

4. Терещенко В.Е. Экологическое образование и воспитание школьников: междисциплинарный подход. Справочник диссертаций по философским, психологическим и педагогическим наукам (1979-1999). – Витебск: Изд-во ВГУ им.П.М.Машерова,2001.-54с.

5. Минаева В.М. Внеклассная природоведческая работа как средство воспитания бережного отношения к природе у младших школьников. Автореф. дис. ...канд.пед.наук. Минск,1982.-20с.

6. Южакова Т.П. Педагогические основы нравственно-экологического воспитания младших школьников. Автореф.дис. ...канд.пед.наук. Москва,1995.-36с.

7. Зотов В.В. Воспитание у младших школьников эмоционально-ценностного отношения к природе. Автореф.дис. ...канд.пед.наук. Москва, 1998.-18с.

8. Цветкова И.В. Экологическое воспитание младших школьников: Теория и методика внеурочной работы. – М: Педагогическое общество России, 2000.-176с.

*Баканова Е.А.*

## **ТРАДЫЦЫЙНАЕ БЕЛАРУСКАЕ ТКАЦТВА Ў НАРОДНЫМ СЦЭНІЧНЫМ КАСЦЮМЕ: КАФЛІКТ З СУЧАСНАСЦЮ**

Узорнае ткацтва – адна з найбуйнешых плыней у народным дэкаратыўна-прыкладным мастацтве, што бяспрэчна, калі узгадаць багаты спектр тканых вырабаў утылітарнага і дэкаратыўнага прызначэння, але нельга не адзначыць, што асаблівая роля належыць яму і ў вытворчасці тканін для адзення. Спецыфічнасць прыёмаў атрымання тканіны надае ёй своеасаблівыя якасці, такія як фактура, шчыльнасць, пластычнасць, каляровыя характарыстыкі, што ператвараюць яе ў адзін з найбольш важных сродкаў стварэння мастацкага вобразу касцюма ўвогуле.

У другой палове XX стагоддзя выразна акрэслілася тэндэнцыя выяснення традыцыйных народных строяў з паўсядзённага ўжытку сучасным адзеннем і, адпаведна, традыцыйнах тканін прамысловымі. У такіх абставінах сферай існавання народнага касцюма стала прастора сцэны.

Традыцыі выкарыстання народнага касцюма на сцэне ў якасці дадатковага сродка афармлення прэзентацыі беларускага музычнага, песеннага, харэаграфічнага фальклору пачалі складвацца яшчэ

напачатку XX стагоддзя, калі падчас выступленняў на сцэне артысты былі апрануты ў “жывыя” народныя строі.

Аднак адрозненні паміж бытавым і сцэнічным касцюмам дагэтуль не акрэслены адназначна, бо напачатку свайго існавання менавіта бытавое святочнае сялянскае адзенне ў нязменным выглядзе з’явілася на сцэне. Недахоп гэтай дакладнасці ў вызначэнні сутнасці народнага сцэнічнага касцюма прывёў да значнай вольнасці ў абыходжанні з бытавой вопраткай. Становішча выправілася, калі сцэнічны касцюм акрэсліўся як самастойны від мастацтва і перайшоў у сферу інтарэсаў прафесійных мастакоў. Менавіта прафесійны мастак і з’яўляецца тым экспертам, які можа выправіць недахопы бытавога адзення ў плане кампазіцыйнага, каляровага, канструктыўнага вырашэння. Гэта вызначыла і спецыфічна падыход да распрацоўкі сцэнічнага касцюма: бытавыя народныя строі, нават святочныя, не адпавядаюць дакладна спецыфічным умовам сцэны і павінны быць перапрацаваны належным чынам.

Відавочна, што такі падыход мае рацыянальную аснову ў адрозненне ад некаторай, калі можна так сказаць, інстынктыўнасці, першаснасці пачуццёвага боку, уласцівай народным майстрам.

Адразу ўзнікае пэўны канфлікт паміж магчымасцю творчага самавыразу мастака і існаваннем канкрэтных традыцый, што надаюць народнаму адзенню непаўторнасць і нацыянальную самабытнасць. Жаданне рэалізаваць сваю арыгінальную ідэю нярэдка прыводзіць да амаль поўнага адыходу ад традыцыйнага кампазіцыйнага, канструктыўнага і вобразнага вырашэння арыгінальнага народнага касцюма, да замены яго сурагатам “нацыянальнага калырату”<sup>44</sup>. Усе гэта ў большай ступені тычыцца агульнага вобразнага вырашэння касцюма.

Аднак не менш складаная сітуацыя атрымліваецца з “адаптацыяй” традыцыйнага народнага адзення да сучасных абставін вытворчасці: новыя тэхналогіі крою, выкарыстанне прамысловых тканін з іх спецыфічнымі фізіка-механічнымі і мастацкімі якасцямі, новыя спосабы дэкарыравання, набліжэнне да модных сілуэтаў і гэтак далей.

Менавіта канфлікт паміж прынцыпова вызначальнай роляй традыцыйных тканін для агульнага вобразнага вырашэння народнага касцюма і сучаснымі патрабаваннямі да канкрэтных практычных і мастацкіх якасцей тканіны і прадстаўляе вялікі інтарэс.

---

<sup>44</sup> Раманюк М. Касцюмы “з народным каларытам” // Мастацтва Беларусі. – 1989. - №2. – С. 23-26

У сучаснай практыцы вытворчасці адзення працэс стварэння мастацкага вобраза касцюма ідзе паслядоўна ад распрацоўкі сілуэта з суадносінамі прасторавых форм, плоскіх форм, пэўнымі каляровымі, святлаценявымі характарыстыкамі да падбору неабходнага для вырашэння пастаўленай задачы матэрыялу. Зусім іншым шляхам ішло стварэнне традыцыйнага адзення на пачатку XX стагоддзя: хатняя вытворчасць усіх тканін на першае месца выводзіла матэрыял з яго своеасаблівымі якасцямі. Пры разглядзе пластыкі агульнай формы касцюма вядучую ролю адыгрываюць пластычныя і выразныя сродкі матэрыялу, абумоўленыя выкарыстаннем пэўнай тэхнікі ткацтва.

Адной з найбольш важных якасцей тканіны неабходна лічыць фактуру, якая з'яўляецца знешняй правай структуры тканіны, спецыфічным адлюстраваннем пэўнай ткацкай тэхнікі, а таксама істотна ўплывае на ўспрыняцце колераў і пабудову прасторавай кампазіцыі. Уласна арнаментация паверхні тканіны ў дадзеным выпадку павінна разглядацца не ў сэнсе ўнутранай пабудовы асобных арнаментальных матываў, іх своеасаблівасці і семантыкі, а з пункту гледжання ўтварэння канкрэтнай фактуры і пластычных асаблівасцей.

Нягледзячы на тое, што характэрныя асаблівасці нацыянальнага касцюма вызначаюцца не асобнымі кампазіцыйнымі элементамі, колерамі, а менавіта структурай іх сувязей, логікай іх залежнасцей, спецыфіка самаатканнага матэрыялу вельмі важны, хаця і не адзіны момант у вызначэнні пэўнага касцюма як нацыянальнага.

Залежнасць вобразна-пластычнага вырашэння ад характару выкарыстанай тканіны прасочваецца пры аналізе любога з народных строяў першай паловы XX стагоддзя.

Напрыклад, асноўная частка – кашуля – шылася з тонкага адбеленага льянога палатна – вельмі тонкай пластычнай тканіны, якая добра збіралася ў дробныя зборкі, што стваралі неабходны аб'ём, але пры гэтым мела некаторую пругкасць, увогуле ўласціваю ільну. Тканіна з ільнянога валакна даволі важкая, дае магчымасць атрымліваць манументальныя, скульптурныя формы, што не заўсёды атрымліваецца пры выкарыстанні сучасных тканін, тым больш, што часта ў сцэнічным касцюме ўвогуле адмаўляюцца ад ільняной тканіны і замяняюць яе на баваўняную або сінтэтычную без уліку азначаных вышэй якасцей, важных для формаўтварэння. Такая замена мае свае рацыянальныя падставы: тканіна з ільну дрэнна прасуецца і выглядае на сучасны погляд мятай, а пры моцным штучным асвятленні сцэны натуральны колер нават адбеленага льну набывае бруднаватае адценне.

Даволі часта кашулі шыліся з палатна розных гатункаў – на часткі, што закрываліся паясным адзеннем, ішло палатно ніжэйшага гатунку, якое адпаведна было больш жорсткім, дазваляла атрымліваць больш пругкія формы і актыўна павялічваць аб’ём ніжняй часткі касцюма, калі ўлічваць вялікую даўжыню традыцыйнай кашулі. Відавочна, што гэтая акалічнасць не адыгрывае сваёй ролі ў сцэнічным касцюме – тут звычайна прынята кроіць кашулю па сучасных прынцыпах, даўжыней да лініі бэдзер, што вымушае ўводзіць ў касцюм новы, не характэрны для народнага адзення элемент – ніжнюю спадніцу, што павінна мадэліраваць аб’ём адпаведнай часткі касцюма.

Гэта можна лічыць станоўчым сведчаннем рацыянальнага падыходу – ніжняя спадніца — больш гібкі “інструмент” для стварэння формы спадніцы, чым доўгая кашуля. Аднак можа быць атрыманы неўласцівы вобразу народнага касцюма сілуэт, як напрыклад, у шэрагу сцэнічных касцюмаў 70-х гадоў XX стагоддзя (Дзяржаўны народны хор БССР): пышная, акруглая бочкападобная форма, напюўненая ў верхняй частцы амаль як у ніжняй на фоне маленькай дліны – прыблізна на 5-10 сантыметраў ніжэй калена – змяняе не лепшым чынам прапорцыі чалавечай постаці і робіць жанчыну нязграбнай лялькай.

Асобнае месца адводзілася арнаментальнай тканіны. Нават стрыманае аздабленне ў выглядзе чырвоных, рознага адцення і насычанасці палос, утвораных пры дапамозе бранага, пераборнага ткацтва. Пры тым што большасць палос аднатонныя, іх фактура мае некаторы рэльеф у параўнанні з гладкім фонам палатна. Размешчаныя ў пэўным рытме, яны дазваляюць даволі шырока вар’іраваць насычанасць колеру: пры высокай шчыльнасці палос колер атрымліваецца больш насычаны і яркі, а пры ўзрастанні адлегласці паміж палоскамі, калі пачынае актыўна праступаць белы фон палатна – колер аздаблення набывае празрыстасць. У выніку, за кошт спалучэння толькі чырвонага і белага колераў у разнастайных прапарцыях атрымліваецца зрокава багатая гама адценняў ад ружовага да насычана чырвонага. Да таго ж, проціпастаўленне чырвонай арнаментальнай і белага фонавага колеру надае ўсяму каларыстычнаму вырашэнню тканага аздаблення кантрастнасць і сакавітую напружанасць.

Аднак у практацы сучаснага сцэнічнага касцюма няшмат увагі звяртаецца на фактуру арнаментальнага аздаблення, разнастайнасць дэкору забяспечваецца колькасцю розных матываў, а шматколернасць звычайна дасягаецца ўвядзеннем новых кантрастных тонаў, бо тэндэнцыі да ўзбуйнення арнаментальных матываў не садзейнічаюць стварэнню багацця нюансаў ва ўспрыняцці дэкору аднаго колеру. Усе гэта



не садзейнічае гарманічнасці і вытанчанасці дэкаратыўнага вырашэння сцэнічных касцюмаў, асабліва на невялікай адлегласці.

У народным касцюме выдзяляюцца сваёй разнастайнасцю тканіны для спадніц: гэта і льняныя тканіны палатнянага перапляцення, аздобленыя з дапамогай узорнага ткацтва, і суконныя і паўсуконныя гладкія і ўзорыстыя тканіны для андаракаў як з прадольным, так і з папярочным размяшчэннем палос, клятчастым малюнкам.

Выкарыстанне ўзорнага ткацтва давала магчымасць атрымаваць тканіны самых розных фактур, колераў і малюнкаў, з вельмі шырокім спектрам разнастайных пластычных якасцей. Гэта ў пэўнай ступені абумовіла вынік іх ужывання – вобразна-пластычны строй касцюма, тым больш, што ў сілуэтным вырашэнні беларускага касцюма значную ролю адыгрывае спадніца, і пры адзінстве кампазіцыйнай пабудовы якасць тканіны вызначальным чынам уплывае на ўспрыняццё формы спадніцы. Аднак багацце форм спадніцы ў сцэнічным касцюме часта ўвогуле страчваецца з-за большай ўвагі мастакоў да колеру і малюнку спаднічнай тканіны, што выклікана хутчэй умовамі вытворчасці або жаданнем зрабіць касцюм больш легкім, практычным у сучасным сэнсе і г.д.

Каляровае і арнаментальнае вырашэнне традыцыйных тканін для адзення вызначае каларыстыку і дэкаратыўны строй народнага касцюма, што становіцца вызначальнай прыкметай пры пэўнай агульнасці канструкцыі і крою беларускага адзення. Тут варта адзначыць, што першарадная ўвага надавалася арнаментацыі ўласна тканіны, стварэнню яе дэкаратыўнай сістэмы паводле мясцовых канонаў прыгожасці і зыходзячы з асаблівасцей тэхналогіі ткацтва (размяшчэнне малюнку, шырыня тканіны), а ўжо гэтая акалічасць вызначальным чынам адбілася на вобразна-пластычным строі касцюма. Выкарыстанне сучасных тканін з іх вялікай шырынёй і магчымасцю размяшчэння дэкару ў любым напрамку з аднаго боку спрашчаюць стварэнне касцюма, павышаюць тэхналагічнасць пашыву, даюць прастор для мадэліравання, але не садзейнічаюць стварэнню адназначнага і гарманічнага дэкаратыўнага вырашэння ансамбля адзення, калі аўтар не разумее сувязі традыцыйнага аздаблення с канкрэтнымі тэхналагічнымі асаблівасцямі народнай тканіны. Напрыклад, браны арнамент мае выразную рэльефнасць. Пры гэтым ствараецца не толькі кантраст рэльефаў паверхні агульнага палатна і арнаментальнага блока, але выразную фактуру набывае і сам арнамент. Можна сцвярджаць, што акрамя кардынальнай змены пластычных якасцей тканіны, такое аздабленне набліжае арнаментацыю да прасторавай структуры, надае

плоскасному малюнку глыбіню, што стварае пачуццё надзвычайнай маляўнічасці і багацця, складанай вытанчанасці дэкору. Аднак, адпаведна, адмаўленне ад фактурнасці арнаментальнага дэкору, перавод яго ў чыста плоскасную выяву – прыкмета сучаснага сцэнічнага касцюма – значна збядняе дэкаратыўнае вырашэнне комплексу адзення.

Такім чынам, можна прыйсці да высновы, што сучасныя патрабаванні да тэхналагічнасці і практычнасці сцэнічнага касцюма не дазваляюць выкарыстоўваць традыцыі беларускага ткацтва ў гэтай сферы. Відавочна і тое, што падобнае становішча выклікана панаваўшай некалькі дзесяцігоддзяў арыентацыяй на масавыя сцэнічныя дзеянні з вялікай колькасцю ўдзельнікаў. Між тым, апошнім часам змены ў характары культуры больш актуальнымі робяць невялікія прадстаўленні, што адбываюцца побач з глядачом і вымагаюць большай дакладнасці ва ўвасабленні традыцыйных строяў. Акрамя таго, зразумела, што розныя віды мастацтва выдвігаюць свае патрабаванні да адзення – важкая і манументальная традыцыйная тканіна не зусім падыходзіць, напрыклад, для танцавальнага касцюма, аднак арганічна вырашае адзенне хору. Усе гэта дазваляе сцвярджаць, што вывучэнне традыцыйнага ткацтва, магчымасцей і шляхоў яго выкарыстання ў сцэнічным касцюме з'яўляюцца актуальнай праблемай.

#### ЛІТАРАТУРА:

1. Курилович А.Н. Белорусское народное ткачество. – Мн.: Наука и техника, 1981. – 119 с.: ил.
2. Раманюк М. Беларускае народнае адзенне. – Мн.: Беларусь, 1981
3. Раманюк М. Касцюмы “з народным каларытам” // Мастацтва Беларусі. – 1989. - №2. – С. 23-26
4. Сахута Е.М. Беларускае народнае дэкаратыўна-прыкладнае мастацтва. – Мн.: Беларусь, 1996. – 110 с.

*Вахтомов Г.В.*

### КОНФИГУРАЦИЯ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ (МИФО-РЕЛИГИОЗНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ)

Генетически, ментально, культурно, по своему поэтически-мифологическому мышлению восточное славянство представляет собой в основном православную цивилизацию. Однако в культуре вос-