

Министерство образования Республики Беларусь  
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ  
«ГРОДНЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ  
ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ»

**АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОЙ  
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Материалы Международной научной конференции,  
посвященной памяти профессора У.Д. Розенфельда

(Гродно, 5 – 6 апреля 2012 г.)

В 2 частях

Часть 2

Гродно  
ГрГУ им. Я. Купалы

УДК 008(063)  
ББК 71  
А43

Редакционная коллегия:

*Т. Г. Барановская* (гл. ред.), *Р. Л. Левина*, *И. Ф. Двужильная*,  
*Л. М. Можейко*, *А. Б. Кожневская*, *А. П. Богустов*.

Рецензенты:

*Яконюк В. Л.*, доктор педагогических наук, профессор  
(Учреждение образования  
«Белорусская государственная академия музыки»);  
*Шауро Г. Ф.*, доктор искусствоведения, профессор  
(Учреждение образования  
«Белорусский государственный университет культуры и искусств»).

А43 **Актуальные** проблемы мировой художественной культуры :  
материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф.  
У. Д. Розенфельда (Гродно, 5–6 апр. 2012 г.). В 2 ч. Ч. 2 / ГрГУ  
им. Я. Купалы ; редкол.: Т. Г. Барановская (гл. ред.) [и др.]. – Гродно :  
ГрГУ, 2012. – 383 с.  
ISBN 978-985-515-584-4 (ч. 2)  
ISBN 978-985-515-582-0

Представлены доклады и сообщения, посвященные актуальным проблемам мировой художественной культуры. Всестороннему анализу подвергаются основополагающие проблемы мирового культурного развития, закономерности развития мировой художественной культуры на современном этапе. Адресуется преподавателям средних и высших учебных заведений, научным работникам, работникам органов государственного управления и всем интересующимся проблемами развития мировой художественной культуры.

УДК 008(063)  
ББК 71

ISBN 978-985-515-584-4 (ч. 2)  
ISBN 978-985-515-582-0

© Учреждение образования  
«Гродненский государственный университет  
имени Янки Купалы», 2012

---

---

Секция 3

**ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО  
И ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОГО  
КУЛЬТУРНОГО РАЗВИТИЯ**

---

---

УДК 7.034.7; 247.5; 7.071.2 (477)

Н.П. Бабий

**МОНУМЕНТАЛЬНЫЕ РОСПИСИ ХРАМОВ  
ИВАНО-ФРАНКОВСКОЙ ОБЛАСТИ  
КАК ИСТОЧНИК ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКИ БАРОККО**

*В культуре барокко большое значение отводится музыкальному искусству. В статье анализируются сюжеты монументальных росписей украинских барочных храмов Ивано-Франковской области, подтверждающие распространение на этих землях профессиональной инструментальной музыки.*

Исследователи отечественного музыкального искусства отмечают, что для барокко, как порождения бурной эпохи, характерно общее повышение тона, стремление к интенсивному эмоциональному действию [3, с. 199 – 203; 4, с. 211 – 214; 6, с. 219 – 224]. Его творцы не признавали спокойного эстетического созерцания, их стремлением было завладеть разумом и душой, вызвать потрясение, аффект. И, даже точнее, через эмоции действовать на разум, таким образом подчинив сознание своему влиянию.

В синтезе искусств музыке отводилось особое место. В преувеличенно барочном урагане событий на земле, над землей и под землей она на мгновение останавливала их, дабы приблизить слушателя к его внутреннему миру, печали либо духовному возрождению. После Тридентского собора Папа Пий IV отозвался о произведениях Палестрины следующим образом: «Здесь Иоанн (т. е. Палестрина) в земном Иерусалиме дает нам предчувствие того пения, которое святой апостол Иоанн в пророческом экстазе слышал

в небесном Иерусалиме». Даниэль Вебб писал, что «дело музыки – отражать движение страстей в том виде, в каком они изливаются из души» [5, с. 93]. Несмотря на политический и экономический кризис, все тяготы Тридцатилетней войны (1618 – 1648), в художественном развитии европейских стран не было внутренней изоляции: немцы получали образование в Италии, итальянские музыканты работали при немецких дворах, во Франции, Англии и, как убедимся далее, на территории «относительных провинций» – в Польше, в том числе и в восточной ее части – Русском воеводстве, где были сосредоточены большие финансовые и культурные ресурсы, а амбиции шляхты – Вишневецких, Конецпольских, Яблоновских, особенно Потоцких – не уступали римским императорам времен расцвета Рима.

Примечательно, что бытовая музыка также заметно профессионализировалась, значительно возросло число инструментов, эволюционировал профессионализм исполнителей. И хотя все эти черты были присущи и ренессансному периоду, именно барокко перевело инструментальную культуру на качественно новый уровень.

В XVII в. тематика музыкальных произведений, их образная сфера еще тяготели к драматизму сцен Страшного суда, отражая глубину покаяний, преисполненных плача и рыданий. Галицкие хоры в это время достигли вершин в богослужбном искусстве [6, с. 217]. Одновременно из традиционных очагов музыкального искусства – монастырей – акцент резко сместился в города, школы, культурно-просветительские центры, формируется новый статус социального положения профессионального музыканта, получившего светский статус вольнонаемного певца, хорового дирижера и учителя [6, с. 220].

Профессиональная музыка барокко Ивано-Франковщины еще не исследовалась, но в пределах доклада укажем на несколько интересных источников, найденных в процессе научной работы, касаемой барочной архитектуры этого региона. Так, историк и теолог XIX в. Садок Баранч вспоминает в своих «Памятниках» созданную при Станиславовской (Ивано-Франковской) коллегииате бурсу – научное заведение для певцов костела. Он же уточняет, что еще до 1820 г. в Станиславове жил старый Радлинский – заседатель костела, последний ученик бурсы, который приятным голосом пробуждал богобоязненного слушателя [2, с. 20]. В другом месте он вспоминает сира Дони – «композитора жалобной мессы

(на похоронах Иосифа Потоцкого – *прим. Н.Б.*), что исполнялась многочисленным оркестром» и сира Лоренцо, выделяющегося среди певцов «деликатным и отлаженным голосом, приятным и одновременно совершенным» [2, с. 97]. Автор указывает и на хор из учеников Станиславской академии.

Еще два иконографических свидетельства – монументальные росписи хоров, что выявлены в исследуемых храмах второй половины XVIII в. Один из них в деревянной церкви села Пийло (Калушский р-н Ивано-Франковской обл., выполненный между 1777 – 1794). Срединное поле западной стены украшено изображением дамы в изысканном платье с кринолином, с высокой прической за клавиатурой фисгармонии. Левое боковое поле заполнено композиционной группой двух музыкантов на балконе (скрипка и кларнет). Напротив – изображение певчих с нотами в руках, одетых в камзолы и кунтуши. Среди хористов выделяется фигура регента. Он стоит, в пол-оборота к певцам, лицом к музыкантам. Левая рука держит развернутый том ирмолая, а правая высоко поднята, с зажатым в ладони ударным инструментом типа «торохкала» для отбивания ритма. Живопись выполнена на высоком профессиональном уровне. Авторство приписывается мастеру по фамилии Борщ, известному также по росписям костела Варфоломея в Дрогобыче совместно с Яном Солецким. Подробно изображены портретные особенности каждого из группы, костюмы и аксессуары исполнителей, нотные листы, на которых легко можно прочесть текст, музыкальные инструменты. Аналогичный фрагмент находится до настоящего времени в костеле села Кукольники (1782) – сохранилась в относительно хорошем состоянии сцена, изображающая флейтиста и скрипача за музицированием на балконе. Фрески предположительно выполнены Яном Солецким. Их характеризует также профессиональная детализация, портретная характеристика изображенных музыкантов, точность в передаче деталей, угадывание характеров исполнителей – глаза флейтиста полуприкрыты, длинные пальцы элегантны; скрипач, напротив, с широко открытыми глазами внимательно следит за партнером, улыбаясь в усы.

Интересно отметить, что в конце XVIII в. сцены, изображающие музыкальные инструменты, развешенные на ветвях деревьев вдоль реки, встречаются в росписях западной стены большинства деревянных синагог региона. И если с талмудической точки зрения они олицетворяют 136 псалом: «Над реками Вавилона», то с

изобразительной нельзя не отметить проникновения и в это направление материальной культуры христианской светской живописи, иллюзионизма, а также подчеркнуть, что, очевидно, скрипки, альты, разнообразные духовые инструменты были в большем обиходе [1, с. 6 – 17].

Подытоживая некоторые наблюдения над культурой Ивано-Франковщины периода барокко с точки зрения ее европейского характера отметим, что сравнительно с другими регионами Украины Прикарпатье фактически было частью европейского социума и его культуры. Музыка барокко прижилась здесь значительно раньше. Обилие иконографического и исторического материала подтверждает существование высокопрофессиональной европейской школы оркестрового и хорового искусства с привлечением приезжих композиторов и певцов.

#### Список литературы

1. Бабій, Н. Поліхромії дерев'яних прикарпатських синагог в ряді пам'яток барокового монументального мистецтва України / Н. Бабій // Зб. мат. наукових конференцій / Наук. центр Іудаїки та Єврейського м-ва ім. Ф. Петрякової, БО «Єврейське відродження», «Пр-во америк. об'єдн. Комітетів для євреїв бувшого РС». – Львів, 2010. – Ч. I. – С. 6 – 17.
2. Баронч, С. Пам'ятки міста Станіслава / С. Баронч; [пер. з пол. Р. Процака]. – Івано-Франківськ: СІМІК, 2007. – 143 с.
3. Веселовська, Г.І. Протестантське та православне барокко в слов'янському театрі XVII – XVIII ст. (Україна та Словаччина) / Г.І. Веселовська // Українське барокко та Європейський контекст. – Київ, 1991. – С. 199 – 203.
4. Герасимова-Персидська, Н.О. Специфіка національного варіанта барокко в українській музиці 17 ст. / Н.О. Герасимова-Персидська // Українське барокко та Європейський контекст. – Київ, 1991. – С. 211 – 214.
5. Макаров, А. Світло українського барокко / А. Макаров. – К.: Мистецтво, 1994. – 93 с.
6. Ясиновський, Ю.П. Українська гімнографія в європейському контексті / Ю.П. Ясиновський // Українське барокко та Європейський контекст. – Київ, 1991. – С. 219 – 224.

*Musical art plays an important role in baroque culture. Themes of monumental paintings of Ukrainian baroque churches of Ivano-Frankivsk region, which corroborate the fact of professional instrumental music being wide-spread in the region, are analyzed in the article.*

**Бабій Н.П.**, преподаватель кафедры дизайна и теории искусств Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника, г. Ивано-Франковск.

УДК 7.013

**А.И. Белогурцева**

**ОБРАЗ В НАРОДНОМ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМ  
ИСКУССТВЕ:  
ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ГОНЧАРСТВА  
ДЕРЕВНИ ГОРОДНАЯ**

*Статья посвящена проблеме художественного образа в народном декоративно-прикладном искусстве. На примере керамики деревни Городная в статье выявляются основные выразительные средства гончарства. Автор рассматривает особенности формы и декора изделий Городной, композиционные схемы орнаментов, их связь с формой предмета и технологией создания.*

Несмотря на то, что уже более столетия народное декоративно-прикладное искусство изучают этнографы и искусствоведы и принадлежность его к искусству признана, иногда всё же возникает ряд вопросов. По каким признакам мы будем судить о вещи как о произведении искусства? Как мы можем разграничить хорошо выполненную в ремесленном отношении вещь и произведение искусства? И как мы отличим историческую, этнографическую ценность вещи от художественной ценности?

Основу сомнений в этом случае составляют утилитарность декоративно-прикладного искусства и большая доля ремесленного труда в нем.

Что касается утилитарности, то все виды искусства, как в довидовый его период, так и много позже, выполняли какие-либо функции, ритуального либо практического характера. И до сих пор выделение видов искусства в отдельную, исключительно художественную сферу деятельности человека не произошло. Как пишет об этом искусствовед М.С. Каган «... исторический процесс отделения художественного творчества от всех форм нехудожественной деятельности людей не привёл к образованию некоего замкнутого в собственных границах мира искусства, поэтическая субстанция которого была бы жестко и глухо отгорожена от прозаического «внешнего мира» утилитарной практики» [1, с. 204].

Ремесленная же составляющая лежит в основе любого вида искусства и причисление работы мастера, будь то живописец, график, музыкант и т.д., к произведению искусства происходит толь-

ко в том случае, если на основе ремесленной составляющей творчества создан образ, выражающий оригинальную авторскую идею.

Для произведения декоративно-прикладного искусства характерно предельно широкое обобщение; в таких произведениях находит выражение не типическая жизненная ситуация, а обобщенный образ духа эпохи, её ментальности. Как написал об этом исследователь народного искусства А.Б. Салтыков, «понятие образа в живописи связывается с представлением о типичном, выраженном в конкретном и неповторимо-индивидуальном, тогда как для прикладного искусства характерны ритмическая повторность одного и того же изображения, большая обобщённость и условность» [2, с. 60].

Для гончарства основными средствами создания образа являются архитектоника, пропорции, силуэт, композиция, ритм, фактура и текстура поверхности, орнаментальный и изобразительный декор, цветовые отношения. Такие выразительные средства начали формироваться ещё в первобытность под постоянным воздействием явлений природы, форм, ритмов и фактуры предметов неживой природы. Опыт повседневных наблюдений подсказывал, какие именно отношения объёмов, форм, красок в природе вызывают ту или иную эмоцию. Именно поэтому, созданные народными мастерами вещи столь просты и целесообразны в использовании, в них так удачно выявляются характерные качества материала [3, с. 61 – 68].

Классическая городнянская керамика – это белая неглазурованная с росписью красным ангобом посуда бытового назначения. Несмотря на это можно говорить о высоких художественных достоинствах гончарства Городной и в первую очередь необходимо обратить внимание на форму и декор изделий.

Для сосудов Городной характерны шарообразные крупные формы. Основную часть в пропорциях городнянской керамики занимает тулово. Маленькие по сравнению с объёмом тулова детали изделия либо стремятся продолжить форму (шейка, ручки), либо выступают как контрастная форма, обрамляющая тулово (ножка и венчик) и своим отличием по форме дополнительно подчёркивают округлость изделия.

В качестве декора в гончарстве Городной использовали орнамент из простых геометрических элементов: точек, косых штрихов, каплевидных мазков, прямых и волнистых линий различной толщины. Техника росписи ангобом и простые геометрические



элементы орнамента наиболее соответствуют точению на гончарном круге, его ритмическим движениям.

Орнамент не только подчёркивает художественные достоинства и форму предмета, но и раскрывает его тектоническую суть. Для гончарства Городной, как и для всей белорусской керамики, характерно нанесение декора на поверхность посуды в соответствии с членением формы. Для Городной характерно размещение декора на плечиках и венчике сосуда, шейку и нижнюю часть тулова оставляли белой. Примечательно, что не все типы сосудов в Городной украшали росписью. Так, если исходить из имеющихся материальных источников, обычно не расписывали баньки и слои, крайне редко можно встретить расписанные макотры, не всегда декорировали миски и поляки.

Большой интерес представляет декор на закрытых формах городнянского гончарства (гляки, збаны, поляки, гладыши). Обычно, анализируя орнамент на таких сосудах, изделия рассматривали фронтально и, следовательно, роспись рассматривали как орнаментальную полосу. На наш взгляд, благодаря технической специфике, уместно рассматривать такой орнамент как круговой. Создавая декор, гончар видит сосуд сверху и, следовательно, рассматривает орнамент как орнамент в круге, где центр задан осью вращения, а все элементы строятся вокруг венчика и шейки. Такое рассмотрение позволяет увидеть многие художественные качества орнамента в его связи с формой сосуда. Первое, что следует отметить – это необычайный динамизм этого декора. Круг – форма подвижная, а если мы видим орнамент, основанный на сочетании вписанных одна в другую окружностей различной толщины и диаметра, это усиливает ощущение динамики, зрительно воспроизводит движение гончарного круга. Следующее, на что необходимо обратить внимание – это то, с каким мастерством гончары Городной использовали в своей росписи ритм. Фактически, все орнаменты состоят из 2 – 4 элементов, но их комбинация всегда разнообразна, декор всегда мастерски ложится на форму. Нельзя найти двух одинаковых орнаментов, для каждого сосуда роспись подобрана индивидуально. Ритм заключается не только в сочетании тонких и толстых линий, прямых и волнистых, но и в чередовании заполненных и пустых мест в орнаменте, крупных масс (пятен, штрихов) и незначительных, а также в направлении штриха или мазка. Если внутренний круг крупных мазков идёт по часовой стрелке, то в следующем круге эле-

менты значительно мельче, контрастны по форме и расположены против часовой стрелки. Такой приём ещё больше усиливает динамику композиции, на что сложно обратить внимание при её фронтальном рассмотрении. Также важным выразительным средством, на котором строится орнамент в керамике Городной, является контраст. Композиция, составленная из таких простых орнаментальных элементов, оживляется, становится динамичной благодаря использованию различных видов контраста. Контраст проявляется в сопоставлении косых и прямых линий, прямых и волнистых, введении декоративных элементов различной величины и видов, чередовании линий и пятен.

Цветовой контраст также играет немаловажную роль в восприятии произведения народного искусства. В Городной – это тёплый тёмный орнамент на белом фоне (тёплый цвет создаёт иллюзию приближения, на выпуклой части сосуда подчёркивая форму, делает её ещё более выпуклой).

Следует также отметить, что декор подчёркивает форму, следует за ней. На сужающихся к горлышку сосудах полосы нанесены плотнее, зрительно сужая форму, а на расширяющихся частях широкие округлые мазки подчёркивают шарообразность формы. Венчик обычно выделен более толстыми линиями, выделяющими его как отдельную конструктивную часть, дополнительно придавая ему чёткость и жёсткость.

На гладыше из коллекции музея в Раубичах можно увидеть редкий для городнянского гончарства декор на шейке. Тонкие пояски нанесены на узкое по сравнению с горлом основание шейки, которое как будто стягивается ими. Зрительно делая основание уже, а белую горловину – шире.

Разное направление мазков в двух рядах идёт вслед за изменением формы збана – широкие, стремящиеся внутрь мазки – на сужающейся части плечиков, острые, стремящиеся вовне – на расширяющейся. Часто орнамент завершается волнистой линией, которая проходит по наиболее широкой части сосуда, охватывая её, скругляя форму и смягчая завершение композиции.

Итак, художественная ценность керамики Городной заключается в гармоничных пропорциях форм бытовой посуды и органической связи орнамента с архитектурой предмета. Характер орнамента тесно связан с технологией его нанесения; основными выразительными средствами являются линия, пятно, ритм.

**Список литературы**

1. Каган, М.С. Морфология искусства / М.С. Каган. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
2. Салтыков, А.Б. Самое близкое искусство: сб. избр. работ / А.Б. Салтыков. – М.: Просвещение, 1969. – 295 с.
3. Каган, М.С. О прикладном искусстве: Некоторые вопросы теории / М.С. Каган. – Л.: Художник РСФСР, 1961. – 160 с.
4. Голубева, О.Л. Основы композиции / О.Л. Голубева. – М.: Искусство, 2003. – 120 с.

*The article covers the problem of artistic image in folk decorative and applied arts. The main expressive means of pottery are exposed here by example of ceramics in Gorodnaya village. The author examines the peculiarities of forms and décor of pottery-ware made in Gorodnaya village, composition outlines of ornaments, their relations with unit form and technology.*

**Белогурцева А.И.**, магистр искусствоведения, учитель изобразительного искусства ГУО «Марьиногорская гимназия», г. Марына Горка.

УДК 75.023.17

**А.П. Богустов**

**ИТОГИ VI МЕЖДУНАРОДНОГО БИЕННАЛЕ  
ЖИВОПИСИ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТКАНИ  
В ГДЫНЕ В 2011 ГОДУ\***

*Живопись и ткани, цвет и фактура – очень простые, но весьма содержательные понятия. Собранные в одном месте в произвольных пропорциях и сочетаниях они символизируют понятие «магия искусства». Они зримо передают впечатление радости и сложности бытия. Прежде всего в цвете и фактурах вы увидите решимость мастеров метафорично присутствовать не «где-то ещё», а «здесь и сейчас». Цель биеннале – найти один общий смысл в символических образах текстуры и цвета.*

Проведение международного биеннале в польском городе Гдыне стало уже устоявшейся традицией. Летом 2011 года оно состоялось в шестой раз. Если учесть, что биеннале, как и положено, проводится один раз в два года, то станет понятным, что сложились уже и определенные традиции его проведения. Сама структура кон-

\* Статья издается в авторской редакции.

курса традиционно разделяется на две составляющие: живопись и художественная ткань т. е. размещенные под одной крышей в смежных залах произведения живописи и тканые произведения при едином жюри оцениваются отдельно и получают отдельные награды.

Начиная с первого биеннале, прошедшего в 2001 году в Троймясто (Гдыня, Сопот, Гданьск), когда оно считалось Всепольским, т. е. проводилось как общенациональное и не имело иностранных представителей, количество участников было стабильно многочисленным. Так, в рамках первого биеннале выступало 72 участника-живописца и 49 представителей художников ткани, четвертое по счёту биеннале в 2007 году собрало 71 живописца и 43 художника ткани. Начиная с 2009 года, биеннале приобретает статус международного. В работе шестого биеннале приняло участие 54 живописца и 47 художников ткани из 8 стран: Польши, Англии, Перу, Киргизии, Германии, Румынии, США и Беларуси. Беларусь представляли трое участников: Виктория Ильина работой «Город за окном» (холст, масло) Александр Сильванович работой «Автобусная станция» (холст, масло) и Алексей Богустов в качестве члена жюри с работой «Тёмный ангел» (холст, масло), экспонированной за рамками конкурса.

Некоторое снижение количества участников конкурса – живописцев – объясняется, скорее всего, тем, что значительно увеличился денежный взнос за участие, но тем не менее, это не повлияло на наполненность экспозиции. Все выставочные площади были заполнены до отказа. Экспозиция была размещена в великолепном здании городского музея города Гдыни, где есть несколько залов для проведения художественных выставок и акций.

Организаторами биеннале неизменно является объединение поощрений художеств Побережья в Гдыне «ERA ART» при поддержке руководства Поморского воеводства мэров городов Гдыни, Сопота и Гданьска и дирекции музея города Гдыни. Основным инициативным организатором, взявшим на себя основную трудоёмкую часть работы – отбор участников, доставку и экспозиционное размещение работ, является «ERAART». Средства на премирование и поощрение работ выделяются другими организаторами и спонсорами. Премии и награды участникам конкурса определялись в двух направлениях – живописи и ткани отдельно.

Живописная часть конкурсной экспозиции представляет собой широкий спектр современных европейских направлений

авангарда от абстракционизма, гиперреализма, поп-арта до произведений, не поддающихся какому-либо профессиональному анализу. Большое обилие различных по направлениям и манерам исполнения работ, выполненных очень часто в смешанных техниках нетрадиционными материалами, создавало значительные трудности в работе жюри, особенно для впервые участвующих в такой акции, где требовалась однозначная профессиональная оценка каждой работы, а в особенности работ, претендующих на призовые места. Практически те же затруднения испытывали и более опытные члены жюри, сталкиваясь с неопределённостью, расплывчатостью жанровой, технической, а иногда и смысловой составляющей произведений. Откровенное игнорирование классических, не только жанров и сюжетов, а даже техник исполнения, профессионального ремесла в некоторых работах и, наоборот, высокотехническое исполнение при отсутствии рациональной составляющей работ, часто откровенно абсурдных по содержанию, совмещённых в одной экспозиции иногда вплотную друг к другу способны сбить с толку даже очень опытного эксперта.

В целом живописный ряд конкурсных работ даёт достаточно полное представление о широком спектре школ и направлений живописи современной Европы, характерной особенностью которых в обозначении техник и материала исполнения является частое использование терминов «авторская техника», «смешанная техника», «оригинальная техника» и т.д., а названия работ, их жанровые и тематические признаки обозначаются чисто условными, иногда зашифрованными наименованиями, например «XXX», «Композиция», «Ноктюрн», «ОД-ДО», «Без названия», «Галюционация» и т.п.

Если исходить из постулата, что искусство должно быть концептуальным, то основная концептуальная мысль большинства произведений может быть обозначена как верховенство собственного «Я» художника без оглядки на вкусы зрителя и критика. Зритель быстро привык к этому и уже с трудом воспринимает работы, в которых отсутствует новая провокация, вызов, неважно технического или содержательного, эмоционального толка. Публика ждёт от каждой новой выставки, от каждого нового автора новых изысков абсурдизма или технической изобретательности. Не в этом ли кроется феномен превращения

индивидуального мира художника, элитарности его поисков в искусстве во внедрённое в массовое сознание популярное искусство? Эта мысль невольно повторяется навязчивым рефреном, особенно у людей неподготовленных, неискушенных в тонкостях ремесла и заключается выводом: «А в чём дело? И я так могу. Особенно если научиться ровно, или, наоборот, неровно красить любую поверхность?» И это при огромном разнообразии мировоззренческих и художественных программ, представленных на конкурсе.

Текстильная часть биеннале в смысле разнообразия сюжетов и техник наверняка превосходила живописную, хотя количество участников живописцев почти вдвое превышала текстильщиков.

Наиболее характерными чертами этой части экспозиции были почти полный отказ от традиционных для текстиля материалов и их замена пластиком, бумагой, металлической проволокой различного профиля, бумажным шпагатом, мелкой керамической и пластмассовой пластикой и т.д.

Характерным примером такой работы является «Стриженная скульптура Алины Адамчик», размером 150×150×10, где бумажные квадратные салфетки, наподобие тех, что в нашей начальной школе дети готовят к встрече Нового года и наклеивают на окна в виде снежинок, сшиты между собой белой лентой в большой ковёр. Собственно эта лента и является единственным элементом текстиля в этом произведении. Такие примеры не исключают, впрочем, и присутствия традиционных работ, как войлочный ковёр Райкуль Ахматовой из Киргизии, неизменно привлекающий внимание зрителей именно своим традиционным живым материалом и высочайшим профессионализмом исполнения.

Общее впечатление от текстильной части биеннале сложилось двоякое. Во-первых, иногда очень сложно отличить по каким-либо признакам произведение текстиля от живописного произведения, представленного в соседнем зале, те же слабо выраженные родовые признаки, нетрадиционный, часто случайный выбор материалов и приёмов работы. С другой стороны, наличествуют работы, свидетельствующие о большом профессиональном мастерстве исполнителей, высоком художественном уровне замысла и исполнения в материале.

В целом сам факт состоявшегося очередного биеннале в Гдыне, безусловно, является значительным событием культурной и художественной жизни не только Польши, но и всех стран-участников, позволивших ближе ознакомиться с явлениями художественной жизни современности.

Закрытие биеннале ознаменовалось награждением победителей. Было назначено три первых премии:

Гран-при в номинации живопись в размере 5 000 злотых Беате Гедржинской (Польша) за полотно «Выражение» (холст, масло).

Гран-при в номинации текстиль в размере 5000 злотых Анне Марии Гавроньски (Германия) за «Боркинские сказки днем и ночью», ткань.

Премия Президента города Гданьска в размере 5000 злотых Бенедикту Кроплевскому за живописные работы «Полёт над ажурным садом» и «Металлическая цивилизация», смешанная техника.

Шестеро участников награждены специальными призами объединения «ERA ART» и ещё шестеро участников почетными наградами жюри биеннале, среди которых и участница из Гродно (Беларусь) Виктория Ильина.

По итогам акции издан традиционный каталог.

*PAINTING AND FABRIC – COLOURS AND TEXTURES. They may be very simple yet highly meaningful notions. When combined in chosen proportions within a single piece of artists work and thus presented, they unveil the magic of the art of expression: they convey visible or perceptible MEANINGS referring to the existence and awareness, to the fears or joys of being. And most of all, in THESE COLOURS AND TEXTURES, you can see the determination to become involved not «somewhere else» but in the metaphors of the matter-right here, right now. The goal is to scour this melting pot of information and point out the single MEANING, even if symbolic or fluid in the colour value. Each participant in the event, BIENNIAL – EXHIBITION – COMPETITION, (after all, there were many works not selected by the Jury) manifests his or her commitment in this seemingly abstract relation. The relation of openness to and capacity for specific signs and content which, to a smaller or greater extent, are revealed in each work prepared for the Biennial and in its title. In some works the content reflects the perspective of consumerist reality, the magic of power, were all insist on making you happy, while in other works it is enclosed in delicate frames of intimate experience.*

**Богустов А.П.**, доцент, профессор кафедры изобразительного искусства факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно.

УДК 378.16:75.049

**А.И. Бурчик**

**К 20-ЛЕТИЮ КАФЕДРЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО  
ИСКУССТВА ГРОДНЕНСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА ИМЕНИ ЯНКИ КУПАЛЫ  
(из опыта работы)**

*В течение 20 лет заметным носителем визуальной культуры в университете, городе и регионе является кафедра изобразительного искусства. Одним из наиболее важных перспективных направлений работы кафедры является научно-исследовательская и творческая деятельность, которая проходит в рамках кафедральной научной темы «Изобразительное искусство и проблемы современного культурного развития: Теоретические и практические аспекты формирования художника-педагога».*

Сегодня Гродненский государственный университет им. Я. Купалы является центром науки, образования и культуры города и региона. За 72 года своей истории из учительского института, где на трех факультетах обучались 360 студентов, он вырос в крупнейший в нашей стране региональный университетский комплекс, который объединяет 16 факультетов, 4 колледжа, Институт повышения квалификации и переподготовки кадров, Центр академического предпринимательства и работы с иностранными студентами, Региональный центр тестирования и профессиональной ориентации молодежи. По дневной, заочной и вечерней формам в университете обучается почти 18 тысяч студентов, 259 магистрантов и 182 аспиранта.

В культурном развитии университета, города и региона особая роль принадлежит факультету искусств и дизайна. Наш факультет молодой. Дата его рождения 15 мая 2006 года. Открытие такого факультета в стенах университета свидетельствует о том, что здесь сохраняются традиции европейского университетского образования. В общении с искусством формируются такие качества человеческой личности, как духовная красота, умение образно мыслить, творчески воспринимать окружающий мир. Именно через творческую деятельность осуществляется огромная работа в нравственно-эстетическом воспитании, формировании духовной культуры будущих художников и музыкантов. Умение, мастерство, успехи



достигаются благодаря тесному взаимодействию педагога и студента. Желание вырастить творческую личность, умение увидеть способности и раскрыть талант – одна из главных задач по воспитанию и развитию талантливой молодежи. Несомненно, актуальной и важной является эта задача в процессе нравственно-эстетического воспитания студентов нашего факультета.

Факультет искусств и дизайна – единственный в регионе готовит специалистов с высшим образованием в области музыкального и изобразительного искусства. Факультет располагает необходимой нормативно-правовой документацией Министерства образования Республики Беларусь и другими внутривузовскими документами, регламентирующими деятельность факультета (стандарты специальностей, лицензия на образовательную деятельность, устав университета, положения о факультете, типовые и учебные планы и т.д.).

Сегодня мы осуществляем подготовку по следующим направлениям: «Изобразительное искусство», «Дизайн», «Музыкальное искусство», «Народное творчество». Наши выпускники работают в музыкальных и художественных школах, специализированных колледжах и лицеях, школах искусств, в учреждениях культуры и образования города и региона.

На факультете имеется достаточная материально-техническая база для подготовки профессиональных кадров по специальностям факультета. Кафедры изобразительного искусства, дизайна, дирижирования и вокала, специального музыкального инструмента размещаются в старинных (отреставрированных специально для факультета) зданиях на площади Тызенгауза и улице Дзержинского. Этот исторический центр города создает атмосферу творчества в согласии с законами красоты и гармонии. Аудиторный фонд кафедр обеспечивает проведение учебного процесса на высоком уровне, а это учебные мастерские по рисунку, акварельной и масляной живописи, скульптурная мастерская, класс пластической анатомии, кабинет по черчению и технической графике, компьютерный класс, мастерская декоративно-прикладного искусства, швейные мастерские, класс художественного проектирования и конструирования, музыкальные классы, методический кабинет, лекционные и учебные аудитории, выставочные пояса в учебных корпусах и галерея «Universum». Во время учебы студенты имеют возможность проявить свои способности и продемонстрировать свое мастерство на

пленэрах, выставках, многочисленных концертах, конкурсах и фестивалях. В числе наших студентов – лауреаты международных и республиканских фестивалей и конкурсов, члены творческих союзов, участники международных пленэров и выставок.

Заметным носителем визуальной культуры в университете, городе и регионе является кафедра изобразительного искусства, которая объединяет высокопрофессиональных художников-педагогов. Кафедра является одной из профилирующих кафедр на факультете. Она обеспечивает подготовку специалистов как для профессиональной педагогической деятельности, так и для самостоятельной творческой работы. В течение 20 лет существования кафедры система преподавания специальных дисциплин строится на прочных позициях реалистического искусства. Отличительной особенностью учебной работы по рисунку, живописи, композиции и другим дисциплинам является методическая обоснованность и логическая последовательность учебных заданий и задач. Дисциплины художественного цикла являются основополагающими в системе подготовки студентов, так как студент должен усвоить практические навыки, понимать основы композиционного построения художественного произведения, хорошо знать теорию и методику обучения специальным дисциплинам, свободно ориентироваться в проблемах современного искусства, правильно оценивать значения классического наследия, уметь работать с различными художественными материалами и понимать их изобразительно-выразительные возможности.

Кафедра изобразительного искусства основана 2 сентября 1991 года. С этого времени началось тесное сотрудничество с Познанским университетом им. А. Мицкевича. Первая публикация о высшем художественном образовании в г. Гродно появилась в 1988 году в газете «Гродненский университет». Автор статьи, Нина Полуцкая, тогда писала: «В маленькой аудитории учебного корпуса по ул. Дзержинского, где находится факультет педагогики и методики начального обучения, шло первое обсуждение эскизов, выполненных студентами первого курса отделения с дополнительной специальностью изобразительное искусство... на снимке Анатолий Иванович Бурчик, Галина Францевна Масловская, Антон Антонович Лещинский и декан Павел Романович Галузо – все выпускники художественно-графического факультета Витебского пединститута» [1, с. 1]. Это был первый просмотр по спецдисциплинам художественного цикла.

В 1992 году была открыта специальность «Изобразительное искусство. Мировая художественная культура». Первый выпуск состоялся в 1993 году. В 1994 году на кафедре появился первый преподаватель с ученым званием доцента – А.А. Лещинский. В то время на кафедре работали 3 члена Белорусского Союза художников – А.А. Лещинский, С.Н. Янковский, Н.Т. Бондарчук. В 2005 году были открыты специальности «Изобразительное искусство. Компьютерная графика» и «Изобразительное искусство и черчение. Технология». В 2008 году была открыта специальность «Дизайн (костюма и тканей)», в 2010 году – специальность «Дизайн (графический)». Конкурсы на специальности кафедры всегда были высокие. В 2006 году кафедра получила новый корпус на площади Тызенгауза. Студенты и преподаватели внесли огромный вклад в оформление этого корпуса. 11 января 2008 года открылась первая выставка в галерее «Universum». К 70-летию университета был издан каталог по итогам работы галереи за 2 года. Говоря о выставочной деятельности, следует отметить, что творческие работы преподавателей и студентов экспонировались не только в Республике, но и во многих странах мира.

Сегодня в составе кафедры 12 сотрудников. Среди них профессор, 3 доцента, 4 члена Белорусского союза художников, кандидат искусствоведения. Преподаватели кафедры являются представителями различных художественных школ бывшего СССР: Латвийской академии художеств, Санкт-Петербургской академии художеств, Белорусской государственной академии искусств, Витебского государственного университета им. П.М. Машерова. Синтез разнообразных художественных традиций отличает работы художников-педагогов. Их служение на благо художественного образования дает позитивные результаты. За 20 лет членами кафедры организовано более 50 индивидуальных выставок. Художники-педагоги приняли участие в более чем 150 выставках; среди них – 35 зарубежных, 26 международных, 30 республиканских, 35 областных, 28 групповых. Преподаватели кафедры принимали участие в 18 международных пленэрах. Ими издано 14 учебных пособий, из них 5 с грифом Министерства образования Республики Беларусь, напечатано более 80 докладов и статей, организовано более 50 студенческих художественных выставок, из них 12 индивидуальных. Лучшие произведения преподавателей кафедры хранятся во многих музеях страны, демонстрируются на международных,

зарубежных, республиканских и областных выставках. Их имена на различного уровня выставках и пленэрах славят наш университет. Практика подтверждает, что объединение педагогов-художников возможно благодаря таланту, профессиональному мастерству, любви к родной земле, к национальным художественным традициям [2, с. 152].

В настоящее время кафедра изобразительного искусства осуществляет подготовку студентов по следующим специальностям: «Изобразительное искусство», «Изобразительное искусство. Компьютерная графика», «Изобразительное искусство и черчение. Технология». По разным формам обучается более 200 студентов. Среди них выпускники художественных школ и гимназий, лицея № 1 г. Гродно, Гродненского государственного колледжа искусств им. Тетки, Минского государственного художественного училища им. А.К. Глебова, Гомельского государственного художественного училища и др.

Высокую художественную культуру студенты факультета искусств и дизайна демонстрируют не только в Беларуси, но и в других странах мира. Ежегодно студенты принимают участие в Республиканской выставке современного визуального искусства студентов высших учебных заведений Республики Беларусь «АРТ-Академия». С 1991 года в рамках договора о международном сотрудничестве между Гродненским государственным университетом им. Я. Купалы и Познанским университетом им. А. Мицкевича группа студентов 1 – 4 курсов под руководством заведующего кафедрой изобразительного искусства, доцента А.И. Бурчика, доцента А.И. Дулуба, старших преподавателей В.Н. Покровского, О.П. Канчуги, А.Г. Бондаря выезжает для организации и проведения пленэра в Республику Польша. По итогам пленэров в выставочном зале художественно-педагогического факультета и в галереях города проводятся выставки творческих работ студентов и преподавателей, а также встречи с профессорско-преподавательским составом факультета. Аналогичные выставки польских студентов и художников-педагогов организуются факультетом искусств и дизайна в галереях города и университета.

Традиционно в конце учебного года в учреждении культуры «Городской выставочный зал» проходит защита дипломных работ и проектов выпускников кафедры изобразительного искусства. На суд государственной комиссии и зрителей представляются работы

в различных видах изобразительного и декоративно-прикладного искусства. Это станковая живопись, графика, скульптура, керамика, витраж, гобелен, батик, художественное проектирование и конструирование. Приобщение к профессиональной выставочной деятельности, возможность показать свой уровень и творчество большому числу зрителей не только в стенах университета, но и города – это один из важных этапов в становлении и развитии молодых специалистов. Сегодня наших выпускников можно встретить среди преданных своему делу преподавателей разных учебных заведений, аспирантов, талантливых художников, дизайнеров и т.д.

В новом учебном году продолжится сотрудничество с нашими вузами-партнерами: Белорусской государственной академией искусств, Белорусским государственным университетом культуры и искусств, Институтом современных знаний им. А.М. Широкова, с кафедрой изобразительного искусства Белорусского государственного педагогического университета им. М. Танка, художественно-графическим факультетом Витебского государственного университета им. П.М. Машерова и Витебским государственным технологическим университетом, а также со средними специальными учебными заведениями республики. В 2011 году при кафедре изобразительного искусства основаны два филиала кафедр на базе ГУО «Гимназия № 5» и ГУО «СШ № 16» г. Гродно.

Более 20 лет осуществляется сотрудничество с художественно-педагогическим факультетом Познанского университета им. А. Мицкевича (Республика Польша). В 2011 году подписан договор и разработана программа о взаимном сотрудничестве с Институтом дизайна Политехники Кошалинской (Республика Польша). В этом году подготовлена программа о взаимном сотрудничестве с факультетом искусств Шауляйского университета (Литовская Республика).

Международная деятельность является одним из важнейших аспектов работы университета и направлена, в частности, на повышение профессиональной квалификации сотрудников и улучшение качества подготовки обучающихся, на развитие образовательного и научного потенциала университета, интеграции университета в международную систему образования и оптимизацию сотрудничества университетов.

Одним из наиболее важных перспективных направлений работы кафедры является научно-исследовательская и творческая деятельность. Преподаватели кафедры изобразительного искусства

ва постоянно повышают свою квалификацию, принимают активное участие в республиканских, областных, зарубежных и международных художественных выставках, пленэрах и научно-практических конференциях. Научно-исследовательская и творческая деятельность преподавателей кафедры проходит в рамках кафедральной научной темы «Изобразительное искусство и проблемы современного культурного развития: Теоретические и практические аспекты формирования художника-педагога». На факультете искусств и дизайна раз в два года проводится Международная научная конференция «Актуальные проблемы мировой художественной культуры», посвященная памяти профессора У.Д. Розенфельда, которая объединяет выдающихся ученых не только Беларуси, но и России, Украины, Польши и Литвы.

На основании вышесказанного можно сделать следующие выводы:

- 1) на кафедре изобразительного искусства осуществляется разносторонняя деятельность по воспитанию и развитию талантливой молодежи;
- 2) преподаватели кафедры активно и плодотворно участвуют в научно-исследовательской и творческой деятельности;
- 3) кафедра изобразительного искусства тесно сотрудничает со средними специальными и высшими учебными заведениями города, региона, республики, а также ближнего и дальнего зарубежья;
- 4) вся работа кафедры построена на тесном взаимодействии с органами управления города и региона: отделами образования и культуры Гродненского городского исполнительного комитета, а также Управлением образования и Управлением культуры Гродненского облисполкома.

#### Список литературы

1. Полуцкая, Н. Новое отделение / Н. Полуцкая // Гродненский университет. – 1988. – 23 нояб. – С. 1.
2. Бурчик, А.И. Сотрудничество и перспективы взаимодействия факультета искусств с учебными заведениями города и региона (из опыта работы) / А.И. Бурчик // Университет, город, регион: перспективы взаимодействия: материалы Международ. науч. конф., посвящ. 880-й год. осн. г. Гродно, Гродно, 11–13 сент. 2008 г. / ГрГУ им. Я. Купалы; редкол.: Е.А. Ровба [и др.]. – Гродно, 2008. – С. 152.

*For 20 years, notable bearer of visual culture at the university, the city and the region is the Department of Fine Arts. One of the most important promising directions*

*of the department is research and creative activity that takes place within the department's scientific theme: «Art and the problems of contemporary cultural development: Theoretical and practical aspect of forming an artist-educator».*

**Бурчик А.И.**, доцент, зав. кафедрой изобразительного искусства факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно.

УДК 700-799

**А. Василяускене**

**HISTORY OF JESUS CHILDHOOD IN LITHUANIAN  
PAINTING IN THE 17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> CENTURIES:  
ICONOGRAPHIC ASPECT\***

The main aim of this paper is the disclosure of the general iconographic peculiarities of the childhood of Jesus subjects such as *The Annunciation, The Birth of Jesus, Presentation of Jesus at the Temple, Adoration of the Shepherds, The Flight to Egypt* and *The Terrestrial Trinity* in Lithuanian painting in the 17<sup>th</sup> – 18<sup>th</sup> centuries. The sources of both present Lithuania and Byelorussia which had belonged to Grand Duchy of Lithuania (GDL) territories and the iconography of separate selected images have been investigated, however, the pieces of art present Lithuania make major part of the latter. The number of remaining Catholic images of this theme both in Lithuania and in Byelorussia is not large. GDL was multicultural, multiconfessional state, the images of Jesus childhood have been always popular in the art of Ortodox and Uniate art. Byelorussian and Polish art critics devote especially big attention to the investigation of Uniate icons (for example, Michai Janocha). However, this investigation is limited to the Catholic tradition which was domineering in GDL west.

At the Post-Trident period the presentation of the theme of Jesus childhood diminished in Europe and Lithuania. It was determined by the rapid spread of new forms of devotion and the official declaration of Canon by the Council of Trent, sectioning the Apocrypha, one of the main sources of iconography of the theme of childhood of Jesus. Theologians have reconsidered the subject according to the New

---

\* Статья издается в авторской редакции.

Testament seeking to disentangle the legend from truth and have come to a certain conclusion. The very brief attitude on this subject was given by Jan Vermeulen (Molanus), Gabriele Paleotti, st. Charles Borromeo, st. Robert Bellarmine etc. These authors have embodied «the visual theology» as the main model of Post-Tridentine ideology. Molanus was one of the most prominent theologians, who has given to the artists clear and comprehensive explanations on the subject of the childhood of Jesus.

In Baroque epoch the depiction tradition of the childhood of Jesus was supplemented with innovations, which were influenced by the requirements of the new period. The apocryphal details, which had no connection with the Scripture were partly avoided. But they did not vanish completely and it became clear that a big part of «legends» could be derived from the Old Testament prophecies.

Images of **Annunciation to the Blessed Virgin Mary** distinguished by special popularity among images of Jesus childhood in Lithuania of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> century. The spreading of images of iconographic type is related with its theological and liturgical significance. In the art of this period two iconographic schemes were domineering. The dynamic Baroque diagonal composition in which archangel announces the joyful news noisily descending from the clouds is the most widely spread. Blessed Virgin at that time is filled with the spirit of piety which is reflected in her spiritual face, gestures. The whole of the postures and gestures of Archangel Gabriel and Mother of God enables to establish the phases of the dialogue. The most often depicted moment is the second and third phases of the dialogue, i.e. is the explanation of Archangel Gabriel on the Holy Spirit and humble consent of the Blessed Virgin. These images are attributed to the group of historical-Biblical works which is represented by the pieces of art present in Pažaislis, Rokiškis, Kvetkai, Janapolė, Plateliai churches. The images of this composition were popular in the art of Western Europe, especially Italian Baroque.

The second iconographic scheme in the context of art of Western Europe was less popular; however, it spread rather widely in the art of Poland and GDL. Renaissance balance is typical of the compositions, communication of Gabriel and Mary is quieter, more intimate, movingly subtle. They more often distinguish by expanded theology and are attributed to the group of theological images. After the analysis of these paintings it became clear that in Post-Trident period in GDL piety tradition the conception about the Blessed Virgin Mary as the Lords fiancée was especially popular, this aspect was often emphasized in the subjects of



*Annunciation*. Kaunas Archdiocese Museum, Vilnius Bernardine Church, Skuoliai Chapel, Grodno Brigittian Monastery Church images should be distinguished. However, there are also samples of *Annunciation* depicted in the interior which do not have additional theological dimension: in this aspect the painting of Mosėdis Church is especially expressive. As in the iconography of the subject the significance of the tester, element of interior which acquired a strong symbolic meaning is very important, the Renaissance tradition to depict *Annunciation* in interior was widely applied in Post-Trident period as well.

**Nativity, Adoration of the Shepherds.** During the analysis of the iconographic analysis of separate remaining images of *Nativity* in Lithuania of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries it has become clear that this subject was often included in the cycles of life of Jesus and Mary, at the same time the remaining altar images are not abundant. Specimens of iconographic type there are in the cycles of Pažaislis (1676–1680), Jacob from Tykocin (1642–1649), Constantin Villani (end of the 18<sup>th</sup> century), Petrus Rozelin (1796–1801). A beautiful specimen of altar painting of the 2<sup>nd</sup> half of the 18<sup>th</sup> century is in Rumboniai Church. Blessed Virgin Mary with Jesus are the principal foci of the painting composition. The images of the 17<sup>th</sup> century distinguish by reserved Baroque plastics, in the painting of the end of the 18<sup>th</sup> century (cycles of P. Rozelin, K. Villani) the tendencies of academic painting manifest themselves, however, in iconographic respect no significant changes take place – compositions in which *Nativity* is combined with the *Adoration of Shepherds* predominate, in the paintings of the 18<sup>th</sup> century the aspect of universal adoration is more pronounced, at the same time the scenes of the 17<sup>th</sup> century are quieter, their atmosphere is cosier, the number of participants is less, however, quite often they are more expressive. The specimen of Jacob from Tykocin cycle certifies that in GDL images according to st. Brigitte vision in which the Mother of God adores the Baby were also created.

In the subjects of *Nativity* three creativity levels enumerated in *Golden Legend* are reflected; things (columns, ladder, hay), plants, animals (ox, donkey, sheep), people (shepherds) having symbolic meaning, however, it has been noticed that in the ecclesiastic pieces of art remaining in Lithuania angels do not participate. The motifs of the ox and donkey which became an object of theological discussions in Europe in Lithuania were not avoided, they were most often depicted in the subjects of *Nativity* sometimes even especially originally as in the painting of M. A. Palloni. However, in certain images a tendency not to

emphasize them has been noticed, the symbol of a sheep as the future torture of Christ is more often emphasized. The obvious compositional difference of the architectural space in which Mary and Jesus were always depicted and landscape space in which usually other event witnesses are composed is typical of both Nativity and as it will reveal further other subjects of Jesus babyhood especially *Adoration of the Magi*. *Adoration of the Shepherds* has been depicted separately as well, however such cases were rare.

**Adoration of the Magi.** Big compositional variety is not typical of iconography of *Adoration of the Magi* in the painting of Lithuania of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries; the subjects differ from each other by both compositional schemes and the interpretation of Mary with the Baby, Joseph, Magi, mass scenes. Mary with the Baby in the compositions of this subject, just as in *Nativity* is always the central person around whom all the other participants of this event are grouped. There are the specimens of the 17<sup>th</sup> century iconographic type in Pažaislis, Gardin Brigittian Church cycles, of the 18<sup>th</sup> century in Prienai (end of the 18<sup>th</sup> century), Maironiai (2<sup>nd</sup> half of the 18<sup>th</sup> century), Karvys (2<sup>nd</sup> half of the 18<sup>th</sup> century), Jonava (end of the 18<sup>th</sup> century) and other church paintings. At iconographic aspect *Adoration of the Magi* subject is in many ways related with *Nativity* and *Adoration of the Shepherds*. Similar treatment of space, inevitably there are the common symbols of the event place, i.e. Bethlehem stable or building ruins, in some images ox and donkey remain, in other priority is given to the motifs of the camels. Iconographic details rare both in Lithuania and in Europe are found as, for example in M.A. Palloni fresco in which all the Magi are depicted as white. In the 18<sup>th</sup> century just as in Europe besides several figure compositions in which the principal characters and not numerous escort participate multi-plan are spreading in which the atmosphere of universality and sociality is more prominent.

**Presentation of Jesus in the Temple.** The domineering motif of the subject composition of the *Purification of the Blessed Virgin Mary* or *Presentation of Jesus in the Temple* is the figure of the head priest in the Lithuania of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> century just as in Europe as well most often identified with Prophet Simeon. However, there are rarer variants when both of them are depicted separately. At the same time the Mother of God contrary to the earlier discussed subjects of *Nativity* and *Adoration of the Magi* is not the central person here, however, Mary always alongside is depicted in two ways – passing the Baby or kneeling.

The position of humbleness, respect typical of her expresses the understanding of the special importance of the event. Perhaps aiming to vary the subject of Presentation of Jesus in the Temple, give to him intriguing details the paintings liked to experiment with the second plan motif of a woman with turtledoves, interpreting it originally and playfully. This iconographic type is most often composed in the cycles and easel and mural paintings, it is represented by the specimens present in Vilnius Dominican, Gardin Brigittian, Mstislavl cycles. The painting of M.A.Palloni certifies the influence of Rubens in the interpretation of this theme.

**The Terrestrial Trinity.** The Holy Family in Christian art has been depicted in various ways. The paintings depicting the *Flight or Rest on the way to Egypt* were not extremely popular in the Lithuania of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries. In Post-Trident art also in GDL images the prototype of which is *Return from Egypt* spread wider. In this subject mostly in nature background Mary and Joseph leading by the hand already adolescent Christ have been depicted. At the same time a new group has been supplemented by the God Father and under him gliding Holy Spirit in the form of a pigeon depicted on the top usually above Jesus. Such composition acquires additional strong theological dimension – it is double heavenly and terrestrial Trinity. One of the most famous images of such interpretation in European art was painted by Bartolome Esteban Murillo (at about 1681). Famous Kalish miraculous painting (2<sup>nd</sup> half of the 17<sup>th</sup> century) belongs to the theme analyzed in Poland. One of the most expressive images of this theme in GDL are in Vilnius st. Teresa, Plateliai st. Apostles Peter and Paul, Krakiai st. Apostle Mathew churches. Traditional composition is typical to all the images, only the petty iconographic details, body position differ. Many specimens of *Terrestrial Trinity* theme of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries have been preserved in Gardin, Valkavisk District, Glubokoye and other churches. One of the images of this type is in Ёилува basilica painting (2<sup>nd</sup> half of the 18<sup>th</sup> century) in which the Holy Family has been depicted as is usual in the images of heavenly and terrestrial Trinity: Joseph and Mary hold the hands of the twelve-year-old Jesus standing between them, from above Holy Father painted surrounded by clouds and angels is blessing them, lower than he there is the Holy Spirit in the form of a pigeon, its rays are falling on Christ. However, the composition of Ёилува Holy Family painting also differs from the traditional treatment of the subject of Heavenly and Terrestrial Trinity: it is supplemented by the theme of

Jesus among the explainers of Holy Writ. The group of these paintings overpasses the limits of narrative image and is attributed to those which have supplementary theological dimension.

Investigations of archive sources and remaining images certify that in the context of Jesus childhood the following subjects were most widely spread: *Annunciation to the Blessed Virgin Mary, Adoration of the Magi and Terrestrial Trinity*. They were spreading in both altar and wall and easel painting. Certain iconographic types, e.g. *Nativity* popular in Europe, were extremely rare. The event of nativity in ecclesiastic liturgy is especially important, so the rarity of easel works on this theme can be explained unless by the fact that during the Christmas holidays in the churches cribs were arranged which were sufficient for the needs of the Church and believers. Other subjects belonging to Jesus babyhood cycle – *Presentation of Jesus at the Temple, The Flight to Egypt* in the sources is rarely identified, as they all could be named as the images of the Holy Family. However, solitary mentioning of these subjects are also found in visitations and inventories. A tendency that in one church there were several pieces of art of the group of Jesus babyhood, as in thematic and liturgical aspect they are closely linked has been noticed. There in the altars of Kaunas Arch-cathedral basilica temple since 1700 images of *Annunciation, Adoration of the Magi, Presentation of Jesus at the Temple* have been mentioned, and in the main altar of Myras church there is a beautiful example of images combination of *Nativity, Jesus Circumcision* and *Adoration of the Magi*. Images of iconographic type of *Jesus Circumcision* are the rarest ones.

*The aim of the paper has been to analyze and evaluate the iconography of the Jesus childhood subjects (The Annunciation, The Birth of Jesus, Presentation of Jesus at the Temple, Adoration of the Shepherds and The Terrestrial Trinity) in Catholic Lithuanian art of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries.*

*Images of Annunciation of the Blessed Virgin Mary distinguished by special popularity in Lithuanian art of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> c. The spreading of images of this iconographic type is related with its theological and liturgical significance. Besides the mentioned ones the following iconographic types of Jesus Childhood spread wider: Adoration of the Magi and Terrestrial Trinity. The formal analysis of the iconographic schemes has revealed that in the subject of Annunciation compositions of ambivalent character were domineering. The first is dynamic Baroque diagonal in which the Archangel announces the news descending from the clouds, the whole of the postures and gestures of Gabriel and Mother of God enables to establish the stages of their dialogue. The second iconographic scheme was less popular in the context of the Baroque Western European art, however, spread rather widely in Polish and GDL art: Renaissance balance is typical of the compositions, the communication of Gabriel*

*and Mary takes place in quieter chamber environment, corresponding symbolic motifs give to the images of this type additional theological meaning: the Blessed Virgin Mary is interpreted as the Lord's Lady. In the Adoration of the Magi one iconographic formula predominates in which the position of the subject participants is more or less constant. Nativity as in European art is united with the Adoration of the Shepherds. The domineering motif of the subject composition of the Purification of the Blessed Virgin Mary or Presentation of Jesus in the Temple is the figure of the head priest in the Lithuania of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> century just as in Europe as well most often identified with Prophet Simeon. Flight or Rest on the way to Egypt were not extremely popular in the Lithuania of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries. In Post-Trident art also in GDL images the prototype of which is Return from Egypt spread wider. In this subject mostly in nature background Mary and Joseph leading by the hand already adolescent Christ has been depicted. At the same time a new group has been supplemented by the God Father and under him gliding Holy Spirit in the form of a pigeon depicted on the top usually above Jesus. Such composition acquires additional strong theological dimension – it is double heavenly and terrestrial Trinity.*

*Investigations of archive sources and remaining images certify that in the context of Jesus childhood the following subjects were most widely spread: Annunciation to the Blessed Virgin Mary, Adoration of the Magi and Terrestrial Trinity. They were spreading in both altar and wall and easel painting. Subjects of ambivalent character can be distinguished: those which directly illustrate the story present in the Holy Writ, other written sources and those which have a more complicated theological level, additional meanings.*

**Василяускене А.**, лектор факультета искусств университета имени Витаутаса Великого, г. Каунас.

УДК 677.026.71 (476)

**М.Е. Ветоха-Копадзе**

## **ТРАДИЦИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В ДИЗАЙНЕ СПЕЦОДЕЖДЫ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА**

*Раскрываются традиции национальной художественной культуры в дизайне спецодежды конца XIX – начала XX века.*

Украинская национальная жизнь в начале XX века стала на путь развития и укрепления своих позиций в Галиции. Рост национального сознания отражался в просветительской деятельности общества «Просвита» («Просвещение»). Деятельность общества состояла из издательства украинских книжек, открытия учебных

заведений для школьной и ремесленной молодежи, а также – воскресных школ. Вместе с обществом «Просвита» действовали парамилитарные объединения «Сич» и «Соколы». В поддержку национально-просветительской идеи этих обществ основана организация Украинских Сичовых Стрельцов, которая ставила себе цель обучать молодежь военному ремеслу.

Каждая из этих организаций имела устав, которым предусматривалось ношение униформы и ее особенные отличия. Однако, в связи с затруднительным экономическим и политическим положением, большинство этих планов так и не было реализовано. Вместо этого организации использовали заимствованные мундиры и унифицировали их согласно уставу. В частности, использование традиционной рубашки как элемента целого мундира прослеживается в униформе пожарно-спортивных организаций: «Сокил-батько», «Сич», «Пласт».

Особенного внимания заслуживают униформы праздничного назначения. Оригинальные варианты унификации народной одежды присутствуют в гимнастических костюмах «Сокила-батько». Например, женская праздничная одежда состояла из длинного светлого костюма, основой которого было платье, подпоясанное в талии, и шапки темного цвета. Одежда украинских «соколов» отвечала не только функциональным, но и высоким эстетичным требованиям.

Первой организацией, которая в 1900–1914 годах внедрила спортивную одежду, используя вышитый наряд, была «Сич», которую возглавил Кирилл Трилевский. Большого значения применению украинского унифицированного костюма придавал «Сокил», а также другие национальные общества.

Униформу можем разделить на несколько основных групп, а именно: для членов «Сокила», «Сичи», «Пласта», спортивных объединений, сичево-стрелецких, военных формирований. Все они использовали как основу костюма вышитые рубашки.

Народный костюм как форменную одежду прослеживаем в организованных «Просвитой» образовательных заведениях. Вместе с этим существовала форменная одежда, в основе которой использовался городской костюм, дополненный вышитой рубашкой, которую подвязывали лентой или поясом.

Унифицированная форменная одежда утвердилась благодаря празднованию столетия со дня рождения Тараса Шевченко в 1914 году. Все стрелецкие организации должны были выступить в своих униформах. Организации «Сокил-батько» и «Сичевый Союз»

имели костюмы одинакового цвета, отличие было только в форме головных уборов. Стрелецкие общества «Сичевого Союза» получили шапки – «мазэпынки», которые в дальнейшем остались в форменной одежде «легиона УСС». Головной убор «Соколов» по форме напоминал английский аналог.

Проект униформы УСС принадлежал Л. Лепкому и И. Катамаю, а именно – цвет «кгаки», крой и шапка – «мазэпынка». Во время войны стрельцам официально предоставили возможность носить «мазэпынки» с особенными кокардами, которые изображали льва (старинный герб галицких князей с 1848 года был принят в Западной Украине как национальный).

В процессе украинизации военных формирований, национальный характер отражался преимущественно в желто-голубых лентах, их нашивали на шапках, шинелях и гимнастерках.

Украинские военные формирования, которые действовали в полуподполье, имели больше возможностей, чтобы внести во внешний вид униформы национально-традиционные элементы и прибавить ей казацкого романтизма. Поскольку эти организации не подчинялись главному военному командованию, они могли не придерживаться военных уставов.

Характерной чертой развития украинской спецодежды является то, что ее становление происходило в тесной связи с культурно-образовательными и общественно-политическими особенностями жизни в Украине в конце XIX – начале XX века. Именно период украинского национального возрождения, которое отразилось на достижениях украинского народа, его материальной и духовной культуре, вносит в унифицированный строй много национальных черт.

Унифицированный строй является бесспорной составляющей художественной культуры и процесса становления украинской государственности.

#### *Список литературы*

1. Військові звання Збройних Сил України у 1918 році // Вісник Київського університету імені Тараса Шевченка. Історія. – 1999. – С. 69–72.
2. Військові нагороди в Західноукраїнській Народній республіці (1918–1919 рр.) // Український історичний журнал. – 1999. – № 5 – С. 50–56.
3. Військові урядовці та адміністративні старшини Армії УНР 1919–1922 рр.: однострої, відзнаки, ранги // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. – 2002. – Число 8–9. – Част. 1. – С. 118–132.

4. Галицько-Український полк ім. Богуна // Однострій. – 2000. – № 4. – С. 5–6.
5. Глоговський, Ю. Український народний одяг XVII – поч. XIX ст. в акварелях / Ю. Глоговський. – Київ: Наукова думка, 1995.
6. Мельник, Б. Вулицями старовинного Львова / Б. Мельник. – Вид. 3-тє, зі змінами. – Львів: Світ 2006. – 272 с.
7. Крип'якевич, І. Історія українського війська / І. Крип'якевич, Б. Гнатюк. – Львів: Видавництво Івана Тиктора, 1936. – 574 с.
8. Символіка наукових знаків збройних сил ЗУНР-ЗОУНР 1918–1919 рр. // Спеціальні історичні дисципліни: питання теорії та методики. – Київ, 2004. – Число 11. – Ч. 1 – С. 308–328.
9. Відзнаки військових звань українських збройних формувань 1917–1921 рр. // Військово-історичний альманах. – 2001. – Ч. 2. – С. 92–109.
10. Ідея гетьманської держави у символіці та емблематиці Української Армії 1918 р. // Знак. Вісник Українського геральдичного товариства. – 2002. – Ч. 27. – С. 10–11.
11. Урядовці військової офіції УНР: однострій та відзнаки (наказ ГУВУНР від 30 червня 1919 р. ч. 32) // Знак. Вісник Українського геральдичного товариства. – 2002. – Ч. 26. – С. 10–11.
12. Символіка нагород і нагрудних знаків частин та з'єднань Армії УНР періоду інтернування 1921–1924 рр. // Знак. Вісник Українського геральдичного товариства. – 2002. – Ч. 28. – С. 10–11.
13. Науковні знаки органів військового управління, з'єднань та родів зброї Галицької Армії 1919 р. // Знак. Вісник Українського геральдичного товариства. – 2004. – Ч. 33. – С. 8–9.
14. Nowakowski, T. Armia austro-węgierska. 1908–1918 / T. Nowakowski. – Warszawa, 1992.
15. Ріпецький, С. Українське Січове Стрілецьтво / С. Ріпецький. – Нью-Йорк: Червона Калина, 1956 р. – 347 с.
16. Левицький, К.: Історія Визвольних Змагань Галицьких Українців з часу світової війни 1914–1918 рр. / К. Левицький. – Львів, 1928.
17. Кун, Л. Всеобщая история физической культуры и спорта / Л. Кун. – [Б. м., б. г.].
18. Трильовський, П. Гей, там на горі «Січ» іде... / П. Трильовський – [Б. м., б. г.].
19. Порядок строю соколиного. Марця 1894 // Календар «Сокіл» на 1897. – Львів, 1896.
20. Нога Олександр Світ Львівського спорту 1900–1939. – Львів: Українські технології, 2004. – 356 с.
21. Філановський, Г. Костюм XX століття / Г. Філановський, О. Супрун. – Київ: Веселка, 1990.
22. Психологія моди // Ілюстрована Україна. – Львів, 1913. – Ч. 2.

*The article presents the main types of uniforms of the educational institutions at the late XIX – beg. XX century, its history, characteristics and analysis of technological structure.*



*Purpose: To trace the origin and development stages of uniforms in the context of the formation of Ukrainian school education and the establishment of social and sporting societies in Ukraine at the late XIX – beg. XX century.*

**Ветоха-Копадзе М.Е.**, преподаватель кафедры искусствоведения и дизайна Прикарпатского национального университета имени Василия Стефаника, г. Ивано-Франковск.

УДК 74 (476)

**О.А. Воротникова**

## **НАИВНОЕ ИСКУССТВО ПОЛЕСЬЯ: ВНЕЭСТЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

*Рассматривается наивное искусство Полесья, в частности его внеэстетические аспекты.*

С 90-х гг. XX века и до сего времени институты Академии наук РБ ориентировались на изучение восточных регионов, пострадавших от Чернобыля, а поскольку Полесье отличается и своеобразием, и единством, внимание экспедиций Института искусствоведения было направлено и на западное Полесье. Районы были обследованы на предмет сохранившихся памятников искусства в западных районах Полесья.

Для раскрытия этой темы были избраны данные, собранные экспедициями Института искусствоведения, этнографии и фольклора НАН Беларуси на Полесье в 2004–2010 гг. За время экспедиций зафиксированы работы И.Ф. Супрунчика (р. 1942), Н. Зосика (1904–1981), М. Сазановича (1925–2010). В Столинском районе, в Терембличах, существует музей, созданный скульптором Супрунчиком. В д. Закозелье Дрогичинского района почти в каждом доме до сих пор имеются работы художника Никанора Зосика. В д. Вавуличи Дрогичинского района экспедицией зафиксировано имя ещё одного художника – Михаила Сазановича, священника Брестско-Кобринского благочиния. Итак, нам кажется, что творчество этих трёх художников охватывает важные стороны общественной жизни: музейную память (И.Ф. Супрунчик), бытовую культуру (Н. Зосик), и церковное искусство, как неотъемлемую часть нынешнего возрождения религиозной практики (М. Сазанович). Все избран-

ные для работы художники «социальны в рамках обыденной жизни» [1, с. 123–125]. Что касается творчества, то к этому жанру произведений применимо суждение некоего коллекционера «Всё неправильно, но гениально».

Делом жизни Ивана Супрунчика стала организация уникального провинциального музея-библиотеки, где собран материал по локальной истории Полесья, неповторимый, ценный местным населением, малоизвестный из-за удалённости от туристского потока. С 2001 года собрание носит звание народного музея. Собственно работы скульптора являются основой экспозиции и самоценны как работы, ибо мастер выполнил их только с помощью топора, визуально они сохранили стилистику старославянской резьбы. Работы отражают типаж и тематику богатой истории нашей страны. В творчестве И. Супрунчика воплощены образы Е. Полоцкой, Яна Чечота, Ф. Скорины, А. Мицкевича, М. Богдановича, Всеслава Чародея, крестьян, занимающихся различными ремёслами и др. Ещё в 1986–1993 гг. выставки И.Ф. Супрунчика прошли в Бресте, Гомеле, Москве и Киеве. Автор был лауреатом Всесоюзных смотров художественного творчества. В 2000 году Супрунчику присуждена специальная премия Президента РБ.

О Никаноре Зосике из деревни Закозелье Дрогичинского района впервые общественность услышала в 2010 году. Наивный художник в 20-е годы XX века, «за польским часом», бывал в Закозельском (ранее владельцами Закозелья были представители рода Ожэшко) поместье Кароля Толочки и видел интерьеры дворца, живопись, наблюдал за работой приглашённых художников [2, с. 22–23]. В 60-70-е годы работал как надомник, это было основным источником заработка. Такие факты как судимость не украшают, но проясняют моральные принципы художника. Н.Л. Зосик понёс наказание за оскорбление должностного лица при исполнении: защищал многодетную семью, у которой отбирали последнюю корову, а работник прокуратуры неуважительно вел себя в хате, где, как известно, у полешуков почитались и углы, и стол, и хлеб. Можно только с благодарностью отметить роль заказчиков Никанора Леонтьевича – жителей деревень Дрогичинщины, которые поддерживали, не дали уйти ему в небытие аутсайдером и обеспечивали его работой. Многочисленные букетные композиции, сцены охоты, пасторальные сюжеты, натюрморты, позитивные пейзажи носят репрезентативный характер, а весь ассортимент демонстрирует

господствовавший тогда эстетический вкус низовой субкультуры, китч. Хочется отметить особый и неповторимый талант автора передавать всё ярко, объёмно и предельно искренне. «Каноравы картинки» сродни вывескам Нико Пиросмани, и поэтому, очевидно, его называют белорусским Пиросмани.

Что до истоков творчества протоиерея М. Сазоновича, то статус пастыря прихожан определил направленность живописных работ, маляваных ковров и резьбы. Это обеспечило ему любовь и почитание как художника. И если главным в творчестве скульптора И. Супрунчика стала сама культура, во всём её многообразии, целью Н. Зосика было создание образа чудо-деревни с чудо-домами, то у М. Сазоновича яркая, радостная церковь является центром жизни полешуков. Беседа Христа с самарянкой, благословение старцем героя перед дальним походом, Христос с апостолами во ржи, святое семейство – лишь несколько сюжетов этого художника. Путь последнего в религиозное искусство был долгим. Протоиерей М. Сазонович имел яркую биографию инсигтного художника: из крестьянской семьи, участвовал рядовым в боях Великой Отечественной войны, имел в браке шестерых детей, был заведующим сапожной мастерской, кровельщиком, своим отношением к церкви был отмечен клиром и в 1883 году рукоположен митрополитом Минским и Слуцким Филаретом. Он стал дьяконом, протоиереем. В округе деревни Вавуличи в церквях висят работы Сазоновича на религиозную тематику. Художник посильно занимался реставрацией литургических предметов, что в условиях провинциальной субкультуры является ответственной социальной ролью. Хорошая память прихожан является лучшей критической оценкой творчества художника и его роли в сохранении богатого нематериального наследия Полесья. Вспоминаются слова В. Кандинского: «это чистые художники, наивные, чистые – что они именно художники и больше никто».

Содержательные программы творчества представителей современного полесского наивного искусства являются хорошей почвой для поддержания механизма исторической памяти, в частности, включения этих отдельных художественных работ в выставочную практику, что осуществлено уже научным музеем Института искусствоведения, этнографии и фольклора НАН РБ. Уже более 20 лет в основной экспозиции выставляются скульптуры И. Супрунчика. Была проведена выставка отреставрированных работ Н. Зосика [3]. Как известно, выставки дают возможность использовать

позитивные возможности наивного искусства в качестве демонстрации приоритетов музейного мировоззрения, утверждать в правах носителей этого искусства, которые, как утверждают критики, не считают себя художниками. Такому непрофессионалу обязательно требуется зритель, ценитель, тогда как статусному живописцу, скульптору важен резонанс. И в условиях рынка нельзя забывать о возможностях продажи произведений, а значит следует ориентироваться так же на воспитание вкуса покупателя.

В этом можно опираться на музейную политику соседней России, где в 1998 году в Москве, в Новогиреево, был создан Музей наивного искусства, составляющий фонды работ российских наивных художников, изучающий проблемы маргинального искусства, в том числе в рамках международного фестиваля «Фестнаив».

#### Список литературы

1. Тарабаров, С.Д. Приоритеты и ценности наивного искусства. Маргинальное искусство / С.Д. Тарабаров // Сборник статей. – М.: МГУ, 1999.
2. Качанка, Л. Каноравы карцінкі / Л. Качанка. – Мастацтва. – 2011. – № 3.
3. Варатнікова, А. Каноравы карцінкі / А. Варатнікова. – Культура. – 2009.

**Воротникова О.А.**, научный сотрудник отдела-музея древнебелорусской культуры ГНУ «ИИЭФ им. К. Крапивы НАН Беларуси», г. Минск.

УДК 008 (476)

**І.Р. Вуглік**

## **БЕЛАРУСКАЯ ІКОНА ЯК РЭПРЭЗЕНТАНТ СВЕТАПОГЛЯДНЫХ АСАБЛІВАСЦЯЎ БЕЛАРУСАЎ**

*В статье изучаются характерные особенности белорусской иконописной школы в контексте специфических черт мировоззрения, этнической психологии белорусов. Изобразительный реализм белорусской иконы рассматривается в контексте идеологии сакрализации земного, реального мира в культуре, мировоззрения белорусов. Особенности белорусской иконы также интерпретируются с точки зрения культурологемы «родного кута», привязанности к родному краю, таких этнопсихологических особенностей, как интраверсия, индивидуализм\*.*

\*Аннотация дается на русском языке для расширения читательской аудитории.

Сярод мадэльных з’яў беларускай культуры, у якіх яскрава адбіўся яе гістарычны лёс і сістэмныя маркеры, вылучаецца беларуская іканапісная школа. Яна ўзнікла ў XIV – XVI ст. [1, с. 7], у XVII – пачатку XVIII ст. актыўна развівалася [2, с. 37, 145], зазнала істотныя стылёвыя мадыфікацыі ў другой палове XVIII ст. [1, с. 12–17] і праіснавала ў асноўных рысах да пачатку XX ст. Яе стылёвыя асаблівасці, атрымаўшыя разнастайныя варыяцыі, устойліва захоўваліся на працягу розных гістарычных эпох, што сведчыць аб сістэмнай трываласці гэтай мастацкай з’явы. Фенамен беларускай іконы з’явіўся ў выніку моцнага ўплыву на кананічны візантыйскі іканапіс еўрапейскага станкавага рэалістычнага жывапісу, а таксама балканскіх (пераважна сербскіх), італьянскіх мастацкіх элементаў. У выніку у беларускай іконе адбыўся адыход ад канону, што і абумовіла крышталізацыю рыс яе адзначанай даследчыкамі спецыфікі, сярод якой самая істотная рыса – рэалізм, у першаю чаргу – чалавечых постацей, наяўнасць у іх індыўдуалізма, псіхалагічнай адметнасці, этнаграфізм, жанравасць, асаблівасці аздаблення ляўкаса і іншае [3, с. 35–53]. Дзякуючы рэалістычнаму накірунку беларуская ікона захавала для гісторыкаў каштоўныя, адзіныя для свайго часу выявы прадметаў матэрыяльнай культуры старажытнай Беларусі. На беларускай іконе мы бачым рэальныя твары людзей таго часу – заможных і простых, іх прычоскі, адзенне – шляхецкія дэліі, кунтушы, жупаны, шапкі, сялянскія мужчынскія строі, жаночыя строі з наміткамі, саянамі, гарсэткамі. Асабліва трэба вылучыць інтэр’еры (дамоў заможных слаёў грамадства XVI – XVII ст.), якія не захаваліся да нашых дзён: падлогі, столі, аздабленне сцен, ложка з завесамі, ламбрэкенамі, іншая мэбля, у тым ліку дзіцячыя калыскі. Каштоўнымі з’яўляюцца выявы аздаблення стала – посуд, сталовыя прыборы. Таксама на абразях прысутнічаюць краявіды з храмамі, свецкай архітэктурай. Усё гэта напісана дастаткова аб’ёмна, з элементамі лінейнай перспектывы, якія падкрэсліваюць матэрыяльнасць аб’ектаў. Цікавасць да свету матэрыяльных рэчаў, дэталю культурнага асяроддзя – адзін з істотных кампанентаў беларускага светапогляду, праявы якога – плённае развіццё мастацтва нацюрморта ад І. Хруцкага да сучасных мастакоў, значныя серыі беларускіх архітэктурных краявідаў (Н. Орда, Я. Драздовіч), насычаныя інтэр’еры дваранскіх сядзіб XVIII – пачатку XX ст., сакралізацыя шэрагу прадметаў інтэр’ера сялянскага жылля.

Усе гэтыя рэаліі ўключаны ў сакральны кантэкст, кананічную іканапісную аснову і, такім чынам, набываюць ірэальнае напаўненне. Між тым, згодна з уяўленнем пра ікону, яна – «вакно ў іншы свет», яе нельга разглядаць як проста ілюстрацыю ці жывапіс [4, с. 19]. Свет візантыйскай іконы падкрэслена дэмагэгіяльна, ён дэкларуе дэканкрэтызацыю аб'ектаў рэчаіснасці. Увядзенне ў абраз рэалій нававольнага жыцця параджае новыя ракурсы погляду на ікону як на феномен сакралізацыі матэрыяльна-пачуццёвага, канкрэтнага свету, што звязана з карэляцыяй вызначальнага канцэпта іконы. У беларускай іконе ў аднолькавай меры прысутнічаюць наратывы зямнога і нябеснага – яна сакралізуе рэальнае жыццё, «зніжае» ўзровень высокага да нізкага, здымае бінарнае супрацьстаянне сакральнага і прафаннага ў сваім медыятыўным свеце.

Індывідуальнае аблічча маюць сакральныя персанажы беларускай іконы, прычым імкненне майстроў да асабістай выразнасці вобразаў не звязана з акцэнтацыяй іх незямной прыгожасці. Выразна кананічны (вялікія вочы) лік Божай Маці Баркалабаўскай (1659 г.) ураджае менавіта сваёй індывідуальнай, нават сюрэалістычнай экспрэсіяй, далёкай ад стандарта сакральнай прыгожасці. Увогуле, на беларускіх абразях няшмат іканапісна кананічна прыгожых твараў, што збліжае ікону з беларускім сармацкім партрэтам, дзе твары таксама пазбаўлены мастацкай апрацоўкі. Нават прыгожыя твары Маці Боскай на такіх абразях, як Маці Боская Адзігітрыя Неўвядальны цвет першай паловы XVII ст., Маці Боская Адзігітрыя Мінская другой паловы XVIII ст., прывабляюць менавіта чалавечай, зямной прыгожасцю, гэтыя твары, а не лікі. Гэтыя асаблівасці знаходзіцца ў кантэксце такой светапогляднай асаблівасці беларусаў, як насцярожанае стаўленне да пафаснага, пампезнага, велічна-прэзентабельнага. Нездарма класіцызм у літаратуры, архітэктуры, а таксама ампір не мелі развіцця на мясцовай глебе акрамя малых форм (да часоў савецкага архітэктурнага неакласіцызму).

Крайняя форма прафаннага ў іконе – яе прымітыўны накірунак XVIII ст. (М.С. Сазш, Латыгаўскі майстар) – маніфестацыя сакральных «жабрацтва духа», дзіцячасці (што не ўласціва беларускай ментальнасці) ці, хутчэй, спроба зліць боскае з падкрэслена чалавечым, канчаткова сакралізаваць яго. Блізасць сакральных персанажаў да зямнога свету – адметная рыса беларускай міфалогіі, спецыфічная характарыстыка яе язычніцкіх бажкоў, а таксама хрысціянскіх персанажаў [5, с. 45–46]. Непасрэдныя кантакты белару-

саў з багамі адбываліся на зямлі – менавіта ў полі, на дарозе, у лесе перад людзьмі з’яўляліся Бялун, Жыцень, Цёця, Дабрахочы, шматлікія іншыя міфалагічныя персанажы. Майстар фантазіянага накірунку Я. Драздовіч маляваў жыхароў Сатурна вельмі падобнымі на старажытных прыхільнікаў паганства. Магічны рэалізм ірэальнага ў рэальным (беларускім – віцебскім) быў у падмурку творчага метада М. Шагала. Увогуле, святочнае афармленне Віцебска М. Шагалам, К. Малевічам, калі на дамах, трамваях размяшчаліся абсалютныя, касмічныя геаметрычныя формы побач з сюрэальнымі шагалаўскімі велізарнымі лётаючымі людзьмі на тарцах будынкаў, – рэалізацыя ідэі сумяшчэння сакральна-супрэматычнага, магічнага з прафанным.

Заземленасць сакральнага, растварэнне яго ў навакольным свеце прыроды, культуры, людзей, калі казаць шырэй – імкненне культурнага да зямнога – адна з характэрных этнакультурных, светапоглядных характарыстык беларускага этнасу, якая мае разнастайныя культурныя праявы. У матэрыяльнай культуры – гэта прыземістая беларуская готыка XV–XVI ст., рэалістычныя, з элементамі прымітыву, беларуская рэлігійная драўляная скульптура, культывае драўлянае дойлідства, асабліва невялікія і ўтульныя каплічкі на могілках, у духоўнай культуры – антытрынітарызм С. Буднага, погляд на Біблію як на крыніцу ведаў, навук Ф. Скарыны. Беларуская літаратура, у першаю чаргу класічная, па-сутнасці апявала, паэтычна сакралізавала свет сваёй старонкі, роднай мясціны. Хрыстос У. Караткевіча прызямліўся менавіта тут, хадзіў па беларускай зямлі.

Нягледзячы на наяўнасць рэалістычных кампанентаў, мы маем справу з іконай, асноўны пастулат якой – нерухомасць. У беларускай іконе ёсць рэалістычная дынаміка, аб’ёмнасць і гэта стварае арыгінальны псіхалагічны феномен бачнага руху ў нерухомым кананічным асяроддзі. Падаецца, што гэта адпавядае адной са значных праяў беларускай этнічнай псіхалогіі – наяўнасці схованай дынамікі ў знешне нерухомым. За стрыманай знешняй экспрэсіяй хаваецца знешне нябачны і загадкавы для назіральніка актыўны інтравертны патэнцыял, як ў іконе, дзе з кужбушак выглядаюць сакавітыя, поўныя жыцця дэталі і персанажы.

Наяўнасць рамкі ў іконы, сакралізацыя ў ёй рэчаіснасці адпавядаюць культуралагічнаму, этнапсіхалагічнаму канцэпту «роднага кута», уласціваму беларускай культуры і звязанага з інтравертнай псіхалогіяй. Яго праявы – замкнёная ад вонкавага свету бела-

руская традыцыйная хата, з трыма невялікімі вокнамі, нізкімі дзвярыма, якая псіхааналітычна суадносіцца з сакральным матчыным улоннем, замкнёны вяночны двор, гэта і прыхільнасць, любоў шляхты да сваіх радавых маёнткаў, выдатна ўвасобленая ў «Паланезе» М.К. Агінскага, рэлігійная талерантнасць і поліканфесіяналізм беларусаў, як, дарэчы, і невызначаная канфесійная прыналежнасць беларускай іконы. На беларускай іконе прысутнічаюць элементы лінейнай перспектывы, якая семантычна звязана з праявай мастацкага індывідуалізму, асаблівага погляду на свет у цэлым. Гэта стаецецца з такімі з’явамі, як індывідуалізм беларускай сялянскай псіхалогіі, усталяваны ў невялікіх вёсках паўночнага ўсходу Беларусі, шматлікіх «кутах», а потым хутарах, выпрацаваны ў часы рэнесансу і барока індывідуалізм шляхты, інтэлектуалаў, які не дазваляў ім гуртавацца ў значныя грамадскія супольнасці.

Раслінны арнамент фона беларускіх ікон здымае інрэальную заданасць чыстага залатога фона – аналага райскага святла – і насычае гэту прастору матэрыяльнай канкрэтыкай. Прастора ў беларускім абразе – не з’яючы нерухома святарны абсалют, яна напоўнена сакральнай эманацияй, як у ісіхазме, але не праменяў блага святла, а светацені. «Метафізіка святла» як адна з істотных праяў боскага ў іконе [6, с. 157–159.] дэзавуіруецца раслінным фонам, залаты сакральны колер з’яе скрозь узоры прыродных форм. У светапогляднай сістэме гэта асацыіруецца з напоўненым духамі, нябачнымі міфалагічнымі істотамі ніжнім узроўнем неба ў беларускай міфалогіі, міфалагічным мысленні.

У беларускай іконе адбылася першапачатковая міксацыя і, адначасова, дэструкцыя двух метанарацый – жорсткіх канонаў усхода і кананізаванай вольнасці захаду. У беларускай іконе паступова ажыццявіўся менавіта іх сінтэз – навакольная рэчаіснасць набыла сакральнасць праз візантыйскую кананічнасць. У выніку беларуская ікона зрабілася яскравай праявай крэацыйных сінтэтычных працэсаў, калі з мікста ўтварылася сутнасна спецыфічная з’ява. У стагоддзях, калі беларуская ікона ўтварала сістэмную, значную культурную з’яву, яна была часткай беларускага (ліцвінскага) культурнага маналіту, дзе ў сінтэтычным стане існавалі перапрацаваныя культурныя супрацьлегласці ўсходу і захаду (пры яго перавазе) ікона, як і ўся беларуская культура, светапоглядная сістэма людзей, праяўляла сваю яскравую адметнасць – імкненне выйсці за межы ўсходняга канона, з якім быў звязаны папярэдні гістарыч-



ны лёс, але не развітацца з ім канчаткова. Прычым гэта тычылася як палітычнай, эканамічнай сістэмы, грамадскага жыцця, так і мастацкай культуры, пры чым як усходняй (беларускія выцягнутыя ў плане праваслаўныя храмы, іконы, рэлігійная скульптура, інш.), так і заходняга (беларуская готыка, віленскае барока). Гэта дваістасць наклала адбітак на псіхалогію беларусаў праз сумяшчэнне памяркоўнасці, талерантнасці, адчыненасці – і інтраверсіі, нават аўтызму, рацыянальнага і ірацыянальнага.

Беларуская ікона як выразная, маштабная, сістэмаўтваральная з’ява пачала зыходзіць з XIX ст. – яе змяняла руская ікона. Таксама на аднаветарную – пераважна ўсходнюю – змянялася і культурная нарацыя краю. Беларуская іканапісная школа акумулявала складаныя працэсы этнакультурнай гісторыі беларусаў, а таксама актыўна ўплывала сваімі магутнымі сродкамі на фармаванне светапогляднай сістэмы, этнапсіхалагічных асаблівасцей народа. Людзі стагоддзямі маліліся, абагаўлялі досыць спецыфічныя, адметныя абразы з выявамі рэальнага зямнога свету, што не магло не паўплываць на складанне спецыфічных рыс беларускага менталітэту. Этнапсіхалагічная, светапоглядная кампанента беларусаў выступае як рухомая, пераважна інтравертная, скіраваная на эмацыянальнае успрыманне зямнога навакольнага свету, пошук сакральнага ў прафанным.

#### *Спіс літаратуры*

1. Іканапіс Беларусі XV–XVIII стагоддзяў / Н.Ф. Высоцкая. – 6-е выданне. – Мінск: Беларусь, 2001. – 231 с.
2. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / Рэд. кал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд.) і інш. – Т. 2. – Мінск: Навука і тэхніка, 1988. – 384 с.
3. Іканапіс Заходняга Палесся XVI–XIX стст. / В.Ф. Шматаў, Э.І. Вецер, М.П. Мельнікаў і інш.; навук. рэд. В.Ф. Шматаў. – Мінск: Беларуская навука, 2002. – 349 с.
4. Вы пришли в храм: Религиозное издание. – Минск: Издательство Белорусского Экзархата, 2001. – 63 с.
5. Вуглік, І.Р. Міфалогія беларусаў: Навучальна-метадычны дапаможнік / І.Р. Вуглік. – Мінск: Сучасныя веда, 2005. – 152 с.
6. Флоренский, П.А. Иконостаc. Избранные труды по искусству / П.А. Флоренский – М.: Русская книга, 1993. – 366 с.

*In this paper we study the characteristics of I.G. Vuhlika Belarusian icon painting school in the context of the specific features of philosophy, psychology, ethnic Belarusians. Iconic realism Belarusian icons seen in the context of ideologies*

*sacralization of the earth, the real world in culture, the worldview of the Belarusians. Features of the Belarusian icons are also interpreted in terms kulturologemy «native kuta 'attachment to their land, such etnopsihologicheskikh features as intraversiya, individualism.*

**Вуглік І.Р.**, кандыдат гістарычных навук, дацэнт, дэкан гуманітарнага факультэта Інстытута сучасных ведаў імя А.М. Шырокава, сакратар Савета Інстытута, г. Мінск.

УДК 725.94

**А.В. Галета**

## **ОСВЕТИТЕЛЬНЫЕ ПРИБОРЫ ГОРОДОВ ЗАПАДНОЙ УКРАИНЫ В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ МАЛЫХ АРХИТЕКТУРНЫХ ФОРМ**

*В комплексном благоустройстве городской среды наряду с другими малыми архитектурными формами (далее МАФ) фонари являются наиболее необходимыми и распространенными. Комфортное пребывание человека в вечернее время в парке или сквере, благоприятные условия для отдыха и общения жителей после рабочего дня невозможно при ненадлежащем оформлении города осветительными приборами. Уличные фонари, как элемент МАФ, являются одними из определяющих факторов, которые призваны гармонизировать пространственную среду вечернего города.*

Неотъемлемой составляющей современного города есть его освещение. Актуальным является обеспечение надлежащего уровня безопасности, движения пешеходов и отдыха в вечернем городе. МАФ, в состав которых входят уличные фонари и уличные бра, являются неотъемлемыми средствами для создания надлежащих условий для комфортного пребывания жителей в городе. Основной недостаток формирования светло-цветовой среды во многих современных городах – отсутствие единства в решении освещения различных территорий города. Также превалирование световой рекламы над архитектурными объектами, разрушающие стилевое единство городской среды, избыточное освещение городских центров, при неравномерном освещении периферийных районов многих городов.

Искусство освещения городских улиц и площадей достигает глубины веков. Сначала это были примитивные устройства в виде

керосиновых, спиртовых, масляных фонарей, факелов и фонарей с огнем и рефлектором. Первые светильники во Львове появились в 1850 году. Это были фонари с фитилем, погруженным в масло. У них использовались свечи из овечьего жира. В 1858 году во Львове было сдано в эксплуатацию газовый завод, который производил искусственный газ из твердых видов топлива. В октябре этого же года на улицах города зажглись первые газовые фонари. Их было 71 [1]. До 70-х годов это число выросло до 104. В Украине электрическое освещение улиц было внедрено в Киеве в 1878 году (электрическая машина и 4 дуговых фонаря). В Ивано-Франковске впервые местные жители смогли любоваться фонарями в 1821 г., когда из Львова прислали нового старосту – Францишка Краттера. Наведение порядка он начал с освещения. Вскоре город украсился фонарями, которые зажигали вечером и гасили поздно ночью [2]. Использование электрического освещения в Ивано-Франковске впервые состоялось 13 января 1897 г., возле здания железнодорожного вокзала. Учитывая то, что в исследованных архивных материалах области нет соответствующих данных, можем считать указанную дату началом внедрения электрической энергии в Прикарпатье [3, с. 22].

Со временем разнообразие осветительной техники увеличивается. Появляются новые технологии и материалы, которые вносят коррективы в форму и конструкцию фонарей. Возникает необходимость изучения и систематизации знаний для дальнейшего правильного воплощения их в новых пространствах города. Специалисты в области осветительной техники уже вместе с архитекторами работают над созданием ансамблей городов. Основной задачей, в свою очередь, функционального освещения – является обеспечение безопасности движения транспорта и пешеходов. Декоративное наружное освещение должно обеспечивать хорошую видимость и художественную выразительность наиболее важных архитектурных и скульптурных объектов. Фонари, выполняя определенные функции, вместе с тем являются неотъемлемой частью ансамбля определенной территории города. Их стилистические признаки нужно согласовывать с окружающей архитектурой, или умело подчеркивать ее. Устанавливая осветительные приборы на территориях городов нужно учитывать следующие критерии: обеспечение оптимального количества параметров освещения, удобство в эксплуатации, надежность, безопасность, комфорт, экономичность, эстетичность.

Классификация световых приборов осуществляется по многим признакам. К ним относятся основная светотехническая функция, характер светопередачи, условия эксплуатации и основное назначение. По основной функции световые приборы делятся на осветительные и светосигнальные. Фонари классифицируют по методу их крепления, хотя часто их можно устанавливать по-разному, и они могут быть стационарными и переносными. На открытых пространствах различают – подвесные, на опорах (консольные и венчающие), настенные (бра) – примером является размещение таких светильников является площадь Рынок во Львове, переносные (сезонные – садовые, иллюминационные) [4, с. 108–109].

Осветительные устройства, как и большинство других МАФ, требуют замены или коррекции. Уличные фонари не стали исключением. В течение довольно короткого исторического периода большинство из них были заменены или приспособлены к новым требованиям, в связи с развитием новых технологий или коррекцией архитектурного ансамбля города. Согласно данным архива «О мерах по улучшению монументального и архитектурно-художественного оформления городов, поселков, сел области» в городе Ивано-Франковске в течение 1975 года производился ремонт и благоустройство уличного освещения улиц. Наружное освещение и рекламу в городе было поручено выполнять управлению «Горсвет», т. Н.И. Грицкевич, с долевым участием швейно-галантерейной фабрики, фабрики химчистки, мебельной фабрики. В городе Ивано-Франковске во время советского периода преобладали уличные фонари с чертами конструктивизма и рационализма. Фонари в историческом центре Ивано-Франковска были спроектированы в виде опор из четырех металлических стержней, соединенных между собой, которые венчал фонарь в форме усеченного конуса. В Западной Украине были распространены также фонари с элементами неоклассицизма (набережная городского озера в Тернополе). На массивных бетонных колоннах, декорированных в нижней части орнаментом, находился фонарь круглой формы. На юбилей в 2008 году на улице Кобылянской в Черновцах были установлены новые фонари. Старинные фонари образцов XVIII–XIX века установлены на настенных кронштейнах (МКП «Горсвет»). Похожие фонари можно видеть в Черновцах на церкви, на Соборной площади, только значительно меньших размеров. На отрезке улицы Кобылянской от ул. Шевченко до ул. Армянской установлено 39 фо-

нарей, которые дополняет архитектурная подсветка на фасадах зданий [5]. В городе Ивано-Франковске проводилась замена фонарей на центральных пешеходных улицах в период последней реконструкции в 2001 году. Новые фонари были спроектированы общим украинско-бельгийским предприятием «Ватра-Шредер» в Тернополе. На зданиях устанавливаются дополнительные осветительные приборы в форме бра. В 2010 году в городе был открыт музей истории электрификации Прикарпатья.

Одним из важных вопросов во многих городах Украины есть освещение набережной территории. Освещение набережных можно отнести как к функциональному, так и к декоративному освещению, поскольку оно должно обеспечивать безопасность движения пешеходов, а также подчеркивать архитектуру конструкций набережных и ее декоративных элементов. Выбор объектов для освещения должен базироваться на комплексной разработке целостной концепции освещения города или отдельной его части [6, с. 44]. В большинстве набережных Западной Украины освещение было установлено еще во времена советского периода. Иногда проходит только замена ламп освещения, а надлежащего ухода за самим оборудованием нет. Местами такое освещение вообще отсутствует.

Освещение городских парков, скверов, бульваров помогает создать наиболее благоприятную среду для отдыха, прогулок населения в вечернее время. На таких территориях, где расположено множество разнообразных по форме и цвету растений, есть возможность создания красивых ландшафтов при правильном размещении источников света. Примером такого освещения являются цветники в парке имени Т.Г. Шевченко и цветники возле отеля «Надія» в г. Ивано-Франковске. Для освещения лестниц, небольших газонов, цветников, зеленых насаждений, бассейнов, часто, применяются светильники, расположенные на низкой высоте, непосредственно к осветительным поверхностям. Примером светового подчеркивания части сооружения может служить подсветка Ратуши на площади Рынок в г. Ивано-Франковске (в основном в период праздников). В Львове это здания на площади Рынок и на проспекте Свободы. Это также вечернее освещение фонтанов (фонтан перед оперным театром, фонтаны на площади Рынок,) и скульптур (памятник основателю Львова – королю Данилу Галицкому (2001 г.), памятник Св. Юрию Змееборцу (1999 г.)) в г. Львове. В вечернее время освещается Доминиканский собор (1764 г.), Баш-

ня Корнякта (1578 г.), Костел святого Андрея (костел бернардинцев) (1630 г.), управление Львовской железной дороги. В Тернополе это также центральная часть города. В частности здания на бульваре Тараса Шевченко.

Некоторые образцы уличного освещения имеют долгую историю и сохранились до наших дней. В Черновцах есть фонарь, которому уже 136 лет. Висит он на нынешнем дворце детей и юношества, на улице Шептицкого, 10. Он находится в хорошем состоянии, на оригинальном кованом канделябре, лишь немного выщерблен. В него вмонтирована неоновая лампочка, и фонарь до сих пор освещает улицу по вечерам. Когда-то на дворце висели два фонаря, но один из них давно исчез. Остался только канделябр. Поэтому второй фонарь изготовлен как копия первого в 2007 году к 600-летию города [7].

Наряду с постоянно действующими осветительными приборами, в городах Украины устанавливают дополнительную иллюминацию в праздничные дни. В последние десятилетия такое освещение становится все более распространенным. За счет появления энергосберегающих технологий эти яркие акценты вносят своеобразную сказочную красоту в образ города во время праздников. Праздничное освещение дворцов и площадей в этот период нам известно еще с древних времен. Об этом свидетельствуют старые гравюры, где зафиксированы знаковые даты или события в жизни того или иного города. Примером праздничной иллюминации последних десятилетий является оформление центральных частей городов в период зимних праздников. В большинстве случаев на пешеходных улицах городов, в парках и скверах используют комбинированное освещение. Примерами являются пешеходные улицы, площади и скверы Ивано-Франковска, Тернополя, Львова, Мукачево и других городов. В рамках празднования 1117-летия Ужгорода 23 октября 2010 в городе был открыт памятник легендарному фонарщику. Сочетание малой скульптуры и фонаря удачно подчеркивает фасад здания в городе. Старожилы помнят легендарного дядю Колю, который почти 40 лет зажигал в Ужгороде фонари, начиная с керосиновых и заканчивая электрическими. Поднимаясь к каждому городскому фонарю по лестнице, фонарщик зажигал свет при помощи выключателя в верхней части [8].

Мировой опыт уличного освещения является хорошим примером для создания должного уровня освещения в пространстве

городов Украины. Новые технологии в области электротехники и дизайна в сочетании с теоретической и исторической базой, являются основой для создания нового «лица» города в последующие десятилетия. В процессе внедрения в практику новых светотехнических технологий стало ясно, что свет выполняет целый ряд функций в восприятии человеком окружающей среды (психофизиологическую, эстетическую, социальную, коммуникационную). Поэтому при проектировании светлого-цветной среды необходимо применение комплексного подхода. Комплексный подход позволяет рассматривать вопрос формирования светлого-цветовой среды в непрерывном единстве со всеми компонентами, которые составляют единое целое [9, с. 9]. В наше время важное значение приобретает сохранение электроэнергии. Экономия электроэнергии не должна достигаться за счет снижения норм освещенности, отключения части световых приборов или отказа от использования искусственного освещения при недостаточном уровне естественного освещения, поскольку потери от ухудшения условий освещения значительно превышают стоимость сэкономленной электроэнергии [10, с. 5].

Значение устройств наружного освещения улиц ежегодно растет, и сегодня освещение является одним из основных элементов в благоустройстве населенных пунктов. Большинство городов Западной Украины сохранили свою архитектуру в исторических центрах. Учет исторических факторов и выявление индивидуальных качеств каждого города с помощью осветительных приборов позволит подчеркнуть лучшие образцы местной архитектуры. Среди недостатков в освещении городов есть недостаточное освещение улиц, отдаленных от центров, низкий художественный уровень осветительной техники, отсутствие комплексного подхода при решении данной проблемы. Внедрение новых технологий и материалов в создание световой среды города является основой для обеспечения безопасности, комфорта и удобства в вечерний период.

#### *Список литературы*

1. Історія вуличного ліхтаря. Екскурс [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://postup.brama.com/000613/101\\_11\\_1.html](http://postup.brama.com/000613/101_11_1.html).
2. Історія вуличного освітлення (за матеріалами газети «Репортер», автор: Іван Бондарев) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ivfrankivsk.if.ua/menu.php?id=3212>.

3. Бубен, О. Літопис ВАТ Прикарпаття обленерго. Віхи історії. Події та люди / О. Бубен, М. Головатий, К. Стоєвський, З. Федунків. – Київ: Друкарня Діапринт, 2005. – 292 с.
4. Щепетков, Н.И. Световой дизайн города / Н.И. Щепетков. – М.: Архитектура-С, 2006. – 320 с.
5. Пішохідну вулицю освітлюватимуть ліхтарі XVIII–XIX століть [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://vidido.ua/index.php/poglyad/comments/vulicju\\_o\\_kobiljans\\_koi\\_prikrajat\\_starovinni\\_lihtari/](http://vidido.ua/index.php/poglyad/comments/vulicju_o_kobiljans_koi_prikrajat_starovinni_lihtari/).
6. Шемчук, А. Особенности функционального и декоративного освещения набережных / А. Шемчук // Architecture & Design. – 2009. – № 5 (15). – С. 44.
7. У Чернівцях зберігся ліхтар, якому вже 136 років [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://molbuk.ua/index.php?newsid=39287>.
8. До Ужгорода повернувся легендарний дядя Коля-ліхтарник (опубліковано 23 жовтня 2010 р.) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://karpatnews.in.ua/news/5504>.
9. Дубинський, В.П. Архитектурно-художественные принципы формирования световой среды современного города: автореф. дис. ... канд. архит.: спец. 18.00.01 / В.П. Дубинський. – Х., 2007. – 20 с.
10. Айзенберг, Ю.Б. Энергосбережение в освещении / Ю.Б. Айзенберг. – М.: Знак, 1999. – 264 с.

*Small architectural forms in their structural characteristics, color scheme, capacity and functionality are quite different. In the accomplishment of the complex urban environment along with other small architectural forms, lights the most appropriate. Street lights as part of the SAF, is one of the determining factors to harmonize spatial environment of the evening.*

**Галета А.В.**, аспірант Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника, г. Івано-Франківськ.

УДК 745/749 (091)

**Н.А. Герасимова**

## **НАРОДНОЕ ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ ИСКУССТВО В КУЛЬТУРНОЙ ЖИЗНИ МОЗЫРСКИХ МАСТЕРОВ**

*В статье представлен материал в области декоративно-прикладного искусства Мозыричины Полесского региона. Материалы посвящены изучению и исследованию данного вида искусства в его историческом аспекте и на современном этапе развития на примерах жизненного и творческого пути мозырских мастеров: А.А. Кравцовой, И.Ф. Ковалевского, Н.А. Рудько, М.В. Токмакова.*



Народное декоративно прикладное искусство имеет богатую историю, формирует идейные и мировоззренческие ориентиры, дает моральную основу для многогранной жизнедеятельности каждого человека. Поэтому необходимо знать духовные корни прошлого и совмещать их с современностью [1].

Проблема, раскрываемая в статье, является актуальной, так как она посвящена изучению и исследованию народного декоративно-прикладного искусства Мозырщины в его историческом аспекте и на современном этапе развития.

Целью данного исследования является определение сущности, своеобразия, свойств данного вида искусства Мозырщины.

Народное декоративно-прикладное искусство – неотъемлемая часть культурной жизни мозырян. И мы, как можем, ее очень кропотливо оберегаем, сохраняем и ею дорожим.

Хочется поведать об одном из культурных заведений Мозырщины, которое играет значительную роль в сохранении и продолжении декоративно-прикладного искусства в культурной жизни каждого жителя не только нашего города, но и всего мозырского Полесья. Это эколого-культурный центр д. Козенки Мозырского района, директором которого является Тамара Александровна Горчанина, а заместителем Воронова Тамара Петровна.

Когда не посетишь экологический центр, он всегда заполнен экспозициями народных умельцев. Выставки доступны для всех. Сюда приходят от мала до велика. И никто из посетителей не остается равнодушным и все покидают залы центра под огромным впечатлением. Здесь проходили выставки знаменитого Н.Н. Пушкаря, М.В. Васковского; рукодельницы А.А. Кравцовой, народного умельца И.Ф. Ковалевского, Н.А. Рудько, М.В. Токмакова и многих других.

Одна из самых пожилых рукодельниц Мозырщины, вложившая частицу своей души в культуру Полесья – *Анна Александровна Кравцова*. Дом ее весь утопает в цветах. Впрочем, присутствуют они и на ее вышитых изумительной красоты изделиях: настенных коврах, ковриках для пола, подушках.

– Еще в военные годы, когда была молодой, училась этому, – рассказывает баба Аня, – тогда все пряли, вышивали, нитки делали из ваты, а потом красили их крапивой. Позже стала покупать в магазине полотно, а иголку от шприца приспособливала сама.

Немного фантазии, в помощь – вырезки из газет и журналов, а дальше – труд, старательный и кропотливый.

– А это ковер моей жизни. В 1945 году мой будущий муж пришел на побывку из армии, а я работала в магазине. Так мы и познакомились.

На полотне образно запечатлен тот момент жизни: на кроне большого клена сидит птица, а вторая летит к ней.

Значительную часть своей трудовой жизни баба Аня проработала в роддоме сестрой-хозяйкой. Когда умер муж, сын неожиданно заболел – инсульт. Но не потеряла женщина веру в людей и добро, а также в исцеляющую силу молитвы, доброго слова, народного творчества, искусства.

Среди народных умельцев, которыми так богата мозырская земля, *Иван Федорович Ковалевский* стоит в особом ряду. Свой волшебный замок мастер построил из фантазии и ракушек. То, что он делает, без преувеличения можно назвать уникальным и необычным. Уникальность в том, что такие замки и другие поделки можно увидеть только у него, а необычность – что строительным материалом служат, морские ракушки, которых в Беларуси нет по причине отсутствия самого моря.

Откуда у простого сельского паренька появилась тяга к столь необычному искусству? Как пришла в голову мысль увидеть прекрасное в обыкновенных с виду ракушках?

– Все началось с посещения музеев, – вспоминает Иван Федорович. – Я часто бывал в Москве, Ленинграде, других городах и с утра до вечера пропадал в музеях. Так появилась идея создавать свои оригинальные вещи из морских ракушек.

В то время многие люди ехали на юг отдыхать, поплавать в теплом море, понежиться на солнышке. Одним словом, старались сделать свой отдых разнообразным и полезным. И только Иван Федорович отправлялся в эти края как на работу. Ежедневно с мешком вышагивал вдоль побережья не менее пятнадцати километров и собирал ракушки – будущий строительный материал. Таким образом, он обеспечивал себя работой на долгую зиму.

Сегодня его квартира напоминает музей. Украшает все это волшебным огромным замком, возникший, словно из сказки. Удивительные вазы, красочные панно на стенах – все это создавалось мастером на протяжении почти трех десятков лет.

Иногда Иван Федорович сокрушается: нет учеников, чтобы продолжить эту работу. Бывали, правда, у него из России, Молдовы, из Мозыря захаживали, интересовались, даже пытались учить-

ся. Но до тех пор, пока был материал – ракушки. Как только они заканчивались – «подмастерьев» как ветром сдувало: не каждому под силу ехать за тридевять земель да бродить с мешком по берегу.

Конечно, неизвестно, как сложилась бы судьба всех этих работ, если бы не супруга Ивана Федоровича. Поначалу она нет-нет, да высказывала неудовольствие по поводу странного увлечения мужа. Но потом – что делать! – смирилась, и на все это смотрит не только с пониманием, но и с любовью. Безусловно, нелегко поддерживать порядок в такой квартире, еще больше внимания требуют к себе эти прекрасные вещи.

– Я их сам привожу в нормальное состояние – говорит мастер. – Два раза в год каждую ракушку протираю кисточкой, если необходимо – реставрирую.

Задумывался ли Иван Федорович о том, что станет с его произведениями через годы?

– Конечно, – уверяет он, – У меня растут два внука и, надеюсь, когда они вырастут, достойно будут хранить созданное мной.

Живет в Мозыре по ул. Фрунзе, 62, в частном доме, ветеран войны и труда – *Николай Адамович Рудько*. В годы Великой Отечественной войны он служил в артиллерии.

Кончилась война, вернулся к мирному труду. А в свободное от работы время занимался любимым делом – ложками. Их в его домашней коллекции – десятки. Сделаны из ясеня и березы. Большие и маленькие, глубокие и мелкие, для варенья и супов...

Есть у Н.А. Рудько и последователи, и конкуренты. Один из них – Михаил Владимирович Токмаков, который проживает в Козенках Мозырского района. И его изделия из дерева тоже не уступают по качеству и дизайну мозырскому умельцу. Идут за ложками к Михаилу Владимировичу на ул. Янки Купалы, д. 7 многие, кто интересуется этой утварью. И приобретают товар по душе. Можно видеть ложкарей и в торговом центре микрорайона «Молодежный» нашего города. Они предлагают покупателям ложки, толкушки, черпаки, половники. Желающие купить эти изделия всегда найдутся. Ложкари-умельцы Н.А. Рудько и М.В. Токмаков – люди увлеченные, любящие свое дело.

Таким образом, можно отметить, что все вышеприведенные жизненные примеры из творчества мастеров характеризуют и преподносят всю красоту народного искусства мозырского Полесья. Поэтому основная задача исследователей заключается в изучении

и развитии многовекового опыта народных умельцев; в умении надежно оберегать великое наследие искусства нашего народа и доносить его до разума людей и культурного развития современной молодежи.

#### Список литературы

1. Шауро, Г.Ф. Развитие народного изобразительного искусства Беларуси конца XVIII – начала XXI вв.: историко-теоретический аспект: дисс. На соискание ученой степени доктора искусствоведения: 17.00.09 / Г.Ф. Шауро. – Минск, 2009. – 357 с.

2. Мозырский районный исполнительный комитет [Электронный ресурс]. – 2012. – Режим доступа: <http://www.mozyrisp.gov.by>. – Дата доступа: 16.01.2012 г.

*In article the material in the field of arts and crafts of Mozyrshchiny is presented. Materials are devoted studying and research of the given art form in its historical aspect and at the development present stage on examples of a vital and creative way masters of Mozyr: A.A. Kravitsovoj, I.F. Kovalevsky, N.A. Rudko, M.V. Tokmakova.*

**Герасимова Н.А.**, магистр искусствоведения, преподаватель МГПУ им. И.П. Шамякина, г. Мозырь.

УДК 37

**Л.И. Глазкова, Г.П. Хазарова**

## АРТКОММУНИКАЦИЯ В СИСТЕМЕ ОБРАЗОВАНИЯ

*Раскрывается понятие арткоммуникации, выявляются ее формы и методы, показывается применение арткоммуникации в образовательном процессе.*

Из выпускников общеобразовательных школ лишь единицы профессионально или косвенно связывают свою жизнь и работу с изобразительным искусством, т.е. практически применяют знания и умения в изобразительном искусстве. Между тем в современной школе роль и функции каждой учебной дисциплины предопределяются комплексом знаний, умений и навыков будущего выпускника, обладающего высоким потенциалом творческих, интеллектуальных, эстетических, коммуникативных и других возможностей. Модернизация современной общеобразовательной

школы ориентирует образование на «реализацию **компетентного** подхода», на «формирование базовых универсальных **компетентностей**», обеспечивающих готовность учащихся использовать усвоенные в школе знания, умения и способы деятельности для самообразования и решения практических жизненных задач. Если каждая учебная дисциплина будет ориентирована на подобное гармоничное развитие личности, то обучаемый будет уверенно чувствовать себя в различных жизненных обстоятельствах в процессе коммуникации.

Термин «коммуникация» означает чаще всего общение с помощью пластического изобразительного творчества с целью воздействия на психоэмоциональное состояние субъекта образования. В отечественной литературе используют также термины «исотерапия» или «художественная терапия», которые несколько сужают его смысл.

Арткоммуникация – сборное понятие, включающее множество разнообразных форм и методов. Поэтому не существует общепринятой ее классификации.

Кратохвил (Kratochvil S.) разделяет арткоммуникацию на сублимационную, деятельную и проективную. Дельфино-Бейли (Delfino-Beiqhley C.) выделяет 4 основных направления в применении арткоммуникации:

1. Использование для обучения уже существующих произведений искусства путем их анализа и интерпретации субъектом образования (пассивная арткоммуникация).

2. Мотивация учащихся к самостоятельному творчеству. При этом творческий акт рассматривается как основной учебный фактор (активная арткоммуникация).

3. Одновременное использование первого и второго принципов.

4. Акцентирование роли самого преподавателя, его взаимоотношений с субъектами образования в процессе обучения творчеству.

Каждый из элементов данной классификации допускает использование искусства и в экспрессивном творческом варианте, когда творят сами субъекты образования, и в импрессивном, когда используется восприятие уже готовых произведений изобразительного искусства.

В мировой художественной культуре существуют различные взгляды на механизм воздействия арткоммуникации – креативные, сублимативные, проективные представления и др.

Креативные представления – представления, согласно которым адаптационное воздействие арткоммуникации на психику субъекта образования можно понимать в связи с самой сущностью искусства.

Теоретическая основа этих представлений – гуманистическое направление психологии, рассматривающее личность как некое психологическое образование, в котором изначально существуют духовные, альтруистические потребности, определяющие её поведение. В каждом человеке предполагается существование возможностей, скрытый потенциал, которые можно освободить, мобилизовать для облегчения самореализации личности, направить их на её индивидуальное интегрирование. Задача арткоммуникации не сделать всех людей художниками или скульпторами, а возбудить у индивидуума активность, направленную на реализацию его предельных творческих возможностей. Упор делается на творческую активность, на способность создавать и побуждать субъекта образования самостоятельно созидать. Творческие люди лучше концентрируют свою энергию, свои силы для преодоления препятствий и решения внутренних и внешних конфликтов.

По мнению А. Маслоу (Maslow A.), основным источником человеческой деятельности является непрерывное стремление к самоактуализации и самовыражению. У некоторых людей эта потребность заблокирована, и искусство может быть одним из способов её восстановления. Говоря о способах, ведущих к самоактуализации, А. Маслоу указывает на мгновения переживания красоты и экстаза. Задача преподавателя – помочь студентам ощутить эти мгновения, создать условия для их возникновения, помочь освободить подавленное, познать собственное «Я».

Сторонники вышеописанных взглядов ставят во главу угла творчество не просто как действие, процесс, а подчеркивают его эстетическую сторону. Интегративно-креативные возможности искусства используют как способ борьбы с дезинтеграцией и беспорядочностью психики, как средство влияния на характер построения зрительных представлений, как способ регуляции и реконструкции «Я» при потере реальности.

Другими механизмами действия арткоммуникации являются отреагирование и сублимация. Творчество как одна из форм сублимации позволяет проявлять, осознавать, а также выражать

в искусстве различные инстинктивные импульсы и эмоциональные состояния. Художественная сублимация возникает, когда инстинктивный импульс субъекта заменяется визуальным, художественно-образным представлением. Творчество рассматривается как средство максимального самовыражения, позволяющее студенту проявлять себя ярче, чем в письме или речи. Это особенно важно для тех, кто не может «выговориться», выразить свои фантазии в творчестве. В творческой деятельности и происходящей в процессе её сублимации происходит выражение в символическом виде внутренних конфликтов и неосознанных стремлений.

Исследователи детского изобразительного творчества пришли к выводу об эволюционном развитии потенциала изобразительной деятельности детей, где есть свои фазы в эволюционной цепи, а в этих фазах – пики взлетов и упадков.

К 11–12 годам подавляющее большинство детей вступает на путь собственно аналитического развития и видения. Появляется тяга к детали, иногда в ущерб к целому. Ребенок нередко хочет изобразить нечто более близкое прототипу действительности. Потеряв одухотворенность, изобразительное творчество превращается в изобразительную деятельность и, став чисто механическим, копеечным фактором, теряет всякий смысл. Многие дети перестают рисовать. Происходит их отчуждение от изобразительного творчества. Этот этап и называется в психологии этапом кризиса детского изобразительного творчества.

К 14–15 годам определяются в основном склонности к тому или иному виду изобразительного творчества, выкристаллизовываются формы мышления, которые приобретают четкий характер видения. На смену интуитивно понятым опытным путем, приобретенным знаниям и навыкам в воссоздании целостного образа произведения, приходит необходимость усвоения теории изобразительных искусств и систематического ознакомления с основами истории художественно-материальной культуры. Усвоение технических свойств изобразительных материалов становится важнейшим фактором творческого акта. Чрезвычайно широкий круг задач, которые в данном возрасте ставит художник, определяет и методы их реализации. Анализ – вот главное содержание побудительного мотива к изобразительному творчеству. Иными словами, если раньше форма находилась в соподчиненных свя-

зях с содержанием, поскольку важно было «не как изображать, а что изображать», то теперь форма стремится стать адекватной содержанию, а подчас и опередить его. Это находит выражение в обобщении изобразительного языка: в 14–15 лет четко определяется пристрастность, тенденциозность к определенным явлениям в искусстве. Очевидно, что к 16 годам определяется в основном профессиональное отношение к искусству, творчеству и достаточно четко выявляются тенденции специализации в сфере художественной деятельности.

Субъектам образования предлагаются разнообразные занятия изобразительного и художественно-прикладного характера: графика, живопись, скульптура, мелкая пластика, батик, гобелен, мозаика, витраж, художественная обработка кожи, меха, ткани, дизайн, которые направлены на активизацию общения с преподавателем или своими сверстниками для более ясного выражения своих переживаний, проблем, внутренних противоречий, с одной стороны, а также творческого самовыражения – с другой. В настоящее время в арткоммуникацию включаются и такие формы творчества, как видео-арт, инсталляция, перформанс, компьютерное творчество, где визуальный канал коммуникации играет ведущую роль.

В системе высшего образования арткоммуникацию можно проводить с одним студентом, в группе и в коллективе. Преподавателю необходимо заранее предоставить для художественного творчества материалы и инструменты: наборы красок, карандашей, кисти, мелки, глину для лепки, деревяшки, камни, лоскутки, бумагу и т. д. Место занятий должно быть хорошо освещённым и таким, чтобы студенты могли свободно передвигаться. При проведении занятий на первом этапе студентам необходимо преодолеть сопротивление, связанное с распространённым «комплексом неумения», смущением перед аудиторией. Это связано с выработкой установки на дальнейшее обучение, так как от степени личного участия, активности студента, его вовлеченности в работу зависит эффективность обучения.

Информативный этап работы включает ознакомление субъекта образования с основами изобразительной деятельности, беседы о творчестве самых разных направлений и стилей, посещение музеев и выставок. На этом этапе решаются вопросы социально-коммуникативного характера. Предлагаемые темы охватывают различ-



ные области жизни субъекта и являются её ориентирами. Основным требованием к теме является её потенциальная способность вызывать последующее обсуждение.

Обсуждение работ происходит непосредственно после окончания творческой деятельности: рисования, лепки, конструирования, изготовления изделий декоративно-прикладного творчества. Дискуссия начинается с предложения преподавателя вдуматься, вчувствоваться в результат своей творческой работы (поделку, рисунок, изделие), чтобы понять, что говорит этим автор. Вначале предпочтительно это делать в форме вопросов к студентам, так как интерпретации преподавателя воспринимаются остальными членами группы с ожиданием его «всезнания» и могут сковывать, тормозить инициативу группы. Задачей преподавателя при обсуждении является стимуляция дискуссии и использование информации, возникающей в ходе занятия не только из законченных работ, но и из поведения членов группы.

Полученные знания, умения и навыки арткоммуникации студенты могут с успехом использовать как для решения специфических задач изобразительного искусства, так и применять более широко – в других дисциплинах, в самообразовании, в жизненных ситуациях.

#### *Список литературы*

1. Авторский курс «Современное искусство» как инновационное направление в системе художественно-эстетического обучения учащихся: Из опыта работы учителя изобразительного искусства СШ № 25 г. Витебска, члена Союза художников Республики Беларусь А.В. Малея / В.М. Дриленок. – Витебск: УО «ВОГ ИПК и ПРР и СО», 2005. – 66 с.
2. Аранова, С. В. Обучение изобразительному искусству. Интеграция художественного и логического / С.В. Аранова. – СПб.: КАРО, 2004. – 176 с.
3. Кольченко, Е. Все дети талантливы / Е.Кольченко // Юный художник. – 2000. – № 4. – С. 10.
4. Образовательный стандарт учебного предмета «Изобразительное искусство».

*Basic concept of artkamunikacii. Its forms and methods. Application of artkamunikacii in the educational process.*

**Глазкова Л.И.**, старший преподаватель кафедры психологического сопровождения образования ГУО ГОИРО, г. Гродно;

**Хазарова Г.П.**, старший преподаватель кафедры изобразительного искусства факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно.

УДК 659.1: 659.127

**И.М. Голуб**

**«СЕЦЕССИОННЫЙ ПЕРИОД»  
ВИЗУАЛЬНОЙ РЕКЛАМЫ ГАЛИЧИНЫ  
КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX вв.**

*В докладе автор проводит исследования в области наружной рекламы, изучает оформление визуальной «атмосферы» информационно-рекламного пространства городов Галичины. Раскрывает влияние нового стиля – сецессии на рекламное оформление.*

Сегодня проблема исследования истории развития наружной рекламы в период господства нового стиля остается весьма актуальной, ведь отсутствует специализированная литература, которая бы целенообразно отображала процессы развития типов визуальных носителей: вывесок, витрин, информационных табличек и др. В предыдущих исследованиях по поставленной проблематике встречается незначительная информация об объектах наружной рекламы, на почтовых карточках каталогов Ивано-Франковска и Львова, можно увидеть оформление и дизайн, размещение и принципы торговых рядов [1; 4]. Некоторые авторы анализируют влияние сецессии на развитие искусства, а именно на архитектуру и расширение строительства городов в конце XIX – начале XX вв. [2].

Цель работы – найти особенности влияния стиля сецессии на визуальное информационно-рекламное оформление городов Галичины в кон. XIX – нач. XX вв.

Атмосферу Львова и Станиславова (теперь – Ивано-Франковск), больших городов Галичины отображают почтовые карточки с урбанистическими пейзажами, которые, начиная с конца 1890-х годов, большим тиражом печатались в местных издательствах. Застройка городов этого периода насыщена, разными архитектурными стилями, которые нашли отражение и в наружной рекламе. Архитектурную своеобразность городов обеспечивал динамический процесс развития территории в течение длительного времени, особенно в последние годы XIX в. – первые десятилетия XX в., в период зарождения нового стиля [1].

В искусстве всех государств Европы с большой интенсивностью распространялось новое, оригинальное художественное на-

правление. Оно получило разные названия: «югендстиль», «модерн», «сецессион». Именно под влиянием последнего, принятого в Австро-Венгрии термина (в переводе с германского – «отделение») на западной территории Украины этот стиль традиционно использовали в научной литературе как «сецессия» [2, с. 7].

На западно-украинской территории, во Львове, Станиславо-ве, Коломые и других городах, сецессия утвердилась очень уверенно, стала интересной модификацией, приобретая локальную окраску. Объективной предпосылкой ее появления было значительное ускорение экономического и культурного развития территорий на пике этого периода, стойкие темпы урбанизации городов, усиления значения Львова как столицы австро-венгерской провинции Галичины – это создало материальную базу сецессии как продукта городской культуры [2, с. 9]. Развивалось строительство новой архитектуры, полиграфической, рекламной и печатной продукции, разных отраслей легкой промышленности.

Фотографии и почтовые листовки кон. XIX в. отображают типологический аспект рекламы (вывески, навесы, витрины, щитовая реклама, таблички-шильды). Они показывают, что визуальную рекламу размещали таким образом – над главным входом крепили вывески длинной прямоугольной формы с именными или торговыми названиями, которые изображали нарисованные или объемные буквы, основа для которых изготавливалась из дерева или железа. Под ними натягивали льняные навесы, которые не только укрывали от солнца, но были композиционным акцентом оформления входа в торговое помещение, например, кондитерская Владислава Подхалица.

Юрий Бирюлев утверждает, что «...с первых шагов нового века улицы Львова изменились: тумбы и стенды засияли яркими афишами в новом стиле, сецессионно затанцевали буквы на вывесках, на витринах разложили экспозиции из книг, женской одежды, ювелирных украшений...» [2, с. 18].

В архитектуре периода сецессии тенденции рационализма не препятствовали, а наоборот помогали активному проявлению декоративно-эмоционального элемента. Так, совершенствование в начале века железобетонной структуры привело к увеличению оконных проемов. Характерными для сецессионной архитектуры стали высокие арочные отверстия и большие стеклянные витрины нижних этажей, где создавали экспозиции для рекламы одежды, обуви и другой продукции. Также был известный метод размещать де-

монстрационные витрины снаружи на стене дома. Такая витрина напоминала шкаф, ведь имела деревянную основу и стеклянные дверцы, за которыми размещали небольшие предметы или книги, например, книжный магазин на перекрестке улиц Шевской и Краковской во Львове.

В конце XIX в. ведущим строительным подрядчиком во Львове стал Иван Левинский. Размах его деятельности поражает, особенно, во второй половине 1890-х и в 1900-е годы, когда среди фирм Галичины предприятие «Иван Левинский, концессионованный строитель во Львове» было практически вне конкуренции. Рекламные тексты афиш разных годов и на разных языках представляют Левинского как крупного производителя строительных материалов и исполнителя монтажных работ. Также постоянно фигурирует предложение по продажам земель, которое отображает роль ведущего оператора недвижимости в королевском столичном Львове [3, с. 20–26].

Начиная с 1899–1900 годов проявлением общественной моды на сецессию стало оформление городских общественных интерьеров магазинов, аптек, отелей. В стиле сецессии оформили кофейню Шнайдера (на улице Академической, 7) еще в 1897 году, где как утверждает Ю. Бирюлев «...было место, где обсуждались проблемы сецессии, а также место отдыха гостей города» [2, с. 20]. Кофейни в данный период приобретают культурно-развлекательное значение, что и предусматривает их дизайн-оформление и разные средства рекламы. Так, в 1900 г. открывается кофейня «Святая ночной сецессии», «Театральная», позже «Монополь» (1901 г.), «Американская», «Венская», «Гранд» (1902 г.), «Сецессия» (1904 г.), «Штука», «Японская» (1908 г.), «Рома» (1910 г.) и др.

В художественно-пластическом обогащении городской среды сецессионного Львова активную роль имели малые архитектурные формы – ларьки, транспортные остановки, афишные тумбы и др. Часто использовали и рекламно-информационные элементы: витрины салонов и магазинов, рекламные щиты, вывески над входом в здание и вывески-кронштейны (известный – стилизованный петух дома Балабана, 1909 г.). В. Садловский в 1904 году создал проект входа в магазин Г. Старка на пл. Галицкой, 1; З. Пиотрович там же в 1909 г. смонтировал большую железную рекламу на крыше. А. Захаревич в 1903 г. смоделировал вывеску-эмблему кинотеатра на ул. Академической, 8. Станислав Дембицкий занимался оформлением в сецессионном стиле витрин и вывесок (например, для

ресторана Тепферов), разработкой рекламных объявлений, этикеток, торговых знаков и упаковок [2, с. 67–68].

Как средство эстетической организации городской среды мастера сецессии широко использовали рекламно-информационные плакаты. Они сравнивали плакат с монументальным искусством, считали его раскраской уличного пространства. В композиции плаката использовали приемы, близкие к мозаике, фрески или панно. Характерным примером является плакат К. Сихульского «Выставка архитектуры, скульптуры и живописи во Львове» (1910 г.). Ведущая роль силуэта и контура, ритм линий и цветовых пятен, разбивка площади листа как архитектурной стены ярко открывали все средства сецессии. Специфика нового уличного плаката заключалась в моментальном эстетичном восприятии конкретной информации. Этот прием диктовал четкие формы, яркий цвет, орнаментальную выразительность шрифтов, а иногда и гротескные моменты. Подобные приемы были использованы в художественной форме подачи афиш Ф. Вигживальского, Ю. Водинского, В. Крицинского, Р. Ляковского, М. Ольшевского, В. Рудого, З. Спербера и других львовских мастеров искусства 1908–1914 годов.

Как утверждает И. Котлобулатова: «В нач. XX в. Львов быстро стал разно-национальной, космополитической метрополией, которая одновременно была центром польской культурной жизни и колыбелью украинского национального ренессанса» [4]. Известный франковский краевед Иван Монолатий подводит тезис, что городские жители иногда называют Ивано-Франковск «малым Львовом», а Львов, соответственно, «большим Станиславовом» [1, с. 5].

Таким образом, на территории Галичины в кон. XIX – нач. XX в. реклама развивалась в трех видах: наружная, размещалась на фасадах домов, реклама в периодических печатных изданиях и имиджевая реклама, которая размещалась непосредственно в середине магазинов, учреждений отдыха и питания. Дизайн и оформление сводились к комплексному решению при художественной проектировке витрин, плакатов, вывески и архитектурной отделки фасада магазина, салона, отеля, ресторана или кофейни.

#### *Список литературы*

1. Ивано-Франківськ на давній поштівці: альбом [авт. упоряд. З. Жеребецький]. – Ивано-Франківськ: ЛІЛЕЯ-НВ, 2011. – 160 с.

2. Бірюльов, Ю. Мистецтво Львівської сецесії / Ю. Бірюльов. – Львів: Центр Європи, 2005. – 184 с.
3. Жук, І. Львів Левинського: місто і будівничий / І. Жук. – Київ: Грані-Т, 2010. – 184 с.
4. Kotlobulatova, I. Lwow na dawnej pocztoyce / I. Kotlobulatova. – Krakow: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2006. – 369 s.

*In this report, the author conducts research in the field of outdoor advertising, studying the visual design of «atmosphere» of information and advertising space cities of Galicia. Reveals the impact of the new style – Art Nouveau design in advertising.*

**Голуб И.М.**, преподаватель дизайна Львовского филиала Киевского национального университета культуры и искусств, аспирант института искусств Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника, г. Львов.

УДК 745 / 749:217

**Р.М. Гошовский**

## **ХРАМ-МАЯК СВЯТОГО НИКОЛАЯ ЧУДОТВОРЦА В КРЫМУ**

*В статье идет речь о комплексной монументально-декоративной отделке храма-маяка св. Николая в Крыму. Проанализирован уклад стенописей, иконостаза, предметов церковной обстановки. Обращено внимание на особенности сакрального храмового искусства и введены в оборот имена мастеров под руководством художника В. Сирка.*

За время независимой Украины открыто, построено, освящено, декорировано сотни храмов разных конфессий. Но есть один особенный, уникальный в своем роде храм в Украине – это храм-маяк в Крыму (в Кучук-Узени, Малориченское, Большая Алушта).

Автором сооружения является заслуженный художник Украины Анатолий Гайдамака. Оригинальность идеи храма в том, что это не только христианская святыня, а храм-маяк с акцентом на морской тематике, также, кроме этого, под храмом устроен музей-мемориал памяти всем погибшим на водах, жертвам катастроф на воде. Концепция храма на морскую тему логично предусматривала назвать его именем чудотворца св. Николая, хранителя тех, кто на водах и всех путешествующих.

Строительство началось в октябре 2004 г. Сегодня это высший храм в Крыму. Из его окон открываются эпические морские пейзажи. Интересным и оригинальным является не только современный архитектурный проект самого храма, но и проектные идеи окружающей среды с использованием морской темы, где в ландшафте присутствует морская атрибутика: якоря, кресты в виде корабельных мачт с натянутыми парусами и тому подобное. С четырех сторон храма-маяка привлекают внимание многоцветные мозаичные фасады с монументальными композициями «Св. Николай чудотворец» в плоскости крестов по 15 м каждая и три основных типа из иконографии Богородицы.

Работы в интерьере храма выполняли художники-иконописцы, мастера-резьбы под руководством прикарпатского художника Владимира Сирка. Ими была выполнена внутренняя отделка храма, монументальная полихромия, около 70 кв. м стенописей, был создан иконостас и предметы церковной обстановки. К работе над декорированием интерьера храма-маяка было привлечено около 14 художников, преимущественно это воспитанники В. Сирка, которые учились у него как в период его работы на художественном факультете в Институте искусств Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника, так и во время многолетней деятельности в области сакрального искусства. С самого начала работало пятеро художников: Владимир Сирко, Степан Осташа, Андрей Бойчук, Роман Гургула, Людмила Сирко (выполняла позолоту).

Для художника, который работает в храме, роспись является своего рода молитвой. «Все художники, – считает о. П. Павлик, – прежде всего, должны быть глубоко верующими практикующими христианами, осознавать большую ответственность в исполнении своих художественных заданий христианского сакрального содержания» [3, с. 101]. Работа в храме очищает, влияет на мировоззрение, поведение, жизнь. В то же время, принципы монументального искусства требуют соблюдения определенных художественных и технико-технологических приемов.

Уклад стенописи храма-маяка созвучен с принципами византийской древнеукраинской традиции, который применен в Софии Киевской и других храмах периода Киевской Руси. В куполе Владимир Сирко выполнил поясное изображение Христа-Пантократора с благословляющей десницей и книгой в руке с надписью «Мир Вам» в радужном ореоле и восьмиугольной мандорле-сиянии.

«Согласно византийским канонам, в которых пластичные символы стали иконографическими инвариантами, Христос, как одна из самых значимых фигур в христианстве, преимущественно изображался фронтально. Фронтальность символизировала духовное общение образа со зрителем, следовательно, происходило своеобразное представление образа. Знак святости Христа усиливал нимб, который стал символом подъема и одухотворенности. Фронтальным анфасным изображением лика достигалось символическое выражение духовного сосредоточения на самом себе, созерцания. Наиболее ярко образ Христа как идеального Бога раскрывается в иконографическом типе Пантократора (Вседержителя). Монументальный полуфигурный образ Пантократора – Царя Небесного, который господствует над миром, – с суровым взглядом, преисполненного силы и мужественности, застывшего в торжественной нерушимости, – помещен в главной из святынь Киевского государства – Софии Киевской» [1, с. 7]. Если у Софии Киевской Пантократор почтенного возраста, мудрец, то в изображении В. Сирка Христос молод, отважен и решителен.

В четырех парусах храма, которые являются переходом от купола к апсидам, традиционно помещены композиции четырех Евангелистов: Луки, Марка, Ивана и Матвея. В центральной, обращенной к востоку, полусферической апсиде изображена Богородица Знамения (Воплощение), автором этой композиции также является Владимир Сирко. Композиция «Знаменье» – это поясное полуфигурное изображение Всесвятой с всеобъемлющим жестом рук с благословляющим Христом-Эммануилом в круглом медальоне в груди, как символ непорочного зачатия.

Архитектурно, архитектурно-архитектонически эта композиция поддерживается прорезным окном-крестом в алтарной стене апсиды, из которого непрерывно льется свет. Этот свет усиливает и добавляет ему золотоносности полусферический золотой фон вокруг изображения Богородицы «Знаменье», фокусируя его и направляя во внутреннее пространство храма. «Ни один другой цвет не мог исполнять такую важную роль – имитировать присутствие небесного сияния в храме, – как золотистый цвет. Поэтому этот цвет становится королевским во всей системе живописного оформления христианских святынь» [5, с. 104]. Этот Божественный свет падает на престол, проходит, очищаясь сквозь ажурный крест иконостаса, Царские врата, освещает тетрапод с иконой св. Николая-чудотворца, отблескивает в позолоте стенописей купола и стен храма.



Божья Матерь является нашей наибольшей заступницей перед Господом. Анализируя этот тип Богородицы, как символ непорочного зачатия, о. Григорий Планчак сравнивает Богородицу с престолом Бога, престолом, куда приходит Бог [2, с. 50]. В цвете доминанта красного и синего. Красное – Господнее, синее – человеческое. На плечах, на амафоре Богородицы три звезды, которые символизируют состояние Пресвятой до рождения, во время рождения и после рождения Иисуса. Золото в композиции символизирует небо. Все изображение как видимый знак невидимого присутствия защиты. В композиции отсутствует центр, он перед изображением – в сердце каждого человека, который молится, то есть формально перспектива обратная – не вы смотрите на Богородицу, а Она на вас.

Под Богородицею, в алтарной части храма-маяка, выполнена монументальная величественная композиция «Евхаристия». Ее автор художник-иконописец Степан Осташа. Его кисти принадлежат некоторые элементы росписи купола, изображения евангелистов Луки и Матвея, композиция «Моления» с Христом, Богородицей и с двенадцатью апостолами с обеих сторон в композиции «Страшный суд». Над «Евхаристией» в алтарной части храма С. Осташею выполнено изображение Архангелов Михаила и Гавриила, которые словно поддерживают центральную композицию «Знамения» на алтарной стене храма. Морская тематика получила свое отображение в росписях южной и северной апсид храма, где выполнены полихромные композиции на тему Большого потопы. Корабельные символы уже были в ранней катакомбной церкви. «Когда изображался Ной в лодке-ковчеге, это означало спасение христианина среди жизненного потопа грехов. Корабль означал Церковь христову, которая в бурном море житейских неправд верно держит курс в направлении вечной пристани спасения. Руль корабля символизировал Христа – нашего кормчего на пути спасения» [5, с. 59]. В одной из апсид изображены ветхозаветные события в канун потопа, когда всевозможное зверье заполняло ковчег Ноя, чтобы спастись от потопа.

На другой воспроизведены события уже после потопа: выход из ковчеге, расцветшая земля и горы, голубь принес веточку, Ной выпускает зверей на землю и тому подобное. Колорит этой полихромии несколько иной, он отличается от предыдущей композиции, он торжественен, праздничен, радостен. Тема моря присут-

ствует также в композициях «Страшного суда», когда утопленники выходят из морских глубин, бурлящего моря и просят о прощении. В колорите композиции доминирует красный цвет, усиливая важность момента, когда после приговора кого-то – в рай, кого-то – в ад. В композициях «Страшного суда» изображены элементы ада, звери, которые поедают сами себя, Харон, который перевозит души умерших по реке Стикс и тому подобное.

Проект иконостаса с идеей большого креста принадлежит Анатолию Гайдаке. В украинской иконостасной пластике идея с доминированием большого расцветшего креста является уникальной. Он символизирует возрождение Церкви, веры, искусства. Стоит иконостас из трех основных ярусов. Это намесный ряд с иконами Спасителя и Богородицы с обеих сторон Царских врат, так называемый праздничный или святочный ряд. Центр иконостаса и его завершение – ажурный крест с Распятием Иисуса Христа. Под намесным ярусом в нижнем старозаветном ряду выполнены декоративные композиции из интарсии и резьбы по дереву. Поражают художественной и совершенной пластической резьбой Царские (Райские) врата, которые создал прикарпатский резчик Владимир Кузьмич. Чистая неокрашенная черешня имеет красноватый натуральный цвет, который хорошо гармонирует с позолотой. В резьбе колонн иконостаса, кроме растительных элементов, декоративные золоченые морские якоря. «Еще одна часть корабельных символов – якорь – означает надежду на спасение. Якорь удерживает корабль у пристани, чтобы течения не вынесли его в море, а во время бури якорь не позволяет волнам выбросить корабль на берег, чтобы он не разбился» [5, с. 59].

Иконостасные иконы написала Лариса Мищенко. Для нее важным моментом было выдержать стиль икон в соответствии со стилем стенописей и иконостаса, чтобы иконография стилистически гармонировала в комплексе монументального декора интерьера храма, воспринималась цельно и была выполнена в едином ключе. Престол в материале выполнялся с помощью талантливого ивано-франковского мастера Евгения Мельничука.

Обязательным элементом церковной обстановки является тетрапод. «Тетрапод стоит почти посередине храма верных (ближе к царским вратам), имеет вид четырехугольного столика. Столешница объединяет горизонтальную и наклонную плоскости, а потому его иногда называют главным аналоем. На нем выставляют крес-

ты, иконы и свечи. Рядом с тетраподом отправляют святые Таинства (крещение, венчание, парастасы, панихиды, акафисты), а также разные виды освящения и благословения» [4, с. 316–317].

Проект тетрапода, картоны разработал В. Сирко, предложив использовать дерево дуба и черешни. Столярные работы и пластическую резьбу выполнил Игорь Дякив. В основе тетрапода четырехугольник, декорированный вазами с крестиками. Использована сквозная ажурная резьба с символами Иисуса Христа, изображение шестикрылого серафима – хранителя тетрапода. Диаметр круглой ножки под скосом столешницы тетрапода 60 см.

Кроме иконостаса, престола, тетрапода, были выполнены в этом материале входные ажурные резные двери к храму-маяку. Авторами этого важного элемента храма является Владимир Кузьмич, Игорь Ершов и Игорь Дякив. Такая ответственная художественная работа, как монументальная отделка храма, не возможна без согласованных действий творческого коллектива исполнителей-единомышленников. Речь идет не только о художественном таланте, высоком профессионализме, который является необходимым условием участия в таком труде, но и чисто человеческими качествами, умением жить и работать в коллективе, преодолевать бытовые трудности и несогласие, а также взаимодоверие, взаимопомощь и тому подобное.

В коллективе, который возглавил Владимир Сирко, сошлись преданные своему призванию личности, люди, которые не изменяют избранному пути искусства. Словно о них сказал профессор кафедры живописи и храмовой культуры Национальной академии изобразительного искусства и архитектуры, Народный художник Украины Николай Стороженко: «Учитель и ученики – группа духовности, овеянная теплыми незаангажированными ветрами творчества, где каждый ученик – личность. Школа формирования (а не вырождения) раскованных, с пылающими сердцами творцов. Только свободный, не подавленный талант обогатит себя, нацию, мир культуры, а в Храмы Украины привнесет молитвенное искусство» [6, с. 10].

Подытоживая, следует отметить, что храм-маяк в Крыму является уникальным сооружением, которое явилось в своей красоте благодаря совместным усилиям меценатов, священников, архитекторов, художников, дизайнеров, мастеров-строителей и декораторов. Оригинальная идея храма-маяка, храма-музея-мемориала всем погибшим на водах, его комплексная художественно-декоративная

отделка является ярким образцом творения совершенного образа святого храма.

#### Список литературы

1. Жишкович, В. Образ Христа та особливості його відображення в українському малярстві XIV – XV століть / В. Жишкович // Записки наукового товариства ім. Шевченка (Праці Комісії образотворчого та ужиткового мистецтва). – Львів, 2004. – Том ССXLVIII. – С. 7–36.
2. Лукань, В. Історія українського мистецтва: конспект курсу лекцій / В. Лукань. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2012. – 192 с.
3. Павлик, П. Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи / П. Павлик // Українське сакральне мистецтво: традиції, сучасність, перспективи: матеріали міжнародної наукової конференції. – Львів: Свічадо, 1994. – С. 95–101.
4. Станкевич, М. Українське художнє дерево XVI – XX ст. / М. Станкевич. – Львів: ПТВФ «Афіша», 2002. – 480 с.
5. Степовик, Д. Іконологія й іконографія / Д. Степовик. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2003. – 312 с.
6. Стороженко, М. Матриця трансцендентної метафізики / М. Стороженко // Українські художники сакрального малярства кін. XX – поч. XXI ст. – Київ, 2008. – 112 с.

*The article highlights complex mural decoration of the Temple-Lighthouse of St. Nicholas in the Crimea. The design and composition of the wall paintings, the iconostases and the church furnishing items are analyzed. Special attention is paid to the peculiarities of temple art, the author introduces the names of the muralists into scientific use under the authority of artist V. Sirko.*

**Гошовский Р.М.**, аспирант кафедры декоративно-прикладного искусства института искусств Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника, г. Ивано-Франковск.

УДК 025.85:09

**Л.С. Дзендзелюк, Л.М. Льода**

### **РЕСТАВРАЦИЯ И РЕКОНСТРУКЦИЯ ДЕКОРАТИВНОЙ БУМАГИ СТАРИННЫХ КНИГ**

*Описаны различные техники создания бумаги, используемой для декорирования старинных книг. Раскрыт процесс реставрации и реконструкции утраченных фрагментов бумажного покрытия переплетов.*

В XVIII – начале XX веков для оформления полукожаных переплетов западно-европейских печатных книг широко использовали декоративные рисованные бумажные текстуры. Для форзацев, например, чаще всего применяли парчевую (аугсбургскую) бумагу с характерной отделкой, особенно пышно оформленную декоративными узорами. Реже употребляли эксклюзивные лако-бронзовую, силуэтную, мраморную, клейстерную бумаги ручного изготовления. Со временем они, как и печатные виды бумаги, разрушаются и исчезают, невзирая на их неповторимую и художественную ценность.

Изучение документально-исторических аспектов сферы рассматриваемого искусства позволяет отметить заинтересованность зарубежных исследователей [1, 2]. Они изучают историю возникновения и развития методик изготовления мраморной бумаги, что способствует сохранению бесценных образцов художественного наследия книги.

Сегодня наблюдается увлечение изготовлением образцов мраморной бумаги как в промышленной сфере, так и как предмет индивидуального творчества отдельных мастеров – почитателей этого вида искусства. Актуальность освещения данной темы подчеркивается проведением историко-теоретического анализа, а также сложностью практического воссоздания техник декорирования бумаги ручным способом.

Проблема касается реставрации и реконструкции отделки книжных переплетов и форзацев старинных книг. Декоративная бумага имеет художественную ценность, как и сами носители – книги, грамоты, украшенные ею в прошлых веках. Большое количество увлекательных и неисследованных образцов XIX – начала XX веков можно увидеть и на обрезках, футлярах, папках для хранения карт, которые в основном украшены под мрамор разного вида. Из-за разных повреждений (механического, биологического или химического характера) объектов пропадает неповторимый ценный рисунок как исторически важный художественный феномен. Кроме того, теряется и привлекательность раритетов.

Сохранившиеся образцы декоративной бумаги выражают художественные направления искусства, которые развивались в прошлом. Они часто несут документальное доказательство исторического развития и распространения искусства украшения переплета, книжных обрезков, а также являются той основной базой, которая дает возможность более тщательно исследовать историю искусств-

ва создания книги, раскрыть способы ручного декорирования книг, идентифицировать и классифицировать интролигаторские техники.

При реставрации возникает проблема заполнения потерянных частей бумажного покрытия крышек или форзацев книг. Реставрация всего переплета или отдельных его элементов направлена на то, чтобы сделать разрушенную разными повреждениями старую книгу более стойкой и крепкой, сохранить при этом ее эксплуатационные свойства, минимально жертвуя эстетической, материальной и исторической целостностью реставрационного объекта. Обычно доращивание осуществляют бумагой, цвет которой совпадает с фоном декоративной, поскольку воссоздать нужный рисунок оригинала достаточно сложно, но возможно... Для этого необходимо изучить технологические особенности формирования рисунка и воссоздать большое количество образцов, чтобы получить желаемый результат.

Сегодня осуществляется систематизация старых образцов и реконструирование техник декорирования, разрабатываются специальные программы, которые способствуют появлению новых возможностей и вариантов изготовления мраморных бумаг не только в промышленных масштабах, а все больше как предмет индивидуального творчества отдельных художников-интролигаторов. Практические результаты по воссозданию давних техник изготовления мраморных бумаг являются открытием для обновления старинных вещей. Иногда менее типичный для своего времени или незаслуженно позабытый пример может дать импульс к поискам новой выразительности современного оформления книги, созвучной прошлым эпохам и поэтому исследование обширных артефактов приносит большую пользу. Также возникает возможность заменить старую разрушенную бумажную поверхность переплета, которая не подлежит реставрации, на новую, визуально напоминающую оригинальную. Новые образцы мраморных бумаг находят свое широкое применение и в современной полиграфии при отделке книжных форзацев, блокнотов, тетрадей, в качестве декоративной оберточной бумаги, в дизайне интерьеров на плитке, обоях, при отделке мебельных плит и т. п.

При функционально-конструктивном подходе к оформлению книги усиливается интерес к декорированию с помощью фактур, особенно рисованных методом текстуры [3]. В результате использования особенных свойств материалов и способов их обработки

можно получить поверхности разнообразных декоративных качеств: глянцевые и матовые, крупно- и мелкозернистые, жесткие и бархатисто-мягкие, тонкие и грубоотканые и т. д. Конечно, очень трудно воссоздать текстуру (рисунок), нанесенную на поверхность листа бумаги (картона, ткани), в которой полученные неизобразительные мотивы варьируются за формой и размерами, к тому же по сложной ритмичной схеме, не поддающейся логическому анализу. Отметим, что в старинных книгах XVIII – XIX вв. текстурный рисунок преимущественно наносился и на обрезы книжного блока, что делало внешний вид книги еще более привлекательным и оригинальным. Достаточно широкой популярностью рисованной мраморной текстуры в книге в большей степени способствует и сравнительная легкость получения случайных оригиналов очень разнообразного эмоционального звучания и выразительности.

Наиболее важные методы получения текстур можно разделить на несколько видов: графически-штриховой, механический, фотографический, штемпельный [4]. Для каждого из них свойственны свои особенности технического выполнения. При графически-штриховом методе текстура выполняется декоративной штриховкой карандашом, пером (по сухой или увлажненной бумаге), сухой кистью или другими инструментами. К живописному методу можно отнести работу гуашью, темперой или акварелью, монотипный прием с применением водных или масляных красок, рисование гуашью с добавлением крахмального клейстера. Механический метод получения текстуры особенно богат на приемы, среди которых можно выделить следующие: нанесение капель краски на сухую или увлажненную бумагу; разбрызгивание краски разными методами; царапание по поверхности, предварительно окрашенной тушью или натертой воском; покрытие гуашью либо акварелью бумаги, на которую ранее воском был нанесен узор; окрашивание акварелью сложенной или помятой бумаги, а также нанесение «мраморных» узоров. Фотографический метод дает возможность получить текстурные фоны путем фотографирования разнообразных рельефных фактур искусственных и естественных материалов (например тисненной кожи и ее заменителей, тканей, мрамора, керамики, древесины). Способ штемпелирования заключается в нанесении узора на бумагу путем отпечатывания краски с разнообразных предметов (например резиновой щетки, губки, поролона) или из специально изготовленного штампеля. Штемпели-

рование практикуется по влажному, предварительно нанесенному слою краски.

В реставрации переплетов, кроме возвращения целостности физического и эстетического состояния, важным является сохранение аутентичности. Поэтому ни один оригинальный сохраненный фрагмент покрытия не должен быть заменен даже наиболее удачно декорированным новым материалом. Все составляющие переплета в совокупности формируют и несут важную историческую, стилистическую, технологическую, материальную, определенную визуальную и художественно-культурную информацию. Перед началом реставрации необходимо установить отличия между нужным и ненужным, возможным и невозможным, между вмешательством, которое должно повысить качество переплета и тем, которое может нарушить его целостность как исторически ценного художественного объекта. Для предотвращения угрозы разрушения составляющих элементов книжного переплета в процессе осуществления реставрационных мероприятий реставратору необходимо тесно работать с хранителями фондов и особенно со специалистами и знатоками истории интролигаторского мастерства. Научный подход расширяет возможности реставратора в раскрытии информации, заложенной в объект, и способствует получению новых, более глубоких знаний по истории искусства отделки книжных переплетов. Любое вмешательство в конструкцию и оформление должно осуществляться лишь после системного научного исследования, которое позволит изучить объект во всех аспектах. Последствия каждого этапа реставрации должны быть четко и полностью учтены.

Реставрация декоративной бумаги включает тестирование стойкости красителей к определенным растворам, очистку поверхности от загрязнений, дезинфекцию, нейтрализацию материальной основы, укрепление структуры специальной композицией на основе желатина или метилцеллюлозы, дублирование (чаще всего на микалентную бумагу), изготовление заплат для полного слияния и возобновления утраченного рисунка, нанесение защитного слоя. Новые фрагменты для заполнения утраченных частей необходимо подбирать так, чтобы они визуально за текстурой и материальным качеством волокон бумаги были тождественны составу разрушенного объекта. Проведение анализа оригинальной текстуры на идентичность старых красителей с помощью хроматографического и



химического методов сегодня дает возможность воссоздать техники декорирования бумаги и правильно подобрать те пигменты, которые применялись в прошлом при создании рисунков.

В случае отсутствия конструктивного элемента возможна его реконструкция. Образцы прототипов давно существующих техник создания декоративной бумаги дают возможность изготавливать новую, сохраняя дух эпохи старинного объекта. Так, при воссоздании мраморной оригинальной бумаги, декорирующей старинный футляр, мы пришли к выводу, что для достижения желаемого результата необходимо затратить очень много времени или иметь незаурядное везенье. Проведенные эксперименты, с использованием метода накапывания краски на поверхность плавающего гелеподобного основания, позволили создать близкую текстуру, однако не удовлетворили наши требования. Поэтому, решено было привлечь современную технику, что может дать новый виток и в реставрационной деятельности. Оцифровав подлинный лист, получили изображение, которое обработали с помощью компьютерной программы Adobe Photoshop CS5 и Corel DRAW Graphics Suite 13. Это дало возможность создать новый лист с желаемым рисунком. Распечатывание осуществляли на лазерном полноцветном принтере. Такая возможность воссоздания образцов разнообразной текстуры на сегодня остается актуальной, ведь она способствует облегчению работы и получению материала максимально приближенного к оригиналу. Следует учитывать лишь характеристики материалов, их влияние на объект в будущем, дабы, преследуя цель эстетического совершенства, не навредить.

Таким образом, практическое воссоздание декоративной текстуры предоставляет возможность продолжить полноценное существование неповторимой разновидности искусства декорирования книжных переплетов XVIII – начала XX веков с целью сохранения их поврежденных фрагментов с помощью глубоких документально-исторических и реставрационных исследований и новаторских мероприятий.

#### *Список литературы*

1. Большаков, М.В. Декор и орнамент в книге / М.В. Большаков. – М.: Книга, 1990. – 54 с.
2. Інтролігаторські папери XVIII–XIX ст. / П.І. Приведа [и др.] // Кваліологія книги: зб. наук. пр. – Львів, 2004. – Вип. 7. – С. 149–154.

3. Кузнецов, З.Д. Фактура как элемент книжного искусства / З.Д. Кузнецов // Книга как художественный предмет. – М., 1988. – С. 177–274.

4. Валуєнко, Б.В. Специфіка оформлення книжкових оправ / Б.В. Валуєнко. – Київ: Час, 1990. – 46 с.

*We display a variety of techniques of creating paper, used for decoration old books. Discloses a process of restoration and reconstruction fragments of paper coating for binding.*

**Дзендзелюк Л.С.**, научный сотрудник отдела научной реставрации редких книг Львовской национальной научной библиотеки Украины имени В. Стефаника, старший преподаватель УАП, г. Львов;

**Льода Л.М.**, зав. отделом научной реставрации и консервации редких изданий книг Львовской национальной научной библиотеки Украины имени В. Стефаника, г. Львов.

УДК 372.016:741

**Е.А. Диченская**

## **ПОРТРЕТ В ХУДОЖЕСТВЕННО-ПЕДАГОГИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ**

*Статья посвящена профессиональной подготовке художника-педагога в области композиции портрета, адаптации академических знаний по иконографии и композиции жанра к современным видам художественно-творческой деятельности – фотографии и фотографии.*

Подготовка педагога-художника в настоящее время подразумевает широкий диапазон профессиональных знаний и умений и простирается от академической изобразительной грамоты до владения информационными технологиями в области художественного творчества. Однако безграничные возможности самовыражения должны базироваться на прочном фундаменте теории и истории искусства, ориентироваться на закономерности визуальной организации художественного образа в границах изобразительного поля, т.е. на композицию. Композиционные знания особенно актуальны и востребованы в условиях повсеместной популярности таких видов художественно-творческой деятельности как фотография и фотография, которые заняли отдельную нишу в учебном процессе. Адаптация академического знания к новым выразительно-изобразительным

средствам уже зарекомендовала себя как перспективная и продуктивная. Среди изобразительных мотивов фотографии и фотографикки стоит отметить триаду классических жанров – натюрморт, пейзаж, портрет, причем последнему уделяется особое внимание, как способу запечатлеть время и эпоху в конкретных лицах.

Представляется полезным рассмотрение некоторых аспектов композиции академического портрета [1–5] в контексте «композиции кадра» современной фотографии и фотографикки, а также с целью заимствования классической терминологии для новой сферы творчества. Исторически сложившаяся систематизация портрета и сформировавшаяся иконография жанра подразумевает ряд параметров.

*1. По характеру изображения систематизация включает:*

Парадный (репрезентативный) портрет – как правило, предполагает показ человека в полный рост (на коне, стоящим или сидящим). В парадном портрете фигура обычно даётся на архитектурном или пейзажном фоне, в торжественной атмосфере и парадной одежде, нередко с атрибутами власти или личностного, профессионального, сословного и т.п. достоинства. В большинстве случаев используется вертикальный формат и низкая линия горизонта, что придает портрету величие и пафос. Большая проработанность делает его близким к повествовательной картине, что подразумевает не только внушительные размеры, но и индивидуальный образный строй. В зависимости от атрибутов парадный портрет подразделяется на:

- коронационный (реже встречается тронный);
- конный;
- военный (в образе полководца);
- охотничий портрет (примыкает к парадному, но может быть и камерным).

Полупарадный обладает той же концепцией, что и парадный портрет, но имеет обычно поясной или поколенный срез и достаточно развитые аксессуары.

Камерный портрет использует поясное, погрудное, оплечное изображение – фигура зачастую даётся на нейтральном фоне.

Интимный портрет является редкой разновидностью камерного с нейтральным фоном, выражает доверительные отношения между художником и моделью, что может подчеркиваться овальной рамой.

2. По числу персонажей на одном изобразительном поле, помимо обычного – индивидуального, выделяют двойной (двое) и групповой портреты.

Индивидуальные портреты могут компоноваться в портретные галереи и изображают обычно представителей одного рода, включая как здравствующих членов семьи, так и их предков. Портретные галереи создаются также по профессиональному, административному, семейному и другим признакам (галереи членов корпорации, гильдии, офицеров полка, пр.).

Парными (или *pendant* – пандан) называют портреты, написанные на разных холстах, если они согласованы между собой по композиции, формату и колориту. Чаще всего это портреты супругов, по характеру изображения они могут быть как парадными, так и камерными.

В групповом портрете модели объединены по семейному, социальному, профессиональному и т.п. признаку, где наиболее важные персоны, как правило, расположены в центре.

3. По ракурсу (повороту головы):

- анфас (фр. *en face*, «с лица»);
- в четверть поворота направо или налево;
- в пол-оборота в три четверти (фр. *en trois quarts*);
- в профиль. Профильное изображение предполагает определенную форму идеализации модели, напоминая об античных камеях и римской медали. Профильный портрет – одна из древнейших форм, поскольку для его создания требовалось меньше навыков рисования – модель в некоторых случаях изображалась не с натуры, а через подсвеченный полупрозрачный экран, на котором обводился ее силуэт.

Известен «Тройной портрет короля Карла» Антониса ван Дейка, который показывает профиль, анфас и три четверти на одном полотне с целью направить его Лоренцо Бернини в Рим для лепки бюста с этой модели.

– т.н. фр. *en profil perdu* (буквально «утерянный профиль»), т.е. изображающие лицо с затылка, так что видна только часть профиля.

4. По формату изображения модели:

- лицевые;
- оплечные;
- погрудные;
- поясные;

- по бедра;
- по коленные;
- во весь рост.

Изображение человека в первых двух вариантах, без показа рук и сложного ракурса фигуры, не требует высокой академической образованности (владения свето-теневой моделировкой, умения композиционно организовать полотно), поэтому часто к нему прибегают портретисты-дилетанты, в фотографии такая композиция известна как «фото на документ». Для живописных портретов также имеет значение точка зрения, с которой художник смотрит на модель: ракурс чуть снизу придает образу оттенок монументальности, сверху – обратный эффект. Изображения «лицом к лицу» со зрителем наиболее нейтральны.

5. По формату изобразительного поля:

- прямоугольный;
- вертикальный – в случае одиночного портрета самый популярный;
- горизонтальный – типичен в случае группового портрета, редко используется при изображении одной модели;
- квадратный (встречается редко);
- овальный – появляется в развитой стадии портретного жанра, усиливает декоративную функцию портрета, вносит интимность, напоминая медальон
- круглый, т.н. «тондо» (встречается крайне редко).

6. Исторически сложившаяся трактовка различных аспектов представляет еще одну типологию портрета.

Религиозный портрет (донаторский или ктиторовский) – древняя форма портрета, когда персону, сделавшую пожертвование, изображали на картине рядом со святыми или на одной из створок алтаря, часто коленапреклоненной.

Исторический портрет представляет какого-либо деятеля прошлого и создается по воспоминаниям или воображению мастера, на основе вспомогательного (литературно-художественного, документального, архивного и т.п.) материала. В сочетании портрета с бытовым или историческим жанром модель часто вступает во взаимодействие с вымышленными персонажами.

Ретроспективный (посмертный) портрет выполнен после смерти людей по их прижизненным изображениям или даже полностью сочиненный.

Портрет-картина – темой выступает событие или действие, а модель представлена в смысловой и сюжетной взаимосвязи с окружающими его миром вещей, природой, архитектурными мотивами и другими людьми (последнее – групповой портрет-картина).

Портрет-прогулка – изображение гуляющей модели на фоне природы возникло в Англии в XVIII веке и стало популярным в эпоху сентиментализма.

Портрет-тип – собирательный образ, структурно близкий портрету, представляет обобщенные исторические, этнические, сословные, возрастные, профессиональные, половые, национальные и др. признаки в рафинированном виде. Эти признаки могут быть взяты за основу классификации: «женский», «детский» портрет, «купеческий», «крестьянский», портрет духовного лица, шутовской, пр.

Портрет-гротеск, к которому можно отнести шарж и сатирический образ, обобщает и преувеличивает индивидуальные черты модели. В эпоху Возрождения вместе с развитием натуральных зарисовок человеческой фигуры и ее пристальным изучением возник и интерес к физиогномике, исследованию зависимости внешнего облика человека от особенностей его характера. Разновидностью гротеска можно считать карикатуру – (*caricatura*, от итал. *caricato*, «преувеличенный, аффектированный») утрированный образ, в котором некоторые внешние признаки акцентируются для того, чтобы сделать персонажа смешным. Трансформации подвергаются как черты лица, так и само тело, становясь объектом насмешки, злой или вполне добродушной. Темой карикатуры могут стать и психологические особенности личности.

Костюмированный портрет – модель представлена в виде аллегорического, мифологического, исторического, театрального или литературного персонажа. В названии таких портретов обычно включаются слова «в виде» или «в образе».

Автопортрет принято выделять в отдельный поджанр, а его классификация требует отдельного рассмотрения.

Современная трактовка портрета в искусствоведении [1–5] – порождение европейской культуры Нового времени с ее представлением о ценности человеческой индивидуальности. Отсюда важнейший критерий портрета – сходство с моделью, оно достигается не только передачей внешнего сходства, но раскрытием характера,

духовной сущности, т.н. харизмы модели. В то же время, всегда проявляется личностное отношение художника к модели, что придает портрету субъективно-авторскую окраску. Это касается не только постановочного академического портрета, но и портретной фотографии, которая нередко выступает не как конечный самодостаточный продукт творчества, а как «рабочий материал» и компонент рекламы, оперативной полиграфии, СМИ на различных носителях, пр.

Изучение композиции и иконографии портретного жанра, организации колорита, постановки освещения, выбора формата и ракурса на хрестоматийных примерах, их анализ, сопоставление и сравнение с современным творческим продуктом способствует формированию эстетического вкуса студента и помогает сориентироваться в современных тенденциях фотографии и фотографии. Стоит добавить, что современный рекламно-информационный и художественный визуальный ряд – вполне в духе эстетики постмодернизма – цитирует, реконструирует, фрагментирует и интерпретирует классику, отсылает к академическим формулам и приемам, одним словом, опирается на классическое наследие искусствознания и композиции.

#### Список литературы

1. Виппер, Б.Ф. Проблема сходства в портрете / Б.Ф. Виппер // Введение в историческое изучение искусства. – М.: Издательство В. Шевчук, 2008. – 368 с.
2. Данилова, И.Е. Судьба картины в европейской живописи / И.Е. Данилова. – СПб.: Искусство, 2005. – С. 79–152.
3. Евреинов, Н.Н. Оригинал о портретистах (К проблеме субъективизма в искусстве) / Н.Н. Евреинов. – М.: Совпадение, 2005. – 399 с.
4. Зингер, Л.С. Очерки теории и истории портрета / Л.С. Зингер. – М.: Изобраз. искусство, 1986.
5. Лотман, Ю.М. Портрет // Ю.М. Лотман. Статьи по семиотике культуры и искусства. – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 349–375.

*The article is devoted to professional training of a teacher of painting in the sphere of a portrait's composition, adaptation of academic knowledge in iconography and genre's composition to modern kinds of artistic creative activity such as photography and photographics.*

**Диченская Е.А.**, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и методики эстетического образования БрГУ им. А.С. Пушкина, г. Брест.

УДК 792.023 (476)

**К.М. Дубоўская****АСАБЛІВАСЦІ СУЧАСНАЙ БЕЛАРУСКАЙ  
СЦЭНАГРАФІІ  
(на прыкладзе спектакляў Тэатра-студыі кінаакцёра)**

*Дадзеная праца прысвечана асаблівасцям сучаснай беларускай сцэнаграфіі на прыкладзе пастановак Тэатра-студыі кінаакцёра. Візуальная лінія спектакляў набывае ўсё большае значэнне, таму эвалюцыя сцэнічнай прасторы робіцца відавочнай. Аўтар аналізуе стан сцэнаграфічнай творчасці ў нашай краіне, засноўваючыся на цеснай сувязі яго з іншымі складнікамі спектакля.*

Погляд творцы і глядача на сцэнаграфію ў сённяшнім культурна-гістарычным асяроддзі значна адрозніваецца ад таго, як яна ўспрымалася яшчэ некалькі дзесяцігоддзяў таму. Сёння гэтае мастацтва – самастойны элемент тэатральнага твора, які разам з астатнімі складнікамі удзельнічае ў распрацоўцы канцэпцыі пастаноўкі, рэалізацыі творчай задумы і раскрыцці ідэйна-сутнаснага пачатку спектакля.

Сярод пастановак апошніх пятнаццаці гадоў Тэатра-студыі Кінаакцёра РУП «Нацыянальная кінастудыя «Беларусьфільм» (далей – тэатр-студыя Кінаакцёра) вылучаюцца два асноўныя напрамкі інтэрпрэтацыі сцэнічнай прасторы: рэалістычнае сцэнаграфічнае афармленне і метафарычнае асяроддзе.

Першы напрамак пераважна рэалізуецца на сцэне праз інтэр’ерна-павільённую дэкарацыю ілюстратыўнага кшталту. Такі спосаб афармлення спектакля абралі мастакі тэатра Л. Пруднікаў, Д. Мохаў, А. Халадцоў, Н. Навенка, А. Меранкоў. У сваіх пастаноўках яны пераўтвараюць сцэнічную прастору ў падабенства здымачнай пляцоўкі. Гэта растварае ўсю дынаміку дзеяння і адказнасць за стварэнне пластычнага малюнка перакладваецца на выканаўцаў, бо сур’ёзная рэжысёрская накіраванасць ў сцэнічных творах таксама адсутнічае.

Прастора сцэны спектакля «Апошняя жанчына сеньёра Хуана» Л. Жукавецкага (пастаноўка А. Бяспалага і У. Грыцаеўскага, сцэнограф Л. Пруднікаў, 1997) запоўнена элементамі мэбляроўкі, якія выглядаюць настолькі трывіяльна і будзённа, што яны не толькі не надаюць нейкай вобразнасці ды цэласнасці, але па іх выглядзе



нават амаль нічога нельга сказаць ні аб часе, ні аб месцы дзеяння. Нават не вельмі адметную ды дасканалую п'есу можна пры дапамозе сцэнаграфічных сродкаў і арыгінальнага рэжысёрскага прачытання падаць глядачу праз цікавы погляд так, што яна зайграе нечаканымі фарбамі (прыкладам могуць быць пастаноўкі «Згублены рай» А. Курэйчыка, рэжысёр В. Раеўскі, мастак Б. Герлаван (2002) у Нацыянальным акадэмічным тэатры імя Янкі Купалы ці «Ніначка» М. Ланж'еля, рэжысёр Б. Луцэнка, мастак В. Маршак (2006) у Нацыянальным акадэмічным драматычным тэатры імя М. Горкага). Але ж пры адсутнасці трывалай задумы ды зацікаўленасці ў матэрыяле нават і самі артысты нібыта не пранікаюцца працай над вобразамі сваіх герояў. Перад глядачом паўстае павярхоўнае відовішча, сэнс з'яўлення якога ў сучасным рэпертуарным тэатры застаецца па-за разуменнем.

Прыкладна тая ж карціна назіраецца і ў пастаноўках «Філумена Мартурана» Э. дэ Філіпа (1999) і «Пігмаліён» Б. Шоў (2002) (пастаноўка А. Яфрэмава, мастак Л. Пруднікаў). Абсталяванне сцэны ў спектаклі «Філумена Мартурана», здаецца, павінна было б падтрымліваць пэўную экспрэсіўнасць адносінаў паміж Філуменай (Л. Румянцава) і Даменікам (П. Юрчанкоў ст.). Але і ў гэтым выпадку сцэну запалання звычайная мэбляроўка пакою, які ніяк асабліва не характарызуе дзеянне і персанажаў.

Самым дынамічным момантам сцэнаграфічнага афармлення «Пігмаліёна» з'яўляецца выкарыстанне наступнага прыёму для пазначэння месца дзеяння: у глыбіні сцэны па цэнтры знаходзіцца афішны слуп – экстэр'ернае вырашэнне; слуп паварочваецца і, нагадваючы комін, пераносіць нас у інтэр'ер. Астатнія элементы сцэнаграфіі – крэслы, сталікі ды ложка – застаюцца нязменнымі на працягу ўсёй дзеі. Пастаноўшчыкі нібыта самі не зацікаўлены ў відовішчнасці ды эмацыянальнасці свайго сцэнічнага твора, і нават цікавыя акцёрскія працы некаторых выканаўцаў (У. Мішчанчук, В. Рыбчынскі), якім усё ж удаецца паскорыць марудны тэмпарытм, зразумела, не могуць надаць пастаноўцы ў цэлым моцнае сучаснае гучанне.

З тэатрам супрацоўнічае таксама мастак Д. Мохаў, які падтрымлівае агульную стылістыку спектакляў, што існуюць на сцэне Тэатра-студыі кінаакцёра. Сцэнаграфія твораў «Міленькі ты мой» М. Варфаламеева, рэжысёры А. Яфрэмаў і У. Гасцюхін (1994) ды «Поле бітвы» С. Бартохавай, пастаноўка А. Бяспалага і У. Грыца-

еўскага (2001) носіць павільённа-інтэр'ерны характар. Сцэнограф ілюструе месца дзеяння, якое ў абодвух выпадках адбываецца ў тыповых кватэрах, такім чынам, аб дынаміцы развіцця прасторы ў часе гаворкі не ідзе ад пачатку. Далей мастак прытрымліваецца першапачаткова зададзенага накірунку, што хаця і існуе ва ўмовах, прадыхаваных драматургіяй, але падае пляцоўку сцэны настолькі беднай і пазбаўленай усялякіх акцэнтаў, што гэта заўважна адбываецца на ўсёй атмасферы пастановак. Яны страчваюць напружанасць і дынаміку, тэмпа-рытмічна становяцца падобнымі адна да другой.

Ілюстратыўна-дэкарацыйную функцыюносяць і наступныя пастаноўкі тэатра: «Выкраданне Алены» Л. Вернейля, мастак А. Халадцоў (1995), «Выспа нашай любові і надзеі» Г. Салоўскага, мастак Н. Навенка (2000) – рэжысёры А. Бяспалы і У. Грыцаеўскі; «Механічны чалавек» М. Варфаламеева, рэжысёр У. Гасцюхін, мастак А. Меранкоў (2008). Гэтыя спектаклі з пункту гледжання пластычнага малюнка зроблены па падобных прынцыпах павярхоўна-статычнага дэкарацыйнага афармлення, якія пераходзяць з аднаго твора ў іншы.

Такім чынам, заўважна, што сцэнаграфія спектакляў Тэатра-студыі кінаакцёра пераважна пазбаўлена адметнасцяў з прычыны погляду пастаноўшчыкаў на яе, як на функцыянальную рэч. Стваральнікі спектакляў не бачаць, што за пластычным малюнкам спектакля могуць хавацца знакава-сімвалічныя напластаванні, якія здольны расшырыць межы нават побытава-рэалістычнай накіраванасці рэпертуара, не кажучы ўжо пра элементарную вонкавую прывабнасць, закліканую эстэтызаваць відовішча.

На сцэне тэатра існуе толькі некалькі больш-менш цэласных твораў, складнікі якіх па творчых параметрах адпавядаюць адно аднаму на належным узроўні. Сцэнаграфічнае вырашэнне ў іх можна аднесці да метафарычнага напрамку афармлення сцэнічнага асяроддзя пры дапамозе ўмоўна-абагульненай прасторы. Гэта пастаноўкі «...Забыць Герастрата!» Р. Горына (пастаноўка А. Кірэева, сцэнограф І. Анісенка, 2006) і «Галубчык» Каллет (пастаноўка і сцэнаграфічнае афармленне Р. Таліпава, 2008).

Глыбокая па сэнсе п'еса Р. Горына «...Забыць Герастрата!» знайшла адпаведнае ўвасабленне на сцэне. Інтэрпрэтуючы яе ў даволі традыцыйнай манеры, пастаноўшчыкі знайшлі такія контрапункты, якія, адпавядаючы сучаснаму светаўспрыняццю, рас-

крывалі б і спецыфіку той эпохі, якая паўстае на сцэне перад глядачом. Акрамя таго, сама ідэя ўзвялічвання натоўпам пасродкаваасці і безаблічнасці падаецца на сённяшні момант надта актуальнай.

Сцэнаграфія да спектакля, падпарадкоўваючыся рэжысёрскай задуме, выканана ў лаканічнай манеры, але прастора не абезасоблена, і ў ёй, нягледзячы на знешнюю статычнасць, закладзены пэўны сэнс. Асноўны колер усяго афармлення – белы – пераважае ва ўсім: ад задніка і планшэта да стылізаваных пад Антычнасць касцюмаў і сцэнаграфічных канструкцый. Ды і сам Герастрат (А. Кашпераў), апрануты хаця і ў брудную, але светлую вопратку, сядзіць, хаця і за іржавай, але выбеленай рашоткай. Ён адзін з іх – гаспадароў свету, якія і зрабілі яго героем, ён – адзін з усёй масы натоўпу, што сама ўзнесла імя Герастрата, кіруючыся звычайнай цікаўнасцю.

Уздоўж сцэны выбудаваны тры незвычайныя лабірынты-іерогліфы, геаметрыя якіх нагадвае графічныя ўзоры на старажытнагрэцкіх вазах. Пры дапамозе іх месца дзеяння пераносіцца з турмы ў палац Цісаферна і наадварот. Такім чынам атрымоўваецца, што ненавязліва акрэсленыя месца і час дзеяння цалкам суадносяцца з вобразным бачаннем асяроддзя сцэны, што спалучаецца з рэжысёрска-драматургічнай задумай.

У спектаклі «Галубчык» таксама назіраецца адпаведнасць першакрыніцы яе сцэнічнаму ўвасабленню. Прычым Р. Таліпаў, які выступае ў якасці і рэжысёра, і мастака, інтэрпрэтуючы п'есу як салонную трагікамедыю, ужо адпачатку паглядае на складанасці жыцця персанажаў з нейкай іроніяй, пазбаўленай пафасу. Ад чаго і пакой састарэлай дамы Леа де Лонваль (Л. Румянцава), якая выхавала сабе юнага каханка Фрэда (К. Конюхаў), аформлены ў манеры сучаснага дызайнерскага мінімалізму, але з іранічнай прэтэнзіяй на інтэлігентную шыкоўнасць.

Уся сцэна аформлена ў бела-сініх колерах, абাপал яе знаходзяцца некалькі белых шырмаў-кулісаў у вялікую сінюю клетку. На фоне белага задніка да планшэта прымацаваны ровар з сінімі коламі, маўляў, спартыўна-арыстакратычны трэнажор. На авансцэне справа размясціўся вялізны пясочны гадзіннік, а злева – жаночы манекен без галавы і рук.

Усе гэтыя прадметы, з'яўляючыся мяжова-функцыянальнымі, ствараюць атмасферу халоднай ненатуральнасці адносінаў, якая

пануе ў сэрцах герояў. Яны прызвычайліся да такой хады падзей і ўся псеўдавыверанасць яскравага іх жыцця нагадвае у рэшце рэшт язду абезгалоўленага манекена на велатрэнажоры, няхай сабе і вельмі вытанчанага выгляду.

Такім чынам, відавочна, што застаючыся асноўным формаўтвараючым элементам, сцэнічнае афармленне ў сучасным тэатральным мастацтве набыло новае прызначэнне – быць адной з вобразна-сэнсавых асноў. Стварэнне новай мастацкай прасторы магчыма пры ўмове шчыльнай увагі мастакоў да пошукаў сучасных шляхоў візуалізацыі, колерава-светлавых акцэнтаў, вобразна-знакавай характарыстыкі персанажаў, візуальнага абагульнення ідэі першакрыніцы, раскрыцця яе аўтарам на належным узроўні.

Але разумення гэтай высновы часам не стае сучасным беларускім творцам. У выніку на сталічных пляцоўках узнікаюць пастаноўкі, пазбаўленыя дакладнасці і пластычнасці сцэнічнай мовы, што перашкаджае развіццю тэатра і не адпавядае еўрапейскім тэндэнцыям развіцця сцэнаграфіі.

Сацыяльныя наступствы сучаснасці, якія праяўляюцца ва ўзросце рацыянальнасці чалавечага ўспрыняцця пры адначасовым узмацненні імкнення да эмацыянальных формаў засваення рэчаіснасці, наклалі свой адбітак і на тэатральную публіку.

Індывідуальнасць глядача ў спалучэнні з індывідуальнасцю мастака, выканаўцы, да таго ж абумоўленая канкрэтнай абстаноўкай дадзенага гістарычнага моманту, можа нарадзіць цалкам новы вобразна-асацыятыўны строй, сваю інтэрпрэтацыю твора, якая ўзнікае пад уплывам сацыяльнага досведу, здатнасці суадносіць свае ацэнкі і ўражанні са з'явамі навакольнай рэчаіснасці таго, хто ўспрымае мастацтва. Сёння ў тэатры сцэнаграфія іграе настолькі ж значную ролю, як слова і дзеянне, яна здатная выводзіць агульную мову пастаноўкі на сур'ёзныя абагульненні і ўзнімаць яе на новы высокі ўзровень.

*The work deals with the peculiarities of contemporary Belarusian stage design with the example of a number of productions by the Cinema Actors' Theatre-Studio. The visual pattern of performances is growing in significance, therefore the evolution of stage design is becoming evident. The author analyzes the current state of the country's scenic design, with an emphasis on its close relations with other components of the performance.*

Дубоўская К.М., магістр мастацтвазнаўства, аспірант БДАМ, г. Мінск.

УДК 39: 008 (476)

**Л.Е. Дягилев**

## **ТВОРЧЕСТВО БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ, ЧЛЕНОВ РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ**

*Рассматривается творчество ведущих белорусских художников. В первом десятилетии XXI века шести художникам и деятелям искусств Беларуси присвоено звание почетных членов Российской академии художеств, что подтверждает тезис о развитии межкультурной интеграции Беларуси и России в области изобразительного искусства.*

Современное реалистическое направление изобразительного искусства Беларуси формировалось на протяжении многих веков, в том числе посредством обучения наших земляков в художественных школах и академиях соседних стран. Эта основополагающая система художественного образования была принята для обучения студентов во всех европейских академиях, в том числе в Виленском университете и Российской академии художеств, созданной в Санкт-Петербурге в 1764 году, в которых обучались выходцы из Беларуси. Их творчество развивалось под влиянием классических школ России, Западной Европы, в рамках которых они формировали самобытную белорусскую академическую школу. До сегодняшнего дня не до конца поставлены точки в биографиях многих наших земляков, причисленных к польскому, литовскому, российскому изобразительному искусству.

Сегодня в Беларуси действует разветвленная сеть художественных учебных заведений трех уровней: начальная, средняя и высшая. Ведущие белорусские художники участвуют в выставках за рубежом, в том числе на знаменитых Венецианском, Московском биенале современного искусства. В Беларуси проводятся выставки российских художников и обменные выставки в Москве и других городах России. Подобное взаимообогащение культур вселяет уверенность в динамичном развитии белорусского изобразительного искусства [1].

Имена и творчество художников старшего поколения – народного художника БССР Е.А. Зайцева (член-корреспондент АХ СССР), народных художников СССР и БССР З.И. Азгура и М.А. Савицкого, народного художника БССР Г.Г. Поплавского, членов Российской

академии художеств и Белорусской академии наук, широко известны. В этот почетный список можно внести имя Витольда Каэтано-вича Бялыницкого-Бирули (1872–1957 гг.), белорусского и русского советского живописца-пейзажиста, Народного художника БССР и РСФСР, действительного члена Академии художеств СССР, почетного академика АН БССР. В новой истории суверенной Беларуси межкультурные интеграционные процессы с Россией продолжились в другом качестве. В Уставе Российской академии художеств предусмотрен институт почетных членов для зарубежных деятелей искусств. Так почетными членами РАХ стали дизайнер Пьер Карден, архитектор сэра Норманн Фостер и многие другие. Значительным событием в межкультурном обмене Беларуси и России, стало присуждение современным белорусским художникам звания почетного члена Российской академии художеств.

**Прокопцов Владимир Иванович**, первый в списке новых академиков член Российской академии художеств с 2006 г. Директор Национального художественного музея Беларуси, закончил художественно-графический факультет Витебского государственного педагогического института им. С.М. Кирова (1975) и аспирантуру при Институте искусствоведения, этнографии и фольклора АН БССР, кандидат искусствоведения, член Белорусского союза художников. На должности директора Национального художественного музея Республики Беларусь с 20 марта 1998 г.

Выступает в печати как искусствовед и на республиканских и международных выставках как художник. В.И. Прокопцов считает, что статус академика Российской академии художеств придает вес не только ему лично, но Национальному художественному музею Беларуси.

**Слободчиков Владимир Иванович**, член Российской академии художеств с 2007 г. – автор мемориальных знаков, установленных в женском концлагере «Равенсбрюк» и в концлагере «Заксенхаузен» в Германии, скульптурного рельефа «Осенние праздники» для здания Национальной библиотеки Беларуси, памятника «Сыновьям Речицы», скульптур «Четырех пор года» для Дворца Румянцевых-Паскевичей в Гомеле, памятников, посвященных воинам-интернационалистам в Речице, Бобруйске, мемориального знака «Золотой фолиант» в Борисове, памятника «Детям войны» в Могилеве, памятников В. Ваньковичу в г. Минске и других произведений. Является создателем скульптурного образа специального

приза президента Республики Беларусь «Через искусство к миру и взаимопониманию» для «Славянского базара в Витебске». С 1992 г. возглавляет кафедру скульптуры Белорусской государственной академии искусств. Пластический язык его скульптурных произведений отличается легкостью и элегантностью. Скульптор смело экспериментирует с новыми материалами и технологиями их обработки, много внимания уделяет расширению образности произведения через выразительность силуэта, его знаковость. Среди перечисленных работ почти все выполнены в конкретной предметно-пространственной среде в содружестве с архитектором И. Морозовым. В. Слободчиков – заслуженный деятель искусств Беларуси, награжден медалью Франциска Скорины.

**Борозна Михаил Григорьевич**, член Российской академии художеств с 2008 г. Ректор Белорусской государственной академии искусств. Кандидат искусствоведения. Почетный член Российской академии художеств. Член Белорусского союза художников, член Совета Белорусского союза дизайнеров, член Республиканского творческого союза «Фотоискусство». Председатель экспертно-художественной комиссии специального фонда Президента Республики Беларусь по поддержке талантливой молодежи. Председатель Республиканского экспертно-художественного совета по монументальному и монументально-декоративному искусству. Член жюри международных творческих конкурсов. Постоянный член жюри Республиканского конкурса «Искусство книги», куратор выставочных проектов. М. Борозна как художник работает в дизайне книги, художественной фотографии.

**Зинкевич Владимир Леонидович**, член Российской академии художеств с 2008 г., заведующий кафедрой монументально-декоративного искусства, профессор, заслуженный деятель искусств, Лауреат государственной премии Республики Беларусь, член Белорусского союза художников, почетный гражданин города Светлогорска. Работы В. Зинкевича вошли в коллекции Национального художественного музея Беларуси, Республиканской художественной галереи Белорусского союза художников, Музея современного изобразительного искусства в Минске, Государственной Третьяковской галереи в Москве, находятся в частных коллекциях в Англии, Австрии, Бельгии, Германии, США, Италии, Канаде и других странах. Колорит, смелые композиционные решения – важнейшие компоненты художественного образа в его картинах. В. Зинкевич на-

рядом с живописью посвятил себя педагогической работе. С 1982 года он преподает на кафедре монументально-декоративного искусства Белорусской государственной академии искусств, с 1995 года работает заведующим кафедрой.

В 2004 году В. Зинкевичу присвоено почетное звание «Заслуженный деятель культуры Республики Беларусь», в 2011 году он награжден орденом Франциска Скорины за значительные успехи в области национально-государственного возрождения, пропаганды культурного наследия белорусского народа. Также этой высокой награды удостоиваются за особые заслуги в гуманитарной, благотворительной деятельности, в деле защиты человеческого достоинства и прав граждан, милосердие и другие благородные поступки.

**Савич Владимир Петрович**, член Российской академии художеств, с 2008 г. Председатель Белорусского союза художников, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь, лауреат государственной премии Беларуси за серию портретов исторических деятелей Гомельской области для интерьеров дворца Румянцевых-Паскевичей, профессор кафедры графики Белорусской государственной академии искусств. В. Савич родился в 1952 году. В 1976 году окончил Белорусский государственный театрально-художественный институт. В выставках принимает участие с 1972 года. Член Белорусского союза художников. Заведовал кафедрой графики в Белорусской академии искусств, профессор. В настоящее время председатель президиума Белорусского союза художников. В 1992 году Интернациональный биографический центр (Кембридж) назвал его «Человеком года» и наградил медалью за достижения в XX веке.

**Зуев Юрий Пантелеймонович**, член Российской академии художеств с 2011 г. Русский по происхождению белорусский художник Юрий Пантелеймонович Зуев, член Белорусского союза художников, проживает в Витебске с 1980 года. За более чем тридцатилетнюю творческую деятельность в Беларуси он внес неоценимый вклад в культурную жизнь ставшего для него родным г. Витебска. К этому признанию он шел долгие годы учебы и самоотверженного труда в основных областях художественного творчества – живописи, скульптуре и архитектуре. Учился в Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В.И. Мухомовой (ныне Санкт-Петербургская художественно-промышленная академия им. А. Штиглица). Среди основных работ проект экспозиции павильона СССР на Всемирной выставке «Инрыбпром-68» в Ленинграде, проект памят-



ника к 600-летию г. Кирова, выполненный в соавторстве с архитектором В. Зянкиным, Монументально-декоративное панно «Мир входящему», памятный знак участникам ВОВ на территории Витебского государственного университета им. П.М. Машерова в г. Витебске, произведения живописи, графики.

Культурная интеграция в рамках Союза Беларуси и России, взаимодействие в многообразных инновационных сферах искусства укрепляют гуманитарное сотрудничество между нашими народами.

#### Список литературы

1. Дягилев, Л.Е. Межкультурная интеграция Беларуси и России в сфере изобразительного искусства / Л.Е. Дягилев // Наука и образование в условиях социально-экономической трансформации общества. – Минск: Современные знания, 2011. – С. 21–24.

*In article of L.Dziahileu, the known critic in the field of synthesis of architecture and plastic arts, work of leading Belarus artists of the beginning of XXI century by which the rank of honorary members of the Russian academy of arts is appropriated is considered. Work of these artists is bright confirming of the thesis about progress of intercultural integration of Belarus and Russia in the field of the fine arts.*

Дягилев Л.Е., доцент, зав. кафедрой дизайна Института Современных знаний имени А.М. Широкова, г. Минск.

УДК 730:929 Эдуардс (477.74) «1860/1919»

**Е.И. Жерновая**

### **ВОЗВРАЩЕНИЕ ТВОРЧЕСТВА СКУЛЬПТОРА БОРИСА ЭДУАРДСА В КУЛЬТУРНОЕ ПРОСТРАНСТВО ОДЕССЫ НА РУБЕЖЕ ХХ–ХХІ вв.**

*Борис Эдуардс – скульптор, который жил и работал в Одессе с 1860-го по 1919-й годы. На протяжении двадцатого века его творчество находилось на периферии интересов отечественного искусствоведения в силу известных исторических обстоятельств. Целью данной статьи есть привлечение внимания исследователей и общественности к творчеству незаслуженно забытого мастера, так как оно является малоизученной частью истории одесской школы скульптуры.*

В 2007-м году в Одессе был воссоздан памятник «Основателям города», который больше известен широкой публике под своим историческим названием – «Императрице Екатерине II». Открытие монумента сопровождалось шумными акциями и выглядело довольно скандальным. Прославление героев «времён очаковских и покоренья Крыма» оказалось таким же идеологически неуместным в Украине, едва обретшей независимость, как и в большевицкой Одессе 1919-го. Величественный монумент, признанный одним из лучших памятников Европы парижской конференцией архитекторов 1901-го года, как и столетие назад оказался жертвой пропагандистских провокаций. Оставляя за скобками политическую подоплёку реконструкции памятника, мы рассматриваем его сегодня как выдающееся произведение монументальной скульптуры рубежа XIX–XX веков, и как повод привлечь, наконец, внимание к истории творчества и личности его создателя – Бориса Васильевича Эдуардса (род. 27 мая 1860 г. в Одессе – ум. 12 февраля 1924 г. на Мальте), великого скульптора и гражданина Одессы, так много сделавшего для развития родного города и так надолго и незаслуженно забытого соотечественниками. Его возвращение в архитектурное пространство причерноморского города есть одновременно возвращением и в пространство его культуры рубежа XX–XXI столетия.

Восстановление памятника вызвало появление нескольких небольших статей в местной прессе, которые вышли с 2005-го по 2010-й годы и имели публицистический характер на злобу дня. Квалифицированного искусствоведческого исследования творческого наследия скульптора мы пока, к сожалению, не имеем. Эдуардс упоминается в истории украинского искусства, да ещё в ставшей библиографической редкостью монографии А.В. Афанасьева «Товариство південно-російських художників» (Киев, 1961) [1, с. 122]. Хотя станковые произведения мастера всегда были представлены в экспозиции Одесского художественного музея: «Шурка» (мрамор, 1896), «Христос и грешница» (мрамор, 1899), «Утешение» и «Спящий старик» (мрамор, конец 1890-х), «Приятные подношения» (2 варианта: в бронзе и в соединении бронзы и мрамора, конец 1890-х), Александр Суворов (вариант отливки из бронзы памятника в Очакове, 1903). Это именно те творческие работы, которые были охарактеризованы в отзыве А. Богдановича, помещённом в газете «Одесский листок» 1899-го года: «...Эдуардс –

один из немногих художников нашего времени, который не боится тела и изображает его с любовью. В этом отношении ему удалось примирить мир древнего искусства, посвящённого великолепию телесной красоты, с миром христианским, преследующим, главным образом, духовное совершенство и смотрящим на всё земное, как на преходящую форму... Эдуардс твёрдо и всецело проникнут идеей, что всё изображённое в скульптуре, вечно и правдиво лишь тогда, когда не оскорбляет чувства изящного – вот впечатление с выставки...» [2].

В 1960-х творчество Б.В. Эдуардса изучал одесский искусствовед С.С. Шевелёв (1936–2007). Будучи выпускником факультета истории и теории искусства тогдашнего Ленинградского института имени Репина, он исследовал творчество своего полузапрещённого земляка по заданию дипломного руководителя А.Г. Кагановича (автора монографии о великом Антоне Лосенко). Только в 2003-м С. Шевелёву удалось опубликовать очерки о теории и истории одесской школы искусства, в которую включены и сведения об Эдуардсе в контексте становления и развития колыбели южнорусских художников – Одесского художественного училища, старейшего учебного заведения на юге бывшей империи. Именно тут и была рождена одесская школа скульптуры, в которой Борису Эдуардсу суждено было пройти путь от воспитанника до академика скульптуры (1915) и директора, трудами которого училище получило статус Высшего (1917). Отсюда он спешно отъезжал на Мальту в 1919-м, спасаясь от голода и «красного террора» ради четырёхлетней осиротевшей племянницы [3]. Из скудных и отрывочных сведений мы очень постепенно узнаём о судьбе скульптора, в которой как в капле воды отражена судьба всей одесской школы скульптуры и которая также ещё не нашла своего исследователя. Что же нам известно на сегодняшний день?

Б.В. Эдуардс – сын обрусевшего английского коммерсанта. В конце 1860-х семья перенесла разорение. Последовавшие за этим трудности развили в будущем скульпторе наследственные черты деда-британца: сильный характер, способность к упорному труду, самоорганизации и рациональному мышлению. Чувственный темперамент, так явственно проступающий из творческих произведений мастера, передался, видимо, от бабки-испанки. В 16 лет юноша поступил в скульптурный класс рисовальной школы при Одес-

ском обществе изящных искусств, который возглавлял профессор миланской академии художеств Луиджи Доменик Иорини (1825–1911). Встреча ученика и учителя стала судьбоносной для всей школы одесской скульптуры. «Старик Иорини» воспитал не одно поколение мастеров из числа местной способной молодёжи, чьи работы и сегодня украшают архитектурные фасады в исторической части города и создают неповторимое очарование Одессы. Именно эти выпускники первых десятилетий существования школы (с 1865-го года) сумели превратить южную столицу империи в «оазис среди степей» [1, с. 39].

С 1881-го по 1883-й молодой скульптор пытался продолжить учёбу в Академии художеств. Но, видимо, климат столичного Петербурга (как часто бывало с южанами) не подошёл для него. Эдуардс вернулся в Одессу, где в это время как раз проводилось реформирование его родной рисовальной школы: по настоянию профессора Н.П. Кондакова при школе было создано Художественно-промышленное училище. Борису Васильевичу была поручена организация и ведение лепных и гончарных классов. Так он стал преемником своего горячо любимого учителя и друга. Иорини мечтал обустроить мастерские по аналогии с передовыми достижениями тогдашнего европейского художественного образования, всё дальше отходившего от кустарного ручного метода в сторону промышленных технологий. С целью изучения этого опыта Борис Васильевич отправился в Италию и во Францию, где работал на заводе бронзового литья простым рабочим, чтобы изучить все процессы изнутри. Там же, в Париже, он закупил новейшие инструменты и оборудование для обработки скульптурных материалов. Всё это позволило ему, по возвращении в Одессу, открыть «первый на юге России художественно-бронзово-литейный завод» [4, с. 11].

В 1899-м году Эдуардс, уже известный и заслуженный мастер, автор множества скульптурных портретов своих выдающихся современников, представил свои произведения на выставке, посвящённой десятилетию творческой деятельности (отзыв о которой мы приводили выше). Высокое техническое мастерство, унаследованное от первого учителя-итальянца и в европейских мастерских, стало инструментом воплощения образов, наполненных глубоким психологическим содержанием. Каждый портрет Эдуардса – это

своеобразное философское эссе, равное по духу образам тогдашней русской классической литературы. После открытия литейного цеха, с 1896-го по 1910-е годы скульптор занимался созданием монументов (среди которых одним из известнейших и стал памятник императрице Екатерине, открытый в Одессе в 1900-м году, затем снесённый большевиками в 1920-м и воссозданный по эскизам архитектора Ю.М. Дмитренко, соавтора Эдуардса, в 2007-м). За создание монументов в 1915-м году Б.В. Эдуардс был удостоен звания академика.

Современникам же Борис Васильевич был известен как незаурядный педагог. Помимо преподавания гончарного дела и лепки в училище, он был инспектором обучения рисованию в средних учебных заведениях Одесского округа. О его педагогическом методе в художественном образовании докладывал скульптор И.Я. Гинзбург на Втором Всероссийском съезде художников: «...Эдуардс, как и его учитель Иорини, считал необходимым начинать обучение лепке задолго до приобретения первых навыков рисования. В 1904 году он открыл в Одессе курсы для учителей рисования и лепки общеобразовательных учебных заведений и разработал программу для них». Став директором училища в 1917-м, он вместе с Н.П.Кондаковым отстаивал идею о том, что «...свержение монархии не означает полного и окончательного уничтожения старой культуры: наоборот, перед художественным наследием стоит задача эстетического воспитания, поднятия культурного уровня трудящихся, их квалификации и более высокой профессиональной подготовки» [5, с. 123].

Может быть, потому и уцелели произведения «неугодного» академика Эдуардса, что, после его отъезда в 1919-м, его преемником стал его ученик Пётр Вениаминович Митковицер (1888-1942?), который возглавил отделение скульптуры в училище, преобразованном к тому времени в политехникум (ПОМ). Имя этого скульптора, продолжателя дела Иорини и Эдуардса, возвращено истории Одессы совсем недавно усилиями современных украинских исследователей [6]. В своём творчестве Митковицер тяготел к идеям модернизма, но именно он, будучи членом экспертной комиссии по охране памятников, вместе с проректором ПОМа М.И. Жуком (одним из создателей Академии искусств Украины) и ректором О.Д. Зейлигером обратились к Горькому за помощью в деле сохранения

снесённых фрагментов памятника, что и произошло, благодаря личному участию писателя.

Подводя итоги, отметим: реконструкция памятника «Основателям Одессы», созданного на заре прошлого столетия выдающимся отечественным скульптором Борисом Васильевичем Эдуардсом, выходит за рамки историко-политического события, каким оно воспринимается в суматохе постмодернистской неразберихи. Памятник вернул завершённость образной системы и объёмно-пространственной конструкции стилистически цельному архитектурно-монументальному комплексу, каким является Екатерининская площадь в Одессе. Для современных скульпторов и архитекторов, охваченных порывом буржуазного «благоустройства» по последнему слову модных тенденций, произведение великого скульптора и педагога Эдуардса, выполненное на пике его таланта и карьерного успеха, является примером высокого служения искусству и отечеству, а также свидетельством существования в Одессе рубежа XIX–XX веков мощной школы скульптуры, основанной на европейской культурной традиции.

#### Список литературы

1. Шевелёв, С. Одесское художественно-театральное училище им. М.Б. Грекова. Очерки. Теория и история / С. Шевелёв. – Одесса: Оптимум, 2003.
2. Порто-Франко. – 2005. – № 25 (770).
3. Маниович, А. Возрождённая рукопись / А. Маниович // Альманах Всемирного клуба одесситов. – 2010. – № 41. – С. 169–197.
4. Дроздовский, А. Скульптор Б.В. Эдуардс / А. Дроздовский // Всемирные одесские новости. – 2005. – № 4 (59). – С. 11.
5. Школьная, О. География творчества Петра Митковицера в искусстве скульптуры: Одесса – Париж – Москва – Магнитогорск / О. Школьная // Современные тенденции развития декоративно-прикладного искусства и дизайна. – 2010. – Вып. 6. – С. 69–76.

*Boris Eduards is a sculptor who was living and working in Odessa from 1860 till 1919. During the twentieth century his creative works were on the periphery of the interests of the national art history due to the known historical events. The target of this article is to draw attention of the researchers and the community to the creative works of a wrongly forgotten master being poorly known part of the history of Odessa School of Sculpture.*

**Жерновая Е.И.**, преподаватель специальных дисциплин Одесского художественного училища имени М.Б. Грекова, художник-керамист, г. Одесса.

УДК 373.67

**С.А. Жук**

## **ФОРМИРОВАНИЕ СОЦИАЛЬНЫХ КОМПЕТЕНЦИЙ УЧАЩИХСЯ ПОСРЕДСТВОМ АРТПЕДАГОГИЧЕСКИХ ТЕХНОЛОГИЙ НА УРОКАХ И ФАКУЛЬТАТИВАХ ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ**

*Система образования должна готовить молодое поколение так, чтобы оно было востребовано в реальном мире. Поэтому необходимо формировать у учащихся моду на интеллект, на успешную личностную и гражданскую самореализацию, ориентировать на то, что главное умение – это умение реализовать свой потенциал.*

Для каждой ступени школьного образования характерны свои показатели качества. А для школы в целом, несомненно, этот показатель один: успешная социализация ее выпускников.

Поэтому цель образования сегодня предопределяется очень широким представлением: не наполненный знаниями, а социализированный человек, способный к успешной жизни в быстро меняющихся условиях, которые характеризуются множеством проблем и противоречий, большим разнообразием, динамикой перемен и информационным прессингом.

Отсюда возникает проблема: в современных социально-экономических условиях диплом об образовании еще не гарантирует выпускнику достойной трудовой занятости. Успешность молодого человека определяется дипломом и компетентностью.

На семинарах Совета Европы составлен список ключевых компетенций жителей Европы, которые актуальны для жизни в условиях рыночной экономики.

Сейчас много говорят о том, что в школе 21 века необходима иная, чем сейчас, логика понимания образования: это не только внешняя по отношению к ребенку деятельность, но и процесс, и результаты деятельности самого ребенка. Результатом так понимаемого образования является сама личность, ее существенные характеристики, то, что реально определяет поведение человека. В этом суть компетентностного подхода в образовании. Компетентностный подход делает акцент на получение опыта самостоятель-

ного решения проблем. Таким образом, компетенции являются новым типом результата образовательной деятельности и в условиях компетентностного подхода становятся основным результатом образования.

Проанализировав существующие трактовки понятия компетенции, мы пришли к своему его пониманию. Под компетенцией мы мыслим результат образования, готовность ученика для достижения поставленной цели. Идея развития компетенций является одной из ключевых идей модернизации образования. Традиционный подход к образовательному процессу в основном ориентирован на формирование комплекса знаний, умений и навыков. Это зачастую приводит к тому, что выпускник становится хорошо информированным специалистом, но не способен использовать эту информацию в своей профессиональной деятельности.

Решением этой проблемы является использование новых образовательных технологий.

Необходимо заметить, что в здоровьесберегающей деятельности учителя недооценка внимания психическому и духовно-нравственному здоровью значительно снижают эффективность проводимой работы. Как известно, к важнейшим причинам неблагополучного состояния здоровья учащихся относятся интенсификация учебного процесса, а также стрессогенная его организация, что вызывает у школьников нарушения нервно-психической сферы, в т.ч. и состояние переутомления. Эти обстоятельства обуславливают сегодня особую актуальность педагогической психологии здоровья, овладения методами и приемами педагогической психотерапии и психокоррекции. Очень важно, чтобы методами психопрофилактики и психокоррекции владели не только психологи, но и учителя. Не надо доказывать, что школьники в учебном процессе постоянно нуждаются в психологической помощи и поддержке, на что и направлено использование приемов артпедагогика. Артпедагогика, являясь областью научного знания, позволяет рассматривать в рамках образования не только художественное воспитание, но и все компоненты развивающего процесса (развитие, воспитание, обучение и коррекцию) средствами искусства, а также формирование основ художественной культуры ребенка. Сущность артпедагогика заключается, во-первых, в ее воспитательной функции, она воздействует на нравственно-этические, эстетические, коммуникативно-рефлексивные основы личности и способствует социокультурной адаптации с по-



мощью искусства. Кроме того, артпедагогика реализует еще и психотерапевтическую функцию, помогая детям справиться со своими психологическими проблемами, восстанавливать эмоциональное равновесие, переключаться с отрицательных переживаний на положительно окрашенные чувства и мысли. Применение артпедагогика особенно органично на предметах образовательной области «Искусство». Эта органика обусловлена тем, что структурной основой артпедагогика как двух взаимосвязанных методов являются различные виды искусства, а предметным полем влияния – чувственно-эмоциональная сфера личности: процессы восприятия и ощущений, рефлексивных способностей и эмоционально-волевой регуляции, невербально-коммуникативной культуры.

Вся работа на факультативах и уроках по изобразительному искусству носит целенаправленный характер, развивает самостоятельность учащихся при выполнении художественных изделий. Игры-упражнения с изобразительными материалами снижают эмоциональную напряженность детей, помогают им осознавать свои чувства, переживания, учат управлять ими. Поэтому на факультативных занятиях стараюсь использовать артпедагогические упражнения. При использовании этих приемов в работе с учениками необходимо учитывать, что каждый изобразительный материал имеет определенный диапазон возможных способов действия с ним, стимулирует ребенка к определенным видам активности. Подбирая изобразительные материалы в соответствии с индивидуально-психологическими особенностями ребенка, можно в какой-то мере управлять его активностью.

Например, в работе с гиперактивными и расторможенными детьми не рекомендуется использовать такие материалы, как краска, глина, пластилин... Эти материалы стимулируют ненаправленную активность ребенка (разбрасывание, разбрызгивание, размазывание и пр.), которая легко может перейти в агрессивное поведение. Более уместно предложить таким детям листы бумаги среднего размера, карандаши, фломастеры, т.е. изобразительные средства, требующие от них организации и структурирования своей деятельности, тонкой сенсомоторной координации и контроля над выполнением действия, и соответствующие задания, например «Рисование по точкам».

Напротив, детям, эмоционально «зажатым», с высокой тревожностью более полезны материалы, требующие широких, свобод-

ных движений, включающих все тело, а не только область кисти и пальцев. Таким детям следует предлагать краски, большие кисти, большие листы бумаги, прикрепленные на стенах, глину и пластилин, рисование мелом. Наибольший эффект для ослабления эмоциональной напряженности и тревожности имеют задания «Рисование пальцами», «Волшебные пятна».

Среди ключевых компетенций можно выделить социальные компетенции, которые обеспечивают ценностно-смысловую направленность личности, сформированность гражданской, валеологической и психолого-педагогической грамотности и культуры, способность к социальному взаимодействию, а также психосоциальную адаптацию. Формируя эти компетенции, учитель предполагает, что ученик должен быть способным:

- организовывать свою жизнь в соответствии с социально значимыми представлениями, нормами, требованиями о здоровом образе жизни,
- руководствоваться правами и обязанностями гражданина,
- следовать в своем поведении общечеловеческим, культурным ценностям,
- разрабатывать и осуществлять проекты самосовершенствования в течение всей жизни,
- добывать информацию из разных источников и управлять знаниями для решения социально-профессиональных задач, сотрудничать, руководить людьми и подчиняться,
- находить решения в разнообразных ситуациях.

Условия осуществления артпедагогического воздействия на личность ученика в процессе нравственного воспитания в школе представляют собой направленную совокупность всех и каждого структурного компонента основных видов художественной деятельности учащихся на нравственный результат: обогащение содержания видов художественной деятельности ситуациями нравственного выбора; моделирование различных вариантов творческих заданий, направленных на установление гуманных отношений детей друг с другом; организация процесса работы с художественными образами коммуникативного характера, рассчитанного на взаимобмен нравственными ценностями; придание результатам (продуктам) творчества ученика социальной значимости, общественной полезности; организация позитивного полисубъектного художественного взаимодействия в системе «педагог – ребенок».

Для создания ситуации успеха и сохранения положительных эмоций работы учащихся экспонируются на постоянно действующей и передвижных выставках. Хочу отметить, что предмет «Изобразительное искусство» заканчивается в 5 классе. Но ученики, которые начали посещать факультативы по изобразительному искусству на первой ступени обучения, продолжают заниматься и в старшей школе. И как результат такой работы – победы на городских, областных, республиканских и международных конкурсах. Теоретические основы артпедагогики автор изучала в течение двух лет как тему по самообразованию. И один из уроков с использованием артпедагогических приемов был размещен на сайте Всероссийского фестиваля открытых уроков «1 сентября», членом клуба которого автор является уже несколько лет. А практическими наработками учитель делилась на заседаниях городского методического объединения, на мастер-классе в ходе областного семинара, на курсах в областном институте развития образования г. Бреста. По результатам использования артпедагогических приемов в своей работе можно сделать вывод о том, что такой метод работы помогает детям справляться со своими проблемами психологического характера, восстанавливать эмоциональное равновесие и переключаться с отрицательных переживаний на позитивный лад, формируя и развивая при этом социальные компетенции. Следовательно, наработанная учителем практика подтверждает все основные теоретические положения и используется в работе коллег в школе, где работает автор.

#### *Список литературы*

1. Запрудский, Н.И. Современные школьные технологии / Н.И. Запрудский. – Минск: Сэр-Вит, 2004. – 288 с.
2. Жук, О.Л. Педагогика. Практикум на основе компетентностного подхода: учеб. пособие для преподавателей, аспирантов и студентов высших учебных заведений / под общ. ред. О.Л. Жук. – Минск: РИВШ, 2007.
3. Кучинский, В.И. Критерии и показатели оценки деятельности инновационной школы / В.И. Кучинский, Л.В. Виленчик // Кіраванне ў адукацыі. – 2005. – № 4. – С. 30–36.
4. Лебедев, О.Е. Компетентностный подход в образовании / О.Е. Лебедев // Школьные технологии. – 2004. – № 5. – С. 3–12.
5. Сергеев, И.С. Как реализовать компетентностный подход на уроке и во внеурочной деятельности: практическое пособие / И.С. Сергеев, В.И. Блинов. – [Б. м., б. г.]; Хуторской, А.В. Ключевые компетентности: технология конструирования / А.В. Хуторской // Народное образование. – 2003. – № 5. – С. 99.

6. Хуторской, А.В. Ключевые компетенции как компонент личностно-ориентированной парадигмы образования / А.В. Хуторской // Народное образование. – 2003. – № 2. – С. 58–64.

*The educational system must prepare the young generation to make to be in demand in the real world. Therefore it is necessary to shape students' fashion at the intelligence of a successful personal and civic self-realization. What's in this world, man will have to work out a different quality or competence. But the important thing is that he will be able to do – it is constantly to realize their potential*

**Жук С.А.**, учитель изобразительного искусства и мировой художественной культуры высшей квалификационной категории СШ № 16 г. Пинска, г. Пинск.

УДК 745(476.5)

**А.В. Каляга**

## **АСАБЛІВАСЦІ ІСНАВАННЯ БЕЛАРУСКАГА ГАБЕЛЕНА Ў СУЧАСНЫХ УМОВАХ**

*У артыкуле разглядаюцца аспекты станаўлення і развіцця сучаснага беларускага габелена, яго сувязь з традыцыямі народнай творчасці.*

Традыцыі вырабу габеленаў у Беларусі налічваюць не адно стагоддзе. Пачатак трэба шукаць у XVII–XVIII стст. У гэты час бязворсавыя дываны-карціны выраблялі на ткацкіх мануфактурах у Нясвіжы, Міры, Карэлічах, Альбе, Слоніме, Гродне. На этапе станаўлення беларускай школы габелену назапашваліся веды, напрацоўкі, спосабы і прыёмы работы мясцовых майстроў тэкстыльнага мастацтва.

У XX ст. узаемны ўплыў нацыянальных традыцый ручнога ткацтва, вопыту айчынай і сусветнай культуры паслужылі асновай для новых мастацкіх пошукаў. Ужо ў 1960-я гг. пачынае складацца школа сучаснага беларускага прафесійнага габелена. У 1964 г. упершыню ў рэспубліцы пры Беларускаім дзяржаўным тэатральна-мастацкім інстытуце была адкрыта кафедра афармлення мастацкіх тканін. Праз некалькі гадоў на мастацкіх выставах, у афармленні дзяржаўных інтэр'ераў з'явіліся першыя работы выпускнікоў, якія сустрэлі прыязныя водзвывы крытыкаў і спецыялістаў у галіне дэкаратыўна-прыкладнага мастацтва. Паспяховаму развіццю мастац-

кага ткацтва садзейнічалі таксама адкрыты ў пачатку 1970-х гг. у Барысаве габеленавы цэх на базе камбіната прыкладнога мастацтва Мастацкага фонду БССР. Майстры, якія працавалі з габеленамі, асвойвалі пластычную мову тканіны, актыўна выкарыстоўвалі сродкі і прыёмы жывапісу, характэрныя для работ габеленшчыкаў папярэдніх эпох.

Наступным этапам у развіцці сучаснага беларускага габелена стала больш шырокае выкарыстанне фактуры і пластычных эфектаў тканай паверхні. Майстры шмат эсперыментавалі: фарбавалі ніткі старым хатнім спосабам, рабілі фарбы з лісцяў, кары, каранёў, сталі актыўна прымяняць новыя матэрыялы – лён, сінтэтыку, люрэкс. Уводзілася больш свабодная сістэма перапляцення, якая раскрывала і аснову, і саму структуру тканіны. Стала магчымым узбагачэнне тэхналогіі за кошт новых тэхнік, у тым ліку вязання, пляцення і інш. Назіралася імкненне майстроў прыстасаваць структуру тканіны да інтэр'ера памяшканняў. У ходзе далейшых эсперыментаў габелен пераўтвараўся ў «тэкстыльную структуру», пачаў падпарадкоўвацца законам не толькі ткацтва і жывапісу, але і пластыкі, якая абапіраецца на новае ўспрыняцце прасторы, часу і ўнутранай структуры прадметаў. Можна сцвярджаць, што габелен вярнуў страчаную ў XIX ст. ідэйную і манументальную сутнасць, якую меў у XVII–XVIII стст. За адносна кароткі тэрмін з'явіліся цікавыя работы, якія дазваляюць гаварыць аб стварэнні ў Беларусі манументальнага габелена дзяржаўнага гучання. Можна смела сцвярджаць, што 1980-я гг. сталі перыядам росквіту беларускага габелена. На рэспубліканскіх і ўсесаюзных мастацкіх выставах ён звярнуў на сябе ўвагу цікавымі знаходкамі, глыбокім ідэйным сэнсам, уласным непаўторным абліччам. У гэты час заявілі аб сабе А. Кішчанка, Г. Сіверцава, В. Галоўко, Т. Пятроўская, А. Бельцюкова, Г. Гаркунова, В. Дзёмкіна, Л. Дубавіцкая, В. Стасевіч, Г. Стасевіч, Н. Сухаверхава, С. Цярэнцьева.

Да пачатку 1990-х гг. у залежнасці ад характару прызначэння вызначыліся наступныя віды сучаснага беларускага габелена:

- манументальны сюжэтна-тэматычны габелен, прызначаны для дзяржаўных інтэр'ераў шматфункцыянальнага прызначэння (залаў пасяджэнняў, палацаў мастацтваў і інш.);
- дэкаратыўны – для інтэр'ераў, звязаных з адпачынкам (клубаў, дамоў адпачынку, гасцініц, кафэ і г.д.);
- камерны, у тым ліку міні-габелен – для жылых памяшканняў.

Пачынаючы з 1990-х гг., – пасля знікнення пастаяннай практыкі заказаў і працы на базе буйных дзяржаўных прадпрыемстваў – стан беларускага дэкаратыўнага мастацтва можна ахарактарызаваць як перыяд «пасіўнага чакання». Шмат у чым застоі справакаваў з’яўленне вялікай колькасці чыста дэкаратыўных, бяздумных, нават адкрыта кічавых прац. Характэрна, што ў адрозненне ад таго ж прыбалтыйскага габелена, які заўсёды вылучаўся пафасам засваення новых прыёмаў, беларускае ткацтва, пачынаючы з самой сістэмы навучання мастакоў, было заўсёды цесна звязана з жывапісам і знаходзіцца бліжэй да класічнага разумення «шпалеры». Гэтым тлумачыцца адсутнасць у сучасным беларускім габелене да канца сфарміраванай «канцэптуальнай» асновы, т.зв. «тэкстыльнай пластыкі» [1].

Пабудова Нацыянальнай бібліятэкі дала новы штуршок для развіцця сучаснага беларускага манументальнага габелена. Многія майстры-габеленшчыкі атрымалі дзяржаўны заказ на выкананне манументальных інтэр’ерных кампазіцый: Г. Маркавец, Н. Сухаверхава, Г. Лукіна, Г. Крываблоская, В. Грыдзіна, Л. Петруль, В. Крывашэва, Л. Густава і інш. На думку В. Жука, габелены ў Нацыянальнай бібліятэцы – не столькі «імправізацыя на тэму», колькі сузіральныя фантазіі іх аўтараў, якія захоўваюць баланс паміж сюжэтнай акрэсленасцю і абстрактнай дэкаратыўнасцю. Выкарыстанне тэхнікі гладкага ткацтва дазваляе дасягнуць дакладнасці і выразнасці ўсіх мастацкіх элементаў. Апошнія, «складваючыся ў адзінае цэлае, робяць агульны вобраз паўнакроўным, пазбаўленым спрощанасці і банальнай дыдактыкі» [2].

У апошнія два дзесяцігоддзі са скарачэннем дзяржаўнага фінансавання заказы на манументальныя габелены сталі вельмі рэдкімі. У выніку іх месца занялі вырабы камернай накіраванасці. Яркім прыкладам падобнай трансфармацыі можна лічыць юбілейную выставу Л. Густава і Л. Пуцейка. Як трапна адзначыў Я. Шунейка, дыяпазон прадстаўленых работ вагаецца паміж колеравымі і плоскаснымі асацыяцыямі, балансуе паміж фавізмам пачатку ХХ ст. і даоп-артам 1960-х гг. з прыўнясеннем індывідуальна-аўтарскага прынцыпу стылізацыі. Асабліва адчувальны ўплыў футурыстычнага метаду кампазіцыі, калі габелен успрымаецца стылізаванай праекцыяй краявіду, убачанага з вышыні, што стварае ўражанне адзінства самадастатковых «фрагментаў» твора [3]. Або выстава Л. Петруль – адной з заснавальніц беларускай нацыянальнай

школы габелена – «Габелен+Скульптура: 60&30». Прадстаўленая на ёй серыя «Ніцая вярба» дэманструе выхад габелена з плоскасці ў прастору, узбагачэнне яго структуры металічнымі, шклянымі, папяровымі, пластмасавымі і іншымі матэрыяламі, якія распаўсюдзіліся ў тэхнічнай творчасці ў 1970–1980-я гг. [4].

Новыя тэндэнцыі ў развіцці сучаснага дэкаратыўнага габелена былі прадэманстраваны на першым Беларускам трыенале дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва ў 2009 г. Тут можна было ўбачыць габелены як карціны (Л. Пуцейка, С. Бараноўская), габеленавы жывапіс з асацыятыўна-філасофскім асэнсаваннем стану прыроды (Л. Густава, В. Грыдзіна, Л. Зуева), габелены з камерным варыянтам дэкаратыўна-манументальнага стылю (Н. Пілюзіна, В. Крывашэева, Н. Сухаверхава, Т. Белавусава-Пятроўская), абстрактныя тканы жывапіс, у якім алегарычны і сімвалічны змест быў перададзены як пры дапамозе каларыстычных сродкаў гладкага ткацтва з невялікім украпваннем фактуры (Л. Пятруль, С. Абрамовіч), так і праз выкарыстанне сучаснай рытмікі з яе акцэнтам у бок рухавасці, прарыву плоскасці і тэкстурных кантрастаў (Т. Якаўлева, Н. Лісоўская) [1].

Трэба адзначыць, што ў наш час назіраецца вяртанне пасля некаторага зацішша цікавасці творцаў і глядачоў да старажытнай тканай карціны. Іх сучасная інтэрпэтацыя супадае з нарастаючай у тэхналагічную эпоху настальгічнай цягай да рэчаў унікальных і рукатворных, здольных не проста ўпрыгожыць, але і ўцяпляць аскетызм бетоннай архітэктуры. Ствараючы ў інтэр'ерах ці на выставе ўласнае «мікраасяроддзе», тэкстыльныя кампазіцыі нязменна захоўваюць жывы дотык чалавечых рук.

Сучасны стан беларускага габелена складаны і супярэчлівы. У ткацтве, мастацтве тэкстылю апошніх дзесяцігоддзяў з'явіліся новыя тэхнікі, нетрадыцыйныя матэрыялы, вобразныя рашэнні.

У сучасных умовах для дзяржавы ўтрымліваць творцаў – раскоша. Па цане эксклюзіўныя габелены айчынных майстроў не вытрымліваюць канкурэнцыі з еўрапейскімі аналагамі, пры стварэнні якіх шырока выкарыстоўваюцца сучасныя камп'ютэрныя праграмы і тэхналогіі. Ясна, што гэты факт прымушае задумацца аб будучыні беларускага аўтарскага габелена.

Сучасны беларускі габелен дэманструе трывалую сувязь з традыцыямі народнай творчасці, улюблёнасць ва ўзоры традыцыйнага мастацтва Беларусі, імкненне захаваць лепшыя ўзоры з багатай

спадчыны нашых продкаў. Для вырабаў беларускіх майстроў характэрна цесная ўзаемасувязь з іншымі відамі мастацтваў, разнастайнасць тэм і творчых почаркаў, пошук выразных фактур і матэрыялаў для рыскрыцця тых ці іншых вобразаў. Многія мастацтвазнаўцы схільны лічыць, што беларускі габелен ў пачатку ХХІ ст. знаходзіцца на этапе, калі адбываецца яго трансфармацыя ў бок тэкстыльнага дызайну.

#### Спіс літаратуры

1. Эрэнбург, М. Рух формы і гульня фактур / М. Эрэнбург // Мастацтва. – 2011. – № 1. – С. 5.
2. Жук, В. Усеўладны бог дэталей / В. Жук // Мастацтва. – 2006. – № 11. – С. 42.
3. Шунейка, Я. З клубком нітак Арыядны / Я. Шунейка // Мастацтва. – 2007. – № 7. – С. 11.
4. Яніцкая, М. 60&30 / М. Яніцкая // Мастацтва. – 2007. – № 9. – С. 26.

*The author gives much attention to the aspects of the formation, development of the modern Belarusian Gobelin tapestry, its connection with the traditions of folk art.*

**Каляга А.В.**, старшы выкладчык кафедры выяўленчага мастацтва, намеснік дэкана па выхаваўчай і ідэалагічнай рабоце факультэта мастацтваў і дызайну ГрДУ імя Я. Купалы, г. Гродна.

747:628.979:612.821

**Л.М. Коваль**

## **ПСИХОФИЗИОЛОГИЧЕСКОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ СВЕТОЦВЕТОВОЙ СРЕДЫ ИНТЕРЬЕРА НА ЖИЗНЕДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЧЕЛОВЕКА**

*Рассматривается воздействие светоцветовой среды интерьера на психофизиологическое состояние человека и его благополучие, выявлены основные направления этого воздействия, определены особенности благоприятной для человека светоцветовой среды.*

Свет как неотъемлемый элемент жизненной среды человека влияет на здоровье людей любого возраста, любой этнической группы, при любых видах и условиях работы, занятий и отдыха. Влия-



ние света на человека определяется, с одной стороны, количественными и качественными параметрами световой среды, с другого – закономерностями физиологической оптики, возрастной анатомии, психофизиологии зрения и фотобиологии. Излучение всей оптической области спектра – видимого, ультрафиолетового и инфракрасного диапазонов – принимает участие в биологических процессах организма, необходимо для человека и благоприятно действует на здоровье в достаточно широких границах интенсивности. Продолжительное исключение или ограничения, так же как и излишек этих излучений, отрицательно влияют на состояние здоровья.

Современный человек большую часть своей жизни проводит внутри помещений, поэтому так важно при проектировании интерьеров, уделять внимание формированию комфортной световой среды. Для решения этой задачи дизайнеру просто необходимо комплексное представление о том, в каких ситуациях, на кого и как, влияют свет и цвет, а также понимание тех аспектов психофизиологического влияния, которые нуждаются в особом внимании. Из ряда вопросов, которые представляют сложную проблему психофизиологического влияния света и цвета, для дизайнера среды особенно актуальны вопросы относительно психофизиологических реакций человека на свет и цвет, а также относительно цветовых ассоциаций, которые они вызывают.

С точки зрения психофизиологического влияния все цвета и их соединения можно разделить на две основные группы: простые, чистые, яркие цвета, контрастные соединения; сложные, мало насыщенные цвета, а также ахроматические, нюансные соединения. Цвета первой группы действуют как сильные, активные раздражители. Они удовлетворяют потребности людей со здоровой, неутомимой нервной системой. К таким субъектам относятся дети, подростки, молодые люди, крестьяне, люди физической работы, люди с кипучим темпераментом и открытой, прямой натурой. Как правило, люди, которые относятся к интеллектуальной элите, избегают в повседневной жизни, особенно в одежде, ярких и необычных оттенков, отдавая предпочтение спокойным, пастельным тонам. Связь цвета и мышления, интеллекта, носит сложный, неоднозначный характер и является частью эмоциональной сферы личности [1].

Деятельность органов зрения может возбуждать и другие органы чувств: слух, вкус, нюх. Цветовые ощущения могут также вызывать воспоминания и связанные с ними эмоции, образы, психи-

ческие ассоциации. Все это называют цветовыми ассоциациями. Цветовые ассоциации можно разделить на несколько больших групп: физические, физиологические, этические, эмоциональные, географические и прочие. Цветовые ассоциации непосредственно связаны с явлением синезии. Это такое явление, когда органы чувств возбуждаются неадекватными раздражителями. Например, при звуках музыки возникают ощущения цвета или при созерцании цвета ощущаются любые звуки, прикосновения и т.д. [2].

Итак, одно ощущение усиливает другое, будто дополняя его, и если, воздействуя на зрительный анализатор человека, параллельно влиять на некоторые из других чувств, мы можем усилить общую реакцию нервной системы на раздражение. Если опираться на представленную Брэмом статистику познания мира, то: 83 % информации мы получаем с помощью органов зрения, 11 % – органов слуха, 3,5 % – органов нюха, 1,5 % – органов осязания, 1 % – органов вкуса [3]. Комбинаций между этими чувствами может быть довольно много, соответственно и синтезий также. Но, исходя из процентного соотношения информации полученной с помощью разных ощущений, можно предположить, что самое большое влияние на нервную систему человека происходит именно через аудиовизуальную стимуляцию. Сейчас это явление используют в современных методиках психологической стимуляции. Так, группой российских ученых проведено исследование влияния аудиовизуальной стимуляции на эффективность умственной деятельности и на функциональное состояние спортсменов.

А.Л. Бобрищев отмечает, что одним из перспективных научных направлений является применение психофизиологических технологий для повышения функциональной активности коры головного мозга с помощью подачи невербальной информации – звуковых тонов, вспышек света и тактильных раздражителей [4].

Целью исследования Р.А. Шарова и И.Ю. Козловой стала оценка действия аудиовизуального влияния на физиологические показатели, интеллектуальные функции и функциональное состояние центральной нервной системы. Результатом исследования стал вывод, что курсовое применение аудиовизуальной стимуляции способствовало улучшению показателей эффективности выполнения умственной деятельности, которое обеспечивалось улучшением показателей психоэмоционального состояния и нормализацией показателей биоэлектрической активности головного мозга [5].

В монографии Я.В. Голуба, О.М. Шелкова, А.К. Дроздовского представлены теоретические данные и результаты исследований авторов, которые посвящены оптимизации использования светозвуковой стимуляции и психотренинга для коррекции психоэмоциональных состояний спортсменов. Эта работа интересна еще и тем, что является результатом деятельности специалистов разных областей, то есть представляет собой междисциплинарное исследование. Авторы выделяют такие эффекты светозвуковой стимуляции как: содействие достижению глубокой релаксации; развитие образного мышления; снижение напряжения мышц; повышение выработки гормонов роста; повышение стойкости к стрессам; устранение психологических зажимов; увеличение альфа-ритма; достигается состояние продуктивной активации; нормализуется сон; устраняется явление десинхронизации при изменении временных поясов за счет повышения выработки мелатонина; ускоряется восстановление за счет нормализации кровообращения и дыхания; уменьшается ощущение боли за счет увеличения выработки эндорфинов, наиболее выраженный эффект наблюдается при стимуляции синим и белым светом, также это содействует увеличению выносливости [6].

Итак, периодическое восприятие разных цветов благоприятно влияет на интеллектуальную работу человека, увеличивает физическую и умственную трудоспособность в сравнении с той, что наблюдается при каком-нибудь одном цвете. При смене цветных стимулов происходит взаимное повышение чувствительности рецепторов за счет активности соответствующих нервных центров, активация интеллекта, как на несознательном, так и на подсознательном уровнях. То есть, вариативность светоцветовой среды интерьера – одно из важных условий ее благоприятности для человека.

Изучение влияния света на здоровье человека является основной задачей специальной области профилактической медицины – гигиены освещения, научно обоснованные рекомендации которой направлены на оптимизацию световой среды жизнедеятельности человека. Конкретные величины гигиенически рекомендованных параметров освещения зависят от характера и назначения помещения, вида, сложности и продолжительности в них зрительной работы, от зрительного потенциала работающих, их возраста и состояния здоровья.

Свет – это действенный лечебный фактор. Гелиотерапия широко используется в курортном лечении как средство, которое повышает иммунитет, исправляет нарушение минерального обмена

и содействует укреплению здоровья у взрослых и детей, больных тяжелыми формами туберкулеза. Рядом с традиционной светотерапией заболеваний кожи и нарушений минерального обмена, светотерапия используется в борьбе с сезонными и внесезонными депрессиями – все более распространенной формой патологии в современном цивилизованном обществе с характерными для него особенностями экологии, стрессогенных нагрузок и образа жизни.

Н.В. Серов выделяет такие методики цветовой терапии: создание гармоничного цветового окружения – одежда, обстановка, окружающие предметы, цвет влияет здесь одновременно и на «душу» и на тело, на все компоненты интеллекта; средства собственно лечения цветом организма, влияние солнечного света, который попадает на больные органы через специально подобранные светофильтры, цвет здесь действует в основном на тело, на несознательное [7, с. 411]. Для дизайнеров особенно интересна первая методика, ведь при проектировании среды интерьера создается именно светоцветовое окружение.

Итак, к основным функциональным направлениям влияния светоцветовой среды на жизнедеятельность человека можно отнести: обеспечение ориентации в пространстве; обеспечение визуальной комфортности среды; психологическое улучшение самочувствия; обеспечение зрительной трудоспособности; снижение травматизма на производстве, в быту и на дорогах; фотобиологическое действие; повышение иммунитета к вредным влияниям инфекционной, химической и другой природы; регуляция циркадных ритмов, активация гормонов бодрости; профилактика светового голодания; обеззараживание воздуха, воды и поверхностей; светотерапия.

Научные исследования психологического и физиологического влияния света и цвета на человеческий организм подтверждают, что при проектировании светоцветовой среды интерьера, особенно важно учитывать дефицит светового излучения, предусматривать возможность его пополнения, путем обеспечения оптимального естественного и искусственного освещения помещений, а также дополнением общей светоцветовой композиции элементами, которые бы помогли пользователю удовлетворить нужды своего организма в светоцветовом излучении. На проектировщике лежит большая ответственность за самочувствие пользователя, за его психофизиологическое состояние, к ухудшению которого очень часто приводит плохо организованная и неправильно освещенная среда жизнедеятельности.

*Список литературы*

1. Базыма, Б.А. Цвет и психика: монография / Б.А. Базыма. – Харьков: ХГАК, 2001. – 172 с.
2. Миронова, Л.Н. Цветоведение: учеб. пособие для вузов / Л.Н. Миронова. – Минск: Высшая школа, 1984. – 286 с.
3. Браэм, Г. Психология цвета / Г. Браэм; пер. с нем. М.В. Крапивкиной. – М.: Астрель, 2009. – 158 с.
4. Бобрищев, А.Л. Аудиовизуальная коррекция психического состояния и работоспособности спортсменов высшей квалификации / А.Л. Бобрищев // Вестник психотерапии. – 2007. – № 22 (27). – С. 61–62.
5. Шаров, Р.А. Влияние курсового применения аудиовизуальной стимуляции на некоторые характеристики функционального состояния организма / Р.А. Шаров, И.Ю. Козлова // Вестник Российской Военно-медицинской академии. – 2007. – № 3 (19), прилож. – С. 29–32.
6. Голуб, Я.В. Свето-звуковая стимуляция и психотренинг в спорте (практическое руководство) / Я.В. Голуб, О.М. Шелков, А.К. Дроздовский. – СПб.: СПбНИИФК, 2009. – 54 с.
7. Серов, Н.В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология / Н.В. Серов. – СПб.: Речь, 2004. – 668 с.

*The article deals with the effects on light and colour on the behavioral condition of a person and his/her wellness. The article also defines basic trends of this effect and detects favourable peculiarities of light and colour for a person. Keywords: light and colour environment, behavioral effect, interior, colour association, audio and visual association, geliotherapy.*

**Коваль Л.М.**, ассистент кафедры дизайна Запорожского национального технического университета, аспирант Харьковской государственной академии дизайна и искусств, г. Запорожье.

738(477-25)'19'

**Н.Г. Лампека**

**СУВЕНИРНАЯ ПРОДУКЦИЯ КИЕВСКОГО  
ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНОГО КЕРАМИКО-  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЗАВОДА  
КАК ДОКУМЕНТ ЭПОХИ**

*Рассматривается сувенирная продукция Киевского экспериментального керамико-художественного завода как отражение характерных особенностей времени, в которое он существовал. Введены в научный оборот данные о продукции этого ведущего предприятия украинской фарфоро-фаянсовой промышленности.*

В эпоху экспансии некачественной китайской продукции на украинский рынок возрастает интерес к наследию отечественных отраслей легкой промышленности и наработкам, которые были сделаны в этом направлении.

Поскольку темой исследования является история одного предприятия легкой промышленности, то естественно, что специальной литературы не так и много. Во времена функционирования завода издавались проспекты, буклеты, было много публикаций в периодике. В 2011 году в киевском издательстве «День Печати» вышло большое исследование О.В. Школьной «Киевский художественный фарфор XX столетие». В книге автор много внимания уделил истории завода, отдельным художникам, классифицировал продукцию, которую выпускал завод. Издание довольно обширное, 400 страниц с иллюстрациями на украинском и русском языках, однако специально в этой книге сувенирная продукция завода не рассматривалась [1].

В данном исследовании хотелось бы привлечь внимание к разработкам сувенирной продукции Киевского экспериментального керамико-художественного завода и проанализировать лучшие образцы, ввести их в научный обиход, дав таким образом возможность использовать в практическом применении не утратившие художественного значения разработки. Тема эта является актуальной в преддверии проведения Чемпионата Европы по футболу в Украине, ведь без сувенирной продукции не обходится ни одно мероприятие такого формата.

Сувенир (франц. *souvenir*, от лат. *subvenio* – прихожу) – подарок на память или вещь как память о посещении страны, города [2]. Мы не задумываемся о том, что заставляет нас дарить друг другу подарки. В каждом из нас генетически заложено стремление делиться любовью, поэтому и дарим кусочек своей души близким людям в виде различных сувениров. Маленькая «безделица», способная вызвать умиление и положительные эмоции, является еще и мощным двигателем бизнеса, а также выразителем материальной культуры и свидетелем времени, в которое она была создана.

Мировой опыт и статистика сувенирной продукции свидетельствует о том, что рынок данной продукции в развитых странах имеет давние традиции и занимает существенную часть рекламного рынка в целом. К сожалению, в последние годы наметилась неоднозначная тенденция – объемы сувенирной продукции в Центральной

Европе остаются на одном уровне, а США сокращает их, вот уже несколько лет подряд, на 10–15 % каждый год. Однако оборот рекламно-сувенирного рынка Франции на данный момент составляет около 750 млн. долларов, в Италии – 1 млрд. долларов, в Германии почти 4 млрд. долларов, Польша и Норвегия, вместе взятые, имеют суммарный оборот около 300 млн. долларов. В то же время, по прогнозам экспертов, страны Восточной Европы имеют значительные перспективы роста [3].

Рынок сувенирной продукции в Украине еще очень молод, заказчики очень консервативны, технологий и разработчиков немного, но все же перспектива развития, безусловно, есть. Если раньше большинство клиентов удовлетворяли стандартные предложения (ручки, брелки, блокноты и т.д.), то теперь больше внимания потребители стали уделять и дорогой продукции. Сувениры, выполненные в таком элитном материале как фарфор, всегда пользовались повышенным спросом. Как справедливо замечает О. Школьная, «в течение всего XVIII в., и даже на протяжении следующего XIX-го, дипломатические отношения между государствами на мировой арене подкреплялись красноречивыми подарками. Эти «подношения» в знак дружбы и взаимопонимания, по неписаному этикету, состояли из особенно ценных вещей благородной природы. Фарфор-фаянс предназначался для ежедневного эстетического наслаждения... аристократов, зажиточной интеллигенции, свободных людей» [1, с. 4].

Киевский экспериментальный керамико-художественный завод (КЭКХЗ), обладая мощной художественной лабораторией, изначально был ориентирован на выпуск именно сувенирно-подарочной продукции, поскольку его производственные мощности не позволяли выпускать продукцию широкого потребления. Немаловажное значение имел и тот факт, что завод находился в столице Украины. На его базе размещались заказы правительства по созданию сувенирной продукции, которой одаривались все высокопоставленные гости, посещавшие нашу страну. Отечественные делегации, отправляясь с официальными и неофициальными визитами за границу обязательно везли с собой подарки – вазы, расписанные Петриковской росписью с портретами В.И. Ленина и Т.Г. Шевченко. Местная номенклатурная элита тоже заказывала блюда и вазы с портретами своих родственников и друзей. Но завод выпускал не только такие изделия.

Существует несколько типов сувенирной продукции: 1) промоушн-сувениры: недорогие предметы, значки, брелки, ручки, зажигалки; 2) бизнес-сувениры: письменные и настольные наборы, пепельницы, кружки; 3) представительская продукция: часы, скульптура, VIP наборы. Все, что можно подарить деловым партнерам [3].

В отдельную группу можно выделить сувениры, созданные на базе фольклора, которые имеют местный и национальный, этнографический колорит. Основная масса продукции КЭКХЗ укладывалась именно в этот сегмент рынка. Деление это довольно условное, ведь с национальной символикой выпускались и промоушн-сувениры и представительская продукция.

Довольно мудрым было решение руководства завода еще в военном 1944 году на восстановленном после разрушения производстве внедрить новые виды росписи для декорирования фарфоровых изделий. Четверо народных мастериц из села Петриковка, что на Днепропетровщине (Ганна Павленко, Вера Павленко, Марфа Тимченко и Вера Клименко), были вызваны в Киев для того, чтобы попробовать применить декоративную роспись, характерную для этого региона, на изделиях, которые выпускал завод. Основанная на свободном мазке, что легко ложилась на стену или на белую бумагу, она органично соединилась с белизной такого изысканного материала, как фарфор. Позже эта роспись прижилась и на других фарфоровых предприятиях Украины, но такого совершенства как на КЭКХЗ она не достигла. Петриковская роспись стала своеобразной визиткой завода [4].

Вторым направлением, которое успешно развивалось с 1950-х годов, была мелкая пластика. Практически одновременно пришли работать на производство после завершения учебы пятеро молодых скульпторов: Владислав Щербина, Оксана Жникруп, Григорий и Елена Молдаваны, Ольга Рапай. Занимались лепкой и такие художники, как Александр Сорокин и Светлана Голембовская. Тематика выпускаемой продукции была разнообразной, такого обилия форм не было ни на одном отечественном заводе [1].

Выпускались и многие другие вещи, которые могли использоваться в качестве подарков, но скульптура и вазы с Петриковской росписью однозначно были тем товаром, который выгодно отличал КЭКХЗ от других производств выпускавших фарфорово-фаянсовую продукцию.



За 80 лет существования предприятия в заводском музее собралась огромная, многотысячная коллекция образцов изделий, разработанных в художественной лаборатории. В начале 1990-х годов заведующая этого музея, Неля Юдина, обратилась в Министерство Культуры с просьбой передать экспонаты в Национальный музей народного декоративного искусства. Специалисты из Министерства решили, что образцы являются собственностью завода и передача их нецелесообразна.

В 2005 году, накануне ликвидации предприятия, вторично встал вопрос о передаче образцов в фонды Национального музея. Но упакованные и приготовленные к перевозке изделия исчезли в неизвестном направлении. Теперь приходится по крупицам собирать информацию, использовать архивные данные и фотодокументы. Заниматься этим необходимо прямо сейчас, пока живы люди, имевшие отношение к производству, которые могут поделиться воспоминаниями и впечатлениями о том времени, когда функционировал завод.

В данное время сохраняется интерес к истории КЭКХЗ, к изделиям, которые выпускал завод. На форумах коллекционеров постоянно обсуждаются вопросы приобретения образцов, преимущественно мелкой пластики. Есть энтузиасты, которые занимаются исследованиями и выпуском фарфоровой скульптуры. Ольга Школьная издала альбом посвященный КЭКХЗ [1], Александр Цапенко открыл в Интернете сайт ([kievporcelain.com.ua](http://kievporcelain.com.ua)), на котором собрана информация о производстве, истории завода и художниках [5]. Занимается А. Цапенко выпуском продукции, используя модели и формы, выкупленные у завода после его закрытия. Сотрудничает с авторами, скульпторами и живописцами бывшей художественной лаборатории.

О. Школьная, А. Цапенко, Е. Жерновая, Н. и З. Козаки, Н. Черниченко и многие другие производственники, кому не безразлична судьба предприятий легкой промышленности в настоящее время, собрались 18–21 ноября 2011 года в столице гончарства Украины – Опишном – на Международный керамнологический симпозиум «Фарфор-фаянс в мировом и локальном измерениях (история, искусство, быт, бизнес, идеология, политика)». На итоговых заседаниях симпозиума состоялись дискуссии, обсуждения, на которых были озвучены интересные предложения: включить в туристические маршруты по областям Украины посещение предприятий фар-

фарфорянской промышленности, которые прекратили свое существование и те, что функционируют; на работающих предприятиях создать филиалы института керамологии, где бы занимались специалисты научной работой, исследованиями, сбором материалов для систематизации и введения их в научный оборот [6]

Как показывает практика интерес к предприятиям, которые выпускали фарфоровую продукцию, после их закрытия значительно возрастает. Изделия Корецкого завода ценятся наравне с изделиями Майсена [7]. Выставка Волокитинского фарфора, которая прошла в сентябре 2011 года в Национальном музее украинского народного декоративного искусства, продемонстрировала не угасающий интерес к этому предприятию. Ведь, как и на бывшем заводе Гарднера, там был налажен массовый выпуск разнообразных статуэток. Эти фигурки представляли и представляют теперь огромный интерес для историков и этнографов [8].

И как справедливо заметила известная украинская художница Ада Рыбачук: «Надеждой на возможную будущую жизнь – житие – полны они все, существа и персонажи Ольги Рапай» [9]. Но так сказать можно обо всех художниках, работавших на Киевском экспериментальном керамико-художественном заводе.

Подводя итог вышесказанному, можно с уверенностью отметить, что это был своеобразный пласт культуры, интерес к которому не исчезнет, поскольку мастера КЭКХЗ любовно сохраняя традиционные народные мотивы обратились к новой тематике. Соединение фарфора с пластикой, которая предполагает особый подход к этому материалу, позволило обогатить его элементами национального искусства. Продукция Киевского экспериментального керамико-художественного завода имеет свои отличительные черты и всегда будет обращать внимание своей непохожестью на изделия других фарфоровых производств.

#### *Список литературы*

1. Школьна, О.В. Київський художній фарфор ХХ століття / О.В. Школьна. – Київ: День Печати, 2011. – 400 с.
2. Словник іншомовних слів / За редакцією О.С. Мельничука. – Київ: УРЕ, 1985. – 968 с.
3. Электронный ресурс. – Режим доступа: [www.livingspace.com.ua](http://www.livingspace.com.ua)
4. Глухенька, Н.О. Петриківські розписи / Н.О. Глухенька. – Київ: Мистецтво, 1973. – 81 с.

5. Электронный ресурс. – Режим доступа: kievporcelain.com.ua. – Дата доступа: 30.02.2012 г.
6. Черниченко, Н.И. Симпозиум в Опишном / Н.И. Черниченко // Мистець. – 2011. – № 29. – С. 3.
7. Петрякова, Ф.С. Украинский художественный фарфор (конец XVI – начало XX ст.) / Ф.С. Петрякова. – М., 1992. – 342 с.
8. Недилько, С.А. Школьникам о керамике / С.А. Недилько. – К.: Радянська школа, 1990. – 144 с.
9. Рапай, О. Альбом / О. Рапай. – Київ: Дух і літера, 2007. – 96 с.

*The aim of research is the phenomenon of reflection in the souvenirs of the Kiev Experimental Artistic-Ceramic Plant characteristics of the time in which there was a plant and an introduction to the scientific use of data and conclusions made as a result of this study.*

**Лампека Н.Г.**, доцент кафедры графического дизайна и рекламы Института ландшафтного искусства и дизайна Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев.

УДК 372.016:741

**Ю.М. Макаревич**

## **ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ КОМПОЗИЦИОННЫХ ЗНАНИЙ УЧАЩИХСЯ НА ЗАНЯТИЯХ ГРАФИКОЙ**

*Статья посвящена теоретическим аспектам композиции, которые имеют в своём составе различные знания. Композиционные знания являются основой изобразительного искусства и помогают создать грамотное художественное произведение. Применение композиционных знаний учащимися на занятиях графикой включает владение и использование на практике композиционных законов, правил и приёмов с помощью выразительных средств графики.*

Графика является одной из интересных изобразительных техник, требующей точности, чёткости, органичного сочетания изобразительных средств. На занятиях графикой учащиеся используют ее возможности для создания выразительной творческой работы, основой которой является композиция. Знание теоретических основ композиции необходимо для того, чтобы успешно заниматься художественно-творческой деятельностью и развивать индивидуальные творческие способности.

Теоретические аспекты композиции включают в себя различные знания, которые являются основой изобразительной деятельности: знания о пропорциях, перспективе, светотени и цвете и другие. Практическое применение композиционных знаний позволяет обучающимся изобразительному искусству более успешно решать учебные задачи.

Существуют близкие по смыслу трактовки понятия «знания», приведём одно из определений знаний. Например, Г.М. Коджаспирова отмечает, что «знания (в широком смысле) – это проверенный практикой результат познания действительности, верное её отражение в мышлении человека, которое выступает в виде понятий, законов, принципов, суждений...» [1, с. 44–45]. Здесь знания выступают в качестве подтверждённого практикой, результата процесса познания.

Областью наших научных интересов является композиция. Ряд исследователей занимались проблемой теории композиции в изобразительном искусстве – М.В. Алпатов, В.В. Ванслов, Н.Н. Волков, Ю.С. Сомов, Е.В. Шорохов и другие, их научные работы позволили расширить представление о понятийной структуре композиции, её закономерностях, средствах, приёмах. Считаем необходимым привести общую характеристику содержания композиционных знаний.

Анализ теоретических источников по проблеме исследования показал, что понятие «композиция» приводится в различных значениях, например, как предмет художественной деятельности; как один из способов формообразования в искусстве; как процесс художественного творчества, складывающийся из отдельных этапов и другие. В связи с большим количеством определений композиции считаем целесообразным привести лишь некоторые из них. Например, И.И. Платонова, В.Д. Синюков приводят следующую трактовку композиции: «композиция (от лат. composition – сочинение, составление, связывание, соединение частей в единое целое в определённом порядке) – построение художественного произведения, обусловленное его содержанием, характером и назначением; расположение и взаимосвязь его частей, образующих единое целое...» [2, с. 189–191]. Композицию авторы данного научного источника рассматривают как процесс художественного творчества, складывающийся из отдельных этапов, придающих произведению искусства целостность. В Популярной художественной энцикло-

педии композиция определяется как «...конкретная разработка идейной и сюжетно-тематической основы произведения с распределением предметов и фигур в произведении, установлением соотношения объёмов, света и тени и так далее...» [3, с. 352]. В данном определении, в отличие от предыдущего, композиция является одним из способов формообразования в искусстве.

В интерпретации Н.Н. Волкова композиция произведения искусства является замкнутой структурой, в которой каждые её постоянные элементы связаны единым смыслом. Е.В. Шорохов трактует данное понятие следующим образом: «композиция произведения изобразительного искусства есть главная художественная форма произведения изобразительного искусства, объединяющая все остальные формы, характеризующаяся как целое с фиксированными, закономерно связанными между собой и с целым частями (элементами), в котором ничего нельзя переместить или изменить, от которого ничего нельзя отнять и к которому ничего нельзя добавить без ущерба художественному образу, это целое, находящееся в неразрывном единстве со смыслом (идеей, содержанием) произведения» [4]. Данная авторская трактовка характеризует композицию как единую художественную форму изобразительного искусства со взаимосвязанными структурными элементами.

Обобщая вышесказанное, следует отметить, что, применительно к нашей области знаний, мы придерживаемся определения Е.В. Шорохова, которое наиболее полно, раскрывает сущность понятия «композиция». Основываясь на данной авторской точке зрения, мы можем сделать вывод о том, что композиция, как основной компонент произведения искусства, представляет собой также творческий процесс, который включает в себя познание и презентацию в художественно-образной форме содержания произведения с помощью совокупности композиционных знаний.

Анализ различных научных работ исследователей в области теории изобразительного искусства (Р.В. Паранюшкин, Д.С. Сенько, Н.М. Сокольникова и другие) позволяет отметить, что под композиционными знаниями понимаются основные теоретические аспекты композиции – законы, правила, приёмы и средства композиции [5; 6; 7].

Вместе с тем, деление содержания композиционных знаний на законы, правила, приёмы и средства, на наш взгляд, относительно, так как у разных авторов данные понятия трактуется по-разному.

Одним из основных категориальных элементов композиционных знаний являются законы композиции. Из множества авторских интерпретаций композиционных законов остановимся на некоторых из них. Е.В. Шорохов под композиционными знаниями понимает законы композиции и композиционные правила, приёмы и средства. Основные законы композиции он формирует следующим образом: закон цельности, контрастов, новизны, подчинённости всех средств композиции идейному замыслу, закон жизненности, закон воздействия «фамы» на композицию изображения на плоскости [4].

С.А. Введенская обращает внимание на такие композиционные законы, как закон цельности, закон типизации, закон контрастов, закон подчинённости всех закономерностей и средств композиции идейному замыслу. Вместе с тем, данный автор в содержании композиционных знаний в качестве основных компонентов также выделяет приёмы и средства [8].

Наличие небольших отличий в авторских классификациях законов композиции позволяет отметить, что применяя какой-либо один из композиционных законов в создании произведения, также учитываются и другие – наблюдается взаимосвязь основных категорий композиции.

Кроме законов, в содержание композиции также входят правила, приёмы и средства. Обобщая авторские классификации данных понятий, считаем целесообразным перечислить некоторые структурные компоненты, входящие в состав композиционных правил, приёмов и средств [5; 6; 7; 8; 9].

Правило в композиции является своеобразной закономерностью, соотношением отдельных изобразительных элементов, оно способствует созданию более выразительного, оригинального произведения. К композиционным правилам относят ритм, сюжетно-композиционный центр, симметрию и асимметрию, параллельность в композиции, расположение главного на втором плане. Вместе с тем, для создания более выразительной композиции целесообразно было бы использование композиционных законов и правил в сочетании с приёмами и средствами.

Композиционные приёмы являются способами достижения художественно-образной цели создания произведения. Поэтому существует множество приёмов композиции, каждый из которых учитывается в зависимости от поставленных задач в художествен-

ной деятельности. Вместе с тем, к основным приёмам композиции многие авторы разных теоретических источников (С.А. Введенская, С.А. Гавриляченко, Е.В. Шорохов и другие) относят: передачу впечатления монументальности; выделение и передачу пространственных планов.

Средства в композиции выступают совокупностью приспособлений, служащих для воплощения авторских идей посредством их изображения на плоскости или в объёме, чаще всего являются общими для всех видов изобразительного искусства (линия, штрих, пятно, светотень и другие).

Поскольку наше исследование касается формирования композиционных знаний средствами графики, то целесообразно указать специфические выразительные средства графики, к которым относят основные элементы изображения (линия, штрих, пятно, точка; цвет), средства их организации (ритм, равновесие, цельность, симметрия и так далее), свойства поверхности для изображения. Рациональное использование выразительных графических средств позволяет создать эстетически привлекательное произведение искусства и способствует дальнейшему его восприятию. Эффективность использования композиционных знаний определяет ряд требований, характеризующих действия и итоговый внешний вид произведения искусства: целесообразность, соподчинённость, соразмерность, художественная многозначность и выразительность.

Обобщая вышесказанное, необходимо сделать вывод о том, что композиция выступает одним из основных структурных элементов произведения искусства и с помощью совокупности собственных законов, правил, приёмов и средств позволяет создать грамотное творческое произведение.

Следовательно, композиционные знания формируются в результате учебно-творческой деятельности на занятиях изобразительным искусством, в частности графикой, поскольку любое произведение следует создавать, уделяя непосредственное внимание основам композиции.

Таким образом, реализация на занятиях графикой уже имеющихся и приобретённых знаний в сочетании с практической деятельностью позволяет учащимся расширить, углубить, систематизировать композиционные понятия, категории, осмысленно выполнять индивидуальные задания с целью достижения более выразительного результата.

*Список литературы*

1. Коджаспирова, Г.М. Знания / Г.М. Коджаспирова, А.Ю. Коджаспиров // Педагогический словарь: для студ. высш. и сред. пед. учеб. заведений. – М., 2000. – С. 44–45.
2. Платонова, Н.И. Композиция / Н.И. Платонова, В.Д. Синюков // Энциклопедический словарь юного художника. – М., 1983. – С. 189–191.
3. Полевой, В.М. Композиция / Н.М. Полевой // Популярная художественная энциклопедия (архитектура, живопись, скульптура, графика, декоративное искусство): А – М. – М., 1986. – С. 352.
4. Шорохов, Е.В. Основы композиции: учеб. пособие для студ. пед. институтов / Е.В. Шорохов. – М.: Просвещение, 1979. – 303 с.
5. Паранюшкин, Р.В. Композиция / Р.В. Паранюшкин. – Ростов н/Д: Феникс, 2001. – 80 с.
6. Изобразительное искусство: учебник для уч-ся 5-8 кл.: в 4 ч. / авт. – сост. Н.М. Сокольникова. – Обнинск, 1996. – Ч. 3: Основы композиции. – 80 с.
7. Сенько, Д.С. Категория «композиция» в теории изобразительного искусства: сущность, структура, основные компоненты / Д.С. Сенько // Мастацкая адукацыя і культура. – 2004. – № 2. – С. 31–37.
8. Композиция [Электронный ресурс]. – 2008. – Режим доступа: <http://www.festival.1september.ru>. – Дата доступа: 10.01.2012.
9. Ванслов, В.В. Проблемы композиции / В.В. Ванслов, С.А. Гавриляченко. – М.: Изобразительное искусство, 2000. – 292 с.

*This article deals with theoretical aspects of composition, which incorporate different knowledge. Knowledge of composition is a basis of fine arts and it helps to create sophisticated work of art. During the classes of graphics the pupils are supposed to master and put into practice the laws, rules and methods of composition with the use of expressive means of graphic art.*

**Макаревич Ю.М.**, магистрант кафедры теории и методики эстетического образования БрГУ им. А.С. Пушкина, г. Брест.

УДК 391.1; 792.83 (477)

**А.В. Макогин**

**РОЛЬ ФУНКЦИЙ В ФОРМИРОВАНИИ  
ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ОСОБЕННОСТЕЙ  
СОВРЕМЕННЫХ СЦЕНИЧЕСКИХ КОСТЮМОВ**

*Рассматриваются приемы и методы адаптации украинского народного костюма для сцены, выясняется влияние функций на дизайн сценических костюмов.*



Концертный костюм – неотъемлемая составляющая художественного образа. Он предоставляет зрителю информацию о месте, времени действия, национальных и локальных особенностях сценического искусства и помогает исполнителям ярче раскрыть концепцию произведения. Концертные костюмы, созданные по мотивам народной одежды, отличаются от фольклорных тем, что они адаптированы к зрительскому восприятию: лучше подчеркивают движения артистов, помогают создать определенное настроение, усиливают эмоциональность действия.

Необходимость изменений первоисточника (народной одежды) требует установления эвентуальных границ его трансформации и выявления арсенала художественно-выразительных средств и приемов для создания сценического костюма.

Известны исследования сценических костюмов, созданных по мотивам украинской традиционной одежды, касающиеся методов искусствоведческого анализа [1, с. 100], освещающих проблемы трансформации первоисточника [2, с. 58–59], художественные особенности концертных костюмов [3, с. 304–305] и символику традиционного и современного сценического костюмного кода [4, с. 87–90].

Вне поля зрения исследователей осталось выяснение роли костюма в сценических действиях. Кроме того, концертные костюмы, созданные по мотивам народного костюма, отличаются друг от друга не только степенью трансформации первоисточника. Дизайн любого костюма зависит, прежде всего, от его предназначения. Цель исследования – определить влияние функций на формирование художественно-эстетических особенностей сценических костюмов, созданных по мотивам украинской народной одежды.

Первые украинские хоры и ансамбли использовали традиционную праздничную одежду в качестве сценической. Помимо экономического фактора такое решение имеет и социально-психологическую причину. Применение праздничной одежды направлено на создание торжественной атмосферы, значимости события. Кроме того, такой костюм указывал зрителю этнографический первоисточник сценического произведения.

Сегодня на Украине тоже есть значительное количество фольклорных коллективов, которые пытаются максимально точно передать характерные особенности народного костюма. Для этого иногда объединяют раритеты, так сказать вещи «из бабушкиного сундука», с изделиями, выполненными «под старину» современ-

ными мастерицами. Подобный способ создания сценических костюмов используют ряд фольклорных ансамблей: «Веснянки» (г. Ровно), «Горошивци» (г. Тернополь), фольклорно-этнографический театр «Голос» (г. Черновцы), любительский ансамбль танца «Смерчина» (г. Вижница). В каждой области есть десятки таких любительских коллективов: фольклорный ансамбль «Куточане» (с. Рокитне Рокитновского района Ровенской обл.), фольклорно-этнографический коллектив «Родына» (с. Подвысокое Городенковского района Ивано-Франковской обл.), фольклорный коллектив «Старовиннэ вэсилля» (с. Диновцы Новоселицкого р-на Черновицкой обл.) и др.

Сохранение традиционного кроя и использование соответствующих материалов для создания сценических вариантов народной одежды, дополнение соответствующей обувью и головными уборами способствуют соблюдению стиля фольклорного танца. Василий Верховинец, первый теоретик украинского народного танца, придерживался правила «чтобы костюмы были как можно ближе к оригиналу, поскольку от них зависит правильное выполнение танцевальных движений» [5, с. 29]. Некоторые движения в народно-сценической хореографии обусловлены спецификой украинской народной одежды. Так, закладывание рук за голову вызвано необходимостью придерживать шапку во время танца, а раскинутые в стороны руки в «обертах» вызваны необходимостью придержать ленты (часть украинского девичьего головного убора), чтобы они не мешали танцевать. Однако, в народно-сценической хореографии также имеются движения, которых не было в традиционных танцах. Они возникли в результате соединения, усложнения существующих форм движения фольклорного танца или сконструированы балетмейстерами из ресурсов народно-сценической хореографии [6, с. 123]. Акробатические движения и поддержки, сложные по своему строению и технологии исполнения, требуют таких форм костюма, которые придают свободу движениям и лучшим образом представляют виртуозность исполнителя. Это, отчасти, определяет направления стилизации сценического костюма: отказ от традиционного кроя, использование современного силуэта, увеличение ширины рукава и поясной одежды, укрупнение декоративных деталей, усиление контрастов, но при условии сохранения цветовой гаммы и основных принципов формирования ансамбля традиционной одежды. Такой принцип ярко прослеживается в костюмах Национального заслуженного академического ансамбля

танца Украины им. П.П. Вирского, Государственного академического Волынского народного хора, Государственного украинского академического ансамбля песни и танца «Козаки Подолья», Образцового детского вокально-хореографического ансамбля «Весели черевички» (г. Львов) и др.

В связи с новаторскими подходами современной сценографии к декорациям и свето-тональному наполнению сцены аутентичный народный строй требует определенной адаптации или стилизации [1, с.100]. Типичным для декора концертных костюмов является наличие укрупненных мотивов и насыщенных контрастных соединений теплых и холодных красок. Такое художественное решение способствует тому, что узоры лучше воспринимаются с большого расстояния. Нередко для усиления декоративности используется люрекс. Кроме того, переосмысление и переинтонирование устойчивых, традиционных форм танца расширяют его образно-действенную амплитуду. В исполнении таких танцев сильнее заметны элементы виртуозности, а в композиции – осложнения хореографического рисунка. Расширение тематики народной хореографии поставило перед создателями костюма требование не только обеспечивать удобство при выполнении сложных движений, а совершенствовать средства его выразительности.

Хореографы, как писатели, доверяют костюму важную семантическую информацию. Субэтнические знаки-символы – силуэт и колористика – транслируют этническо-региональную прикрепленность комплекса народной одежды [4, с. 83]. Концертный костюм не только выгодно подчеркивает движения и красоту тела, а также помогает создать определенное настроение, которое артист должен донести в зал. Образно-эмоциональные аспекты сценического наряда способствуют раскрытию хореографического образа в народно-сценической хореографии и связаны как с архетипом, так и с концепцией произведения. Обобщенный, коллективный образ в хореографии строится всеми участниками. Для обобщения отбираются наиболее яркие внешние и внутренние характеристики тех или иных лиц конкретных историко-этнографических регионов Украины (молодые девушки, смелые казаки, веселые гуцулы и т.п.) или явлений природы (метель). Эти признаки можно деперсонизировать не только синхронностью танцевальных движений артистов, но и тождественными костюмами. Благодаря одинаковому внешнему виду артистов зритель лучше воспринимает рисунки и лексику танца.

Локальный архетип народного костюма может быть воспроизведен в сценической одежде как «образ-символ» – обобщенный комплекс наиболее характерных качеств, черт этноса. Он находит выражение в усилении контраста цветового и силуэтного решения, увеличении отдельных частей костюма (например, венков), увеличении орнаментальной площади и элементов декора. Такие костюмы создаются на этнографической основе, но не связаны с каким-то локальным прототипом традиционной украинской одежды. Стилизация региональных комплексов традиционной одежды по принципу «обобщение» прослеживается в костюмах Национального заслуженного академического ансамбля танца Украины им. П.П. Вирского (г. Киев), ансамбля народного танца «Политехник» (г. Киев), заслуженного ансамбля танца «Юность» (г. Львов). Негативным явлением такого принципа является чрезмерная условность и распространенность подобных образцов. Например, одним из элементов комплекса традиционной одежды жителей западного региона Украины является «кептар» – безрукавка из овчины. Каждая область, даже район отличались декором, украшениями, застежкой, линией силуэта, системой декоративно-конструктивных швов [10, с. 34–38]. Но на сегодняшний день художественные коллективы нивелировали характерные черты, присущие «кептарю» той или иной местности, чем свели это произведение искусства к единообразию.

Второй тип образности в сценической одежде – бутафория или гротеск. Для него характерны гиперболизация отдельных элементов костюма и введение реквизита. Вещи играют на сцене вместе с артистом, костюм характеризует его с социальной и психологической точки зрения. Для таких танцев исполнители используют атрибуты: топоры, копья, сабли, пистолеты, сумки, веночки, веточки, букеты и т.п. Например, оригинальные головные уборы с фиолетовыми цветами, используемые в хореографической постановке «Ой, зацвилы фиалочки» Гуцульского ансамбля песни и танца, в значительной степени помогают понять сущность хореографической постановки.

Третий тип образности – ассоциативный. Источник прочитывается в концертной одежде не откровенно, только «намеком». Главным образом костюм передает именно характер, эмоции, настроение сценического действия, а не исторический первоисточник народного наследия.

На художественно-стилевое решение сценического костюма влияет освещение сцены, закономерности визуального восприятия и концепция хореографического произведения, утилитарная функция сценического костюма, тенденции в бытовой одежде и экономический фактор. На основе проведенного анализа определены некоторые принципы стилизации костюма народно-сценической хореографии: обобщение, гиперболизация элементов костюма или декора, ассоциативное решение. Анализ и поиск направлений развития проектирования костюма исполнителей народно-сценических танцев, выявление их художественно-композиционных особенностей, уровня стилизации первоисточника, качества трансформации в современные формы имеет практическое применение в методике проектирования сценического наряда. Таким образом, открываются перспективы дальнейших исследований сценического костюма с различными подходами к формам, крою, технике отделки и т.д.

#### *Список литературы*

1. Цимбала, Л. Національні традиції в сучасному моделюванні костюму: особливості мистецтвознавчого аналізу / Л. Цимбала // Мистецтвознавчий автограф. – 2007. – № 2. – С. 97–101.
2. Гурдіна, В.В. Сучасні сценічні костюми з використанням елементів традиційного українського вбрання / В.В. Гурдіна // Теорія і практика матеріальної культури: зб. матеріалів X наукової конференції. – Харків, 2008. – С. 51– 53.
3. Білан, М.С. Український стрій: навчальний посібник / М.С. Білан, Г.Г. Стельмащук. – Львів: Фенікс, 2000. – 325 с.
4. Косміна, О.Ю. До проблеми етносоматичної символіки сучасного сценічного одягового коду / О.Ю. Косміна // Тіло в текстах культур. – Київ, 2003.
5. Верховинець, Я.В. В.М. Верховинець: Нарис про життя і творчість / Я.В. Верховинець // Верховинець В.М. Теорія українського народного танцю. – 5-е вид. – Київ: Муз. Україна, 1990. – 152 с.
6. Василенко, К.Ю. Лексика українського народно-сценічного танцю / К.Ю. Василенко. – Київ: Мистецтво, 1996. – 496 с.
7. Горинь, Г.Й. Шкіряні промисли західних областей України (друга половина XIX поч. XXт.) / Г.Й. Горинь – Київ: Наукова Думка, 1986. – 94 с.

*Feature of Concerts Clothes for Ukrainian Folk and Scenic Choreography. The article shows the techniques and methods of adaptation of Ukrainian folk costumes for the stage.*

**Макогин А.В.**, старший преподаватель кафедры дизайна и теории искусства Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника, г. Ивано-Франковск.

УДК 130.2:004.946:7.01

**Н.А. Маренич****СООТНОШЕНИЕ РОЛЕЙ АВТОРА И ЗРИТЕЛЯ  
В ИНТЕРАКТИВНОМ МИРЕ КОМПЬЮТЕРНОЙ ИГРЫ**

*Выявляются основные отличия в восприятии компьютерной игры по сравнению с другими видами искусства. Раскрывается тема нелинейной структуры развития мира и сюжета игры, визуальных средств способствующих этому, их влияние на конечное восприятие и поведение игрока в интерактивной виртуальной среде. Показан потенциал игр как будущего, более широкого поля возможностей воплощения сюжета.*

Изображение двух рук, где одна рисует другую, – красивая иллюстрация, дающая нам образ интерактивного искусства. Одна рука здесь принадлежит автору как сценаристу, разработчику, художнику, другая – тому автору, которым становится зритель. Современный мир переживает значительный подъём интерактивности в искусстве – телешоу, перформенсы, хеппенинги, инсталляции, и, одновременно, испытывает потребность в введении интерактивного элемента для усложнения и расширения коммуникации, объединения, компенсирующего все нарастающие децентрализирующие тенденции в сознании. Наиболее полно воплотившим данную тенденцию в творчестве стало молодое, обобщающее опыт всех предыдущих искусств направление компьютерных игр.

По сути, компьютерная игра представляет собой сконструированный мир, симулирующий физику и основные законы мира реального, заготовку – всё остальное, более или менее, в зависимости от жанра, может стать отдельными частями конструктора, перемычками, которые игрок берёт по своему усмотрению и ставит на то место, которое считает нужным. Мера и свобода конструирования варьируется от игры к игре – от почти безграничных возможностей формулирования, вплоть до полной переделки исходной топографии данного мира в «Minecraft» (2011), «From Dust» (2011), до гораздо меньших в стратегиях, и вовсе ограниченных сюжетом и формой уровня в экшн и аркадах.

Если отойти от конструкторов и стратегий, то большинство игр всё же предполагают довольно чёткий спектр действий, возможных в той или иной ситуации, но даже эта мера есть весьма

значительной и часто на корню определяющей развитие всего действия игры: жить или умереть следующему встречному; оставить всё как есть или потратить ещё лишние два или больше часов на переигрывание, дабы понравившийся герой остался в живых; на то, чтобы не пострадали невинные или чтобы выполнить миссию идеально. Именно отсюда берут начало и такие специфически феномены, как этика и мораль игроков, пренебрежение к тем, чьё отношение к прохождению малосерьёзно и поверхностно, кого завлекают исключительно внешние, визуальные качества игры.

Игровой мир, хотя и закладывает прямые пути, одновременно поощряет нестандартность подходов, нарушение правил – именно в исключениях и свободной воле заключается основная доля удовольствия, получаемая игроком. Не случайно в интервью для книги Марка Зальцмана об искусстве создания игр Брайан Рейнольдс (Brian Reynolds) (на момент написания книги – вице-президент по разработке программного обеспечения компании Firaxis Games) говорит: *«... когда успешное прохождение игры предусматривает строго определенную последовательность действий, в таких случаях «все удовольствие от игры уже получил разработчик». Эти игры также имеют мало шансов на успех, поскольку, если заранее известно, что ответ «А» всегда правильный, выбор становится механическим, а игра – скучной»* [1]. Более того, такой подход разработчиков уже в самых ранних играх нашёл воплощение в качестве уникального феномена, так называемых «пасхалок» – скрытых комнат и предметов, обнаружение которых случайным путём и стандартными действиями практически исключено. Подобные подарки-поощрения для внимательных игроков порой содержат дополнительную информацию, позволяющую глубже проникнуть в мир игры, либо возможность неожиданного действия, идущего в разрез с основным повествованием или стандартной линией поведения героя. Данный принцип исследования и нарушения предписанного даже ложится в концепцию одного из арт-хаусных проектов компании Tale of Tales «The Path» (2009), где хоть и указано, что девочка идущая к бабушке не должна сходить с дороги, и пройти игру действительно можно так, но именно отклонение и становится главной альтернативой. Уход в лес при этом тесно вплетается и в идею трактовки сказки как искушения молодой девушки, сворачивание с верного пути.

Нелинейностью привлекают и масштабные RPG игры, вроде серии «The Elder Scrolls», «Fallout» или «Arcanum». Так, в после-

дней, количество ключевых сюжетных миссий, на которых непосредственно завязано прохождение, сводится менее чем к десятку, тогда как свободные, необязательные, могут исчисляться сотнями. Отсюда вытекает ситуация, когда довольно значительную часть игры большинство играющих вообще может никогда и не обнаружить. В последней части серии «The Elder Scrolls», «Skyrim» (2011) игровой мир постоянно искушает путника исследованием карты, в следствии чего основной сюжет становится хоть и значимым элементом, но утрачивает однозначную первоочерёдность для игрока. Таким образом, ломается чёткая сюжетная последовательность, нагрузка снимается с нарратива и перекладывается на исследование структуры нового мира, его испытание, изучение своих возможностей и ощущений в нём, испытание многообразия взаимодействий.

Перенесение акцента и последовательности прохождения с линейной на свободную позволяет RPG развиваться не по ровной линии, как проигрываемое музыкальное произведение, пьеса или фильм, но оставлять форму гибкой и податливой, не застывая раз и навсегда подобно картине, скульптуре или фотографии. Так произведениям с линейной структурой, как литература, кино или театр, структуру RPG игр можно противопоставить как плоскость, где доступ к любой точке открыт постоянно, вроде квантовых связей, где возможен откат в действии, где хронометраж и последовательность сцен определяется не режиссером, а желанием участника.

Налицо качественное усложнение структуры произведения по сравнению со всеми предыдущими этапами. Современная игра подобна пирамидке из колец, надстраивающихся по стержню один над другим, но включает в себя и прикрепление к уже надетым кольцам расширяющих элементов, развивающих фигуру не только по вертикали но и по горизонтали. Этакая смысловая многомерность. Сохраняя смысловую цельность, концентрированную атмосферу и нагрузку повествования линейного произведения, игра снимает шоры, раскрывая границы «видимого» мира, впуская «за рамку» случайные события, от чего с тщательностью очищается всякий другой вид искусства. Какой опасностью ни грозили бы пробуксовки либо ускорения действия, к которым иногда прибегают игроки, поразительно, что способность самому определять количество времени, отведенное на каждое действие, приводит не к затягиванию и «разбавлению» повествования, а наоборот, к более полному и индивидуально насыщенному проживанию каждого этапа играющим.



Компьютерная игра обладает гибкостью камеры и сменой ракурсов кинофильма и в то же время переживанием неповторимости момента присущим театру. Кино в некоторой мере можно назвать деспотичным искусством: то, что видим мы в фильме, изначально опосредовано глазом камеры и есть взгляд кого угодно – оператора, режиссера, сценариста, – только не нас самих. Оператор последовательно показывает нам сначала комнату, потом крупным планом фрукты на столе, далее взгляд скользит по газете, переходит к отдыхающему в кресле старику – тем самым закладывается определённая последовательность мыслей, цепочка восприятия и связанные с ними чувства от увиденного – величия, спокойствия, беспокойства. Отсюда можно понять насколько сложен и многогранен процесс увлечения, контроля эмоций и мыслей игрока в отличии от простого зрителя. Насколько изощрённее и многограннее способы направления, подталкивания его по правильной стезе. Игрок абсолютно не обязан войдя в комнату смотреть или идти куда-то конкретно, и имеющий свою индивидуальность не всегда сразу обращает внимание даже на расставленные в самых видных местах ключевые предметы. Обладающий своей точкой зрения он есть независимая личность с собственной оценкой, ибо принять чужой взгляд, чужую позицию – отчасти принять и чужую точку зрения.

В современных играх точка зрения, камера, тип игровой перспективы часто не зафиксированы в одном положении, более того само прохождение требует постоянного осмотра, изменения своей позиции, приближения и отдаления, резких или постепенных поворотов. Игрок сам может создавать сверхдлинный план, ожидая пока солнце скроется за горами, либо семенить, уткнувшись носом в прилавок и рассматривая расположенные там продукты или амуницию тратить лишь по доле секунды на каждый.

В своё время одним из новшеств «Half-Life» стал отказ от сюжетных видеовставок, в результате чего раскрытие сюжета и подача диалогов происходили непосредственно в прямом потоке действия, где игрок не теряет связи с происходящим и возможности управления своим персонажем. Большинство экранного времени игра имеет дело с потоковым видео, не фрагментированным покадровым, но непрерывным слежением за действиями персонажа. Фрагменты игрового мира для нас не отбирают как в кино, совершение отбора, расстановка смысловых пауз, в основной мере, становится прерогативой зрителя, абсолютно естественно и почти

интуитивно делая даже неподготовленного во всех других ситуациях участника активным соавтором.

Насыщение произведения искусства собственными чертами оставляет реальные следы не только в душе смотрящего, но также и в самом игровом процессе (вспомним, что в игре «Тургор» (2009) мир Промежутка назван полотном, а игрок ассоциируется с рисующим). Недаром геймеры так спешат поделиться удачным видео или скриншотами своего нового, так терпеливо построенного городка в «Minecraft» и испытывают полноту, чувство гордости, и даже в некоторой мере творческую удовлетворенность, что редко удаётся пережить созерцающему фото или театральную постановку. Не часто глядящему на скульптуру дано так тесно, почти след в след пройти за создателем, и увлечённость, радость от догадки и сопричастности здесь действительно неповторимы [2, с. 142].

Из всего вышесказанного несложно сделать вывод, что структура игры как действия и ощущения зрителя в ней кардинально отличны от ощущений смотрящего кинофильм или картину. Главные герои здесь куда более персонализированы, а складывающиеся с игрой отношения куда более глубоко индивидуальны и отличны от отношений с любым другим произведением искусства. Сама форма игры настолько проста и более стара, нежели все иные формы творчества и самовыражения, что столь полное возвращение к ней на более поздних стадиях культуры для выражения и синтеза комплекса накопленных достижений, кажется вполне естественным и само собой разумеющимся.

Как и в детской игре «Раз, два, три, морская фигура замри», первый автор здесь тот, кто ведёт и загадывает тему, остальные же игроки должны в импровизированной форме представить позу, эту тему раскрывающую. Именно соотношение ролей автора и зрителя, уже изобретённое здесь, стало формулой сообщающей плодотворный баланс – не принижающий задумки первоначального создателя и не сковывающий натуру соавтора-зрителя, обладающий силой удвоить выразительную силу и результат любого творческого процесса.

#### *Список литературы*

1. Зальцман, М. Компьютерные игры: как это делается / сост. М. Зальцман [Электронный ресурс]. – 2000. – Режим доступа: <http://cybb.info/kompyutery-i-internet/igry/mark-zalcman-kompyuternye-igry-kak-eto-delaetsya.html>.
2. Хейзинга, Й. Homo ludens / Й. Хейзинга / сост., вступ. статья Д. Сильвестров, коммент. Д. Харитонович. – СПб.: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.

3. Негодаев, И.А. Виртуальная реальность / И.А. Негодаев, М.И. Пранова // Вестник ДГТУ. – Т. 3. – 2004. – № 4 (18).

*Article reveals the basic differences in perception of a computer game in comparison with other art forms. The theme of nonlinear structure of the world and a plot of game, visual means of achievement of it, their influence on final perception and behavior of the player in the interactive virtual environment. Potential of games as more a wide field for a plot embodiment.*

**Маренич Н.А.**, магистрант кафедры теории и истории искусства Харьковской государственной академии дизайна и искусств, г. Харьков.

УДК 391

**О.А. Пенькова**

## **ЭЛЕМЕНТЫ ГАРДЕРОБНЫХ ПРАКТИК**

*Рассмотрено определение гардероба, сделана попытка обозначить его функции, элементы и отношения людей с их гардеробом, такие как потребление, организация, индивидуализация, уход и воображение.*

XXI век стал веком демонстрации своих гардеробов и гардеробных комнат. Представители культуры, эстрады, кино, бизнеса с удовольствием открывают двери в пространства, где хранятся атрибуты личности, которые будоражат воображение. Многие из инструментов, к которым мы прибегаем для выражения личных качеств, должны где-то храниться, пока они не используются. Мы нуждаемся в целом наборе таких атрибутов, чтобы меняться в зависимости от времени и ситуации, так как живём в эпоху многочисленных, сложных и динамичных идентичностей. В современной культуре гардероб имеет двойственный характер, с одной стороны это укромное пространство, с другой – место освобождения. Там архивируются коды и символы моды, свидетельства жизни и биографии, материальное и эмоциональное благополучие личности.

Понятие «гардероб» имеет несколько значений. В одном случае – это полный набор одежды, который имеется у человека (группы людей или организаций), в другом – физическое пространство для хранения одежды, где человек совершает ряд характерных пространственных действий или гардеробных практик, связанных с различными

формами организации одежды при хранении, а также социальными и индивидуальными значениями, присущими этим формам.

Сегодня особый интерес представляет второе значение термина, т.к. пространственные отношения одежды не ограничиваются только коммуникативными составляющими. Одежда не только демонстрируется, но и длительно находится в состоянии покоя. Это состояние мифологизируется, населяется образами и событиями, в качестве примера можно привести сказку для взрослых А. Варламова «Шум в шкафу».

Коммерческий проект звезды эстрады Филиппа Киркорова, открытие магазина-музея в Москве, дает возможность продемонстрировать сценические костюмы и личный гардероб в витринах магазина, в интерьерных экспозициях, что является идеальным условием хранения (на манекенах) одежды и талантливым маркетинговым ходом. Гардероб – это место, где раскрывается многообразие современной личности, «это словарь индивидуума, служащий ему в общении с себе подобными».

Как было организовано пространство для хранения одежды в предыдущие столетия? Обратимся к Истории костюма и моды. В Париже в XVIII веке гардеробом называли комнату, примыкавшую к спальне, помещение для хранения вещей, отдыха и иногда для исполнения туалета. Одежду обычно помещали в массивные сундуки. К середине столетия распространение получили платяные шкафы, «по сравнению с традиционным способом хранения одежды, когда её без разбора складывали стопкой, шкаф являлся более логичной и упорядоченной системой». А вот шкаф-купе изобрели практичные американцы, чтобы было удобно хранить вещи и получить максимум удобства при минимуме хлопот. Современные устройства для хранения вещей представляют собой скорее строительные блоки, позволяющие различные комбинации и конфигурации. Исходя из гардеробной логики, мы имеем три формы организации одежды в гардеробе: хранение в стопках, сваленной в кучу и размещение на вешалках.

Гардеробная комната – явление для Беларуси относительно новое. Ещё совсем недавно, когда основная масса городского населения жила в типовых квартирах, отводить под хранение одежды целую комнату было непозволительной роскошью. В лучшем случае под гардеробом подразумевался шкаф, размещившийся в узком коридоре неповоротливым динозавром. Гардеробные были доступны только обладателям загородной недвижимости, расположенной на закрытых территориях, принадлежащих партийному

руководству. Всё изменилось в конце XX начале XXI века, когда Беларусь поразил строительный бум. Расширение площадей строящихся городских квартир повлекло за собой рождение целого направления в мебельном и отделочном деле – устройство и оформление гардеробных комнат. Заказ гардеробной, а вернее выбор её индивидуального проекта, стал таким же необходимым этапом оформления жилой площади как выбор кухни, спальни, бытовой техники и т. д. В городских квартирах и домах небольшой площади популярностью пользуются угловые гардеробные, позволяющие максимально использовать полезную жилую и нежилую площадь.

Огороженное пространство глубже 60 сантиметров можно назвать гардеробной. Но всё-таки для полноценной комнаты необходимы 3 метра ширины и 1,5–1,7 м глубины. Открытая гардеробная – одна из последних европейских тенденций. Этим подчёркивается, что гардеробная не утилитарное помещение, а полноценное жилое пространство. В этом случае гардеробная становится более декоративной, сюда интегрируются элементы дневной зоны: комоды, шкафы, лавки и т.д.

Гардероб, возможно, является одним из главных примеров современной разумной организации пространства. Он систематизирует потребность в хранилище, что ведёт к возрастающей рационализации домашнего пространства. Это в свою очередь, является важной чертой современной материальной культуры, для которой характерны порядок, практичность и продуманность. В связи с этим появились услуги и специалисты, осуществляющие консультации по рациональной организации гардероба. Дона Уолтер, один из таких консультантов, обобщает практическую философию гардероба: «Люди анализируют свою жизнь. Они оценивают своё имущество. Неорганизованность обходится очень дорого. Пусть на разбор гардероба вам потребуется два часа, зато сэкономит вам 10 минут, которые вы ежедневно тратите, чтобы найти ту или иную вещь. Важно контролировать своё имущество и не позволять ему контролировать вас» [Blanchard 1999, с. 76].

Современное общество воспринимает одежду почти как живое существо, которое необходимо лелеять и защищать от неблагоприятного воздействия внешней среды. Свет, тень, влажность, температура относятся к факторам, влияющим на «жизнь» одежды. Для того чтобы знак работал, он должен быть в порядке и в хорошей форме. Способ хранения и методика ухода за одеждой демонстрируют, на-

сколько люди ценят свою одежду и насколько для них важна интимность отношений, которая устанавливается между телом и одеждой.

Интимность наших отношений с одеждой – одна из граней гардероба. В его недрах мы ощущаем мягкость и гладкость тканей (неудивительно, что органом чувств нам часто служит щека), там мы придаём одежде свои любимые запахи, разложив саше с ароматическими смесями, в тиши гардероба мы слышим нежный шорох одежды. Модная одежда – тактильна и визуальна и создаёт ряд ощущений, выполняющих коммуникативную функцию. Пользуясь имеющейся в наличии коллекцией нарядов, можно сотворить для себя бесчисленное множество обликов. Раз за разом индивидуум заново решает вопрос, в какой степени сегодня он склонен следовать или, напротив, не подчиняться капризам моды. В данном случае гардероб служит основой процесса индивидуализации личности.

Мода всегда разнообразна и скоротечна. Сегодня количество принадлежащей людям одежды, как правило, намного превышает их актуальные нужды. Со временем гардероб превращается в склад одежного мусора, где хранятся вещи, которые будут розданы или пойдут на выброс. Освобождение от ненужных вещей становится всё более распространённым явлением. В связи с этим на экране Белорусского телевидения появился ироничный ролик о дарении ненужных элементов гардероба и быта, и о тех чувствах, которые люди испытывают при получении таких подарков. В США освобождение от старой одежды носит статус почти «духовного движения», и в данном случае гардероб служит важным показателем личного уровня отзывчивости и склонности к благотворительности. Только в США ежегодно утилизируется 11 тонн старой одежды.

Гардероб лежит в основе современных форм потребления. По словам Маркса, богатство в капиталистических обществах выражено в накоплении огромных запасов предметов потребления [Marx 1976]. Одежда относится к излюбленным предметам коллекционирования. В свою очередь гардероб, как организованное пространство, сам по себе также является товаром потребления, предметом современной мебели, говорящим о вкусе своего владельца, но прежде всего гардероб надо рассматривать в качестве технологической формы организации одежды и аксессуаров

Квернер [Cwerner 2001] определяет гардероб не только как набор принадлежащей человеку одежды или место её размещения, но и как сложный комплекс практик, связанных с использованием,

хранением и уходом за одеждой. Учёный предлагает пять категорий, описывающих отношения людей с их гардеробом: потребление, организация, индивидуализация, уход и воображение.

Так комплексно данная тема прежде не изучалась в силу, казалось бы, своей очевидности, незаметности и утилитарности. Теория моды систематически обходит вниманием эту в действительности важную составляющую отношений с одеждой. Одежда и мода связаны с материальной культурой. Понятие моды включает не только тело, одежду, символы и внешность, но также сложный процесс гардеробных практик, которые не могут быть единственно правильными для всех.

#### Список литературы

1. Теория моды: одежда, тело, культура // Осень. – 2010. – № 17.
2. Уайт, Н. Fashion-бизнес: теория, практика, феномен / Н. Уайт. – Минск: Гривцов Паблшер, 2008. – 272 с.
3. International Textiles. Информация и вдохновение. Октябрь-декабрь. – 2011. – № 4 (47). – С. 88.
4. Электронный ресурс. – Режим доступа: [http://www.salon.by/wardrobe\\_room.shtml](http://www.salon.by/wardrobe_room.shtml).
5. Электронный ресурс. – Режим доступа: <http://alpenstar.net/>.

*Clothing and fashion are related to material culture. The concept of fashion includes not only body, clothes, symbols and physical appearance but also a complex process of clothing practices which cannot be equally right for everybody. Five categories describing the relationship between people and their clothes are introduced: consumption, organizing, individualization, taking care, and imagination.*

**Пенькова О.А.**, доцент кафедры дизайна факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно.

УДК 75.052 (476)

**Г.В. Пілецкая**

### **АСАБЛІВАСЦІ МАСТАЦКАГА АФАРМЛЕННЯ ІНТЭР'ЕРАЎ ГРОДЗЕНСКАГА АБЛАСНОГА ДРАМАТЫЧНАГА ТЭАТРА**

*Разглядаецца праблема фарміравання архітэктурна-мастацкага ансамбля Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра.*

Культурная і тэхнічная патрэба ўзвядзення новага будынка для Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра акрэслілася ў 1970-я гады. Ён павінен быў стаць тым асяроддзем, дзе б канцэнтравалася культурнае і мастацкае жыццё горада. 1970-я гады былі перыядам росквіту тэатра, калі яго калектыў папоўнілі новыя творцы: дырэктар У. Мішчанчук, галоўны рэжысёр У. Караткевіч, мастак М. Якунін. Тэатр стаў адным з лепшых у Беларусі, пашырылася геаграфія гастроляў.

Новы тэатр павінен быў стаць своеасаблівым адлюстраваннем узроўню патрабаванняў тагачаснай эпохі да архітэктурна-мастацкіх якасцей новых пабудов, іх формы і прызначэння. Распрацоўкай праекта займаўся Дзяржаўны інстытут па праектаванню тэатральна-відовішчных прадпрыемстваў Міністэрства культуры СССР (архітэктары Г. Мачульскі, Г. Калачава) [1, с. 2]. Прапанова пабудаваць тэатр у гістарычным цэнтры горада, на адным з узгоркаў правага берага ракі Нёман зыходзіла ад галоўнага архітэктара. Яна бурна абмяркоўвалася ў архітэктурных арганізацыях і сярод жыхароў горада. Будаўніцтва завяршылася ў 1984 годзе.

Сёння можна канстатаваць: будынак займае даволі спрэчнае становішча ў адносінах да іншых эмацыянальных і прасторавых акцэнтаў у асяроддзі гістарычнага цэнтры горада, прадстаўленых архітэктурай эпохі барока. Для яго будаўніцтва неабходна было знайсці іншае месца ў межах тагачаснай новабудовлі. У рэалізацыі праекта знайшлі адлюстраванне імкненні аўтараў да стварэння ўнікальнага будынка з яго непаўторнымі фармальна-пластычнымі і вобразна-эмацыянальнымі характарыстыкамі. Але сама архітэктурна выглядзе даволі штучнай, яе цэльнасць парушаюць непрадуманае, рознахарактарнае вырашэнне фасадных частак. Неапраўданыя таксама высновы тагачасных архітэктараў наконт адпаведнасці асаблівасцей архітэктурна-пластычнай задумкі барочнай тэме помнікаў XVII–XVIII стагоддзяў у межах гістарычнага цэнтры.

Мастацкі вобраз тэатра ў значнай ступені вызначаюць яго эмацыянальна і эстэтычна арганізаваныя інтэр'еры. Манументальна-дэкаратыўныя работы ў выкананні маскоўскіх мастакоў (І. Лаўрова і І. Пчэльнікаў) і масіў дэкаратыўных свяцільняў, спраектаваных творчай групай гродзенскіх манументалістаў (К. Асадаў, Г. Буралкін, С. Палякоў, А. Саліятыцкі), ствараюць тое аблічча архітэктурнай прасторы тэатральнага будынка, якое на сённяшні дзень



патрабуе мастацтвазнаўчай ацэнкі. Будынак нярэдка ўспрымаецца гасцямі горада як важнае ў культурных адносінах асяроддзе. Неабходна асэнсаванне яго сапраўднай ролі ў фарміраванні і раскрыцці ідэі горада, яго вобразных характарыстык.

Унутраная прастора тэатра спалучае некалькі зон (вестыбюль, галоўнае фае, бакавыя кулуары) на розных узроўнях, аб'яднаных лесвічнымі маршамі. Кампазіцыйныя і архітэктурныя прынцыпы, выкарыстаныя ў рэалізацыі праекта, надаюць гэтым памяшканням характар структур, якія свабодна развіваюцца ў прасторы, маюць акрэсленыя сувязі і ствараюць шматлікія ракурсы для ўспрымання іх глядачом. Кулуарам уласціва адносная камернасць пры адначасовай адкрытасці, фае мае значную працягласць ў вышыню. Гэтыя прасторавыя адзінкі канцэнтруюць асноўныя кампаненты мастацкага афармлення.

Галоўная сцяна фае, экстр'ерная па сваёй велічыні, аздоблена дэкаратыўнымі скульптурнымі кампазіцыямі з элементамі роспісу. У гэтых работах атрымала развіццё тэматыка, распачатая ў экстр'еры бронзавай скульптурнай кампазіцыяй «Пегас» (скульптар Л. Зільбер), дзе фігуры тэатральных музаў з грэчаскай міфалогіі і крылаты конь становяцца сімвалічнымі вобразами вечнага дзеяння.

*Тэматычная аснова* манументальна-дэкаратыўных кампазіцый звязана з сусветнай і нацыянальнай тэатральнай спадчынай. Верхнюю частку сцяны займаюць фігуры, якія ўвасабляюць асноўныя этапы тэатральнай гісторыі. Гэта сімвалічныя выявы народнага, класічнага, рэвалюцыйнага, «новага» тэатра (герой якога будаўнік) і тэатра, дзе сінтэзуюцца розныя віды мастацтва. Вобразы ў сваёй абагуленай трактоўцы не выклікаюць складаных асацыяцый, яны дакладна маніфэсціруюць тэматыку. Характэрна наяўнасць адпаведных атрыбутаў у вобразнай сістэме кожнай з тэатральных з'яў. Ніжнюю частку франтальнай сцяны займае галерэя графічных партрэтаў, прысвечаных вядучым дзеячам сусветнай і беларускай культуры – Ф. Скарыне, М. Гусоўскаму, Я. Коласу, Я. Купале. У цэнтральнай частцы, на ўмоўных пастаментах размясціліся гарэльефныя партрэты класікаў літаратуры – У. Шэкспіра, А. Пушкіна, Ж. – Б. Мальера, выкананыя ў адзінай сістэме выяўленчых сродкаў з вобразами верхняй часткі.

Кампазіцыі на галоўнай сцяне канцэнтруюць тыя рысы, што знаходзяць працяг у афармленні кулуараў. Праз пластычныя мізансцэны «Рэпетыцыя ў масках», «Антычная трагедыя», «Мастак і

мадэль», «Народны тэатр «Батлейка»», раскрываецца заяўленая аўтарамі тэматыка. Сюжэтная праграма звязана з разуменнем тэатра як пазачасавай з'явы, дзе аб'ядноўваюцца ўстойлівыя традыцыі і характэрныя вобразы.

*Вобразна-пластычныя аснова* манументальна-дэкаратыўных работ мае і кулуараў фарміруецца сродкамі круглай скульптуры, рэльефу, гарэльефу, дэкаратыўнага роспісу і іх спалучэннем. Выбар матэрыялаў (бетон, гіпс, каляровая тынкоўка), спосабаў мадэлявання формаў, як адзначалі самі мастакі, быў абумоўлены імкненнем наблізіць творы да архітэктуры, зрабіць часткай агульнай прасторы «вялікія каляровыя плоскасці і буйныя аб'ёмы, што імкнуліся да простых геаметрычных формаў», «стварыць архітэктурную ў архітэктурную» [2, с. 13]. Абагуленая пластыка, геаметрызацыя аб'ёмаў адлюстроўвалі абгрунтаваныя мастакамі прынцыпы ўзаемадзеяння твораў з архітэктурай. Вобразна-пластычная і кампазіцыйная структура работ ускладняецца мноствам персанажаў, надпісамі, якія ўдакладняюць, тлумачаць дзеянне. Шматлікія элементы (маляваныя і скульптурныя фрагменты класічных калон, дэталіў архітэктуры, выявы кветкавых букетаў, птушак і іншых) надаюць кампазіцыям дэкаратыўнае гучанне, але ў асобных выпадках драбняць агульную структуру.

Колеравае вырашэнне аб'ёмных кампазіцый пабудавана на спалучэнні трох-чатырох таноў. Пераважна разбеленыя адценні вохры, чырвонага, блакітнага колераў утвараюць пастэльную гаму. Асаблівасці выкарыстання колеру абумоўліваюць пэўную графічнасць выяў, надаюць выяўленчым сродкам, са слоў мастакоў, характар «жывапіснай графікі» [2, с. 13]. Графічныя прыёмы падкрэсліваюць прастату і строгасць формаў. У колеравай пабудове, маштабных суадносінах з іншымі кампанентамі агульнай структуры памяшкання манументальна-дэкаратыўныя кампазіцыі не прэзэнтуюць на дамінуючае становішча і не ствараюць адчування прасторавай цеснаты.

Абагульняючы сказанае, адзначым: пры прафесійным стаўленні да формы, мастакі павінны былі з большай адказнасцю падысці да вырашэння задач па стварэнню эстэтычнага асяроддзя, напоўненага жывымі эмоцыямі аўтараў, замацаванню духоўных сувязей твораў мастацтва з наваколлем. У спробах узяць аснову і глыбіню такой з'явы, як тэатральнае мастацтва ў яго разнастайных праяўленнях, яны не дасягнулі жаданага для гродзенцаў і гасцей горада эфекту.

У арганізацыі цэласнага мастацкага вобраза інтэр'ераў тэатра важнае значэнне набывае таксама *кампазіцыйна-прасторавае размяшчэнне* структурных кампанентаў. Вертыкальны рытм скульптурна-архітэктурнага пабудавання чаргаваннем члянэнняў вялікіх аконных праёмаў фасада, а таксама руставанай паверхняй сцен. У кампазіцыйнай пабудове дэкаратыўных работ ідэя прадугледжвала спалучэнне жывапіснай выявы, падпарадкаванай выяўленчай плоскасці, з формамі, адзеленымі ад сцяны. Акрамя таго, разнастайныя павароты лесвіц задавалі шматлікія ракурсы для агляду кампазіцыйна-архітэктурнага кулуараў. Гэтаму спрыяла і свабодная арганізацыя скульптурна-жывапісных аб'ектаў у рэальнай прасторы, іх трохвымернасць. Аўтары разлічвалі на некалькі зрокавых варыянтаў кожнай кампазіцыі, у адпаведнасці з гэтым выносілі іх на кансолі альбо паглыблялі ў сцены пад складанымі вугламі. Гэта стварала «своеасабліваю сцэнічную гульню ў інтэр'еры тэатра» [3, с. 37]. Мастакі ўлічвалі таксама разнастайныя ўмовы ўспрымання: пры набліжэнні разглядзе раскрываюцца ўсе дэталі, а з пазіцыі больш аддаленай – рытмы асноўных аб'ектаў і колераў. Пры ўсіх недахопах, такая кампазіцыйная пабудова ўносіць нечаканыя акцэнтныя ўразлівыя архітэктурныя прасторы.

Важнымі кампазіцыйна-пластычнымі і эмацыянальнымі акцэнтамі ў структуры інтэр'ераў Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра выступаюць дэкаратыўныя люстры (аўтары К. Асадаў, С. Палякоў, Г. Буралкін, А. Салітанкі). Дзякуючы ім, прастора цэнтральнага паўкруга і кулуараў трэцяга яруса набывае дадатковае сэнсавое і пластычнае гучанне, а выразнае асвятленне ў памяшканні дапамагае дасягнуць эмацыянальнага ўздзеяння, надае будынку непаўторныя рысы. Па сваім маштабным характарыстыкам люстры займаюць у прасторы вядучае становішча ў параўнанні з манументальна-дэкаратыўнымі кампазіцыямі. Яны зрокава яднаюць ніжнюю і верхнюю (балконную) часткі. У мастацкім вырашэнні шкляныя канструкцыі параўноўвалі з «расхінутай тэатральнай заслонай» [2, с. 13]. Сапраўды, уяўляюцца, быццам яны «адчыняюць» тэатральнае дзеянне, дзе галоўную ролю выконваюць героі насценных кампазіцый. А з другога боку гэта «заслона», прызначаная для прасторы гарадскога асяроддзя, насычанага шматлікімі сітуацыямі гульні. Урачысты каскад святла стварае ў паўкруга дэкаратыўны тэатральны эфект.

Выразная форма свяцільняў утворана аб'яднаннем асобных выцягнутых па вертыкалі модульных элементаў з рыфленага хру-

сталю, дапоўненых нікеліраванымі латуннымі шарамі і пласцінамі. Пластика модуля знаходзіць падтрымку ў вертыкальным дзяленні вялікіх аконных арак, у абрысах і формах падоўжаных паўсферычных абрамленняў скульптурных выяў фае. Сама працягласць галоўнага памяшкання па вертыкалі вызначае характар канструктыўных сувязей паміж асобнымі элементамі архітэктурнай прасторы. У той жа час, характар светлавога напаўнення інтэр'ера ўносіць адчуванне асаблівай цеплыні і змягчае дакладнасць і жорсткасць рытмаў.

Выразнае асвятленне будынка спрыяла рэалізацыі агульнай аўтарскай канцэпцыі: тэатральныя інтэр'еры бачыліся часткамі гарадскога прастора. Гэта праявілася найперш у пабудове вестыбюля, дзе суцэльная зашклёнасць па перыметру забяспечыла непасрэдны кантакт з гістарычным і культурным ядром горада. Далейшае развіццё канцэпцыя атрымала ў асноўных памяшканнях другога і трэцяга ярусаў. Імкненне аўтараў праекта зрабіць тэатральнае фае і кулуары эмацыянальным і эстэтычным кампанентам гарадскога асяроддзя, непасрэдным складальнікам яго вобраза, вызначыла асаблівасці архітэктурных прыёмаў. Сувязь унутранага з вонкавым адбываецца праз адчыненныя з усіх бакоў фасада аконныя праёмы ў форме вялікіх арак. Удзень скульптурныя кампазіцыі з роспісам і дэкаратыўныя люстры цяжка разгледзець з пешаходнай зоны, а ў вячэрні час вобразна-пластычная прастора тэатра, напоўненая святлом, становіцца сродкам эстэтычнага ўздзеяння на жыхароў, задае тон гучанню гарадскога жыцця, вызначае яго змест. У задуме архітэктараў тэатр параўноўваўся з «празрыстай скарбонкай – і тое, што знаходзіцца ў сярэдзіне – адначасова як бы знаходзіцца звонку – так выяўлена, акцэнтавана, асветлена пластычнае напаўненне інтэр'ераў» [2, с. 12].

У той жа час інтэр'еры ўзбагачае прысутнасць гарадскога пейзажу. Праз аркады вокнаў праглядаецца сілуэт архітэктурных помнікаў мінулых стагоддзяў. У пэўнай ступені памяшканне дабірае той выразнасці, што ў недастатковай меры падаюць манументальна-дэкаратыўныя творы. Акрамя таго, ідэя тэатра не выключала непасрэдны кантакт з жыццём горада – крыніцай разнастайных сітуацый са сваёй драматургіяй. Але ўзаемапранікненне акрэсленых прасторавых структур мела б асабліва выразны і цэласны характар пры ўмове больш цеснай суаднесенасці архітэктурна-мастацкага

вырашэння тэатра з пластычна багатым вобразам храмавай архітэктуры ў межах гістарычнага цэнтра горада.

Увогуле, акрэслены падыход да вырашэння інтэр'ера, калі ён разглядаўся не як ізаляваная сістэма, а як фрагмент шматпланавай гарадской прасторы, на той час актыўна выкарыстоўваўся ў архітэктурна-мастацкай практыцы іншых краін. Яркія прыклады «раскрытасці» твораў мастацтва ў асяроддзе горада дэманстравалі манументальныя школы Расіі, Украіны, Літвы, Германіі і іншых краін. Магчымасці такога ўзаемадзеяння адзначалі мастацтвазнаўцы: «раскрытасць» інтэр'ера, «выхад» манументальнага твора ў знешнюю прастору «садзеінічае індывідуалізацыі будынка... паміж будынкам і горадам утвараюцца складаныя зместавыя і прасторавыя сувязі, асяроддзе набывае шматмернасць і колера-пластычную насычанасць» [4, с. 56].

Глядзельная зала гарадскога тэатра вырашана строга і аскетична. Тут знайшлі прымяненне іншыя абліцовачныя матэрыялы, іншыя падыходы мастакоў да пабудовы асвятляльных канструкцый. Для кулуараў малой сцэны ў той час быў выкананы роспіс «Тэатральны касцюм» (мастак В. Няклюдз). Адсутнасць натуральнага асвятлення ў памяшканні ўдзень і змрочнае штучнае святло стваралі неспрыяльныя ўмовы для ўспрымання твораў наведвальнікамі тэатра і пазбаўлялі інтэр'ер жывога эмацыянальнага гучання.

У выніку можна адзначыць, што ў ажыццяўленні праекта мастацкага афармлення інтэр'ераў Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра маскоўскія мастакі мелі ўсе магчымасці на высокім прафесійным узроўні падыходу да вырашэння пастаўленых задач. Але вынік сведчыў аб неабходнасці больш адказнай працы мастакоў па распрацоўцы тэатральнага ансамбля. На наш погляд, пры ўсёй адметнасці вобразна-пластычнага і кампазіцыйнага вырашэння манументальна-дэкаратыўных твораў і дэкаратыўных лустраў, будынак не набывае сваёй ансамблевай цэласнасці і не знаходзіць арганічнай сувязі з асяроддзем гістарычнага цэнтра горада.

#### *Спіс літаратуры*

1. Драматический театр в Гродно / сост. Г.К. Мачульский. – М.: Гипротекст, 1981. – 8 с.
2. Лебедева, В.Е. Театр в Гродно / В.Е. Лебедева // Декоративное искусство СССР. – 1985. – № 4. – С. 10–13.

3. Аникин, В. Драматический театр в Гродно. Новое здание в старом городе / В. Аникин // Архитектура СССР. – 1988. – № 3. – С. 34–39.

4. Скляренко, Г.Я. Художник и город: проблема формирования архитектурно-художественного ансамбля / Г.Я. Скляренко; АН УССР, Ин-т искусствоведения, фольклора, этнографии им. М.Ф. Рылского. – Киев: Наук. думка, 1990. – 104 с.

*The scientific article is devoted to the analysis of the artistic decorative design of the Grodno Regional Drama Theatre.*

**Пілецька Г.В.**, магістр мастацтвазнаўства, выкладчык кафедры выяўленчага мастацтва факультэта мастацтваў і дызайну ГрДУ імя Я. Купалы, г. Гродна.

УДК 37.036.5

**Д.С. Сенько**

## **МЕТОДЫ СТИМУЛИРОВАНИЯ ТВОРЧЕСКОЙ АКТИВНОСТИ СТУДЕНТОВ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ КОМПОЗИЦИИ**

*Композиция является одной из важнейших дисциплин в обучении студентов художественных специальностей. Большое значение в формировании профессиональных способностей имеют методы стимулирования творческой активности студентов в процессе обучения композиции.*

Формирование способности к творческому решению практических задач является одной из насущных задач подготовки художников-педагогов. В этой связи особое значение приобретает дисциплина «Композиция», которая выступает методом познания и организации художественного материала, где построение художественной формы рассматривается в виде творческой деятельности, направленной на приведение совокупности изобразительно-выразительных средств к образно-содержательному единству.

Композиция как творческий процесс представляет собой деятельность, направленную на создание новой целостной художественно-образной формы путем анализа, переосмысления и преобразования предметов и явлений окружающей действительности на основе выделения наиболее ярких типических свойств, качеств и отношений объектов изображения с помощью композиционно-изобразительных

средств, приемов и материалов. Композиционно-творческий процесс осуществляется во взаимодействии двух аспектов: психических механизмов формирования художественного образа и творческой деятельности, включающей вопросы мировоззрения, знания, художественного метода, мастерства исполнения, вкуса и других важнейших компонентов. Поэтому освоение студентами методов композиционной деятельности предполагает: выявление и развитие индивидуальных способностей обучаемых, формирование целостного восприятия, образного мышления, творческого воображения, эмоциональной отзывчивости, памяти и т.п.; изучение категориального аппарата композиции, формирование представлений о гармонии, целостности, пластическом и стилистическом единстве как системообразующих факторах композиции; овладение фундаментальными знаниями по теории изобразительного искусства; освоение художественного языка, выразительных средств и приемов изобразительного искусства, принципов и методов творческой деятельности, позволяющих самостоятельно планировать, анализировать, направлять и контролировать действия и операции, выдвигать ближайшие и перспективные цели, давать всестороннюю оценку деятельности.

Освоение методов композиционно-творческой деятельности предполагает учет исторических традиций художественного образования, ориентированных на социально-культурные потребности общества и профессиональную специфику осваиваемой студентами специальности.

Решение дидактических задач освоения методов композиционно-творческой деятельности наталкивается на ряд вопросов, требующих углубленного изучения. С одной стороны, они связаны с консервативностью знаний, умений и навыков, сообщаемых студентам в период довузовской подготовки в детских художественных школах, школах искусств, а с другой, – с необходимостью преодолеть сложившиеся стереотипы мышления, методы работы по образцу, когда поиск решения ограничивается репродуктивным воспроизведением натуры, исключая творческую интерпретацию и образное обобщение явлений и предметов действительности. В связи с этим степень решения студентами творческих задач, как правило, не значительно превышает уровень школьников, что проявляется в дублировании заученных композиционных схем и повторении отработанных композиционных приемов. Отчасти это связано с тем, что практические задания не стимулируют творческую активность

студентов, а отсутствие эффективных форм контроля позволяет студентам довольствоваться заимствованием композиционных решений.

Проблема связана еще и с тем, что в современной практике преподавания композиции в вузе упор делается на выполнение длительных практических заданий, основной объем работы над которыми проходит в форме самостоятельной домашней работы, где обучающая роль преподавателя сводится к консультативным беседам по изучаемой теме.

Повышение результативности обучения студентов композиции требует поиска и внедрения новых методов организации и проведения учебно-творческой деятельности. В ходе анализа учебно-методической литературы [1, 2] и экспериментально-опытного изучения композиционно-творческой деятельности были выделены методы, которые стимулируют формирование творческих способностей студентов, а именно:

- метод *стилистической интерпретации*: создание художественного образа на основе переработки наглядных материалов (зарисовок, эскизов, репродукций, фотографий) с помощью разнообразных композиционных средств и приемов;

- метод *поисково-творческого анализа* состоит в изучении композиционных особенностей художественных произведений изобразительного искусства и создании на этой основе оригинального эскиза композиции посредством преобразования формальных, цветопластических и пространственных характеристик оригинала;

- метод *изобразительной комбинаторики* заключается в освоении эмоционально-образных возможностей выражения на основе вариативного сочетания простейших элементов изобразительного языка (точки, линии, пятна, цвета, фактуры);

- метод *ассоциативно-образного выражения* направлен на моделирование образно-пластической основы композиции посредством установления ассоциативных связей между восприятием музыкального или литературного произведения и его художественным отражением с помощью композиционных средств;

- метод *технологического формообразования* связан с изучением новых способов образного решения замысла путем экспериментирования с разнообразными техниками и техническими приемами изобразительного искусства.

Использование данных методов в планировании и проведении практической деятельности студентов позволяет восполнить потребность в новой ориентировочной основе действий, стимули-



руя композиционные поиски студентов и способствуя развитию их творческих способностей.

В заключение можно обозначить ряд приоритетных направлений, способствующих развитию композиционных способностей студентов, среди них: разработка спецкурсов, ориентированных на углубленное изучение теоретических и практических вопросов композиции, внедрение модульных технологий обучения, создание комплексов наглядно-иллюстративных материалов по разделам курса, отражающих специфику изучаемых тем композиции и служащих ориентировочной основой для самостоятельных поисков студентов по композиции, совершенствование форм контроля, стимулирующих композиционно-творческие поиски студентов и др.

#### Список литературы

1. Ковалев, А.А. Формальный метод в поисково-организационном этапе работы над реалистической композицией: монография / А.А. Ковалев. – М.: Прометей, МГПУ, 2005. – 120 с.

2. Чернышев, О.В. Формальная композиция. Творческий практикум / О.В.Чернышев. – Минск.: Харвест, 1999. – 312 с.

*Composition is one of the main disciplines in teaching the students of art specialities. Methods of stimulation of creative activity are of great importance in formation of professional abilities of students.*

**Сенько Д.С.**, кандидат педагогических наук, доцент, декан художественно-графического факультета ВГУ им. П.М. Машерова, г. Витебск.

УДК 75.023.17

**Г.М. Сиверцева**

### **КРАТКИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И ТЕНДЕНЦИИ ОБРАЗОВАНИЯ В ОБЛАСТИ РАБОТЫ С ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ТЕКСТИЛЕМ В МЕЖДУНАРОДНОМ СООБЩЕСТВЕ\***

*В сентябре 2011 года в Литве состоялась биеннале по художественному текстилю «Каунас-2». Девиз биеннале – «Прошлое, Настоящее и Будущее». Были*

\* Статья издается в авторской редакции.

*представлены все уровни образования – от средней школы до выпускников ВУ-Зов и взрослых образовательных групп. Можно было увидеть и проанализировать работу и методы образования многих школ из разных стран.*

В 1990 году для всех уровней образования и исследования в области работы с текстилем в Европе была сформирована организация, название «**TEXERE**» она получила на конференции в Хельсинки через два года, в 1992 году. Члены организации встречались на конференциях во многих странах Западной Европы примерно раз в год до недавнего времени, когда встречи стали происходить раз в два года, что было вызвано нехваткой времени или отсутствием финансовых возможностей. Члены организации и их студенты принимали участие в нескольких программах по обмену для учащихся школ и университетов. В 2007 году организации «**TEXERE**» было предложено стать рабочей группой в области образования по работе с текстилем под эгидой ETN (Международное текстильное сообщество). В результате этого «**TEXERE**» стала всемирной организацией, состоящей из 50 членов, представляющих страны Европы, США, Австрию, Тайвань, Японию и Россию. После слияния неоднократно была попытка убедить членов организации принимать участие в собраниях и совместных проектах, результаты которых могли быть показаны на конференциях с целью представления работы членов организации и рабочей группы. Был предложен небольшой совместный проект для членов организации и их студентов, в рамках которого им следовало выполнить открытки с использованием текстиля, представляющие те места, где они живут. Этот ход был достаточно успешным, было получено несколько интересных работ, выполненных лично членами организации или их студентами и представляющих разнообразие технологий по работе с текстилем. В результате большинство членов решили отправить работы на Международную выставку в г. Лиден, что вылилось в 100 открыток, представленных там. Открытки удостоились восхищённых отзывов во время выставки. Воодушевлённые такой реакцией и в связи с 21 годовщиной образования организации, члены и студенты решили принять участие в ретровыставке в Каунасе. Была надежда, что будут представлены все уровни образования – от средней школы до выпускников вузов и взрослых образовательных групп. При этом выявляется широ-

кий спектр возможностей и интересных, новых технологий. Одной из целей «TEXERE» является продвижение программ по обмену между членами организации и их студентами, как посредством финансируемых европейских, так и частных проектов. Рабочей группой под эгидой ETN было проведено много обменов как на уровне средних школ, так и университетов. Но последнее время намечается тенденция к виртуальным обменам, а не к действительным. Ещё одним успешным достижением стал журнал «Вестник». Организация постоянно проявляет заботу о совершенствовании профессионально-ориентированного журнала, меняя не только его облик, но и содержание статей, которые, к сожалению, бывают очень пространными.

В сентябре 2011 года в Литве состоялось биеннале по художественному текстилю «Каунас-2». Девиз биеннале – «Прошлое, Настоящее и Будущее». Участниками были представители более 40 стран, в том числе стран Западной Европы, Америки, Китая, Японии, Австралии, России, Беларуси и др.

**Биеннале** – это полигон, обмен мнениями, накопление опыта, показ традиций, инноваций, новых технологий, материалов, научных и авторских открытий в искусстве. Проблемы мировой культуры, всех её видов, направлений и проявлений, всегда являются заложниками политических, экономических и религиозных составляющих каждой страны в определённый временной период: перестроечное время в государстве, расцвет или экономический кризис, гражданская война или навязанная извне, контртеррористические акты, природные катаклизмы и многое другое. Об этом надо помнить. Если возникла ситуация, что искусство не востребовано, это не значит, «что если нет дров, надо ломать печь».

Образование должно накапливать опыт. Всё это наглядно было представлено на многочисленных выставках во время прохождения биеннале в Литве. Важно сохранить, а молодому поколению развивать дальше отечественное искусство, которое будет всегда неоспоримым вкладом в мировую культуру.

Профессора, преподаватели, вместе со своими студентами, участвовали в выставках, сами организовывали эти выставки, которые вызвали огромный интерес, были новаторскими, необычными, например, выставка «Светящаяся нить». Можно было увидеть и проанализировать работу и методы образования многих школ из разных стран.

Уже не одно десятилетие мы можем наблюдать развитие, вернее сказать, тиражирование идей **концептуального искусства**. Такое впечатление, что это искусство является главной составляющей образовательной системы в художественном текстиле мирового сообщества. Хочется приблизиться к пониманию и объяснить понятие этого искусства. Наши энциклопедические словари трактуют его так:

«**Концепт** (от лат. *conceptus* – мысль, понятие), смысловое значение имени (знака), т.е. содержание понятия, объём которого есть предмет (например, смысловое значение имени Луна – естественный спутник Земли)» [1].

«**Концепция** (от лат. *conceptio* – понимание, система), определённый способ понимания, трактовка к. – л. явлений, основная точка зрения, руководящая идея для их освещения; ведущий замысел, конструктивный принцип различных видов деятельности» [1].

В Энциклопедическом словаре концептуальное искусство определяется как модернистское течение в буржуазном искусстве 1970-х гг. Его представители в своих картинах заменяют изображение надписями неясного содержания. Здесь можно поставить знак вопроса [1].

Конечно, за 30 лет искусство концепции развивалось, приобретая новые идеи, направления, шло в ногу с развитием наук, технологий, открытий, появлением новых материалов, не забывая старые технологии и традиции. Эти образовательные тенденции просматриваются во всех уголках мира, на всех континентах. Такому распространению, конечно способствовало Международное текстильное сообщество (ETN) и организация для всех уровней образования «TEXERE».

Такое новое явление, как компьютерное ткачество, компьютерные гобелены – **цифровые гобелены** – становится популярным. Новая техника очень востребована в мире. Эта ниша в текстильном искусстве даёт возможность выделиться на международных выставках. Сразу поясним происхождение этого названия.

**Дигисет** – (нем. *digeset*) фотонаборная машина с электронно-лучевой трубкой и электронным запоминающим устройством, в котором изображение знаков (иногда рисунков) закодировано в цифровой форме. Скорость фотографирования более 300 знаков в секунду. Изобретён в ФРГ в 60 гг. 20 века [1].

Классическая техника гобелена студентам многих западных Академий художеств может быть кажется старомодной, трудной,

они выбирают инновации. Когда появилась возможность работать с дигитальным гобеленом, всё стало намного проще. Отделение художественного текстиля теперь очень популярно, потому что есть возможность сразу, быстро реализовать идеи. На этом станке могут создавать гобелены не только студенты, но и другие художники по текстилю.

Удивительное время: одни устремляются к новым технологиям, в которых все этапы создания берет на себя машина, другие, с таким же энтузиазмом, реконструируют первобытные станки и возрождают древние приемы ткачества! Ставя задачу воспроизвести весь процесс целиком, реконструкторы пытаются даже лён вырастить своими руками. И это обнадёживает – значит, не угасает в человеке желание творить, воплощать свой замысел собственными руками. Да и зрители ещё умеют ценить тепло рук и энергетику, которую несёт в себе авторская работа.

Явственно видны ещё две тенденции последних десятилетий. Одна из них – интерес художников к тем областям текстиля, которые раньше считались рукоделием (вышивка, лоскутная техника) или относились сугубо к традиционным ремеслам, как валяние войлока. Попав в руки профессионалов, они обретают новые черты, превращаются в искусство. Вторая – смешение материалов, техник, стилей, видов искусства (и не искусства) порой в одном произведении, например, работа лазером на войлоке. «Стали исчезать границы между видами искусства и сами художники уже не хотят называться художниками по текстилю, а просто художниками», – слова В. Раудза на конференции в Каунасе 2011 год.

Проанализировав информацию можно сделать несколько выводов.

1. Европейцы увлечены инновациями, новыми материалами и разного рода фокусами от искусства. Что не означает вовсе, что пьедестал классического гладкотканого гобелена пошатнулся. Просто есть модные тенденции и своего рода социальный заказ на «всякого рода выкрутасы». Есть также желание организаторов текстильных форумов делать экспозиции более зрелищными, что порой чудесным образом совпадает с желанием «творцов».

2. Наблюдаются две крайности. С одной стороны – увлечение новыми технологиями, материалами, фактурами в ущерб содержательной художественной части, а с другой – консервативный подход (классический гладкотканый гобелен).

3. Идеально было бы идти неким средним путем, сочетающим и новые технологии и мастерство художника. Вызывает недоумение отсутствие в некоторых художественных учебных заведениях на отделениях текстиля таких дисциплин, как «Рисунок» и «Живопись». Но у них есть счастливая возможность возить на мастер-классы по этим предметам своих студентов в Россию, в лучшие учебные заведения Москвы и Санкт-Петербурга.

Академия из Вильнюса возила своих студентов к буддистам в Тибет, там они освоили технику изготовления мандал, что продемонстрировали на биеннале. Это было завораживающим действием. На большой кусок чёрной ткани, приблизительно 20 м<sup>2</sup>, при помощи металлических цилиндров с отверстиями в определённом порядке, засыпается мука, а затем, согласно направлениям, прокатывается по ткани. В результате появляется затейливый белый рисунок на чёрной ткани. Этот перфоманс можно повторять до бесконечности, получая разнообразные орнаментальные композиции.

4. Замечательным составляющим явилось музыкальное сопровождение открытия каждой выставки. Различные инструменты, соответствующие теме выставки музыкальные произведения. Концерты танцевальных групп в рамках конференции в Каунасе.

Теперь вопрос: «Что же нам делать?» Ответ: «То же, что и раньше!» Совершенствоваться в том, что лучше всего получается. Ездить, смотреть, учиться, изучать, обмениваться опытом, анализировать. Главное – делать!»

#### Список литературы:

1. Советский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1985.
2. At the 16th ENT Conference Kaunas-LITHUANIA // Texere. – 2011. – 22–24 September.

*The biennial textile art meeting «Kaunas-2» took place in September, 2011, Lithuania. The motto of the event was «The Past, the Present and the Future». More than 40 countries were presented by the participants from Western Europe, America, China, Japan, Australia Russia, Belarus and other countries. The biennial (once every two year: – is a wide range of different views and opinions, accumulating of experience, presenting of traditions, innovations, new techniques and materials, scientific and personal discoveries in art. All the educational levels were presented there- from secondary schools to post-graduate: and adult educational groups. Professors, teachers and their students participated in the exhibitions, and in the organizing as well. The*

*exhibitions were innovative and unusual and caused huge interest. The vivid example is the exhibition «A Shining Thread». One could see and analyze the work and the educational methods of many schools from different countries. For several decades we can observe the development and spreading of the «Conception Art» ideas. The art of conception has been developing for 30 years acquiring new ideas and trends. Moving with the times in the sphere of scientific development, modern techniques, materials and discoveries it doesn't forget old techniques and traditions. These educational tendencies can be observed all over the world, all the continents around. Undoubtedly, such spreading was greatly promoted by the international textile community – ETN (European Textile Network) and by the organization for all levels of education – TEXERE (Textile Education and Research in Europe).*

**Сиверцева Г.М.**, старший преподаватель кафедры художественно-педагогического образования факультета эстетического образования БГПУ им. М. Танка, член Союза художников Беларуси, г. Минск.

УДК 7.011.2

**Ж.М. Сидорович**

## **БЕЛОРУССКИЙ СУВЕНИР: ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ**

*Сувениры играют важную роль в формировании имиджа страны, представляя миру уникальную национальную культуру. Изделия народных художественных промыслов – своего рода эталоны сувениров. К сожалению, сегодня мы можем констатировать почти полное отсутствие настоящих народных промыслов, а вместе с тем и настоящих народных сувениров. Очевидно, что необходим поиск новых образов Беларуси в предметно-сувенирном выражении. Задача художников, дизайнеров и мастеров, создающих сувениры, гармонично соединить уникальные качества традиционной белорусской культуры и требования современности, не пожертвовав при этом художественной выразительностью.*

Сегодня много говорится о создании позитивного имиджа Беларуси в современном мире. С практической точки зрения имидж важен для привлечения инвестиций, увеличения экспорта, привлечения туристов. От чего же зависит его формирование? Можно выделить несколько элементов, создающих имидж страны: первый – люди, которые представляют страну на официальном уровне (политики, чиновники, спортсмены, деятели культуры); второй элемент – товары и услуги, которые экспортирует страна; третий элемент – восприятие страны иностранцами на быто-

вом уровне (гостиницы, транспорт, еда, достопримечательности, сувениры и т.п.).

Сувениры в сложном, многогранном и длительном процессе формирования имиджа страны играют немаловажную роль, ведь они презентуют миру нашу уникальную национальную культуру.

Сувенир (фр. *souvenir* – букв. – *воспоминание, память*) – художественное изделие, какой-либо предмет как память о посещении страны, города и т. д. [1, с. 271]. Сувенир должен вызывать положительные эмоции и воспоминания о стране, откуда был привезён, быть приятным напоминанием о ком-либо или о чём-либо. Памятность, связь с чем-то, отражённая в сувенире, является определяющей, она должна быть понятна и общезначима. Такой сувенир должен иметь эстетическую привлекательность, быть выразительным, вызывать желание приобрести его на память. Своим художественным обликом белорусский сувенир должен отражать впечатление о Беларуси, являясь «овеществлённым посланием миру» о нашей стране.

По тематике сувениры делятся на две группы [1, с. 273]:

– связанные с определённым местом, отражающие его национальные или региональные особенности, архитектурные памятники и искусство; прежде всего это изделия народных художественных промыслов, сохранившие традиционный характер и имеющие индивидуальный почерк мастера;

– сувениры, связанные с какой-либо датой или определённым событием – юбилеем города, фестивалем, спортивным чемпионатом и т.п.

Изделия народных художественных промыслов – своего рода эталоны сувениров, так как являются выразителями художественной культуры определённого региона и всегда обладают специфическими выразительными средствами и художественными достоинствами, воплощающими единство ремесла и искусства, отточенного многими поколениями мастеров [1, с. 272].

Какой же он сегодня – белорусский сувенир? Казалось бы, никаких проблем у нас нет – витрины и полки магазинов заполнены сувенирами до отказа, но можно ли эти изделия назвать художественными или хотя бы белорусскими?

В отделах белорусских сувениров мы почему-то видим русские расписные матрёшки и шкатулки с лаковой миниатюрой. Не думаю, что магазины сувениров где-нибудь в российской глубинке



торгуют белорусской соломкой или керамикой. Во всех европейских странах сувенирная продукция пропагандирует свои, национальные достопримечательности и достижения. В Италии мы не купим брелок с изображением Эйфелевой башни, даже более того – в каждой провинции, в каждом городе страны продаются только свои, местные сувениры. Ценность сувенира в его национальной и региональной «адметнасці».

К сожалению, массовая китайская продукция есть везде, и Беларусь не исключение. Предприимчивые китайцы изучили белорусскую архитектуру, праздники, традиции, подстроились под спрос и предлагают нам наши же сувениры по вполне приемлемым ценам. Оказывается, отечественной торговле сегодня гораздо выгоднее заказать партию сувениров на российском или китайском предприятии и привезти в страну, чем сотрудничать с белорусскими фабриками.

Основными производителями отечественной сувенирной продукции, являются предприятия государственного производственно-торгового объединения «Белхудожпромислы». В состав объединения входят 16 фабрик художественных изделий, выпускающих традиционный ассортимент сувениров из лозы, дерева, соломки и льна. Однообразные комплекты столового и постельного белья, соломенная пластика и декоративные панно уже никого не впечатляют. Предприятия учатся быстрее реагировать на спрос, ищут новые формы и виды изделий. К сожалению, не всегда удачно, хотя на всех этих фабриках работают художники, получившие профессиональное образование, по меньшей мере, среднее специальное. Изготовлением белорусских сувениров занимаются и индивидуальные предприниматели, и самодельные мастера. Их продукция тоже часто не отличается хорошим вкусом и иногда ничем, кроме материала, с народным творчеством не связана.

В столичной галерее ремёсел «Славутасць» мы видим прекрасные авторские работы народных мастеров – крупные объёмные скульптуры из соломки, невесомые чаши в уникальной технике сожской скани, интерьерные керамические композиции. Это сувениры представительского класса, предназначенные для «особых» случаев и vip-персон, сувениры эксклюзивные, качественные и дорогие.

Между vip-сувенирами и безликой массовой продукцией фабрик художественных изделий могут и должны быть изделия народных художественных промыслов и ремёсел: современные сувениры

нирные изделия, выполненные в традиционных техниках, недорогие, небольшие, транспортабельные, созданные путём творческого переосмысления и интерпретации традиционных образцов. К сожалению, сегодня мы можем констатировать почти полное отсутствие настоящих народных промыслов, а вместе с тем и настоящих народных сувениров. В Беларуси практически полностью разрушен традиционный механизм передачи ремесла из поколения в поколение на уровне семьи. В стране есть ещё люди, которые занимаются народными ремёслами, есть даже целые династии, но ситуация такова, что многим приходится заниматься не творчеством, а тем, что приносит стабильный доход. Прибыльными могли бы быть и небольшие ремесленные производства, если бы народные ремёсла стали самобытным сувенирным туристическим продуктом, но без поддержки государства в организации производства, рекламы и сбыта, наверняка, не обойтись. Развитие народного творчества, возрождение народных промыслов и ремёсел декларируются в Государственной программе «Культура Беларуси» на 2011–2015 годы. Хотелось бы надеяться, что её реализация принесёт реальные сдвиги и качественное изменение ситуации, а не останется только на бумаге в проектах и отчётах.

Ещё одна проблема белорусского сувенирного рынка в том, что у нас нет своих брендов, как, например, матрёшка в России или Эйфелева башня во Франции, символов, которые можно было бы тиражировать в различных вариациях. Соломка и лён – это материалы, а не предметы. Ассоциировать Беларусь с зубром, аистом или картофельным клубнем как-то не серьёзно. Белорусского сувенирного бренда нет не потому, что нет достойных объектов, видимо, в нём просто нет пока необходимости.

В определении функции современного сувенира распространены две точки зрения – рациональная: сувенирная продукция должна быть утилитарной, пригодной для повседневной жизни [2] и идеалистическая: «Сувенир в большинстве своем вещь не функциональная. Он для души!» [3]. Сувенирами могут быть изделия, имеющие как чисто декоративное, так и утилитарное назначение. Но они обязательно должны нести в своём художественном решении знаковую информацию. Сувенирами могут быть и товары предприятий пищевой или лёгкой промышленности, когда их образное решение вызывает у нас вполне определённые ассоциации с местом, где они были приобретены, либо с каким-то памятным собы-

тием. Белорусские предприятия пищевой промышленности первыми поняли, что обычный товар проще продать, если наделить его знаковой функцией сувенира, создать необходимый эмоциональный посыл. Покупателям предлагаются товары, содержащие в названии слова «сувенир», «Беларусь», «белорусский». При этом производители не всегда задумываются об уместности подобных названий для конкретного вида продукции и о художественном решении товаров, которым дают громкое название.

Очевидно, что необходим поиск новых образов Беларуси в предметно-сувенирном выражении. Он мог бы вестись и через Белорусский союз дизайнеров, и через Союз мастеров народного творчества, и через систему учреждений образования и культуры, и через организацию конкурсов сувенирной продукции. Конкурсы в стране проводятся, но и тут есть свои проблемы. В 2010 году был объявлен республиканский конкурс «Лучший белорусский сувенир». Его проводили Управление делами президента Республики Беларусь, Министерство культуры, ГПТО «Белхудожпромислы» [4, с. 26]. Мероприятие преследовало несколько целей, в том числе: разработка представительской сувенирной продукции Республики Беларусь, повышение престижа творческой деятельности мастеров народных промыслов и ремёсел. Были определены победители в нескольких номинациях, но ни один из победителей конкурса не получил денежного вознаграждения, так как призовой фонд оказался не обеспечен деньгами [5]. В том же 2010 году на фестивале белорусскоязычной рекламы «Adnak!» 2 место в номинации «Дизайн» получило рекламное агентство «Каляровы парасон» за серию сувениров «Беларусь – маё шчасце!», в которую входили кружки и магниты [6]. Но, оказывается, симпатичные сувениры, разработанные белорусскими дизайнерами, изготавливались в Китае.

Отдельная проблема белорусского сувенира – реализация. Изделия народных мастеров и ремесленников не продаются в центральных универсамах, для них существуют специализированные салоны и галереи. Но таких торговых точек не так много, и далеко не всегда они расположены в местах, которые посещают туристы. У нас в стране более 150 музеев системы Министерства культуры и более полутора тысяч музеев других ведомств [4, с. 13]. Почему бы не открыть магазин сувениров в каждом белорусском музее? Причем эта торговая точка не обязательно должна принадлежать государству. Основой ассортимента каждого такого магазинчика

должны быть сувениры, связанные с конкретным местом, посвящённые конкретной личности.

Современный сувенир – сплав традиций и творчества. Задача художников, дизайнеров и мастеров, создающих сувениры, гармонично соединить уникальные качества традиционной белорусской культуры и требования современности, не пожертвовав при этом художественной выразительностью. Маленький «предмет на память» играет важную коммуникативную роль, представляя нашу страну в мире, способствуя взаимопониманию, духовному обогащению и сближению людей и народов.

#### Список литературы

1. Бардина, Р.А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры: учеб. для ПТУ / Р.А. Бардина. – 4-е изд., перераб. и доп. – М.: Высш. шк., 1990. – 302 с.
2. Кобзик, Л. 5 гвоздей в гроб белорусского туризма / Л. Кобзик // Туризм и отдых [Электронный ресурс]. – 2009. – Режим доступа: <http://www.tio.by>. – Дата доступа: 06.03.2012.
3. Оспищева, О. Белорусский сувенир – сплав традиций и творчества / О. Оспищева // Галерея ремёсел «СЛАВУТАСЦЬ» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.artfolk.by>. – Дата доступа: 16.03.2012.
4. Беларуская культура сёння: гадавы агляд, 2010 / І.В. Анціпенка [і інш.]; пад агул. рэд. Т.І. Стружэцкага; М-ва культуры Рэсп. Беларусь, Ін-т культуры Беларусі. – Мінск: БДУ культуры і мастацтваў, 2011. – 144 с.
5. Бунеева, Л. «Лучший сувенир»: успехи и подмоченные репутации / Л. Бунеева // Беловежская пуша ХХІ век [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: <http://bp21.org.by>. – Дата доступа: 17.03.2012.
6. DESIGNWEEKMINSK [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://designweekminsk.com/proekty-uchastniki/kalyarovy-parason>. – Дата доступа: 16.03.2012.

*Souvenirs play an important role in shaping the country's image, because presents the unique national culture to the world. Folk crafts products is some kind of standard souvenirs. Unfortunately we can state the almost complete absence of these real folk crafts, and products of folk crafts too. Obviously we need to search for new images of Belarus in terms of subject-gifts. The task of the artists, designers and craftsman, create souvenirs, to combine the unique qualities of the traditional Belarusian culture and the demands of modernity, without sacrificing artistic expression.*

**Сидорович Ж.М.**, старший преподаватель кафедры изобразительного искусства, заместитель декана по учебной работе факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно.

**А.А. Титаренко**

## **РАЗВИТИЕ ФОРМ ФАРФОРОВЫХ САЛАТНИКОВ И БЛЮД, ИЗГОТАВЛИВАЕМЫХ НА ПРЕДПРИЯТИЯХ ВОЛЫНИ В КОНЦЕ XVIII – НАЧАЛЕ XX ВЕКА**

*Доклад посвящен исследованию салатников и блюд, изготавливаемых фарфоро-фаянсовыми предприятиями Волыни в конце XVIII – начале XX века. Кратко рассмотрена их история, классификация по размерам и формам. Проанализированы особенности оформления различных видов салатников и блюд.*

С незапамятных времен люди пользовались посудой для приготовления и употребления пищи. Самым распространенным видом посуды, несомненно, являлась миска. Её использовали не только для приготовления, но и для подачи блюд. В конце XVIII – начале XX века в украинских селах часто вся семья ела из одной миски [1, с. 68], поскольку порционные тарелки еще не имели широкого распространения среди крестьян. В древнерусском языке слова «миса» (миска) и «блюдь» (блюдо) – употреблялись как синонимы [2], поскольку часто исполняли одинаковые функции. Именно поэтому интересно проследить эволюцию формы миски и блюда как предмета столовой посуды на протяжении классического периода истории старых украинских фарфора и фаянса.

К группе рассматриваемых предметов конца XVIII – начала XX столетия относятся прежде всего изделия Корецкой, Барановской, Городницкой, Романовской, Емильчинской фабрик с территории украинского Полесья. Произведения немногочисленны, потому необходимо остановиться на их анализе детально.

Во Львовском музее этнографии и художественного промысла хранится глубокая фарфоровая миска (к-4907, Барановка), форма которой апеллирует к древним глиняным мискам, распространенным на наших землях с античности до XX века. Несмотря на довольно большие размеры (диаметр – 31 см, высота борта – 11,5 см), предмет декорирован золотой отводкой и изысканной полихромной надглазурной росписью с преобладанием фиолетовых оттенков.

Постепенно формы мисок на волынских фарфоро-фаянсовых производствах эволюционируют и превращаются в мископодобную тарелку-салатник с крышкой. Такой тип встречается как в составе

сервизов (к-4890/2, Корец, коллекция ЛМЭХП; фр-945, Корец, коллекция Национального музея украинского народного декоративного искусства), так и в виде самостоятельных изделий, как миска-блюдо с цветочным декором и монограммой «ЛК» (фр-1068, фр-5699, Барановка, коллекция НМУНДИ). Глубокая круглая миска с широким, как у тарелки или блюда, бортом и высокой конусоподобной крышкой, увенчаной флероном в виде распустившегося цветка, не смотря на свои размеры, выглядит очень изящно. Подобный предмет хранится в коллекции Национального музея в Кракове (MNK), крышка украшена не только росписью, но и скульптурно решенными листьями флерона-шишки [3, с. 9].

В то же время, часто встречаются близкие вышеописанным круглые блюда с широким бортом, но более мелкие по глубине. Такие изделия выпускались на всех волынских предприятиях на протяжении XIX века. Очевидно, тенденция к интимизации фарфоро-фаянсовой посуды, связанная с вопросами гигиены представителей высших сословий, постепенно начала отражаться и на формотворчестве изделий заводов Волынской группы, на протяжении многих десятилетий обеспечивающих потребности знати и соседних, белорусских, территорий.

Видоизмененными мископодобными посудинами, выпускавшимися на фабриках «белого золота» украинского Полесья, являлись всевозможные салатники. На заре развития фарфоровой промышленности Волыни им придавали простые формы с гладкими стенками/бортами и декорировали росписью (к-11162, Корец, ЛМЭХП; Корец, MNK). Со второй четверти XIX века формы салатников эволюционируют: появляются четырехугольные (Корец, MNK), восьмиугольные (к-11159, Корец, ЛМЭХП; тк-1219, Барановка, Национальный художественный музей Литвы), а также пятиугольные (Корец, MNK) и круглые (к-4890, Корец, ЛМЭХП; Бараши, MNK) с рельефными стенками и фестонированным краем.

Вкусы и мода влияли на изменения ассортимента изделий. Кроме круглых, постепенно в быту появляется много овальных блюд. Последние, в свою очередь, имеют большее разнообразие как самой формы, так и вариаций решения борта.

Например, блюда были либо более вытянутыми, либо округлыми, с фестонированным или ровным краем. Исследователи часто путают блюда с тарелками, но стоит помнить, что первые отличаются своими большими размерами (в диаметре от 28 см), высо-

кими краями и толщиной черепка. На дне больших блюд часто встречаются дополнительные ребра жесткости, которые добавлялись для увеличения прочности предмета.

Блюда для подачи мяса чаще всего имели круглую форму и отличались глубиной. Среди рассматриваемых предметов находим достаточно глубокие овальные блюда с высоко поднятым бортом (фр-1920, коллекция НМУНДИ; к-4924, коллекция ЛМЭХП). В такой посуде вероятнее всего подавали дичь, в менее массивных блюдах – птицу (фр-959, Корец, коллекция НМУНДИ; Корец, коллекция Национального музея в Варшаве) [4].

Рыбные блюда имели более вытянутую и уплощенную форму (фр-1061, Барановка, коллекция НМУНДИ; к-12152, Барановка, коллекция ЛМЭХП). В ассортименте волынских производств еще в начале XIX века встречаем привычные для нашего современного понимания формы селедочников. Их отличительной особенностью является небольшая длина (в среднем до 25 см) при ширине до 13 см (к-4904, Корец, коллекция ЛМЭХП; фр-1062, Барановка, коллекция НМУНДИ). Учитывая традиционность некоторых форм и употребление их до сегодняшнего дня, можно предположить, что в конце XVIII – начале XX века на фарфоро-фаянсовых предприятиях Волыни могли производиться блюда в форме рыбы.

Другие дары моря, вроде устриц и мидий, подавали в небольших неглубоких лоточках со слабо выделенным бортом характерной формы, которая напоминает створку раковины моллюска или листик (к-366, Барановка, коллекция Винницкого краеведческого музея, диаметр – 12,7 см, высота – 3,2 см; Городница, коллекция MNK). Совсем маленькие (диаметр 11 см) изящные формы в виде листика с фигурным краем (фр-1859, Емильчин, коллекция НМУНДИ) могли использоваться для подавания икры к столу. У исследователя Ф.С. Петряковой было высказано предположение, что подобные лоточки имели универсальное предназначение: могли использоваться для мороженого и десертов [5, с. 166].

В коллекции НМУНДИ сохранилось небольшое блюдо овальной формы с очень высокими бортами (фр-1111, Городница), которое выглядит довольно оригинально на фоне всей рассмотренной выше группы предметов. Несомненно, в такой посуде подавали более жидкие кушанья, например, соте.

Художники волынских фарфоро-фаянсовых предприятий в основном декорировали произведения вручную надглазурной рос-

писью. Все рассматриваемые изделия оформлялись цветочными мотивами. Наиболее распространенным видом композиции растительного орнамента был фриз по борту, иногда с включением дополнительных элементов (монограмм, гербов и т.д.).

На блюдах часто встречается «портрет цветка» на зеркале с дополнительными веточками или цветочками по борту: у круглых блюд их было три, у овальных – четыре. Встречаются также блюда и с ситчиковым декором, чаще всего с васильками. Такие предметы были составляющей частью сервизов (Барановка, коллекция MNK; фр-1850, Романов, коллекция НМУНДИ).

Итак, рассмотрев различные виды фарфоровых салатников и блюд, наблюдаем зависимость формы, размера и глубины посуды от вида подаваемой пищи. За период с конца XVIII до начала XX века на фарфоро-фаянсовых предприятиях Волыни было разработано не менее шести видов моделей салатников, а также выявлены разнообразные формы лотков (не менее трех). Проанализировав большие столовые предметы для подношения соленых и нейтральных блюд, в дальнейшем планируем исследовать посудную группу для десертов.

#### Список литературы

1. Артюх, Л.Ф. Українська народна кулінарія: історико-етнографічне дослідження / Л.Ф. Артюх. – Київ: Наук. думка, 1977. – 155 с.
2. Семенов, А.В. Этимологический словарь русского языка. Русский язык от А до Я / А.В. Семенов. – М.: Издательство «ЮНВЕС», 2003. – 704 с.
3. Kostuch, B. Polska porcelana / B. Kostuch. – Krakow: Wydawnictwo Kluszczyński, 2003. – 112 с.
4. Ryszard, R.St. Porcelana od baroru do empire / R.S. Ryszard. – Warszawa: Wydawnictwo ARKADY, 1964. – 311 с.
5. Петрякова, Ф.С. Художественный фарфор Украины (конец XVIII – начало XX ст.) / Ф.С. Петрякова. – Київ: Наук. думка, 1985. – 222 с.
6. Долинський, Л.В. Український художній фарфор / Л.В. Долинський. – Київ: Вид-во Академії Наук УРСР, 1963. – 88 с.
7. Форрест, Т. Антиквариат. Серебро и фарфор / Т. Форрест, П. Аттербери. – М.: Эгмонт Россия Лтд., 2000. – 160 с.
8. Школьна, О.В. Фарфор-фаянс України XX століття: інфраструктура галузі, пром. та економ. політика, організаційно-творчі процеси / О.В. Школьна. – Київ: Інтертехнологія, 2011. – Кн. 1. – 400 с.

*The report studies salad bowls and dishes made at porcelain and faience enterprises of Volyn region in the end of XVIII – beginning of XX century. It is also*



*reviewed their history, classification by size and forms. It is analyzed peculiarities of decoration of different.*

**Титаренко А.А.**, научный сотрудник Национального музея украинского народного декоративного искусства, аспирант Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств, г. Киев.

УДК 745.54.048 (477)

**Е.В. Тихонюк**

## **ВЫРЕЗАНИЕ ИЗ БУМАГИ В УКРАИНСКОМ КОНЦЕПТУАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ**

*Статья посвящена новационным сдвигам в украинской вырезанке профессиональных авторов конца XX – нач. XXI ст. В частности отражено использование техники вырезания из бумаги в арт-объектах концептуального искусства. Проанализированы пластичные и изобразительные особенности техники как средства воплощения идей современных художников.*

Бумага как пластичный материал для творческого самовыражения сегодня становится все более популярной в художественных кругах. В украинском искусстве, как и в мировой художественной практике, произведения, вырезанные из бумаги, художественные объекты, созданные в этой технике играют роль трансляции мировоззренческих убеждений, которые определяют их форму, структуру, функцию. Вырезанка приобретает новые возможности самостоятельной презентации в пространстве, способность формировать это пространство своими пластичными средствами выразительности.

Эстетичный аспект актуального искусства (contemporary art) отображают пространственные бумажные композиции, выполненные с помощью техник вырезания. Начиная с 2000-х годов художники экспериментируют не только с пространством, но и со светом. Беспредметное изображение было характерно для народной вырезанки, однако оно имело орнаментально-декоративный характер. Это направление испытало незначительные видоизменения в творчестве народных и самодельных мастеров, в сторону большей или меньшей мере интерпретации образцов народной орнаментики. Поэтому рассматриваемые в статье произведения нельзя расценивать как последовательный генезис традиционных орна-

ментальных бумажных украшений. Здесь будет идти речь об общих новаторских тенденциях. Важную роль в данном направлении играет также творческая личность художника и художественный опыт.

К отмеченному направлению принадлежат транспарентные (прозрачные) вырезанки – плоскостные бумажные композиции, без фона, предназначенные для сквозного восприятия, основным средством выразительности которых является ажурность.

Самым ярким примером выражения концептуальных идей современного искусства языком вырезанки является творчество Елены Турянской. Ее художественные объекты – это одинарные прозрачные вырезанки. Художница переосмысливает традиционную технику вырезанки, использует ее формообразующие особенности. Свои работы Е. Турянская обозначает словом «папэровытынання» (бумаговырезание), при этом не ограничивая себя стилистикой или пластикой. Ее композиции демонстрируют максимальные возможности бумаги как художественного материала. Елену Турянскую как профессионального дизайнера интерьера в первую очередь интересует взаимосвязь произведения с пространством. Для этого художница обращается к такому традиционному (но забытому в настоящее время) свойству бумажных украшений как ажурность, прозрачность. Большинство работ мастерицы не наклеено на фон. Более того, среда – тень от объекта, свет, толщина среза бумаги, расстояние листа от стены – является составной частью произведения и средством воплощения его концепции.

Своеобразная игра с пространством присутствует в серии под названием «Безграничное», произведениях «Гнездо» (2007), «Причина и следствие», «Река» (2009). При экспонировании произведений художница использует осветительные приборы, создавая таким способом дополнительный светотеневой рисунок на стенах. Мягкие тени повторяют прихотливые силуэты узоров в единственном звучании с произведениями и подчеркивают их взаимосвязь с интерьером. Воздух, который пронизывает вырезанку насквозь, является тем невидимым элементом единения, который заполняет бумажный узор, окружающее пространство и тех, кто в нем находится. Бумажная вырезка «дышит», отбрасывает тень, она уже существует не в двумерном листе, а в том же пространстве, что и мы. Этим очень тонко и искусно создается иллюзия равноправного диалога между художественным произведением и зрителем.

Художественные объекты Елены Турянской – это ответ на глобальные, мировоззренческие установки, что ее волнуют. По словам автора, именно техника «бумаговыврезания» позволяет ей пластично воплотить такие сложные абстрактные понятия как бесконечность, космическую безграничность, причинно-следственные связи, «откуда что берется и куда исчезает». Путем синтеза художественных средств Е. Турянская раскрывает сложную систему взаимосвязей. Главную идею выражает название серии «Причина и следствия». «Событие – это как камень, брошенный в воду, – говорит художница. – Расходятся круги, каждое из которых что-то задевает». Причудливые узлы геометрических орнаментов трактуются автором как переплетение разных событий, людей и явлений. Углубляет концепт произведения соответствующее освещение: свет, проходя сквозь ажурный лист, создает новое качество – тень. В этом контексте имеем символическое проявление первопричины (струя света), когда она под действием разнообразных, отчужденных от нее факторов превращается в свой антипод (темный силуэт на стене).

«Ни одна техника не дает такую возможность работать с симметрией, как бумага: это своеобразный мир зазеркалья», – цитируем художницу [1]. Симметрия в ее работах имеет многогранную, ярко выраженную природу – она идеализирует и обогащает изображения и в то же время делает их искусственными, эфемерными. Для Е. Турянской также характерны поиски новой пластики путем экспериментирования с материалом и техникой. Подавляющее большинство произведений имеют исключительно экспозиционное назначение. Полноценно выразить концепцию и раскрыть самобытные художественные особенности они призваны лишь в выставочной среде. Композиции больших форматов художница выполняет непосредственно на месте экспонирования, добавляя к художественному образу акцент недолговечности материала, его непрочности, легкости видоизменений.

Богатый опыт художника-графика перенесла в вырезанку Наталия Журавлева. Сформированная на основе наброска тушью широкой кистью собственная художественная речь автора была воспроизведена ею в вырезании из бумаги. Художница вырезает фон и экспонирует произведения транспарентно, между двумя листами стекла.

Вырезанки-тексты как художественный объект – своеобразное и достаточно редкое явление в Украине. Смысловым акцентом явля-

ются шрифты в ажурных бумажных композициях Лидии Борисенко. Стихотворные строки вошли в композиционную структуру произведений «Тебя нашла я», «Брат, этот день наступил» (2003) и др. Текстовый набор komponуется разнообразным способом: в виде свободной надписи, которая обобщает содержание произведения в нижней части листа, создавая дополнительную кружевную фактуру.

Сакральную основу имеет цикл крупномасштабных транспарентных объектов Л. Борисенко «Ты и я» (2007). Произведения выполнены в формате обоевого типа (200×50 см). На плотной рисовой бумаге насквозь прорезаны строки условной песни. Создавая прямоугольные фактурные блоки, повторяются слова «Я и ты, ты и я, мы зеркала». Равномерно их разделяют ноты церковных хоралов, вписанные от руки. Экспозиционным дополнением к основному листу являются многочисленные буквы, которые остались после вырезания текста. Они размещены на полу под вырезанкой, создавая новое смысловое качество формы и контрформы.

Рассмотренные произведения являются художественным переосмыслением коммуникативной функции бумаги, её сакральной функции в общении между людьми и попыткой общения с миром духов. Это тонкая среда используется для размышлений над недолговечностью жизни, мечтаний и амбиций, когда необратимые, разрушительные процессы подчеркивают важность вечных, «бесплотных» ценностей.

Свое понимание дуализма жизни воплотила в композиции «Между белым и черным» (2008) Светлана Костукевич. Изображение птицы мастерица расположила на двух вертикальных полосах бумаги так, что одна является негативом другой. Об особенном понимании воздуха как образной категории свидетельствуют композиции Татьяны Мисковець (2008). Зажатые между двумя кусками стекла, свободно закомпонованы геометрические, зооморфные и антропоморфные бумажные силуэты, которые связаны между собой условной полосой деформированной, смятой бумаги. Произведения предназначены для двустороннего восприятия. При отсутствии фона создается «эффект аквариума» – иллюзия движения форм в пространстве.

Другой подвид художественных бумажных объектов – объемно пространственные композиции, которые появляются в творчестве художников как отход от плоскостного изображения, расширения образных возможностей вырезанки. В контексте творчества

художников, которые профессионально не занимаются вырезанкой, – это поиск новых художественных средств формообразования. Так, например, эксперименты с бумажными трехмерными формами заинтересовали графика Ярославу Галькун. Во вступительной статье Виталия Митченко к альбому художницы читаем: «Интересно проследить за «интеллектуальными играми» с пространством, которыми увлекается художница. Традиционно объемную писанку она превращает в плоский силуэт, а традиционно силуэтную вырезанку – в объемно-пространственную композицию...» [2, с. 5]. Ее серия «Архаичные птицы» (2004) – это причудливые зооморфные образы, которые напоминают фантастических фениксов, драконов и ископаемых пернатых. Объекты созданы из цельного листа бумаги, без висичек и искусственных соединений. Для моделирования формы применены лишь надрезы и закрепления элементов свободными концами в определенной системе. Автор проводит параллель с искусством оригами, его философскими принципами: цельный лист бумаги символизирует цельность мира, а в целостности – разнообразие.

Оригинальную пространственную композицию «Окна» (2008) создала керамист Ирина Асушевска для выставки вырезанки. Автор совмещает скупой реализм рамы сельского окна с архаичным мотивом «вазона» на подоконнике, отображая «прорастание» традиций в современных культурных пластах, подчеркивая универсальность и актуальность форм народного искусства. Каждый элемент объекта вырезанный на отдельном листе плотного картона и размещен друг за другом на равных расстояниях.

Своеобразным мостиком, соединяющим истоки бумажного декора, который часто использовался в пространстве интерьера, с современным искусством инсталляции являются объемно-пространственные композиции Терезы Барабаш. Серия состоит из квадратных листов картона с прорезанными в них отверстиями, которые образуют абстрактную геометрическую композицию. Листы размещены друг за другом на определенном расстоянии таким способом, что образуют пространственный «объемный куб». Эксперименты с художественным осмыслением пространства – одно из основных направлений творчества Т. Барабаш, а в описанной композиции – это воплощение идей художницы в новом материале.

Особенностью вырезанных из бумаги арт-объектов является связь с крестьянским бумажным декором. Однако он проявляется

не как маньеризм или фольклоризм, а более тонко на глубинном уровне. Современная пространственная вырезанка, хотя и является абсолютно новационной по форме и содержанию, но сохраняет традиционные средства выразительности.

Трехмерные произведения, выполненные в технике вырезания, характеризуют бумагу как самодостаточный продукт культурной деятельности людей, который является носителем формы, имеет богатое историко-культурное содержание и способен концентрировать в себе дух эпохи. Акцентируется внимание на современном восприятии этого материала, в противовес привычной трансляции на листе изобразительной, текстовой или другой информации. Бумага может символизировать эфемерность и вечность одновременно.

#### Список литературы

1. Коваль, Я. За допомогою паперу можна сказати практично все / Я. Коваль // Львівська Газета. – 2007. – 14 березня.
2. Художники України. Ярослава Галькун // вступна стаття В. Мітченко. – 2007. – 12 липня.

*The article is devoted innovation changes in Ukrainian paper-cuts of professional authors of end XX – XXI of century. The use of technique of paper-cutting is in particular reflected in the art-objects of conceptual art. The plastic and graphic features of technique are analysed as to the mean of embodiment of ideas of modern artists.*

**Тихонюк Е.В.**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры графического дизайна Киевского государственного института декоративно-прикладного искусства и дизайна им. М. Бойчука, г. Киев.

УДК 39:008 (476)

**Н.Л. Улейчик, Н.А. Царюк**

## **ВКЛАД ХУДОЖНИКОВ ЗАПАДНОЙ БЕЛАРУСИ В СОХРАНЕНИЕ И РАЗВИТИЕ БЕЛОРУССКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

*Предметом исследования является деятельность ведущих художников Западной Беларуси по сохранению и развитию национального изобразительного*

*искусства. Показаны условия, в которых работали художники, освещены основные темы и жанры их творчества.*

Живопись Западной Беларуси в 1920–1930-е годы – важная, но еще не полностью изученная страница нашей национальной культуры. Разнообразие видов и жанров, высокий профессионализм, и, главное, правда народной жизни, заботой и интересами которого жили Е. Дроздович, П. Сергиевич, П. Севрук и другие представители западнобелорусского течения в изобразительном искусстве Беларуси, делают их творчество существенным достижением белорусской художественной школы.

Творческое пробуждение западнобелорусских художественных сил началось среди учащихся Виленской белорусской гимназии, при которой в 1926 г. на средства меценатов была организована художественная студия-мастерская. Среди учеников особо выделялись Р. Семашкевич, Н. Василевский, В. Сидорович, ставшие впоследствии видными художниками. Уже в то время они как графики активно сотрудничали с революционно-демократической печатью. Виленская студия просуществовала всего два года. Однако она сыграла свою роль в плане привлечения внимания профессиональных художников и общественности к белорусской национальной художественной культуре.

Почти все художники Западной Беларуси учились на художественном факультете в Виленском университете. Здесь они обучались классическому рисунку, живописи, скульптуре, гравировке, ткачеству и композиции, шрифту. Им читались лекции по теории и истории искусства, классической археологии, анатомии и перспективе, технологии живописи, рисунка, проектированию, декорированию интерьеров, консервации памятников старины.

Совершенно прав В. Шматов, отмечая, что «в условиях межвоенной Польши, когда белорусская культура подверглась гонению, естественным было стремление художников показать в своих произведениях богатые культурные традиции народа, памятники старины» [1, с. 7].

Главной фигурой в белорусской живописи 1920–1930-х гг. являлся, безусловно, Езеп Дроздович (1888–1954), универсально одаренный, разносторонний художник. Ему одинаково были подвластны резец скульптора, кисть живописца, живое белорусское слово. Разносторонен и жанрово-тематический диапазон художни-

ка: сюжетно-тематические композиции, портреты, пейзаж, этнографические и бытовые зарисовки, карикатура, исторический жанр, книжная графика, необъятная космическая тематика. Однако его талант особенно раскрылся в посвященных родному краю монументальных графических циклах. В этом плане он не имеет себе подобных в искусстве 1920–1930-х гг. Не случайно П. Сергиевич назвал его «Белорусским Леонардо де Винчи» [2, с. 167].

Жизненный идеал Е. Дроздовича заключался в истине: если тебе дан дар художника и человека, чуткая душа, живая творческая фантазия, то послужи народу верой и правдой, всей своей работой [3]. Об активной гражданской позиции Дроздовича свидетельствуют факты его биографии. Годы учебы его в Виленской художественной школе (1906–1910гг.) совпали с годами революционных событий. Вышедший в это время песенный сборник А. Гриневича, Белорусский календарь на 1910 г. красочно оформлены Е. Дроздовичем, им подготовлены сатирические зарисовки в журнале «Молния». Первая книга Констанции Буйло также выходит в его оформлении. В дальнейшем его творчество было связано с Виленщиной. Он мечтает открыть всебелорусскую художественную секцию или даже академию. Е. Дроздович принимает самое активное участие в пополнении музея Белорусского Научного Товарищества (БНТ) в Вильно экспонатами народного творчества. В 1926 г. по поручению БНТ он отправляется в экспедицию на Пинщину, где делает серию зарисовок – типажи крестьян, художник посетил Мир, Троки, Гольшаны, Крево, Медник, Лиду. Появился уникальный альбом графики, посвященный древним замкам. Кроме пейзажных зарисовок и графических работ им написаны и портреты Антона Гриневича, Валентина Шавлая и др. На протяжении восьми лет Е. Дроздович сотрудничал с Институтом белорусской культуры в Минске. Художник регулярно присылал в Минск зарисовки предметов быта белорусов. Институт белорусской культуры неоднократно награждал Е. Дроздовича за его художественную и научную работу.

Историческое прошлое Беларуси привлекало художника постоянно. В 1920-е годы Е. Дроздович пишет портретный этюд Всеслава Полоцкого. Фактически он является первооткрывателем образа Всеслава. Первым в Западной Беларуси обращается он и к образу Франциска Скорины. Портрет великого просветителя он пишет в 1927 г. для Радощковичской гимназии, которая носила имя Скорины. В этом ряду и портрет Ф. Богушевича. Глубокое изуче-



ние истории родного края дало возможность Е. Дроздовичу создать такие картины, как «Песня Бояна», «Изгнание нежеланного князя из Полоцка», «Перстень Всеволода Чародея», «Пожар Городища».

Как реакция на политическую ситуацию в Польше в 1927 г., появляется картина художника «Вкус». Жуткое чудовище с перекошенным лицом, зелеными руками-шупальцами, давит человеческую фигуру, в облике которой просматриваются черты белорусских князей. На голове этого чудовища польская зеленая четырехуголка (конфедератка). Адресность картины очевидна. Нужно было иметь мужество, чтобы так выразить свое отношение к политике польских властей в национально-культурной области. Е. Дроздович в 1933 г. навсегда покинул Вильно и поселился на Юисменщине, где нашел среди земляков слушателей и зрителей. В этот период были созданы скульптурные портреты А. Гриневича, Я. Почопки, М. Машары.

Он первым в белорусском изобразительном искусстве открывает космическую тематику. Все, о чем думает, чем живет простой человек на земле, чего нет у белоруса, его детей на земле, художник создает на своих полотнах, посвященных далекому и еще неизведанному космическому пространству. В графических зарисовках и живописных полотнах художник разработал три основные серии: «Жизнь на Марсе», «Жизнь на Сатурне», «Жизнь на Луне» [4].

Одной из самых заметных фигур среди художников Западной Беларуси является, безусловно, Петр Александрович Сергиевич (1900–1984). Сын безземельного крестьянина из деревни Ставрово на Браславщине своей одаренностью, упорством сумел получить высшее художественное образование.

В творчестве П. Сергиевича проявились черты, характерные для живописи того времени: история своего края, красота родной природы, идеи утверждения самобытности белорусской культуры. В центре его полотен человек, как он есть и каким он хочет его видеть.

Рассматривая основные темы, с которыми П. Сергиевич вошел в белорусское изобразительное искусство 1920–1930-х гг., сразу отметим его аллегорически-романтические произведения, в которых он пробуждал народ, звал его к борьбе за освобождение. Картины «Вясляр», «Юность» – произведения общественного и национального звучания. Как и другие художники-белорусы П. Сергиевич осознавал свой долг художника показать на своих полотнах, что у белорусов есть славная история, свои святыни. Этой теме

посвящены портреты: «Всеслав Полоцкий», «Калиновский среди повстанцев», «Калиновский и Врублевский на смотре повстанцев». Художник создает ряд полотен на тему жизни и быта белорусского крестьянства: «Перевозка строительного груза через озеро Богмы», «За прялкой», «Жизнь», «Свадьба на Белоруссии», «Кузнец кует коня», «Белорусы», «Пахарь» и др. Эмоциональна, образна по пластическому и композиционному решению картина «Дорогой жизни», известная и под другим названием – «Подорожные». С редкой правдивостью показывает в ней художник отчаяние безземельного крестьянина. В 1930-е годы П. Сергиевич пишет портреты своих современников: «Михась Машара», «Белорусская учительница», «Рыгор Ширма», «Забейда-Сумицкий» и др. [5, с. 2].

Весьма интересны и поучительны его рассуждения об искусстве, опубликованные в 1936 г.: «После долгого упадка поднимается белорусский народ для проявления своих духовных сил, отыскивая древние традиции, а также новые дороги во всех ветвях народного творчества... Одна из наиболее ярких ветвей – это живопись. Белорусы, что проходили науку в чужих школах восточной или западной части нашего края, одно должны помнить, чтобы не порвать связи со своим народом и чтобы не растерять в ориентирах восточной или западной школы в том либо ином направлении – нужно познать самого себя» [6, с. 116].

Среди художников-живописцев Западной Беларуси ярким, оригинальным художником, со свойственным только ему мироощущением и мировосприятием был Михаил Севрук (1905–1979). Севрук практически повторяет во многом жизненный путь своих коллег-художников. После окончания художественного факультета Виленского университета перебивался временными, случайными заказами: расписывал костел в Вильно, изготавливал вывески. Будучи художником не только по образованию, но и по призванию, он не оставляет живопись.

Его пейзажи – это отражение красоты, богатства, тепла, привлекательности родной белорусской природы. Подтверждением тому являются полотна «Купальщицы», «Бег», «У колодца», «В поле», «Из жизни крестьян» и др. Картина «Жатва» в 1937 г. экспонировалась на выставке в Варшаве. Это монументальное многофигурное полотно воспринимается как своеобразный гимн человеку земли. Это не сельская идиллия, а выявленная, подчеркнутая художником красота человека в труде, мудрость крестьянской жиз-

ни. Только человек, хорошо знающий крестьянский труд, мог передать на полотне вековое предназначение хлеборобов. Белорусский музей им. И. Луцкевича БНТ купил тогда это полотно и сейчас оно находится в постоянной экспозиции Государственного Художественного музея Беларуси [7].

М. Севрук – художник-реалист. Отличительная черта его творчества – народность. Он развивал традиции и ту линию белорусской живописи, которая была определена еще в 20-е годы М. Филиповичем, П. Сергиевичем, К. Чурилой и другими представителями национальной школы. Объединяет Севрука с другими художниками того времени и портретная галерея – близкие, понятные «Старушка», «Портрет девушки в профиль», своеобразная композиция «Групповой портрет», где художник отдал дань своим учителям художественного факультета.

К сожалению, многие западнобелорусские художники были вынуждены покинуть родину. К ним в первую очередь следует отнести талантливого художника Романа Семашкевича, который в 1920–1930-е гг. был чрезвычайно известной фигурой в живописи. Писал тематические композиции, пейзажи, портреты, владел даром колориста и исключительно выразительной, экспрессивной манерой. Основная творческая деятельность художника проходила за пределами Западной Беларуси – в Минске, и частично в Москве. Много его картин, этюдов, зарисовок в те трагические годы так и не дошли до своего зрителя. Да и жизнь самого художника трагически оборвалась в 1937 г. на 37 году жизни, когда он был арестован во время творческой командировки на Лепельщине. На долгие годы его имя и творчество было вычеркнуто из истории белорусской живописи [8].

В течение двух десятилетий в сложнейших условиях межвоенной Польши выявилось своеобразие изобразительного искусства Западной Беларуси. Творчеству художников был свойственен романтизм. Благородная возвышенность была обусловлена революционным накалом, бурной общественной жизнью, болью за свой народ, его культуру. Черты романтизма в произведениях отдельных художников были результатом актуализации исторических лиц Белоруссии, ее национальных традиций. Таким образом, несмотря на враждебность официальных властей, цензуру, судебные процессы и материальные трудности, работа художников на ниве белорусского культурного возрождения не прекращалась. Каждый де-

лал свою посильную работу, вносил свой вклад в сокровищницу родной культуры.

#### Список литературы

1. Шматаў, В. Беларуская станкавая графіка / В. Шматаў. – Мінск, 1978.
2. Польша. – 1964. – № 3 – С. 167.
3. Драздовіч, Я. Дзённікі / Я. Драздовіч // Маладосць. – 1991. – № 5–11; 1992. – № 1–2.
4. Марачкін, А. Зямныя крокі / А. Марачкін // Маладосць. – 1979. – № 1.
5. Ліс, А. Петро Сергіевіч / А. Ліс. – Мінск, 1970.
6. Сергіевіч, П. Заметки об искусстве / П. Сергіевіч // Колосье (Вильно). – 1936. – № 2. – С. 116–118.
7. Шматаў, В. Масштабнасць таленту / В. Шматаў // Літаратура і мастацтва. – 1980. – 28 сакавіка.
8. Васільева, Н. Ён жыў, каб тварыць / Н. Васільева // Літаратура і мастацтва. – 1988. – 15 кастрычніка.

*Activity of leading painters of Western Belarus about maintain and development of national imitative art has been analyzed. The conditions, main themes and genres of their creative work are present in the article*

**Улейчик Н.Л.**, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории славянских государств факультета истории и социологии ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно;

**Царюк Н.А.**, кандидат исторических наук, доцент кафедры истории южных и западных славян исторического факультета БГУ, г. Минск.

УДК 7.036+75.03'0

**В.И. Хроменков**

## РЕАЛИЗМ В ИСТОРИИ ЖИВОПИСИ: К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

*Статья посвящена исследованию проявления реализма в истории живописи. Рассматривается эволюция реализма в живописи от первобытной эпохи до наших дней и его особенности на разных исторических этапах.*

В современном искусствоведении термин «реализм» имеет два основных значения. Согласно первому, реализм – художественное направление, пришедшее на смену романтизму в Европе и России

в середине XIX века, которое характеризуется отсутствием идеализированного изображения реальности и правдивым изображением социальных типов и характеров [1, с. 247]. С другой стороны, понятие «реализм» используется как синоним правдивости в искусстве на протяжении всего его существования, «жизненная правда, выраженная в художественных образах» [2, с. 60]. В этом смысле реализм есть «имманентное искусству свойство» [3, с. 501], поскольку стремление художников к правдивости отражения действительности в искусстве имело место всегда, в той или иной степени. Так, например, в Древней Греции существовало понятие «мимесис» (др. – греч. – подобие, воспроизведение, подражание) – подражание искусства действительности. Теория подражания была прямой предшественницей теории реализма, сформировавшейся в XIX веке, и таким образом реализм имеет глубокие исторические корни, хоть и не определялся данным понятием.

Реалистические тенденции в искусстве проявились еще на первых этапах становления человеческого общества. Примером тому могут служить наскальные изображения и первобытные скульптуры, основанные на наблюдении человека за природой, стремлении объективно передать увиденное. И хотя они во многих отношениях еще наивны, в то же время это первые попытки в художественной форме отобразить действительность. Первоначально действуя интуитивно, с течением времени человек начал накапливать представления об окружающем мире и подмечать закономерности природы.

В эпоху античности художники осваивают реалистическое изображение фигуры человека, реальные исторические события и личности находят отражение в античной живописи наряду с мифологическими сюжетами. Яркий пример поздней античной реалистической живописи – фаюмские портреты Римского Египта I–III вв. н.э.

В эпоху средневековья мировоззрение человека формировалось под непосредственным воздействием религии и внимание художников в большей степени сосредоточивалось на познании своего внутреннего мира, поэтому реализм принял форму «мистического реализма», «когда все вещественное, материальное служило лишь средством для выражения высшей истины и красоты, а во всех предметах и явлениях мира, творениях искусства видели не только внешние, но и внутренние пласты Бытия, духовный, божественный мир» [4, с. 365]. Так определял русский философ В.В. Зеньковский (1881–1962) средневековое древнерусское искус-

ство, но этот термин можно вполне отнести и к западноевропейскому средневековому религиозному искусству.

Искусство эпохи Возрождения, в отличие от эпохи средневековья, носило светский характер. Людями данной эпохи двигала страстная жажда познания реального мира, что привело к реалистическому отображению в искусстве самых различных сторон действительности. Важную роль в данном процессе играло по-новому понятое античное наследие, что особенно проявилось в Италии, где сохранилось множество памятников древнеримского искусства. В эпоху Возрождения были открыты важнейшие законы реалистического изображения, коренным образом изменившие последующее развитие искусства. Открытие законов линейной и воздушной перспективы, законов светотени, изучение пропорций и анатомии человека позволило художникам получать реалистические изображения трёхмерного пространства на плоском полотне картины. Последующие проявления реализма состояли в усилении динамики, эмоциональности и экспрессии живописи. Для этого приходилось отказываться от симметрии в композиции, усиливать цветовые и световые контрасты, иногда отходить от идеальности в рисунке и жертвовать «законченностью» и гладким письмом.

В XVI–XVII вв. на развитие европейского искусства значительное влияние оказало мировоззрение Реформации. Поскольку протестанты не признавали никаких церковных украшений, в странах, которые затронула Реформация, художники лишились заказов на алтарную живопись и фресковые росписи, служившие главными источниками доходов. Художники были вынуждены осваивать такие новые жанры, как портрет и бытовой.

В эпоху Просвещения возрастает значение непосредственно реалистического отображения жизни. Искусство начинает активно выражать общественные идеи, наполняется злободневностью, боевым духом, обличает пороки и нелепости современного общества. В реалистическом портрете и бытовом жанре усиливается глубокий психологический анализ, лирический пейзаж наполняется поэзией чувств. Для искусства XVIII века характерны острая наблюдательность, передача реалистическими средствами мыслей и чувств человека.

Реалистическое искусство XIX века выражало передовые идеи своего времени, утверждало эстетические ценности действительности, воспевая красоту человека и природы, более остро и непосредственно.

редственно отражало основные противоречия эпохи, социальные условия жизни народа. Этот метод получил название «критический реализм». Широкое распространение в XIX веке получают портрет, бытовой жанр, пейзаж, исторический жанр. Художники стали обращаться к национальному прошлому, изображая знаковые его моменты, как правило героические. Разработка исторической тематики, в которой раскрывается роль не только отдельных героев, но и народных масс, конкретно и правдиво воссоздается историческая среда – одно из главных завоеваний реалистического искусства XIX века.

Коренные изменения в реалистической живописи произвели художники-импрессионисты. Их заслугой явилось изучение цвета и света на открытом воздухе и в помещении в зависимости от погодных условий, времени суток и времени года, а также изучение способов передачи движения. Они также внесли существенные изменения в выбор композиционных сюжетов. Если раньше сюжет тщательно выбирался, то теперь художник был вправе вырвать любой понравившийся ему «кусочек жизни» и выразить свои впечатления от него. Изменилась и техника исполнения – она стала более динамичной, экспрессивной, усилилось значение мазка и фактуры, очертания предметов стали несколько размываться. Импрессионисты не поднимали сложных философских проблем, а сосредоточивались на непосредственной реальности, желая передать текучесть мгновения, настроение и освещение. Их картины представляли в основном позитивные стороны жизни.

Несколько по-иному подходили к изображению реальности постимпрессионисты. Они стремились вернуть картине ее целостность и композиционную законченность, ставили себе «задачу раскрытия внутренней сущности явлений, их гармонии и красоты» [5, с. 299]. Ради этого постимпрессионисты были готовы расстаться с академическим рисунком, отказаться от линейной перспективы и анатомии, стали активно использовать декоративные возможности живописи. Постимпрессионисты пользовались академическими правилами в той степени, в которой им это было необходимо для достижения конкретного эффекта и состояния. Они не боялись и того, что их искусство назовут «примитивным». Такой пример безразличия к «правильному рисунку» положил начало для резких перемен в искусстве. Так, искусство Сезанна положило начало кубизму, Ван Гога – экспрессионизму, а Гогена – различным формам примитивизма [6, с. 555].

На реализм значительно повлияло появление в XIX веке фотографии. Она значительно подорвала авторитет натуралистической живописи, ибо могла делать быстрее, лучше и дешевле то, на что художник тратил уйму сил и времени. Но она же и подтолкнула художников к дальнейшим экспериментам с цветом, формой, объемом, пространством и композицией. Важнее теперь становится идея произведения, чем его соответствие природе и законченность.

В начале XX века реализм подвергся нападкам ряда авангардных художественных течений, демонстративно порвавших со всеми канонами и правилами. Авангардисты гордились своим экспериментальным подходом к художественному творчеству, выходящим за рамки классической эстетики реализма. Важно, что каждое из направлений авангарда, отбросив какие-то одни правила, создавало себе новые, не менее жесткие. Впрочем, при всей кажущейся на первый взгляд их «дикости», большинство авангардистов не разрушали до конца какое-то подобие действительности, пусть сильно трансформированное и искаженное. Реалистические тенденции в XX веке не исчезли и были использованы художниками в работах новых течений и направлений: соцреализме и фотореализме (гиперреализме).

Приемы реалистической живописи также использовались в сюрреализме и родственных ему направлениях магического и метафизического реализма, где объектом изображения становились фантазии, сновидения, бред, грезы, кошмары. «Здесь отражение действительности являлось вторичным по отношению к воображению, но, несмотря на закодированность образного решения, все же соотносится с нашей реальной жизнью» [7, с. 78]. В «сверхреализме» причудливым образом переплетались сон и реальность, использовались противоречивые сочетания реальных и фантастических образов, время и пространство могли сдвигаться, предметы изменять форму.

В настоящее время в искусстве наблюдается смешение стилей, эклектика, где традиционные реалистические формы и приемы соседствуют с авангардными и абстрактными. Современный реализм тесно связан с другими направлениями в искусстве и впитал в себя их опыт. Техника исполнения и мышление художника стали более свободными. Сегодня, художник-реалист не обязан точно копировать натуру, а может пользоваться любыми приемами стилизации для выражения своего понимания действительности.



Важное место в современном реализме принадлежит ритму, пространственно-временным смещениям. Искусство часто имеет условный, знаковый характер, воспринимается как художественный текст и имеет множество интерпретаций.

Таким образом, реализм прошел длительную эволюцию от первобытной эпохи до наших дней. Ключевым этапом в его развитии явилось открытие законов перспективы и анатомии в эпоху Возрождения, позволившее художникам изображать предметы в соответствии со зрительным восприятием человека. В XIX веке появился сам термин «реализм» и стала формироваться теоретическая основа. В XX веке реалистический метод претерпел множество метаморфоз: концентрация на видимой действительности в фотореализме; уход в мир фантазий и сверхчувственных трансцендентных переживаний в сюрреализме, магическом, метафизическом, фантастическом реализме; формально-пластические эксперименты авангарда; идеологизированное и политизированное искусство соцреализма. Все это свидетельствует о неисчерпаемых возможностях реализма в искусстве и перспективе его дальнейшего развития.

#### Список литературы

1. В мире искусства: словарь основных терминов по искусству, эстетике, педагогике и психологии искусства / сост. Т.К. Каранаш, А.А. Мелик-Пашаев, науч. ред. А.А. Мелик-Пашаев. – М., 2001. – 384 с.
2. Ванслов, В.В. Эстетика, искусство, искусствознание: Вопросы теории и истории / В.В. Ванслов. – М.: Изобраз. искусство, 1983. – 440 с.
3. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура: терминологический словарь / под ред. А.М. Кантора. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
4. Садохин, А. П. История мировой культуры: учеб. пособие для студентов вузов / А.П. Садохин, Т.Г. Грушевицкая. – М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2010. – 975 с.
5. История зарубежного искусства: учебник / Науч. – исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств Акад. художеств СССР; под ред. Н.Л. Мальцевой, М.Т. Кузьминой. – М.: Изобраз. искусство, 1980. – 472 с.
6. Гомбрих, Э. История искусства / Э. Гомбрих. – М., 1998. – 688 с.
7. Медвецкий, С.В. Белорусская тематическая живопись 1960–1990-х годов: пособие / С.В. Медвецкий. – Витебск: ВГУ им. П.М. Машерова, 2006. – 135 с.

*The present article is devoted to research of the development of realism in the history of painting. The evolution of realism in painting from the primeval times to nowadays and its peculiarities on each major historical period are considered.*

**Хроменков В.И.**, магистр искусствоведения, аспирант БГУКиИ, г. Минск.

УДК 730

М.П. Чайко

**МОНУМЕНТАЛЬНАЯ СКУЛЬПТУРА И PUBLIK ART:  
КОНФЛИКТ ИНСТИТУЦИЙ**

*В белорусском искусстве рубежа XX–XXI вв. publik art проявил себя в городской скульптуре. Городская пластика активно воспринимает новую форму художественного произведения, отвергая и во многом разрушая систему ценностей монументальной скульптуры. Новые объекты наделены лишь поверхностными признаками publik art, большая часть из них выбирает сюжетную и идейную форму, отвечающую по своим признакам такому явлению, как китч.*

Активный процесс синтезирования видов и жанров современного белорусского искусства, их взаимопроникновение разрушают строгую жанровую дифференциацию, на смену приходят движимые градации, относительные признаки. Монументальность как качественная категория стала несущественной для сферы монументального искусства, главной целью становится художественное формирование жизнедеятельной среды человека, эстетизация, пополнение дефицита гуманитарных и культурных смыслов в индустриализированном пространстве. Что в свою очередь ставит под сомнение саму теорию монументального искусства, выстроенную советскими исследователями в течение почти века.

Может ли монументальное искусство развиваться в западной теории и традициях, является ли неизбежным процесс заимствования американской теории и практики в этой области, учитывая тот факт, что институты советской формации продолжают активное существование (Союзы художников, монументально-экспертные советы, вузы с кафедрами искусствоведения, монументального и монументально-декоративного искусства).

В центре конфликта стоит термин publik art, вернее его лексическое соотношение с монументальным искусством. Современное искусствознание все чаще использует наиболее распространенный эквивалент термина «монументального искусства» – «искусство в общественном пространстве». Возможна ли синонимическая трактовка publik art относительно монументального искусства? Ответ нам даст сам publik art, вернее его суть, эволюция терминологии и художественного явления.

«Искусство в общественных местах» – одна из самых простых и распространенных трактовок publik art, она подразумевает художественное явление, вышедшее за пределы музеев и галерей «на улицу» и основанное на революционных лозунгах демократизации искусства 60–70 гг. XX века. Ранняя волна развития publik art не учитывала характер открытого пространства, запросы публики, вызывая тем самым конфликт, что в свою очередь, вызвало формирование другой концепции publik art – взаимодействие с аудиторией, местным сообществом (Барри Гриби назвал «проксемическим» (proksemic), здесь publik art сближается с community art – искусством, созданным местным населением для своих собственных нужд). И site specific, присущий данному месту, отражающий его уникальность, где художник самостоятельно интерпретирует местную мифологию. Важное место в publik art занимает тема, связанная с «предоставлением голоса» различным меньшинствам. Также, задача, которую пытается решить publik art – создание возможностей для «неспециализированного» времяпровождения человека в городе.

По своим формальным качествам publik art радикален, в то же время он может выбирать традиционную форму фигуративной пластики, наиболее приемлемой для широкого круга зрителей.

Таким образом, находясь на пересечении целого ряда художественных, урбанистических, технологических, социальных и экономических процессов, publik art является индикатором происходящих изменений в социуме, одновременно транслируя в «публичное пространство» авторское видение мира. Это визуализация современного мировоззрения средствами художественной формы, помогающая понять нынешние и будущие приоритеты. Publik art – эволюционная форма искусства, не ограниченная способом создания, жанровой спецификой. Главное – импульс, посыл в общество, контакт с аудиторией, связь со средой. Это не эстетизирующие пространство объекты, «освежающие» городскую среду, не забавные персонажи, а искусство, заставляющее человека задумываться, размышлять, развиваться. И приоритетным является способность представить в концептуальной форме актуальное явление, проблему, нерв общества, способные вызвать рефлексии. Publik art, по сути, может выражать позиции как определенной группы населения, так и общества в целом, иметь критическую, обличающую позицию, направленную в адрес власти, общества, некоего явления и т.д. Этот фактор, в свою очередь, определяет необходимые условия для его

развития. Искусство в открытом пространстве как свободное вмешательство в окружающую среду возможно только в открытом, плюралистическом обществе.

Что же представляет собой современная монументальная скульптура Беларуси? Постсоветские институции отстаивают традиционные ценности и формулировки, предполагая алгоритм развития, который сводится к замене советской идеологии монументальных произведений патриотично-национальным содержанием, практически без формальных изменений внешнего визуального ряда. Художники, ориентированные на современное западное искусствознание, отстаивают, как основную, идею свободного авторского высказывания, выдвигая послание автора вперед эстетики произведения, а зачастую и общепринятых норм морали. Однако существуют ли в нашем городском пространстве скульптурные произведения, которые мы бы с уверенностью могли отнести к public art, основанному на концепции привлечения зрителей в соавторы художникам? Основной акцент которых делается не на технике и не содержании, а на формальном соответствии произведения месту его бытования и на вовлеченность публики? Скорее нет.

Однако, не следует отрицать, что в белорусском искусстве рубежа XX–XXI вв. public art проявил себя в городской скульптуре. Городская пластика активно воспринимает новую форму художественного произведения, отвергая и во многом разрушая систему ценностей монументальной скульптуры. С конца 80-х годов этот вид художественной деятельности начинает активно занимать место в городских скверах и парках, встречаться на улицах, около торговых и административных зданий, в жилой и исторической зонах города. Городская пластика сформировалась под непосредственным влиянием европейского опыта, «традиция установки подобных композиций пришла с Запада, где во многих городах наряду с высокохудожественными памятниками можно увидеть однотипные объемные изображения животных, разных забавных персонажей, композиции интерактивного характера» [1]. Но, как правило, новые объекты наделены лишь поверхностными признаками public art, большая часть из них выбирает сюжетную и идейную форму, отвечающую по своим признакам такому явлению, как китч.

Тем не менее, следует отметить, что монументальное искусство Беларуси на сегодняшний день демонстрирует интегрирующий путь, направленный на отстаивание и сохранение лучших тра-

диций, ценностей монументального искусства, предполагает алгоритм развития школы, обогащения ее идеями и эстетическими взглядами молодого поколения. Однако, не стоит умалчивать о проблемах ряда скульптурных произведений, где идейное наполнение заменяется литературным, театральным либо декоративно-пафосным решением, разрушая тем самым глубину образного решения, созидательную роль искусства

#### Список литературы

1. Котломанов, А. «Общественное искусство» в современной России: опыт и перспективы / А. Котломанов // Архитектурно-строительный портал [Электронный ресурс]. – 2010. – Режим доступа: <http://ais.by/story/11915>. – Дата доступа: 12.03.2012.
2. Яковлева, А. Китч и художественная культура / А. Яковлева // Знание. – 1990. – № 11. – С. 21 – 46.

*The monumental skulpture in all the times was powerful means of knowledge of the world, spiritual association of the nation. Continuing the best traditions which have been saved up for years of the existence, the Belarus sculpture of a boundary of XX–XXI centuries solves a complex of problems put by the time. Town sculpture is a new trend. It appeared due to different genre forms.*

**Чайко М.П.**, старший преподаватель кафедры изобразительного искусства факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно.

УДК 008:7.04 (292.451/.454)

**О.Д. Чуйко**

## **ЭВОЛЮЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФОРМ ЦЕРКОВНОГО ИСКУССТВА ПРИКАРПАТЬЯ XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ (на примере иконостаса монастырской церкви рождества богородицы в городе Тысменица)**

*Анализируется малоизученный иконостас и интерьер церкви Рождества Богородицы г. Тысменица. В объекте профессионально и последовательно сохранены признаки ренессансно-барочной стилистики. Выдержана характерная для предыдущей эпохи тектоника конструкции со схемой горизонтально-вертикальных соотношений и расположением традиционно обусловленных элементов. Иконографическо-образная программа охватывает основные принципы*

*сюжетного и тематического отбора иконописных изображений, которые имеют близкие аналогии в произведениях монастырского круга региона.*

Город Тысменица – это древний торгово-ремесленный и культурно-религиозный центр Галиции, который впервые упоминается в Ипатьевской летописи в 1143 г. Период расцвета ознаменовался интенсивным храмовым строительством и развитием образования. Наряду с украинской общиной активно действовали основанные в 1630 г. римо-католический приход со школой, а также община армян-григорианцев, приглашенных из Каменца-Подольского магнатом Домиником Потоцким в 1677 г.

Духовная жизнь украинского населения концентрировалась вокруг трех городских церквей. В 1732–1744 гг. действовал монастырь, который на правах дочернего подчинялся влиятельному Манявскому Скиту. Кстати, основатель карпатской монашеской обители – Йов Княгинецкий родился в Тысменице.

В исторической части города с названием «монастырь» сохранился комплекс деревянной монастырской церкви Рождества Богородицы (1736 г.) и надвратной колокольни (1751 г.). Тип крестово-купольной церкви наследовал план и структуру Крестовоздвиженской церкви (1681 г.) Скита Манявского, которая в свою очередь легендарно связана с главным храмом Спасо-Межгорского монастыря под Киевом.

Малоизученный пятиярусный иконостас церкви в краеведческой и справочной литературе традиционно датировался 1736 г., временем возведения храма. Однако, на сегодняшний день можно с уверенностью констатировать, что иконостасный ансамбль был создан значительно позже (около середины XIX в.). Анализ стилевых особенностей живописи усложнен тем, что комплекс возобновлялся. Еще в конце 1930-х гг. это дело было поручено местному художнику Сеньку Лишеге. В этот момент в городе на каникулах находился студент Краковской Академии искусств его однофамилец Михаил Лешега, ученик школы Вайса, который впервые обратил внимание на ценность этого произведения и предложил свои услуги в профессиональной реставрации иконостаса. Но очевидно сложные общественно-политические обстоятельства воспрепятствовали реализации этого проекта. И лишь в начале 1990-х годов были проведены работы по обновлению иконостаса, тогда же частично переписали живопись, кроме того перезолотили фон икон и декоративную резьбу.

В процессе исследования особенностей иконостаса появился интересный момент, который дает возможность рассмотреть тему стиля и стилизации в иконостасах Галиции и Прикарпатья, в частности этого периода. Изучение механизмов наследования традиционных стилевых концепций иконостаса XVII–XVIII в. профессиональными мастерами открывает интересный аспект искусства, представленный иконостасными ансамблями работы М. Сосенко, К. Устияновича, Ю. Макаревича, Я. Пстрака, А. Монастырского и ряда других художников XIX – начала XX в.

На Прикарпатье довольно долго сохранялся барочный стиль живописи. Потеряв экспрессивную динамику и сложную символику художественного языка, это направление сохранило внешние черты при построении композиций, в ярких красках живописи, богатстве декоративно-орнаментальных украшений. Длительное развитие барочной стилистики предопределялось консервативными вкусами преимущественно сельского населения края. Кроме того, декоративные качества барокко органически воспринимались на фоне богатых и развитых традиций народного искусства: ткачества, вышивки, гончарства, резьбы по дереву, росписи – распространенных в прикарпатском жилищном интерьере.

Представителями постбарочного направления были мастера, которые постоянно проживали в данной местности. Часть из них получила профессиональное образование и нередко подписывалась на иконах: «артист-маляр», «pictov». Как правило, биографические данные о них малоизвестны, но многие подписанные и датированные произведения XIX в. сохранили имена Мартына Собещанского, Николая Вощинского, Ивана Кроподри, Юлиана и Антина Залуских, Николая Головчака. Все они использовали барочную стилистику в трактовке иконостасных и алтарных икон. К этой же группе авторов принадлежат и мастера тысменицкого иконостаса.

Попытка на основе академической школы обобщить разностилевые влияния: Ренессанса, барокко, классицизма – привели к эклектизму с характерным для него историческим колоритом. Вообще, подобная тенденция определяла развитие религиозного искусства многих европейских школ второй половины XIX века. Больше всего она проявилась при реставрации памятников архитектуры. Необходимость сберечь традиционный вид исторически сформировавшегося храмового интерьера заставляла прибегать к стилизации и имитации стилевых форм предыдущих эпох.

Подобное задание стояло перед заказчиками и исполнителями иконостаса монастырской церкви Тысменицы. Поэтому в комплексе профессионально и последовательно сохранены элементы ренессансно-барочной стилистики. Выдержана характерная для предыдущей эпохи тектоника конструкции. Иконографическая программа охватывает главные принципы сюжетного и тематического отбора иконописных изображений, которые имеют близкие аналогии к иконостасам Церкви Святого Духа в Рогатыне (1650 г.), Богородчанского иконостаса (1698–1705 гг.) Йова Кондзелевича, иконостаса 1775 г. церкви Великомученицы Параскевии в с. Космач на Гуцульщине. Особенный статус церкви Рождества Богородицы, который после ликвидации монастыря поддерживался богослужениями и церковными прощаниями с участием монахов-василиан из соседних монастырей, отобразился в дополнительных изображениях соответственной тематики: иконы Онуфрия-отшельника, преподобного Памфнутия, Иоанна Крестителя, Марии Магдалины, Воздвижения Честного Креста. Циклы наместного яруса, «праздничков», апостольского яруса с центральной композицией «Христос-иерей» и резные картуши с поясными изображениями пророков сориентированы на тематико-иконографические схемы ренессансного типа, некоторые сюжеты характерны эпохе барокко.

Внешние признаки барочной стилистики особенно ярко сохранены в системе декоративного оформления конструкции иконостаса. Использован широкий набор средств декорирования: ажурная, рельефная, накладная резьба по дереву, рельефная орнаментация фона, гравировка по левкасу, а также ордерная система с коринфскими колоннами, пилястрами, узкими карнизами. Из арсенала Ренессанса, маньеризма, барокко и рококо заимствованы орнаментальные мотивы васильков, аканта, виноградной лозы, стилизованных пальмовых веток и подсолнухов.

Ощущение эклектики появляется постепенно. Это обусловлено тем, что разновременные элементы органично сочетаются с геометрическим членением внутреннего пространства церкви. Короткие рукава крестного плана с низко расположенными хорами, подчеркивают центральное значение иконостаса, что характерно для исторически сохранных церковных интерьеров.

Кроме того, подтверждением «патриархального» подхода при создании иконостаса и интерьера служит наличие других элементов храмового обустройства. Во второй половине XIX в. были со-



оружены запрестольный и два боковых алтаря, феретрон, а также пристенный амвон католического типа. Это было следствием распоряжений, требовавших приблизить обряд греко-католической церкви к каноничным особенностям латинской литургии. Новые типы функционально-художественных элементов внесли заметный диссонанс во внутреннее пространство храма. При их создании использована стилистика европейского происхождения: скульптурные изображения апостолов, рокайли, живопись на ткани и нехарактерная для ранней иконописной традиции иконография.

Позитивное значение периода эклектики и стилизации отобразилось в сохранении национального наследия, пробуждении интереса к его изучению. Со временем это дало толчок к возникновению модерна и овладению новыми средствами художественного выражения в росписях, иконах и витражах. Иконостас и интерьер церкви Рождества Богородицы – один из типовых примеров переходного периода на периферии, что может быть интересным как для изучения связей с прошлым, так и для прогнозирования возможных ситуаций, которые происходят в современном церковном искусстве.

Не принимая во внимание обновления нового времени, интерьер церкви Рождества Богородицы в городе Тысменица остается в числе наилучше сохранившихся на территории современной Галиции. Он является характерным примером эволюции художественных форм церковного искусства в период второй половины XIX – начала XX вв. А особенности наполнения давнего интерьера разнотилевыми произведениями, помогают нам сегодня лучше понять некоторые сложные и многогранные процессы литургийно-художественного обустройства храмов на современном этапе.

*The author analyses in the given article the unpublished and little known gates of the Nativity of the Virgin Church in the town of Tysmenytsya. The signs of the Renaissance-Baroque stylistics are preserved professionally and consecutively in this memorial. It was kept up the specific construction for preceding tectonics epoch with the scheme of horizontal and vertical proportions and location of traditional elements. The iconographic program includes the main principles of anecdotal and thematic choice of icon pictures, which have the similar analogies to the gates of Pcuttya-Carpathian region.*

**Чуйко О.Д.**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры дизайна и теории искусства Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника, г. Ивано-Франковск.

УДК 73/76 (476) (091)

Г.Ф. Шауро

**НАРОДНАЯ МОНУМЕНТАЛЬНАЯ РОСПИСЬ  
БЕЛАРУСИ XVII–XIX вв.**

*Рассматривается проблема развития народного монументального искусства Беларуси в период конца XVII – XIX вв. Именно народное творчество с его специфическим эстетическим восприятием мира во многом определяло художественную и мировоззренческую политику этого периода. Талантливые самородки из народа вносили значительный вклад в художественное оформление местных церквей и костелов, являясь активными трансляторами народного искусства в духовную сферу общества.*

В историческом развитии народной художественной культуры Беларуси определенное место занимает монументальная роспись, которая создавалась талантливыми народными мастерами. Начиная с XVII века в росписях храмов вместо устойчивой византийской системы распространяются библейские идеи с конкретными сценами реальной жизни. В композиционных структурах появляются сюжеты с действующими героями местного типажа и предметами конкретного этнографического содержания. Нетрудно заметить, что в большинстве росписей этого периода очевиден отход от принятых канонов конструктивно-схематического построения композиции. В росписях наблюдается интерес к анатомии человека, упрощенно решаются вопросы линейной перспективы, используются приемы светотеневой и колористической моделировки. Примером может служить роспись церкви Кутейнского Богоявленского монастыря в Орше (построена в 1623 году). Роспись стены, как свидетельствуют литературные источники, была выполнена монахом этого монастыря в 1639 году [1, с. 36–38]. В целом же это достаточно неординарная и непривычная со стороны религиозного контекста композиция. Она передает своей образной трактовкой содержание встречи местного духовенства и горожан с воинами-освободителями. Роспись была выполнена на дощатой стене. Художник попытался синтезировать приемы и символику западноевропейской живописи того времени с местными особенностями быта, традиций, образа жизни. В композиции мы видим стремление определить глубину пространства, объем предметов и деталей, динамику движения действующих

героев (воинов-освободителей), но все это показано очень условно, достаточно примитивно.

Своеобразным явлением в развитии монументальной живописи Беларуси можно считать роспись Свято-Духовской церкви Тупичевского монастыря в Мстиславле, построенной в 1641 г. Во внутреннем пространстве церкви размещалось свыше 70 сцен на библейскую тематику. Церковь имела росписи и снаружи, но после перестройки ее в XIX веке они были заштукатурены.

В трактовке библейских сцен художник отходит от византийских канонов и ориентируется на место и роль простого человека в реальном, земном окружении. Так, например, в серии «Сотворение мира» автор строит композицию с введением элементов конкретной белорусской природы, животного мира, и все это подается с наивной житейской простотой и непосредственностью. Значительное внимание уделяется образу человека, его психологическому состоянию. Примером в данном случае может быть одна из работ этой серии – «Искушение Адама». Чтобы отметить принадлежность этих сюжетов к религиозной тематике, автор каждую композицию сопровождает надписью из библии. «Этот прием, как и характер трактовки образов, – пишет О.В. Терещатова, – убедительно свидетельствует о том, что роспись была выполнена местными народными мастерами» [1, с. 40].

Отмечая противоречивый и сложный характер развития белорусской живописи в этот период, когда наблюдается заметный сплав византийского и западноевропейского искусства, можно утверждать, что «она постепенно приобретает народный, национальный характер: в композицию вводятся местный типаж, этнографические детали, характерные пейзажи Беларуси. Персонажи простонародные – с крупными чертами лица, фигуры приземистые, крепкие мускулистые руки...» [1, с. 41]. Манера исполнения росписи Свято-Духовской церкви показывает, что над ней работали мастера разной творческой направленности. Вместе с совершенно doskonaльным композиционным решением нетрудно увидеть достаточно упрощенные и примитивно выполненные фигуры персонажей, местную окружающую среду, что свидетельствует об участии в развитии монументальной живописи Беларуси талантливых народных живописцев.

Еще одним ярким примером народной монументальной живописи является роспись деревянной Троицкой церкви Марковского

монастыря в Витебске (1691). Из литературных и архивных источников известно, что все стены этой церкви были расписаны тематическими картинами. На них размещались 158 композиций на евангельские темы и сцены из жизни народа, а также 10 изображений святых. Большинство композиций были многофигурными с местными типажам, предметами и орудиями труда крестьянского быта. Русский живописец И.Е. Репин, которому довелось видеть роспись Троицкой церкви, высказал мысль, что над созданием этой росписи трудились талантливые народные мастера [1, с.129].

В архивных документах сохранились некоторые имена художников-исполнителей как монументальной росписи, так и икон. Многие исследователи утверждают, что в больших городах Беларуси существовали цехи живописцев (маляров). Эти цехи могли существовать самостоятельно или входить в состав других цехов, например, цехов резчиков. Кроме цехов маляров, работали живописные мастерские при монастырях (Кутейнском, Жировичском и др.). Здесь трудились местные «богомазы», которые копировали известные образцы западноевропейских, древнерусских икон или на их основе создавали иконописные композиции, ориентированные на образ жизни и традиции народа.

Вместе с тем в Беларуси работали мастера-иностранцы, которые по приглашению магнатов выполняли крупные заказы как по росписи церквей и костелов, так и по созданию икон и иконостасов. Но далеко не везде можно было использовать опыт иностранных специалистов по оформлению культовых сооружений. Тогда этим делом начинали заниматься местные мастера-живописцы, которые вносили свой вклад в художественное оформление церквей и костелов. Внутреннее украшение культовых храмов, в частности роспись интерьеров, осуществляли художники-самоучки там, куда не доходили опытные в этом деле специалисты-профессионалы. Такими объектами являлись в первую очередь небольшие сельские церкви, отдаленные от крупных населенных пунктов, придорожные каплицы и другие культовые постройки. Внутренним украшением их занимались, как правило, местные «мастеровитые люди», которые славились в своем окружении умением «делать красивые вещи». Оформление элементами росписи, как и вышитыми, ткаными ручниками, скатертями, салфетками, предметами церковного обихода, всегда отражало дух народной художественной эстетики, осмысление и восприятие прекрасного простым че-

ловеком, крестьянином, тружеником. Лучшие образцы народного искусства переносились из обычных бытовых условий в среду святых мест – церквей и костелов, – и создавали для прихожанина праздничное настроение, атмосферу святости.

Нередко деревенские и местечковые церкви и костелы украшали опытные мастера, которые имели художественное образование и творческое мастерство. К этому делу они привлекали местных народных мастеров, умельцев и совместно с ними оформляли интерьеры зданий именно в традициях народной художественной культуры. Примером такого решения может служить художественное оформление бывшего костела св. Михаила в Тимковичах Копыльского района, это яркий образец синтеза архитектуры, декоративной живописи, ткачества, вышивки, резьбы по дереву и художественной обработки металла. «В его оформлении выразительно выявились фантазия, вкус и умения народных мастеров и художников-профессионалов, очертились пути, по которым шел процесс взаимосближения и взаимообогащения народного и профессионального, светского и культового искусства в конце XIX – начале XX столетия» [2, с. 66–69].

Построенный в 1647 году Тимковичский деревянный храм не один раз менял свой архитектурный облик и художественное оформление. Так, в конце XIX – начале XX в. он перестраивался на средства местной шляхты и прихожан, а реставрацией и художественным оформлением занимался художник Франтишек Бруздович с местными мастерами и умельцами. Они осуществляли роспись стен, потолка, колонн в традициях белорусского народного искусства, украшали интерьер помещения с использованием резьбы по дереву и художественной обработки металла.

В общей композиции росписи Тимковичского храма доминировала полихромная, сочная колористическая гамма. На стенах, потолке, колоннах размещались узоры растительного и геометрического орнамента, они прекрасно гармонировали с вышитыми и ткаными ручниками, создавали целостную структуру эстетики интерьера. И менее всего стилистика интерьерного оформления выполняла семантически-обрядовую функцию. Роспись Тимковичского храма отличалась красочностью, она решала, прежде всего, декоративные задачи и являлась средством эстетической организации внутренней среды здания, усиления архитектурно-художественной образности интерьера. В данной росписи преимущество отда-

валось растительному орнаменту, который складывался из рисунков разнообразных цветов, листьев, фруктов. На деревянных стенах храма были изображены цветущие яблоневые сады, букеты и орнаментальные композиции из полевых цветов – ромашек, колокольчиков, васильков. Рисунки орнамента, детали растительной росписи были выполнены в плоскостной манере, как будто развернутыми к зрителям и не находились один от одного в перспективной зависимости. Узорчатые гирлянды растительных элементов опоясывали грани балок, капители колонн, а также карнизы нефов и периметры окон. На стенах хоров можно было увидеть стилизованные букеты цветов, скомпонованные в разномасштабные прямоугольники. Они напоминали художественные приемы росписи полесских сундуков и настенных ковров.

В алтарной части Тимковичского храма пышно «расцветали» натюрморты из букетов белых ромашек и шиповника. Их стилизация и композиционное построение удачно вписывались в общую структуру росписи, создавали целостную картину народного эстетического восприятия внутреннего пространства здания. Необходимо подчеркнуть, что ориентация художника в оформлении храма на концепцию традиционной народной эстетики не была случайной. Франтишек Бруздович родился и вырос в полесском крае с его известными расписными сундуками, живописными ткацкими изделиями, вышивкой, народной керамикой, и поэтому эти разновидности традиционного народного искусства, которые были наиболее понятные простому люду, он стремился использовать в художественном оформлении Тимковичского храма. Орнаментальной росписью были оформлены ниши балкона амвона, что гармонично сочеталось с соцветием геометрического и растительного орнамента колонн храма. Стержни колонн приобретали оттенок вытянутых по вертикали картин, которые на капителях, около самого потолка, заканчивались пышными букетами цветов.

Кроме эстетического решения интерьера Тимковичского храма с его орнаментальной росписью всех архитектурных элементов здания, в костеле находились семь тематических картин на библейские сюжеты. Они размещались в глубоких нишах левой стены и были написаны клеевыми красками на отдельных листах картона. Когда костел стал функционировать как церковь, картины повернули обратной стороной к зрителю и закрепили на своих же местах в нишах.

Следует отметить, что роспись Тимковичского храма являлась одним из компонентов его внутреннего оформления. Значительное место в эстетизации интерьера имели художественная ковка и резьба по дереву. Металлические дверные решетки, ажурные навесы и ручки вместе с декоративной резьбой по дереву органично входили в общий ансамбль внутреннего убранства здания. Кроме того, отлично дополняли общую праздничную картину храма узорчатое народное ткачество и вышивка. Орнамент ручников, салфеток, скатертей гармонично вписывался в общую среду, придавал интерьеру особую торжественность.

Внутреннее оформление Тимковичского храма представляет собой великолепный синтез профессионального мастерства и умения народных мастеров. Здесь работали местные художники-оформители, кузнецы, плотники, вышивальщицы, ткачи и др. Опытный художник Франтишек Бруздович смог удачно соединить разнообразные виды декоративно-прикладного искусства в единое русло народной эстетической концепции.

Монументально-декоративная роспись XVII–XIX веков имела разные содержательные и внешнестилистические решения. Внутреннее оформление костелов, в том числе и стенные росписи, выполнялись в этот период западноевропейскими и местными художниками, как правило, в стиле барокко. В основе фресковых композиций главное место занимали евангельские сюжеты, жанровые картины с ориентацией на местные культурные традиции. Несколько позже символический живописный язык изменяется в сторону светского искусства и приобретает признаки стиля классицизма.

#### Список литературы

1. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / рэдкал.: С.В. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1987–1994. – Т. 2: Другая палова XVI – канец XVIII ст. / рэд. Я.М. Сахута. – 1988. – 384 с.
2. Раманюк, М. Кветкі зямлі Капыльскай / М. Раманюк // Мастацтва Беларусі. – 1986. – № 12. – С. 66–69.
3. Церашчатава, В.В. Старажытнабеларускі манументальны жывапіс XI–XVIII стст. / В.В. Церашчатава. – Мінск: Навука і тэхніка, 1986. – 179 с.

*The problem of development of the monumental art of Belarus during the end of XVII – XIX centuries. It is folk art, with its particular aesthetic perception of the world in many ways defined the artistic and ideological politics of the period. Talented nuggets*

*of people have made a significant contribution to the decoration of local churches and churches, as active translators of folk art in the spiritual sphere of society.*

**Шауро Г.Ф.**, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой народного декоративно-прикладного искусства БГУКИИ, г. Минск.

УДК 73/76 (476) (091)

**Г.Ф. Шауро**

## **ИКОНОГРАФИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ И ЖАНРОВО-ТЕМАТИЧЕСКАЯ НАПРАВЛЕННОСТЬ НАРОДНОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА**

*Рассматривается специфика и особенности народного изобразительного искусства и, в частности, изобразительного примитива, представляющего собой феномен реализации индивидуального творческого начала без рефлексий и коррективов, сконцентрированного на личностных впечатлениях и врожденном художественном восприятии картины мира. Автор утверждает, что в наивном искусстве также существуют художественные традиции, но они не имеют сходства с коллективной формой передачи отработанного знаково-символического кода, а выражаются через устойчивые образно-пластические схемы и модели подсознательного, генетически сформированные в человеке самой природой.*

На рубеже XX–XXI столетия народное изобразительное искусство вступило в новую стадию развития. На смену масштабным и массовым акциям в сфере культуры, представительным выставкам народного творчества, смотрам-конкурсам республиканского и всесоюзного масштаба в 1990-е годы пришли новые формы организации непрофессиональной творческой деятельности. В изобразительной самодеятельности активизировался примитив, внимание к которому со стороны ученых и исследователей было проявлено еще в начале XX века. Однако по ряду причин данная проблема не получила в тот период фундаментального исследования. И только значительно позже, начиная с 1960-х годов, европейские ученые продолжили изучение примитива, начатое советскими специалистами еще в 1920-годы. Состоялись международные выставки наивного искусства в Словакии, Германии, Америке. Выставки стали проводиться регулярно. Они обратили пристальное внимание теоретиков и практиков на данное явление в искус-



стве, как с художественно-образной, так и с психологической и социокультурной позиции. Сегодня наивное искусство становится предметом музейного коллекционирования и коммерческого предпринимательства в международном масштабе и становится актуальным в сфере теоретических обобщений и научных изысканий.

В отличие от искусства первобытной эпохи, в котором доминировала коллективная форма художественной мысли, *современный примитив представляет собой феномен реализации индивидуального творческого начала*. Поэтому он не может отождествляться с фольклором и народным декоративно-прикладным искусством. *Феномен изобразительного примитива возникает при условии творческой деятельности талантливой личности, которая стремится отобразить мир специфическими художественными средствами, закодированными в ее сознании природой и не имеющими прямых отношений к системе академических правил и приемов*.

В основе искусства примитива лежит примат реализации внутренней потребности художника в спонтанной творческой деятельности без рефлексий и коррективов, сконцентрированной на личностных впечатлениях и врожденном художественном инстинкте. Наивное искусство развивается вне профессиональной школы и общепринятых изобразительно-выразительных средств. Наивный художник в своем произведении всегда отображает не то, что видит, за чем наблюдает, а то, что он знает, что ассоциируется с его представлениями о предметном мире. Он стремится оперировать определенными стереотипами образов, имеющих своеобразную типичность в конкретности запечатляемых предметов, сцен и сюжетов, в устойчивости композиционных схем и архетипов. Наивное искусство не связано с художественными традициями, характерными для народного бытового искусства. Однако в наивном искусстве существуют свои традиции, как об этом уже ранее говорилось, но они не имеют сходства с коллективной формой передачи отработанного художественного кода, а выражаются через устойчивые образные модели подсознательного, генетически заложенного в человеке своеобразного художественного видения реального бытия. С детским творчеством наивное искусство имеет подобие сугубо во внешнем сравнении. Детские рисунки несут отпечаток примитива только на определенном возрастном этапе. Дальше наивность исчезает, если подросток продолжает заниматься творчеством и осваивает академические правила искусства.

Широко распространенной формулой искусства наивных творцов является образ праздника как наиболее торжественный и запоминающийся момент в жизненных обстоятельствах. Здесь внимание акцентируется не на частных композиционных элементах, а замечается, как правило, стремление художника запечатлеть то общее, что составляет главный контекст картины – торжественность, возвышенность настроения, открытую радость, жизнеутверждение, человеческое единство.

Достаточно актуальным в наивном творчестве остается темарая. Именно здесь концентрируются образы архаичных мифов, моделируется картина нереального мироздания, которая представляется автором как образ некоей иной системы бытия, не земной, но и не космической, а иногда и той и другой в едином взаимопереплетении. Наивный художник проникнут верой в свои замыслы, фантазии, мечты, когда открывает перед собой мир, который возникает на холсте из небытия и придает обыденному новый смысл. Наивное искусство возникает и развивается в разных социальных условиях и в своих ценностных ориентациях имеет различный круг сторонников. Оно базируется на единой природотворческой энергетике, которая дается человеку генетически и сохраняется в его мировосприятии в закодированных «программах» художественного отражения реального мира. У многих практиков и искусствоведов далеко не однозначное отношение к оценке изобразительного примитива и его классификации как по историческим периодам функционирования, так и по образно-стилистическим признакам. Некоторые теоретики исключают примитив из системы народного искусства и рассматривают его как феномен особой культуры (А. Концедикас), другие понимают под термином «примитив» упрощенность, стилистическую аморфность, смешивание условного канона с натуралистичностью и самодеятельным правдоподобием (А. Горпенко). В иной плоскости проводит сравнение примитива и самодеятельного изобразительного творчества известный исследователь народного искусства М.А. Некрасова. «Народный примитив, – замечает автор, – связан с культурой народной, примитивизм в станковом искусстве появляется на почве культуры профессионально-художественной. И то и другое определяется известной психологической структурой» [1, с. 100]. В данном случае ученый относит примитив к народному искусству только в сфере крестьянского декоративно-прикладного творчества, но не в части изобразительных форм его проявления.

Примитив в народном искусстве, хотя и возникает на почве особенности индивида и определяется его психологической структурой, все же вырастает и развивается в границах народного искусства и едва ли может быть отнесен в какое-либо другое или третье измерение культуры. На современном этапе научного осмысления проблемы изобразительного примитива ряд ученых подтверждают нашу мысль о том, что примитив, и как его частное проявление – наивное искусство, является неотъемлемой частью народного искусства, возникшего и развивающегося в его конкретно очерченных границах. Е.И. Кириченко, например, поясняет, что «... на генетическом уровне значительное количество наивных художников является носителями исконной народной традиции, восходящей к крестьянскому искусству, но претерпевшей в течение XX столетия некоторые изменения под воздействием неизбежно появляющихся в новые эпохи социокультурных факторов, в том числе сформированных городской средой» [2, с. 76].

Произведения народных мастеров в той или иной степени связаны с образно-семантической системой представления о мире, природе и человеке. Образно-семантическая, знаково-символическая сущность народного искусства всегда определялась глубоким содержанием верований, обычаев, чертами ритуального осмысления человеческой жизни.

Если обратиться к современному художественному примитиву, то и здесь мы можем обнаружить образно-семантические мотивы, имеющие архаические истоки. К.Г. Богемская, оценивая современный примитив, отмечает: «Если мир традиционной культуры можно сравнить с космосом, то современный примитив – это осколок небесного тела, метеором прочерчивающий художественный небосклон и сгорающий в атмосфере цивилизации» [3, с. 49].

Художники-примитивисты, живущие в разных странах и на разных континентах, между тем демонстрируют похожие структурологические образные системы, выявляют общие качества, свойственные определенному художественному восприятию, которое как бы канонизировано своеобразными знаково-символическими схемами. *В их сознании выявляется своего рода «закодированность» опыта предшествующих поколений.*

Примитив, который занимает место между фольклором и профессиональным искусством, не является самостоятельным сти-

листическим направлением в искусстве. Он функционирует и в границах фольклора, и ориентируется на образцы профессионального искусства. Но к профессиональному искусству примитив имеет очень отдаленное отношение, поскольку в своей основе он исключает академическую художественную школу с ее изобразительными правилами и установками. Единственное, что можно обнаружить в этих связях, это то, что примитив часто заимствует в профессиональном искусстве некоторые темы и сюжеты, но и здесь они трансформируются на совершенно иной язык художественного воплощения.

В искусстве примитива очень мощно выявляется народное восприятие жизни. Наивный художник стремится не к поверхностному его отображению, а к преобразованию и украшению. Языком искусства он пытается обыденную жизнь отобразить праздничной, радостной, для этого использует разнообразные сюжеты, которые связаны с мифологией, былинами, преданиями. И в простых жизненно-бытовых или сказочно-мифических сценах всегда закладывается глубокая повествовательная информация.

В примитиве не только совмещались сюжеты и образно-стилистические каноны традиционного народного творчества, но, как уже отмечалось, им заимствовались темы, творчески перерабатывались структурологические схемы профессионального искусства. «Но, вместе с тем, в основе искусства «примитива» с его прочной генетической связью с культурой прошлых веков сохраняется принципиальное единство, детерминированное целостностью фольклорного типа культуры, в котором органичны синкретичность искусства и быта, художника и среды, автора и героя произведения» [4, с. 26–27].

Для того, «чтобы ощутить специфическую ценность «примитива» как произведения искусства, – отмечает Л.И. Тананаева, – надо, видимо, преодолеть в себе привычку искать истинные художественные ценности только на «правильных» путях развития» [5, с. 109]. Впечатляющая сила художественного образа не может зависеть, как известно, от академической правильности организации композиционной структуры, колористического решения живописного произведения или точности пропорций в объемной пластике. Каждое направление в искусстве развивает-

ся в рамках своей стилистической системы с соответствующим арсеналом художественных условностей. В искусстве наивных живописцев или скульпторов эти условности изобразительных форм выявляются достаточно ярко. Примитив как особый тип художественного мышления представляет собой наиболее характерные и относительно устойчивые композиционные схемы, имеет стилистику, характерную народному эстетическому миропредставлению. Художественный образ в произведениях наивной живописи, графики или скульптуры не наивный. Он сложный, своеобразный, но его всегда определяют целостность предметного видения, простодушное обаяние, содержательность. В нем предметы и идеи соединяются в специфическую, свойственную только личностному эстетическому представлению автора художественную форму.

#### Список литературы

1. Некрасова, М.А. Народное искусство как часть культуры. Теория и практика / М.А. Некрасова. – М.: Искусство, 1983. – 344 с.
2. Кириченко, Е.И. Художественный мир наивной живописи России второй половины XX века: дис.... канд. искусствоведения: 17.00.04 / Е.И. Кириченко. – Екатеринбург, 2004. – 233 л.
3. Богемская, К.Г. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке / К.Г. Богемская. – СПб.: Алетейя, 2001. – 183 с.
4. Островский, Г.С. Городской фольклор – часть народного творчества / Г.С. Островский // Декоратив. искусство СССР. – 1978. – № 6. – С. 26–27.
5. Тананаева, Л.И. Польский портрет XVII–XVIII веков: к вопросу о «примитивных» формах в искусстве Нового времени / Л.И. Тананаева // Советское искусствознание, 77 / редкол.: В.М. Полевой [и др.]. – М., 1978. – Вып. 1. – С. 100–129.

*In article specifics and features of the folk fine arts and, in particular, the graphic primitive representing a phenomenon of realization of the individual creative beginning without reflections and amendments, concentrated on personal impressions and congenital art perception of a picture of the world is considered. The author argues that in naive art also there are art traditions, but they have no similarity to a collective form of transfer of the fulfilled sign and symbolical code, and are expressed through steady figurative and plastic schemes and models subconscious, genetically created in the person by the nature.*

**Шауро Г.Ф.**, доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой народного декоративно-прикладного искусства БГУКиИ, г. Минск.

УДК 72.01

Н.М. Шелегович

**ПАССИОНАРНАЯ АРХИТЕКТУРА  
НОВОГО РУБЕЖА ВЕКОВ****(к осмыслению перспектив развития «органи-тека»)**

*Представлена ситуация в современной мировой архитектуре с точки зрения анализа нескольких направлений неомодернизма. Рассматриваются перспективы развития деконструктивизма как одного из сложнейших направлений неомодернистской практики начала XXI века.*

Развитие архитектурных стилей на протяжении всей истории отражает накопленный человечеством опыт в разных областях духовно-практической деятельности. Поэтому хронологические отрезки эволюции стилей становятся всё короче, а многообразие художественного языка – сложнее. XX век стал историческим периодом стремительных радикальных преобразований во всех сферах жизни общества. К концу XX столетия стало очевидно, что вся история зодчества может быть разделена на четыре группы: «классическая архитектура» (или архитектура «больших стилей»), архитектура «модернизма» (оппозиция классике), архитектура «постмодернизма» и «неомодернизма» (развивающиеся с последней трети XX в.) Разнообразие художественных течений и направлений приобрело, порой, противоречивый характер. Плюрализм стиливых форм нового рубежа веков впечатляет: метаболизм, неоминимализм, необрутализм, хай-тек, био-тек, неоконструктивизм, деконструктивизм и др. Все они являются структурно сходными явлениями, так как использование готовых «форм-цитат», реинтерпретация, контекстуальность, симуляция заимствования или ироничный пастиш – характерные признаки постмодернистской практики. Фактическая культурная преемственность стала причиной того, что исследователи вновь обратились к проблеме неостилей и эклектики. Чарльз Дженкс первым назвал это явление «радикальным эклектизмом» и архитектурой «включающего типа» [1]. Об интертекстуальности современной архитектуры писали А.В. Иконников, Ю.И. Курбатов, В.Н. Логвинов, О.С. Хан-Магомедов, Г. Ревзин, С.П. Заварихин. По окончании первого десятилетия XXI в. исследователи могут видеть более

отчётливую картину этого процесса. Хотя по-прежнему в большинстве изданий (посвящённых общим вопросам истории архитектуры XX в.) немного информации о стилевой картине неомодернистской практики. Анализировать ситуацию и делать выводы можно пока лишь по авторитетным дайджестам, а также по результатам престижных конкурсов и премий [2].

В диапазоне формотворческих концепций современной архитектуры особое место принадлежит направлению деконструктивизма, в котором были материализованы проекции безудержной творческой фантазии. Это направление не является магистральным, в сравнении с неоконструктивизмом или хай-теком. Объекты деконструктивизма уникальны (также как и декларируемый «биотек»), поскольку требуют от зодчего высочайшего уровня профессионализма и значительных капиталовложений заказчика. Деконструктивистский метод – это результат борьбы с гравитационной природой материи и спонтанное отрицание стереотипов. Данный феномен отличает некоторая категоричность, однако воспринимать его как синоним однонаправленного разрушения нельзя. Вслед деконструкции «привычного» наше воображение, освоив тему, рождает обновлённую ценностную форму (или кибер-форму).

Деконструкция (от лат. *de* – обратно и *constructio* – строю) – понятие современной философии, психоанализа, теории литературы и искусствоведения. Творческий метод осуществляется автором посредством разрушения стереотипа и включения освобождающих или провоцирующих скрытых смыслов «текста» в новый контекст образа. Представления о наступающем господстве культур-феномена деконструкции впервые были сформулированы Жаком Деррида (1930–2004 гг.) – практиком мультикультурализма. Причиной появления таких суждений стали новые ритмы жизни и средства коммуникации втор. пол. XX в., прорыв наукоёмких и компьютерных технологий, новые ценностно-ориентационные позиции в геополитике отдельных стран и политико-экономических союзов, перманентные финансово-экономические кризисы, изменившиеся представления о постоянстве пространства и времени.

История деконструктивизма (или метода «разрушенной конструкции») начинается на рубеже 1980-х гг. с творчества Питера Эйзенмана (род. в 1932 г.), Фрэнка Гери (род. в 1929 г.), Рэма Колхаса (род. в 1944 г.), Захи Хадид (род. в 1950 г.), Бернара Чуми (род. в 1944 г.), Даниэля Либерскинда (род. в 1946 г.) и Эрика Мосса

(род. в 1954 г.) [3]. Ранний деконструктивизм был основан на геометрии ломаных линий как этапных производных от прямой. Формы остеклённых модернистских коробов, словно бумажные макеты, взрывались или изламывались, фиксируя новый архитектурный объём на определённой стадии этого визуально деструктивного процесса. Тогда деконструктивизм был формально ближе всего к авангардной архитектуре начала XX века – конструктивизму и функционализму. Сложная деконструктивистская форма наиболее отдалена от массового потребителя. Она идеально иллюстрирует неповторимость личностной экзистенции со свободными потоками иррациональных переживаний современного человека. Однако данный принцип критического формообразования ставит под вопрос само существование архитектурной формы, утверждая актуальную «не-архитектуру». Ведь архитектурный объект (как пространственный вид искусства) должен иллюстрировать итог созидательного процесса, в котором реализована витрувианская триада «пользы-прочности-красоты». Под сомнение поставлено исторически сложившееся ценностное визуальное качество объекта – его прочность. Привычные границы архитектуры теперь предельно расширены.

К концу 1990-х гг. был осуществлён переход на другие формообразующие линии – плавно изгибающиеся кривые, которые уже не являлись производными от прямой, а становились частью граней принципиально новой формы. Первым реализованным в этом духе проектом стал новый павильон музея Гуггенхайма в Бильбао (1997 г.) Значительную роль в развитии форм этого направления сыграла австрийская архитектурная мастерская «Coop Himmelblau». В новых объектах происходит отказ от геометрической определённости формы, которая обретает усложнённую объёмную пластику. Возникает ощущение многослойности фасада: благодаря уплотнённости отдельных слоёв, применению металлопокрытий и использованию крупномасштабного остекления поверхностей. Архитекторы добиваются эффекта иллюзорной мобильности и вибрации формы. Этот процесс вполне объясним. Он связан не только с развитием современных инженерно-строительных технологий нового рубежа веков, но и с самой системой компьютерного моделирования. Этапы 3d-проектирования архитектурного объекта связаны с построением и детализацией сетки-оболочки. В каждой профессионально-ориентированной программе типа «ArchiCad»,



«AutoCad», «3ds Max» объект проектируется с использованием многочисленных модификаторов. С их помощью архитектор осуществляет поэтапное объёмно-пластическое обогащение исходных стереометрических форм. Многослойность, которую проектировщик видит уже при построении модульных сеток, свободная правка каркаса или сплайнов позволяют архитектору уподобить работу над объектом практике вааяния. Сам процесс компьютерного моделирования породил новую эстетику художественных форм.

Архитектуру второй фазы деконструктивизма некоторые исследователи вполне справедливо, на наш взгляд, ассоциируют с феноменом «необарокко». Ведь зрительный аспект восприятия деконструктивистской архитектурной формы сходен с эффектом воздействия киберчудес фрактальной геометрии. Дженкс предложил называть это направление – «органи-тек». Термин менее понятен непосвящённому, но предельно точно отражает природу стилового формообразования в поздней фазе деконструктивизма. «Органи-» [-ческая] – т.е. структура, которая близка к природной основе и бионике. Если этому направлению суждено в будущем получить дальнейшее развитие, то ближайшей перспективой может стать обновление художественных образов развивающегося «био-тека» в духе синтеза с «органи-теком».

Деконструктивисты исходят из того, что исторический город с колоссальной архитектурной традицией словно поглощает каждое новое здание. Ничего не добавляя при этом городу, а просто следуя ему. Такая архитектура соответствует «идеи ряда», в котором городская среда обладает большой степенью инерции, а деконструктивисты трактуют её как устаревшую и заурядную [4]. Этому противостоит мощь пассионарной архитектуры. Понятие заимствовано из теории этногенеза (от лат. *passio* – страсть, страстность). Теоретически деконструктивисты правы. Однако живая практика мировой архитектуры современных мегаполисов показывает, что значение рядовой застройки кварталов и общий архитектурный фон города стали определяющей «архитектурной ситуацией», которую недопустимо игнорировать. Монотонно-блоковый тип исторических американских высоток с частичным остеклением и роэвские глянца современных скайскрейперов – это прекрасный фон для уникальных объектов деконструктивизма. К тому же в американских мегаполисах не существует проблемы острого стилового диссонанса исторических стилей в городской среде (дав-

ность капитальных строений, как правило, не старше сер. – к. XIX в.) Иное дело – старые европейские культурные центры со своим особым духом «genius loci». Здесь возможны два решения – расширение свободной от застройки зоны для пятна под строительство или использование свободных парковых участков в пригородах и молодых развивающихся городах-сателлитах, где здания будут органично вписываться в контекст места.

Деконструктивизм не получил столь широкого распространения как другие направления неомодернизма. При этом необходимо упомянуть и о том, что интерес профессиональной среды к таким инновациям в архитектуре неоднократно был отмечен Мировой архитектурной премией, вручённой талантливейшим деконструктивистам: в 1989-м г. – Фрэнку Гери (США), в 2000-м г. – Рэму Колхасу (Нидерланды), в 2004-м г. – Захе Хадид (Великобритания) [5]. В архитектуре стран СНГ такие эксперименты с формой носили единичный характер. Они не обрели воплощения в масштабах строительства из-за жёсткой нормативности и сдержанного консерватизма градостроительной политики (во многих случаях, вполне оправданного). Эпитеты этого художественного феномена – нелинейная и пассивная архитектура, иррациональный деконструктивизм, органи-тек – утверждают попытки архитекторов приблизиться к идее неархитектуры, разрушая своими мечтами представление о тотальной зависимости материального объекта. Деконструктивизм ориентирован на особые условия городского контекста и значительные капиталовложения инвесторов. Иными словами – это объектно-уникальная архитектура. Поэтому большая часть реализованных проектов – это постройки общественного типа: музейные комплексы, театры, культурные центры. Деконструктивизм нередко упрекают в попытках материализовать утопию и принести человеческие потребности в жертву интеллектуальным целям. Но, тем не менее, деконструктивизм идеально отразил взволнованность мироощущения, присущего архитектуре рубежа веков, проиллюстрировал новые приёмы формообразования и позволил современному человеку увидеть путь новаций в архитектурной практике XXI столетия.

#### *Список литературы*

1. Дженкс, Ч. Язык архитектуры постмодернизма / Ч. Дженкс; пер. с англ. А.В. Рябушина, под ред. А.В. Рябушина, В.Л. Хайта. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.

2. 10 × 10: 100 architects 100 critics. – London – New-York, NY: Phaidon Press, 2005. – 464 p.; 1000 x European architecture. Selection of projects Joachim Fischer, Chris van Uffelen; editorial staff Alice Bayandin. – Berlin: Verlagshaus Braun, 2007. – 1026 p.; Building a new Millenium. Architecture Today and Tomorrow. Album. Text by Philip Jodidio. – Cologne: Taschen Verlag, 1999. – 576 p.

3. Иконников, А.В. Архитектура XX в. Утопии и реальность: в 2-х т. – М.: Прогресс-Традиция, 2002. – Т. 2. – 672 с.

4. Курбагов, Ю.И. Архитектура и историческая городская среда / Ю.И. Курбагов // Архитектурная форма: диалектика новизны и привычного / сост. С.С. Попадюк. – М.: РААСН, 2005. – С. 102–110.

5. Фремптон, К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития / под. ред. В. Хайта; пер. с англ. Е. Дубченко. – М.: Стройиздат, 1990. – 535 с.

*The article presents the situation in the contemporary world architecture from the perspective of the analysis of several directions of neomodernism. The author discusses the prospects of development of deconstructivism as one of the most complex areas of neomodernist practice of the beginning of the XXI century.*

**Шелегович Н.М.**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры изобразительного искусства факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно.

УДК 811.581(06)+7(510)(06)

**А.Г. Шимелевич**

## **ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО И СОВРЕМЕННОГО КИТАЯ В ИССЛЕДОВАНИЯХ МАГИСТРАНТОВ БЕЛОРУССКОЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ИСКУССТВ**

*Статья посвящена опыту работы магистратуры Белорусской государственной академии искусств с магистрантами из Китайской Народной Республики. Автор описывает организационные и методические подходы, которые позволяют исследовать искусство древнего и современного Китая, применяя отечественные научные методы. Это способствует интеграции молодых китайских ученых в наше научное сообщество, а также расширяет представления белорусских исследователей и педагогов о богатейшем китайском художественном наследии.*

Развитие белорусско-китайских контактов в области образования ставит перед нами интереснейшие задачи и открывает но-

вые перспективы. Новаии последних лет связаны не только с увеличением количества студентов из Китайской Народной Республики в вузах Республики Беларусь, но и с ростом числа китайских граждан с высшим образованием, привлеченных возможностью получить в нашей стране последипломное образование в магистратуре и аспирантуре.

Наша статья посвящена опыту работы магистратуры Белорусской государственной академии искусств, в которой в последние годы стремительно увеличивается количество обучающихся из КНР. Работа с магистрантами, приехавшими в Беларусь из такой далекой страны, требует особых организационных и методических подходов. Важно также, что специальность, по которой готовят будущих магистров в Академии искусств – искусствоведение – связана с исследованиями в области социокультурных контекстов, а следовательно, особую важность и сложность приобретает учебная и научно-исследовательская работа китайских магистрантов, на собственном опыте познающих различия между китайской цивилизацией – одной из древнейших в мире – и наследием культуры и искусства нашей страны и всего нашего восточноевропейского региона.

Особый подход в магистратуре Академии искусств к китайским студентам начинается с самого начала их обучения (которое продолжается 1 учебный год) – в момент выбора и утверждения темы магистерской диссертации.

Кафедры, осуществляющие подготовку магистрантов, – это кафедра истории и теории искусств, кафедра теории и истории дизайна, а также кафедра менеджмента, истории и теории экранных искусств – предоставляют магистранту право выбора темы диссертации, не ограничивая его какими-либо узкими рамками рекомендаций. Как правило, темы магистерских диссертаций являются результатом личного опыта молодых исследователей, итогом их, пусть и небольшого, пути в искусстве, дизайн-деятельности, их первых искусствоведческих изысканий. Еще на этапе учебы в вузе каждый может выявить важные вопросы, еще мало изученные в науке.

Однако приехавшим в Беларусь на учебу выпускникам китайских вузов зачастую сложно сразу сориентироваться в научных школах европейского искусствоведения, определиться в сложной системе ценностей и приоритетов. Им предстоит, наряду с проведением собственного исследования, непосредственно во время учебы в магистратуре осваивать методологические основы нашей науки.

В свете этого представляется целесообразной (и оправдывает себя на практике) установка на выбор таких тем, методологические принципы которых основаны на отечественных научных подходах, а тематика – связана с историей и современностью китайской культуры.

Научные руководители, весь педагогический коллектив кафедр Академии, стремятся найти для каждого китайского магистранта возможные варианты тем, связанных с важными общемировыми тенденциями в развитии дизайна, театрального и экранного искусства, искусств изобразительных – и в то же время сосредоточить внимание молодых исследователей на том, как эти тенденции преломляются в искусстве Китая.

Не менее интересными и плодотворными представляются темы магистерских диссертаций, связанные с историей древнего китайского искусства. Здесь, в Беларуси, вдалеке от родины, молодые китайские искусствоведы получают возможность, исследуя хорошо знакомые им сокровища своего национального культурного наследия, применить в своих работах европейские методы исследования, что, несомненно, способствует интеграции магистрантов в наше научное сообщество, и, кроме того, дает интересные научные результаты.

Таким образом, как правило, в магистратуре Академии искусств студенты из КНР занимаются разработкой тем, непосредственно связанных с древним и современным искусством их родной страны. А конкретные задачи и аспект разработки каждой темы предполагают использование научного инструментария, разработанного отечественными учеными и педагогами.

Не лишним будет привести несколько конкретных примеров. «Первыми ласточками» в работе специалистов Академии искусств с китайскими магистрантами были две успешно защищенные работы по дизайну: диссертации Сунь Хан «Графический дизайн Китая (на примере рекламно-полиграфической продукции)» (2008) и Ян Ляна «Дизайн мебели в культуре Китая» (2009). Научным руководителем обеих работ являлась кандидат философских наук, доцент, проректор БГАИ по учебной работе Л.В. Березкина. Молодым китайским дизайнерам удалось глубоко проанализировать общемировые тенденции и выявить перспективы развития данных направлений дизайна в своей стране. Несомненно, этот опыт был ценным для них самих, как для специалистов-практиков, а, кроме того, позволил бе-

лорусским специалистам в области дизайна – как педагогам, так и практикам – ближе познакомиться с опытом китайских коллег.

Несомненно, интересны исследования, в которых раскрываются взаимосвязи китайской и европейской художественных традиций. Среди работ этого направления хочется отметить диссертацию Чан Хуаньбана «Западная и восточная художественные традиции в творчестве Сюй Бэйхуна и его последователей в XX веке» (2010), выполненную под руководством кандидата искусствоведения, профессора Академии искусств Е.Ф. Шунейко, а также работу Мин Вэньцин «Влияние европейского кинематографа на современное экранное искусство Китая» (2011, научный руководитель – кандидат филологических наук, доцент, заведующая кафедрой менеджмента, истории и теории экранных искусств О.А. Медведева).

Однако по большей части исследования магистрантов из КНР посвящены непосредственно китайскому искусству в его древней традиции и современном развитии. Как правило, авторы этих работ собирают основные материалы для своих исследований на родине, а позже, приехав на учебу в Беларусь, погружаются в анализ и интерпретацию фактов, внимательно изучают источники, работают над написанием и оформлением диссертации. Среди лучших работ этого направления, выполненных и успешно защищенных в Академии искусств, хочется отметить диссертации Чень Сяо «Росписи пещерных храмов Китая V–VIII веков» (2009), Син Чена «Китайская живопись гохуа на современном этапе развития» (2009) – научным руководителем обеих этих интересных работ был Е.Ф. Шунейко; Дэн Юя «История китайского кино. 1940–1960-х годов» (2011, научный руководитель – профессор Академии искусств, кандидат искусствоведения Л.Н. Зайцева), Чен Линь «Пекинская опера: специфика и возможности актерского искусства» (2011, научный руководитель – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Института искусствоведения, этнографии и фольклора Академии наук Беларуси Г.П. Цмыг).

Успешная защита диссертаций и академические успехи, которых добиваются выпускники нашей магистратуры – несомненное доказательство того, что подобные образовательные контакты между Китаем и Беларусью плодотворны, они способствуют формированию в Китае пласта специалистов (пусть пока немногочисленного), вооруженного глубокими знаниями национального искусства и, в то же время, европейской научной методологией.

В то же время практика работы с магистрантами из Китая приносит неоценимую пользу белорусской системе художественного образования, и, в первую очередь, способствует развитию наших представлений о богатейшем художественном наследии древней Поднебесной империи.

Богатейшее художественное наследие древнекитайской цивилизации до недавнего времени оставалось для белорусской системы художественного образования «белым пятном». Учебные программы обходились без раздела «Искусство Китая», а немногочисленные учебные пособия и методические материалы если и упоминали о Поднебесной и ее культуре, то лишь мимоходом, вскользь и несистематически. По меткому определению российского синолога М. Кравцовой, «в советском обществе сложились стереотипы восприятия духовных ценностей Китая как нечто эзотерического, экзотического, далекого от повседневной жизни человека, а потому подлежащего изучению немногими отдельными лицами, поглощенными поисками путей духовного самоделания...» [1, с. 8]. Такое положение отчасти можно объяснить былой закрытостью советского общества, бедностью (во всех смыслах этого слова) нашей образовательной системы.

К сожалению, многие еще являются носителями стереотипа, что китайской культуре присуща некая принципиальная непознаваемость для европейцев, что, например, понимание иероглифической письменности требует какого-то особого склада ума и т.д. В такой ситуации именно искусство становится мостом, который соединит наши цивилизации, поможет нам преодолеть стереотипы, научиться понимать и ценить великие художественные достижения китайского театра, изобразительного и декоративного искусства.

Лишь с начала XXI столетия белорусы смогли начать открывать для себя великий Китай. Этому способствуют все более активизирующиеся межгосударственные контакты, большая открытость Китайской Народной Республики, а также развитие издательского дела и информационных технологий, что поистине делает все ближе к нам далекую азиатскую страну [2]. Постепенно набирает ход и белорусское китаеведение, причем исследования наших коллег-соотечественников лежат не только в области языкознания и общественных наук, но и направлены на изучение художественного наследия китайской культуры [3]. Несомненно, постоянная и плодотворная работа с магистрантами из КНР расширяет горизонты на-

ших педагогов и ученых, представляет собой дополнительный стимул для этого направления их деятельности.

#### Список литературы

1. Кравцова, М.В. История культуры Китая / М.В. Кравцова. – СПб.: Лань, 1999.
2. Солодовникова, О. Искусство Китая / О. Солодовникова, К. Вязовикина. – М.: ДиректМедиаПабблишинг, 2004.
3. Пути поднебесной: Китайская цивилизация в диалоге культур. – Минск: Бел. гос. ун-тет, 2006; Китаеведение в белорусском образовательном пространстве. – Минск: Респ. ин-т высш. школы, 2009; Пути Поднебесной / редкол.: А.Н. Гордей, Лу Гуйчэн [и др.]. Вып. 2. – Минск: Респ. ин-т высш. школы, 2011.

*The article deals with the experience of work with the students from Peoples Republic of China in the department of magistratura of Belarusian State Academy of Arts. The author describes the organizational and methodic approaches, which allow to research Ancient and modern Chinese art with the help of European scientific methods. Such approaches promote integration of young Chinese scientists into the European scientific society, as well as widening of the idea of Chinese cultural heritage in the minds of Belarusian teachers and researchers.*

**Шимелевич А.Г.**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории искусств БГАИ, г. Минск.

УДК 004.946:745.03

**А.Н. Шинкевич**

### **ЭРГОНОМИКА И ДИЗАЙН В МЕТОДОЛОГИИ ПРЕПОДАВАНИЯ ДИСЦИПЛИНЫ «ИСТОРИЯ ДИЗАЙНА» ДЛЯ СПЕЦИАЛЬНОСТИ «ДИЗАЙН (ВИРТУАЛЬНОЙ СРЕДЫ)»**

*Разрабатывается методика раздела «История средств отображения информации» дисциплины «История дизайна». Анализируются проблемы представления информации в системе «человек-дисплей», роль эргономики и дизайна в оптимизации техники в материальном и духовном планах. Рассматриваются различные формы информационных процессов.*

Раздел «История средств отображения информации» дисциплины «История дизайна» является частью подготовки специали-



тов высшей квалификации для специальности «Дизайн (виртуальной среды)». Дисциплина «История дизайна» по времени обучения (1, 2 и 3 семестры) начинает формирование профессионального мышления будущих специалистов. Для восприятия и обобщения информации человеку необходимы устройства, которые представляют зрительную информацию. Под термином «дисплей» понимается любая информация, представленная в визуальной форме. Как средство отображения информации дисплеи характеризуются широкой вариативностью представления информации человеку при соответствующем программном обеспечении. Дисплеи с диалоговой формой обработки данных дают возможность вести диалог с ЭВМ или другими пользователями на доступном языке. Они также позволяют пользователям, удаленным от ЭВМ, работать в реальном масштабе времени.

*Роль эргономики в визуальной информации.* Система «человек-дисплей» является разновидностью системы «человек-машина», а противоречия при взаимодействии человека с машиной достаточно давно известны – это предмет изучения эргономики. Конечно, дисплеи более технически прогрессивны, но не составляют исключения.

В свое время Норберт Винер сформулировал принцип общности процессов управления и связи в машине и живом организме. Затем пришли к пониманию оптимального согласования психофизиологических возможностей человека и параметров машины. Рядом исследователей отмечена необходимость учета всесторонних интересов пользователя (школа академика В. Глушкова и др.).

Такой учет можно практически реализовать при системном подходе к изучению человеческого фактора, который проявляется в конкретных условиях взаимодействия человека и машины. Главная роль здесь отводится эргономике и дизайну.

Эргономика является комплексной дисциплиной, которая изучает поведение человека в конкретной деятельности. Она возникла на стыке общественных, технических и естественных наук и проявляет себя и как проектная, и как научная дисциплина. Эргономика использует данные наук о человеке (антропология, антропометрия, физиология, психология, социология и др.) и адаптирует их к практическому использованию в проектировании. Эргономика разрабатывает свои методологические принципы, методики

и процедуры исследований. Объектом исследования эргономики является система «человек-машина-среда».

По отношению к рассматриваемому разделу истории дизайна эргономика является важной прежде всего в проблеме четкости и читаемости визуальной информации. Существуют несколько важных принципов, способствующих улучшению читаемости знаковой информации [1]. К ним следует отнести заметность, выделение, четкость, вразумительность, видимость, прочность и стандартизацию. Эргономика определяет размещение и компоновку дисплеев с учетом угла наклона линии взора и характеристик движения глаз. Общепринятые нормы углов наклона взора не всегда являются приемлемыми, например, для операторов ЭВМ [2]. Эргономика разрабатывает методы кодирования зрительной информации с целью легкого обнаружения и понимания её, а также когнитивные факторы разработки дисплеев. Одним из фундаментальных трудов в области эргономического проектирования дисплеев следует считать работу М. Хеландера [3].

*Роль дизайна в визуальной информации.* Теоретической основой дизайна служит техническая эстетика – комплексная научная дисциплина, изучающая социально-культурные, технические и экономические условия формирования целостной предметно-пространственной среды. Методологической базой технической эстетики является системный подход, который использует методики различных наук для формулирования и решения проблем человеческого фактора. Дизайн использует данные эргономики, системотехники, социологии, этологии (науки о поведении организмов в естественной среде), аксиологии (учения о ценностях), эстетики, культурологии, семиотики (науки о знаках и знаковых языках), семантики (раздела семиотики о значениях знаков), технического конструирования, технологии и др.

Такой интегративный характер и антропоцентричность дизайна создаёт предпосылки для успешного решения систем «человек-машина». Цель эргономики и дизайна – не только оптимизировать технику с учетом потребностей и свойств человека в материальном аспекте, но сделать это и в духовном плане. Человек (или человек-оператор) – главное звено в проектировании систем «человек-машина», в том числе и системы «человек-дисплей».

Совершенно естественно, что проблемы дизайнерского проектирования средств отображения информации являются объек-

том специальных дисциплин. Тем не менее в истории средств отображения информации можно найти огромное количество примеров удачного решения визуальной информации и создания виртуальной среды.

*Методология раздела «История средств отображения информации».* Деятельность человека неразрывно связана с процессами и средствами производства, передачи, хранения и обработки информации. Потребность в информации вынуждает создавать специальные технические средства для информационных действий. В абсолютном большинстве процессов передачи, распределения, хранения, обработки и преобразования информации применяют специальные средства отображения информации в формах и видах, удобных и доступных человеку. Эти средства существуют везде, где человек передает информацию другому человеку, или где он взаимодействует с техническими системами.

Средства отображения информации способствуют ускорению и оптимизации информационных процессов, но могут играть и отрицательную роль – вносить ошибки, требовать дополнительных операций декодирования или превышать пропускную способность человека.

Развитие информатики и техники требуют применения большого количества разнообразных средств информации. На современной электростанции приборные пульта и панели с информационными средствами занимают сотни квадратных метров, а первая паровая машина имела лишь один информационный прибор – водомерное стекло. Рост количественных и качественных изменений в структуре средств отображения информации обусловлен как потребностями информатики, так и потребностями техники. Обе они прошли длинный и взаимосвязанный путь развития.

В становлении информатики можно выделить ряд этапов формирования и развития средств и способов реализации информационных процессов, но переломных моментов было всего два: возникновение книгопечатания и возникновение ЭВМ на базе электроники. Этим моментам предшествовал длинный путь возникновения и развития различных форм информационных процессов.

До книгопечатания не требовалось специальных средств передачи информации. Использовались:

а) естественные языки и каналы связи – устная речь, жесты, движения, позы, мимика;

б) биологические возможности человека и естественные предметы – зарубки на дереве и камне, узелки – для хранения и передачи информации;

в) природные носители – рисунки на скалах и в пещерах – для информации религиозного и эстетического содержания.

Для каждого из этих естественных языков можно найти сохранившиеся примеры удачного создания информационных средств.

С возникновением письменности информационные носители специально изготавливаются для хранения и обмена – это рукописные свитки и книги. Их можно отнести к средствам отображения информации статического типа. Произошел отрыв производства информации от её отображения, которое стало опосредоваться специальным носителем и специальным инструментом, но при непосредственном участии человека. Характер отображения утратил динамизм жестов и речи, когда каждый информационный элемент имел развертку во времени. Отображение на бумаге стало постоянным во времени и в пространстве, утратило свою естественную природу, но позволило накапливать и передавать информацию сквозь века. Универсальный графический язык, доступность отображения и восприятия информации для человека, длительность хранения сделали бумажные средства информации чрезвычайно живучими. Они будут использоваться и в будущем.

Рукописные носители информации поражают зрителя эстетикой начертания шрифтов и высочайшей культурой художественного оформления.

Книгопечатание устранило недостаток в скорости отображения информации на бумажных носителях. В истории печатных изданий существует огромное количество примеров высокохудожественного оформления, что позволяет при обучении выявить приёмы и методы формирования эстетически совершенных изданий. Но у печатной информатики есть недостатки, связанные с развитием общества и техники. Это огромный расход бумаги, что ведет к экономическим, социальным и экологическим последствиям. Затем трудности поиска и обработки информации и возникновение парадокса «пресыщение-недостаток»: информации много, так как поступающая из формальных каналов информация разбавлена ненужными потребителю сведениями; информации мало, так как большая ее часть остается недо-

ступной. Требовалась система быстрого поиска, обработки и доставки.

Относительно не так давно развитие техники позволило усовершенствовать процессы передачи информации: возникновение электрического телеграфа в 30-х гг. XIX в., телефона – в последней трети XIX в., радио – в начале XX в., телевидения – в 20–30-х гг. XX в.

Затем наступило время совершенствования хранения информации. Достижения электроники позволяют хранить информацию в огромных объемах: граммофонные пластинки, магнитные ленты, фотокиноплёнка, микрофотография и, наконец, цифровые носители. Но доступ человеку к этим носителям невозможен без специальных средств и приемов кодирования-декодирования.

Появление вычислительной техники усовершенствовало еще одно слабое место информатики – обработку, которая необходима для использования потребителем всех видов информации (личной, научной, деловой, массовой и др.). Наступила пора безбумажной информатики. Управление информацией осуществляется клавиатурой, простыми манипуляторами (мышь), в недалекой перспективе – распознавателями речи.

Создание новых средств отображения информации не ведет к гибели старых. Упомянутое водомерное стекло используется в современной технике без принципиальных изменений. Другим примером может служить изменение цифровых кодов под воздействием современной техники.

#### Список литературы

1. Woodson, W.E. Human factors design handbook / W.E. Woodson. – New York: McGraw-Hill, 1981. – 184 p.
2. Kroemer, K.H.E. Personal communication / K.H.E. Kroemer. – Blacksburg: Virginia Polytechnic Institute, 1984. – P. 32.
3. Хеландер, М. Разработка визуальных средств отображения информации / М. Хеландер // Человеческий фактор. – [Б. м.], 1992. – Т. 5. – С. 116–174.

*The article analyzes the information in the system man-display. Describes the role of ergonomics and design of information technik. The author examines the various forms of information processes.*

**Шинкевич А.Н.**, кандидат технических наук, доцент, доцент кафедры дизайна ИСЗ им. А.М. Широкова, г. Минск.

УДК 738(477)"19"

**О.В. Школьная**

**ТВОРЧЕСТВО ВОСПИТАННИКОВ ОДЕССКОГО  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО УЧИЛИЩА АЛЕКСАНДРА  
И ТАМАРЫ КРЫЖАНОВСКИХ  
НА ФАРФОРОВЫХ ЗАВОДАХ УКРАИНЫ  
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

*Публикация посвящена современникам Усера Давидовича Розенфельда, выходцам из города Одесса Тамаре Лаковне и Александру Васильевичу Крыжановским. Эти скульпторы-керамики по окончании Одесского художественного училища в 1950-е гг. приступили к работе на одном из самых старых украинских фарфоровых заводов. В еврейском местечке Городница на Житомирском Полесье художники проработали 25 лет, всё это время возглавляя художественную часть предприятия. Многие годы жизни мастеров были отданы становлению линии формотворчества ныне утраченного Городницкого фарфорового завода, заложенного Юзефом Чарторыйским ещё в конце XVIII века.*

В послевоенный период на многих заводах СССР, находящихся в далёких глубинках, налаживалось производство фарфора и фаянса. О ведущих художниках и скульпторах фарфора, фактически заточённых в резервациях, удалённых от больших городов и столиц, говорить было часто даже не принято. По сути, подвижнический труд этих людей, практически декабристов второй половины XX века, до сих пор остаётся мало- либо вовсе не изученным. Проблемы культурного развития населённых пунктов, производивших элитарный фарфор и фаянс, как и творчество отдельных мастеров и поныне остаются «белыми пятнами» отечественного искусствознания и истории культуры. В связи с этим интересно рассмотреть жизненный и творческий путь фарфориста Александра Крыжановского, главного художника Городницы на протяжении 25 лет (третья четверть XX века), и его жены Тамары (современников известного белорусского учёного Усера Розенфельда, также выходцев из Одессы).

Специальной литературы по названному вопросу написано не было. О творчестве супругов А.В. и Т.Л. Крыжановских были опубликованы сведения в количестве двух абзацев на двоих в «Словаре художников Украины» 2007 года выпуска, изданном Институтом проблем современного искусства Национальной академии наук

Украины в Киеве [1]. Поскольку скульпторы не были членами Союза художников Украины, данных о них в профильных картотеках не сохранилось. Однако благодаря усиленным поискам удалось разыскать наследников художников, двух сыновей, живущих в г. Синельниково Днепропетровской области и г. Одессе, и впервые объединить разрозненные данные семейных архивов [2; 3].

Будущие художники были коренными одесситами. Тамара Лаковна Лакова родилась в семье болгарина Лако Лакова 11 ноября 1926 г. Была на три года младше своего будущего мужа Александра Васильевича (родился 10 сентября 1923 г.), поступившего ещё до Великой Отечественной войны в Одесское художественное училище. Однако поскольку её будущий муж в 1941 г. пошёл добровольцем на фронт вместе со своим отцом, дальним отпрыском сечевого есаула атамана Сирко Крыжановского, за годы войны три курса сравнялись, и молодые художники заканчивали ОХУ вместе.

По семейной легенде Василий Матвеевич, который работал до войны автогенным сварщиком на судоремонтном заводе, был продолжателем рода поселившегося под Куяльником сына есаула Михаила Крыжановского, камнерезчика ракушечника, из которого строили Одессу. Сын Александр Васильевич поступил до войны рабочим-сварщиком на тот же завод. Как высококвалифицированный рабочий Василий Матвеевич с 1943 г. занимался ремонтом самолётов, а сам будущий известный скульптор в том же 103 Штурмовом Авиаполку стал мастером по арттехвооружению (дослуживал до 1947 г. со своим призывным годом) [2; 3].

Поскольку последний год до войны Александр Васильевич в Одессе ходил на художественный кружок во Дворце пионеров, и занимался скульптурой с наставником Вильчинским Петром Трофимовичем (1906 г. р.), а также успел окончить три курса ОХУ, после 1945 г. самостоятельно занимался лепкой и оформлял красные уголки части. Параллельно он занимался спортом. Ещё в училище мастер вместе с Николаем Степановичем Жабокрицким создали волейбольную команду. Также он увлекался и баскетболом, позже в армии – боксом [2; 3].

После демобилизации в 1947 г. вернулся в Одессу и восстановился в ОХУ, скульптурное отделение которого закончил в 1949 г. После женитьбы на Тамаре Лаковне, выехал по направлению в Олевск, где супруги пробыли год, изучая технический фарфор. Дальше в течении 21 года в Городнице Александр Васильевич ув-

лекался футболом, в этом виде спорта был судьёй республиканской категории и до 50 лет ездил судить футбольные матчи по всей Украине. В зрелые годы стал страстным футболистом и болельщиком. Слепил статуэтку, изображающую Валерия Васильевича Лобановского в момент его знаменитого «углового» [2; 3].

С отличием защитил дипломную работу (выполнил погрудный портрет Богдана Хмельницкого, а также скульптуру около 50 см высотой «Валерий Чкалов»). Молодая семья по направлению с учёбы переезжает на Волынь. В Городнице Александр Васильевич работает главным художником, приняв эстафету у выпускника ОХУ Николая Степановича Жабокрицкого, вынужденного выехать из Городницы по причине проблем со здоровьем [4; 5]. Здесь в Новоград-Волынском районе Житомирской области Тамара Лаковна в должности старшего скульптора занималась преимущественно росписью форм мужа, подменяя его в период ответственных зарубежных командировок в Чехословакию (Теплице, 1955 г.), Болгарию (Пловдив, 1958 г.) и пр. [2; 3].

Тематика творческих работ супругов была разнообразной. От всевозможной скульптуры до отдельных поштучных посудных форм и сервизов. В творчестве Тамары Крыжановской отдельное место занимала детская тема (девочки с кубиками и пирамидками по типу майсенской статуэтки), балет (множество вариантов балерин в пачках), сувенирная продукция (фигурные пробки для бутылок, орнитоморфные ликёрники и пр.). Для почерка Александра Крыжановского были характерными скульптуры спортсменов, формы казацких трубок, ваз и чайных сервизов. Роспись преимущественно разрабатывала жена [4].

В 1960-м году ведущие скульпторы Городницы Крыжановские работали над фильмом, который снимался на заводе, под названием «Украинский фарфор». После этой съёмки творческие работы супругов постоянно экспонировались на республиканских и всесоюзных смотрах, а также на зарубежных выставках. В Городнице художниками была исполнена заказная ваза для Алексея Федосеевича Ватченко, который в 1959–1963 гг. был первым секретарем Хмельницкого областного комитета партии. Далее, уже, видимо, в Синельниково, к юбилею генсека Леонида Ильича Брежнева мастерам доверили изготовление фарфоровой вазы с его портретом [2; 3].

Несмотря на правительственные заказы, больше двадцати лет супруги жили в Городнице в общежитии фарфорового завода. И хоть



здание так называемого в народе «Красного дома» (возведённого из красного кирпича) находилось на горке у реки Случь, откуда открывался прекрасный вид на девственный пейзаж и парк, заложенный в конце XVIII – начале XIX века Юзефом Чарторийским [6; 7], бытовые условия были очень тяжёлыми. В Городнице воду приходилось набирать и носить из колодца, до которого было около двухсот метров. Еду готовили на керогазе, печку для отопления жилья топили торфяными брикетами и дровами. Из-за крошечного жилья с родителями постоянно жил только младший сын Александр, родившийся в 1953 г. Транспортное сообщение было плохим: после разобраных во время войны железнодорожных путей, иногда приходилось по полдня идти пешком до ближайшей ж/д станции.

В Городнице художники и другие приезжие специалисты жили в тесноте, да не в обиде. Дружно удили рыбу, собирались в команду для игры в футбол, рубили дрова, ходили на реку для стирки белья и мытья посуды. В свободное время занимались этюдами и писали пейзажи большой компанией художников [2; 3].

В крепких заводских формах Александра Васильевича, прошедшего школу заводского рабочего до войны, чувствовалась уверенная рука сильного мастера. В росписи художника узнаётся талантливый колорист, которому свойственно улавливать даже нюансы цвета подглазурного кобальта. Удивительно тонко расписывала модели мужа Тамара Лаковна. Для неё было характерно то понимание живописного пятна, которое присуще старым художникам Одесской школы, выходцам из известных европейских центров. Мазок Крыжановской наносился равномерным тонким слоем, излюбленная палитра всегда была светлой, «романтизированной».

По сохранившимся в семье старшего сына Дмитрия (1950 г.р.) данным, его родители были вынуждены для улучшения жилищных условий в 1971 г. переехать в Синельниково Днепропетровской области [2]. Профессиональные знания и опыт руководящей работы супругам очень пригодились на новом месте работы. По долгу службы Александр Васильевич продолжал участвовать в различных мероприятиях: семинарах, симпозиумах по промышленности, много ездил по стране, изучал зарубежный опыт [2; 3]. От периода творчества в Синельниково (Крыжановские недолго после выхода на пенсию в 1983 г. продолжали работать), сохранилось несколько фарфоровых произведений, преимущественно чайных, расписанных под петриковские мотивы [2].

Поскольку здесь семью сразу же обеспечили жильём, Александр Васильевич долгими зимними вечерами собственноручно составлял семейный альбом, фотографии в котором частично успел подписать. В нём отражена история жизненного пути супругов, начиная с первой учительницы скульптора из 113-й одесской школы [2].

В Синельниково Крыжановские и умерли – Тамара Лаковна 12 ноября 1994 г., Александр Васильевич – 30 декабря 1999 г., так и не дождавшись хоть сколько-нибудь значимой прижизненной публикации об их творчестве [3].

Поскольку на протяжении 1930-х – в начале 1950-х гг. Городница была главной экспериментальной творческой лабораторией Украины по скульптуре, значение творчества незаслуженно забытых мастеров Крыжановских сложно переоценить. Можно отметить, что супружеской чете одесситов во имя искусства пришлось отказаться от самостоятельного воспитания старшего сына и благ цивилизации в самые ценные для творчества годы жизни. Плодом такой «советской ссылки» стали выставочные произведения, ныне распорошенные по музейным собраниям и частным коллекциям, до сих пор должным образом не введенные в научный обиход. Город «еврейского юмора на русском языке» как и у многих их соотечественников сформировал у Крыжановских стойкое желание гармонизировать мир украинского фарфора, для которого они учились по любви, а жили по совести.

#### *Список литературы*

1. Художники України: енциклопедичний словник / редкол.: В.Д. Сидоренко [та ін.]; Інститут проблем сучасного мистецтва АМУ. – Київ: Інтертехнологія, 2006. – 640 с.
2. Архив Дмитрия Александровича Крыжановского, г. Одесса.
3. Архив Александра Александровича Крыжановского, г. Синельниково Днепропетровской области.
4. Архив и фонды музея Городницкого фарфорового завода.
5. Архив Одесского художественного училища им. М.Б. Грекова.
6. Білоцерківська, К.І. Найстаріші фаянсово-порцелянові заводи на Україні: подорож до порцелянових заводів мм. Городниці та Барановки влітку 1930 р.: машинописний рукопис / К.І. Білоцерківська // НА ІА НАНУ. – Ф. ВУАК. – Спр. 592. – Арк. 1–8, 1–13.
7. Школьна, О.В. Фарфор-фаянс України ХХ століття: інфраструктура галузі, пром. та ек. політика, організаційно-творчі процеси / О.В. Школьна. – Київ: Інтертехнологія, 2011. – 400 с.

*The publication is devoted contemporaries of Usher D. Rosenfeld, natives of the city of Odessa to Tamara L. and Alexander V. Kryzhanovsky. These sculptors-keramisty upon termination of the Odessa art school in 1950th have started to work on one of the oldest Ukrainian porcelain factories. In the Jewish small town Gorodnitsa on Zhitomir Polesye artists have worked 25 years, all this time heading an art part of the enterprise. Many years of a life of masters have been given line formation формотворчества the Gorodniysky porcelain factory which has been put in pawn still in the end of XV III of a century of Jozef Chartoryjsky.*

**Школьная О.В.**, кандидат искусствоведения, докторант Львовской национальной академии искусств, г. Львов.

УДК 75.04

**Н.А. Шульц**

## **РОЛЬ ПЛЕНЭРНОЙ ЖИВОПИСИ В ФОРМИРОВАНИИ ТВОРЧЕСКОГО ВООБРАЖЕНИЯ ПРИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПОДГОТОВКЕ ДИЗАЙНЕРА**

*Пленэрная живопись особенно важна для приобретения профессионализма в умении изображать окружающую среду, что является в работе дизайнеров одним из главных средств наглядности.*

Дизайнер обязан не только владеть изобразительным языком, но и знать, что сказать им – сказать профессионально, убедительно, увлекательно. Опытный дизайнер виртуозно владеет рисунком и цветом, разнообразной стилистикой изображения; он всегда готов в полевых условиях подкрепить разговор с заказчиком достойным эскизом, лучше других аргументов подтверждающим его возможности как специалиста.

В Государственном стандарте определяется, что выпускник дизайнер должен уметь изображать формы не только с натуры, но и по памяти, представлению и воображению. Изображения внешней среды есть наиболее сложный вид художественной подготовки дизайнера. Но и самый необходимый.

Работа на пленэре требует внутренней собранности, психологической независимости от дискомфорта улицы, погоды, освещения и любознательных прохожих, от умения сосредоточиться, быстро оценить эстетические достоинства представшего вашим гла-

зам пейзажа города, улиц, деревьев, мокрого асфальта, снега, найти нужную позицию и вложить в изображение отпечаток личного переживания при виде картины мира, задевшей ваши глаза и разум, с желанием поделиться своими впечатлениями с другими или сохранить для себя неожиданность шарма заурядного, в общем, вида [1, с. 16].

Завершить работу можно и позже, сохранив впечатление от увиденного в наброске с необходимыми пометками о цвете, состоянии погоды, сезоне.

Пленэр воспитывает тонкость вкуса и тренирует память, вырабатывает навыки автоматической фиксации пространственных композиций, достойных изображений, и фанатичную тягу к процессу переложения мелодии пространства в партитуру плоскости бумаги.

Выходу на пленэр должна предшествовать подготовка, нейтрализующая бытовой дискомфорт непогоды и способствующая квалифицированной работе. Легкомысленность начинающих может дискредитировать сам вид этого полезного творческого занятия и тормозить приобщение к нему [2, с. 44].

Прежде всего нужно запастись планшетом для хранения бумаги или альбомом с жесткой подкладкой и удобным креплением, а также компактным набором графических средств и красок. Есть различные приемы работы на пленэре, требующие разных уровней технической готовности.

Пленэр требует основательной подготовки и полного профессионального обеспечения, учитывающего автономность работы вне дома и студии. Вначале нужно прицениться к месту, предварительно наметить точку зрения, выяснить наличие обстоятельств, мешающих работе. Особенно досаждают на пленэре ветры и быстрая смена освещенности. Работа на пленэре в этом режиме имеет целью либо подготовить быстро выполненные эскизы для последующего их использования в камеральной работе, либо выполнить полноценную завершенную картину, пейзаж.

В любом случае нужно рассчитывать на длительное время реализации всех этапов изображения. Внимательное изучение среды и отражение состояния природы дает ценный опыт накопления колористических соотношений и понимания воздушной перспективы, живости изображения, питающей кабинетные композиции (если, конечно, рисующий придерживается реалистической ори-

ентации в своем ремесле). Практикующие такой пленэр не должны рассчитывать на выполнение большого количества работ за один выход [3, с. 18].

Пленэр туристический требует добротного походного снаряжения, но эффективность пребывания приезжего рисовальщика в новой, незнакомой ему среде будет выше при условии его мобильности по продуманной маршрутной схеме и быстрых зарисовок с указанием деталей, цвета, погоды и прочей информации на листах, которые впоследствии будут доработаны. За световой день добыча пленэриста может составить десяток и более заготовок; стилистикой и формой их завершения он распорядится позже по своему усмотрению. Понятно, что в таких работах художественная завершенность носит более условный характер и зависит от творческой манеры и графических приемов исполнителя, который может проанализировать набросок, внести в него коррективы, исправить ошибки, допущенные на месте. Пленэр такого рода развивает предметную и ассоциативную память, самостоятельность творческой интерпретации природы, стильность изображения. Он позволяет осваивать зимнюю природу, привлекательную своей лаконичностью.

В качестве вспомогательного средства можно воспользоваться фотоаппаратом или видеокамерой; снимки с места выполнения рисунка могут помочь его уточнению, завершению. При развитой зрительной памяти и графических навыках некоторая технологичность туристического пленэра окупается в последующей обработке восстановлением живости психологического впечатления от места посещения; его рисованная запись удивительным образом сохраняет эффекты, воспринятые вашими чувственными рецепторами и запечатленные в вашей памяти [4, с. 16].

Учебный пленэр имеет целью адаптацию рисовальщика к среде, развитие его навыков рисунка и живописи с подготовкой материалов для камеральных работ заданной тематики в изображении среды; например, выполнение пейзажа одного и того же места в разных сезонах, при разном освещении, в разных манерах. На пленэре важно постоянно контролировать правильную сходимость линий в точках схода, учитывать высоту горизонта, находить и акцентировать основные компоненты пейзажа, удалять несущественные и нарушающие баланс композиции. Работа на пленэре делает будущего дизайнера более восприимчивым к образам среды, раскрывает его глаза и ум на явления природы, делает более полно-

ценным и реалистичным его профессиональное мышление, уходит от абстракции, лишенной визуальной пищи. С развитием навыков пленэрные этюды перерастают свое первоначально учебное значение, приобретая самостоятельную художественную ценность, очарование непосредственности изображения и свежести техники. Здесь целесообразно использование художественных средств, обеспечивающих большую выразительность линий, чем простой карандаш: фломастера, пера, кисти, палочки.

Для достижения задуманного художественного эффекта и стилистического экспериментирования полезно использовать кальку, с помощью которой в студии модифицируются формы натурального рисунка, штудируются варианты его гармонизации вводом элементов антуража, тоновых пятен, стильной штриховки. Достигается впечатление глубины пространства, воздушной перспективы, устраняется сухость линий и форм [5, с. 31].

В рисовании среды с натуры есть свои особенности за пределами академических требований. Прочные навыки композиционной продуманности, соблюдение закономерностей не позволяют рисовальщику отклоняться от реализма, но дают осознанную свободу в стилизации изображения, вольности в линии и цвете, хорошо, впрочем, отличающие творческую небрежность грамотного художника от трудов старательного новичка или авантюриста, спекулирующего на использовании новых художественных технологий и материалов. Иллюзия достижимости профэффекта возможна и без подготовки. Случайные попадания в цель даже вызывают экзотический интерес, вроде живописи, выполненной хоботом слона, вооруженного кистью, или художнического таланта шестимесячного младенца. Однако, перешагнув академическую школу, достичь устойчивого успеха вряд ли удастся. Ведь обучение дизайнера преследует цель не только накопления навыков изображения, но и развития пространственного мышления и профессиональной идеологии художника, архитектора, дизайнера.

Важную роль в подготовке квалифицированных дизайнеров играет пленэрная живопись. Поскольку занятия на пленэре проходят в ограниченном объеме часов, большое значение имеют систематические самостоятельные занятия студентов набросками и зарисовками на пленэре. Именно они способствуют развитию острого восприятия окружающей действительности, обобщению увиденного, достижению максимальной краткости, правдивости и

выразительности. Все виды набросков (с натуры, по памяти, воображения, комбинированные наброски) особенно важны для приобретения профессионализма в умении изображать окружающую среду, что является в работе дизайнеров одним из главных средств наглядности.

#### Список литературы

1. Авсиян, О.Л. Натура и рисование по представлению: учеб. пособие / О.Л. Авсиян. – М.: Искусство, 1985. – 152 с.
2. Павлинов, П.Я. Для тех, кто рисует: советы художника / П.Я. Павлинов. – М.: Советский художник, 1965. – 72 с.
3. Барщ, А.О. Наброски и зарисовки / А.О. Барщ. – М.: Искусство, 1970. – 166 с.
4. Алексич, М.Н. Рисунок: практическое руководство для начинающих и самостоятельных художников / М.Н. Алексич. – М.: Искусство, 1965. – С.15–20.
5. Лаптов, А.М. Рисунок пером / А.М. Лаптов. – М.: Академия художеств СССР, 1962. – 166 с.

*Painting plein air is especially important for the acquisition of professionalism in the ability to represent the environment, that is one of the main equipment of visibility in the work of designers.*

**Шульц Н.А.**, ассистент кафедры изобразительного искусства и декоративно-прикладного искусства и реставрации произведений искусства, магистр Каменец-Подольского национального университета им. И. Огиенка, г. Каменец-Подольский.

УДК 75 (510) «20»

**Я.Ф. Шунейка**

### **ВЫСТАЎКІ СУЧАСНАГА КІТАЙСКАГА МАСТАЦТВА Ў МІНСКУ ДА 20-ГОДДЗЯ ЎСТАНАЎЛЕННЯ ДЫПЛАМАТЫЧНЫХ ЗНОСІН ПАМІЖ РЭСПУБЛІКАЙ БЕЛАРУСЬ І КІТАЙСКАЙ НАРОДНАЙ РЭСПУБЛІКАЙ**

*В статье дается искусствоведческая оценка высоким художественным достижениям современных китайских художников, которые показали свои новые работы в традиционном стиле живописи многочисленным белорусским зри-*

*телям. Подводятся итоги позитивным результатам целенаправленных творческих связей 1990-х – 2000-х гг., определяются концепции дальнейшего взаимного диалога искусств между белорусскими и китайскими художниками и искусствоведами.*

20 студзеня 2012 г. у Мінскім Палацы мастацтва адбылося ўрачыстае адкрыццё чарговай супольнай выстаўкі кітайскіх мастакоў, прысвечанай значнаму этапу ў развіцці нашых актыўных культурных узаемасувязей. Перавага ў арганізацыі і правядзенні выставачных праектаў, трэба сказаць, належыць пакуль што кітайскаму боку. З 1992 года не было ніводнага выставовага сезона ў беларускай сталіцы і ў абласных цэнтрах, каб там не адбывалася знаёмства з кітайскім традыцыйным і сучасным мастацтвам. Сярод жа беларускіх мастакоў толькі параўнальна невялікая, як напрыклад Г. Паплаўскі, У. Тоўсцік, В. Шкаруба, У. Пракапцоў і інш., экспанавалі свае творы падчас розных афіцыйных мерапрыемстваў ў Пекіне ў 1990-х – 2000-х гг.

Спачатку цяжка было паверыць сваім вачам, што на нашых экспазіцыйных пляцоўках можна бачыць арыгінальныя творы розных славетных далёкаўсходніх аўтараў. Цяпер, калі ўжо мінула не адно дзесяцігоддзе, немагчыма ўявіць нашага культурнага развіцця без яго падтрымкі арыгінальнымі кітайскімі ўзорамі. Шчыра кажучы, яны будуць заўсёды запатрабаваныя, бо не могуць да рэшты задаволіць нашага грамадскага памкнення да трывалага эстэтычнага ўзбагачэння кітайскімі выяўленчымі, дэкаратыўнымі, каліграфічнымі шэдэўрамі мінулага і зусім новымі вобразнымі ідэямі.

Асаблівую патрэбу ў насычэнні кітайскімі мастацкімі ўражаннямі адчуваюць прадстаўнікі старэйшага і сярэдняга пакаленняў, якія перажылі ў 1950-х гг. гарачую атмасферу кітайска-савецкіх культурных сувязей, а потым больш як трыдцать гадоў былі пазбаўлены патрэбных добрасуседскіх кантактаў у сувязі з працяглым перыядам палітычнай ізаляцыі далёкаўсходняй дзяржавы. Аўтар гэтых матэрыялаў таксама не можа забыцца на моцнае эстэтычнае і пазнавальнае ўздзеянне, якое зыходзіла ад узораў кітайскага мастацтва, убачаных у дзяцінстве ў 1950-х гг. Доўгі час было адчуванне нічым не запоўненай пусткі. Яе можна было параўнаць з белым кінаэкранам, калі раптам па тэхнічным прычынам неадрэчна перапыняўся прагляд захапляльнага фільма. Зрэшты, падобнае здарэнне адбылося на самой справе з аўтарам гэтых радкоў у дзяцінстве, калі ён, гродзенскі школьнік пачатковых класаў так і не здолеў дагледзець да заключнага фінала папулярны кітайскі



фільм, які дэманстраваўся ў Гродзенскім палацы тэкстыльшчыкаў на Савецкай плошчы. На амаль кульмінацыйных кадрах патрыятычна-выхаваўчага кінасюжэта, паводле якога маладыя дзяўчынкі дапамагалі дарослым у выкрыцці і пераследаванні нейкага «варожага агента», чорна-белая кінастужка раптоўна абарвалася...

Толькі ў 1990-х гг. з пачаткам новага гістарычнага этапа ў супрацоўніцтве нашых краін надарылася магчымасць аднавіць і папоўніць свае веды пра Кітай, які ўжо перажыў з другой паловы 1970-х гг. сваю мадэрнізатарскую перабудову. У гэтым працэсе мастацтва адыгрывае вельмі дынамічную ролю. Менавіта памятнаыя сустрэчы з новымі мастацкімі праектамі і фарміравалі ці ж не ў першую чаргу нашы ўяўленні пра тое, якія новыя тэндэнцыі і станоўчыя перамены ў жыцці кітайскага грамадства адбываліся і не перастаюць адбывацца ў наш час.

Можна пераканацца на шматлікіх прыкладах, што для кітайскага мастацтва нацыянальная праблематыка з'яўляецца невычэрпна-плённай. У гэтым яго вялікая каштоўнасць і пераканаўчы вопыт. Як і ў іншых краінах агромністай, так званай еўра-азіяцкай постсавецкай прасторы, у кітайскай звышдзяржаве за мінулыя дзесяцігоддзі захаваліся трывалыя асновы прафесійнай мастацкай адукацыі, так легкадумна адрынутыя ў заходнееўрапейскіх, раней ўзорных мастацкіх асяродках. Гэта і дае магчымасць мастакам-прафесіяналам чуйна рэагаваць на новыя з'явы ў сучасным жыцці, бачыць станоўчае, адваргаць негатыўнае, што дапамагае кожнаму грамадству рухацца наперад у дэмакратычным развіцці. Неабходна ведаць дзеля больш актыўнага вырашэння актуальных задач і прафесійны вопыт іншых мастацкіх школ. У гэтым сэнсе прыклад кітайскага мастацтва дазваляе больш ясна вызначыць найбольш значную праблематыку для нашых айчынных творцаў пэндзяля і алоўка, якая тады і дасягае сваёй значнасці, калі становіцца злучанай з шырокім светам, але пры гэтым не адрываецца ад нацыянальнай глебы.

Менавіта ў Гродне, падчас правядзення розных міжнародных канферэнцый і семінараў па кітаязнаўству на базе Гродзенскага дзяржаўнага ўніверсітэта імя Янкі Купалы, аўтарам гэтых матэрыялаў былі ўпершыню выказаны пэўныя высновы аб неабходнасці сістэмных ведаў па кітайскаму мастацтву для шырокага кола беларускіх спецыялістаў [1], а таксама пра значнасць уклада кітайскіх мастакоў у творчую скарбонку сусветнага мастацтва XX – пачатку XXI стст. [2]. Несумненна, што сучасны Кітай здзейсніў небывалы

культурны прарыў да лідэрства не толькі ў сваім далёкаўсходнім рэгіёне. Гэта – дастойны прыклад таго, чаго можа дасягнуць дзяржаўная палітыка ў галіне культуры, калі мастацкія здабыткі, поруч са спартыўнымі, эканамічнымі знаходзяць належную і сваечасовую маральную і матэрыяльную падтрымку на сваёй радзіме, а ў выніку прыносяць усёй краіне высокі міжнародны аўтарытэт і прызнанне. У наш час кітайскае мастацтва значна больш вядомае ў свеце ў параўнанні з беларускім, нягледзячы на тое, што ў нас ёсць выдатная мастацкая школа, якая поруч з расійскай мастацкай школай захоўвае і развівае лепшыя прафесіянальныя традыцыі еўрапейскага мастацтва. Гэта разумеюць і сучасныя кітайскія мастакі, якія с задавальненнем дзеляцца з нашымі гледачамі плёнам сваёй творчай дзейнасці.

На студзеньскай юбілейнай выстаўцы традыцыйнага кітайскага жывапісу ў Мінску, арганізаванай пры падтрымцы Беларускай гандлёва-прамысловай палаты, Інстытута Канфуцыя ў Мінску і Беларускага саюза мастакоў, якая была сваеасаблівым узорам традыцый і наватарства, прымалі ўдзел 15 аўтараў. Восем з іх у якасці пекінскіх прадстаўнікоў вядучай навукова-творчай арганізацыі – Цэнтральнага інстытута каліграфіі і жывапісу Музея па вывучэнню гісторыі і культуры КНР на чале з дырэктарам і мастаком Ма Джэншэнам наведалі Мінск і правялі шэраг сустрэч з творчай інтэлігенцыяй, наладзілі майстар-класы па кітайскай каліграфіі і жывапісе тушшу. Можна сказаць, што адначасова адбылося некалькі выставак з удзелам кітайскіх аўтараў, якія не толькі дэманстравалі свае завершаныя творы, але і прыадчынялі перад гледачамі розных творчых устаноў і сам вокалгненны працэс іх нараджэння.

Незабыўная сустрэча адбылася таксама 21 студзеня 2012 года ў Выставачнай зале музея Беларускай дзяржаўнай акадэміі мастацтваў. Паважаны маэстра Ма Джэншэн у сваім грунтоўным выступленні выказаў шмат слушных меркаванняў пра шляхі развіцця кітайскага мастацтва і яго трывалых сувязей з еўрапейскім рэалістычным мастацтвам. І сёння для пекінскіх жывапісцаў спадчына кітайскага першапраходцы ўсходне-заходняга мастацкага сінтэзу Сюй Бэйхуна (1895–1953) з’яўляецца класічнай і непадважальна узорнай. Вельмі прыемна, што і для нашага айчыннага кітаязнаўства гэты мастак лічыцца поруч з Цы Байшы адным з галоўных творчых лідэраў, якія вызначылі магістральныя шляхі развіцця кітайскага мастацтва XX ст. [3].

У сваіх творчых працах Ма Джэншэн (1939 г. н.) аддае перавагу аднафігурным выявам, прысвечаным вобразам прадстаўнікоў народных меншасцей Кітая, а таксама славытым асобам мінуўшчыны. Яго калега Лі Баолін (1936 г. н.) – непараўнальны майстра горных краявідаў, вяршыні якіх, як і ў вялікага рускага мастака М. Рэрыха, нагадваюць абрысы усходніх мудрацоў у дарожных капюшонах. Ву Цінгшан (1943 г. н.) спецыялізуецца на жывапіснай інтэрпрэтацыі самых старажытных іерагліфічных знакаў, кожны з якіх – надзвычайная сімвалічная таямніца. У каляровых кампазіцыях Ху Юнкая (1945 г. н.) фігуруе вобраз маладой сучаснай кітайкі, якая знаходзіцца падчас чайнага рытуалу, займаецца вязаннем, чытаннем кніг ў стылізавана-традыцыйным інтэр’еры. Яна з’яўляецца вобразнай алгорыяй сувязі розных часоў, якая дапамагае захоўваць тое лепшае, што не залежыць ад зменлівай моды, а выяўляе менталітэт, вытанчанасць спадчыннай культуры, якая перажыла не адно тысячагоддзе. Іх малодшыя калегі (для нас яны належаць да сярэдняга пакалення) Лю Ян (1960 г. н.) і Ду Цюнь (1960 г. н.) праявілі сябе як таленавітыя пейзажысты і анімалісты, якія выкарыстоўваюць узоры культуры і вясковай архітэктуры, вобразы тыграў сярод скал, каб перадаць сам дух і моц вялікай мастацкай культуры, якая шануе сваю невычэрпную спадчыну, але не збіраецца ёй ва ўсім панавольніцку падпарадкоўвацца. Заўсёды ёсць месца для свабодных экспромтаў тушшу і пэндзлям, калі колеры, быццам веснавыя ручаіны на белым снезе расцякаюцца ад асноўнай насычанай тушшу цёмнай вобразнай плямы. Але галоўную ролю тут адыгрывае хуткі і няўлоўны рух рукі мастака, які карэктна нібы самастварэнне жывой кампазіцыйнай ідэі, і на аркушы паперы з’яўляюцца лотасы сярод воднай стыхіі, іншыя далікатныя расліны на тонкіх сцяблінках. Такія лаканічныя і выразныя вырашэнні ўбачылі глядачы ў кампазіцыях Пан Гункая (1947 г. н.), якія ў многім прыгадваюць творы славутага кітайскага класіка Цы Байшы (1860–1957), бяспрэчнага пачынальніка неўтаймаванай свабоды і трапнасці руху пэндзля.

Высокае майстэрства пры яскравым выяўленні аўтарскіх адметнасцей характэрныя творы ўсіх удзельнікаў выставы. Гэта – выдатныя прафесіяналы, захопленыя сваёй творчай справай, якія і самі не спыняюцца на дасягнутым, і іншым даюць станоўчы прыклад. Самае галоўнае – іх творчасць сустрэла шырокае разуменне ў беларускіх мастакоў, даследчыкаў, увогуле, была вельмі станоўча адзначана самым шырокім колам аматараў кітайскай культуры. Гэта свед-

чыць пра тое, што мінулае дваццацігоддзе творчых сувязей прынесла свой належны плён, і варта будаваць вялікія планы далейшага мастацкага супрацоўніцтва пры значна большым удзеле беларускіх мастакоў.

Сувязі з сучасным кітайскім мастацтвам на ўзроўні жывога абмена творчымі ідэямі, шэрагам сумесных выставак, несумненна, вельмі павышаюць папулярнасць і міжнароднае прызнанне нашай мастацкай культуры. Новым крокам будзе знаёмства не толькі са сталічнымі, але і з рознымі рэгіянальнымі асяродкамі кітайскага жывапісу, багатымі таксама на розныя віды народнай творчасці і інш. Для беларускага кітаязнаўства ў гэты перыяд, як ніколі раней прыадчыняюцца вялікія магчымасці для жывога асэнсавання прынцыпова новых з'яў і эксперыментаў, якія паўстаюць на шляху засваення вялікай культурнай прасторы. Варта таксама звярнуцца і да больш грунтоўнага даследавання вынікаў творчых, ужо гістарычных сувязей мінулага дваццацігоддзя, якія не заўсёды яшчэ знайшлі належную мастацтвазнаўчую характарыстыку, хоць і пакінулі свой незабыўны адбітак ў нашай культурнай памяці.

#### Спіс літаратуры

1. Шунейко, Е.Ф. Изучение искусства Китая в системе профессиональной подготовки лингвистрановедов / Е.Ф. Шунейко // Китаеведение в белорусском образовательном пространстве: сб. науч. материалов Международного научно-практического семинара, Гродно, 29 января 2008 г. – Минск: РИВШ, 2009. – С. 121–124.
2. Шунейко, Е.Ф. Новые направления в китайском изобразительном искусстве XX – начала XXI вв. / Е.Ф. Шунейко // Пути Поднебесной: сб. науч. тр., подготовленный по материалам 11 Международной научной конференции «Китайская цивилизация в диалоге культур» (Гродно, 28–30 октября, 2008 г.). – Минск: РИВШ, 2011. – Вып. 2. – С. 254–256.
3. Шунейка, Я.Ф. Кітай. Архітэктура, выяўленчае і дэкаратыўна-прыкладное мастацтва / Я.Ф. Шунейка // Беларуская энцыклапедыя. – Мінск: Беларуская энцыклапедыя, 1999. – Т. 8. – С. 306–308.

*The article gives the art criticism appreciation of high artistic achievements of contemporary Chinese artists which showed their new works in the traditional style of painting for numerous Belarusian spectators. The positive results of purposeful creative ties of 1990s – 2000s. are summarized, the further concepts of mutual dialogue between Belarusian and Chinese artists and art critics are defined.*

**Шунейка Я.Ф.**, кандыдат мастацтвазнаўства, прафесар кафедры гісторыі і тэорыі мастацтваў БДАМ, г. Мінск.

УДК 738.8 (477.86)

**О.Я. Янощак-Пшибыла**

## **НАРОДНАЯ КЕРАМИКА КОСОВА В КОНЦЕ XX – НАЧАЛЕ XXI ВЕКА**

*В статье комплексно исследованы творческие работы народных мастеров-керамистов г. Косова в украинском Прикарпатье. Сделан анализ развития характерных художественных особенностей продукции частных мастерских, а также творческих работ студентов и преподавателей Косовского института декоративно-прикладного искусства. В работе раскрывается проблематика сохранения и развития традиционных художественных изделий из керамики в XXI ст.*

Народная керамика – важный источник творчества для новаторских идей дизайнеров. Локальными особенностями отличаются изделия народных мастеров Гуцульщины.

Значительный вклад в изучение традиций художественной керамики Прикарпатья сделали историки, искусствоведы, музейные работники, художники-керамисты: О. Пошивайло, Д. Гоберман, Ю. Лашук, И. Гургула, К. Матейко, О. Нога, Т. Кара-Васильева, А. Ханко, О. Кошевой, М. Станкевич, А. Слободян, А. Колупаева, Г. Баран и др.

Целью данного исследования является освещение деятельности мастеров косовской керамической школы. Художественные особенности народной керамики косовского центра являются важным источником для творчества гончаров современности.

Косовская керамика 1960–1980 годов была результатом творчества большого количества гончаров, работавших преимущественно в керамических цехах, реже в индивидуальных мастерских (влияние тогдашней политики). Изделия косовских мастеров указанного периода явились важными достижениями украинского искусства и внесли значительный вклад в национальное культурное наследие.

Учеными отмечен немаловажный факт негосударственного индивидуального производства гончарных изделий в Косова в течение второй половины XX века, которую разделяют на два периода. Первый период охватывает 1950–1960-е годы; большинство мастеров были выходцами из гончарных династий и работали в принадлежавших им гончарных мастерских, причем в 1970–1980-х

годах индивидуальное косовское гончарство постоянно сокращается и, наконец, прекращается. Второй период частного производства глиняных изделий начался в конце 1980-х годов. Важно отметить, что в конце XX и начале XXI веков частные мастерские создаются и восстанавливаются представителями гончарных династий и работниками керамических цехов.

Особого внимания заслуживает деятельность косовской мастерицы П.Ю. Цвилык (1891–1964), творчество которой формировалась в строгом соответствии традициям народных гончаров-керамистов. В коллекциях музеев Киева, Коломии и Косова сохраняются традиционные блюда, кувшины, сервизы с нанесенными вручную по подсыхавшей глине рисунками – растительными орнаментами, стилизованными изображениями птиц, различными композициями, сценами из жизни гуцулов, выполненными Павлиной Йосиповной. Традиции художницы продолжила ее дочь Стефания Зайчук (1909–1995); творчески работает и внучка мастерицы – Надежда Вербивска [2, с. 88].

Настоящей жемчужиной всего Косовского региона являются Косовский музей народного искусства и быта Гуцульщины – отдел Коломыйского Национального музея народного искусства Гуцульщины и Покутья им. Иосифата Кобринского.

В музее представлено профессиональное и народное творчество мастеров разных отраслей прикладного и декоративного искусства XX–XXI вв.

В богатой экспозиции музея традиционная косовская керамика середины и второй половины XX вв. представлена произведениями: П. Цвилык (1894–1964), А. Роцибюка (1903–1981), М. Роцибюка (1903–1972), Ю. Иллюк (1915–1995), Р. Иллюк, Н. Вербивской, В. Швеца и А. Швеца (1945–1999), М. Риопки, В. Джуранюк, Е. Зарицкой, В. Стрипка, А. Бейсюк и др. [7, с. 143].

К числу факторов, обуславливающих самобытность и неповторимость народного искусства региональных центров Прикарпатья искусствоведы относят деятельность Косовского художественного института декоративного и прикладного искусства имени В. И. Касияна. Именно данное учреждение является в своем роде практически уникальным. В нем проводится углубленное изучение большинства профильных направлений народного декоративного искусства: художественной вышивки и моделирования одежды, художественного ткачества, кожи, дерева, керамики, металла, художественной росписи, живописи, графики [7, с. 38–42].

Педагогический коллектив данного учреждения в своих программах первоочередной целью ставит сохранение и развитие аутентичных особенностей искусства гуцульского края. Об этом свидетельствуют защиты образцовых дипломных работ выпускников.

В Косовском институте декоративно-прикладного искусства им. В. Касияна в отделе художественной керамики работают члены Союза художников Украины: Г.М. Колос, А.Д. Кобюк, М.М. Гринюк, Г.И. Хромьяк, А.М. Черный, И.М. Захаркив, О.В. Кушнир, которые творчески и весьма успешно подходят к решению различных проблем современного керамического гончарства и обеспечивают достаточно высокий уровень подготовки квалифицированных кадров. В процессе подготовки специалистов большое внимание уделяется изучению исторического наследия и произведений современников, а также сотрудничеству с Косовским музеем народного искусства и быта Гуцульщины, частными коллекционерами и косовскими мастерами, благодаря чему студенты получают исключительно важные знания по технологии керамического производства, как и по всему кругу проблем декоративно-прикладного искусства.

На кафедре художественной керамики постоянно апробируются творческие новации, отслеживаются сочетания особенностей народного и современного стиля в широком ассортименте изделий домашнего обихода, в оформлении жилых и общественных интерьеров и офисов, в садово-парковой архитектурной керамике, произведениях сакральной предназначности, в изготовлении игрушек и украшений. В каждом направлении учитывается как видовая специфика, так и типологическая структура.

Особого внимания заслуживает музей Косовского государственного института прикладного и декоративного искусства им. Касияна, основанный в 1882 году.

В музее мы можем воочию увидеть разнообразные произведения, созданные студентами данного учреждения. Изделия эти чрезвычайно оригинальны – сюжетно-тематические композиции, тематические и орнаментальные блюда, декоративные вазы, традиционные гуцульские кувшины, посуда, скульптура малых форм, плитки печного кафеля т.д. [7, с. 143].

Керамическая роспись произведений гончарных мастеров Косовщины отличается характерным богатством декоративных форм, символов, которые, переплетаясь между собой, создают композиционную гармонию. Многие из символов можно лицезреть на

широкоупотребительных в повседневном быту изделиях из дерева, а также на украшенных кожаных вещах, всевозможных декоративных предметах – узоры из ломаных и волнистых линий, которые переплетаются в своеобразный символ бесконечности. Декор керамических изделий располагался по большей части непринужденно – зеленые штрихи, каракули, коричневые круги складываются в несложный орнамент, напоминающий цветы, ветки, виноградную лозу.

В 1990–2000 годах в творческой среде все более ощутимой становится проблема развития сети гончарных учебных заведений, частных мастерских. В связи с этим большего внимания заслуживают частные мастерские косовских гончаров: В.И. Джуранюк, М.М. Гринюк, Б.Б. Гулейчук, Л.В. Якибчук, В. Якибчук, В.Ю. Стрипко, Ю.В. Стрипко и много других.

Не меньшего внимания заслуживает и выставочная практика экспозиционного зала и керамических мастерских Косовского регионального отделения национального Союза художников Украины (учредители: М.Ф. Кищук, М.П. Тымкив, М.П. Кабин, В.И. Кабин, М.М. Медвийчук, М.М. Бернадцкий). В 1950 году М.П. Тымкива был назначен уполномоченным Союза художников в Станиславской (ныне Ивано-Франковской) обл. [7, с. 144].

Рядом находились керамические мастерские, в которых изготавливалась разнообразная декоративно-прикладная гончарная посуда и изразцы; в работе мастерских значительные усилия прилагались сохранности традиционных качеств декора продукции.

Среди мастеров Косовского отделения Союза художников почетное место принадлежит керамистке Евгении Зарицкой, творчески работающей в русле традиционной гуцульской керамики. Мастер использует сюжетные композиции, мотивы растительного орнамента.

В косовских керамических мастерских Союза художников Украины на протяжении 2000-х гг. успешно творчески работают как заведующий отделением – мастер В.А. Шкромюк, так и находящиеся под его руководством мастера-керамисты – Ю.Б. Шкромюк, А.И. Бейсюк, Б.М. Бурмач, Л.А. Урман, М.Ю. Ткач, Л.В. Ткач, И.В. Дилета, А.М. Угляр, А.Ф. Гостюк, А.Г. Левицкая, Х.Т. Урбанская и др.

Среди заслуженных мастеров народного творчества – И. Джуранюк, Н.В. Вербивска, А.И. Бейсюк.



Особенность творчества Ульяны Андреевны Шкромюк заключается в применении геометрической орнаментики с использованием линий, точек, ассоциативно-отвлеченных мотивов «подков», «копытец», «зубцов», «кудрей», а также растительных элементов и стилизованных изображений «вазонов», «цветов», «ветвей», «колокольчиков», «гроздей винограда», «гирлянд ягод» и др., из которых мастер создала раппортные, зеркально-симметричные и асимметричные композиции. В структуру «вазоновых», «ветвистых» мотивов Ульяна Андреевна часто вводила изображение птиц. Индивидуальной особенностью произведений мастера является использование текучих подполивных красок, характерных для гуцульской керамики.

Среди мастеров первого поколения – Н.В. Вербивска, заслуженный мастер народного творчества Украины, мастер из семьи Совиздранюкив-Цвильков, работающая в народных традициях. Изделия мастера преимущественно сувенирного характера – миски, кувшины, калачи, детские игрушки-свистульки. У мастерицы есть и наследники семейного ремесла – сын Александр и дочь Оксана Кабин, которые производят дымленую керамику. Последователи керамистки работают и творят в ее домашней мастерской.

Творчество Валентины Джуранюк отличается изысканными профессионально орнаментированными формами. Орнаментика komponуется на основе раппортных, центрично-вращающихся, зеркально-симметричных и асимметричных композиций. Основные композиции построены из геометрических, ассоциативно-отвлеченных, растительных элементов и мотивов, а также зооморфных изображений, среди которых много тератологических. Анималистический, птичий и растительный миры в орнаментах этой художницы удивляют своей причудливостью. Растительные мотивы и элементы она переосмысливала по-своему, создавая новые и оригинальные силуэты. Если керамистка изображала растения – они обязательно имели сложное строение, если животных или птиц – то у них был необычный силуэт, богато украшенный дополнительными элементами – «кучерями», линиями, точками, «насечкой», «ильчатым письмом».

Изделия Александры Вербивской – миски, салатницы, тарелки, вазы для фруктов и печенья («клешы»), макитры, кувшины, сметанники, горшки, разнообразные наборы посуды, фляги, калачи, кувшины, бочонки, корзины, подсвечники и много других

форм – основываются на традиционных народных образцах, и продолжают линию творчества ее знаменитой родственницы, Павлины Цвилык.

Творчество Оксаны Бейсюк отличается применением в орнаментации широкого ассортимента изделий – кувшинов, мисок, салатниц, солонок, ваз для фруктов, наборов посуды для кофе, молока, вареников и др. – большого количества украшений: «ильчастого письма», «насечек», «капанок». Следует отметить, что лауреатами Государственной премии Екатерины Билокур является А.И. Бейсюк и В.А. Шкромюк. Большое количество мастеров являются членами Союза художников, они творят и работают над сохранением гуцульских традиций и ремесла.

В 2001 году было создано частное предприятие «Гуцульская керамика». На предприятии изготавливают преимущественно изразцы, которые покрыты темно-коричневой глазурью, также применяют роспись традиционного характера.

Важным достижением в керамическом искусстве является наличие и расширение сети действующих частных мастерских ковских мастеров: Валентины Джуранюк, супругов Романа и Людмилы Якибчук, супругов Михаила и Галины Трушыков, Юрия Стрипка, Василия Стрипка, Петра Данчука, супругов Николая и Марии Скорецких, Надежды Вербивской, Григория Колоса, Ирины Заячук-Серегинной, Евгении Зарицкой.

Работы мастеров оригинальны и неповторимы, они имеют свой характер и назначение; используются в различных дизайнерских инновациях, которые удовлетворяют духовно-эстетические потребности, являются необходимыми на сегодняшний момент. Творчество народных мастеров чрезвычайно важно для современных профессиональных художников. Архитектурная керамика, бытовые керамические формы, которые традиционно использовались в оборудовании жилья, активно разрабатываются в новаторских тенденциях дизайнеров наших дней.

Ивано-Франковская область знаменита не только историческим наследием, но и самобытными, уникальными в своем роде, культурно-художественными качествами окружающей среды, насыщенной художественной жизнью. Это, в свою очередь, заслуживает углубленного изучения и творческого использования в современной художественной декоративно-прикладной практике, в том числе в традиционного рода керамике что, безусловно, влияет на

творчество того или иного мастера. Культурное достояние народа обеспечивает приток силы и мудрости для достижения цели, к которой стремится тот или иной художник.

Дальнейшие исследования планируется проводить в аспекте изучения проблем керамического ремесла Косовского района Ивано-Франковской области.

#### *Список литературы*

1. Антонович, Е.А. Декоративно-прикладное искусство / Е.А. Антонович, Г.В. Захарчук-Чугай, Н.Е. Станкевич. – М.: Мир, 1992. – 272 с.
2. Баран, Р.Р. Народный дом № 1 / Р.Р. Баран // Коломыя – центр гончарства. – Коломыя, 1993. – С. 9–14.
3. Вербицкий, Л. Изделия гончарные из Косово // Узоры промысла домашних изделий из глины крестьян на Руси / Л. Вербицкий. – М., 1882. – С. 80–88.
4. Гоберман, Д.Н. Искусство гуцулов / Д.Н. Гоберман. – М.: Советский художник, 1980. – 191 с.
5. Данченко, Л. Народная керамика Среднего Приднепровья / Л. Данченко. – [Б. м., б. г.]. – С. 42–46, 99–107.
6. Кара-Васильева, Т.В. Создатели Дивосвита / Т.В. Кара-Васильева // Поэзия глины. – М.: Просвещение, 1984. – С. 129–144.
7. Колупаева, А. Украинские изразцы XIV – начала XX веков. История. Типология. Иконография. Ансамблевость / А. Колупаева; Институт народоведения НАН Украины. – [Б. м.], 2006. – 384 с.
8. Колупаева, А. Гуцульские изразцы: композиции на религиозную тему / А. Колупаева // История Гуцульщины. / гл. ред. М. Домашевский. – М.: Логос, 2001. – Т. VI. – С. 446–456.
9. Кранюк, А. Коломыйский музей народного искусства Гуцульщины: альбом / О.А. Кранюк [и др.]. – М., 1991. – 208 с.
10. Кошевой, А.П. Керамика // Этногенез и этническая история населения Украинских Карпат / А.П. Кошевой. – М.: Миссионер, 2006. – Т. II. – С. 766–788.
11. Лащук, Ю.П. Украинское народное декоративное искусство. Гуцульская керамика / Ю.П. Лащук. – М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре УССР, 1956. – Вып. VII. – 82 с.
12. Лащук, Ю.П. Гуцульская керамика / Ю.П. Лащук // Украинское народное декоративное искусство. – М.: Государственное издательство литературы по строительству и архитектуре УССР, 1956. – Вып. VII. – 82 с.
13. Лащук, Ю.П. Украинские изразцы IX–XIX вв. / Ю.П. Лащук. – Ужгород: Хозрасчетный редакционно-издательский отдел Закарпатского областного управления по печати, 1993. – 80 с.
14. Лащук, Ю. Сакральные сюжеты и мотивы в гончарстве Покутья / Ю. Лащук, И. Лобурак // Украинское гончарство. Национальный культурологический ежегодник. За год 1995. – Опишне: Украинское Народоведение, 1996. – Кн. 3. – С. 276.

15. Ликопа, А. Львовские сборщики керамики XX – начала XXI века: некоторые аспекты формирования частных коллекций / О. Ликопа // Украинский керамολогичний журнал. – 2005. – № 1–4.
16. Матейко, К.И. Народная керамика западных областей Украинской ССР XIX–XX вв. / К.И. Матейко. – М.: Академия наук Украины ССР, 1959. – С. 3–107.
17. Матейко, К.И. Фольклорно-бытовые сюжеты в творчестве А. Бахматюка (материалы по этнографии и искусствоведению) / К.И. Матейко. – М.: Искусство, 1976. – 91 с.
18. Макарова, Т.И. Археология СССР / Т.И. Макарова // Поливная посуда из истории керамического импорта и производства древней Руси. – М.: Наука, 1967. – С. 7–60.
19. Падалка, Я.Л. От ремесла к творчеству / Я.Л. Падалка // Как стать гончаром. – М.: Время, 1900. – 155 с.
20. Пошивайло, А. Этнография украинской гончарства / О. Пошивайло. – Київ: Молодь, 1993. – 408 с.
21. Селивачев, М.Р. Лексикон украинской орнаментики (иконография, номинация, стилистика, типология) / М.Р. Селивачев. – М.: Редакция вестника «Ант»; Нежин: ООО Изд. Аспект-Полиграф, 2005. – XVI. – 400 с.
22. Слободян, А.А. Пистинська керамика XIX – первой половины XX века / А. Слободян. – Косов, 2004. – 152 с.
23. Станкевич, Н.Е. Подлинность искусства / Н.Е. Станкевич. – Львов, 2004. – 191 с.
24. Станкевич, Н.Е. Эстетическая концепция народного искусства / Н.Е. Станкевич // Искусствоведение. – 2006. – С. 9–24.
25. Станкевич, Н.Е. Этнос и культура / Н.Е. Станкевич // Народное искусство Гуцульщины: генезис, проблемы, перспективы. – 2003. – № 1. – С.53–56.
26. Соломченко, А.Г. Гуцульская народное искусство / О.Г. Соломченко // Гуцульская керамика. – М.: Украина, 1959. – 59 с.
27. Станкевич, Н.Е. Художественная керамика, стекло и металл / Н.Е. Станкевич // Антонович, Е.А., Захарчук-Чугай, Р.В., Станкевич, М.Е. Декоративно-прикладное искусство. – М.: Мир, 1992. – С. 119.

*The article brings results of complex study in creative works by the folk craftsmen of ceramic ware produced in the town of Kosiv, the Ukrainian Subcarpathian region. In the paper has been given analysis of development of characteristic artistic peculiarities in the production of individual workshops as well as those in creative works by the students and lecturers of Kosiv institute of decorative and applied art. Some light has been thrown upon problems of preservation and development of traditional ceramic ware in XXI c.*

**Яношак-Пшибыла О.Я.**, старший преподаватель кафедры архитектуры и дизайна университета права имени Короля Даниила Галицкого, аспирант Прикарпатского национального университета им. В. Стефаника, г. Ивано-Франковск.

---

---

Секция 4  
**ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ И МЕТОДИКИ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

---

---

УДК 378.091.12-051:786.2:159.947.5

**А.В. Барвинова**

**ФОРМИРОВАНИЕ МОТИВАЦИИ К ИЗУЧЕНИЮ  
СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ  
В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ БУДУЩЕГО УЧИТЕЛЯ**

*Анализируется проблема формирования мотивации к изучению современной музыки в процессе индивидуальной подготовки будущего учителя. Представлена модель профессионального развития пианиста-исполнителя в процессе освоения репертуара современных композиторов.*

Современное развитие системы музыкального образования предъявляет достаточно высокие требования к подготовке будущего учителя, его личным и профессиональным качествам. Это связано с тем, что во всех сферах жизни усиливается потребность в активных, предприимчивых, творчески мыслящих людях, способных самостоятельно предложить и оперативно разрешить разнообразные задачи. Современная высшая школа требует подготовки такого учителя музыки, который обладает не только профессиональной компетентностью и педагогическим мышлением, но и умением творчески решать сложнейшие педагогические задачи, ориентироваться не только в репертуаре классиков, романтиков, импрессионистов, но и современных композиторов.

Среди психолого-педагогических проблем высшей школы проблема формирования и развития мотивации обучения студентов является одной из важнейших, поскольку высокий уровень мотивации обучения – это один из наиболее действующих способов повышения его эффективности. Отсюда следует, что вопрос мотивации обучения одновременно является вопросом качества обучения.

Высшее музыкальное образование играет значительную роль в формировании эстетичных идеалов и ценностей будущих учителей музыки, их художественного мышления, знаний и взглядов, практических навыков. На пути совершенствования образовательного уровня студентов и повышения качества их образования выделяется проблема формирования интереса к современному музыкальному искусству. Развитие мотивации у будущих учителей музыки считается одним из важнейших психологических факторов, который предопределяет эффективность овладения современным репертуаром. Этот аспект в учебном процессе на сегодня является одним из наименее исследованных и нуждается в особом внимании.

Изучению данной проблемы посвящены работы таких ученых-музыковедов и педагогов, как Л. Мазель, В. Медушевский, Е. Назайкинский, Г. Григорьева, О. Смирнова, Ю. Холопов, В. Холопова, А. Щербакова, О. Юдина. По их мнению, музыка современных композиторов должна занимать равноправное место в репертуаре студента-пианиста на уровне с произведениями композиторов-классиков. Ученые объясняют это тем, что современная музыка, если она действительно образна, ярка и талантлива, может восприниматься студентами не хуже, чем классические произведения, несмотря на необычный, иногда достаточно сложный музыкальный язык. Соответственно, задача педагога заключается в том, чтобы студент с первого курса знакомился и прорабатывал разностилевой и разножанровый репертуар.

Вместе с тем, тенденция недостаточного интереса к изучению современной музыки прослеживается на протяжении всего периода обучения музыканта и продолжается в высшем учебном заведении. Факторы, которые вызывают снижение мотивации, можно условно разделить на две группы. К первой группе принадлежат те, которые зависят от преподавателя (неправильный выбор репертуара, недостаточное владение современными методами учебы, непонимание стилистики музыкальных произведений).

Ко второй группе факторов относятся те, которые зависят от студентов (несформированность мотивов относительно овладения современным музыкальным репертуаром и неумение самостоятельно прорабатывать эти произведения, а также низкий уровень музыкальной подготовки студентов). К этой группе факторов можно отнести и те, которые усиливают сложность изучения музыкальных произведений и могут быть причинами низкой мотивации.

Среди них отметим такие:

- слабость музыкальной памяти;
- недостаточно развитые технические навыки, что не позволяет быстро читать нотный текст;
- ограниченность или отсутствие возможностей прослушивания произведения, которое изучают;
- недостаточно развитый гармонический слух.

Так, например Г. Цыпин считает, что одним из основных подходов в формировании интереса к данным произведениям является изменение отношения студентов к их изучению, нейтрализация негативного отношения к музыкальной стилистике, направление усилий на формирование позитивной мотивации в учебе. Ведь только при условии позитивного личностного отношения к современной музыке, при наличии у студентов осознания ее значимости в развитии современной музыкальной культуры средства музыкального языка становятся действенными и влияют на развитие потребности в расширении соответствующих знаний. При наличии активного позитивного отношения студентов к изучению современной музыки у них формируется ее восприятие, расширяются знания о художественных направлениях, стилях, интонационных основах, композиторской технике. В таком случае изучение современной музыки обогащает, расширяет, совершенствует содержание познавательной потребности студентов и вооружает их новыми методами ее усвоения, совершенствует исполнение. Поэтому организация значимой для студентов познавательной деятельности в процессе изучения произведений современной музыки является важным условием актуализации познавательной потребности [1].

Важную роль в овладении современной музыкой играет также организация учебного процесса как условия решения проблемных задач, которые имеют познавательно-коммуникативную ценность для тех, кто учится; она способствует усвоению музыки в условиях адекватного педагогического общения преподавателя со студентами.

Овладение современной музыкой требует систематической и, что очень важно, мотивированной работы. Студент должен иметь четко поставленную цель, хорошо понимать стилистические особенности современной музыки для последующей профессиональной деятельности. Хотя, как показывает опыт педагогической деятельности, осознание цели овладения современной музыкой не

всегда становится достаточным мотивирующим средством и не всегда поддерживает познавательную активность студентов на должном уровне. Соответственно можно выделить два вида побуждений, которые мотивируют процесс овладения современной музыкой.

К первому виду относятся потребности, которые выплывают из психологической модели личности (цели, перспективы, использования и тому подобное). Ко второму, внутреннему – познавательные интересы, направленные на формирование опыта и особенных слушательских навыков [2].

В своей работе мы опирались на труды Х. Хекхаузена, Ю.М. Орлова, Г.А. Тульчинского, в которых проводится связь между мотивацией учения и мотивацией достижения успеха. Первую они относят к познанию, вторую – к результативности, а ту и другую вместе – к виду внутренней мотивации, разделяя и классифицируя успех на результативный, успех как социальное признание, успех преодоления трудностей, успех реализации призвания. В данном случае мы предлагаем рассмотреть мотивацию достижения успеха в изучении современной музыки как внутреннюю мотивацию, связанную с обучением и процессом адаптации студентов в вузе, в которой выделяется субъективная и объективная ценностные стороны успеха [3; 4; 5].

Корреляционный анализ мотивации достижения успеха в изучении современной музыки показал, что высокую согласованность между собой обнаруживает следующая группа мотивов достижения успеха: успех-личный, успех-результат, успех-переживание, успех-преодоление, успех-призвание.

Следует отметить, что мотивированные на достижение успеха студенты отчетливо проявляют стремление во что бы то ни стало добиваться своей цели в учебной, коммуникативной и других видах деятельности. В их когнитивной сфере имеется ожидание успеха, вера в его достижение. Связанная с этим ожиданием работа вызывает у них положительные эмоции. Для них также характерна полная мобилизация своих ресурсов и сосредоточенность внимания на достижение поставленной цели. Если есть возможность выбора учебных задач, они предпочитают задачи средней и повышенной сложности.

Наш опыт показывает, что успешно мотивированные к изучению современной музыки студенты с удовольствием участвуют в



концертно-просветительской деятельности и различных формах исполнительской практики.

#### Список литературы

1. Цыпин, Г. Музыкант и его работа / Г. Цыпин. – М., 1988.
2. Кирьякова, А.В. Ориентация личности в мире ценности / А.В. Кирьякова. – Оренбург: изд-во ОГУ, 1996. – 188 с.
3. Орлов, Ю.М. Потребности в достижениях в учебной деятельности / Ю.М. Орлов // Потребности мотивы учебной деятельности. – М., 1976 г. – С. 26–46.
4. Тульчинский, Г.А. Разум, воля успех: О философии поступка / Г.А. Тульчинский. – Л., 1990. – 79 с.
5. Хекхаузен, Х. Мотивация и деятельность: В 2 т. / Х. Хекхаузен. – М.: Педагогика, 1986.

*The article analyzes the problem of formation of the motivation for the study of contemporary music in the process of individual preparation of future teachers. The model of professional development pianist – performer in the development of the repertoire of contemporary composers.*

**Барвинова А.В.**, аспирант НПУ им. М.П. Драгоманова, г. Киев.

УДК 13.00.01

**А.О. Бельтюков**

### **ПРИМЕНЕНИЕ МЕТОДА МОДЕЛИРОВАНИЯ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ БАКАЛАВРОВ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ АРАНЖИРОВКЕ**

*Рассматриваются преимущества использования метода моделирования в обучении музыкальному искусству, в частности в обучении музыкальной аранжировке. Автор предлагает процесс обучения аранжировке организовать как процесс освоения на практике большого количества стилевых моделей.*

Метод моделирования как общенаучный метод познания характеризуется наибольшей универсальностью, что позволяет использовать его как в естественных, так и в социально-гуманитарных науках, в процессе не только научно-исследовательской деятельности, но и в процессе обучения. Суть метода моделирования состоит в том, что для исследования какого-либо объекта строится

его модель, в которой воспроизводятся главные свойства, структура и функции объекта. Модель используется для фиксации информации об оригинале в удобной и доступной форме, что позволяет изучать оригинал, расширять знания о нем, и в дальнейшем успешно оперировать уже реальным объектом [2, с. 227].

Модели изучаемых объектов могут быть материальными или идеальными, вещественными или знаковыми. Наиболее гибкими, универсальными являются идеальные знаковые модели, так как благодаря высокой степени абстракции они могут воспроизводить не только единичный объект, но и целый класс объектов [4, с. 203–204].

Метод моделирования достаточно широко применяется в музыкальном искусстве. Моделями музыкальных объектов могут являться условные образы, схемы, формулы, таблицы и т. п. Модели музыкальных объектов создаются, как правило, на основе общей теории музыки (элементарной теории) и соответствующей знаковой системы. Это могут быть модели гармонических систем или синтаксических структур в условиях различных музыкальных форм и жанров, модели метроритмической, ладовой, фактурной организации музыки в рамках определенного стилевого направления или единичного произведения.

Большое значение метод моделирования имеет в обучении музыкально-теоретическим дисциплинам, так как с помощью моделей (особенно идеальных) возможным становится свести изучение сложных, абстрактных объектов и их систем к простым и наглядным схемам или другим примерам.

Представляется, что весьма эффективным метод моделирования может оказаться в процессе обучения музыкальной аранжировке (на уровне бакалавриата).

Цель аранжировки, как правило, предполагает переработку определенных выразительных средств исходного музыкального произведения, и в итоге – изменение стиля музыки. Подобная задача предполагает наличие у музыканта не только «крепкой» композиторской школы, но и знания стилевых канонов, как исходного произведения, так и результирующего. Иначе говоря, здесь необходимо знание разнообразных *стилевых моделей*, соответствующих основным музыкальным направлениям. Например: стилевая модель инструментального концерта эпохи Барокко, или стилевая модель направления британский бит (биг-бит). При этом каждая из таких моделей включает в себя несколько локальных моделей соответственно основным строительным элементам музыки.

В связи с этим обучение аранжировке следует осуществлять в опоре на изучение и практическое освоение стилевых моделей. Общий вид модели стиля может быть следующим (он включает в себя шесть взаимосвязанных локальных моделей):

<i>3 уровень</i>	Метроритм / Мелодия
<i>2 уровень</i>	Форма / Гармония
<i>1 уровень</i>	Исполнительский состав / Фактура

Такая логика описания стиля в целом соответствует логике анализа музыкальных произведений в учебнике Л.А. Мазеля и В.А. Цуккремана [3]. На основании похожей модели осуществляет анализ джазовых стилей Ю.Г. Кинус в монографии «Джаз. Истоки и развитие» [1].

Процесс освоения стиля подразумевает следующие этапы. Вначале преподаватель вместе со студентами анализируют необходимое количество выдающихся музыкальных образцов какого-либо стиля, и далее вместе строят его первоначальную модель (предполагается, что в дальнейшем будущие бакалавры смогут выполнять такую работу самостоятельно). Модель фиксируется в понятиях, символах и терминах языка теоретического музыкознания. На следующем этапе осуществляется усвоение данной модели – теперь уже через ее призму рассматриваются соответствующие музыкальные образцы (новые и уже знакомые). Таким образом, происходит осмысление модели, усвоение на ее примере внутренней структуры, сущностных качеств изучаемого стиля. На заключительном этапе учащиеся выполняют работу по стилизации – сочиняют музыкальное произведение в соответствии с созданной стилевой моделью. Такое произведение, в свою очередь, также будет являться моделью, но воплощенной уже в художественную форму.

В процессе построения «омузыкаленной» модели неизбежно будут вскрываться новые закономерности изучаемого стиля, и, таким образом, будет осуществляться корректировка первоначальной модели.

Следует заметить, что и на втором, и особенно на третьем этапе изучения стиля происходит наполнение «каркаса» модели художественным содержанием. В результате студенты усваивают стиль не только как формализованную модель, шаблон, но и как художественный феномен, имеющий эстетическую ценность.

В итоге студенты-бакалавры осваивают на практике большое количество композиционных приемов: вариантов построения мелодии и голосоведения, способов инструментовки, гармонизации, принципов формообразования и фактурной организации. И все это знание организовано в некоторое количество стилевых моделей. Предполагается, что в дальнейшем – в процессе аранжировки – бакалавры будут способны не только стилизовать музыку, но и свободно комбинировать элементы различных моделей, создавая на их основе оригинальный музыкальный стиль.

#### Список литературы

1. Кинус, Ю.Г. Джаз. Истоки и развитие / Ю.Г. Кинус. – Ростов н/Д: Феникс, 2011. – 491 с.
2. Краткий философский словарь / под. ред. А.П. Алексеева. – 2-е изд., исп. и доп. – М.: Проспект, 2001. – 496 с.
3. Мазель, Л.А. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм: учебник / Л.А. Мазель, В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1967. – 752 с.
4. Сизова, Е.Р. Моделирование как метод изучения музыкального искусства / Е.Р. Сизова // Знание. Умение. Понимание. – 2008. – № 2. – С. 203–207.

*The article discusses the advantages of using the modeling method in teaching the art of music, particularly in learning a musical arrangement. The author proposes to organize process of learning arrangement as a process of development in practice many style models.*

**Бельтюков А.О.**, ассистент кафедры музыкально-компьютерных технологий Российского государственного профессионально-педагогического университета, г. Екатеринбург.

УДК 378.016:78

**Л.Д. Беляк**

## **МНОГОПЛАНОВОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ КАК УСЛОВИЕ ЕГО УСПЕШНОГО ИСПОЛНЕНИЯ**

*Рассматриваются разные виды работы над музыкальным произведением в классе хорового дирижирования.*

Восприятие музыки, по мнению большинства ученых-музыкантов, – сложный психический процесс отражения в сознании слушателя музыкального образа, в основе которого лежит единство эмоционального и рационального, выраженное в адекватной эмоциональной реакции, эстетических суждениях и оценке.

В методике преподавания дирижирования необходимым направлением должно быть развитие у студентов глубокого и эмоционального восприятия музыкального материала. Для того, чтобы музыкальное произведение было воспринято глубоко и эмоционально, нужна большая подготовка. Академик Б.В. Асафьев по этому поводу писал, что «воспринимать музыку дело сложное, трудное, к нему надо подготовить внимание, надо работать над углублением и уточнением восприятия...» [1, с. 10–12]. К этой проблеме обращались также К.Д. Ушинский, В.В. Медушевский, Б.М. Теплов, Л.С. Выготский и др.

К.Д. Ушинский писал, что произведение искусства только тогда будет глубоко прочувствовано, когда оно будет до конца понято.

Понимание с точки зрения психологии, – это способность постигать смысл, значение чего-либо и достигнутый благодаря этому результат. В герменевтике – теории интерпретации и понимания смысла – понимание рассматривается, как поступательный процесс, на каждом этапе которого достигается определённый уровень обретения смысла, от ограниченного до глубокого (Ф.Д.Е. Шлейермахер, В. Дильтей, М. Хайдеггер, Г.Г. Гагамер).

В. Набоков писал, что «красота произведения искусства по-настоящему воспринимается, когда можешь разобрать его механизм» [2, с. 39].

Каковы же пути формирования восприятия музыкального произведения на занятиях дирижирования?

Для полноценного осознания и прочувствования хорового произведения студенту нужно пройти определенные стадии его изучения. В методической литературе выделяют следующие стадии: ознакомление, изучение, исполнение. Первоначальное знакомство с произведением – по своей сути созерцательно и не затрагивает глубины постижения музыкального образа. Студент зрительно охватывает хоровую партитуру, проигрывает ее, тем самым у него складывается общее представление о произведении.

Верно понять и истолковать музыкальное произведение студенту помогает комплексный анализ. О жизни и творчестве компо-

зителя и поэта, об их эстетических взглядах, конкретных общественно-исторических условиях, в которых создавалось произведение, даст представление историко-стилистический анализ.

Углубление же в художественный образ происходит посредством музыкально-теоретического и исполнительского анализа, непосредственно связанного с содержанием. С позиций Л.С. Выготского «исследование «анатомии» художественного произведения, открывает многоплановость адекватной ему деятельности» [3, с. 9]. В связи с этим важно нацелить студента на осмысление ценности поэтического текста, рассмотрение взаимопроникновения музыки и слова (поэтический текст в значительной степени определяет характер вокальной мелодии, выбор метра, ритма, структуры).

Исполнение хорового произведения студентом не может быть успешным без понимания его музыкальной формы, жанра, гармонии, метроритма, фактуры, ладотонального плана и других выразительных средств. Осознать музыкальный образ помогают также графические обозначения (акценты, лиги, цезуры, ферматы и др.).

Результатом проведения аналитической работы по изучению хорового произведения является написание аннотации на него.

Представление о музыкальном произведении будет неполным без выразительного исполнения его на фортепиано и пения хоровых партий. Эти виды работ направлены не только на изучение хорового произведения, но и на возникновение музыкально-слуховых представлений о художественном образе. Практика показывает, что достаточно плохие навыки чтения хоровой партитуры студентом приводят к тому, что он слабо представляет звучание хора и сводит свои действия лишь к тактированию под музыку, исполняемую концертмейстером.

В процессе изучения хорового произведения, поиска нужных средств выразительности для передачи содержания, дирижёрских приёмов, происходит включение студента в творческий процесс. Таким образом, у него вырабатываются поисково-исследовательские навыки в решении как теоретических, так и практических проблем. Это позволяет рассматривать познание как творческий процесс приобретения знаний в обучении. «Восприятие искусства требует творчества», – писал Л.С. Выготский, потому что для него «недостаточно просто искренне пережить то чувство, которое владело автором, недостаточно разобраться и в структуре самого про-

изведения – необходимо ещё творчески преодолеть своё собственное чувство, найти его катарсис, и только тогда действие искусства скажется сполна» [3, с. 315].

Следовательно, на уроках дирижирования очень важно стимулировать студента не только изучать хоровое произведение, находить способы и приемы его исполнения, но и вырабатывать своё отношение, добиваться реализации своих исполнительских намерений, а также воспитывать хороший музыкальный вкус.

А для этого студенту нужны – творческая активность, фантазия, вдохновение, артистизм, воля. Но при этом жизненный и музыкальный опыт каждого студента скажется, в большей или меньшей степени, на постижении глубины музыкального образа, что найдет свое отражение в исполнительской интерпретации.

Многолетний опыт педагогов свидетельствует о том, что успешному изучению и исполнению музыкального произведения также способствуют:

- работа студента с методической литературой;
- показ педагога;
- прослушивание интерпретаций различных исполнителей в звукозаписи;
- использование при разборе музыкального произведения ассоциаций, методов сравнения, сопоставления;
- применение игровых методов и др.

Таким образом, развитие многоплановости восприятия у студентов музыкальных произведений на уроках дирижирования является одним из важных условий их успешного исполнения.

#### *Список литературы*

1. Асафьев, Б.В. Вопросы музыки в школе / Б.В. Асафьев. – М., 1973.
2. Набоков, В. Лекции по зарубежной литературе / В. Набоков; пер. с англ.; под ред. В.А. Харитонова; предисловие к русскому изданию А.Г. Битова. – М.: Издательство Независимая Газета, 1998. – 512 с.
3. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1986.

*This article discusses different types of work on a piece of music in choral conducting.*

**Беляк Л.Д.**, старший преподаватель кафедры дирижирования и вокала факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно.

УДК 37.016:78

Г.Э. Габните, Д. Стракшене

## ИЗМЕНЕНИЯ СОВРЕМЕННОГО ОБУЧЕНИЯ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ШКОЛЕ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ PRAxIAL \*

*Современное музыкальное обучение основано на философском аспекте, проявляемом в доминировании классической парадигмы. Учение, которое служит будущему музыканту-профессионалу, реализуется через педагогическое влияние, основанное на передаче информации, подчёркивает индивидуальную работу. Конечная цель сконцентрирована на базовых предметных знаниях, навыки и способности формируются как основа учения. В перспективном, измененном обучении, основным моментом становится преобразование классической парадигмы в современную. На основе praxial теории обучения знание было бы только условием достижения цели, навыки, способности для учащихся были бы нужны как средство выражения. Процесс музыкального выражения был бы основан на творческой деятельности ученика, главной целью такого процесса стало бы формирование эмоционально-нравственных ценностей. На этой парадигме выраженный учебный процесс предоставил бы новые возможности для учащихся, которые нуждаются в любительском музицировании и не претендуют на высочайшие художественные исполнительные стандарты.*

### Introduction

Various scientific researches in the area of musical education carried out at children's musical school recently conducted all over Europe showed both positive and negative educational trends common for many countries; their analysis may be useful when creating the new vision of musical schools in Lithuania. One of the greatest problems detected by Lithuanian and foreign scientists in various contexts is the new cultural demands of the modern society and the possibilities of the corresponding changes in the system of musical education. S. Mainz (1995), A. Piliiauskas (2003) when discussing the reality of musical education, classify the education into «yesterday's» and «today's» – the latter reflects the demand for educational innovations: changes in the instrumental teaching repertoire, implementation of various-styled improvisation, pre-school children's education, adult education, fulfillment of group instrumental teaching

\* Информация дана на русском языке для расширения читательской аудитории. Статья издается в авторской редакции.



(2007). G. Mota (2007), J. Pleinytė (2008) in their works analyze the implementation of new teaching modules in educating musical educators – the most important executives of changes in education. M. Kolodziejski (2010) emphasizes that in the process of contemporary education a student's artistic – musical skills are formed with active involvement of parents into this process. According to S. Kartashev (2010), Virpilienė (2002), as the cultural demands of modern personality are changing the significance of a deeper and more essential perception of music in personal development enabling the search of new forms of non-formal musical education becomes more and more obvious. J.A. Cagarelli (2008) and L. Dubosaitė (2009) who have been studying psychological aspects of music performance, analyze the peculiarities of preparation for the stage performance, attention concentration and present the methods of musical abilities diagnostics which would help to pursue a high-quality educational perspective corresponding the new demands of the society.

There are not many research devoted to analyzing the tendencies of expression of musical education. Taking into consideration the fact that as the conception of musical education (its aims, needs, educational contents, etc.) is changing, a need for the new paradigm of musical education is becoming more obvious, the theory of *praxial* musical education has been chosen as the **object of the research**.

**The aim of the research** is to detect the changes in education in children's music schools in the context of the theory of *praxial* musical education.

***The objectives of the research:***

- 1) To highlight the features of links between contemporary musical education and classical educational paradigm;
- 2) To present the reasons and assumptions of changes in educational paradigm;
- 3) To reveal the importance and possibilities of the theory of *praxial* musical education in perspective education.

**The methods** of scientific literature and meta analysis are used in the article.

**The features of classical educational paradigm  
in music pedagogy**

When analyzing the expression of dominating educational paradigms in contemporary musical education one can see the signs of classical educational paradigms domination. We shall try to prove that

with the help of analysis of the most essential components of education such as *educational contents, aims, skills, methods...*

The education of an instrumentalist which has preserved educational traditions and which has been forming for several decades remains almost unchanged today [10; 7]. A dominating and determinative role of a teacher is still preserved in the teaching process in the class based on individual work. The distinguishing features of such education are the following: strict control and monitoring of students' acquisition of the material, time allocation for gaining particular skills, assessment of the quality of acquisition of the material learnt. When analyzing the *educational contents* foreseen for a future musician which is used in mundane pedagogical practice it can be stated that it is based on the *aim* to preserve the artistic musical heritage, i.e. there are elements involved in educational contents helping to perceive and interpret the creative heritage of classical epochs. This definitely requires professional *skills* of the highest quality; and contemporary instrumentalists' education carried out in children's musical schools is oriented towards purposeful training of these skills. Certain *methods* distinguished by specific features in each subject are used for students' skills training. E.g., formation of methodical traditions of the piano subject teaching in Lithuania is «the sequent techniques taught and professionally implemented the result of formation of correct playing skills and abilities to reveal the secrets of performing arts» [11; p. 90]. Unfortunately, currently acceptable for those considering the future career of a professional musician, for the students with self-expression musical amateur educational aims these methods become too «narrow» or on the opposite – «too broad», more appropriate for achievement of high educational results. When analyzing the abovementioned *educational results* defined in the current requirements of various specialties curricula also being reflected in real pedagogical practice it can be stated that the latter are focused on the acquisition of the basic professional knowledge oriented towards the further activities of a professional musician. The final educational result forms *parameters of the quality of education* which are also based on the classical educational paradigm in the education of a young musician. This is proven by perfectionist pursuance of interpretation of musical works performance which can be seen in the subject curricula as well as in the mundane pedagogical practice. Figure 1 describing educational notions designed by the authors and aimed to illustrate the expression of classical paradigm in contemporary instrumentalist's education is provided.

Figure 1 – The expression of classical educational paradigm in the instrumentalist's education

<b>Notions describing teaching</b>	<b>Classical educational paradigm</b>	<b>Education of a young instrumentalist</b>
<i>Teacher</i>	Central figure in education: organizer, manager.	Advanced prevision of educational framework, control over the trainee, distribution of time resources.
<i>Student</i>	The object of the educational process.	A passive participant of educational process, obedient to the teacher's will.
<i>The aim of education</i>	To transfer the real knowledge and information.	To acquire the necessary professional knowledge for revelation of artistic musical heritage.
<i>Educational contents</i>	Is based on formal knowledge and information.	Is focused on the education of a professional musician, is based on traditional \ musical forms of student's expression during the lesson separately from a broader sensible context.
<i>Educational methods</i>	Fulfilled via pedagogical influence.	Appropriate results of the education: implementation of the correct skills of playing the instrument which help to interpret a musical work.
<i>Skills</i>	Limited, suitable for fulfillment of narrow professional activities.	Professional, artistic.
<i>Results of the education</i>	Basic knowledge.	Playing skills of high professional level.
<i>Parameters of the quality of education</i>	Set in accordance with the highest achievements in a particular area.	Accomplishment of the performance aligned with the standards of well-recognized interpreters.

### **Musical education based on *praxial* theory**

Having analyzed the expression of classical paradigm in contemporary musical education, there is an obvious demand for education that would reflect the challenges of the period; the classical educational paradigm becomes too limited and «tight» for the 21st century education. Along with the changes in the aims, needs of the education and educational contents, as well as social, philosophical

paradigms we see the demand for expression of a new paradigm of a musical education that would reflect not only new methodological principles but also the original philosophical interpretations of the aims of contemporary musical education. *Praxial* is a student's particular practical activities or a theory of musical education based on *praxis* activities. D. J. Elliott analyses *praxial*, etnomusicological and musical ethnography inter-relationship and relates the main feature of this theory to the contemporary theories of existentialism, phenomenology, and pragmatism (1994). Existentialism and phenomenology emphasize the meaning of personal experience and internal life of a person while pragmatism is more focused on activities in a certain social context [13]. Thus, the meaning of musical perception depends upon the result of the interaction between the music itself and socio-cultural context. When analyzing musical activities from pragmatic point of view, *praxial* theory rejects the aesthetical perception of musical value, its beauty and meaningfulness based on idealistic, realistic attitude. It means that the perception of the «uniform» meanings of the music solely via aesthetic categories may be broadened up to countless perceptions determined by versatile situations. «Sounds become music independently from a perceiver's possible relative features or qualities attributed to him by social or personal practice where these sounds take place and what they are suitable for» [14, p. 40]. Currently existing traditions of music and musical education referred to as «classical» Eurocentric attitude by scientists should be evaluated solely as one of the many existing traditions which has been formed to improve the sophisticated taste of the upper classes of the society. The consequences of providing of musical education basing on these aesthetic categories are the following: worship of perfection of the performance, canonized professionalism, irreversible gap between amateur and professional music performance. Every activity carried out by an individual is originally important and meaningful for him or her, and is based on everyday values of life. Therefore any of his or her musical performances by themselves become unique, basing on the inter-relation with a person's meaningfulness, sociability. *Praxial* theory can be understood as the basis of an individual's pragmatic decisions really reflecting the role of music in a person's life. Musical education based on *praxis* is not rejecting but attractive, involving into activities with the help of its forms such as «music for us» and «music for our sake» [14, p. 43]. Musical education in a music school based on *Praxial* theory would enable to

see education from the point of view of students' practical interests, *praxis* would reveal the new forms of artistic expression «without suppressing» into narrow frame of professional learning. Then, the demand for contemporary musical education and its accessibility for every person willing to perform music in the limits of his or her needs and abilities would probably increase.

With a view to summarizing the features of currently provided musical education and show the assumptions of its changes in the contents of *praxial* theory, figure 2 compares *philosophy*, *attitude towards studies*, *students' activities*, *meaning of music* reflecting the features of classical musical educational paradigm and *praxial* musical educational theory.

Figure 2 – Features of musical education in the aspects of classical paradigm and *praxial* theory of musical education

<b>Classical educational paradigm</b>		<b><i>Praxial</i> theory of musical education</b>
Idealism, neo Thomism	<b><i>Philosophy</i></b>	Pragmatism, existentialism, phenomenology
Academic, rational, discipline-based, perennialistic	<b><i>Attitude towards studies</i></b>	Pragmatic, individual, social
Determined by abilities, defined by the requirements of the curriculum	<b><i>Student's activities</i></b>	Individual, personally unique, actualizing
Aesthetic, immanent, autonomous	<b><i>Meaning of music</i></b>	Practical, determined by personal – socio-cultural inter-relationship

### Conclusions

1. The process of musical education currently ongoing in a music school is definitely based on «classical» Eurocentric approach with the main components such as *aims of education*, *contents of education*, *educational methods*, *skills*, *results of education*, *parameters of the quality of education* as well as *teacher – student relationship* being appropriate to the feature of classical teaching paradigm;

2. Perspective musical education should be ready to face the new challenges of the period, therefore it cannot be «isolated» from new practical trends in educology which appear as a change of classical paradigm into the modern paradigm;

3. Musical education based on *praxial* theory of musical education would significantly change the attitude towards aesthetic ideals of music what would allow to innovatively perceive the aims of education determined by pragmatic attitude as well as to broaden the forms of students' artistic expression independently from his or her musical abilities.

#### References

1. Mainz, S. Teaching to Play an Instrument Nowadays / S. Mainz // Music shoools. Muzik International. – 1995.
2. Piličiauskas, A. Muzikos pedagogika XXI amžiaus problemų erdvėje: mokslinės konferencijos pranešimai / A. Piličiauskas // Lietuvos muzikos akademija kelyje į Europos aukštojo mokslo erdvę. – Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2003.
3. Mota, G. The Music Educator's Professional Training – Challenges and Consequences in the New European Context / G. Mota // Problems in Music Pedagogy. – Daugavpils: Daugavpils University. – 2007. – Volume 2.
4. Šleinytė, J. Fortepijono pedagogas muzikos mokykloje: situacija ir veiklos plėtra / J. Šleinytė // Muzikinis ugdymas švietimo kaitos procese: respublikinės metodinės – praktinės konferencijos medžiaga. – Kauno pedagogų kvalifikacijos centras, 2008.
5. Kolodziejski, M. The Role of Family and School in Developing the Child's Musical Skills – Let Us Appreciate the Power of Music / M. Kolodziejski // Muzikas zinatne šodien: pastavigais un mainigais. – Daugavpils: Daugavpils Universitates, 2010.
6. Kartashev, S. The Musical and Aesthetic Perception of Junior / S. Kartashev // Muzikas zinatne šodien: pastavigais un mainigais. – Daugavpils: Daugavpils Universitates, 2010.
7. Viršilienė, L. Fortepijono specialybės pamokos: tarptautinės mokslinės konferencijos pranešimai / L. Viršilienė // XXI amžiaus muzika ir teatras: paveldas ir prognozės. – Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2002.
8. Цагарелли, Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности / Ю. Цагарелли. – СПб: Композитор, 2008.
9. Dubosaitė, L. Mokiųjų rengimas viešam pasirodymui: psichologiniai palaikymo būdai: mokslinės konferencijos pranešimai / L. Dubosaitė // Žymiosios muzikos ir teatro asmenybės: jų veiklos projekcija Lietuvos kultūroje. – Vilnius: Muzikos ir teatro akademija, 2009.
10. Aleknaitė-Bieliauskienė, R. Mokymo skambinti fortepijonu metodikos ir jų taikymo muzikos mokykloje tendencijos: tarptautinės mokslinės konferencijos pranešimai / R. Aleknaitė-Bieliauskienė // XXI amžiaus muzika ir teatras: paveldas ir prognozės. – Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 2002.
11. Ignatonis, E. Pianistų ugdymo dabartis ir XXI amžiaus vizijos: II mokslinės praktinės konferencijos pranešimai / E. Ignatonis // Muzikinio ugdymo problemos: žvilgsnis į XXI amžių. – Vilnius: Lietuvos muzikos akademija, 1998.
12. Elliott, D. Music Matters: A New Philosophy of Music Education / D. Elliott. – New York: Oxford University Press, 1994.

13. Ozmon, H.A. Filosofiniai ugdymo pagrindai / H.A. Ozmon, S.M. Craver. – Vilnius: Leidybos centras, 1996.

14. Regelski, T.A. Estetinės ir praktinės muzikos filosofijos taikymas formuojant muzikinio ugdymo programos teoriją: mokslinės konferencijos pranešimai / T.A. Regelski // Meninis ugdymas Lietuvoje: tyrimų tradicijos ir perspektyva. – Klaipėda: universiteto leidykla, 2011.

*With the current musical education being based on philosophical provisions, the domination of classical paradigm in educational space is becoming more and more obvious. Teaching carried out by the means of pedagogical influence dominates in the education oriented towards the needs of a future professional musician. Such teaching is based on informational transfer and emphasizes individual work. The final aim of the education is focused on the basic knowledge of the subject; skills and abilities are formed as the basis of education. The demand for interference of the classical paradigm into the contemporary paradigm has become obvious in a perspective changes-based education. In the education based on the theory of praxial musical education knowledge would become only a measure for goal achievement; a student would need skills and abilities as a tool for expressional possibilities. Educational process based on creative activities would become the basis of musical expression with the main aim being directed towards the formation of emotional values and student's attitudes. The teaching based on this paradigm would provide new possibilities to the students with self-expressional and amateur musical educational needs who do not profess the high standards of musical works performance.*

**Габните Г.Э.**, доцент кафедры Литовской академии музыки и театра, докторант Шяуляйского университета, г. Вильнюс;

**Стракшене Д.**, доктор социальных наук, профессор, зав. кафедрой факультета искусств Шяуляйского университета Департамента Музыкального образования, г. Шяуляй.

УДК 372.878(063)

**Ю.А. Даугелиене, Д. Стракшене**

**ВЫРАЖЕНИЕ ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ  
ПРИ ПОМОЩИ ИМПРОВИЗАЦИОННОГО МЕТОДА:  
РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ  
ДЕЯТЕЛЬНОСТИ\***

*Анализируется выражение творческих способностей будущих учителей музыки, выделяется динамика познавательных, импровизационных, творческих изменений. Цель – выявить творческие способности будущих учителей музыки*

\* Информация дана на русском языке для расширения читательской аудитории. Статья издается в авторской редакции.

*при помощи импровизационного метода. Методы: теоретический анализ научной литературы, тестирование, исследовательская деятельность, качественный и количественный анализ данных. Исследовательская деятельность была проведена в Шяуляйском университете на факультете искусств со студентами второго курса музыкального образования (N = 18). Продолжительность исследования – два семестра. Тестирование используется для оценки когнитивных изменений. Импровизационные и творческие изменения были измерены по шкале в пять уровней. Респонденты были оценены в начале, в середине и в конце исследования. После творческой образовательной деятельности, используя метод импровизации, познавательные, импровизационные и творческие способности студентов положительно изменились. После проведения испытаний в соответствии со всеми характеристиками выявлены статистически значимые различия.*

The processes of the changing society lead to the restructuring of education, promote the beginning of the modern educational theories and paradigms. In the context of educational change there is emphasized a significance of the creative personality development. A new form education sets up favorable self-expression conditions for each student and develops active, creative personalities. Teachers' creativity influences their students' creativity. Future music teachers' creativity can be developed by means of music improvisation which opens up perspectives of the wide ranging creative possibilities. In Lithuanian music teachers' practice music improvisation is used fairly rare because of the complexity of the improvisation process and insufficient level of the teachers' improvisation skills and preparation. The research carried out by J. Daugeliene and D. Straksiene (2010) highlighted the lack of our country music teachers and future music teachers' improvisation experience. Insufficient attention is paid on the improvisation, music composition and creation in the curriculums of music teachers training. Significance of the improvisation is not revealed in the context of the future music teachers' creativity development.

**Research object** – expression of the creativity in improvisation method.

**Research aim** – to reveal the possibilities of future music teachers' creativity expression in improvisation method.

**Research objectives:** to analyze the dynamics of future music teachers' cognitive, improvisational and creative changes.

**Research methods:** theoretical analysis of scientific literature; testing, action research; quantitative analysis of the research data, using descriptive statistics on the basis of SPSS (*Statistical Package for Social Sciences, 17*) computer software package of descriptive statistics.



### **Characteristics of the Research Sampling**

The activities study has been carried out with the Siauliai university Art faculty Music pedagogy second year students (N=18). Improvisation has been applied as the method of education. The duration of the study – two semesters.

### **The Characteristics and Diagnostic Instruments**

Five-level scale (*very low (1.00); low (2.00), average (3.00), high (4.00), very high (5.00)*) has been chosen to survey the features of the creative tasks. The research data of the creative tasks have been analyzed using *SOLO* taxonomy (Biggs, Collis, 1982) which describes the assessment levels. *Testing* has been used to assess the students' cognitive changes. The level of both improvisation skills and creativity at the *beginning* of the activities research (beginning of September 2010) and at the *end* of the research (end of June 2011) has been assessed by the subjective self-evaluation and evaluation in the group (each other evaluation).

### **The Action Research Order**

The strategy of *the action research* has been chosen focusing on the improvement of the future music teachers' qualification [3]. Quantative assess made it possible to draw attention to every students' individual progress. The respondents had their own codes: 1; 2; 3; 4; etc; the research has been carried out in the test group. The basis of the jazz improvisation [1; 5] (Aebersold, 1975; Levine, 2002) has been integrated into the curriculum of the subject *Music Language*. Music improvisation is defined as a composing of music during its presentation without any preparation in advance. The basis of training/learning improvisation consists of the improvisation theory principles and the mastery of the fingering-reflexive skills. Theoretical knowledge is a basic condition of the music improvisation. A chord sequence which harmonizes the theme melody is the basis of the improvisation in jazz. Scales and modes on which melodic lines of the improvisation are based play an important role. Theoretical knowledge helps to orient so that to select encouraging means of expression.

### **Research Results**

The students' cognitive characteristics have been assessed with the test at the beginning of the research and at the end of the first semester. The change of the characteristics has been defined after

applying the experimental factor (integration of the jazz improvisation basis into the curriculum of the subject *Music Language*). During the final test the estimates of tasks fulfillment have been obtained. *Paired Sample T-test* has been used to compare the averages. The obtained changes are statistically significant and comply with the condition where  $p < 0,001$ .

Creative task, the piano improvisation on the Lithuanian folk theme, has been given to assess *improvisation skills*. Students' improvisation melodic motives, rhythmic variations and harmonic episodes originality, variety and abundance have been analyzed. While analyzing the respondents' improvisation in the light of the rhythm, positive changes of the students' self-evaluation between the sections have been noticed. According to the research results, students' (No. 1; 6; 7; 8; 10; 11; 12; 13; 14; 15; 17) self-evaluation of the improvisation from *low and very low* level at the beginning of the research has increased to the *average* level at the end of the research; students' No. 3 – up to the *high* level. According to the students' No. 9 and 16 assessments, their rhythmic improvisation was of *high* level in all three sections. The students had theme of the improvisation harmonic basis and they needed to add chords with the various intervals and to use II, III, VI, and VII degrees of chords, seventh chord etc. During the first section 15 respondents have assessed their harmonic improvisation priorities as *low* and *very low* level. During the second section 5 respondents' self-assessment has increased to the *average* level. During the third section 7 respondents have assessed their harmonic improvisation as the *average* level. In the initial level of improvisation the scales (diatonic scales) related to the combination of chords can prompt the notes of the improvised melody. Awareness of the combinations of the chords-diatonic scales provides strong rationale for the improvisation. While evaluating harmonic priorities during the third section, 8 students' improvisation has increased from the *low* and *very low* level to *average* and 2 students' – up to the *high* level (at the end of the research). The analysis of the style priorities in the improvisation has revealed the fact that majority of the students managed to use several stylistics' elements. Common self-assessment of students' improvisational skills has increased from *low* up to the *average* level (see Fig. 1). Using the *Friedman Test* for calculation, statistically significant differences have been determined between the sections where  $p < 0,001$ .

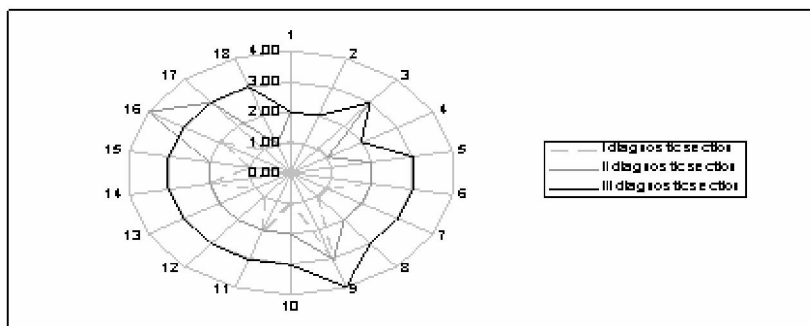


Figure 1 – Self-Assessment Dynamics of the Improvisational Skills (N=18)

To evaluate *the creativity* in addition to these basic parameters – flexibility, originality, abundance, variety – scientists in their scientific works also use such parameters as nonstandard, development of the ideas, expansion.

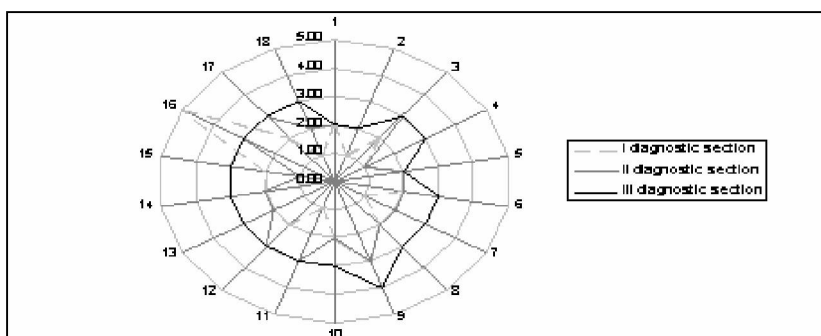


Figure 2 – Self-Assessment Dynamics of the Creativity (N=18)

*Spearman's* (*Spearman's* rank correlation coefficient is applied which measures monotonic function (when one variable increases the other variable does not increase in proportion) [6]) rank correlation coefficient was used to measure the strength of the statistic association between the variables (see Table 1). Since  $p = 0,001 < 0,01$ , the association between the variables is statistically significant. *Spearman's* rank correlation coefficient which is 0,726 shows a strong association: the improvement of the respondents' improvisational skills improves the self-assessment level of their creativity. The estimates of their

improvisational skills and common creativity at the beginning and the end of the research are significantly different.

Table 1 – Spearman's Rank Correlation Coefficient Values (N = 18)

	Improvisation (I diagnostic section)	Creativity (I diagnostic section)	Improvisation (II diagnostic section)	Creativity (II diagnostic section)	Improvisation (III diagnostic section)	Creativity (III diagnostic section)
Improvisation (I diagnostic sec.)	1,000	0,374	0,433	0,211	0,381	0,381
Creativity (I diagnostic sec.)	0,374	1,000	<b>0,713**</b>	0,380	0,505*	0,282
Improvisation (II diagnostic sec.)	0,433	0,713**	1,000	<b>0,726**</b>	0,455	0,253
Creativity (II diagnostic sec.)	0,211	0,380	<b>0,726**</b>	1,000	0,470*	0,307
Improvisation (III diagnostic s.)	0,381	0,505*	0,455	0,470*	1,000	<b>0,717**</b>
Creativity (III diagnostic sec.)	0,381	0,282	0,253	0,307	<b>0,717**</b>	1,000

\*p< 0,05; \*\*p<0,01

### Conclusions

1. The initial analysis of the cognitive and improvisational skills at the beginning of the research has revealed existing and missing students' skills. After the occupations, during which the improvisation method was used, students' cognitive, improvisational and creative skills has changed positively.

2. After the activity research in all studied characteristics statistically significant differences have been recorded. It can be stated that the usage of the improvisation method has made possible to make purposeful creative differences.

### References

1. Aebersold, J. A New Approach to Jazz Improvisation / J. Aebersold. – New Albany, Indiana: Aebersold, 1975.

2. Biggs, J., Collis, K. Evaluating the Quality of Learning: The SOLO Taxonomy (Structure of the Observed Learning Outcome) / J. Biggs, K. Collis. – New York: Academic Press, 1982.
3. Charles, C.M. Pedagoginio tyrimo įvadas / C.M. Charles. – Vilnius: Alma litera, 1999.
4. Daugėlienė, J., Strakšienė D. Būsimų muzikos mokytojų požiūris į džiazo improvizacijos realizavimo galimybes pedagoginėje veikloje. IX tarptautinės mokslinės konferencijos medžiaga, įvykusios 2010 lapkričio 18 d. VŠĮ ŠU leidykla, 2010. – P. 24–31.
5. Levine, M. The Jazz Theory Book. Petaluma / M. Levine. – California: Sher Music, 1995.
6. Vaitkevičius, R., Saudargienė, A. Statistika su SPSS psichologiniuose tyrimuose / R.Vaitkevičius, A. Saudargienė. – Kaunas: VDU leidykla, 2006.

*This paper analyzes future music teachers' expression of creativity using music improvisation method and highlights the dynamics of cognitive, improvisational and creative changes. The research aim – to reveal the expression of creativity possibilities in music improvisation method. Research methods: a theoretical analysis of scientific literature; testing; action research; quantitative analysis of the data. The activities study has been carried out with the Siauliai university Art faculty Music pedagogy second year students (N=18). The duration of the study – two semesters. Testing has been used to assess the cognitive changes. Five-level scale has been chosen for the measurement of the improvisational and creative changes. The respondents have been assessed at the beginning, middle and end of the activities study. After the developing activities of creativity during which music improvisation method was used, students' cognitive, improvisational and creative abilities changed positively. After the action research on the basis of all investigated characteristics statistically significant differences have been received.*

**Даугелиене Ю.А.**, ассистент, докторант Шяуляйского университета факультета искусств Департамента Музыкального образования, г. Шяуляй;

**Стракшене Д.**, доктор социальных наук, профессор, зав. кафедрой факультета искусств Шяуляйского университета Департамента Музыкального образования, г. Шяуляй.

УДК 37.026

**Л.А. Захарчук, Е.В. Богуславская**

## **РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ТВОРЧЕСКИХ СПОСОБНОСТЕЙ УЧАЩИХСЯ В ПРОЦЕССЕ ПОДГОТОВКИ К КОНЦЕРТНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

*В статье профессионально-творческие способности будущих музыкантов рассматриваются в условиях учебно-воспитательного процесса, направ-*

*ленно на формирование исполнительской культуры, сценического мастерства обучаемых.*

В современном развитии общества, наряду с актуализацией культурных, духовно-нравственных проблем, вопросы формирования творческой личности занимают приоритетное положение в научно-педагогической теории и практике учебно-воспитательной работы.

Психологической основой творческой личности является яркая эмоционально-чувственная сфера. «Продуктивное воображение» и фантазия активизируют творческую деятельность, придавая ей индивидуальную неповторимость и оригинальность. Функциональные особенности продуктивного воображения определяет Л.Н. Столович, отмечая, что для него нужны такие черты творческого мышления, как способность по-новому увидеть обычное, ассоциативно связывать далеко отстоящие друг от друга процессы, умение открывать в предметах новые функциональные значения.

Процесс формирования творческой личности осуществляется длительный период. Теоретическое обоснование художественных вкусов и идеалов на основе накопленного опыта происходит на этапе самоопределения личности. Именно в этот период на первое место выходит ценностно-ориентационная деятельность сознания, поиска смысла жизни, творческой самореализации. Поэтому представляется таким важным развитие творческих способностей, преломление накопленного опыта в полноценную деятельность.

В процессе становления личности как социального субъекта, формирования её профессиональных качеств при наличии условий и чёткой организации творческой деятельности осуществляется подготовка специалиста, обладающего определённым уровнем профессионально-творческого мастерства.

Творческое развитие учащихся осуществляется в различных видах практической деятельности, в процессе которой они реализуют интеллектуальные, художественные, профессиональные способности. Только творчески работающий преподаватель сможет процесс познания сделать увлекательным, интересным, организовать учебно-воспитательную деятельность и направить её на развитие способностей учащихся. Этим объясняется включение критерия «творческая деятельность» в профессиональную культуру специалиста.

В структурно-содержательном плане творческую личность можно выразить следующими показателями:

- творческая инициатива;
- способность к широкому применению знаний и умений в профессиональной деятельности;
- оригинальность и новизна педагогических решений;
- способность к творческой импровизации;
- стремление к удовлетворению творческих запросов и духовных потребностей.

В подходе к проблеме развития творческих способностей мы разделяем позицию учёных, рассматривающих развитие прежде всего через эмоционально-чувственную сферу индивида. Творческий процесс – это эмоциональное озарение, всплеск, фантазия, которые направлены на создание новых художественных ценностей. Особую важность в этом процессе приобретает яркая индивидуальность, с новым видением творческой деятельности и её результата. Однако для формирования духовно-творческого потенциала личности специалиста необходима тесная взаимосвязь основных компонентов творчества: эмоционально-чувственного мира различных состояний и реальных способностей проявления фантазии.

Несмотря на достижения психолого-педагогической науки в области художественной одарённости, творческого развития личности, до сих пор мало разработаны методики выявления творческих способностей. Анализируя их специфику, специалисты выделяют явную одарённость личности и скрытую, более сложную для выявления. В сфере музыкального образования, определённую трудность для распознавания творческих, одарённых учащихся и их дальнейшего развития представляют некоторые существующие формы, методы и средства обучения. Вопрос касается также уровня педагогического мастерства преподавателя, его профессиональной компетентности. Творческий преподаватель имеет личное позитивное влияние на обучаемых, создаёт благоприятный психологический климат в группах, воздействует на результативность педагогического процесса в целом. Для улучшения определения и развития творческих способностей будущих специалистов необходимо поддерживать творческую обстановку, развивая воображение и фантазию в решении нестандартных задач и педагогических ситуаций. Большое внимание следует уделять индивидуальной работе творческого характера, которая даёт возможность более пол-

но раскрыть потенциал обучаемых. Важно также создавать условия, способствующие коллективному творческому поиску, применяя новые формы организации учебно-воспитательной деятельности, в которых каждый учащийся сможет уверенно реализовать собственный творческий план.

С целью улучшения работы в этом направлении можно использовать методы, задания, побуждающие к многовариантным решениям педагогических задач:

- устранение внутренних препятствий для творческих проявлений, которое предполагает помощь преподавателя в организации творческого поиска учащихся, создание условий для уверенных взаимоотношений с окружающими;

- уделение внимания работе подсознания, направленное на разработку идеи, разрешение проблемы;

- указание на возможность использования метафор и аналогий для поиска новых ассоциаций и связей, которое способствует созданию образов и целенаправленности в их осмыслении;

- управление творческим воображением, воздействуя на сознание прямо и опосредованно, в зависимости от характера педагогической задачи;

- коррекция фантазии, направленная на создание обстановки внутренней свободы, «созревание идей», обсуждение предложений;

- целенаправленность и коллективное осмысление творческой деятельности, ценностно-ориентирующее на её результативность в педагогическом процессе и других формах жизнедеятельности.

Разностороннее обучение и развитие творческих способностей происходит не только в ходе непосредственного общения преподавателя со студентами, но, в большей степени, в коллективной подготовке занятия и в общении учащихся между собой после его проведения. Поэтому в учебно-воспитательном процессе музыкальных училищ и колледжей, наряду с традиционными, целесообразно использовать новые формы для освоения информационно-содержательного материала. Это могут быть профессионально ориентированные ролевые и деловые игры и упражнения, дидактические спектакли, педагогические этюды, занятия педагогического и художественного мастерства, которые совмещают мыслительную деятельность с творческой.

Реализация учебно-воспитательной работы в этом направлении требует нестандартных подходов и поиска новых форм организации



внеаудиторной деятельности. Это проведение творческих фестивалей и конкурсов с использованием произведений различных видов искусства, организация творческих встреч, составление концертных программ, подготовка и проведение концертных выступлений.

Важной и необходимой частью формирования профессионально-творческих способностей будущих специалистов является практика общения с художественными ценностями и обучение художественному творчеству в различных его видах. В результате непосредственного общения с произведениями искусства формируется художественный вкус, развиваются творческие потребности, активизируется деятельность, расширяются горизонты познания и художественного восприятия.

В развитии профессионально-творческих способностей учащихся важное значение имеют контакты с творческими организациями, центрами молодёжного творчества, театрально-художественными, музыкальными коллективами. Такая творческая деятельность и сотрудничество позволят обогатить профессиональные знания, приобрести умения и навыки, способствующие развитию творческого опыта.

Необходимым условием высокой результативности труда преподавателя является деятельность, требующая от него творческого отношения ко всем видам педагогической практики. От того, насколько творческим будет преподаватель, как станет осуществлять свою профессиональную деятельность, способен ли выполнять требования современного профессионального образования, во многом зависит музыкально-эстетическое развитие будущих специалистов. Учитель, который творчески организует учебно-воспитательный процесс и управляет им на основах гуманности и добра, где каждый учащийся чувствует себя свободно и комфортно, имеет необходимые условия для развития и реализации задатков и творческих способностей обучаемых.

В процессе обучения музыкантов формирование их профессионально-творческих способностей, исполнительского уровня в наиболее концентрированной форме осуществляется в условиях публичных выступлений, которые предоставляют учащимся уникальную возможность проявлять свой художественно-творческий потенциал в музыкально-эстетической деятельности. Широкий спектр открытых выступлений дает будущим музыкантам опыт в приобретении столь важной основы профессионализма, как испол-

нительство на публике. Публичные выступления, являясь важным элементом учебного процесса, представляют собой особую форму музыкальной деятельности, которая помогает проявить музыкальные способности, динамику развития учащегося, в то же время пробуждает исполнительскую смелость, воспитывает сценическую выдержку, творческое воображение, эмоциональную отзывчивость и артистизм. Музыкально-исполнительская деятельность предполагает также волевую саморегуляцию музыканта, основанную на объективном контроле собственных действий, гибкой коррекции их по мере необходимости. В процессе практической музыкальной деятельности формируется индивидуальная музыкальная культура, включающая музыкально-эстетическое сознание, музыкальные знания, умения и навыки. Концертные выступления, фестивали, конкурсы и другие формы исполнительской деятельности расширяют границы привычного, пробуждают инициативу учащегося, развивают способность воспринимать прекрасное в музыкальном искусстве и транслировать его художественные ценности.

Один из важнейших элементов в формировании музыканта-исполнителя – сценический опыт. Этому вопросу в ССУЗах уделяется большое внимание. Публичные выступления предусмотрены учебными планами музыкальных училищ и колледжей.

Рассмотрим специфику подготовки и особенности концертно-исполнительской деятельности будущих музыкантов. К публичным выступлениям могут быть отнесены все формы исполнения в присутствии одного или нескольких слушателей, поэтому каждый учащийся участвует в подобного рода мероприятиях во время академических концертов, экзаменов, зачетов, кафедральных прослушиваний, фестивалей, конкурсов и др. Такие выступления несомненно приносят пользу, так как выполняют не только познавательную, но и воспитательную функцию. Они пробуждают у учащихся интеллектуальную, волевую и эмоциональную энергию, дух соревновательности, формируют характер и ряд жизненно важных качеств. Психологическая подготовка не всегда позволяет исполнителю успешно осуществлять свои творческие намерения в стрессовой ситуации выступления перед аудиторией. Отсутствие у подавляющего большинства учащихся знаний о способах и приемах подготовки к публичным выступлениям препятствует планомерному развитию их профессионального мастерства и успешной творческой реализации в исполнительском искусстве. Зачастую выступления перед аудито-

рией становятся настоящим испытанием «на прочность» даже для концертирующих исполнителей, не говоря уже о воспитанниках ССУЗов, действия которых отслеживаются и оцениваются другими людьми. Психологическое состояние исполнителя, восприятие им жизненных явлений, искусства, понимание музыкальных произведений, творческие представления и переживания – наиболее труднодоступный уголок внутреннего мира артистической личности. В этой связи для начинающего артиста необходимо овладеть механизмами саморегуляции и самоконтроля, исполнительской волей, что в свою очередь является основой сценической культуры. Самореализация учащихся в открытых публичных выступлениях, свободных от академических рамок (концерты класса, кафедральные концерты, тематические музыкальные вечера, просветительские концерты в школах, музеях) повышает результативность учебно-воспитательной деятельности. Много в таких мероприятиях привлекает: торжественная форма проведения, праздничная атмосфера, дополнительная возможность для учащихся выступить в открытом концерте, сыграть репертуар, который в официальных выступлениях в силу разных причин не всегда можно исполнить, наконец, повышение дисциплины и ответственности самих участников. Музыцирование в разного рода ансамблях также приносит ощутимые плоды в музыкальном развитии учащихся. Совместное музыцирование представляется им процессом более творческим, чем индивидуальная работа над текущим учебным репертуаром. Специальная направленность таких выступлений является благодатной почвой развития у учащихся необходимых навыков эстетического восприятия и формирования их музыкально-эстетической культуры. Коллективное творчество на подобных концертах снимает с учащихся напряжение и страх за неправильно сделанное действие, способствует проявлению творческого потенциала участников в совместной деятельности. Учащиеся разделяют ответственность и подчиняют свои желания общим интересам, создавая атмосферу интеллектуального и творческого сотрудничества.

Широкое распространение получила форма концертов, сопровождаемых беседами самих исполнителей. Для учащихся ССУЗов польза концертов-бесед неоспорима. Такого рода мероприятия проходят особенно оживленно, в атмосфере радостного эмоционального подъема. Концерты-беседы позволяют учащимся пополнить и обобщить свои знания, стимулируют фантазию, воображение, не дают замкнуться в области профессиональной «технологии». Сло-

весные пояснения несут познавательную функцию и служат эмоциональной подготовкой к восприятию. Они способны вызвать более живой отклик у публики на исполняемые произведения. Такая форма пропаганды музыки способствует лучшему ее пониманию, развивая эстетическое чувство, оказывая серьезную помощь в осуществлении комплексных задач идейно-нравственного, эстетического воспитания и профессионального обучения.

Для эффективного развития творческих способностей учащихся и формирования их музыкально-эстетической культуры концерты должны соответствовать следующим дидактическим требованиям:

- содержательность музыкального материала, его эмоциональность, разнообразие;
- целенаправленный подбор музыкального материала в зависимости от целей музыкально-эстетического воспитания;
- сочетание коллективного и индивидуального исполнения;
- неразрывность образовательных и воспитательных задач, выражающихся в подборе соответствующего музыкального репертуара.

Конечный результат сложного учебного процесса – это воспитание музыканта-исполнителя, владеющего основами сценического мастерства. Именно исполнитель дает жизнь произведению, отсюда – ответственность его перед автором, перед слушателями, обязывающая глубоко постигать значительность вложенных в данное сочинение идей и уметь передать тематическое содержание, круг образов, черты стиля произведения в собственной творческой интерпретации. Тонкость восприятия, отточенность и чистота вкуса, глубина понимания, совершенство художественного целого делают произведение искусства прекрасным, раскрывая заключенные в нем художественные ценности. Овладевая музыкальным искусством, исполнитель совершенствует свой внутренний мир, поэтому все, что он делает на сцене должно быть убедительным и совершенным. Исполнитель должен верить в замысел композитора, быть глубоко убежденным в своих намерениях – только тогда публика сможет воспринимать эстетику музыкального произведения.

Таким образом, концертно-исполнительская деятельность является органичной частью системы музыкально-эстетического воспитания, формирования профессионально-творческих способностей учащихся, стимулом для дальнейших интенсивных занятий музыкой. Заинтересованное отношение учащихся к музыкальному

искусству в процессе концертно-исполнительской деятельности обогащает их музыкально-творческие способности, формирует навыки восприятия музыки и оценки ее в художественном аспекте, что несомненно является важным средством формирования музыкально-эстетической культуры будущих специалистов.

#### Список литературы

1. Андреев, В.И. Педагогика творческого саморазвития / В.И. Андреев. – Казань, 1998. – Кн. 1, 2.
2. Бердяев, Н.А. Смысл творчества / Н.А. Бердяев // Философия творчества, культура и искусство. – М., 1994. – Т. 1.
3. Кан-Калик, В.А. Педагогическое творчество / В.А. Кан-Калик, Н.Д. Никандров. – М., 1990.
4. Пономарёв, Я.А. Психология творчества / Я.А. Пономарёв. – М., 1976.
5. Столович, Л.Н. Жизнь – творчество – человек: Функции художественной деятельности / Л.Н. Столович. – М.: Политиздат, 1985.
6. Харламов, И.Ф. О педагогическом мастерстве, творчестве и новаторстве / И.Ф. Харламов // Педагогика, 1992. – № 7–8.
7. Юркевич, В.С. Одарённый ребёнок: иллюзии и реальность: кн. для учителей и родителей / В.С. Юркевич. – М.: Просвещение, 1996.

*The article deals with the development of creative professional skills of the future musicians in the frame of the educational process aimed at the formation of their performance or stage culture.*

**Захарчук Л.А.**, кандидат педагогических наук, доцент, зав. кафедрой теории и методики эстетического образования БрГУ им. А.С. Пушкина, г. Брест;

**Богуславская Е.В.**, магистрант кафедры теории и методики эстетического образования БрГУ им. А.С. Пушкина, г. Брест.

УДК 37.036

**О.Н. Зыль**

## **ПРИБОЩЕНИЕ ДЕТЕЙ СТАРШЕГО ДОШКОЛЬНОГО ВОЗРАСТА К ОСНОВАМ МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ В ПРОЦЕССЕ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИГРОВОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

*Статья посвящена актуальным проблемам современного эстетического образования. В ней излагается авторский подход к проблеме приобщения*

*детей старшего дошкольного возраста к основам мировой художественной культуры. В качестве нового элемента дошкольного образования автором предлагается использование органического взаимодействия литературы, изобразительного и музыкального искусства, объединенных в едином историко-культурном контексте и организованное в художественной игровой деятельности.*

В настоящее время формирование личности, её направленности, определяющей отношение к историческим достижениям, культурному наследию, понимание себя, своего места в обществе приобретает особое значение. В педагогической науке идет активный поиск путей оптимизации этого процесса. Особую сложность представляет собой системное приобщение детей дошкольного возраста к сокровищам мировой художественной культуры. В силу психофизиологических особенностей развития дошкольника ему еще не всегда доступны сложные мыслительные операции анализа и синтеза, сравнения и обобщения. Трудности испытывает ребенок дошкольного возраста и при формировании представлений о времени как отправной точки того или иного события, что вызывает закономерные сложности в восприятии и понимании материала. Основной идеей предлагаемого подхода приобщения детей старшего дошкольного возраста к основам мировой художественной культуры является создание так называемой «мягкой» педагогической модели эстетического воспитания детей старшего дошкольного возраста, для которой характерна «не передача знаний как эстафетной палочки» [1, с. 4], а гибкое управление обучением при котором становится возможным процесс самообразования ребенка в результате его активного и продуктивного творчества. В модели заложена необходимость и возможность формирования компонента эстетического сознания личности – эстетического интереса, как метода познания ребенком искусства, особого способа вхождения ребенка в его мир, призванного в полной мере содействовать формированию гуманистически ориентированной, духовно богатой творческой личности. Эстетический интерес ребенка старшего дошкольного возраста является особой формой познавательной потребности ребенка 5–7 лет и включает такие базовые компоненты, как эмоциональный, интеллектуальный и волевой. Он обеспечивает направленность личности ребенка на активное освоение эстетических объектов и

явлений действительности. Эстетический интерес проявляется в наличии яркого эмоционального отклика на объект искусства, положительной реакции на эстетическую деятельность, переживания ее результатов, творческой активности и увлеченности в ее процессе, личное субъективное отношение к эстетическому объекту, целостное восприятие эстетического образа. Таким образом, эстетический интерес в целом является как предпосылкой, так и результатом процесса эстетического воспитания, аккумулирующим его информационный, эмоциональный и деятельностный компоненты [2, с. 42].

Приобщение к основам мировой художественной культуры ребенка старшего дошкольного возраста происходит в процессе художественной игровой деятельности, основывающейся на эстетическом интересе, она отражает взаимопроникновение литературы, музыкального и изобразительного искусства в контексте разных исторических эпох и подразумевает разноуровневое и многоплановое общение дошкольника с искусством. Оно включает в себя следующие компоненты:

1. *Вербальная программа* предполагает насыщение рассматриваемой темы конкретными, яркими, эмоционально привлекательными для дошкольника вербальными явлениями: мифами и легендами, интересными историческими фактами, фрагментами литературных произведений.

2. *Аудиальная программа* подразумевает расширение музыкального тезауруса ребенка старшего дошкольного возраста за счет восприятия произведений музыкального фольклора, насыщение его музыкальными шедеврами разных исторических эпох, стилей и направлений, в том числе и произведениями современного музыкального искусства. Программа направлена на своеобразное «озвучивание» рассматриваемой исторической эпохи.

3. *Визуальная программа* представляет собой «изобразительную коллекцию» той или иной эпохи, составленную из репродукций картин общепризнанных мастеров, работ современных художников, изображений изделий декоративно-прикладного искусства, фоторабот.

Так, в процессе восприятия музыки, рассматривания произведений изобразительного искусства ребенок учится «расшифровывать» эмоционально-содержательный смысл произведения,

соотносить его с вербальными образами, а создание художественно-исторического контекста обеспечивает переживание ребенком своей слитности с общечеловеческой культурой. Поиск интонационных, ритмических, тембровых прообразов в литературе, музыке, изобразительном искусстве основывается на смысловой окрашенности переживаний ребенка, связанных с тем или иным историческим контекстом. Наряду с осваиванием связанных с ним эмоциональных состояний, происходит конкретизация его личностно-значимого смысла. В разнообразности и вариативности трактовок воспринимаемого явления, определения собственного места в этом процессе и проявляется творческая свобода самовыражения ребенка, его специфическое видение конкретного эстетического явления.

Используя накопленный зрительный и слуховой опыт, анализируя и воплощая в творческой деятельности собственные эмоциональные состояния, «примеряя на себя» различные исторические события, старший дошкольник начинает постепенно постигать звуковые и зрительные символы, «закодированные» в произведениях искусства. Это ведет к осознанию сопричастности в создании единого «образа мира» (А.Н. Леонтьев). Преобразование значений и символов художественных впечатлений ведет к осознанию сущности искусства как искусства выразительного, позволяющего «улышаться» голос эпохи и ее «цвет».

#### Список литературы

1. Волчегорская, Е.Ю. «Человекоцентрированная» модель эстетического воспитания / Е.Ю. Волчегорская // Искусство и образование. – 2005. – № 6. – С. 4–6.
2. Зыль, О.Н. Методолого-теоретические подходы к формированию эстетического интереса детей старшего дошкольного возраста / О.Н. Зыль // Весті БДПУ. – 2006. – № 3. – С. 42–47.

*Article is devoted actual problems of modern esthetic education. In it the author's approach to a problem of familiarizing of children of the senior preschool age to bases of world art culture is stated. As a new element of preschool education the author use of organic interaction of the literature, the graphic and musical art, united in a uniform historical and cultural context and organized in art game activity is offered.*

**Зыль О.Н.**, преподаватель кафедры методик дошкольного образования БГПУ им. М. Танка, г. Минск.



УДК 373.3

**Е.В. Казановская**

**ПРОБЛЕМЫ ПЕДАГОГОВ ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО  
ОБРАЗОВАНИЯ  
В ОБЛАСТИ РАЗВИТИЯ ОБЩЕУЧЕБНЫХ УМЕНИЙ  
МЛАДШИХ ШКОЛЬНИКОВ**

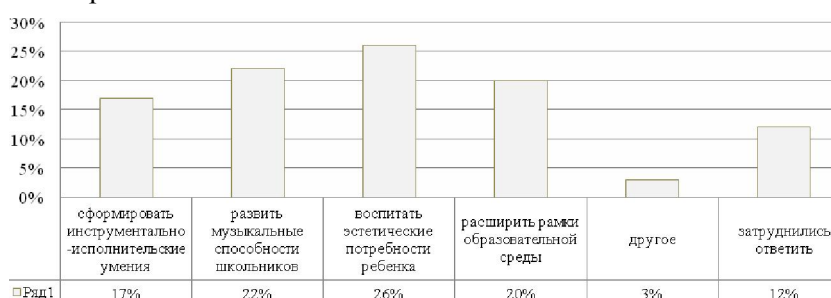
*Рассмотрены вопросы совершенствования деятельности педагогов г. Гродно и Гродненской области, преподающих музыкальные дисциплины в системе дополнительного образования детей и молодежи. В ходе опроса были выявлены затруднения педагогов при организации образовательного процесса, направленного на развитие общеучебных умений младших школьников. На основе анализа психолого-педагогической литературы, собственного многолетнего педагогического опыта автор предлагает пути решения данных вопросов.*

В результате осуществления учебной деятельности в системах основного и дополнительного образования детей и молодежи младший школьник овладевает как специальными предметными учебными умениями, так и общими учебными (общеучебными) умениями. Музыкальные занятия в системе дополнительного образования детей и молодежи обладают большим образовательным ресурсом для реализации условий, способствующих развитию общеучебных умений у младших школьников.

Педагогами дополнительного образования г. Гродно и Гродненской области ( $n = 137$ ) оценена значимость задач музыкального образования на начальной ступени обучения. Приоритетными задачами, по мнению опрошенных учителей, являются воспитание эстетических потребностей школьников (26 % респондентов), развитие музыкальных способностей, самостоятельного творческого мышления (22 %), расширение рамок образовательной среды в области формирования и развития общеучебных умений и навыков учащихся посредством изучения музыкальных дисциплин в процессе дополнительного образования (20 %) (рисунок 1).

Однако, в ходе проведенного опроса педагогов, преподающих музыкальные дисциплины в системе дополнительного образования детей и молодежи, выявлены затруднения, которые мешают им в продуктивной организации образовательного процесса. Учите-

лям не хватает знаний о современных технологиях обучения, используемых для формирования и развития общеучебных умений учащихся начальных классов (50 % респондентов); о передовом педагогическом опыте по указанной проблеме (37 %); о социальной и личностной значимости общеучебных умений (23 %); о сущности, составе, этапах и условиях развития выделенной группы умений (20 %). Нет недостатка в психолого-педагогических знаниях в этой области у 4 % педагогов дополнительного образования с высшей квалификационной категорией и у 2 % – с первой категорией.



**Рисунок 1 – Задачи музыкального образования младших школьников в системе дополнительного образования детей и молодежи**

Результаты анализа ответов педагогов дополнительного образования детей и молодежи на вопрос о недостающих у них педагогических умениях для развития общеучебных умений у младших школьников показали, что учителя испытывают затруднения в применении современных технологий обучения для интенсивного формирования и развития общеучебных умений (43 % учителей); в диагностировании уровня развития общеучебных умений у учащихся начальных классов (26 %); в организации самообразования (20 %); в управлении учебной деятельностью младших школьников с учетом их индивидуально-типологических особенностей (15 %). Не ощущают недостатка в педагогических умениях 9 % педагогов дополнительного образования.

Восполнить пробелы в знаниях и педагогических умениях по проблеме развития общеучебных умений младших школьников помогут:

- специальные курсы в учреждениях среднего специального (музыкального направления) образования, вузах и учреждениях дополнительного образования взрослых;
- вышедшие из печати методические рекомендации;
- консультации опытных педагогов дополнительного образования детей и молодежи в учреждениях общего среднего образования и учреждениях дополнительного образования детей и молодежи;
- разработанное программное, учебно-методическое обеспечение образовательного процесса, направленного на развитие общеучебных умений учащихся начальных классов в системе дополнительного образования детей и молодежи.

Для устранения выявленных затруднений у педагогов нами осуществляется целенаправленная деятельность в следующих направлениях. Разработана и внедрена программа «Музыка и устная речь», направленная на развитие учебно-коммуникативных (устная речь) и учебно-информационных (осознанное, выразительное чтение) общеучебных умений учащихся первого класса учреждений общего среднего образования средствами музыки в классе фортепиано [1]. В процессе апробирования и внедрения указанной авторской программы отмечена высокая эффективность ее использования для развития всех групп общеучебных умений учащихся; для формирования у младших школьников положительной мотивации к учению; для обеспечения взаимодействия с самыми разными образовательными областями учебных базовых предметов (филологией, математикой, естествознанием, физической культурой, социальной практикой и искусством); для расширения рамок речевой среды учащихся начальных классов [2]. Методические рекомендации и дидактический материал к программе позволяют обогатить как музыкальные занятия в классах инструментального исполнительства в системе дополнительного образования детей и молодежи, так и уроки чтения на первой ступени общего среднего образования.

Для педагогов, преподающих музыкальные дисциплины в системе дополнительного образования детей и молодежи и являющихся слушателями базовых курсов повышения квалификации в учреждении образования «Гродненский областной институт развития образования», проводятся учебные занятия по разработанному нами курсу «Дополнительное образование как средство раз-

вития общеучебных умений младших школьников». В данном курсе, на основе изучения и анализа педагогической и психологической литературы, рассматриваются вопросы о сущностных характеристиках, значении, составе, содержании общеучебных умений младших школьников в системе дополнительного образования, представлен передовой педагогический опыт, направленный на развитие общеучебных умений учащихся начальных классов.

Систематически осуществляются консультативные встречи автора статьи с педагогами дополнительного образования государственного учреждения образования «Средняя школа № 18 г. Гродно».

Таким образом, целенаправленная работа, основанная на использовании научных результатов, полученных в ходе диссертационного исследования Е.В. Казановской, позволяет существенно обогатить содержание профессиональной деятельности педагогов основного и дополнительного образования в области расширения у них представлений о составе, содержании, значении общеучебных умений младших школьников, о реализации образовательных ресурсов дополнительного образования при развитии указанных умений учащихся начальных классов.

#### Список литературы

1. Казановская, Е.В. Программа музыкальных занятий по специальному учебному предмету «Игра на музыкальном инструменте (фортепиано)» для первых классов общеобразовательных учреждений «Музыка и устная речь» / Е.В. Казановская. – Гродно: ГрГУ, 2010. – 55 с.
2. Казановская, Е.В. Влияние средств музыки на формирование и развитие общеучебных умений и навыков младших школьников: дис.... магистра пед. наук: 1-08 80 06 / Е.В. Казановская. – Гродно, 2009. – 132 л.

*The article deals with the issues of how to improve the activity of those teachers who teach musical subjects in the system of supplementary education for children and young people in Grodno and Grodno Region. The survey revealed major difficulties for teacher while organizing educational process which is aimed at developing skills of general educational character with younger schoolkids. Based on the analysis of psychological and educational literature, long-term educational experience of the author the option to resolve these issues have been suggested.*

**Казановская Е.В.**, магистр педагогических наук, аспирант кафедры педагогики ГрГУ им. Я. Купалы, учитель музыки по классу фортепиано СШ № 18 г. Гродно, г. Гродно.

УДК 378

**В.В. Клёнина, С.Г. Козел**

## **МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФЕСТИВАЛИ БЕЛАРУСИ КАК ОДНА ИЗ ФОРМ ЭСТЕТИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ МОЛОДЁЖИ**

*Раскрывается роль проводимых в Беларуси фестивалей, значение их как одной из форм организации досуга в воспитании подрастающего поколения. Определяются задачи, которые призвано решать фестивальное движение. Рассматриваются направления творческой реализации молодёжи.*

Эстетическое развитие молодёжи – это формирование эстетического сознания, отношения к действительности, способности к творческой деятельности, формирование потребности к эстетическому преобразованию себя и окружающей действительности. Это возможность расширения диапазона знаний, их осмысления, обобщения, систематизации и закрепления, а также формирования потребности творчески реализовать себя в различных видах эстетической деятельности.

В первую очередь, эстетическое развитие связано с воспитанием эстетической культуры. Воспитание эстетической культуры – это воспитание потребности и способности вносить красоту в окружающую жизнь, в творческую деятельность, учение, труд, досуг, во взаимоотношения с людьми; развитие умений проявлять внешнюю и внутреннюю эстетическую культуру. Это расширение и углубление знаний об искусстве, национальной и мировой культуре, воспитание ценностного отношения к прекрасному; развитие эстетических вкусов, оценок произведений искусства и окружающей действительности [1, с. 47]. Вовлечение в художественное творчество позволяет раскрываться личности молодого человека, правильно организовать свой досуг, позволяет приобретать те необходимые качества, которые затем будут способствовать карьерному и профессиональному росту.

Всё чаще в последнее время мы встречаемся с такой формой организации досуга, как фестиваль (в переводе с французского – «праздничный, весёлый»). Фестиваль – это большое праздничное событие, программа которого обычно включает тематические встречи и дружеское общение участников, презентации книг и других изданий, концерты и просмотры фильмов, выступления гостей и т. п. Кон-

курсные программы, как правило, предлагают участие в номинациях различных направлений: «Мир песни», «Мир танца», «Мир народного творчества», «Мир театра», «Мир юных художников и модельеров», «Мир дизайна», «Мир ученических команд», «Литературная волна», «Креативная волна» и многое другое. Здесь участники знакомятся с новыми видами творчества, культурными традициями разных стран и народов, ближнего и дальнего зарубежья. Участники не ограничены в реализации своих фантазий и получают удовольствие от процесса свободного самовыражения. Активно проводятся различные фестивали искусств, фестивали студенческого творчества, фестивали ремесел, экологические, фольклорные фестивали.

Например, Республиканский смотр-конкурс «АРТ-вакацыі» художественных коллективов и индивидуальных исполнителей учреждений высшего образования направлен на активизацию деятельности по гражданско-патриотическому и духовно-нравственному воспитанию студенческой молодёжи, совершенствованию работы по возрождению и сохранению историко-культурного наследия, развитию видово-жанрового диапазона любительской деятельности на основе лучших образцов народного творчества, созданию оптимальных условий для самореализации талантливой молодёжи.

В этом проекте принимают участие студенты дневной формы обучения, творческие коллективы и индивидуальные исполнители учреждений высшего образования по следующим направлениям:

- инструментальное творчество – оркестры, ансамбли, солисты-исполнители произведений белорусских композиторов, классической, народной, современной музыки, авторы-исполнители инструментальных произведений;

- вокально-хоровое творчество – ансамбли (вокально-инструментальные, вокальные), театры песни и танца, хоровые коллективы, солисты-вокалисты академического, народного, эстрадного направлений – исполнители произведений современных белорусских композиторов, классической, духовной, народной музыки и авторских произведений;

- фольклорно-этнографическое творчество – ансамбли, группы, представляющие региональный фольклор, ансамбли песни, музыки и танца;

- хореографическое творчество – коллективы народно-сценического, эстрадного, современного, спортивного, бального, классического танца;

– театральное творчество – театральные коллективы, театры миниатюр, театры моды, театры сценического костюма, исполнители роли, чтецы, конферанс;

– коллективы и индивидуальные исполнители оригинального жанра;

– литературное творчество – авторы-исполнители поэтических, прозаических произведений.

Организация подобных проектов всегда преследует определённые цели – выявление и поддержка талантливых и одарённых детей и молодёжи, обогащение их духовного потенциала, способов их полноценного развития.

Задачи, которые призвано решать фестивальное движение в настоящее время, заключаются в следующем:

– возрождение, сохранение, развитие национальных культур и укрепление международного сотрудничества;

– сохранение и обогащение музыкального, танцевального и сценического искусства;

– знакомство с лучшими творческими коллективами, установление творческих контактов между участниками;

– стимулирование и развитие многонационального детского творчества,

– создание условий для поддержки и развития творческого общения детей и молодёжи путем демонстрации лучших образцов художественных традиций национального искусства;

– привлечение к сотрудничеству с творческими коллективами ведущих специалистов культуры и виднейших деятелей искусств;

– повышение профессионального мастерства и квалификации руководителей и педагогов творческих коллективов и исполнителей, обмен опытом работы.

Большое количество фестивалей, в которых принимают участие представители молодого поколения, проводится в Беларуси. Это и международный фестиваль классической музыки «Январские музыкальные вечера»; международный театральный фестиваль «Белая вежа»; международный театральный фестиваль инвалидов «Непратаптаны шлях»; международный фестиваль искусств «Славянский базар в Витебске»; международный музыкальный фестиваль «Золотой шлягер»; международный фестиваль искусств «Белорусская музыкальная осень»; международный музыкальный фестиваль «Минская весна»; международный музы-

кальный фестиваль «Музы Нясвіжа»; фестиваль классической музыки Юрия Башмета.

Остановимся подробнее на организации и проведении некоторых из них. Символом фестивального движения Беларуси стал Международный фестиваль искусств «Славянский базар в Витебске», который ведет свою историю с 18 июля 1992 года. В 1993 г. фестиваль стал членом Международной федерации организаторов фестивалей (FIDOF), с 1995 г. стал называться «международный фестиваль искусств». В 2000 г. фестиваль установил рекорд, собрав на сцене представителей абсолютно всех славянских народов, живущих на Земле. Всего за годы его проведения в Витебск приезжали представители 70 стран. Насыщенная программа фестиваля включает также конкурс молодых исполнителей, который ежегодно открывает миру новые имена в вокальном искусстве.

Международный фестиваль искусств «Белорусская музыкальная осень» проводится уже более 30 лет. Это один из старейших белорусских фестивалей. Его концерты проходят во многих городах Беларуси. Открытие проводится в Большом зале Минской филармонии с участием её ведущих коллективов: Государственного академического симфонического оркестра Беларуси, Государственной академической хоровой капеллы имени Г. Ширмы, Белорусского государственного камерного хора, Белорусского государственного заслуженного хореографического ансамбля «Хорошки». В концертах фестиваля, помимо известных белорусских исполнителей, принимают участие музыканты из России, прибалтийских республик, Франции, Швейцарии, Италии, Германии и других стран.

«Минская весна» – это торжество классической музыки. Фестиваль за свою историю проводился более 20 раз. А начиналось все в 1984 году, когда было решено провести праздник музыки, посвященный 40-летию освобождения Беларуси от немецко-фашистских захватчиков. Ежегодно в конце апреля – начале мая в Минск съезжаются музыканты из разных стран мира. Тематика фестиваля «Минская весна» разнообразна: он посвящался определенным датам, великим композиторам, белорусской музыке, новым сочинениям белорусских композиторов.

Международный музыкальный фестиваль «Золотой шлягер» впервые был организован и проведен в ноябре 1995 года. За время существования его концерты проходили одновременно в районах и городах Могилевской области, а также Минске, Витебске, Гродно,



Бресте. «Золотой шлягер» – уникальное явление в культурной жизни не только нашей республики. Ведь его идея изначально возникла из желания собрать вместе артистов, составляющих «золотой фонд» советской песни. В рамках этого фестиваля проводился конкурс молодых исполнителей, имена лауреатов и дипломантов которого сейчас хорошо известны публике: Н. Подольская, И. Дорофеева и др.

Международный музыкальный фестиваль «Музы Нясвіжа» – это культурно-просветительский проект, уже на протяжении 16-ти лет успешно воплощаемый в жизнь Национальным концертным оркестром Беларуси, который возглавляет профессор, народный артист республики М. Финберг. «Музы Нясвіжа» стали настоящим символом возрождения исторического творческого наследия Беларуси. На фестиваль, во время которого проходят концерты, мастер-классы, выставки, спектакли, приезжают не только знатоки, но и просто любители белорусского искусства.

Фестиваль классической музыки Юрия Башмета проводится с 2006 года. Одна из его главных идей – предоставить возможность молодым талантливым музыкантам выступить на одной сцене со всемирно известными исполнителями, что способствует не только повышению уровня исполнительского мастерства молодых артистов, их карьерному росту, но и укреплению связей в области международного культурного сотрудничества.

Фестивали, проводимые в городе Бресте, можно уже считать визитной карточкой нашего города. Международный театральный фестиваль «Белая вежа» впервые был проведен в 1996 году. Открытие первых фестивалей проходило у стен Каменецкой башни (г. Каменец Брестской области). И если на первый фестиваль приехали театры из 6-ти стран, то на 10-летию собралось 40 коллективов из 26 стран мира. Программа дней фестиваля объединяет весь спектр современного театрального искусства: академическая драма, современная экспериментальная драма, спектакли театров кукол, разнообразные уличные представления, танцевальный театр и т. п.

В международном театральном фестивале инвалидов «Непра-таптаны шлях» принимают участие коллективы из разных стран, в которых играют дети и молодые актёры с ограниченными физическими возможностями. Цель фестиваля – не только показ работ, но и обучение.

Международный фестиваль классической музыки «Январские музыкальные вечера» проводится ежегодно Брестским областным

музыкальным обществом. По традиции в концертах фестиваля, который в этом году прошел уже в 23-й раз, наряду со всемирно известными музыкантами (З. Брон, З. Соткилава, М. Касрашвили) принимают участие и молодые таланты Республики Беларусь. Приобретают исполнительский опыт и учащиеся Брестского музыкального колледжа, выражая при этом особую благодарность основателю, бессменному директору и художественному руководителю фестиваля «Январские музыкальные вечера» Л.Г. Батыревой.

Таким образом, проводимые в нашей республике фестивали, и в первую очередь музыкальные фестивали, способствуют эстетическому развитию и укреплению духовных ценностей подрастающего поколения, поддерживают молодые таланты и новаторство в области культуры.

#### *Список литературы*

1. Формы идеологической и воспитательной работы с учащейся и студенческой молодёжью (научно-практические материалы). – Информационный бюллетень № 1. – Брест, 2008. – 169 с.

*This article reveals the role, significance and problems of Byelorussian festivals as one of forms of the youth leisure and up-bringing. Creative development of the young people supposes variety directions.*

**Клёнина В.В.**, ст. преподаватель кафедры теории и методики эстетического образования БрГУ им. А.С. Пушкина, г. Брест;

**Козел С.Г.**, ст. преподаватель кафедры теории и методики эстетического образования БрГУ им. А.С. Пушкина, г. Брест.

УДК 372.016:78+378

**Ю.М. Климович**

## **ИНТЕНСИФИКАЦИЯ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ПОДГОТОВКИ БУДУЩИХ ПЕДАГОГОВ-МУЗЫКАНТОВ В УСЛОВИЯХ ИНСТРУМЕНТАЛЬНО- ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ**

*Статья посвящена анализу сущности интенсификации профессиональной подготовки будущих педагогов-музыкантов. На основе анализа научно-*

*дагогической литературы автором выделены основные способы интенсификации обучения студентов в области владения музыкальным инструментом и предложена их характеристика.*

В наиболее общем смысле слова понятие «интенсификация» (от лат. *Intension* – напряжение, усиление и *facio* – делаю) обозначает увеличение напряженности, производительности, действенности чего-либо [1]. Что касается применения данного термина в педагогической теории и практике, следует отметить, что в большинстве случаев его употребление связано с качественной характеристикой целостного образовательного процесса. При этом его интенсификация предполагает повышение качества подготовки специалистов в условиях постоянно возрастающего объема необходимых знаний и сокращения аудиторного учебного времени.

Проблеме исследования сущности интенсификации процесса обучения посвящены работы С.И. Архангельского, Ю.К. Бабанского, В.П. Беспалько, Л.Г. Вяткина, Т.А. Ильиной, В.В. Краевского, И.В. Трайнева и др. Несмотря на неоднозначность подходов к определению цели, средств, способов и факторов интенсификации, представленных в данных исследованиях, большинство авторов в качестве основных способов (факторов) интенсификации выделяют: повышение целенаправленности обучения (Ю.К. Бабанский, М.З. Закиев, Л.В. Занков, Н.А. Половникова, И.В. Трайнев), повышение информативной емкости содержания образования (Ю.К. Бабанский, В.П. Беспалько, Л.В. Занков, В.В. Краевский, И.В. Трайнев), применение активных методов и форм обучения (Ю.К. Бабанский, В.П. Беспалько, Т.А. Ильина), усиление мотивации учения (Ю.К. Бабанский, В.П. Беспалько, Л.В. Занков, В.В. Краевский, И.В. Трайнев), ускорение темпа учебных действий (В.П. Беспалько, И.В. Трайнев, Л.В. Занков).

На наш взгляд, наиболее приемлемым способом интенсификации профессиональной подготовки будущих педагогов-музыкантов в условиях высшей школы является усиление развивающего эффекта обучения, что достигается внедрением элементов системы развивающего обучения в учебный процесс. При этом в качестве теоретической базы в рамках нашего исследования мы использовали: дидактическую концепцию Л.С. Выготского, психологическую теорию учебной деятельности Д.Б. Эльконина и В.В. Да-

выдова, дидактическую систему развивающего обучения Л.В. Занкова, а также концепцию развивающего обучения в фортепианной педагогике Г.М. Цыпина.

Согласно теории Г.М. Цыпина [2], основной целью исполнительской подготовки учащихся должно стать их общемузыкальное развитие, понимаемое как развитие музыкального мышления и комплекса специальных музыкальных способностей (музыкального слуха, чувства ритма, музыкальной памяти). Наиболее высокий уровень общемузыкального развития может быть достигнут только в условиях грамотно организованной учебной деятельности, фундаментом которой являются музыкально-дидактические принципы: увеличения объема используемого в учебно-педагогической работе материала; ускорения темпов прохождения определенной части учебного материала; увеличения меры теоретической емкости занятий музыкальным исполнительством; повышения самостоятельности и творческой инициативы учащихся.

Данные принципы отражают определенные требования к содержанию, формам и методам организации процесса обучения исполнительскому искусству и коррелируют с основными способами интенсификации учебного процесса (таблица 1).

Рассмотрим некоторые особенности реализации представленных способов интенсификации профессиональной подготовки студентов-музыкантов в процессе инструментально-исполнительской деятельности.

Таблица 1 – Сравнительная характеристика способов интенсификации профессиональной подготовки студентов и принципов развивающего обучения в музыкальной педагогике

Способы интенсификации профессиональной подготовки студентов в высшей школе	Принципы развивающего обучения, разработанные Г.М. Цыпиным
1	2
<p><i>Повышение информативной емкости содержания изучаемого предмета. Достигается за счет формирования общенаучных умений и навыков, что позволяет усваивать больший объем учебной информации за меньшее время.</i></p>	<p><i>Увеличение объема используемого в учебно-педагогической работе материала. Предполагает расширение репертуарных рамок, обращение к возможно большему количеству художественно-стилевых явлений, что обеспечивает интенсивный приток богатой музыкальной информации.</i></p>

*Продолжение таблицы*

1	2
<p><i>Фундаментализация содержания специальных дисциплин.</i> Предполагает научное обоснование изучаемого материала общетеоретическими положениями.</p>	<p><i>Увеличение меры теоретической емкости занятий музыкальным исполнительством.</i> Заключается в интеллектуализации занятий музыкальным исполнительством, т. е. использовании широкого диапазона сведений музыкально-теоретического и музыкально-исторического характера, обогащающих сознание исполнителя развернутыми системами представлений и понятий, связанных с конкретным материалом, представленным в исполнительском репертуаре.</p>
<p><i>Применение активных методов обучения.</i> Данные методы направлены на активизацию профессионального мышления, познавательных способностей и творческого потенциала студентов.</p>	<p><i>Ускорение темпов прохождения определенной части учебного материала.</i> Способствует сокращению сроков работы над музыкальным произведением, овладению необходимыми исполнительскими умениями и навыками в сжатые отрезки времени, обеспечивая тем самым постоянный и быстрый приток разнообразной информации в музыкально-педагогический процесс.</p>
<p>Организация самостоятельной и исследовательской работы студентов, осуществление управления учебным процессом</p>	<p><i>Увеличение роли самостоятельности и творческой инициативы учащегося при работе с учебным материалом.</i> Проявляется в повышении интеллектуальной активности учащихся, умении самостоятельно находить интересные интерпретаторские решения.</p>

На наш взгляд, сама специфика музыкально-исполнительской деятельности при правильной ее организации уже имеет *исследовательский* характер. Это объясняется прежде всего тем, что создание исполнителем собственной концепции интерпретации музыкального произведения предполагает изучение специфики стиля того или иного композитора, стиля эпохи, анализ содержания и формы произведения, поиск средств музыкальной выразительности, что и является элементами исследовательской работы. Поэтому в процессе работы с педагогическим и концертным репертуаром предпочтение необходимо отдавать проблемно-поисковым, исследовательским методам.

Успешность освоения музыкально-педагогического и концертного репертуара во многом зависит от продуктивности *самостоятельной работы* студентов. Развитие навыков самостоятельной работы над музыкальным произведением является одной из задач курса «Музыкальный инструмент». Такие виды работ, как прочтение нотного текста, разбор произведения, отработка технических трудностей, поиск средств выразительности должны осуществляться студентом самостоятельно. Следует отметить, что образовательными стандартами предусмотрено значительное количество часов для самостоятельной работы по дисциплине «Музыкальный инструмент» – почти половина учебного времени, отводимого на освоение курса. Однако в условиях интенсификации обучения необходимо повысить продуктивность самостоятельной учебной работы студентов, что может быть обеспечено организацией грамотного *управления* этой формой учебной деятельности со стороны преподавателя.

Особое значение в организации обучения музыкально-исполнительским дисциплинам имеет правильный подбор *содержания*, которое в данном случае представлено произведениями музыкального искусства. В большинстве случаев освоение педагогического и концертного репертуара студентами сводится лишь к прочтению нотного текста, выучиванию его наизусть, отшлифовке технических трудностей. Естественно, это имеет важное значение в формировании исполнительского мастерства будущего педагога-музыканта, однако часто снижает темп усвоения определенной части материала, что недопустимо в условиях интенсификации обучения. Поэтому при подборе репертуара необходимо руководствоваться требованиями к построению содержания, способствующего интенсификации, а именно: построение содержания предмета на научной основе, что в данном случае предполагает его *фундаментализацию*, а также повышение его *информативности*. Фундаментализация музыкально-исполнительских дисциплин в современных условиях, на наш взгляд, может быть достигнута при опоре на основные положения интонационного подхода, а также жанрового и стилевого, что будет способствовать осмысленному освоению художественного содержания музыкальных произведений.

Процесс подготовки будущих учителей музыки в области владения музыкальным инструментом может быть активизирован

использованием методов проблемного обучения, частично-поисковых методов, игровых. Однако, наиболее оптимальным методом в условиях интенсификации профессиональной подготовки студентов-музыкантов, по нашему мнению, является деловая игра, являющаяся одновременно и формой контекстного обучения. Выбор нами данного метода активного обучения будущих учителей музыки в области владения музыкальным инструментом обусловлен тем, что деловая игра как никакой другой метод позволяет воссоздать в процессе обучения предметный и социальный контексты будущей профессиональной деятельности. Кроме этого, деловая игра, по мнению А.А. Вербицкого [3], способствует развитию у будущих специалистов способностей к социальному взаимодействию, навыков межличностной коммуникации, способности к социально-психологической ориентировке в профессиональной деятельности, что соответствует основным требованиям определенным стандартом к социально-личностным компетенциям будущего учителя музыки. Участие в деловой игре не одного, а группы студентов позволит сократить время на усвоение профессиональных знаний и умений будущих специалистов, на что и направлен процесс интенсификации обучения.

Таким образом, интенсификация профессиональной подготовки будущих педагогов-музыкантов в условиях инструментально-исполнительской деятельности может быть достигнута при соблюдении следующих требований к организации педагогического процесса: активное использование проблемно-поисковых и исследовательских методов работы с учебным репертуаром; организация управляемой самостоятельной работы студентов; опора на основные положения интонационного, жанрового и стиливого подходов при подборе педагогического и концертного репертуара; включение в процесс инструментальной подготовки форм контекстного обучения.

#### *Список литературы*

1. Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А.М. Прохоров. – М., 1988. – С. 1215.
2. Цыпин, Г.М. Обучение игре на фортепиано: учеб. пособие для студентов пед. ин-тов / Г.М. Цыпин. – М.: Просвещение, 1984. – 176 с.
3. Вербицкий, А.А. Активное обучение в высшей школе: контекстный подход: метод. пособие / А.А. Вербицкий. – М.: Высш. школа, 1991. – 207 с.

4. Бабанский, Ю.К. Интенсификация процесса обучения / Ю.К. Бабанский. – М.: Знание, 1987. – 80 с.

*The article is devoted to analysis of intensification of music teachers training. The author proposes the main of ways to intensify students training in the instrumental-performing activities and describes them.*

**Климович Ю.М.**, преподаватель кафедры теории и методики эстетического образования БрГУ им. А.С. Пушкина, г. Брест.

УДК 373:78 (476)

**А.Б. Коженевская**

## **СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ УРОКА МУЗЫКИ**

*Рассматриваются проблемы урока музыки в общеобразовательной школе в связи с переходом на четырехлетнее обучение музыке, с введением безотметочного обучения и внедрением компьютерных технологий в учебный процесс.*

Об уроке музыки в общеобразовательной школе написано огромное количество статей известными педагогами-музыкантами, высказано немало интересных мыслей. Богатый педагогический опыт и новые веяния в области педагогики заставили автора данной статьи по-новому взглянуть на урок музыки и задуматься над следующим:

– Что собой должен представлять урок музыки в школе: *учебный предмет*, похожий, по сути, на другие школьные уроки или *урок духовности (урок жизни, не имеющий звонков!)*? От этого зависит не только методическая работа учителя, но и результат музыкального воспитания школьников. В связи с этим, какой учитель нужен детям?

– Как разумно, не злоупотребляя временем на уроке, использовать возможности компьютера в музыкальной работе с детьми?

– Что важнее для сегодняшнего урока музыки в связи с четырех летним сроком обучения: *собственно музыкальная деятельность* школьников или *полихудожественность* в обучении?

– Как эффективнее осуществлять безотметочное обучение (оценивать работу учащихся)?

Общеизвестны слова В.А. Сухомлинского, взятые в качестве эпиграфа к программе по музыке Д.Б. Кабалевского: «Музыкальное



воспитание – это не воспитание музыканта, а прежде всего воспитание человека» [1, с. 3]. В наше время, когда средства массовой информации, «навязывая» пошлую, низкопробную музыку как эталон «хорошей» музыки, способствуют воспитанию в человеке низменных чувств, урок музыки в школе должен противостоять этому. Он должен быть уроком, способным посредством музыки воспитывать возвышенные чувства и прививать нравственные качества, т. е. влиять на духовное состояние ребёнка. Но духовность не воспитывается через накопление теоретических знаний и умений. Духовность воспитывается через непосредственный контакт с *живой музыкой* (пение-переживание, слушание-сопереживание-осмысление, движение-проживание музыкального образа и др.). Только тогда, когда музыка затрагивает внутренний мир ребёнка, можно говорить о её воздействии. Каждый урок музыки должен быть «даром духа детям» (Ш.А. Амонашвили). А этого, к сожалению, зачастую не наблюдается в практике общеобразовательной школы. Во главу угла ставятся знания, умения и навыки. «Знания, умения, навыки... Как они важны в жизни человека, в его работе, творческой деятельности! И как они недостаточны, чтобы своей, пусть даже большой суммой,... составить личность... Человека личностью делает его отношение к действительности, к людям, к окружающему...» [2, с. 59]. Поэтому очень важно, какой учитель стоит перед детьми, какая личность их воспитывает. Думается, что это должен быть, говоря словами Ш.А. Амонашвили, «учитель света»!

Сегодня компьютер естественно «вошёл» в жизнь школы (урока) и является одним из эффективных технических средств обучения. Он помогает разнообразить учебный процесс, способствует повышению мотивации учения, побуждает детей самостоятельно добывать знания и т. д. Но иногда использование компьютера становится основополагающим элементом в работе. А это мешает решению важных задач в музыкально-учебном процессе: развитию музыкальных способностей, вокально-хоровых навыков, овладению навыками игры на музыкальных инструментах и др. Поэтому, не следует *чрезмерно* увлекаться компьютерными технологиями на уроке музыки, так как на *живое восприятие музыки* остаётся тогда не так много времени. Нужно помнить, что уроки музыки в школе преподаются до 4 класса. И за это время важно научить детей петь, слушать, чувствовать и понимать музыку, музицировать на элементарных музыкальных инструментах, т. е. заниматься собственно *живой*

музыкальной деятельностью. Бесспорно, сведения о музыке: о средствах выразительности, жанрах, музыкальных инструментах, оркестрах, композиторах и др. необходимы учащимся. Вот тут-то можно успешно использовать различные презентации, виртуальные путешествия (в оперу, балет, симфонию, концерт) и мн. др. Можно предложить детям знакомиться таким способом с информацией *дома*.

Нередко на практике можно наблюдать, как урок музыки «превращается» в урок мировой художественной культуры. К примеру, знакомя детей с музыкой разных народов мира, некоторые учителя *слишком много* дают информации о географическом расположении страны, быте, традициях народа, показывают иллюстрации, видеофильмы, читают стихи (например, в японском стиле хокку) и т. д. Говоря же о музыке (иногда её катастрофически мало!), обходятся лишь общими характеристиками, не всегда выделяют интонационно-стилистические особенности, зачастую не знакомят с тембрами национальных инструментов (в лучшем случае назовут и покажут инструменты на картинках, в режиме слайд-шоу) и др. Такое неглубокое проникновение в музыку отодвигает её на второй план. Но самое неприятное то, что на полноценную *музыкальную деятельность* с детьми *не остаётся уже времени*.

Для сегодняшнего урока музыки в школах Беларуси характерно безотметочное обучение (1–3 классы). Оценивание детей происходит в словесно-содержательной форме. В связи с этим возникают вопросы:

– *Что оценивать*: теоретические знания и умения или способность детей чувствовать, выразительно исполнять музыку? Или нужно учитывать оба этих параметра? В тетрадях для оценки работы школьников, предложенных учителю, мы видим только теоретические параметры («имеет представление, отличает, различает, может исполнить, умеет наблюдать, может рассказать» и др.)?

– *Как* воспитать мотивацию к учению без отметки?

– *Как* воспитать у ребёнка адекватную (!) самооценку? Тем самым воспитать хороший художественный вкус, аналитические способности!?

– *Как* воспитать в детях *эталон* (критерий) *оценки* пения, игры на музыкальных инструментах, рассуждения о музыке?

– *Где* лучше заполнять лист самооценки ученику? На уроке или дома? На уроке ученик находится в «материале». Дома – забыл, поленился и т. п. Значит, лучше на уроке. А учителю? Когда

заполнять лист оценивания учеников? Перерыв между уроками – это время отдыха и время подготовки к следующему уроку. Как свидетельствует практика, оценивание проводится в конце урока и получается, что каждый раз мы забираем от урока 5-7 минут. В совокупности это много времени, учитывая, что уроки проводятся раз в неделю (4 года!).

Сегодня урок музыки в школе для многих детей остаётся единственной возможностью для развития музыкальных и творческих способностей, расширения музыкального кругозора, воспитания духовно-нравственных чувств. Учитель музыки должен всегда помнить об этом и не увлекаться излишней теоретизацией, «словотворчеством», многочисленными заданиями, не связанными с *живым восприятием музыки*. И, конечно же, каждый урок музыки необходимо строить по законам красоты, вдохновения и любви.

#### Список литературы

1. Программа по музыке для 1–3 классов (с поурочными разработками). – М.: Просвещение, 1975. – 118 с.
2. Амонашвили, Ш.А. Здравствуйте, дети! / Ш.А. Амонашвили. – М.: Просвещение, 1988. – 208 с.

*The paper considers the problem of music lessons in a secondary school in connection with the transition to 4-year education, music, with the introduction of bezotmetochnogo training and the introduction of computer technology in the learning process.*

**Коженевская А.Б.**, старший преподаватель кафедры дирижирования и вокала факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно.

УДК 373.543.016: 789.983

**Е.Ю. Коробейникова**

### **ВОСПИТАНИЕ ИНФОРМАЦИОННОЙ КОМПЕТЕНТНОСТИ МЛАДШИХ ПОДРОСТКОВ В КЛАССЕ КЛАВИШНОГО СИНТЕЗАТОРА**

*Раскрываются актуальные проблемы освоения младшими подростками функциональных возможностей клавишного синтезатора на занятиях в детс-*

*кой школе искусств. Рассматриваются особенности различных видов творческой деятельности на основе электронного музыкального инструментария.*

Одной из задач, указанных в Концепции развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008–2015 годы, является оснащение учреждений культуры музыкальными инструментами и специальным современным оборудованием, обеспечивающим возможность эффективной реализации образовательных программ [2]. Актуальность проблемы воспитания информационной компетентности школьников подтверждается интенсивным внедрением специально оснащенных музыкальных компьютеров и электронных музыкальных инструментов в образовательный процесс детских школ искусств.

Популярным музыкальным инструментом нового формата в сфере дополнительного образования за последние десять лет становится клавишный синтезатор. Наиболее активной группой его пользователей являются учащиеся подросткового возраста. Это связано с тем, что освоение электронного музыкального инструмента, с одной стороны, способствует самоутверждению и самовыражению подростка как личности, способной к творчеству и самостоятельной продуктивной деятельности. С другой стороны, школьников привлекают разнообразные функциональные возможности синтезатора.

Технические характеристики модельного ряда цифровых музыкальных инструментов постоянно обновляются и совершенствуются фирмами-производителями. Конфигурация любой модели электронного инструмента со временем утрачивает свою актуальность. В этой связи для подростка, осваивающего игру на синтезаторе, чрезвычайно важно владение информационной компетентностью, позволяющей эффективно управлять звуковыми ресурсами различных моделей электронных инструментов и создавать с их помощью оригинальные музыкальные композиции.

Психологические особенности подростка являются наиболее благоприятными для освоения и использования компьютерных технологий в учебном процессе [3]. В младшем подростковом возрасте происходит интенсификация основных психических процессов: восприятия, внимания, памяти, воображения, мышления, при этом во всех этих процессах происходят качественные и количественные изменения, которые позволят подросткам решать различные

интеллектуальные и художественно-творческие задачи быстрее и эффективнее, чем младшему школьнику. У подростка складываются новые уровни саморегуляции: умение переходить от одного этапа учебной работы к другому; умение использовать результаты одной работы как средство выполнения другой [1, с. 54].

Необходимость воспитания информационной компетентности младших подростков в процессе обучения игре на клавишном синтезаторе, с одной стороны, обусловлена продвижением в образовательный процесс учреждений дополнительного образования современных моделей электронных инструментов и интенсивным развитием на этой основе электронного музыкального творчества среди детей и юношества. С другой стороны, клавишный синтезатор является компьютеризированным музыкальным инструментом, что требует от младших подростков соответствующей компетентности для эффективного осуществления различных видов деятельности.

Основываясь на исследованиях информационной компетентности в научной литературе, мы обосновали определение этого понятия для школьника, обучающегося по классу клавишного синтезатора. Информационная компетентность заключается в готовности и способности к оперированию, сохранению и представлению информации, содержащейся в программном обеспечении электронного музыкального инструмента для выполнения различных видов музыкально-творческой деятельности.

Результаты проведенного исследования показали, что возрастные особенности психических процессов младших подростков способствуют эффективному выполнению, с одной стороны, традиционных видов музыкальной деятельности (чтение с листа, подбор по слуху, игра в ансамбле, импровизация и сочинение музыки), с другой стороны, специфических, связанных с особенностями электронного инструмента (создание электронной аранжировки музыкального произведения, работа над звукорежиссерскими составляющими, синтезирование новых тембров и др.).

Обращение подростков к разнообразным видам музыкально-творческой деятельности на занятиях в классе клавишного синтезатора способствует формированию информационной компетентности, поскольку фокусирует внимание не только на важнейших аспектах музыкальной содержательности, но и на многообразных функциональных возможностях компьютеризированного музыкального инструмента.

*Список литературы*

1. Маркова, А.К. Психология обучения подростка / А.К. Маркова. – М.: Знание, 1975. – 64 с.
2. Концепции развития образования в сфере культуры и искусства в Российской Федерации на 2008 – 2015 год [Электронный ресурс]. – Режим доступа: / [http://www.mcbs.ru/documents\\_117.htm](http://www.mcbs.ru/documents_117.htm).
3. Селиванов, Н.Л. Роль компьютера как творческого инструмента в процессе социализации современного подростка / Н.Л. Селиванов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: / <http://www.art-education.ru/AE-magazine/new-magazine-4-2008.htm>.

*The article discloses topical problems of mastering young teenagers of functional abilities of a synthesizer at the lessons in a children art school. The author examines the peculiarities of different kinds of creative activity on the basis of electronic music tools. Key words: information competence, key synthesizer, young teenager.*

**Коробейникова Е.Ю.**, старший преподаватель отделения музыкально-культурных технологий Российского государственного профессионально-педагогического университета, г. Екатеринбург.

УДК 37.01:78

**Т.П. Королева**

**ИННОВАЦИОННЫЕ ТЕХНОЛОГИИ  
МУЗЫКАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ  
В ПРОЦЕССЕ СЛУШАНИЯ МУЗЫКИ**

*Раскрывается инновационная технология развития музыкальных способностей в процессе слушания музыки. В основу положена идея максимального использования направленности внимания на изучаемый конкретный объект. В качестве инноваций рассматривается специально разработанная технология тренинга по слушанию музыки, где есть пошаговая структура организации данного процесса и методическое обеспечение в комплексе с компьютерной графикой и анимацией для акцентирования различных средств музыкальной выразительности.*

Начало XXI века обретает целый ряд сложившихся определенных характеристик, среди которых изобилие информации и дефицит времени. Родилась ситуация, когда стали считать, что некогда заниматься искусством, даже если этого хочешь. Постепенно сокращаются возможности у подрастающего поколения изучать

искусство на всех ступенях обучения (кроме детского сада), особенно условия меняются к худшему в старших классах школы, колледжах, вузах. Проводимая работа на уровне самостоятельности уже не устраивает самих обучаемых. Так, исполнение музыки кажется подобным работе иллюзиониста. Вроде не прилагается никаких особых усилий, но чудо создается, и не понять, как это делается. Все разговоры о том, что надо много учиться и тогда все станет доступно, уже никого не утешают, нет времени. Потому так важны инновационные технологии развития музыкальных способностей и инновационные методики объяснения музыкальных явлений.

В рамках данной статьи из триады основных видов музыкальной деятельности (сочинение музыки, ее исполнение и слушание) остановимся преимущественно на слушании музыки. Если задаться вопросом, какой результат в итоге организации прослушивания музыки достигается, то приходим к выводу, что чаще всего это психологическая разгрузка, любование, наслаждение, обогащение эмоционального внутреннего мира, настройка на гармонию космоса, духовный полет. Несомненно, это и есть главный результат. Но данный процесс воссоздания в сознании и восприятие художественных образов носит личностный характер, сугубо индивидуален и с трудом поддается объяснению. Он как бы «нематериален», не просчитывается, не осознается до конца самим слушателем. Считается, что музыкальное искусство так и осталось тайной, общее и музыкальное образование продвинулось мало, неэффективно прошли музыкально-познавательные акты. Даже не столь важно количество прослушанных произведений, так как в памяти учащихся осталось лишь впечатление о музыке (или отдельные мелодии, темы, мотивы). Можно ли сделать вывод, что время растрачивается на развлечение? Это не совсем так, все же процесс познания в том или ином виде состоялся. И. Бродский в своей нобелевской лекции писал: «Существуют, как мы знаем, три метода познания: аналитический, интуитивный и метод, которым пользовались библейские пророки – посредством откровения. Отличие поэзии от прочих форм литературы в том, что она пользуется сразу всеми тремя (тяготее преимущественно ко второму и третьему), ибо все три даны в языке; и порой с помощью одного слова, одной рифмы пишущему стихотворение удается оказаться там, где до него никто не бывал, – и дальше, может быть, чем он сам бы желал» [1].

Чтобы изменить ситуацию к лучшему, можно попробовать применить инновационные технологии, активизировать все три метода, не оставляя без внимания ни один из них. Тогда будет обеспечена объективация процесса музыкального обучения в ходе работы по слушанию музыки и результативность может проявиться сразу по нескольким параметрам. Инновационность прежде всего подразумевает не столько новизну, сколько качественные, обеспечивающие эффективность модели, удобные для применения на практике, гарантировано востребованные на рынке образовательных услуг. В качестве инноваций здесь будет применяться специально разработанная технология тренинга по слушанию музыки, преимуществами которой являются: а) постоянная ориентация на познание духовной и природной основы жизни, воспитание духовной культуры; б) четкость и определенность поставленной главной дидактической задачи; ее варьирование и содержательное обогащение, дополнение сопутствующими задачами; б) учет специфики работы психических процессов и последовательное их включение (все начинается с внимания); в) слуховые и наглядно-иллюстративные методики в комплексе с компьютерной графикой и анимацией для показа и разъяснения средств музыкальной выразительности.

Конкретизированное методическое наполнение можно показать *в тренинге по слушанию музыки*, начиная с формулировки цели, например, развития музыкальных способностей (акцентируя конкретно 1–2 качества), где сопутствующими задачами будут запоминание на слух 10 произведений классической музыки, обогащение необходимыми для работы терминами из музыкознания с их практическим освоением. В процессе музыкального воспитания всегда ставилась проблема диагностики, педагогической опеки и организованного развития способностей ребенка. Уточним, что *способности – это индивидуальный комплекс свойств и качеств личности, обеспечивающий успешность в работе в определенной сфере*, подчеркивая при этом слово успешность и, выделяя его, как ключевое в понимании сущности способностей относительно определенной области деятельности. Изучая проблему музыкальных способностей, невозможно обойтись без работ С.Л. Рубинштейна, Л.С. Выготского, К.К. Платонова, В.Д. Шадрикова, В.А. Крутецкого и др. Среди работ музыкантов – Б.В. Асафьева, Б.М. Теплова, Г.М. Цыпина, А.Л. Готсдинера, Д.К. Кирнарской, А.Г. Каузовой и др. Есть много способов целенаправленного развития определен-



ных свойств и качеств личности для того, чтобы впоследствии не сожалеть о напрасно потерянном времени в освоении той или иной деятельности. Для этого нужно специально обратить внимание на возможности ребенка, на уникальный и неповторимый комплекс его общих и музыкальных способностей

Первое, на что нужно обратить внимание, это то, что музыкальность, проявляясь во всех психических процессах, свойственных человеку, наполняет их, становится функциональной, переходит в называемые и реально существующие качества [2]: *внимание – музыкальное (слуховое) внимание; восприятие – музыкальное восприятие; память – музыкальная память; мышление – музыкальное мышление; воображение – музыкальное воображение; воля – воля в музыкальной деятельности (воля дирижера, исполнителя и т.д.)*. Мы перечислили фактически психические процессы, от которых всецело зависит любая деятельность. В музыкальной деятельности каждый из процессов постепенно завоевывает эпитет *музыкальное*, так как получает данное наполнение при соответствующей деятельности.

Следующий важный шаг в представленном нами тренинге – определение акцентирования в последовательности работы данных психических процессов. Если спросить аудиторию слушателей, о каком психическом процессе нужно позаботиться в самом начале, то в ответ можно услышать, что начинать надо с активизации мышления, восприятия. Так ли это? В разработанной нами методике на первое место выступает *внимание* [3]. Никакой другой психический процесс не упоминается так часто в повседневной жизни и вместе с тем с таким трудом не находит себе места в научных обоснованиях, как внимание. Многими авторами подчеркивается «несамостоятельность» внимания как психического процесса, указывается, что оно не имеет своего отдельного, специфического продукта. Вместе с тем, его результатом является улучшение всякой деятельности, к которой оно присоединяется. Человек перерабатывает не всю информацию, поступающую из внешнего мира, и реагирует не на все воздействия. Если правильно организовать и нацелить внимание, обеспечив при этом совокупность стимулов, его поддерживающих, то процесс обучения станет в несколько раз эффективнее. Однако, тезис о предметной направленности внимания также не упускается из виду. Наполнение психических процессов в данном случае невозможно без общения с художествен-

ным образом, отдельно выделенными средствами музыкальной выразительности [3]. Как на элементарные составные распадается калейдоскоп средств музыкальной выразительности, так на элементарные качества и свойства распадается способность человека чувствовать и понимать музыкальный образ: интонация – *интонационный слух*, высота звука – *звуковысотный слух*, лад – *чувство лада*, ритм – *чувство ритма*, тембр – *тембровый слух*, динамика – *динамический слух*, мелодия – *мелодический слух*, гармония – *гармонический слух*, полифония – *полифонический слух*, форма – *чувство формы*, жанр – *чувство жанра*, стиль – *чувство стиля*.

Одной из эффективных методик и инновационных технологий решения проблемы выступает визуализация музыкального языка (выделяются и визуализируются наиболее характерные средства музыкальной выразительности для каждого конкретного произведения), где объяснение сложных явлений с помощью компьютерных технологий можно сделать доступным, простым, наглядным и ясным. Чаще всего такие методики основаны на взаимодействии искусств. В широком понимании визуализация – это процесс представления данных в виде изображения с целью максимального удобства их понимания [2, 3, 4, 5]. Процесс визуализации заключается в придании *зримой* формы объекту или процессу, создании четких, устойчивых и ярких образов. Для того, чтобы расширить рамки восприятия, необходимо разработать методику визуализации каждого нового для слушателя музыкального явления, только тогда оно будет восприниматься осознанно и переноситься впоследствии на другие ситуации. В нашем исследовании были отобраны такие выразительные средства, как ритм, тембр, мелодические контуры, звуковысотное движение мелодии, гармония, форма музыкального произведения, динамика.

По различным средствам музыкальной выразительности был разработан (или найден из других источников) визуальный вспомогательный материал, в котором отчетливо и ясно изображаются специально выделенные музыкальные краски в конкретном произведении. Все это делает показ изучаемых художественных явлений в синтезе с визуальной методической интерпретацией и комментариями, в которых музыкальные явления связываются с жизнью, более определенным и понятным. В итоге специального поиска было найдено визуализированное выражение художественных музыкальных средств для музыкальных произведений И.С. Баха,

И. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, Э. Грига, И. Брамса, П.И. Чайковского, И. Стравинского. Проведенная опытно-экспериментальная работа показала значительное повышение эффективности процесса слушания музыки для разных возрастных групп. Это отразилось в следующих критериях: внешнее выражение эмоционального переживания музыки, понимание смыслов (глаза, мимика, произвольные движения); целенаправленность и сосредоточенность внимания в процессе слушания музыки; осознанность использования композитором и исполнителями определенного художественного средства; ясность представлений и опора на них при последующем обсуждении; отчетливая фиксация в памяти и долгосрочность запоминания изученного материала; способность к повторению голосом; эмоциональная отзывчивость; положительные эмоции. Организация процесса слушания музыки на основе методик визуализации показывает результаты в среднем на 40 – 50 процентов выше, чем в обычных условиях, по каждому из названных критериев.

Музыкальные занятия по слушанию музыки с инновационной технологией визуализации для решения определенных задач обеспечивают развитие музыкальной наблюдательности у школьников, развитие творческого воображения, укрепляют интерес к искусству, что может послужить прочным фундаментом для их дальнейшего самостоятельного изучения музыки, живописи, компьютерной графики, а, следовательно, жизни.

#### Список литературы

1. Бродский, И. Нобелевская лекция / И. Бродский [Электронный ресурс]. – 1987. – Режим доступа: <http://lib.ru/BRODSKIJ/lect.txt>. – Дата доступа: 21.01.2012.
2. Королева, Т.П. Методика музыкального воспитания: учеб.-метод. пособие / Т.П. Королева. – Минск: БГПУ, 2010. – 216 с.
3. Дормашев, Ю.Б., Романов, В.Я. Психология внимания / Ю.Б. Дормашев, В.Я. Романов. – М.: Тривола, 1995. – 347 с.
4. Песоцкий, Ю.С. Высокотехнологическая образовательная среда учебных заведений: Основы проектирования / Ю.С. Песоцкий. – М.: Педагогика, 2001. – 96 с.
5. Фридман, Л.М. Наглядность и моделирование в обучении / Л.М. Фридман. – М.: Знание, 1984. – 80 с.

*The article deals with the development of innovative musical talent in the process of listening to music. Based on the idea of maximizing orientation of attention to*

*teaching a specific subject. As innovation is considered specially developed technology training on listening to music, where there is a turn-based structure of the organization of the process and methodological support in conjunction with computer graphics and animation to emphasize the different means of musical expression.*

**Королева Т.П.**, кандидат педагогических наук, доцент, заведующая кафедрой фортепиано БГПУ им. М. Танка, г. Минск.

УДК 371:78

**М.Л. Кузьмініч**

## **НАЦЫЯНАЛЬНАЯ СІСТЭМА МУЗЫЧНАЙ АДУКАЦЫІ Ў ПРАВАВОЙ ПРАСТОРЫ СУЧАСНАГА ГРАМАДСТВА**

*Рассматривается национальная система музыкального образования Беларуси в контексте основных положений Кодекса Республики Беларусь об образовании, выявляются особенности реализации музыкально-образовательных программ в разнообразных учреждениях образования, подчеркивается важность целостного подхода к реализации общих задач музыкального образования с учетом особенностей организации учебного процесса в учреждениях общего и профессионального музыкального образования\*.*

На мяжы ХХ – ХХІ стагоддзяў у Беларусі здзяйснялася перманентная трансфармацыя сістэмы адукацыі. З увядзеннем у дзеянне з 1 верасня 2011 года Кодэкса Рэспублікі Беларусь аб адукацыі (далей Кодэкс) у краіне быў створаны адзіны, цэласны механізм прававога рэгулявання адукацыйных адносін. Кодэкс забяспечвае сістэматызацыю і ўпарадкаванне прававых норм з улікам прынятых раней законаў у сферы адукацыі і тых рэалій, якія склаліся ў рэгуляванні прававых адносін у сучасным грамадстве. У ім паслядоўна і сістэмна выкладзены прававыя нормы, запатрабаваныя сучасным станам адукацыйных адносін.

Нацыянальная сістэма музычнай адукацыі з'яўляецца часткай агульнадзяржаўнай адукацыйнай сістэмы і цалкам падпадае пад прававыя нормы, выкладзеныя ў Кодэксе [1]. Трэба думаць, што з увядзеннем у дзеянне Кодэкса сістэма музычнай адукацыі набудзе стабільны выгляд, і гэта дазволіць больш прадуктыўна шукаць шляхі вырашэння музычна-адукацыйных праблем як на ўзроўні

\* Аннотация дана на русском языке для расширения читательской аудитории.

практикі, так і ў сферы іх тэарэтыка-метадычнага асэнсавання. Даследаванне праблем музычнай адукацыі з пункту гледжання функцыянавання ўсіх устаноў і арганізацый, якія рэалізуюць музычна-адукацыйныя праграмы, дазволіць, на наш погляд, знайсці найбольш аптымальныя варыянты іх вырашэння.

Сістэма адукацыі – гэта сукупнасць кампанентаў, якія ўзаемадзейнічаюць паміж сабой і накіраваны на дасягненне мэты адукацыі. Яе *структура ўключае*: удзельнікаў адукацыйнага працэса, адукацыйныя праграмы, установы адукацыі, арганізацыі і індывідуальныя прадпрыемствы, якія здзяйсняюць адукацыйную дзейнасць ці забяспечваюць функцыянаванне сістэмы адукацыі, вучэбна-метадычныя аб'яднанні ў сферы адукацыі, арганізацыі – заказчыкі кадраў, а таксама рэспубліканскія органы дзяржаўнага кіравання і некаторыя іншыя арганізацыі і фізічныя асобы [1, арт. 11].

Адукацыя падраздзяляецца на *асноўную, дадатковую і спецыяльную*. Ва ўстановах агульнай і дадатковай адукацыі арганізуецца музычна-адукацыйны працэс. Суб'ектамі музычна-адукацыйнага адносін з'яўляюцца: ўдзельнікі адукацыйнага працэсу – навучэнцы (законныя прадстаўнікі непаўналетніх навучэнцаў), педагогічныя работнікі; установы адукацыі; дзяржаўныя органы кіравання; разнастайныя арганізацыі і фізічныя асобы, якія рэалізуюць адукацыйныя праграмы ці забяспечваюць дзейнасць сістэмы адукацыі.

Кіраванне ў адукацыйнай сферы мае дзяржаўна-грамадскі характар. Дзяржаўнае кіраванне ў сферы музычнай адукацыі здзяйсняюць Міністэрства адукацыі Рэспублікі Беларусь і Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь.

Музычна-адукацыйныя праграмы рэалізуюцца на ўсіх узроўнях асноўнай і спецыяльнай адукацыі і ў розных відах дадатковай адукацыі музычнага профілю. *Іх рэалізацыя* дазваляе атрымаць асобе музычную адукацыю на *агульным* (абавязковым для ўсіх, але не прафесійным, аматарскім) і (ці) *прафесійным* узроўнях. У залежнасці ад рэалізаваных задач у сістэме музычнай адукацыі вылучаюць падсістэму агульнай музычнай адукацыі і падсістэму прафесійнай музычнай адукацыі.

Мэтай дзейнасці ўстаноў *агульнай музычнай адукацыі* з'яўляецца фарміраванне агульнай музычнай культуры чалавека як часткі яго агульнай духоўнай культуры, развіццё музычных здольнасцей чалавека, падрыхтоўка адукаванага аматара музычнага мастацтва, які валодае асновамі музычна-творчай дзейнасці.

Да падсістэмы *агульнай музычнай адукацыі* адносяцца наступныя ўстановы і арганізацыі: установы дашкольнай адукацыі (рэалізацыя адукацыйных праграм музычнага выхавання); установы агульнай сярэдняй адукацыі (рэалізацыя музычна-адукацыйных праграм на базавым ўзроўні); установы прафесійна-тэхнічнай, сярэдняй спецыяльнай і вышэйшай адукацыі *не музычнага профілю*, якія рэалізуюць музычна-адукацыйныя праграмы (як правіла, у пазааўдыторны час) і забяспечваюць атрыманне агульнай і (ці) пачатковай прафесійнай музычнай адукацыі; установы дадатковай адукацыі мастацкага (музычнага) профілю (ДШМ, цэнтры, палатцы – рэалізацыя музычна-адукацыйных праграм агульнага музычна-эстэтычнага выхавання); сродкі масавай інфармацыі (музычна-інфармацыйныя, музычна-асветніцкія, музычна-забаўляльныя, музычна-адукацыйныя праграмы); тэатральна-відовішчныя прадпрыемствы (тэатры, філармоніі і іншыя канцэртныя арганізацыі); прафесійныя музычныя калектывы (канцэртная дзейнасць па прапагандзе лепшых узораў нацыянальнага і сусветнага, народнага, класічнага і сучаснага музычнага мастацтва); рэспубліканскія грамадскія і іншыя арганізацыі, якія садзейнічаюць рэалізацыі музычна-адукацыйных праграм.

Музычная адукацыя ў сістэме *дадатковай адукацыі дзяцей і моладзі* накіравана на «развіццё асобы выхаванца, фарміраванне і развіццё яго творчых здольнасцей, задавальненне яго індывідуальных патрэбнасцей у інтэлектуальным, нравственным, фізічным савершенствванні, адаптацыю да жыцця ў грамадстве, арганізацыю свабоднага часу, прафесійную арыентацыю» [1, арт. 228]. Адукацыйная праграма дадатковай адукацыі дзяцей і моладзі рэалізуецца па розных профілях, у т. л. па мастацкаму і культурна-дасугавому. Профілі ўключаюць у сябе напрамкі дзейнасці (у т. л. напрамак «музыка»), якія вызначаюцца вучэбна-праграмавай дакументацыяй. Музычна-адукацыйная праграма дадатковай адукацыі дзяцей і моладзі можа рэалізоўвацца не толькі ва ўстановах дадатковай адукацыі, але і *ва ўстановах агульнай сярэдняй, прафесійна-тэхнічнай, сярэдняй спецыяльнай, вышэйшай адукацыі*.

У адпаведнасці з Кодэксам у Беларусі дзейнічаюць установы дадатковай адукацыі дзяцей і моладзі *наступных відаў*: цэнтр (палац), ДШМ. Цэнтр (палац) можа рэалізоўваць адукацыйную праграму па аднаму ці некалькіх профілях, у т. л. і мастацкаму (музычнаму). ДШМ –

установа дадатковай адукацыі дзяцей і моладзі, якая рэалізуе адукацыйную праграму мастацкага профілю ў сферы культуры з вывучэннем і вучэбных прадметаў, вучэбных дысцыплін *на павышаным узроўні* [1, арт. 231]. Павышаны ўзровень вывучэння ўключае ў сябе базавы узровень адукацыйнай вобласці, тэмы, вучэбнага прадмета ці вучэбнай дысцыпліны з паглыбленнем іх зместу.

Адукацыйны працэс у цэнтрах (палацах) здзяйсняецца ў *аб'яднаннях па інтарэсах*, якія аб'ядноўваюць дзяцей і моладзь на аснове агульнага інтарэсу да канкрэтнага напрамку дзейнасці, ці індывідуальна. Да аб'яднанняў па інтарэсах адносяцца гурток, клуб, студыя, майстэрня, лабараторыя, аркестр, хор, ансамбль, тэатр, навуковае таварыства навучэнцаў і іншыя аб'яднанні.

Вялікая колькасць *дзяржаўных і грамадскіх арганізацый* у сваёй дзейнасці актыўна супрацоўнічаюць з установамі, якія рэалізуюць музычна-адукацыйныя праграмы, і аказваюць значны ўплыў на фарміраванне агульнай музычнай культуры дзяцей, моладзі і дарослых, на эфектыўнасць музычна-адукацыйнай дзейнасці ўвогуле. Сярод іх: сродкі масавай інфармацыі, тэатральна-відовішчныя прадпрыемствы (тэатры, філармоніі і іншыя канцэртныя арганізацыі), прафесійныя музычныя калектывы, рэспубліканскія грамадскія і іншыя арганізацыі.

*Падсістэма прафесійнай музычнай адукацыі Беларусі* прадстаўлена некалькімі *ўзроўнямі* (ступенямі): 1) пачатковая, 2) сярэдняя спецыяльная, 3) вышэйшая, 4) паслявузаўская (навукова-прафесійная) музычная адукацыя, а таксама павышэнне кваліфікацыі і перападрыхтоўка на ўзроўнях сярэдняй спецыяльнай і вышэйшай музычнай адукацыі.

Адукацыйныя праграмы пачатковай прафесійнай музычнай адукацыі рэалізуюцца ў наступных ўстановах: ДШМ (профіль музычна-прафесійнай арыентацыі); вучэбна-педагагічныя комплексы «школа – каледж мастацтваў» і «гімназія – каледж мастацтваў»; прафесійна арыентаваныя аб'яднанні па інтарэсах музычнага профілю ў цэнтрах (палацах) – студыі, музычныя калектывы народнай творчасці і інш.

Музычная адукацыя на ўзроўні *сярэдняй спецыяльнай адукацыі* накіравана на «развіццё асобы навучэнца, атрыманне ім спецыяльнай тэарэтычнай і практычнай падрыхтоўкі з прысваеннем кваліфікацыі спецыяліста з сярэдняй спецыяльнай адукацыяй» [1, арт. 186]. Установы сярэдняй спецыяльнай адукацыі забяспечва-

юць атрыманне кваліфікацыі спецыяліста з сярэдняй спецыяльнай адукацыяй і прадугледжваюць базавы ці павышаны ўзровень вывучэння вучэбных дысцыплін, праходжання практыкі. Пры засваенні зместу адукацыйнай праграмы сярэдняй спецыяльнай адукацыі на аснове агульнай базавай адукацыі забяспечваецца атрыманне агульнай сярэдняй адукацыі. На 2011 г. у Беларусі дзейнічала 3 дзяржаўныя музычныя вучылішчы, 13 дзяржаўных каледжаў (музычных, культуры і мастацтваў), шэраг вучэбна-педагагічных комплексаў музычнай накіраванасці і дзяржаўныя педагагічныя каледжы.

Музычная адукацыя на ўзроўні *вышэйшай адукацыі* накіравана на развіццё асобы студэнтаў, іх інтэлектуальных і творчых здольнасцей, атрыманне імі тэарэтычнай і практычнай падрыхтоўкі, якая завяршаецца прысваеннем кваліфікацыі спецыяліста з вышэйшай адукацыяй, ступені магістра [1, арт. 202]. Вышэйшая адукацыя падраздзяляецца на *дзве ступені*: на першай ступені (спецыялітэт) забяспечваецца падрыхтоўка спецыялістаў, якія валодаюць фундаментальнымі і спецыяльнымі ведамі, уменнямі і навыкамі з прысваеннем кваліфікацыі *спецыяліста з вышэйшай адукацыяй*. На другой ступені (магістратура) – забяспечваецца паглыбленая падрыхтоўка спецыяліста, фарміраванне ведаў, уменняў і навыкаў навукова-педагагічнай і навукова-даследчай работы з прысваеннем *ступені магістра*.

Адукацыя ў сістэме *дадатковай адукацыі дарослых* накіравана на «профессиональное развитие слушателя, стажера и удовлетворение их познавательных потребностей» [1, арт. 240]. Сістэма забяспечвае рэалізацыю адукацыйных праграм: *павышэння кваліфікацыі кіруючых работнікаў і спецыялістаў; перападрыхтоўкі кіруючых работнікаў і спецыялістаў, якія маюць вышэйшую адукацыю; перападрыхтоўкі кіруючых работнікаў і спецыялістаў, якія маюць сярэдняю спецыяльную адукацыю; стажыроўкі кіруючых работнікаў і спецыялістаў; спецыяльнай падрыхтоўкі, неабходнай для заняцця асобных пасадаў; навучаючых курсаў* (тэматычных семінараў, практыкумаў, трэнінгаў і інш.), а таксама навучання ў арганізацыях, удасканалення магчымасцей і здольнасцей асобы і інш. [1, арт. 242].

Музычная адукацыя ў сістэме дадатковай адукацыі дарослых *у сферы культуры* рэалізуецца на факультэтах павышэння кваліфікацыі і перападрыхтоўкі ў БДУ культуры і мастацтваў, Акадэміі музыкі, у Інстытуце культуры Беларусі (для дырэктараў і завучаў ДШМ, супрацоўнікаў абласных і раённых навукова-метадычных



цэнтраў, абласных, раённых і гарадскіх аддзелаў культуры, кіраўнікоў калектываў народнай творчасці і аб'яднанняў па інтарэсах, выкладчыкаў музычных прадметаў і іншых асоб, якія рэалізуюць музычна-адукацыйныя праграмы асноўнай і дадатковай адукацыі ці працуюць ва ўстановах і арганізацыях, якія забяспечваюць функцыянаванне сістэмы музычнай адукацыі). Адукацыйныя праграмы *навучаючых курсаў* (тэматычных семінараў, практыкумаў, трэнінгаў і інш.) могуць рэалізоўвацца таксама на ўзроўні вобласці, раёна, горада.

Музычная адукацыя ў сістэме дадатковай адукацыі дарослых у *сферы адукацыі* (як правіла, для тых, хто працуе ў адукацыйных ўстановах дашкольнай, агульнай сярэдняй, дадатковай адукацыі мастацкага (музычнага) профілю і займаецца кіруючай ці музычна-педагагічнай дзейнасцю) можа рэалізоўвацца ў акадэміі паслядыпломнай адукацыі, інстытуце павышэння кваліфікацыі і перападрыхтоўкі БДПУ, Мінскім гарадскім і абласных інстытутах развіцця адукацыі і іншых установах.

Музычная адукацыя на ўзроўні *паслявузаўскай адукацыі* накіравана на развіццё асобы аспіранта, дактаранта, суіскальніка і рэалізацыю іх інтэлектуальнага і творчага патэнцыяла, фарміраванне прафесійных навыкаў арганізацыі і правядзення навуковых даследаванняў з прысваеннем навуковай кваліфікацыі «Даследчык» [1, арт. 218]. Сістэма паслявузаўскай адукацыі ўключае ў сябе дзве ступені: аспірантуру і дактарантуру.

Пасляуніверсітэцкая *навукова-прафесійная* (навукова-педагагічная) падрыхтоўка кадраў у галіне музычнага мастацтва здзяйсняецца ў аспірантуры і дактарантуры, якія працуюць пры ўстановах адукацыі БДУ культуры і мастацтваў, БДА музыкі, БДПУ і інш., а таксама ў Дзяржаўнай навуковай установе «Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору імя К. Крапівы Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі».

Установы *агульнай і прафесійнай музычнай адукацыі* ў сваёй дзейнасці могуць спалучаць рэалізацыю музычна-адукацыйных праграм агульнай і прафесійнай, асноўнай і дадатковай, пачатковай, сярэдняй спецыяльнай, вышэйшай і паслявузаўскай (у розных варыянтах) адукацыі. У той жа час кожная з іх мае сваю, уласціваю толькі ёй дамінуючую функцыю ў падрыхтоўцы музыкантаў.

Прафесійная музычная адукацыя Беларусі апіраецца на сетку ўстаноў агульнай музычнай адукацыі. Засваенне музычна-адука-

цыйных праграм ва ўстановах дашкольнай і агульнай сярэдняй адукацыі мае ўсеагульны і абавязковы характар. У той жа час падсістэма агульнай музычнай адукацыі прапануе разнастайныя *варыянты музычнай прафесіяналізацыі*. Такім чынам, нацыянальная сістэма музычнай адукацыі Беларусі выступае як цэласнае адзінства ўстаноў і арганізацый агульнай і прафесійнай музычнай адукацыі.

#### Спіс літаратуры

1. Кодекс Республики Беларусь об образовании от 13 января 2011 г. № 243-З.

*The national system of music education of Belarus in a context of substantive provisions of the Code of Byelorussia about formation is considered, features of realization musically-educational programs in various establishments of formation come to light, importance of the complete approach to realization of the general problems of music education taking into account features of the organization of educational process establishments of the general and professional music education is underlined.*

**Кузьмініч М.Л.**, кандыдат педагагічных навук, дацэнт БДПУ імя М. Танка, г. Мінск.

УДК 371.3:78

**Т.П. Лизнева, Фань Ин**

### **МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПИТАНИЕ В СЕМЬЕ КАК ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ ПРОБЛЕМА**

*Семья считается уникальным воспитательным институтом. В настоящее время музыкальное воспитание в семье обесценивается, что объясняется изменившимися социальными реалиями, новыми представлениями о престижных сферах деятельности. Назрела необходимость актуализировать поиск решения задач музыкального воспитания в семье, в частности, через педагогическое сопровождение.*

Музыкальное воспитание в семье необходимо рассматривать в качестве целенаправленного процесса создания и реализации оптимальных условий для гуманной адаптации индивидов в музыкальной среде. Современное общество актуализирует задачу создания и реализации социальных условий для развития подростка-

ющего поколения. Одним из условий является музыкальное воспитание как естественный процесс музыкальной социализации ребенка в семье.

Семья является первой и наиболее важной ступенью вхождения ребенка в жизнь, в мир музыки. В семье, серьезно занимающейся музыкальным воспитанием, ребенок постоянно находится в музыкальной среде и с первых дней жизни получает разнообразные и ценные впечатления, на основе которых развиваются музыкальные способности, формируется его музыкальная культура. Однако в настоящее время музыка постепенно уходит из семьи как фактор воспитания, что связано с несогласованностью семейного и школьного музыкального воспитания, пассивной позицией определенной части родителей и низким уровнем их педагогической культуры, недооценкой музыки как действенного вида искусства в духовном становлении личности ребенка. Этому также в немалой степени способствовало интенсивное развитие в средствах массовой коммуникации развлекательной индустрии, в которой музыка преподносится чаще в форме фонового рекламного, развлекательного направления [1]. Некоторые родители музыкально и педагогически неграмотны, хотя именно они закладывают основы мировоззрения музыкально-эстетических вкусов, интересов и потребностей своих детей. Известны слова Г. Нейгауза «хорошие родители важнее хороших педагогов», т. е. самые лучшие педагоги будут бессильны, если родители равнодушны к музыке и музыкальному воспитанию своих детей [2].

В семье музыкальное воспитание может выступать как необходимый фактор сплочения детей и родителей.

В Китае считается, что когда в семье отец и сыновья, старшие и младшие братья слушают музыку вместе, не нарушаются согласие и родственная любовь, устанавливается гармония; поскольку соединяются инструменты, чтобы украсить песню, и согласуются темп и ритм, чтобы сделать совершенной красоту музыкального произведения. Таким образом устанавливается единство и согласие между отцом и сыном, господином и подданным, воцаряется братская любовь между всеми народами. Так в Древнем Китае понимали значение музыки [3].

Музыкальное воспитание стало неотъемлемой частью общеобразовательной школы Китая. Оно выросло на основе зарубежного опыта и продолжает развиваться в контакте с ним. Вме-

сте с тем в основу системы музыкального воспитания изначально заложены национальные элементы. В настоящее время претворение национальных традиций в музыкальном воспитании выражается в доминировании народной песни в учебном материале. Через пение народных песен прививается детям любовь к прошлому, сохраняя традиции и сплачивая семью. Музыкальный фольклор является одним из доступных направлений музыкального искусства. Общаясь со своими детьми, родители должны помнить об огромной силе эмоционального воздействия музыки на личность ребенка.

Музыкальное воспитание и обучение в китайской истории всегда было связано с моралью, красотой и добром. С древних времен музыка в Китае рассматривается как средство, способствующее тому, чтобы человек вел добродетельную жизнь, владел собой и совершенствовал свое поведение. Музыка рассматривалась как эффективнейшее средство воздействия на человека, способствующее установлению социальной гармонии в обществе.

Древнекитайский мыслитель Конфуций высоко оценивал воспитательную роль музыки, ее влияние на формы и методы управления государством. Являясь выражением норм поведения, музыка должна была быть направлена на укрепление власти, служить воплощением идей подчинения низших высшим. Для Конфуция музыка – универсальное и надежное условие для достижения социальной гармонии. Конфуций строго регламентировал музыку, запрещал, как и древнегреческий философ Платон, музыкальное сочинение, преследовавшее иную цель, кроме воспитания нравственности; называл подобную музыку «распущенной», ведущей к разврату и роскоши. Музыка призвана формировать нужный государству эмоциональный фон у жителей страны. Считалось, что фальшивая музыка, расстроенные звуки нарушают норму поведения людей и приводят государство к гибели. Таким образом музыка вписывалась в процесс управления государством в качестве системы упорядоченного, регулируемого выражения эмоций.

Одной из устойчивых традиций белорусского и русского народа было использование музыки в семье, которая представляла собой явление весьма развитое, свидетельствующее о высоком уровне музыкальной культуры народа. Среди народных масс музицирование осуществлялось, в основном, в вокальной и инструментальной форме. Народ, не знавший музыкальной грамоты, тем

не менее, сохранял традиции семейного музицирования по слуху и обучения игре на музыкальных народных инструментах на основе подражательности. В семьях имущих слоев населения значительную роль в воспитании детей выполняли домашние музыкальные педагоги. В семьях же простых людей воспитательные функции выполняли сами родители и другие взрослые члены семьи, используя при этом богатый арсенал народной педагогики. В советский период воспитание ребенка в семье стало приобретать стихийный характер, отдаляясь от традиционного семейного воспитания.

Для современной семьи характерна утрата прежних и поиск новых идеологических ориентиров, переоценка жизненных ценностей и приоритетов. Определяя стратегию воспитания ребенка, современные родители руководствуются новыми представлениями о престижных сферах деятельности и жизненном успехе [4].

Музыкальное воспитание ребенка в семье зависит от тех предпосылок и условий, которые определяются врожденными музыкальными задатками и образом жизни семьи, ее традициями, отношением к музыке и общей культурой. Родители должны знать методы и приемы, формы организации музыкального воспитания в семье, понимать значение музыкального воспитания, повышать свой собственный культурный уровень.

Педагогические возможности музыкальной среды семьи должны проявляться в понимании, готовности и умении родителей осуществлять данный вид воспитания с учетом особенностей развития, возможностей, интересов ребенка, изучении его мотивационной сферы, выбора формы организации занятий и содержания музыкального материала. Значимость музыки для ребенка определяется тем, что музыкальная деятельность становится одним из ранних способов познания окружающего мира.

Как известно, все семьи имеют разный уровень музыкальной культуры. В одних с пониманием относятся к народной и классической музыке, профессии музыканта, часто посещают концерты, музыкальные спектакли, в доме звучит музыка, которую взрослые слушают вместе с ребенком. Родители, понимая, какую радость и духовное удовлетворение приносит детям музыка, стараются дать им музыкальное образование, развить их способности.

В некоторых семьях мало обеспокоены музыкальным воспитанием детей, даже с очень хорошими задатками, так как родители

не видят в этом практической пользы. К музыке у них отношение лишь как к средству развлечения. В таких семьях ребенок слышит в основном современную «легкую» музыку, потому что к «серьезной» музыке его родители безразличны. Таким образом, происходит обесценивание опыта предшествующих поколений, сокращение воспитательного потенциала семьи, разрыв связи между поколениями, возрастание напряженности в отношениях родителей и детей.

В настоящее время назрела необходимость переосмыслить роль родителей в выполнении воспитательной функции, гуманизировать стиль общения детей и родителей, сблизить их музыкальные интересы, установить связь домашних занятий музыкой с национальными культурологическими традициями.

Качество музыкального воспитания ребенка в семье вызывает справедливое беспокойство. Внутриинституциональная вариативность на уровне социального и материального положения, ориентация на различные образцы семейного жизнеустройства, приоритеты актуализируют поиск решения задач музыкального воспитания в семье и, в частности, разработки педагогического сопровождения в практике музыкального воспитания, способствующего восхождению семьи от стихийного музыкального воспитания к сознательному выбору музыкально-образовательной стратегии и тактики.

#### Список литературы

1. Латышев, О.Л. Особенности современного семейного воспитания ребенка / О.Л. Латышев // Проблемы и перспективы развития социального образования и благотворительности в России: материалы науч.-практ. конф. – Калуга: КГПУ им. К.Э. Циолковского, 2001. – С. 64–66.
2. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М.: Гос. муз. изд-во, 1961. – 316 с.
3. Гуан Зианхуа. Китайское музыкальное образование и музыкальное образование в мире на грани двух веков / Зианхуа Гуан. – Шанхай, 2002. – 381 с.
4. Матвеева, Л.В. Реализация музыкально-образовательного направления в семейном воспитании ребенка с позиций родительства / Л.В. Матвеева // Актуальные проблемы теории и практики музыкального и художественного образования: межвуз. сб. науч. тр. / Урал. гос. пед. ун-т; Перм. гос. ин-т искусства и культуры. – Екатеринбург-Пермь, 2009. – С. 112–121.

*The family is uncial pedagogical institute. In the during time the musical education in the family devalues, because the social situation is changed, new conceptions appear about the prestigious forms of activity. Necessity is to carry on the*

*search of solution of the tasks of the musical education in the family through the pedagogical maintenance*

**Лизнева Т.П.**, кандидат педагогических наук, доцент БГПУ им. М. Танка, г. Минск;

**Фань Ин**, магистрант БГПУ им. М. Танка, г. Пекин.

УДК 78-053.2/6

**Т.А. Линкевич**

## **ПОСТИЖЕНИЕ ИНТОНАЦИОННОГО СМЫСЛА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЕТСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО РЕПЕРТУАРА**

*Раскрываются особенности интонационной лексики детского музыкального репертуара, выявляются интонации – лексемы, свойственные музыке для детей, а также указываются примеры детских музыкальных произведений, которые позволяют наиболее успешно развивать навыки смысловой организации.*

Занятия музыкой – мощное средство эстетического и нравственного воспитания школьников. Эмоциональная отзывчивость на высокохудожественные произведения музыкального искусства является ядром музыкальной культуры. Формирующееся отношение ребенка к музыке способствует возникновению интереса к музыкальным произведениям, становлению начал вкуса, представлений о красоте. Накопление интонационного опыта в процессе исполнения и восприятия музыкальных произведений, развитие эмоциональной отзывчивости являются необходимым условием формирования музыкальной культуры у детей. Именно музыка позволяет формировать у ребенка эстетическое восприятие других видов искусства и окружающего мира, развивать образное мышление, воображение, эстетическое сознание. Отсюда задача учителя музыки – обращаясь к чувствам и разуму учащихся, подготовить их к восприятию, а значит пониманию музыкальных произведений разных жанров, разной степени сложности, различных по настроению, а кроме того, развить их музыкальные творческие способности. В основе работы – определение смысловых структур музыкального текста и их влияние на более успешное освоение музыкального произведения школьниками.

Проблема правильного прочтения музыкального текста (являющаяся главной для исполнителя любого уровня, а для начинающего в особенности) на практике решается в основном интуитивно. Традиционные методы работы в фортепианном классе чаще всего опираются на репертуарный подход и «натаскивание». В результате подавляющее большинство выпускников музыкальных школ (после семи-восьмилетнего обучения!) могут исполнить только несколько пьес, подготовленных под руководством преподавателя, да и те со временем забываются. Самостоятельно работать с текстом они не могут, ограничиваясь формальным считыванием нотного текста. Проблема развития навыков смысловой организации музыкального текста у школьников нуждается в исследовании и всесторонней оценке. Для ученика музыкальное содержание произведения остается «вещью в себе», а технология развития навыков понимания музыкального текста до сих пор отсутствует. Кроме того, теоретические разработки по данной проблеме, накопленные к настоящему времени, требуют практического осмысления в процессе расшифровки музыкального текста с точки зрения художественного содержания.

Особенно важным представляется анализ смысловых структур на самых ранних этапах знакомства учащихся с музыкальным искусством, так как именно непонимание учащимися смысла произведения, приводит к пассивности и потере интереса к музыке. Часто процедура трактовки содержания сводится к копированию взглядов педагога, что не позволяет выработать у школьников собственного мнения в понимании сути произведения. Ученика с первых уроков необходимо сделать причастным к созданию исполнительского текста на основе инварианта, зафиксированного в авторском тексте. Смысловая многогранность музыкального текста сочинений для детей обусловлена богатством образов, сюжетов, тем и идей, музыкальных приёмов. Исследования детского музыкального репертуара касаются особенностей тематизма и композиционной структуры, музыкального языка, а также техники композиторского письма. При этом неизученными остаются семантические и художественные процессы, протекающие в музыкальном тексте инструментальных сочинений для детей. В связи с этим примеры художественной интерпретации музыкальных образов на практике встречаются редко, чаще стремление раскрыть содержание музыкального произведения в педагогической работе сводит-



ся к традиционным объяснениям, историческим, биографическим комментариям. Анализ нотного текста уделяется гораздо больше внимания, чем живой музыке, а формальным схемам – больше, чем интерпретаторским идеям. Исследование интонационной лексики, смысловой организации музыкального текста дает возможность более точного представления о замысле композитора, о художественном содержании произведения.

Кроме того, анализ взаимодействия между смысловыми единицами позволяет определить авторскую позицию в формировании художественного пространства текста. Позволяет разобраться в сложной содержательной структуре музыкального текста, содействует грамотному и точному созданию исполнительских трактовок.

Если отправной точкой мышления человека служит осознание слов – понятий, то музыкальное мышление берет свое начало от осознания интонации. Чем глубже и содержательнее интонационно-смысловое понимание музыканта, тем выше его профессиональные и художественные качества. Интонация в музыке является важнейшим средством воплощения музыкального образа, выражающего развернутую систему эмоций, настроений, переживаний. Музыка выражает богатый мир человеческих чувств, сущность человека с поразительным разнообразием и глубиной с помощью сложной системы знаков, эволюционирующих при определенных условиях в символы.

В основе исследования смысловой организации музыкального текста лежит обращение к такому понятию, как интонационная лексика, которое объединяет представление об интонационном словаре композитора и созданного им произведения. Интонационная лексика подразумевает разномасштабную совокупность интонационных оборотов с закрепленными значениями, она является ключевым составляющим творческой интерпретации и художественного исполнения. Интонационная лексика является всепроникающим, всеуправляющим началом искусства интерпретации. Музыкальная интонационная лексика опирается на специфические средства гармонии, лада, метра, которые музыкально ее организуют. Другая опора музыкальной интонационной лексики – жесты, движения, «немые интонации тела», как их назвал выдающийся советский музыковед Б.В. Асафьев. Способность музыки точно воспроизводить самые разные движения – бурные, мощные, грандиозные, угловатые, раскованные – поразительна. Вот несколько

примеров: вкрадчивые движения кошки, неуклюже переваливающаяся походка утки – в симфонической сказке С.С. Прокофьева «Петя и волк», неслышно плывущий шаг патера Лоренцо, спотыкающиеся движения смертельно раненного Меркуцио – в его же балете «Ромео и Джульетта». Музыкальное произведение устроено так, что в развертывании звуковой ткани все время рождаются смыслы.

В основе изучения интонационной лексики фортепианных произведений детского репертуара лежит теория музыкальных значений, уже сложившаяся система семантических фигур, к ним относятся семантические фигуры пластического, речевого происхождения, знаки-образы музыкальных инструментов, ансамблевого музицирования. Данные семантические фигуры оставаясь узнаваемыми, в силу доминирования главных интонационных элементов, могут существенно преобразовываться в характере произнесения, в артикуляционных, тембровых и других особенностях. В то же время, в ходе анализа интонационной лексики пьес детского фортепианного репертуара обнаружены и классифицированы фигуры, свойственные именно для детской музыки. Это семантические фигуры шага, бега, прыжка, качания, скольжения, скачки. Данные элементы интонационной лексики в текстах детских музыкальных произведений выполняют различные функции. Они могут воплощать мир природы и птиц. В этом случае используется «знак свирели» (трели, мелизмы, артикуляция, причудливая ритмика и акцентуация), который звукоподражает птичьему щебету (Э. Григ «Птичка», К. Сен-Санс «Птичник» из «Карнавала животных», П. Чайковский «Песня жаворонка» из «Детского альбома»); «мотив кукушки» (Р. Шуман «Кукушка – невидимка», К. Сен-Санс «Кукушка в глубине леса» из «Карнавала животных», Э. Тамберг «Кукушки»). Фигуры моторно-двигательного происхождения могут изображать героя в действии: «фигура прыжка» (А. Стоянов «В цирке», К. Лонгшамп-Друшкевичова «Веселый паяц», А. Хачатурян «Скакалка», Д. Львов-Компанец «Маша с прыгалкой», Ю. Андреева «Игра в мяч», С. Майкапар «В садике»); «фигура бега» (Г. Галынин «Зайчик», К. Лефельд «Мышки», Я. Ханус «С горки вниз», С. Прокофьев «Пятнашки», К. Лонгшамп-Друшкевичова «Игра в жмурки»); «фигура скольжения» (Д. Кабалевский «На льду», К. Лонгшамп-Друшкевичова «На катке»). Также семантические фигуры свойственные детским музыкальным произведениям могут воплощать характер, возраст, пол человека, характер в ситуации.

Большое распространение в музыке для детей получило использование интонаций, имитирующих образы ударных (В. Кита «Маленький барабанщик», А. Роули «Китайский мальчик»), струнных (А. Курченко «Кузнечики-скрипачи», И. Худoley «Профессор Груша играет на скрипке»), деревянно-духовых (Б. Барток «Флейтовый наигрыш», Г. Ранки «Свирель из Лаоса»), русских народных инструментов («имитация колокольчиков-бубенцов» – «Ноябрь: на тройке» из цикла «Времена года» П. Чайковского, а также других музыкальных инструментов характерных для русской музыки – В. Гаврилин «Одинокая гармонь», Д. Кабалевский «Частушка», В. Кикта «Гусли звончатые») и музыкальных инструментов, свойственным культуре других народов (Э. Сигмейстер «Мелодия на банджо»).

Отдельно хочется обратиться к «знаку бурдона», он наделен множеством семантических функций в текстах детских фортепианных произведений. В прямом значении он передает звучание многих народных инструментов – волынки, кобзы, бубна, скрипки, тамбурина (А. Роули «Волынщик», В. Маркевичувна «Кобза», Г. Фрид «Веселый скрипач», Б. Надеждин «Танбур», Х. Абдуллаев «Дутар», Ж. – Ф. Рамо «Тамбурин», Г. Дмитриев «Звучит дойра», И. Беркович «На опушке», А. Жилинский «Веселый пастушок», В. Гаврилин «Шутник»).

При анализе пьес для детей композиторов эпохи барокко и венских классиков выделяются «знаки реверансов», «знаки пластических жестов» (галантная фигура, фигура героического жеста), «ритмически-интонационные знаки бальных танцев» (ритмический шаблон шага, сицилианы, сарабанды), «галантные фигуры-знаки» – отображают мягкую манеру поклона. «Фигура приседаний» передает движение пластической природы (И. – С. Бах «Гавот», В. – А. Моцарт «Менуэт», Д. Тюрк «Короткие трели»). Семантические фигуры старинных танцев часто используются в сочинениях современных композиторов, где они являются образительными средствами эпохи, которой соответствуют те или иные музыкально-пластические элементы.

Семантические фигуры речевого происхождения рассматриваются как проявления звуковой фонетики окружающего мира. Они передают интонации речи людей и представителей живой природы.

Интонационная лексика речевой этимологии включает интонации мольбы, интонации ликования, торжества, призыва к действию, ощущения тревоги, гнева, просьбы, плача, утверждения, а

также содержит знаки скороговорки и повествования. Интонации речевой этимологии способны передавать возраст, пол, национальность, социальное положение героя, «интонация плача» – (Р. Щедрин «Деревенская плакальщица», Е. Гнесина «Две плаксы»). Также закрепились в детских произведениях: «интонации утверждения», «интонации восклицания» (П. Перковский «Ссора»), «интонация скороговорки», «интонации призыва», для которых характерно восходящее движение.

«Интонации просьбы» – спуск, скольжение, мелодическое нисхождение. Это связано с естественным падением голоса, которое в обычной речи призвано выражать неуверенность, слабость, а также данный мелодический оборот обрисовывает просительный жест – фигуру поклона, от глубокого поклона до галантного реверанса.

Мир животных в музыке для детей связан не только с прямым звукоподражанием реальным звукам окружающего мира, но и может передаваться через характеристики повадок персонажей. Для этого могут использоваться как жанры, так и отдельные элементы музыкального языка: тембр, регистр, артикуляция, динамика. Особой популярностью в произведениях для детей пользуются образы птиц (Э. Тамберг «Кукушки», Т. Потапенко «Птичка», Г. Фрид «Кукушка»), а также животных (Ю. Козулин «Ослик», Е. Тиличьева «Кот», «Медведь», «Лошадка», Ж. Ибер «Маленький беленький ослик») с яркими легко узнаваемыми характеристиками. Семантические фигуры передающие звуковой мир, выполняют роль ситуативного знака игры, природных пространств, домашнего быта.

Для детских фортепианных произведений характерны сказочные интонации, передающие мир сказки, характер, повадки, пластику сказочных персонажей, которые так близки ребенку (П. Чайковский «Марш» (из балета «Щелкунчик»), «Марш деревянных солдатиков», П. Чайковский «Нянина сказка», С Прокофьев «Сказочка», Д. Шостакович «Веселая сказка», Д. Кабалевский «Сказка», А. Николаев «Сказка»). Одним из наиболее часто встречающихся сказочных героев является Баба Яга (П. Чайковский «Баба Яга», М. Мусоргский «Избушка на курьих ножках» («Картинки с выставки»), А. Лядов «Баба Яга»). Несмотря на негативность образа, большей части детей он симпатичен, поскольку очень яркий и легко запоминающийся. Также можно отметить таких сказочных персонажей, как Гном (М. Мусоргский «Гном», Г. Свиридов «Гном»), Кикимора (А. Лядов «Кикимора»).

Близок миру ребенка и мир игрушек, в особенности это относится к младшим школьникам. Композиторы в своей музыке для детей не стремятся нарисовать звуками игрушки, они скорее передают основные эмоции, возникающие в процессе игры: восторг, радость, гнев, печаль или грусть (П. Чайковский «Болезнь куклы», «Похороны куклы», «Новая кукла», «Марш деревянных солдатиков», К. Дебюсси «Деревянный солдатик», «Ганец куклы»). Также детской музыке свойственна «интонация игры» – энергичное, быстрое движение, созданное средствами метроритма, вступает в противоречие с остигатным высотным профилем, настойчиво возвращающим мелодический контур к исходной точке. В результате возникает движение по кругу, движение-вращение. Создаваемое музыкой малое пространство создает дополнительный эффект театральности, нарочитой искусственности происходящего.

Также стоит остановиться на интонационной лексике сигнальной этимологии. В предлагаемых программой ДМШ пьесах встречаются разновидности «роговых сигналов», «фанфар», которые в наибольшей степени характерны для австро-немецкой музыки, «колокольные звоны», характеризующие русскую музыку.

«Фанфары» передают ситуации торжеств, празднеств, массовых шествий, рыцарских состязаний, военных церемоний, они являются показателем силы, гордости, мужества и радости победы. В детских музыкальных произведениях интонации фанфар прежде всего олицетворяют героизм, но также могут нести и вторичные признаки, передавая сказочные сюжеты, сказочные персонажи, сказочных героев, также могут воспроизводиться в ситуации игры. Нередко в текстах детских пьес интонации фанфар изображают звучание самого духового инструмента (А. Корнеа-Ионеску «Фанфары», Г. Перселл «Фанфары»), звучание фанфар в разных тональностях служит признаком присутствия образов нескольких музыкальных инструментов (Р. Щедрин «Фанфары»). Иногда интонации фанфар применяются в скрытой форме. Нахождение такого рода интонаций возможно лишь при анализе музыкального текста, а именно при семантическом анализе (Г. – Ф. Телеман «Allegro», Д. Шостакович «День рождения»).

«Роговые сигналы», наиболее часто встречающаяся их разновидность – «золотой ход валторн», «знак *cogni*» – эти интонации рисуют «охотничьи» и пасторальные образы (Д. Тюрк «Тихо и нежно, как дуновение ветерка», И. Гофе «Канарейка»). Также «рого-

вые сигналы» могут указывать на национальную принадлежность, это наблюдается в произведениях разных композиторов (Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт).

«Колокольные звоны» один из главных признаков русского национального стиля, данная интонационная формула является носителем идеи русского национального самосознания (произведения М. Муссорского, С. Рахманинова, А. Бородина, А. Скрябина и других композиторов). В пьесах детского музыкального репертуара встречаются интонации праздничных звонов, благовеста и трезвона (М. Балтин «Далекие колокола»). Также в детской музыке колокольные звоны могут являться знаками старины, исторического прошлого, когда звучание колоколов сопровождало значительные события и праздники в жизни русских людей (Р. Щедрин «Русские трезвоны»). Преобразование структуры интонации колокольных звонов (изменение регистра, темпа, динамики) приводит к образованию новых образов. Колокольные звоны становятся знаком хрупких и чистых образов (М. Шух «Весенние перезвоны»), а также рисуют волшебные картины (Г. Сасько «Ледяной дворец Снежной королевы»).

Смысловые знаки в музыке для детей могут передавать звучание не только отдельных инструментов, но и ансамблей с различными комбинациями инструментов (Б. Барток «Пьеса», М. Раутио «Кларнет и фагот», Г. Дмитриев «Русская пляска», В. Цытович «Маленькая юмореска»).

Суть, основа музыкального произведения может быть заложена в самых различных проявлениях – оформленная в виде интонационной ячейки, оборота, гармонического комплекса, ритмоинтонации, темброкраски или лишь в контуре движения мелодии. Велика роль детализации, дорога каждая подробность – нюанс, изгиб, штрих, блик, отсвет и отзвук.

Интонационные представления способны впитывать и закреплять в себе эмоционально окрашенные следы разнообразнейших ощущений, впечатлений, переживаний. Система музыкально-интонационных представлений формирует в психике ребенка музыкально-семантическое пространство, активизирует его музыкально-познавательные процессы – восприятие, мышление, воображение.

Музыкальный язык богат и многогранен. Он будит в человеке такую неповторимую гамму переживаний, которая не всегда возможна в процессе вербального общения. Умение услышать, пред-

ставить, отобразить значение каждой музыкальной фразы должно терпеливо прививаться ученику на протяжении всего обучения. Такая работа способствует развитию не только эмоциональной сферы ученика, но и его навыков смысловой организации музыкального текста.

#### Список литературы

1. Баязитова, Д.И. Категории музыкального содержания и их разработка в отечественном музыкознании (научный и педагогический аспекты) / Д.И. Баязитова // Музыкальное содержание: наука и педагогика: статьи и материалы III Всероссийской науч. – практ. конф.; Уфа, 26–30 апреля 2004 г. / отв. ред. – сост. Л.Н. Шаймухаметова. – Уфа. – С. 551–557.

*Content of article: in a basis of a content of article features of intonational lexicon of children's musical repertoire reveal, intonations – the lexemes which are peculiar to music for children come to light, as well as examples of children's pieces of music which allow to develop skills of the semantic organization most with advantage are specified.*

**Линкевич Т.А.**, педагог объединения по интересам НЦХТДМ г. Минска, магистрант, г. Минск.

УДК 784:378.016

**И.Ф. Новосадова**

### **ОСОБЕННОСТИ РАБОТЫ НАД ВОКАЛИЗАМИ В КЛАССЕ ВОКАЛА**

*Теории и методике сольного пения посвящено немало работ, однако вопросы, связанные с пением вокализов в дуэте, остались вне сферы внимания исследователей и педагогов. Поэтому представляется полезной попытка осветить этот вопрос.*

Вокалíz (от лат. *vocalis* – звучащий, поющий) – пьеса для голоса без слов, состоящая только из гласных звуков [1]. Также этим термином называются упражнения для голоса, необходимые для его развития и освоения различных технических приёмов.

Вокализы используются педагогами-вокалистами как промежуточный музыкальный материал от упражнений к художествен-

ным произведениям. Однако от упражнений они отличаются тем, что являются настоящим художественным произведением, не усложненным поэтическим текстом. Именно отсутствие слова, различные технические элементы делают вокализ очень полезным материалом для воспитания голоса. С его помощью можно научить верному звукообразованию, голосоведению, ровности голоса, привить технику беглости, развить кантилену и мн. др.

Музыкальный текст вокализа следует тщательно проанализировать, найти кульминацию, определить форму, обратить внимание на изменение темпа и ритма, на динамические оттенки, на отдельные указания автора о характере исполнения тех или иных мест. Выполняя задачи по преодолению частных вокальных трудностей, осуществляя объединение разрозненных деталей в одно целое, применяя при этом разнообразные средства музыкальной выразительности – студенты решают художественные задачи.

Вокализы существуют в виде сборников, подобранных по определенным типам голосов или рассчитанных на развитие определенных видов вокальной техники. Студентам младших курсов целесообразно совершенствовать свои вокально-технические навыки на вокализах Абта, Конконе, Зейдлера, Лютгена. Более продвинутым студентам можно предложить вокализы Панофки, Бордоньи, Россини, Маркези. Тональность выбирается соответственно характеру и состоянию голосов поющих. Вокализы вначале разучивают с названием нот (по принципу сольфеджирования), а затем, используя различные слоги «да», «ба», «па», «ми», «я», «а», «и», «о», и др., чередуя их, участники дуэта стараются техническими возможностями голоса сделать пение без слов осмысленным, выражая радость и горе, печаль и веселье. Пользуясь знакомыми интервалами, комбинируя гласные и слоги, участники дуэта вырабатывают верную вокальную линию, голос приучается легко и свободно преодолевать технические и фонетические трудности (смену гласных), а также исполнение вокализов способствует постепенному развитию и воспитанию голосового аппарата.

Каждый педагог должен хорошо знать вокальный репертуар и уметь выбирать из него то, что на данном этапе развития наиболее полезно студенту. Следует строго соблюдать принцип постепенности и последовательности усложнения вокально-технических и исполнительских задач и помнить, что каждый исполняемый вокализ является музыкальным произведением, в котором требуется воплотить оп-



ределенный смысл, эмоцию. Стоит так подбирать вокализы, чтобы в них раскрывались и голосовые, и музыкальные возможности каждого студента, а процесс вокализации доставлял удовольствие не только им самим, но и слушателям. Индивидуальность природных способностей и недостатков делают подбор вокализов творческим делом. Когда исполнитель «рисует» какую-то картину, интригу, достигает кульминации, а потом наступает развязка, тогда слушателям в зале интересно наблюдать за сюжетом. Поэтому, подбирая вокализ, необходимо тщательно анализировать возможности достижения единства технической и драматической стороны при его исполнении.

Работать со студентами над упражнениями и вокализами зачастую бывает довольно трудно, так как у них нет достаточного понимания, глубокого осознания необходимости и важности этого вида работы. Поэтому задача педагога заинтересовать студентов, довести до их сознания ценность такой работы

Одним из способов повысить заинтересованность в освоении вокализов является их пение в дуэте, в ансамбле. Известно, что дуэт – вид вокального ансамбля из двух исполнителей. В зависимости от сценических обстоятельств различают: (лирические) дуэты согласия и дуэты разногласия, построенные на контрастных музыкальных характеристиках и выражающие конфликт героев. Вокализ исполняется таким образом, что каждый участник дуэта поет мелодию вокализа, вступая поочередно. Возможны различные варианты диалога: один участник исполняет свою фразу со скрытой тревогой, другой – ласково, успокаивающе, или на интонацию утверждения партнер отвечает интонацией просьбы, нежной жалобы. Целостное впечатление от диалога возникает при условии естественного общения партнеров, где чередование реплик происходит в одном эмоциональном потоке.

**Andante melancolico**

*f sempre legato*      *p*      *f* >      >

*p*      *p*      >      >      >      >      *ff*      *pp*

Когда ведется планомерная и тщательная работа над вокальной стороной, тогда включаются в действие многие и разнообраз-

ные «рычаги»: эмоциональность, воображение, сознательность, артистизм, творческое начало. Главным ключевым моментом здесь является отношение к совместному исполнительству как к творческому процессу, способствующему развитию, с одной стороны ощущения коллективного единства и, с другой стороны, индивидуальности каждого из участников ансамбля. Иногда для исполнения вокализов можно формировать дуэт из двух участников с разным уровнем вокальной подготовки (сильный – слабый). Исполняя в таком составе, участники вслушиваются в пение друг друга, следовательно, обостряется и концентрируется внимание на правильности звукообразования и звуковедения. Происходит своеобразное подражание одного студента другому. Это в высшей степени благоприятно отражается на формировании представлений о верном звучании, ведь обостряется зрение, слух, происходит эмоциональное возбуждение от услышанного хорошего звучания. Следовательно, такой прием (пение в дуэте) – вдохновляет, мобилизует на преодоление сложных технических задач студента более слабой подготовки.

Следует также заметить, что участники дуэта непроизвольно включаются в процесс «проживания» звука, поскольку находятся в вибрационном поле пения партнера, воспринимают эти вибрации и неизбежно резонируют с ними. Вспомните, как «заразителен» бывает крик или смех, рыдания о потере или восторг приобретения (победы). Часто, не отдавая себе отчета, мы, даже проходя мимо (в прямом и переносном смысле), еще долго несем на себе состояние тех, кто «звучал» в определенном настрое. При совместном пении, а также при внимательном прослушивании поющего на какой-то отрезок времени раскрываются границы каждой человеческой души из числа участников этого процесса, происходит устремление навстречу друг другу (поющих и проникновенно слушающих.)

Еще одним положительным моментом при пении вокализов дуэтом является то, что перед участниками стоит задача осознанного и творческого подхода к исполнению. С этой целью педагог, хорошо зная вокальный репертуар, его образность, предлагает участникам дуэта самостоятельно подобрать или заменить гласные, слоги, для выражения музыкально-художественного образа, заключенного в вокализе, а также изменить в процессе звучания вокализа (в ходе нарастания эмоций) тембровую окраску гласного звука.



При совместном музыкальном исполнении важно увлечь партнера своим замыслом, ведь оба должны чувствовать и понимать друг друга. Естественное и яркое сопереживание возникает как результат контакта партнеров. Кроме этого, осознание звучащей у другого исполнителя музыкальной фразы и интонирование своего ответа на нее, как согласия, или сомнения, или отрицания и т. п. – есть процесс эмоционально-смыслового общения.

Эмоциональная окраска голоса делает пение одушевленным. К.С. Станиславский был убежден, что правильная «драматическая» задача помогает и лучшему звучанию голоса. Когда великая русская певица А.В. Нежданова высказала С.В. Рахманинову свое сожаление о том, что в «Вокализе» нет слов, то он ответил: «Зачем слова, когда вы своим голосом и исполнением сможете выразить все лучше и значительно больше, чем кто-нибудь словами».

Пение в дуэте вообще и вокализов в частности органично сочетается в себе учебный процесс с конкретной целью, где каждый участник на всех этапах обучения может иметь исполнительскую практику, то есть возможность выступить перед зрительской аудиторией в Концерте вокализов. А с каждым выходом на сцену учащийся получает дополнительный творческий стимул к дальнейшим занятиям и приобретает практические и сценические навыки.

#### Список литературы

1. Музыкальный словарь в рассказах / Л. Михеева. – М.: 1986.
2. Дмитриев, Л.Б. Основы вокальной методики / Л.Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 2000. – 368 с.
3. Плужников, К. Механика пения / К. Плужников. – СПб.: «Композитор-Санкт-Петербург», 2004. – 88 с.
4. Готлиб, А. Основы ансамблевой техники / А. Готлиб. – М.: Музыка, 1971. – 94 с.

5. Тронина, П. Из опыта педагога-вокалиста / П. Тронина. – М.: Музыка, 1976. – 112 с.
6. Плужников, К. Вокальные воззрения семьи Гарсиа / К. Плужников. – СПб.: «Композитор-Санкт-Петербург», 2006. – 103 с.
7. Люш, А. Развитие и сохранение певческого голоса / А. Люш. – Киев: Музычна Украина, 1988. – 140 с.
8. Дмитриев, Л.Б. В классе профессора М.Э. Донец-Тессейр / Л.Б. Дмитриев. – М.: Музыка, 1974. – 64 с.

*Theory and methodology of solo singing subject of many studies, however, issues related to vocalize by singing a duet, remained outside the attention of researchers and educators. It is therefore useful attempt to illuminate this question.*

**Новосадова И.Ф.**, преподаватель кафедры дирижирования и вокала факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно.

УДК 398.8 (476)

**Е.Г. Павлович**

## **НАЦИОНАЛЬНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР В СИСТЕМЕ ОБЩЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**

*Рассматривается общепедагогическая проблема определения места фольклора в современной системе музыкально образования. Опираясь на ряд теоретических и практических работ отечественных и зарубежных ученых, а также на выводы собственной научно-теоретической деятельности, автор публикации предлагает для использования в учебном процессе наиболее эффективные методы и формы изучения произведений народного наследия с целью увеличения объема фольклорного материала и повышения качества обучения средствами народного песенного творчества.*

Национальный суверенитет, обретенный Республикой Беларусь в конце XX столетия, образует благоприятные условия для формирования национальной системы образования. Актуализируется задача гуманизации всех направлений воспитания, определяются новые подходы к содержанию образовательного процесса. Создание новой глобальной этики, ориентированной на общечеловеческие ценности, на то, что укрепляет духовно-нравственный потенциал человека, должно стать главной стратегией на пути гу-

манизации образования и воспитания. Особую значимость на этом пути приобретает национальная музыкальная культура. Она – неизменный источник духовности и нравственности, закреплённый многовековым опытом.

Именно музыкальная деятельность является тем видом художественной деятельности, который предоставляет широкие возможности для использования фольклорного наследия в процессе воспитания личности и приобщения ее к общечеловеческим ценностям: красоте, добру, справедливости. При этом национальное должно закрепляться в самых разнообразных формах музицирования на самом раннем этапе развития личности. В настоящее время в Республике Беларусь проблемы общего музыкального образования исследуют В.Д. Юркевич, В.Л. Яконюк, Л.С. Ходонович, Н.Н. Гришанович, Т.П. Королева и другие. Различные аспекты данной проблемы рассматривают Г.В. Шостак, Е.П. Гончарова, И.Я. Климук, Т.В. Чавро [1, с. 148–149].

Главная цель музыкального образования сегодня – воспитание музыкальной культуры как части духовной культуры личности, что предполагает ценностное отношение к музыке. Национальный музыкальный фольклор является незаменимым материалом для реализации поставленной цели. Он представляет собой систему идеальных методов художественного и педагогического подходов к детям.

Именно поэтому на современном этапе отечественные фольклористы и педагоги-музыканты (О.М. Алехнович, В.Н. Ященко, А.И. Ковалев и др.) занимаются поиском наиболее эффективных форм и методов целенаправленного изучения детьми фольклора как в отведенное школьными программами время, так и во внеклассной работе.

Разработанные Министерством образования Республики Беларусь учебные программы по предметам музыкально-эстетического цикла для общеобразовательных учреждений страны дают преподавателям множество возможностей в подборе художественного репертуара, планировании содержания каждого урока, выбора форм и методов проведения занятий. Но, как показывает практика, педагоги используют ограниченное количество фольклорных произведений из-за отсутствия личного опыта работы с народно-песенным наследием, несовершенного знания методики и теории обучения средствами фольклора, недостаточной разработки учеб-

но-методической базы, нехватки качественных пособий для педагогов [2, с. 26].

Наиболее ценные педагогические и воспитательные качества народного песенного творчества необходимо использовать в образовательном процессе по следующим причинам: 1) художественные средства детского песенного творчества выделяются тонкостью и простотой, что способствует доступности их восприятия и использования учениками; 2) метроритмика детских песен сравнительно простая; 3) синкретизм фольклора дает возможность учителю более свободно использовать на уроке разные формы и виды работы, а ученики могут проявлять свои творческие устремления в избранных ими видах деятельности.

Осваивая устное народное творчество, личность присоединяется к моральным примерам человеческого поведения. Использование учителем в процессе воспитания фольклорных произведений – это и присоединение детей к народным сокровищам, и знакомство с размышлениями, надеждами, морально-этническими представлениями своего народа, его величием и душевной красотой. Большая воспитательная сила фольклора и в том, что он утверждает добро, справедливость, воспитывает чувство человеческого достоинства, любовь к родному краю, Родине, языку. Выкристаллизованные в фольклоре моральные нормы – это этика народа, его отношение ко всему окружающему [3, с. 6–7].

Однако организация учебного процесса с применением фольклора требует от преподавателя совершенного знания этнического материала, высокого профессионального мастерства. На занятиях обязательно должны сохраняться и общедидактические принципы процесса обучения: последовательность, доступность, систематичность, наглядность [2, с. 26].

Очень полезно на первоначальном этапе изучения фольклора использовать устную традицию передачи материала. Особое значение приобретает принцип наглядности. Метод подражания доказывает свою эффективность при введении в учебный процесс игры на простых музыкальных инструментах. В этом случае практическая деятельность или показ позволяют одновременно активизировать у ученика два анализатора – зрение и слух. Такой метод работы положительно влияет на творческое развитие личности школьника, заставляет его работать в условиях открытия нового способа действия.

Т.В. Жагула отмечает, что школьники 6–7 лет с большим удовольствием получают знания через игровые формы организации учебной деятельности. Этой же потребностью в развлечении обусловлено и игровое начало практически всех жанров детского фольклора. Если тот или иной жанр не предусматривает игровых действий, игра идет на уровне смысла, слова, звука. Поэтому на уроках музыки, связанных с изучением фольклора, учителям необходимо больше внимания уделять созданию игровых ситуаций. Общеизвестный факт, что в хорошо организованной и спланированной игре учебная и воспитательная деятельность педагога достигает большей эффективности, дети с легкостью овладевают многими сложными понятиями, в том числе и музыкальными [2, с. 27].

Отличительным качеством фольклора является его вариантность. Это позволяет младшим школьникам без больших усилий создавать творческие миниатюры на основе народных песен, считалок, колыбельных. Путь собственного творчества привлекает детей, потому что не сковывает их строгими рамками.

«Народная музыка имеет свои неповторимые, глубокие, самобытные национальные черты. Она импровизационная по форме и манере исполнения, отличается простотой выразительных средств, доступностью, демократизмом. Ей свойственны эмоциональная сдержанность и, в то же время, веселое, юмористическое настроение, сердечная лирика чувств и переживаний», – пишет О.М. Алехнович [4, с. 7].

Всё вышесказанное подтверждает целесообразность широкого использования национального фольклора в современной системе общего музыкально образования, потому что на примерах песенного искусства можно не только успешно развивать музыкально-творческие таланты, формировать художественный вкус и эстетические чувства, но и воспитывать такие моральные качества человека, как патриотизм и любовь к своей стране.

#### *Список литературы*

1. Климович, Ю.М. Белорусский музыкальный фольклор в системе общего музыкального образования / Ю.М. Климович // Эстетическое образование: проблемы и перспективы: материалы Междунар. науч. – практ. конф., Брест, 15–16 ноября 2007 г. / Брестск. гос. ун-т; редкол.: М.Э. Чесновский [и др.]. – Минск, 2007. – С. 148–150.

2. Жагула, Т.У. Нацыянальны фальклор у сучаснай сістэме музычнай адукацыі / Т.У. Жагула // Музычнае і тэатральнае мастацтва: праблемы выкладання. – 2010. – № 4. – С. 25–28.

3. Грымаць, А.А. Народная педагогіка беларусаў / А.А. Грымаць, Л.М. Варанецкая, У.В. Пашкевіч. – Мінск: Выд. Ул. М. Скакун, 1999. – 256 с.

4. Кавалёў, А.І. Народная музычная творчасць (беларускія народныя песні): вучэб. дапам. / А.І. Кавалёў, В.М. Яшчанка. – Мінск: БДПУ, 2010. – 243 с.

*The article discusses about general educational problem of definition folklore's place in musical education. As a result of analysis of several theoretical and practical research works by domestic and international scientist, and take into consider author's own theoretical results, she suggest the most effective methods and forms of introduction folklore material in educational process for the purpose improvement the quality and increase the volume introduced to students compositions of folk music.*

**Павлович Е.Г.**, магистрант кафедры теории и методики преподавания искусства БГПУ им. М. Танка, г. Минск.

УДК 373.1.02:372.8

**Р.А. Полухин**

## **МУЗЫКАЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ ЛИЧНОСТИ: ЭСТЕТИЧЕСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ**

*Рассматриваются основные компоненты музыкального сознания личности, а также важные аспекты музыкального воспитания личности, его характеристики с точки зрения эстетики и педагогики.*

Основные категории, которые будут затронуты в докладе, расположены на стыке нескольких областей знания – философской, педагогической, эстетической, а также находятся в русле процесса музыкального восприятия личности. Среди них категории личности и ее культуры, в том числе музыкальной культуры, а также особенностей ее влияния и взаимодействия с музыкальным восприятием. Вторая область вопросов, на которые следует искать ответы, связана с категорией музыкального восприятия как категории, которая находится на стыке музыкальной психологии, музыкальной педагогики и музыковедения. Здесь основные пути движения научных изысканий должны быть связаны с сущностью процесса музыкального восприятия. Оговоримся – именно процесса, т. к. музыкальное восприятие сложно представить в виде статичного



элемента, т. к. само искусство музыки является по сути временным, т. е. разворачивающимся во временном пространстве (континууме). Третья группа вопросов связывается, на наш взгляд, с эстетическими особенностями музыкального восприятия и, в первую очередь, с такими его характеристиками, как *относительность* и *ограниченность*. Эти сущностные характеристики музыкального восприятия личности были нами выделены в процессе собственной научной и педагогической практики. Последняя часть этой общей проблемы заключается в анализе *педагогических аспектов* музыкального восприятия, и переводит исследователя в область музыкально-эстетического образования.

Одной из базовых категорий, связанных с проблематикой, затрагиваемой в статье, является категория *личности*. Данная категория представляется одной из центральной для философии, психологии. Под личностью в современной гуманитарной отрасли понимается человек как представитель общества, который свободно и ответственно определяет свою позицию среди людей. А в связи с гуманизацией учебно-воспитательного процесса эта категория становится активно используемой в педагогике, в том числе и в педагогике музыкальной. Тесно связанной с исследуемой проблемой нам представляется проблема *культуры*, под которой в современном научном знании понимается специфический способ организации и развития человеческой жизнедеятельности, представленный в продуктах материального и духовного труда, в системе социальных норм и духовных ценностей, в отношениях человека к природе, к самому себе и другим людям. Применительно к нашей тематике достаточно близко стоит понятие *культура личности*, под которой можно понимать синтез индивидуальных качеств личности, направленных на творческое взаимодействие с окружающей средой и другими людьми.

Особо в русле категории культуры личности следует выделить *музыкальную культуру*. Музыкальная культура личности в современной педагогике музыкального искусства рассматривается как конечная цель музыкального обучения и воспитания. Такое понимание цели музыкального образования выводит на первый план проблему анализа самого понятия музыкальной культуры, которая нам представляется одной из наиболее актуальных в современной теории и практике музыкального образования. Неслучайно в современных программах по музыке для общеобразовательных школ

Беларуси цель музыкального образования, вслед за Д.Б. Кабалевским, определяется следующим образом: воспитание музыкальной культуры личности как части её духовной культуры [3, с. 4]. Мы считаем одним из наиболее приемлемых определений музыкальной культуры личности следующее: музыкальная культура личности – это *структурная часть общехудожественной культуры, ядро которой составляют два основных компонента: музыкально-эстетическое сознание и опыт практической деятельности.*

Музыкально-эстетическое восприятие представляет собой одну из центральных категорий эстетического становления личности, которая является цементирующей и определяющей все стороны эстетического формирования и развития личности, творческой деятельности в области искусства. С решением этой проблемы связываются ответы на вопросы о том, как человек воспринимает прекрасное в жизни и музыкальном искусстве, может ли быть развито адекватное понимание прекрасного у всех, насколько различается восприятие и понимание одних и тех же вещей у различных людей и др.

Под восприятием музыки мы понимаем целенаправленную деятельность, которая представляется в форме слушания музыки, и направлена на развитие способности слышать и эмоционально переживать содержание музыкальных образов как художественное единство, художественно-образное отражение действительности. Исследование особенностей музыкального восприятия личности находится на стыке эстетики, музыкознания, психологии, педагогики и ещё ряда смежных наук. Анализ особенностей музыкального восприятия, в первую очередь эстетических и педагогических, представляет, по нашему мнению, одну из магистральных проблем в современной теории и практике музыкального обучения и воспитания. Знание основных эстетических закономерностей музыкального восприятия и педагогических особенностей управления этим процессом позволит развивать его в наиболее продуктивной форме. В связи с этим Н.И. Лифинцева отмечает, что «эстетическое развитие ребёнка начинается с эстетического восприятия окружающего мира...» [2, с. 25].

Особенностям и закономерностям развития музыкального восприятия личности посвящены многие работы, среди которых труды М. Анановского, В. Ли, В.В. Медушевского, Е. Назайкинского, Д.К. Кирнарской, Е. Ручьевской, В.П. Ревы и др. Особо актуальными для

музыкального образования представляются теория типологии музыкального восприятия Вернон Ли (градация людей, воспринимающих музыку, на «слушателей» и «слышателей»), теория реального и адекватного восприятия музыки В.В. Медушевского и др.

Среди многих аспектов, которыми характеризуется процесс музыкального восприятия личности, мы хотели бы заострить свое внимание на двух, наиболее существенных его характеристиках, имеющих непосредственное преломление в музыкальном образовании и формировании музыкальной культуры – его *относительности и ограниченности*.

*Относительность музыкально-эстетического восприятия заключается в значительной роли индивидуальной составляющей в процессе взаимодействия личности с музыкой.* В этой связи, относительность восприятия музыки (относительность процесса восприятия музыкального искусства) понимается как преобладание индивидуального понимания субъектом музыкального произведения, а также развитие отношения к музыкальному материалу на основе индивидуального понимания музыки, уникальности собственного музыкального опыта. На этом положении должна основываться стратегия индивидуального подхода к музыкальному воспитанию и организации процесса музыкального восприятия в школе и в вузе. Педагог должен в первую очередь учитывать уникальный опыт ученика (студента), уровень развития его музыкального сознания, опыт (или его наличие) музыкально-творческой деятельности и т. д.

*Ограниченность музыкально-эстетического восприятия заключается в невозможности личности охватить прекрасное в окружающей действительности и в музыкальном искусстве.* Если говорить о восприятии музыкального искусства, то эта характеристика заключается в практической невозможности полного осознания музыкального произведения, его контекста, индивидуального опыта композитора и т. д. Так, например, Д.К. Кирнарская, рассматривая онтогенетическую эволюцию способности музыкального восприятия, указывает на стадию единичных признаков, которые «стягивают на себя целостный образ предмета» [4, с. 74]. Такая ограниченность музыкального восприятия и приверженность к единичным признакам при построении образа предмета приводит к фрагментарности восприятия, когда объекты музыкальной деятельности предстают состоящими из нескольких

отрывков, между которыми связь не проявляется. В области музыкального образования это говорит о необходимости раскрытия как можно полного контекста музыкального произведения во всех его взаимосвязях – с историко-культурной ситуацией, с общей направленностью творчества композитора, с другими произведениями программы и т. д.

Последняя часть, на которой необходимо остановиться, касается *педагогических аспектов музыкального восприятия личности*. При обращении к этой части проблемы возникает ряд вопросов, которые, в первую очередь, направлены на возможности и необходимость управления процессом музыкального восприятия личности. Если речь идет об управлении восприятием личности, то основное внимание (в рамках рассматриваемой проблемы) необходимо уделить управлению восприятием личности (студентов), т. е. перейти в образовательную плоскость. Наиболее «болевыми», на наш взгляд, аспекты, которые увязываются с педагогикой музыкального восприятия, заключаются в том, какое влияние оказывает на него педагог, насколько педагогическая установка на восприятие музыки влияет на него или ограничивает. Различные виды педагогической установки перед процессом музыкального восприятия будут способствовать большей эффективности этого процесса и раскроют различные стороны музыкального произведения. Следует подчеркнуть, что несоответствие педагогической установки может привести к фрагментарности музыкального восприятия (т.е. ещё больше усугубить его *ограниченность*), пропускам важных моментов и его поверхностности.

Нами было проведено исследование музыкального восприятия студентов 1–2 курса психолого-педагогического факультета (сентябрь–ноябрь 2011 г.). На нынешнем этапе эксперимента можно сделать некоторые выводы.

1. Крайне низкий уровень знаний в области истории музыкального искусства (ни один из студентов специальностей «Начальное образование. Социальная педагогика» и «Начальное образование. Иностранный язык» не смог назвать ни одного из предложенных произведений; студенты специальности «Начальное образование. Музыкальное искусство» только один раз смогли назвать композитора предложенного музыкального произведения).

2. Прямая зависимость глубины музыкального восприятия студентов от педагогической установки. Согласно результатам

нашего исследования, наиболее продуктивное восприятие музыки было отмечено при условии развернутой педагогической установки, а также при условии полного музыкального и эстетического анализа художественного произведения.

Таким образом, в заключение отметим, что анализ того влияния, которое оказывает музыка на развитие и становление личности, говорит о необходимости формирования музыкальной культуры подрастающего поколения. В структуре музыкальной культуры личности особое место отводится восприятию музыкального искусства как активной творческой и психической деятельности человека. Однако свою положительную роль музыкальное произведение сможет оказать лишь при условии осознания основных его характеристик и такой организации педагогической деятельности, которая будет способствовать развитию его адекватной (в понимании В.В. Медушевского) формы.

#### Список литературы

1. Кирнарская, Д.К. HomoMusicus / Д.К. Кирнарская // Музыкальная психология и психотерапия. – 2010. – № 6. – С. 51–73.
2. Лифинцева, Н.И. Развитие у ребёнка эстетического восприятия / Н.И. Лифинцева, О.А. Бычихина // Искусство и образование. – 2006. – № 5 (43). – С. 23–34.
3. Программы для учреждений, обеспечивающих получение общего среднего образования с русским языком обучения с 12-летним сроком обучения. Музыка. I–VII классы. I–IX классы с общеэстетическим направлением. – Минск: Национальный институт образования, 2004. – 180 с.
4. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасов и др.; под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Академия, 2003. – 368 с.
5. Рогов, Е.И. Настольная книга практического психолога: учеб. пособие: В 2 кн. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – Кн. 2: Работа психолога со взрослыми. Коррекционные приемы и упражнения. – 480 с.

*In article the basic components of musical consciousness of the person, and also the basic aspects of musical education of the person, its characteristic from the point of view of an aesthetics and pedagogics are considered.*

**Полухин Р.А.**, кандидат педагогических наук, старший преподаватель кафедры теории и методики эстетического образования, заместитель декана психолого-педагогического факультета по научной работе БрГУ им. А.С. Пушкина, г. Брест.

УДК 78.01

Е.С. Полякова

**ЛИЧНОСТЬ И ИСКУССТВО:  
СОЦИАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ**

*Рассматриваются функции искусства, анализируются проблемы взаимодействия информационного общества и искусства, выявляются теоретико-методологические позиции взаимодействия личности и искусства.*

На протяжении тысячелетий личность и искусство являлись предметом осмысления стратегических проблем их взаимодействия. Что же признается человеческим сообществом основным во взаимоотношениях искусства и личности?

Прежде всего, искусство способно предоставить пространство для личностного роста и самореализации каждого человека. Далее можно отметить, что искусство формирует эмоционально-ценностные отношения и критерии личности, обеспечивающие целостную картину мира, ощущение смысла жизни и стимулирующие самоосуществление человека. Общепризнано, что творческая деятельность в области искусства способна разрешать и сглаживать противоречия между личностью и социумом. И, наконец, «образование посредством искусства», обеспечивает осмысление человечеством роли искусства как репродукции, сохранения культурной памяти человечества и как продуктивной деятельности человечества по наращиванию культурного опыта и расширению культурной памяти.

Несмотря на общепризнанное высокое значение искусства в жизни человека и социума, переход на 11-летнее образование, имея ряд достоинств, оказал разрушительное воздействие на предметную область «Искусство». В ходе реформирования школьного образования с 2008–2009 учебного года предмет «Музыка» остался только в начальной школе, «Мировая художественная культура» переведена в разряд факультативных занятий. Потеряна гуманистическая направленность общего среднего образования, преимущественно потому, что реформирование происходило путем административных формальных изменений, без серьезного пересмотра содержания предметов как естественнонаучного, так и гуманитарного циклов. Тем не менее, за прошедший период были сделаны

определенные шаги по обновлению системы образования, в том числе разработка и внедрение новых концепций и государственных стандартов образования, учебных методических комплексов, определены новые формы и содержание факультативных занятий в области искусства.

Однако, проблемы остаются, во многом они связаны с плюсами и минусами перехода к информационному обществу, что оказывает существенное влияние на деятельность человека в области педагогики искусства. Перечислим же факторы, обуславливающие взаимодействие информационного общества и искусства:

1. Расширение взаимовлияния и взаимопроникновения различных культур.
2. Быстрое распространение информации.
3. Агрессивная экспансия далеко не лучших образцов массовой культуры.
4. Отсутствие воспроизводства и прироста художественного знания.
5. Клиповость и «попсизация» культурного сознания человека.

Как отмечается исследователями, информационная триада (телефон, телевидение, компьютер) не обеспечивает воспроизводства и прироста художественного знания и людей, обладающих им, а информационное общество не способствует целостности смыслообретений личности и становлению ее ценностных ориентиров. Полноценная реализация возможностей искусства становится одной из важнейших задач общего образования, тем более, что в потоке произведений искусства, циркулирующих в поликультурной среде, только небольшая их часть несет в себе воспитательно-развивающую составляющую, обеспечивающую изменения в сознании отдельной личности и в сознании общества [1]. Стратегическое направление общего художественно-эстетического образования требует значительной корректировки и срочного вмешательства в стихийно протекающий процесс.

Художественно-эстетическое обучение и воспитание молодежи становится, таким образом, одной из важнейших составляющих образовательной системы государства, позволяющей гармонизовать многогранные отношения личности с Миром. Признавая бинарную детерминацию развития человека (внешнюю и внутреннюю), следует все-таки отдать приоритет внутренней: «Духовное развитие человека происходит внутри, его внешняя жизнь дает как бы пищу или

материал для духовной переработки, если таковая происходит, человек растет и развивается духовно» [2, с. 12]. Искусство, предоставляя информацию для воздействия на духовную составляющую личности, осуществляет ряд имманентно присущих ему функций: аксиологическую, культуросозидательную, коммуникативную, эстетическую, развивающую, просветительскую, человекотворческую и т. д.

Особенно важным в педагогической деятельности является свободное, не скованное рамками монодисциплины, общение педагога со своими учениками в контексте поликультурности. Особенностью творческой работы преподавателя искусства становится «выход» за пределы искусствоведения, на иной уровень осмысления художественных явлений, перекрывающих не только предмет исследования музыковедения, культурологии, но и предмет исследования философии искусства. Вырываясь за рамки пространства физических явлений, лежащих в основе этих наук, педагогическая деятельность может подниматься до подлинных высот метафизического рассмотрения искусства как эманации духовности, способствующей самодвижению личности ученика в пространстве культуры. Именно в такой ипостаси выступают размышления об искусстве, опирающиеся на метакатегории бытия и перебрасывающие мостик к «нравственному закону внутри нас» (И. Кант).

Социальные аспекты взаимодействия личности и искусства наиболее полно реализуются в экзистенциальных функциях духовной культуры. **Трансцендентная функция** обеспечивает выход за пределы собственного Я, расширение собственной сущности, что в практике художественно-образовательного процесса является механизмом освоения новых пространств, информационных пластов, новых смыслов бытия. **Аксиологическая функция** предполагает абсолютную ценность человеческого бытия, но если принять во внимание, что ценность многозначна, то паритет общечеловеческих, личных, общественных и государственных ценностей должен стать нормой образовательного процесса. **Темпоральность** как функция духовной культуры предполагает непрерывность существования человека во времени, бесконечный путь самосовершенствования, поиск и осмысление этого позитивного движения, существующего как исходная интенция человека – придание смысла собственной жизни. **Холистская функция** духовной культуры представляет собой обеспечение индивидуальной целостности и единства психической жизни. Разрушение этой целостности чревато негативными последствиями для социума: начиная от



потери смысла жизни целыми поколениями и кончая асоциальным поведением каждой конкретной личности.

Логика социального взаимодействия обеспечивается следующими теоретико-методологическими позициями:

1. Прежде всего, следует отметить, что **эмоциональное воздействие музыкального искусства**, обуславливает его образовательную и развивающую функции. Педагогическая сущность этого методологического положения заключается в том, что настроение-эмоция рассматривается как первичный посыл в художественном постижении мира и обуславливает максимальное воздействие музыки на уровне подсознания (М. Мольц, А.В. Торопова, Г.М. Цыпин и др.). При использовании различных методов подачи художественно-эстетической информации огромное значение имеют пассионарные и проскопические способности педагога-творца, обеспечивающие предугадывание эмоций учащихся и их имплицирование в процессе общения с искусством. Энергия эмоции подводит детей к прорыву в иное измерение, иное состояние духовности (Л.Н. Гумилев, М.С. Каган, Е.С. Полякова, Т.В. Холостова и др.). Возродить духовность человека можно черпая духовную энергию в музыкальном искусстве, повышающем нравственно-эстетический потенциал поликультурного пространства.

2. Современный музыкально-образовательный процесс преломляется в контексте поликультурного пространства, обуславливающего реальные педагогические ситуации. Именно в поликультурном пространстве происходит становление полисубъекта. На любом уровне музыкально-образовательного процесса системообразующим элементом системы выступают его субъекты. Между ними возникает непосредственное взаимодействие, приводящее к появлению особого типа общности – полисубъекта, отражающего их взаимную обусловленность. Целостный полисубъект способен к эффективному развитию, когда естественным становится процесс саморазвития составляющих его субъектов. Однако, полисубъект музыкально-образовательного процесса включает в себя не только *реальных субъектов* (учителя и учеников, педагога и студентов), но и некоторое количество *воображаемых квазисубъектов* – музыкальных произведений, которые «составляют для человека субъективную реальность» (Т.И. Сумина). В рамках единого полисубъекта реальные субъекты вступают в многообразные взаимодействия друг с другом и с квазисубъектами [3].

3. Далее следует признать **изменение человека под влиянием искусства**. Личность слушателя, ученика представляет собой систему, которая не является статичной, а способна видоизменяться, самоизменяться под влиянием различных флуктуаций. В теории синергетики прохождение личности через нестабильность проявления личностных качеств в деятельности, поведении, общении и рефлексии является закономерностью для развития этой личности как системы. Признаком этой нестабильности является эмоциогенная проблемная ситуация, в которой оказывается человек, если приближается в своем развитии к точке бифуркации. Приходится констатировать, что при активном взаимодействии двух систем (музыкально-образовательного процесса и развивающейся личности), открытая система личности может полноценно развиваться, если система, в которую она включена, тоже является открытой, взаимодействующей с другой системой (поликультурным пространством, например) более широкого порядка на уровне информационного обмена и устойчивой обратной связи [4].

4. И, наконец, в художественно-эстетическом образовании можно опереться на **интеграцию мгновенного и линейного времени** (М.А. Щербаков) [5]. Способность сиюминутного переживания эстетической информации в момент восприятия художественного произведения становится основой отношения к различным явлениям искусства. Именно это является сущностью модели мгновенного времени. Модель линейного времени несколько иная. Энергетика эстетической эмоции включает «пусковой механизм» мышления, и поддерживает его не только в процессе восприятия художественного произведения, но и много времени спустя. Линейная модель времени позволяет осмыслить искусство, категоризировать его феномены, рефлексировать пережитое и пережитое в процессе восприятия спустя большие промежутки времени. Таким образом, «глубже чувствовать» – означает ярче переживать художественные явления в мгновенном времени, а «яснее мыслить» – означает осознавать свой художественный опыт в линейном времени. Таким образом, искусство выполняет свою основную функцию – формирует эмоционально-ценностные отношения и критерии личности, обеспечивая целостную картину мира, ощущение смысла жизни, стимулирующие самоосуществление человека и его эффективные взаимодействия с социумом.

Так, человекосозидательная и культуротворческая функции искусства реализуются во взаимодействии с социумом, повышая

роль художественно-эстетического образования через формирование целостной картины мира, ощущение смысла бытия и самореализацию человека в искусстве.

#### Список литературы

1. Полякова, Е.С. Просветительская деятельность педагога-музыканта как фактор развития личности слушателя / Е.С. Полякова // Женщина. Общество. Образование: материалы 10-ой междунар. междисциплинар. науч.-практ. конф. / 14–15 декабря 2007 г. – Минск: ЖИ ЭНВИЛА, 2007. – С. 467–470.

2. Сманцер, А.П. Методология гуманизации и демократизации педагогического процесса в условиях университетского образования / А.П. Сманцер // Хуманизация и демократизация педагогического процесса в условиях университета: сборник научных статей / Софийский университет «Св. Климент Охридски». – [Б. м.]: «ЭКС-ПРЕС», 2006. – С. 11–16.

3. Полякова, Е.С. Становление полисубъекта и динамика полисубъектных отношений в музыкальном образовании // Музыка и театральное искусство: проблемы преподавания. – 2011. – № 3 (37). – С. 24–27.

4. Полякова, Е.С. Педагогические закономерности становления и развития личностно-профессиональных качеств учителя музыки: монография / Е.С. Полякова. – Минск: ИВЦ Минфина, 2009. – 542 с.

5. Щербаков, М. А. Семь путешествий в структуру сознания / М.А. Щербаков; Институт развития личности; В. Секачев [и др.]. – [Б. м.], 1998. – 304 с.

*In this article, art functions have been considered, problems of reciprocal influence of the information society and art have been analyzed, theoretical and methodological positions of the interaction between personality and art have been revealed.*

**Полякова Е.С.**, кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры фортепиано БГПУ им. М. Танка, г. Минск.

УДК 2-535.3

**А.О. Сербул**

### **ВОПРОСЫ ХОРОВОЙ ФАКТУРЫ В КУРСАХ «ХОРОВАЯ АРАНЖИРОВКА» И «ОСНОВЫ ВОКАЛЬНОЙ АРАНЖИРОВКИ»**

*Рассматриваются некоторые вопросы строения хоровой ткани. Автор анализирует зависимость формирования той или иной фактуры от функций*

*голосов в партитуре и от роли каждого голоса в хоровом звучании. Статья снабжена нотными примерами.*

Хоровая фактура – важнейший элемент хорового письма, мощное выразительное средство хоровой звучности. Владение хоровой фактурой, использование богатых выразительных возможностей различных типов фактуры – неперемнное условие плодотворной работы композитора, создающего произведения для хора, и хорового аранжировщика.

Проблемы хоровой фактуры в той или иной степени затрагиваются во многих работах отечественных авторов по хороведению, хоровому письму, и хоровой аранжировке. Можно вспомнить работы А. Егорова «Основы хорового письма», И. Лицвенко «Практическое руководство по хоровой аранжировке», И. Полтавцева и М. Светозаровой «Курс чтения хоровых партитур», А. Ушкарева «Основы хорового письма», М. Ивакина «Хоровая аранжировка» и многие другие. Исключительный интерес специалистов вызвала работа М. Копытмана «Хоровое письмо», вышедшая в 1971 году в издательстве «Советский композитор». В работе П. Левандо «Проблемы хороведения», вышедшей в 1972 году в издательстве «Музыка», состоящей из трёх частей, вся вторая часть посвящена хоровой фактуре. А в 1984 году выходит большая работа того же автора – «Хоровая фактура». В своей практике мы во многом ориентировались на работы двух последних авторов.

Рассматривая хоровую партитуру, можно заметить, что её голоса определенным образом переплетены в хоровую ткань, в фактуру. Тот или иной *тип соединения голосов в хоре* и определяет структуру этой ткани, которая, в свою очередь, зависит от *функции каждого голоса* в хоре, его значения и удельного веса в партитуре.

Основными функциями голосов в хоре являются:

1. Мелодическая – то есть исполнение мелодии.
2. Гармоническая – функция гармонического сопровождения, которая обычно охватывает несколько голосов.
3. Контрапунктическая – исполнение более или менее самостоятельной партии, дополняющей основную музыкальную мысль.

В хоре все три функции голосов взаимосвязаны и дополняют друг друга. Так, например, в партии гармонического сопровождения часто можно уловить ясную мелодическую линию.

В зависимости от тождественности или различия функций голосов можно выделить следующие разновидности фактуры (склада).

**1. Мелодический склад** – когда все голоса соединены одной и той же мелодической функцией:

1. Все голоса исполняют одну и ту же мелодию в унисон или в одну-две октавы.

Примером может служить известный хор Д. Аракишвили «О поэте» в строчках: «Откликаются доли Грузии: «Важа!»».

2. При удвоении мелодии интервалами или аккордами возникает мелодический пласт:

*Е. Жарковский. Морозные деньки*



Следует добавить, что мелодический пласт может состоять не только из голосов,двигающихся параллельными терциями. Встречаются мелодические пласты, написанные параллельными секстами и даже квинтами и квинтами, а также трезвучиями, септаккордами и нонаккордами:

*А. Новиков. Родина моя*



3. Вариантом мелодического склада является и непараллельное двухголосие, что приближает его к подголосочному складу:

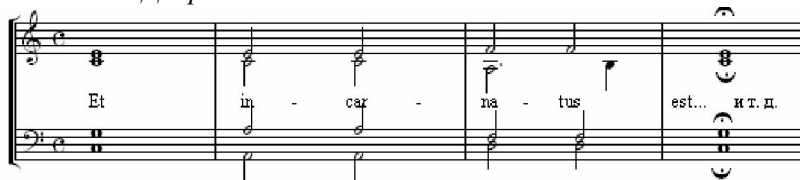
*Д. Кабалевский. Колыбельная*



4. К мелодическому складу относится также одноголосное изложение (или двухголосное, если в этом двухголосии отсутствует элемент полифонии) с аккомпанементом:

**2. Гармонический склад** – все голоса связаны с гармонической функцией. В чистом виде встречается редко:

*Жоскин Денре. Et incarnatus*



Этот склад используется как элемент смешанной фактуры, как, например, в хоре В. Шебалина «Зимняя дорога» на словах: «Ни огня, ни черной хаты...».

**3. Гомофонный склад.** Здесь функции голосов различны. Мелодическая функция принадлежит главенствующему голосу, остальные голоса выполняют функцию гармонического сопровождения. Ритм сопровождения при этом отличается от ритма мелодии. В такой же фактуре может быть изложено произведение, написанное для хора с солистом:

*А. Пахмутова. Хорошо, когда снежинки падают, обр. В. Успенского*



**4. Мелодико-гармонический склад.** Этот склад наиболее часто встречается в хоровой литературе в чистом виде. Здесь так же, как и в гомофонной фактуре, один из голосов выполняет мелодическую функцию, остальным принадлежит гармоническая функция, но, в отличие от гомофонного склада, при одинаковом ритмическом рисунке с мелодией:

*Р. Шуман. Привет весне*

**Moderato**

Вес - на, те - бе при - вет не - сем, ми - ла - я ты гос - стья!

**5. Полифонический склад** – основывается на сочетании двух и более голосов с разными мелодическими или с мелодической и контрапунктической функциями.

1. Контрастное многоголосие – разновидность полифонического склада, в котором сочетаются мелодическая и контрапунктическая функции голосов.

2. Имитационное многоголосие – последовательное проведение одной и той же темы в разных голосах. Здесь каждый голос выполняет самостоятельно мелодическую и контрапунктическую функции:

*И. Галкин. Куда б ни шёл, ни ехал ты*

**Неторопливо**

Ку - да б ни шел, ни е - хал ты, ис

Ку да б ни шел, ни шел, ку - да б ни е - хал ты,

Имитация необязательно точное повторение мелодии в имитации. Тема в голосах может проходить на любой интервал ниже или выше основного голоса с различными ритмическими вариантами.

3. Непрерывная имитация характерна для канона, в котором тема проходит без изменения во всех голосах.

4. Разновидностью полифонии является народное подголосочное многоголосие, свойственное некоторым, в частности русской, белорусской, украинской песенной культурам. Приёмы народного многоголосия используются в профессиональном композиторском творчестве, в многочисленных обработках белорусских народных

песен. Для подголосочной полифонии характерно одновременное исполнение с основной мелодией различных её вариантов. Подголосок может находиться как над главенствующим голосом, так и под ним.

**6. Смешанный склад.** При сочетании трёх основных функций: мелодической, гармонической и контрапунктической возникает смешанный склад. Можно выделить два случая, когда правомерно говорить о смешанной фактуре:

1. Когда в хоровую ткань одновременно вплетены мелодия, контрапункт и гармоническое сопровождение:

*Обр. М. Леонтовича. Пряля*



Здесь мелодию исполняют сопрано, альты выполняют функцию контрапунктическую, а в мужских голосах проходит гармоническое сопровождение.

2. Но чаще встречаются партитуры, в которых несколько разновидностей фактуры (мелодическая, полифоническая, гармоническая) чередуются на протяжении всего произведения.

Таковы основные типы фактуры хоровых произведений, рассматриваемые в курсах «Основы вокальной аранжировки» и «Хоровая аранжировка». К сожалению, формат данной статьи не позволяет в более широком объёме, с привлечением большего количества нотного материала полнее показать всё многообразие приёмов хорового письма, связанных с применением различных типов фактуры. Наша задача была – очертить лишь контуры проблемы.

#### *Список литературы*

1. Егоров, А.А. Основы хорового письма / А.А. Егоров. – Л.–М.: Музыка, 1939. – 190 с.
2. Ивакин, М.Н. Хоровая аранжировка: учеб. пособие для высших учебных заведений / М.Н. Ивакин. – М.: Владос, 2003. – 223 с.
3. Левандо, П.П. Проблемы хороведения / П.П. Левандо. – Л.: Музыка, 1974. – 282 с.



4. Левандо, П. Хоровая фактура / П.П. Левандо. – Л.: Музыка, 1984. – 184 с.
5. Копытман, М.Р. Хоровое письмо / М.Р. Копытман. – М.: Советский композитор, 1971.
6. Полтавцев, И.И. Курс чтения хоровых партитур. В 2 ч. / И.И. Полтавцев, М.Ф. Светозарова. – М.: Музгиз, 1962. – Ч. 1. – 299 с.; Ч. 2. – 226 с.

*The article considers some questions of choral substance structure. The author analyses dependence of this or that organizing of texture on functions of voices in the score and on the role of each voice in choral sound. The article is supplied with musical examples.*

**Сербул А.О.**, старший преподаватель кафедры дирижирования и вокала факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно.

УДК 378.016:78.02

**Л.Ю. Степкина**

## **К ВОПРОСУ ФОРМИРОВАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ НАВЫКОВ В ПОДГОТОВКЕ ПРЕПОДАВАТЕЛЯ МУЗЫКИ К ПРОСВЕТИТЕЛЬСКОЙ РАБОТЕ**

*Рассматривается проблема поиска более совершенных форм и методов преподавания в классе фортепиано, а также выявляются условия формирования профессиональных исполнительских навыков будущего преподавателя музыки в аспекте его подготовки к просветительской работе.*

Одной из главных задач, стоящих перед музыкально-педагогическими факультетами вузов, с требованием к развитию творческих способностей будущего преподавателя музыки, является подготовка студентов к просветительской работе.

Особенно остро эта потребность ощущается в небольшом городе или в сельской местности, где преподаватель музыки выступает подчас основным проводником эстетической культуры. Однако не следует думать, что в крупных городах наличие филармонии, музыкальных театров и существующих на их базе всевозможных музыкальных лекториев снимает эту проблему. Просветительская работа всех таких организаций – лишь подспорье в деле музыкально-эстетического воспитания детей, так как даже при хорошей постановке дела она ограничена отсутствием систематичности му-

зыкального воспитания в сравнении с возможностями организации учебных занятий в школе, кроме того, филармонические концерты рассчитаны на более или менее подготовленного слушателя.

Еще в 20-е годы прошлого века в трудах Б. Асафьева, Б. Яворского, В. Шацкой, В. Каратыгина ставился вопрос о формировании гармонично развитой личности музыканта-педагога, способного решать большие задачи в деле эстетического воспитания трудящихся. «Именно в те годы наши музыканты-просветители писали, что только любовь к музыке может привести к ее пониманию, и в то же время, только понимание ее способно вызвать любовь к ней» [1, с. 10].

Вполне естественно, что чем раньше прививать ребенку любовь к музыке, чем раньше приобщать его к пониманию музыкального языка в широком смысле, тем больше шансов на успех в деле воспитания эстетически грамотного человека. Как показали наблюдения и исследования В. Сухомлинского, М. Верба, «стихийное восприятие искусства вредит правильному формированию эстетических вкусов, снижает возможности благотворного воздействия этой области человеческой культуры на духовное становление школьной молодежи. Но именно в возрасте ранней юности складываются мировоззрение, эстетические установки личности, критерии суждений вкуса, на основе которых принимаются или отвергаются художественные явления, оказывающие подчас решающее влияние на эстетическую и нравственную позиции молодого человека» [2, с. 196].

Крупнейшие деятели музыкального просветительства своими теоретическими и практическими изысканиями заложили фундамент музыкально-эстетического воспитания подрастающего поколения. Так, например, по мнению Л.А. Баренбойма, одним из первых, кто ввел термин «слушание музыки» и пытался обосновать необходимость этого вида классной работы, был В. Каратыгин. Проблема пробуждения творческого начала у детей, применительно к постижению музыки, настойчиво разрабатывалась в трудах Б. Яворского и Б. Асафьева: «Человек, испытавший радость творчества даже в самой минимальной степени...становится иным по психологическому складу, чем человек, только подражающий актам других...» [3, с. 80].

Эстетическому воспитанию детей и юношества посвящены теоретические работы О. Апраксиной, Н. Ветлугиной, Л. Баренбойма, Д. Кабалевского и др. Исключительная роль в создании це-

лостной системы учебной работы в школе принадлежит Д. Кабалеvскому. Созданная им экспериментальная программа ставит своей главной задачей овладение искусством слышать и слушать, слышать и понимать, понимать и любить музыку.

Огромное значение приобретает ныне умение преподавателя музицировать высокопрофессионально, образно, ярко. Отсюда тянутся нити к задаче формирования исполнительских навыков у студентов музыкально-педагогических факультетов – актуальной задаче в подготовке будущих преподавателей музыки. Педагогические институты не призваны готовить концертирующих исполнителей, но обязаны выпускать музыкантов-педагогов, способных концертировать в аудитории, ограниченной школьным классом. «Из всех умений, – пишет Д. Кабалеvский, – которыми должен обладать учитель музыки, надо выделить владение инструментом. Без механической записи на уроке музыки, конечно, не обойтись... но она должна быть дополнением к живому исполнению учителя, а не заменой его» [4, с. 91]. Исходя из этого положения, следует рассматривать весь пятилетний курс обучения по предмету «основной инструмент (фортепиано)».

В процессе индивидуальных занятий, прививая студенту общие навыки исполнительской культуры, как, например, грамотное прочтение нотного текста, умение проникнуть в стилистическую суть произведения, драматургически четко выявить связь и противопоставление образных сфер и т. д., очень уместно проверять усвоение всех этих серьезных пианистических задач на небольших и технологически несложных сочинениях. Поэтому педагог должен обратить особое внимание на постоянное наличие в учебном репертуаре учащегося соответствующих по масштабу и трудности пьес. Включение в программу ежегодного зачета или экзамена двух-четырех пьес не должно исчерпывать знакомство студента с музыкой, которая в будущем станет его основным рабочим материалом. Необходимо ежегодно рекомендовать несколько концертных, с ярким программным содержанием пьес в качестве самостоятельной работы, ориентируя студента на то, что детская аудитория со свойственной ей непосредственностью реагирует на любые несовершенства исполнения и, в первую очередь, на образно-эмоциональную фальшь или неискренность. Это обстоятельство должно определять весь характер самостоятельной работы над произведениями концертного репертуара.

Предусмотренный учебным планом ежегодный экзамен или зачет может сыграть значительно более серьезную воспитательную роль, если ему будут сопутствовать внеучебные мероприятия, имеющие, однако, весьма существенное значение применительно к будущей специальности студента.

Каждому педагогу-музыканту известно, что овладение хотя бы элементарными основами исполнительства немислимо без достаточно интенсивной концертной практики. Выход на эстраду два раза в год (зачет и экзамен) – минимальная проверка исполнительских возможностей студента. Зачастую эту проверку нельзя считать полноценной, так как отсутствие практики концертных выступлений рождает у исполнителя чувство страха перед аудиторией (не путать с волнением!), и тогда уже ни о какой интерпретации не может быть речи. Приобщить студента к концертной эстраде, стимулировать его исполнительскую активность – вот цель всевозможных внеучебных мероприятий, таких, как академические концерты, классные вечера, конкурсы. О последних необходимо сказать особо. Внутрифакультетские конкурсы на лучшее исполнение определенной программы – это прекрасная школа совершенствования исполнительских навыков, полученных в процессе обучения. Может быть проведен целый ряд конкурсов по следующим темам: западноевропейские композиторы-романтики, русская фортепианная музыка, белорусская фортепианная музыка, исполнение миниатюрных пьес советских композиторов, исполнение этюдов и т. д. Конкурсы, как правило, вызывают повышенный интерес студенчества, а успех дела решает широкое участие студентов всех курсов.

В комплексе мероприятий, призванных активизировать исполнительскую жизнь, одно из самых главных мест занимает концертно-шефская работа. Этот вид музыкального просветительства должен охватывать как можно больший контингент студентов; заменить его нельзя ничем. В самом деле, возможность выступать с концертными номерами, беседами у рояля, участвовать в музыкальных лекториях в самых различных аудиториях: школах, вузах, детских домах, дворцах культуры и т. д. – это прекрасная школа жизни, школа подлинного музыкального просветительства. Необходимо отметить еще одно обстоятельство. Активизация исполнительской жизни в высших учебных заведениях тесно связана с другой важнейшей задачей просветительства – пропагандой лучших образцов мировой музыкальной культуры. Навыки, полученные сту-

дентами, активными участниками концертно-шефской работы, трудно переоценить применительно к будущей педагогической деятельности преподавателя музыки.

#### Список литературы

1. Баренбойм, Л.А. О музыкальном воспитании в СССР / Л.А. Баренбойм. – М., 1975.
2. Верб, М.А. Об эстетическом кругозоре старших школьников и студентов / М.А. Верб // Уч. зап. Ленингр. ин-та им. А.И. Герцена. – Л., 1971. – Т. 447.
3. Асафьев, Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании / Б.В. Асафьев. – М., Музыка, 1965.
4. Кабалеvский, Д.Б. Основные принципы и методы экспериментальной программы по музыке для общеобразовательной школы / Д.Б. Кабалеvский // Музыкальное воспитание в СССР. – М.: Советский композитор, 1978.

**Степкина Л.Ю.**, старший преподаватель кафедры специального музыкального инструмента факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, Гродно.

УДК 784.96

**С.Н. Сыромахо**

### **ИГРОВЫЕ ПРИЕМЫ В ПЕВЧЕСКОЙ РАБОТЕ С ДЕТСКИМ ХОРОВЫМ КОЛЛЕКТИВОМ**

*Хоровые занятия с детским коллективом должны быть занимательным действием, увлекательной игрой со сменой темпа, настроения, приемов, видов деятельности. Такие занятия поддерживают в детях ощущение праздника, не дают расслабиться, на них дети не будут скучать, а, следовательно, и уставать. После таких занятий они будут уходить домой окрыленные и с нетерпением ждать следующей встречи с Музыкой. В хоровой работе с детьми младшего школьного возраста надо шире использовать привычные для детей формы деятельности, особенно элементы игры. Это поможет постепенно приучить начинающих певцов к новым формам деятельности. На начальном этапе именно игру и следует использовать как метод преодоления трудностей.*

Обучение пению – многогранный и очень сложный процесс, протяженный во времени, требующий многих усилий. Ошибки педагога, дефекты преподавания, особенно на раннем этапе обучения пению, могут нанести и, к сожалению, иногда наносят непоправимый ущерб ученику.

Невозможно перечислить все качества, которые необходимы педагогу в его нелегком труде. Педагог, работающий с детьми, должен иметь или вернее обладать целым комплексом различных дарований. Обладать чувством юмора и фантазией, иметь богатое воображение, а самое главное, что требуется от него – любовь к детям. На успех в творчестве можно рассчитывать тогда, когда ученик испытывает любовь к своему педагогу. Педагог, работающий с детьми, обязательно должен быть не только добрым человеком, но и интересным внутренне. Работа с детьми может быть успешной только тогда, когда педагог понимает особенности детского возраста. Поэтому одно из условий работы с детьми – это внимание к душевному состоянию ребенка. Если такого внимания нет, то у ученика появляется пассивность, агрессивность или просто неприятие того, чему учишь. Очень важно – освободить учащегося от отрицательных эмоций, создать атмосферу душевного комфорта. Без этого нельзя начинать урок. Педагог должен уметь определить, чтобы помочь ребенку, его внутреннее настроение, уловить душевное состояние, успокоить легко возбудимого, поднять эмоциональный настрой инертного, раскрепостить зажатого. А самое главное – это найти правильную линию общения: с одним можно разговаривать ласково, с другим – быть на его уровне, с третьим – использовать все богатство эмоционально окрашенной речи. Но в любом случае чувство такта и уважения к ученику – одно из главных требований к педагогу.

Работа с детьми – это всегда, в некоторой степени, импровизация. И поэтому эта форма занятий требует от педагога эмоциональности, интуиции. Каждое занятие – творческий поиск.

Весьма важно отметить два аспекта, связанных с игровыми формами деятельности на уроке.

1. Если учитель начинает «играть» на уроках, то нужно это делать регулярно, чтобы превратить такую деятельность в постоянную практику, а не экзотическое явление, что, как правило, бывает, когда это делается в первый – второй раз. Конечно, не имеется в виду, что все уроки теперь станут игровыми. Но игровые формы должны стать естественными настолько, чтобы при необходимости заменить скучную, надоедливую и однообразную учебную работу и не выглядеть при этом развлечением и расслаблением от интеллектуального труда. Это не просто игры, а дидактические игры, то есть особые формы учебной работы, идущие от природы ребенка, естественные для него.

2. Не нужно объявлять ученикам: «А сейчас (сегодня) поиграем!» Это должно осуществляться как естественная часть урока искусства, как одна из форм работы.

Игровые приемы певческой работы:

*Дыхательные упражнения без звука.*

1. «Вдох и выдох» (по Н.И. Журавленко). Дети кладут ладошки на живот. По руке педагога вверх – вдох – задержать дыхание, (руки должны почувствовать, как при вдохе напрягаются мышцы живота, а сам он немного выпячивается), выдох – дети выдыхают воздух через чуть приоткрытые губы.

2. «Быстро – медленно» (для приобретения навыков спокойного и энергичного вдоха). Если педагог поднимает руку вверх медленно, вдох должен быть плавным; если быстро – коротким, энергичным. Можно на выдохе произнести согласные «С», «Ш», «Ф».

3. Дыхательная зарядка (из опыта певицы Л. Казарновской). И. п.: стоя, руки согнуты в локтях, ладони касаются плеч. На счет 1 – вдох через нос, локти соединить перед собой; на 2 – задержка дыхания, локти развести в стороны; на 3 – выдох, наклон вперед, опуская руки.

4. «Синьор Помидор» (упражнение на развитие силы дыхательных мышц). И. п.: стоя. Кисти на грудной клетке, большие пальцы направлены назад. На вдохе руки сопротивляются расхождению ребер. Задержка дыхания. На выдохе плотно сжатые губы препятствуют выдоху воздуха. Руки с силой «выжимают» грудную клетку. Все мышцы напряжены. Лицо должно покраснеть от напряжения.

*Звуковые дыхательные упражнения.*

1. «Собачки». Прямая мышца живота подтягивается в направлении вверх. Поддерживая воздушный столб, возникающий во время пения. Когда дети имитируют собачий лай, это движение возникает произвольно.

2. Произнесение на одном дыхании скороговорок. Например, «Как на горке. На пригорке жили тридцать три Егорки» и начинают считать на одном дыхании: «Раз Егорка, два Егорка...» Чем больше Егорок ребенок сможет назвать, тем лучше, потому что тем больше у него объем легких.

3. «Губная вибрация». Пропевание коротких мелодий, во время которого воздух выдыхается так, чтобы губы вибрировали и издавали звук, похожий на работающий мотор автомобиля. Это упражнение рекомендуется чередовать с пропеванием звука «р».

4. «Волшебная цепочка». Упражнение направлено на выработку навыка цепного дыхания. Дети по руке дирижера друг за другом «подхватывают» один звук. В тот момент, когда следующий ребенок начинает петь, предыдущий заканчивает.

*Работа над правильным звукообразованием.*

1. «Колокол» (по К.В. Тарасовой). Пропевать на одном звуке междометие «Бом!..Бом!..», долго протягивая звук «м». Пение с закрытым ртом помогает ощутить вибрацию губ, звук при этом попадает в верхний резонатор.

2. Пение, приложив пальцы к кадыку. Пропевать на одном звуке «mmm и мм», «mmm э мм», «mmm а мм», «mmm о мм», «mmm у мм». Вибрация, возникающая под пальцами, дает возможность ощутить начало звука, которое должно быть мягким, а не резким, как удар.

3. «Пылесос». Звук можно записать как «вф-вф-вф» – нечто среднее между «в» и «ф». Это неплохой массаж для связок, так что наберите воздух и раскачивайте звук между двух удобных ног. Обратите внимание – звук должен быть ровным. Представьте, что из вашего рта, вместо воздуха льется вода, которая ни на миг не прерывается и не бьет толчками, а наоборот, льется ровным, непрерывным потоком. Шея расслаблена, особое внимание уделить мягкому месту под подбородком, оно тоже не должно зажиматься.

*Упражнения, помогающие снять мышечный зажим.*

1. Сжать челюсти как можно сильнее, затем расслабить их, мысленно «подвесив» к нижней челюсти тяжелую гирию.

2. Опустить подбородок на ладонь, собранную в кулак; челюсть при этом давит на кулак.

3. «Горочка». Кончик языка упирается в нижние зубы, середину языка выгнуть (язык напряжен так, что устают).

Начало – наиболее важный и ответственный этап в становлении детского хора. Решающий и определяющий все дальнейшее отношение детей к хоровому пению. Именно в этом возрасте легче всего приобщить ребенка к музыке, чтобы она стала близкой и понятной ему. Но также легко и навсегда лишить его этой радости, превратив творческий процесс познания и обучения в скучную зубрежку или поверхностное времяпровождение с распеванием детских шлягеров. Поэтому так важно с первых шагов учить именно искусству, создать по-настоящему музыкальную атмосферу занятий, всячески поддерживать радость от соприкосновения с прекрасным. С другой стороны, ставя перед детьми чисто учебные задачи,



вводить их естественным путем, не отрывая их от привычной детской жизни, поддерживать в детях игровое настроение, пробуждать их воображение, связывая сказку, фантазию с музыкой.

#### Список литературы

1. Струве, Г.С. Школьный хор / Г.С. Струве. – М., 1981.
2. Алиев, Ю.Б. Пение на уроках музыки / Ю.Б. Алиев. – М., 2005.
3. Каргушина, М.Ю. Вокально-хоровая работа в детском саду / М.Ю. Каргушина. – М., 2010.
4. Стулова, Г.П. Теория и практика работы с детским хором / Г.П. Стулова. – М., 2002.
5. С чего начинается детский хор / сост. Б.И. Куликов, Н.В. Аверина. – М., 2005.
6. Зими́на, А.Н. Основы музыкального воспитания и развития детей младшего возраста / А.Н. Зими́на. – М., 2000.

*Choral classes with a group of children should be entertaining act, exciting game with a change of pace, mood, techniques, types of activities. Such studies support feelings of holiday in the children, a sense of celebration, don't relax, children wouldn't be bored and therefore tired. After such classes they go home happy and look forward to the next meeting with the Music. In the choral work especially with a junior child it's important to use customary activities, especially elements of game. It helps to teach new forms of activities to beginning singers gradually. At the initial stage it's necessary to use game as a method of coping.*

**Сыромахо С.Н.**, преподаватель кафедры дирижирования и вокала факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно.

УДК 378.016

**Т.Г. Фролова**

## **КОЛЛЕКТИВНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ КАК МЕТОД РАЗВИТИЯ ТВОРЧЕСКОГО ПОТЕНЦИАЛА СТУДЕНТА**

*Рассматривается положительное влияние коллективных форм музицирования на развитие творческого потенциала студентов-музыкантов (на примере учебного процесса факультета искусств и дизайна Гродненского государственного университета имени Янки Купалы).*

В основе содержания музыкально-педагогического образования лежит идея формирования молодого специалиста прежде все-

го как музыканта. Закономерно, что у хорошего музыканта больше шансов стать хорошим педагогом, а совмещение творческой деятельности с педагогической всегда рассматривается как позитивный момент для тех, кто приобщается к музыкально-педагогической профессии.

Одним из основных направлений музыкально-педагогической подготовки студентов является овладение музыкальным инструментом. Чем выше уровень исполнительской культуры студента, тем больше у него возможностей для формирования педагогического мастерства. Недооценка исполнительской подготовки будущих педагогов-музыкантов может ограничивать их творческий потенциал, рост педагогического мастерства и будет отражаться на результатах работы.

Основу профессионально-значимых качеств педагога-музыканта составляют следующие компоненты: музыкальность, артистизм, художественный вкус. Музыкальность – важнейшее профессиональное качество, природный дар, обогащаемый в постоянных контактах с музыкой, который пронизывает собой все другие профессиональные качества и окрашивает их глубоким духовным отношением к музыке [1]. Именно музыкальность определяет творческие возможности личности и уровень её профессиональных достижений. Только в музыкальном исполнении происходит «перевоплощение» природной музыкальности в искусство.

Артистизм как профессиональное качество проявляется в исполнительской, музыкально-просветительской и организаторской деятельности. Но, прежде всего, это способность излучать живую эмоционально-эстетическую энергию, которая помогает зарядить учеников желанием разучивать и исполнять музыкальные произведения, что в конечном итоге укрепляет их интерес к музыке и музыкальным занятиям. Если педагог не обладает развитой музыкальностью и артистизмом, то он не в состоянии будет увлечь своих учеников музыкой, пробудить в них любовь к искусству, создать на уроках атмосферу живого творчества. Кроме того, будущему музыканту-педагогу необходим развитый художественный вкус, который формируется в активном общении с лучшими образцами мировой и отечественной музыкальной культуры.

Одним из главных компонентов системы музыкальных способностей является музыкальный слух. Многие специальные знания, необходимые для педагогической деятельности, заключены в

слуховом опыте и проявляются через слуховую деятельность. Слух контролирует прочтение музыкального текста и корректирует все слагаемые компоненты исполнения. Слух педагога выполняет также обучающую функцию – ученик должен научиться слушать себя, приобретая навыки слухового самоконтроля.

Одним из творческих методов музыкальной педагогики, позволяющих формировать музыканта и повышать его исполнительский потенциал является коллективное музицирование (игра в ансамбле, оркестре, пение в хоре).

Говоря о коллективном музицировании, следует обратить внимание на психологические особенности коллективной музыкальной деятельности. Коллективное музыкальное исполнение требует исключительной слаженности и художественного единства в процессе репетиций, а затем и концертного выступления. Это единство, т. е. ансамбль, является одним из проявлений высшей формы человеческой деятельности. Ансамблевые качества приобретаются только в совместной практической деятельности. Они опираются как на генетические факторы, так и на приобретенные знания, умения, навыки. Это – быстрота реакции, легкость переключения с одного вида деятельности на другой, с одной тональности в другую, а также такая особенность внимания, как, умение распределять его на разные участки и компоненты музыкального исполнения. Если эти качества недостаточно развиты у студентов, то их необходимо развивать, используя участие в коллективном музицировании.

В коллективном музыкальном исполнении наиболее заметны интонационные и ритмические погрешности, динамическая и тембровая неоднородность звучания. Единство этих компонентов требует от музыканта хорошей музыкальной подготовки и предельного внимания. Особая роль принадлежит устойчивым слуховым представлениям, которые позволяют планировать и осуществлять исполнение. Самоконтроль собственного исполнения и его соответствия общему строю и темпу исполнения требует воспитания такого психологического качества как умение мгновенно перерабатывать зрительные, слуховые, кинестетические сигналы (одновременно следить за своей партией, ее звучанием, своей игрой и исполнением других участников коллектива). Принято считать, что наилучшие условия для уверенной игры в ансамбле, оркестре создаются тогда, когда в сознании исполнителя имеется музыкальный образ всего произведения или его крупных разделов. Это дает

возможность уверенно вступать в нужный момент, контролировать и регулировать свое участие в коллективе.

Таким образом, необходимым условием игры в ансамбле (оркестре) являются хорошо усвоенные профессиональные умения и навыки, развитый внутренний слух, налаженный слуховой и двигательный самоконтроль. Все эти качества являются более сложной формой музыкально-исполнительских умений и навыков, которые приобретаются в коллективной музыкальной деятельности.

А.Л. Готсдинер отмечает, что, важнейшими психологическими качествами в коллективном музицировании являются конформность и психологическая совместимость всех членов коллектива [2]. Конформность понимается как уступчивость индивида по отношению к мнению или требованиям группы. Это качество заключается в психологической готовности и желании максимально приблизить свое исполнение к игре партнера. Значение конформности особенно возрастает в большом ансамбле или оркестре, так как способность сбалансировать свою игру с игрой остальных участников группы или отдельных групп между собой будет существенно влиять на качество звучания всего ансамбля (оркестра). Психологическая совместимость также имеет очень большое значение для плодотворной деятельности больших коллективов (ансамбль, оркестр). Важно, чтобы характер и темперамент участников были совместимыми, не мешали согласованным действиям, давали возможность установить хороший психологический климат в коллективе. Особое значение имеет осознание каждым музыкантом художественной ответственности и значимости своей деятельности в творческом коллективе.

Коллективное музицирование как метод творческого развития студентов широко используется в практике учебного процесса факультета искусств и дизайна Гродненского государственного университета имени Я. Купалы. Так, в рамках специальности «Народное творчество» (инструментальная музыка) студенты не только проходят дисциплину «Оркестровый класс», но и обязательно участвуют в составе различных ансамблей. Студенты специальности «Музыкальное искусство. Специальные музыкальные дисциплины» обязательно поют в академическом хоре и дополнительно могут участвовать в ансамбле старинной музыки «Мадригал», ансамбле народной песни «Ясница». Кроме того, они имеют возможность участия в коллективной музыкальной деятельности в составе эстрадного оркестра «Каприз».

Идея создания эстрадного оркестра принадлежит доценту Левиной Раисе Леонидовне, которая является художественным руководителем коллектива. Характерной особенностью данного коллектива является то, что все его участницы – девушки (студентки и выпускницы факультета искусств и дизайна, получившие среднее специальное музыкальное образование как пианисты, музыковеды, дирижеры) Инструментальный состав коллектива приближен к бигбенду, поэтому девушки, которые приходят в оркестр, обучаются в течение года или двух лет игре на традиционно мужских музыкальных инструментах, таких как, саксофон, труба, тромбон, ударные.

Цель создания коллектива – возможность приобщения студентов к лучшим образцам популярной белорусской музыки, мировой и отечественной эстрадной и джазовой классики. Этот проект состоялся благодаря тому, что в университете реализуется программа развития студенческого творчества. Участие в эстрадном оркестре несомненно благоприятно сказывается на развитии творческого потенциала студентов, что позволяет им не только овладеть дополнительным музыкальным инструментом, но и развивать свои способности, артистизм, совершенствовать техническое мастерство, формировать эстетический вкус.

Все аранжировки для оркестра, учитывая его специфичность, создаются блестящим музыкантом, заслуженным артистом Республики Беларусь – Владимиром Ткаченко. Для оркестра им написаны: фантазия на белорусскую народную песню «Ой, рана на Йвана», фантазии «Мы любим Битлз», «Белая Русь», аранжировки песен белорусских композиторов – И. Лученка, В. Мулявина, Д. Долгалева, польских композиторов – Ч. Немена, В. Корча, а также произведения Дж. Гершвина, Г. Миллера, Д. Эллингтона.

Коллектив ведет активную концертную жизнь, постоянно выступает на университетских и городских концертах, является лауреатом Международного музыкального фестиваля в г. Бельфор (Франция), областных фестивалей «Парад оркестров» (г. Гродно). За время своего существования коллектив выпустил шесть компакт-дисков.

Таким образом, участие в коллективном музицировании открывает студентам возможность приобретения тех необходимых знаний, умений, навыков и формирования психологических качеств, которые составляют основу педагогического мастерства и могут быть залогом успешной музыкально-педагогической деятельности.

**Список литературы**

1. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика: учеб. пособие / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко, К.В. Тарасова; под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Академия, 2003. – 368 с.
2. Готсдинер, А.Л. Музыкальная психология / А.Л. Готсдинер. – М., 1993.
3. Петрушин, В.И. Музыкальная психология: учеб. пособие для студ. и препод. / В.И. Петрушин. – М.: ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
4. Теория и методика обучения игре на фортепиано: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений / А.Г. Каузова [и др.]; под общ. ред. А.Г. Каузовой, А.И. Николаевой. – М.: ВЛАДОС, 2001. – 368 с.

*This article discusses the positive impact of collective forms of music-making to develop the creative potential of students musician (on the example of the educational process the Faculty of Arts and Design of Grodno State University named after Yanka Kupala).*

**Фролова Т.Г.**, магистр педагогических наук, старший преподаватель кафедры специального музыкального инструмента факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно.

УДК 378.016

**А.В. Цобкало**

**О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ РАЗВИТИЯ  
АППЛИКАТУРНЫХ НАВЫКОВ УЧАЩИХСЯ  
В КЛАССЕ ФОРТЕПИАНО**

*Затрагиваются наиболее распространенные принципы работы с учащимися над аппlikатурой музыкального произведения в классе фортепиано.*

Известно, что залогом качественного исполнения фортепианного сочинения служит тщательная предварительная работа над различными техническими и художественными компонентами. Одним из наиболее важных факторов успешного преодоления технических трудностей служит правильный выбор аппlikатуры.

Анализ существующих принципов обучения в различных учебных заведениях показывает, что зачастую как студенты, так и педагоги формально подходят к вопросу выбора правильной аппlikатуры. Поэтому необходимо преодолевать упрощенную трактовку данной музыкальной категории, а также стимулировать у студен-

тов развитие профессионального подхода к рациональному использованию аппликатуры.

К трактовке аппликатуры можно подойти с нескольких позиций. Во-первых, ее главная задача состоит в обеспечении удобных физических условий для игры на инструменте, а во-вторых, аппликатура может оказывать помощь в решении задач связанных с фразировкой, динамикой, артикуляцией, то есть помогает в реализации художественного воплощения содержания произведения. Зачастую эти особенности противопоставляются между собой, что ставит исполнителя перед необходимостью выбора, в котором проявляется его совокупный уровень художественной и профессиональной подготовки, технического владения инструментом.

Выбор тех или иных вариантов аппликатуры в ходе работы над новым произведением должен определяться творческим подходом, о чем свидетельствуют работы ведущих музыкантов. Так, Г.Г. Нейгауз утверждал: «Важно установить главный, верховный принцип художественно верной аппликатуры, все остальное тогда естественно из него вытекает» [1].

К сожалению, такая точка зрения не всегда осознается учащимися, даже имеющими в распоряжении определенный опыт исполнительской деятельности, не говоря о тех, кто владеет исключительно элементарными приемами изучения музыкального текста. Опора на стандартные аппликатурные шаблоны далеко не всегда обеспечивает наилучший результат. Зачастую выбранные аппликатурные решения оказываются технически выполнимыми только на первый взгляд.

Необходимо отметить тот факт, что современная музыка также внесла свои коррективы в технический багаж музыкантов. Существенно расширилось и изменилось само понятие аппликатура. Наравне с классическими представлениями о способе чередования пальцев при игре на инструменте, к данному определению начали относиться нетрадиционные способы звукоизвлечения. Например – глissандо непосредственно по струнам (а не по клавиатуре), кластеры и прочее.

Нередко прослеживается тенденция студентов в сведении функций аппликатуры исключительно к решению проблем, связанных с преодолением двигательных трудностей. Но как уже упоминалось, эти функции имеют отношение и к решению художественных проблем. В силу этих причин у студентов возникают различного рода предрассудки и заблуждения, прочно укоренившиеся в их сознании,

о том, что можно, и чего нельзя позволить себе при подборе аппликатуры. В данной ситуации педагог должен помочь студенту освободиться от исполнительских шаблонов, сковывающих его инициативу там, где необходим нетипичный аппликатурный подход. Но не стоит забывать, что при работе в классе фортепиано, как правило, используется классический и популярный музыкальный репертуар, в котором доминирующее положение занимают произведения И.-С. Баха, Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Э. Грига, П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, А.Н. Скрябина, требующие от студента уверенного владения базовыми техническими навыками, в том числе и аппликатурными.

Практика показывает, что большинство студентов, подбирая оптимальную аппликатуру в ходе разучивания новых сочинений, в большей степени отталкиваются от того, насколько удобна для них та или иная последовательность использования пальцев на клавиатуре фортепиано. Принцип удобства оказывается ключевым элементом, влияющим на принятие учащимся аппликатурных решений. Однако на практике удачно подобранная аппликатура является не только залогом комфортных физических ощущений исполнителя, но и одним из верных результатов раскрытия художественного смысла, скрытого в том или ином эпизоде музыкального произведения. Этот тезис находит подтверждение в работе А.Д. Алексеева. Он пишет: «Необходимо, чтобы ученик привыкал подбирать пальцы, руководствуясь задачами художественной выразительности. Это важнейший и основной аппликатурный принцип» [2].

При работе над новым произведением студента необходимо подталкивать на поиски различных аппликатурных вариантов с целью выбора лучшего из них. Именно таким образом реализуется творческий подход к выбору аппликатуры.

Одной из наиболее типичных ошибок учащихся является то, что основой для работы над музыкальным произведением служит непродуманная аппликатура, спонтанно возникающая при первом знакомстве с нотным текстом. В доказательство приведем цитату Е.Я. Либермана: «Так заучивается неверная, порой «варварская» аппликатура. И только в дальнейшем... обнаруживается ее непригодность» [3]. Это доказывает, что работа над выбором аппликатуры должна занимать определенное время. На данном этапе аппликатура должна пройти проверку на целесообразность использования путем проигрывания произведения (либо его элементов) в ори-



гинальном темпе. Только таким образом можно установить, пригоден ли данный аппликатурный вариант для исполнения. Однако следует помнить, что избыточное увлечение аппликатурной составляющей может повредить процедуре освоения нотного текста, т. к. происходит процесс торможения необходимых технических навыков и охвата сочинения в целом.

Необходимо упомянуть тот факт, что некоторые учащиеся слишком скрупулёзно подходят к изучению нотного текста, в том числе и редакторских указаний касательно аппликатуры. Но данный подход не всегда оправдывает себя. Часть нотных сборников под чьей-либо редакцией выполнена весьма посредственно. К некоторым из таких редакций можно предъявить серьезные претензии. Это дает возможность студенту игнорировать редакторские обозначения аппликатуры, и находить решения, соответствующие физиологическому строению руки исполнителя. Кроме того, изменению может подлежать даже аппликатура, проставленная автором, в случаях, если студент в силу природных особенностей не может реализовать авторский вариант. Но к такому методу необходимо прибегать с большой осторожностью.

В решении масштабных аппликатурных задач используется комплекс приемов, позволяющих не только механически, а главным образом осмысленно закреплять студенту пальцевые комбинации. Особенность данного приема состоит в том, что музыкальное произведение (или его часть) мысленно проигрывается учащимся, причем прокручивается не только нотный текст, но и пальцы, участвующие в этом процессе. Примечательно, что к данной методике прибегали многие известные музыканты-исполнители.

Среди учащихся бытует распространенное заблуждение, что при изучении музыкального произведения необходимо искать верную аппликатуру лишь в эпизодах, исполняемых *legato*, а во фрагментах, обозначенных штрихом *staccato*, проблема подбора оптимальной аппликатуры снимается сама собой. Но в реальной ситуации в процессе исполнения возникают различные аппликатурные неудобства, приводящие к появлению случайных акцентов, звуковых толчков и как следствие этого – неровной игре.

Периодически возникают ситуации, когда музыканту необходимо восстановить в памяти ранее исполнявшееся произведение. Иногда прежняя аппликатура может удовлетворять исполнителя, иногда – нет. К сожалению, замена устоявшегося аппликатурного

варианта новым всегда сопряжена с рядом трудностей. Г.М. Коган писал, что выбор аппликатуры «должен предшествовать разучиванию в собственном смысле слова, дабы оно с самого начала пошло по разумно и четко проложенной аппликатурной дороге, не требующей ни ежечасного «ремонта», ни – тем более – капитальной перекладки пути» [4]. Однако если аппликатурные нововведения улучшают исполнение, то на такой шаг необходимо идти, несмотря на психологические и технические трудности.

Необходимо отметить, что аппликатурные проблемы можно решать не только путем анализа наиболее удобного варианта исполнения, но и с помощью специальных упражнений, направленных на развитие подвижности пальцев (в частности это относится к тренировке беглости первого пальца). Также классической ошибкой учащихся, в первую очередь малоопытных, служит подмена слабого четвертого пальца на второй и третий. В этом случае преподавателю необходимо приложить все усилия, чтобы избавить студента от вредной привычки.

Обобщая вышесказанное, хотелось бы отметить, что тематика, рассматриваемая в статье, довольно обширна и сложна для полного анализа. В представленном материале были рассмотрены наиболее типичные аппликатурные ошибки, которые допускают студенты в процессе изучения музыкального произведения. Педагогу следует вести постоянный контроль над учащимся в отношении аппликатуры, и оказывать помощь в решении спорных моментов, не лишая его возможности принимать самостоятельные решения.

#### *Список литературы*

1. Нейгауз, Г.Г. Об искусстве фортепианной игры / Г.Г. Нейгауз. – М., 1987.
2. Алексеев, А.Д. Методика обучения игре на фортепиано / А.Д. Алексеев. – М., 1978.
3. Либерман, Е.Я. Работа над фортепианной техникой / Е.Я. Либерман. – М., 1971.
4. Коган, Г.М. Работа пианиста / Г.М. Коган. – М., 1963.

*The article addresses the most common principles of working with students over the fingering of a musical work at the class of piano.*

**Цобкало А.В.**, преподаватель кафедры специального музыкального инструмента факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно.

УДК 37.377:78

**Е.А. Цымбалюк**

## **ПУТИ ИССЛЕДОВАНИЯ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ МУЗЫКИ**

*Предлагается оригинальная программа исследования, направленная на выяснение ценностных ориентаций будущих учителей музыки.*

Под ценностными ориентациями личности принято понимать идеологические, политические, моральные, эстетические и другие основания оценки субъектом окружающей действительности и ориентации в ней, а также способы дифференциации объектов индивидом по степени их значимости [1]. Обобщая многочисленные источники по данному вопросу, необходимо отметить следующие фундаментальные характеристики ценностных ориентаций [2–4]: обусловленность последних конкретными историческими фактами и тенденциями; способность связывать внутренний мир человека с окружающей действительностью; претензия на место одного из важнейших компонентов структуры личности в виду пограничного положения между ее мотивами и потребностями, с одной стороны, и личностными смыслами – с другой; надситуативный, концептуальный характер ценностных ориентаций, их стремление влиять на конечное состояние и поведение человека.

В научной литературе приводятся данные многочисленных исследований касательно ценностных ориентаций молодежной среды – студентов, работающей молодежи, старшеклассников, однако специфика ценностных ориентаций будущих специалистов в области музыкальной педагогики еще не нашла отражения в публикациях и на дискуссионных площадках и потому требует специального рассмотрения. В этой связи автором статьи предлагается анкета, предполагающая решение следующих задач: выявить характер терминальных ценностей [5; 6] студентов (жизненных ценностей, ценностей профессиональной самореализации, индивидуальных ценностей, активных и пассивных ценностей); выявить характер инструментальных ценностей [5; 6] студентов (этических ценностей, ценностей самоутверждения, интеллектуальных ценностей, ценностей непосредственно-эмоционального ощущение-

ния, ценностей принятия других, конформистских ценностей, альтруистических ценностей); выявить наличие либо отсутствие зависимости между ценностными ориентациями будущих учителей музыки и их успеваемостью, половой принадлежностью, мотивами поступления в вуз, социальным происхождением, жизненными планами на будущее.

**1.** Ваше отношение к собственному здоровью (выберите один вариант ответа):

1.1. Считаю, что здоровье – основа жизненного успеха, благополучия и достижения всех намеченных целей.

1.2. Быть здоровым – модно.

1.3. Здоровье – лишь основа моего физического самочувствия, но для достижения жизненных успехов нужны талант, воля, финансовая помощь со стороны семьи и удача.

1.4. Если работа человека не связана с физическим трудом, то состояние здоровья не имеет определяющего значения.

**2.** Какова для Вас роль учебы в педагогическом вузе (выберите один вариант ответа):

2.1. Является основным источником приобретения нужной мне профессии.

2.2. Не могу назвать обучение в вузе важным этапом своей жизни, в настоящее время у меня есть более значимые дела.

2.3. Обучение в вузе – действенное средство отсрочки от армии.

2.4. Обучение в вузе – время, потраченное зря.

2.5. Обучение в вузе – возможность получить хоть какое-либо высшее образование в сфере музыкальной педагогики.

**3.** Ваше отношение к своей будущей работе по специальности (выберите один вариант ответа):

3.1. Приложу усилия, чтобы стать настоящим профессионалом.

3.2. Считаю, что относиться к производственным задачам нужно по принципу «работа не волк, в лес не убежит».

3.3. Буду прилагать максимум усилий, чтобы сделать хорошую административную карьеру.

3.4. Сделаю все возможное, чтобы не работать по специальности.

**4.** Для Вас будущая работа в сфере музыкального воспитания это (оцените каждую позицию баллом, 10 – высший балл, 1 – низший балл):

4.1. Средство зарабатывания денег ( ).

- 4.2. Источник профессионального роста ( ).
- 4.3. Реальная возможность музицировать ( ).
- 4.4. Тяжкая ноша ( ).
- 4.5. Сфера реализации научных интересов ( ).
- 4.6. Возможность в будущем заняться частной педагогической практикой ( ).
- 4.7. Временный этап жизни ( ).
- 5.** Есть ли у Вас друзья, друг (выберите один вариант ответа):
  - 5.1. Конечно есть.
  - 5.2. У меня есть не друзья, а, скорее, хорошие знакомые и приятели.
  - 5.3. В данный момент ни с кем не дружу.
  - 5.4. Настоящих друзей никогда не было.
- 6.** Ваше отношение к дружбе в современном мире (выберите один вариант ответа):
  - 6.1. Дружба – неотъемлемый компонент полноценной человеческой жизни.
  - 6.2. Дружба – рудимент прошлого, сейчас более важны прагматичные (деловые) отношения между людьми.
  - 6.3. Затрудняюсь ответить.
- 7.** На Ваш взгляд, на каких основах должны строиться дружеские отношения (выберите один вариант ответа):
  - 7.1. По принципу «ты мне – я тебе».
  - 7.2. На основе единства духа, бескорыстия и взаимопомощи.
  - 7.3. Не знаю, не думал.
- 8.** Каковы Ваши планы относительно вступления в брак (выберите один вариант ответа):
  - 8.1. Считаю необходимым вступить в брак еще на студенческой скамье.
  - 8.2. Брачные отношения – удел людей, состоявшихся в финансовом и профессиональном плане.
  - 8.3. В обозримом будущем подобных планов не ставлю, т. к. считаю брак ограничением моих планов и возможностей.
  - 8.4. Предпочитаю находиться в гражданском браке – он накладывает на человека меньше обязательств.
  - 8.5. О браке пока не задумывался.
- 9.** Оцените основные аспекты семейной жизни по их значимости (выскажитесь по каждой позиции, 10 – высший балл, 1 – низший балл):

- 9.1. Рождение и воспитание детей ( ).
- 9.2. Секс ( ).
- 9.3. Духовная близость ( ).
- 9.4. Организация быта ( ).
- 9.5. Материальная поддержка со стороны супруга ( ).
- 9.6. Взаимное преодоление жизненных трудностей ( ).
- 9.7. Помощь в профессиональном росте ( ).
- 10.** Как Вы думаете, может ли человек прожить без любви (один вариант ответа):
  - 10.1. Конечно нет.
  - 10.2. С трудом, но сможет.
  - 10.3. В принципе, сможет.
  - 10.4. Конечно сможет.
- 11.** На Ваш взгляд, любовь это (оцените каждую позицию по степени значимости, 10 – высший балл, 1 – низший балл):
  - 11.1. Единение тел ( ).
  - 11.2. Единение душ ( ).
  - 11.3. Единение судеб ( ).
  - 11.4. Единение интересов ( ).
  - 11.5. Единение кошельков ( ).
- 12.** В Вашем понимании свобода это (выберите один вариант ответа):
  - 12.1. Освобождение от всех норм и правил.
  - 12.2. Материальная независимость.
  - 12.3. Осознанная необходимость.
  - 12.4. Психологическая независимость.
  - 12.5. Не знаю, не думал.
- 13.** На Ваш взгляд, кто и что может обеспечить свободу личности (выскажите по каждой позиции, 10 – высший балл, 1 – низший балл):
  - 13.1. Отсутствие опеки со стороны родственников ( ).
  - 13.2. Возможность заниматься музыкальным творчеством ( ).
  - 13.3. Возможность заниматься педагогическим творчеством ( ).
  - 13.4. Отсутствие начальства ( ).
  - 13.5. Знание своих гражданских прав и свобод ( ).
  - 13.6. Профессионализм ( ).
  - 13.7. Отсутствие социального контроля ( ).
  - 13.8. Приличный счет в банке ( ).

13.9. Возможность не соблюдать принятые в обществе нормы и образцы поведения ( ).

14. Какое место играют в Вашей жизни развлечения (выберите один вариант ответа):

14.1. Времени на развлечения практически не остается.

14.2. Развлекаюсь в свободное от учебы время.

14.3. Развлечения занимают основную часть моей жизни.

15. Что дают Вам развлечения (ранжируйте каждую позицию по 10-балльной шкале, 10 – высший балл, 1 – низший балл):

15.1. Возможность пообщаться с интересными людьми ( ).

15.2. Психологическая разрядка ( ).

15.3. Физическая разрядка ( ).

15.4. Возможность испытать сильные эмоции ( ).

15.5. Хороший способ забыть о проблемах и неудачах ( ).

15.6. Возможность найти новых друзей, устроить личную жизнь ( ).

15.7. Возможность завести новые знакомства ( ).

16. Как Вы относитесь к творчеству (выберите один вариант ответа):

16.1. Творческая деятельность – удел избранных.

16.2. Любой учитель музыки в определенном смысле творец.

16.3. Необходимость создавать что-то новое меня напрягает.

16.4. Не знаю, не думал.

17. Вы творческий человек (выберите один вариант ответа):

17.1. Да.

17.2. Скорее да, чем нет.

17.3. Скорее нет, чем да.

17.4. Нет.

17.5. Пока не знаю, т. к. еще никогда не сталкивался с необходимостью создавать что-то новое, импровизировать.

18. На Ваш взгляд, какое место в жизни человека занимает познание нового (выберите один вариант ответа):

18.1. Познание нового – основа нашего постоянного развития, движения вперед.

18.2. Человеку вполне достаточно тех сведений, которые он получил в семье, в школе и на студенческой скамье.

18.3. Затрудняюсь ответить.

19. Вам нравится осваивать новые знания и способы действий (выберите один вариант ответа):

19.1. Да, я постоянно чувствую такую потребность.

19.2. Стремлюсь к познанию лишь в том случае, когда от меня этого требуют.

19.3. Не хочу самостоятельно познавать новое, делаю это только под сильным нажимом окружающих.

**20.** Как Вы считаете, нужно ли человеку развиваться на протяжении всей своей жизни (выберите один вариант ответа):

20.1. Это нужно лишь по мере необходимости.

20.2. Это нужно делать постоянно.

20.3. Развитие достаточно ограничить системой вузовского образования.

20.4. Не знаю, не думал.

**21.** Что Вы понимаете под развитием личности (выберите один вариант ответа):

21.1. Физическое совершенствование.

21.2. Духовное и профессиональное развитие.

21.3. Комплексное развитие личности в единстве ее духовной и физической сторон.

21.4. Художественное развитие.

21.5. Не знаю, не думал.

**22.** Вы активный человек (выберите один вариант ответа):

22.1. Да.

22.2. Время от времени.

22.3. Да, если заставляют.

22.4. Нет.

**23.** На Ваш взгляд, в наше время нужно быть активным, деятельным человеком (выберите один вариант ответа):

23.1. Да, это веление нашего времени.

23.2. Мера активности зависит от характера человека, его жизненных целей, поэтому к значимости данного качества нужно подходить индивидуально.

23.3. Все связано с конкретной жизненной ситуацией.

23.4. Активность – не лучшая черта личности, выскочек никто не любит.

**24.** Вы уверенный в себе человек (выберите один вариант ответа):

24.1. Да.

24.2. Скорее да, чем нет.

24.3. Скорее нет, чем да.



24.4. Думаю, что нет.

**25.** Какие факторы в большей мере придают Вам уверенность в себе (ранжируйте каждую позицию по 10-балльной шкале):

25.1. Хорошая успеваемость ( ).

25.2. Compliments друзей ( ).

25.3. Привлекательная внешность ( ).

25.4. Материальная обеспеченность ( ).

25.5. Внимание со стороны противоположного пола.

25.6. Покровительство влиятельных людей ( ).

25.7. Творческие успехи ( ).

25.8. Умение произвести впечатление на окружающих ( ).

**26.** Ваше отношение к материальному достатку (выберите один вариант):

26.1. Это основа счастливой и независимой жизни.

26.2. Это необходимая сторона человеческой жизни, без которой невозможно полноценное развитие личности.

26.3. Это несущественная сторона, в жизни много других, более важных ценностей.

26.4. Не знаю, не думал.

**27.** Ниже приведены наиболее типичные ценностные ориентации личности. Ранжируйте каждую из них по степени значимости для Вас (10 – высший балл, 1 – низший балл):

27.1. Красота природы ( ).

27.2. Красота искусства ( ).

27.3. Жизненная мудрость ( ).

27.4. Честность ( ).

27.5. Непримируемость к недостаткам ( ).

27.6. Воспитанность ( ).

27.7. Жизнерадостность ( ).

27.8. Чуткость ( ).

27.9. Твердая воля ( ).

27.10. Смелость ( ).

**28.** Ранжируйте по степени значимости для Вас как будущих специалистов в области музыкальной педагогики следующие качества (10 – высший балл, 1 – низший балл):

28.1. Широкий кругозор ( ).

28.2. Образованность ( ).

28.3. Самоконтроль ( ).

- 28.4. Рационализм ( ).  
 28.5 Ответственность ( ).  
 28.6.Эффективность в делах ( ).  
 28.7. Исполнительность ( ).  
 28.8. Терпимость ( ).  
 29. Ваше образование до поступления в вуз ( ).  
 30. Ваша успеваемость по итогам последней сессии, средний балл ( ).  
 31. Ваш пол ( ).  
 32. Ваше социальное происхождение (родился в семье рабочих, крестьян, служащих, предпринимателей – нужное подчеркните).  
 33. Вы воспитывались (в полной семье, в неполной семье – нужное подчеркните).  
 34. Ваше место жительства до поступления в вуз (Минск, областной центр, районный центр, малый город, поселок городского типа, деревня – нужное подчеркните).

#### Список литературы

1. Психология. Словарь / под общ. ред. А.В. Петровского, М.Г. Ярошевского. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: Политиздат, 1990. – 494 с.
2. Яницкий, М.С. Ценностные ориентации личности / М.С. Яницкий [Электронный ресурс]. – 2008–2011. – Режим доступа: [www.psyinst.ru/library.php](http://www.psyinst.ru/library.php).
3. Алексеева, В.Г. Ценностные ориентации как фактор жизнедеятельности и развития личности / В.Г. Алексеева // Психологический журнал. – 1984. – Т. 5. – № 5. – С. 63–70.
4. Леонтьев, Д.А. Ценность как междисциплинарное понятие: опыт многомерной реконструкции / Д.А. Леонтьев // Вопросы философии. – 1996. – № 5. – С. 15–26.
5. Schwartz, S. Toward A Univeral Psychological Structure of Human Values / S. Schwartz, W. Bilsky // J. of Personality and Social Psychology. – 1987. – Vol. 53. – P. 550–562.
6. Rokeach, M. Beliefs, attitudes and values – A Theory of Organisation and Change / M. Rokeach. – San Francisco, Washington, London: Jossey-Bass inc., Publishers, 1968. – 214 p.

*The article concerns one of the most actual problems of modern music pedagogy – the problem of value orientation future teacher of music. The author proposes a programmer of investigation this problem and the questionnaire for students – future teacher of music.*

**Цымбалюк Е.А.**, кандидат педагогических наук, доцент БГУ, г. Минск.

УДК 78.071.2

**Л.О. Черниловская**

## **ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ТЕХНОЛОГИИ ПРОБЛЕМНОГО ОБУЧЕНИЯ В КЛАССЕ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ**

*Рассматриваются возможности внедрения технологии проблемного обучения в процесс занятий хорового дирижирования. Автор предлагает способы организации занятий методами проблемного обучения, раскрывает методические приёмы создания проблемных ситуаций.*

Последние годы ознаменовались активными поисками и широким использованием инновационных технологий и методик в сфере образования, позволяющих значительно повысить эффективность обучения в вузе. Немалая роль в этом отводится технологии проблемного обучения.

Традиционное обучение, как правило, обеспечивает студентов системой знаний, но мало направлено на развитие мышления, навыков самостоятельной деятельности. Проблемное обучение устраняет эти недостатки, оно активизирует мыслительную деятельность, формирует поисковый стиль мышления, прививает интерес и вкус к решению проблем, развивает способность доказательного рассуждения, самостоятельность, ответственность, инициативность.

Проблемное обучение – не абсолютно новое явление в педагогике. В прошлом с ним связаны известные имена: И.Г. Песталлоцци, Ж.-Ж. Руссо, А.В. Дистерверга, Дж. Дьюи, К.Д. Ушинского и др. В настоящее время многими вопросами проблемного обучения занимаются М.И. Махмудов, Т.В. Кудрявцев, В.Л. Живов, Н.П. Антонец, К.М. Булыго, Н.Н. Гришанович и др.

Существуют разные определения понятия «проблемное обучение». Наиболее полно сущность проблемного обучения охарактеризовал В.П. Кудрявцев: «... это тип развивающего обучения, содержание которого представлено системой проблемных задач различного уровня сложности, в процессе решения этих задач учащимся в их совместной деятельности с учителем и под его общим руководством происходит овладение новыми знаниями и способами действия, а через это – формирование творческих способностей».

тей, продуктивного мышления, воображения, познавательной мотивации, интеллектуальных эмоций» [2, с. 47].

В основе проблемного обучения лежат объективные закономерности процесса познания. «Начальным моментом мыслительного процесса обычно является проблемная ситуация. Мыслить человек начинает тогда, когда у него появляется потребность что-то понять» [4, с. 52]. Проблемная ситуация – это психологическое состояние интеллектуального затруднения, которое возникает у студента, если он не может объяснить новый факт при помощи имеющихся знаний или выполнить известное действие прежними знакомыми ему способами и должен найти новый. Тут возникает потребность активно мыслить, и, главное, ответить на вопрос «почему». Потребность, как известно, рождает мотив, побуждающий человека думать и действовать. В этом суть проблемного обучения.

В зависимости от уровня подготовки студента, проблемное обучение можно организовать тремя известными методами:

- общедидактический метод (преподаватель сам ставит проблему и сам решает при активном слушании и обсуждении студентом);
- частично-поисковый метод (преподаватель ставит проблему, студент самостоятельно или под руководством преподавателя решает ее);
- исследовательский метод (студент ставит проблему и решает ее сам или с помощью преподавателя).

Наши исследования показывают, что для создания проблемной ситуации в классе хорового дирижирования успешно используются следующие методические приёмы:

- педагог через вопросы-задания подводит студента к противоречию и предлагает ему самостоятельно найти способ его разрешения;
- сталкивает противоречия практической деятельности;
- излагает различные точки зрения на один и тот же вопрос;
- предлагает рассмотреть вопрос с различных позиций;
- побуждает студента делать сравнения, обобщения, выводы из ситуаций, сопоставлять факты;
- ставит конкретные вопросы на обобщение, обоснование, конкретизацию, логику рассуждения;
- определяет проблемные теоретические и практические задания;
- ставит проблемные задачи с недостаточными или избыточными исходными данными, с неопределенностью в постановке вопроса, с противоречивыми данными, с заведомо допущенными ошибками.

Приведём несколько примеров введения элементов проблемного обучения в структуру занятия хорового дирижирования.

Для адекватного постижения художественного образа музыкального произведения педагог на занятиях хорового дирижирования может использовать такой прием проблемного обучения, как изучение различных точек зрения на одно и то же явление. Вывод, сделанный студентом на основе привлечения объективных данных партитуры, служит основанием в процессе поиска необходимого звукового выражения, отражающего характер музыкальных образов хорового произведения. Другим приемом активизации мыслительной деятельности студента может служить постановка вопросов-заданий: «Какое выразительное значение имеет данный элемент партитуры для выявления характера его образов?», «Почему нужны в данном произведении такие-то штрихи, фразировка, звучание, какой за этим кроется выразительный смысл?»; «В чем суть тех или иных метроритмических трудностей?», «Как овладеть технически сложными фрагментами изучаемого хорового сочинения?». Это заставляет студента сделать ряд мыслительных операций, стимулирующих развитие музыкального мышления. «Более трудный, но плодотворный путь – путь руководства самостоятельной мыслительной деятельностью учащегося. В отличие от прямого научения, это путь воспитания, путь собственного развития самостоятельного мышления» [5, с. 234].

Проблемная ситуация может быть создана в работе над текстом изучаемого музыкального произведения. Анализируя литературный текст хорового произведения, студент обязан показать, насколько он хорошо понимает, оценивает и раскрывает уникальность данного произведения, насколько глубоко постигает реализованный в нём замысел автора, насколько точно ориентируется в художественных средствах. Студент активно мыслит, исполненные им отдельные отрывки текста хорового произведения отражают его понимание общего замысла произведения. Педагог направляет поиск студента. Ориентирами для педагога являются ответы студента на поставленные вопросы и качество исполнения.

Эффективным приёмом проблемности при формировании учебных действий в анализе музыки служит варьирование исполнительского плана музыкального произведения. Временное изменение различных средств музыкальной выразительности помогает студентам глубже осознать композиторский замысел. К таким действиям относится изменение фразировки, штрихов, нюансов.

Педагогически целесообразно проводить сравнительный анализ нескольких вариантов интерпретаций выученного произведения (метод Ю.Б. Алиева). Понимание разницы между вариантами интерпретаций зависит от осмысления студентом сущности каждого из них и умения видеть их достоинства и недостатки. Возможность раскрывать заложенную в партитуре вариативность исполнительских прочтений, одновременно выявляя существенные черты художественного образа, углубляет представление студента об изучаемом произведении и побуждает искать свой путь интерпретации. В процессе занятия полезно осуществлять сравнительные характеристики нескольких разнохарактерных произведений, а также произведений различных стилей. В данных случаях проблемность заключается в выявлении общего и различного в характере и выразительных средствах музыки, образном содержании.

Анализируя опыт работы использования проблемного обучения на занятиях хорового дирижирования, можно сделать выводы:

- студент с увлечением включается в работу, охватывая все большие объемы материала;
- отмечается повышение качества знаний;
- активизируется мыслительная деятельность студента, формируется познавательный интерес, самостоятельность;
- развиваются творческие способности;
- на занятиях формируется благоприятный психологический климат, позволяющий студенту свободнее и увереннее чувствовать себя.

Вместе с тем, проблемное обучение не всегда рекомендуется применять на занятиях из-за характера изучаемого материала; неподготовленности студента, квалификации преподавателя, дефицита времени.

#### *Список литературы*

1. Алиев, Ю.Б. Настольная книга учителя музыканта / Ю.Б. Алиев. – М., 2000.
2. Кудрявцев, Т.В. Проблемное обучение: истоки, сущность, перспективы / Т.В. Кудрявцев. – М.: Знание, 1991.
3. Махмутов, М.И. Теория и практика проблемного обучения / М.И. Махмутов. – Казань, 1972.
4. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – М., 1946.
5. Рубинштейн, С.Л. Проблемы общей психологии / С.Л. Рубинштейн. – М., 1973.

*The article deals with the opportunity of inculcation of problem-based teaching technology in to the process of choir conducting classes. The author suggests the ways*

*of studies organization with the help of problem-based teaching, exposes methodological techniques for problem situations.*

**Черниловская Л.О.**, декан факультета искусств и дизайна ГрГУ им. Я. Купалы, г. Гродно.

УДК 001.8:78

**И.С. Шершунович**

## **ПОЛИХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ПОДХОД КАК СПОСОБ РАЗВИТИЯ КРЕАТИВНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ ЛИЧНОСТИ**

*Раскрывается сущность интегрированного полихудожественного подхода к преподаванию дисциплин художественно-эстетического цикла. Внедрение его в практику образовательных учреждений позволяет перестраивать, расширять и углублять содержание образования, приводит к конструктивным изменениям в методике работы и созданию новых обучающих технологий.*

На современном этапе развития педагогической теории и практики в области музыкального образования особое внимание уделяется переосмыслению концептуальных подходов к обучению и воспитанию учащихся с особыми образовательными потребностями и совершенствованию содержания их обучения в целях повышения эффективности коррекционного воздействия. В науке «подход» трактуется как методологическая основа исследования, выраженная в той или иной идее [1, с. 46]. В системе музыкального образования и воспитания также существует определение понятия «подход»: «как определенный способ работы, приводящий к созданию теоретической модели (концепции) и как определенная технология» [2, с. 33]. В музыкальной педагогике технологии имеют направленность, связанную со стимулированием творческой деятельности, развитием интеллектуальных и креативных способностей учащихся:

- технология кооперативного обучения;
- технология педагогических мастерских;
- проектное обучение;
- модульная технология;
- технология полного усвоения;

- технология воспитания социального творчества И.П. Иванова;
- выявление и развитие творческих способностей И.П. Волкова;
- технология технического творчества (технология решения изобретательских задач Г.С. Альтшуллера).

Как писала Г. Овсянкина: «Педагогика не в состоянии изменить наследственность, но она может помочь смягчить врожденные недостатки или, наоборот, подчеркнуть наиболее привлекательные качества. Всецело в руках педагогики оттачивание технического мастерства, воспитание мировоззрения, характера, общей культуры» [3, с. 160].

Введение в теорию и практику художественного воспитания и образования нового понятия «полихудожественное» вызвано потребностью обозначить концептуально новый подход к решению проблемы развития ребенка средствами комплекса искусств: соединение искусств в одной образной системе с целью формирования универсальных способностей и интегративных качеств личности [4, с. 78]. Проявление творческой активности учащихся можно видеть в потребности личности в самовыражении и самореализации в творческой деятельности, в самостоятельном поиске решения проблемы, в инициативе, в выдумке учащихся. Но сама по себе активность возникает нечасто, она является следствием целенаправленных управленческих педагогических воздействий и применяемой педагогической технологии.

Применение интегрированного полихудожественного подхода к преподаванию дисциплин художественно-эстетического цикла, по мнению Б.П. Юсова, опирается на внутреннюю связь слова, звука, цвета, движения, пространства, формы, жеста, реализуемую учащимся в процессе творчества, позволяет использовать синтез искусств: изобразительного искусства, литературы, музыки. Внедрение в практику образовательных учреждений интегрированного обучения позволяет перестраивать, расширять и углублять содержание образования, приводит к конструктивным изменениям в методике работы и созданию новых обучающих технологий.

Полихудожественный подход, по нестереотипной концепции проф. Б.П. Юсова, – такая форма приобщения школьников к искусству, которая позволит им понять истоки разных видов художественной деятельности и приобрести базовые представления и навыки из области каждого искусства.

Термин «полихудожественный подход» появился в 1987 году в разработках Лаборатории комплексного взаимодействия искусств



Исследовательского Центра эстетического воспитания Российской академии образования и принадлежит доктору педагогических наук, профессору Б.П. Юсову. По мнению автора, ребенок с самых первых лет рождения по своей природе предрасположен в равной степени к разным видам искусства, то есть он полихудожественен.

Каждый вид искусства и искусство вообще обращено к любой человеческой личности. А это предполагает, что любой человек может понимать все виды искусства, способен действовать и творить в любом виде искусства. Педагогический смысл этого в том, что нельзя ограничивать воспитание и развитие ребенка лишь одним видом искусства. Только совокупность их может обеспечить нормальное эстетическое воспитание. Это, конечно, вовсе не значит, что человек должен непременно испытывать одинаковую любовь ко всем видам искусства. Способности ребенка неодинаковы, и потому каждый волен в соответствии с ними предпочитать тот или иной полюбившийся ему вид искусства. Все искусства должны быть доступны человеку, но они могут иметь неодинаковое значение в его индивидуальной жизни. Полноценное воспитание невозможно без восприятия человеком и без воздействия на него всей системы искусств.

Интеграция возникает при наличии целостного подхода к преподаванию, когда в центре процесса находится не предмет изучения – музыка, изобразительное искусство, слово и т. д., а сам ребенок [5]. Целью полихудожественного воспитания и интегрированного обучения детей становится развитие полихудожественных творческих возможностей ребенка, понимаемых как средство познания мира, форма художественно-образного осмысления информации об окружающем мире, естественная потребность ребенка в духовном росте, средство развития воображения, фантазии и творчества, способ освоения культуры и общечеловеческих ценностей. Б.П. Юсов утверждает, что ребенок изначально полимодален, он рисует, поет, танцует, сочиняет стихи и сказки, смотрит картинки, кино, любит игры и театральную жизнь. Единая художественная природа всех искусств соответствует способности каждого ребенка к занятиям всеми видами художественной деятельности и творчества, что опирается на природную полихудожественность (многоязычие) ребенка.

В концепции образовательной области «Искусство» Б.П. Юсов наряду с ключевыми понятиями современной культуры и искусства («синтез», «взаимодействие», «интеграция разных видов иску-

ва») вводит понятие «живое искусство», которое рассматривает в двух аспектах. В первом случае – это общение с «живыми» носителями культуры. Таковыми являются живое звучание, краски, движение и речь, книги и спектакли, фильмы, музыкальные инструменты и исполнители, археологические останки. Второй аспект представляет собой живое участие детей в разнообразных видах детского художественного творчества и деятельности, на уроках и в семье, т. е. живой художественно-творческий процесс, осуществляемый с помощью рук, глаз, голоса, действий и движений самих детей, в противоположность словесно-демонстративным и лекционно-иллюстративным методам.

Таким образом, опираясь на полихудожественный подход в формировании креативных способностей учащихся, который объединяет разнообразные виды деятельности: музыкально-художественную, игровую, коммуникативную, продуктивную и др., преподаватель должен дать учащимся представление о специфике различных видов искусства, выразительных особенностях их художественных средств, научить их видеть мир как единое целое, в котором все элементы взаимосвязаны.

#### Список литературы

1. Юдин, Э.Г. Методологические проблемы современной науки / Э.Г. Юдин // Системный подход и принцип деятельности / АН СССР; Институт истории естествознания и техники. – М.: Наука, 1978. – 378 с.
2. Григорьев, Д.В. Внеурочная деятельность школьников. Методический конструктор / Д.В. Григорьев, П.В. Степанов. – М.: Просвещение, 2011. – 224 с.
3. Тарасова, К.В. Онтогенез музыкальных способностей / К.В. Тарасова. – М.: Педагогика, 1988. – 230 с.
4. Юсов, Б.П. Полихудожественное развитие учащихся различных возрастных групп / Б.П. Юсов, Т.И. Сухова, Л.Г. Савенкова // Когда все искусства вместе: пособ. для учителя / под ред. проф. Б.П. Юсова. – М.: ИЦЭВ РАО, 1995. – Ч. 1. – 108 с.
5. Юсов, Б.П. Взаимосвязь видов искусства на художественных занятиях с учащимися: Критерии оценки полихудожественной развитости школьников: методич. пособ. для преподавателей искусства / Б.П. Юсов, Л.Г. Савенкова. – М.: ИХО РАО, 1998. – 112 с.

*The article runs about the essence of the integrated polyartistic approach to teaching artistic and aesthetic disciplines. Introducing it to educational establishments allows to reconstruct, expand and extend the substance of education, helps to change the methods of teaching to the better and to create new educational technologies.*

**Шершунович И.С.**, преподаватель БрГУ им. А.С. Пушкина, г. Брест.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>Секция 3. Изобразительное искусство и проблемы современного культурного развития.....</b>	<b>3</b>
<i>Бабий Н.П.</i> Монументальные росписи храмов Ивано-Франковской области как источник изучения музыки барокко.....	3
<i>Белогурцева А.И.</i> Образ в народном декоративно-прикладном искусстве: художественные особенности гончарства деревни Городная.....	7
<i>Богустов А.П.</i> Итоги VI Международного биеннале живописи и художественной ткани в Гдыне в 2011 году.....	11
<i>Бурчик А.И.</i> К 20-летию кафедры изобразительного искусства Гродненского государственного университета имени Янки Купалы (из опыта работы).....	16
<i>Василяускаене А.</i> History of Jesus childhood in Lithuanian painting in the 17 <sup>th</sup> – 18 <sup>th</sup> centuries: iconographic aspect.....	23
<i>Ветоха-Копадзе М.Е.</i> Традиции национальной художественной культуры в дизайне спецодежды конца XIX – начала XX века.....	29
<i>Воротникова О.А.</i> Наивное искусство Полесья: внеэстетические аспекты.....	33
<i>Вуглік І.Р.</i> Беларуская ікона як рэпрэзэнтант светапоглядных асаблівасцяў беларусаў.....	36
<i>Галета А.В.</i> Осветительные приборы городов западной Украины в контексте развития малых архитектурных форм.....	42
<i>Герасимова Н.А.</i> Народное декоративно-прикладное искусство в культурной жизни мозырских мастеров.....	48
<i>Глазкова Л.И., Хазарова Г.П.</i> Арткоммуникация в системе образования.....	52
<i>Голуб И.М.</i> «Сецессионный период» визуальной рекламы Галичины конца XIX – начала XX вв.....	58
<i>Гошовский Р.М.</i> Храм-маяк святого Николая Чудотворца в Крыму.....	62
<i>Дзендзелюк Л.С., Льода Л.М.</i> Реставрация и реконструкция декоративной бумаги старинных книг.....	68
<i>Диченская Е.А.</i> Портрет в художественно-педагогическом образовании.....	74
<i>Дубоўская К.М.</i> Асаблівасці сучаснай беларускай сцэнаграфіі (на прыкладзе спектакляў Тэатра-студыі кінаакцэра).....	80

<i>Дягилев Л.Е.</i> Творчество белорусских художников, членов Российской академии художеств.....	85
<i>Жерновая Е.И.</i> Возвращение творчества скульптора Бориса Эдуардса в культурное пространство Одессы на рубеже XX–XXI вв.....	89
<i>Жук С.А.</i> Формирование социальных компетенций учащихся посредством артпедагогических технологий на уроках и факультативах по изобразительному искусству.....	95
<i>Каляга А.В.</i> Асаблівасці існавання беларускага габелена ў сучасных умовах.....	100
<i>Коваль Л.М.</i> Психофизиологическое воздействие цветоцветовой среды интерьера на жизнедеятельность человека.....	104
<i>Лампека Н.Г.</i> Сувенирная продукция Киевского экспериментального керамико-художественного завода как документ эпохи.....	109
<i>Макаревич Ю.М.</i> Теоретические аспекты композиционных знаний учащихся на занятиях графикой.....	115
<i>Макогин А.В.</i> Роль функций в формировании художественно-эстетических особенностей современных сценических костюмов.....	120
<i>Маренич Н.А.</i> Соотношение ролей автора и зрителя в интерактивном мире компьютерной игры.....	126
<i>Пенькова О.А.</i> Элементы гардеробных практик.....	131
<i>Пілецкая Г.В.</i> Асаблівасці мастацкага афармлення інтэр’ераў Гродзенскага абласнога драматычнага тэатра.....	135
<i>Сенько Д.С.</i> Методы стимулирования творческой активности студентов в процессе обучения композиции.....	142
<i>Сиверцева Г.М.</i> Краткие исследования и тенденции образования в области работы с художественным текстилем в международном сообществе.....	145
<i>Сидорович Ж.М.</i> Белорусский сувенир: проблемы и перспективы.....	151
<i>Титаренко А.А.</i> Развитие форм фарфоровых салатников и блюд, изготавливаемых на предприятиях Волыни в конце XVIII – начале XX века.....	157
<i>Тихонюк Е.В.</i> Вырезание из бумаги в украинском концептуальном искусстве.....	161
<i>Улейчик Н.Л., Царюк Н.А.</i> Вклад художников Западной Беларуси в сохранение и развитие белорусского изобразительного искусства.....	166

<i>Хроменков В.И.</i> Реализм в истории живописи: к постановке проблемы.....	172
<i>Чайко М.П.</i> Монументальная скульптура и publik art: конфликт институций.....	178
<i>Чуйко О.Д.</i> Эволюция художественных форм церковного искусства Прикарпатья XIX – начала XX веков (на примере иконостаса монастырской церкви Рождества Богородицы в городе Тысменица).....	181
<i>Шауро Г.Ф.</i> Народная монументальная роспись Беларуси XVII–XIX вв.....	186
<i>Шауро Г.Ф.</i> Иконографические особенности и жанрово-тематическая направленность народного изобразительного искусства.....	192
<i>Шелегович Н.М.</i> Пассионарная архитектура нового рубежа веков (к осмыслению перспектив развития «органи-тека»).....	198
<i>Шимелевич А.Г.</i> Искусство древнего и современного Китая в исследованиях магистрантов Белорусской государственной академии искусств.....	203
<i>Шинкевич А.Н.</i> Эргономика и дизайн в методологии преподавания дисциплины «История дизайна» для специальности «Дизайн (виртуальной среды)».....	208
<i>Школьная О.В.</i> Творчество воспитанников Одесского художественного училища Александра и Тамары Крыжановских на фарфоровых заводах Украины второй половины XX века.....	214
<i>Шульц Н.А.</i> Роль пленэрной живописи в формировании творческого воображения при художественной подготовке дизайнера.....	219
<i>Шунейка Я.Ф.</i> Выстаўкі сучаснага кітайскага мастацтва ў Мінску да 20-годдзя ўстанаўлення дыпламатычных зносін паміж Рэспублікай Беларусь і Кітайскай Народнай Рэспублікай.....	223
<i>Янощак-Пишбыла О.Я.</i> Народная керамика Косова в конце XX – начале XXI века.....	229
<b>Секция 4.</b> Вопросы методологии и методики музыкального образования.....	237
<i>Барвинова А.В.</i> Формирование мотивации к изучению современной музыки в процессе подготовки будущего учителя.....	237
<i>Бельтюков А.О.</i> Применение метода моделирования в процессе обучения бакалавров художественного образования аранжировке.....	241

<i>Беляк Л.Д.</i> Многоплановость восприятия музыкального произведения как условие его успешного исполнения.....	244
<i>Габните Г.Э., Стракиене Д.</i> Изменения современного обучения в музыкальной школе в контексте музыкальной теории музыкального обучения <i>grachial</i> .....	248
<i>Даугелиене Ю.А., Стракиене Д.</i> Выражение творческих способностей при помощи импровизационного метода: результаты исследовательской деятельности.....	255
<i>Захарчук Л.А., Богуславская Е.В.</i> Развитие профессионально-творческих способностей учащихся в процессе подготовки к концертно-исполнительской деятельности.....	261
<i>Зыль О.Н.</i> Приобщение детей старшего дошкольного возраста к основам мировой художественной культуры в процессе художественной игровой деятельности.....	269
<i>Казановская Е.В.</i> Проблемы педагогов дополнительного образования в области развития общеучебных умений младших школьников.....	273
<i>Клёнина В.В., Козел С.Г.</i> Музыкальные фестивали Беларуси как одна из форм эстетического развития молодёжи.....	277
<i>Климович Ю.М.</i> Интенсификация профессиональной подготовки будущих педагогов-музыкантов в условиях инструментально-исполнительской деятельности.....	282
<i>Кожневская А.Б.</i> Современные проблемы урока музыки.....	288
<i>Коробейникова Е.Ю.</i> Воспитание информационной компетентности младших подростков в классе клавишного синтезатора.....	291
<i>Королева Т.П.</i> Инновационные технологии музыкального обучения в процессе слушания музыки.....	294
<i>Кузьмініч М.Л.</i> Нацыянальная сістэма музычнай адукацыі ў прававой прасторы сучаснага грамадства.....	300
<i>Лизнева Т.П., Фань Ин.</i> Музыкальное воспитание в семье как педагогическая проблема.....	306
<i>Линкевич Т.А.</i> Постижение интонационного смысла в произведениях детского музыкального репертуара.....	311
<i>Новосадова И.Ф.</i> Особенности работы над вокализмами в классе вокала.....	319
<i>Павлович Е.Г.</i> Национальный музыкальный фольклор в системе общего музыкального образования.....	324
<i>Полухин Р.А.</i> Музыкальное восприятие личности: эстетические и педагогические аспекты.....	328

<i>Полякова Е.С.</i> Личность и искусство: социальные аспекты взаимодействия.....	334
<i>Сербул А.О.</i> Вопросы хоровой фактуры в курсах «Хоровая аранжировка» и «Основы вокальной аранжировки».....	339
<i>Степкина Л.Ю.</i> К вопросу формирования исполнительских навыков в подготовке преподавателя музыки к просветительской работе.....	345
<i>Сырмахо С.Н.</i> Игровые приемы в певческой работе с детским хоровым коллективом.....	349
<i>Фролова Т.Г.</i> Коллективное музицирование как метод развития творческого потенциала студента.....	353
<i>Цобкало А.В.</i> О некоторых аспектах развития аппликатурных навыков учащихся в классе фортепиано.....	358
<i>Цымбалик Е.А.</i> Пути исследования ценностных ориентаций будущих учителей музыки.....	363
<i>Черниловская Л.О.</i> Особенности применения технологии проблемного обучения в классе хорового дирижирования.....	371
<i>Шериунович И.С.</i> Полихудожественный подход как способ развития креативных способностей личности.....	375

Научное издание

## АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Материалы Международной научной конференции,  
посвященной памяти профессора У. Д. Розенфельда  
(Гродно, 5 – 6 апреля 2012 г.)

В 2 частях  
Часть 2

Редактор *М.И. Гецевич*  
Компьютерная вёрстка: *М. И. Верстак*  
Дизайн обложки: *О. В. Канчуга*

Подписано в печать 19.11.2012. Формат 60×84/16.  
Бумага офсетная. Ризография. Гарнитура Таймс.  
Усл. печ. л. 22,26. Уч.-изд. л. 22,05. Тираж 90 экз. Заказ .

Издатель и полиграфическое исполнение:  
Учреждение образования «Гродненский государственный  
университет имени Янки Купалы».  
ЛИ № 02330/0549484 от 14.05.2009.  
ЛП № 02330/0494172 от 03.04.2009.  
Пер. Телеграфный, 15а, 230023, Гродно.

ISBN 978-985-515-584-4

