

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ И КУЛЬТУРЫ**

ЭТЮДЫ КУЛЬТУРЫ

**Материалы Всероссийской научно-практической
конференции студентов, аспирантов
и молодых ученых,**

Томск, 18–20 апреля 2013



Издательство Томского университета
2014

Для этого использованы плавные переходы от более толстых линий к более тонким и наоборот.

Для информативности логотипы дополнены расшифровкой аббревиатуры «ИЗО» – кафедры изобразительного искусства. В каждом из вариантов текст располагается в зависимости от формы логотипа. Шрифтовое оформление данного текста выбрано в соответствии со стилистикой обеих надписей – «ИЗО» и «кафедра изобразительного искусства». Таким образом, было разработано несколько логотипов, отличающихся друг от друга как по форме, так и по настроению.

Обобщая вышесказанное, можно утверждать, что в основе приёма стилизации лежит принцип художественного изменения форм объектов с помощью различных изобразительных средств. В основном стилизация происходит за счет упрощения и обобщения формы изображаемого объекта, изменения количества деталей и цвета, укрупнения или уменьшения его частей.

В заключение можно отметить, что владение приемами стилизации позволяет художнику-дизайнеру творчески решать задачи в своей профессиональной деятельности.

Литература

1. *Arte Verum*. Мастерская графического дизайна и рекламы [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.arteverumstudio.com/articles/logo/> (дата обращения: 1.03.2013).
2. *Победин В.А.* Знаки в графическом дизайне. – Харьков: Веста: Рынок, 2001. – 96 с.
3. *Проектирование*. Кафедра инженерной и компьютерной графики, СПбГИТМО [Электронный ресурс]. – URL: <http://kikg.ifmo.ru/~proekt/theory/03/> (дата обращения: 20.03.2013).
4. *Портал Rosdesign* [Электронный ресурс]. – URL: http://rosdesign.com/design_materials/logoofforum.htm (дата обращения: 15.03.2013).

ВЛИЯНИЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ КУЛЬТУРЫ НА РАЗВИТИЕ ЖИВОПИСИ КИТАЯ XX В.

Н.Н. Какаulina

Научный руководитель **Д.В. Галкин**

Томский государственный университет

Начиная с конца XIX и весь XX в. Китай претерпевал огромные изменения во всех сферах жизни, не исключение и культурная составляющая. Такие исторические события, как опиумные войны, превращение страны в полуколонию западных держав, народные

восстания, гражданские войны, падение империи и превращение её в республику, не могли не оставить свой отпечаток на искусстве. «В обстановке застоя, который переживала художественная культура Китая в этот период, вызванного общим упадком всей феодальной системы, в то же время начинают появляться первые ростки нового, демократического искусства, делаются попытки изображения окружающей действительности, жизни народа и его великой борьбы за независимость родины» [1. С. 7].

Европейская культура во многом повлияла на развитие искусства Китая XX в. С одной стороны, чуждые до этого времени тенденции для китайской живописи стали проявляться в изобразительном искусстве, тем самым способствуя формированию новых направлений и течений. С другой стороны, такое влияние повлекло за собой и преобразование традиционной китайской живописи, как реакцию на вмешательство в установленный многими веками уклад. Таким образом, в XX в. в Китае стал развиваться реализм, в рамках которого появились такие течения, как живопись маслом, соц-арт, «цинический реализм». В оппозиции находились «няньхуа» и «гохуа» (на мой взгляд, неуместно смешивать стили и технику живописи).

Главной задачей художников было создание глубоко идейных, высокохудожественных произведений, близких народу, вне зависимости от стиля и направления. Мао Цзэдун говорил о том, что деятели искусства должны подавать надежды и идти в массы для того, чтобы наблюдать, познавать и анализировать людей, общество и изнутри изучить все происходящие события. Только после этого художник мог приступать к творчеству. Именно с таким настроением творили художники Китая весь XX в.

Реализм как направление ярче всего себя проявил в европейском искусстве XIX в. В западноевропейской живописи это правдивое, объективное отражение действительности. Для китайской, в свою очередь, важны были совершенно иные критерии, нежели просто правдивое изображение реальности. «Китайцы развили уникальную концепцию царства духовности, которое не отличалось от царства материи. Это означало, что их живопись никогда не могла быть столь же религиозной, подражательной или личностно-экспрессионистской, как наша. И это означало также, что для них искусство в значительной мере брало на себя функции религии и философии и являлось главным средством выражения глубочайших мыслей и чувств человека, сообщавших о тайне мироздания» [2. С. 11]. Но

уже в XX в. китайские художники переняли опыт западных мастеров, что проявилось в китайской живописи данного направления. Первые китайские художники, посетившие Западную Европу в конце XIX – начале XX в., имели возможность познакомиться с импрессионизмом и постимпрессионизмом, занимавшими ведущее положение в художественной жизни Франции. В 1912 г. Лю Хайсу и У Шигуань создали Шанхайский художественный университет – первый специализированный в области искусств институт.

В первой половине XX в. в рамках данного направления творят такие художники, как Сюй Бэйхун, Цзян Чжао-хэ. «Изучение творческой деятельности современных китайских художников, работающих в области станковой живописи, убедительно свидетельствует о том, что в течение времени, прошедшего со дня освобождения страны, их творчество непрерывно крепнет и развивается, руководствуясь принципами социалистического реализма. Близкое соприкосновение мастеров станковой живописи с жизнью народа, с его трудовой деятельностью и подвигами способствовало их идейному росту, а также значительно расширило тематику их произведений и привело к созданию художественных образов, взятых непосредственно из окружающей действительности» [1. С. 121].

После 1978 г. китайская живопись входит в новую фазу своего развития. В творчестве художников преобладают гуманистические настроения, они пишут на темы истории войны, «новой реальности» в жизни китайцев, в целом повседневной жизни обычного человека. Наиболее известные работы этих лет: «Память» (или «Незабываемая память») Ду Цзяня, Гао Ягуана, Су Гаоли, «Тяжелое время» Линь Гана и Пан Тао и т.д. «В творчестве признанных китайских художников этого времени У Гуань чжун, Вэй Чимэй, Ло Ерчжэнь, То Муши, Цао Дали нашли отражение субъективные переживания, иной взгляд на мир, его иное восприятие, что сказалось как на выборе сюжетов, так и манере их исполнения. В творчестве Ло Чжунли («Отец») и автора «Цикла тибетских картин» Чжэнь Даньчин самобытный художественный «почерк» настолько явно заявил о себе, что исследователи, историки искусства склонны рассматривать творчество этих мастеров как начало нового периода в истории современного китайского искусства. Синтез традиций западноевропейского и китайского классического искусства становится доминирующей тенденцией в искусстве периода» [3].

В оппозиции к реализму выступили традиционные направления китайской живописи, такие как «няньхуа» и «гохуа»

«Няньхуа (букв. перевод «новогодняя картина») – китайские народные лубочные картины» [1. С. 68]. Этот жанр зародился еще в VII в., но такое название получил только в XIX в. В это же время получил распространение «няньхуа» на политические темы в связи с происходившим восстанием тайпинов (1850–1864 гг.), так как организаторы восстания посчитали, что картины лучше всего донесут до неграмотного населения любую информацию. На этих гравюрах чаще всего изображались батальные сцены, революционная борьба народа, бои повстанцев и т.д. Например, гравюра «Тайпины занимают город Юньань, в котором основывают свое государство», изображающая рукопашные бои повстанцев с маньчжурскими правительственными войсками. Эти гравюры создавались в традиционной технике – также были изображены горы, детально проработанные, точно переданы отдельные сцены, но новым здесь становится сюжет и тематика, которые ранее не затрагивались. Мастера гравюр Ма Да, Ван Ци, Ли Хуа посвятили свое творчество задачам войны.

«Гохуа – термин для обозначения техники и стиля традиционной китайской живописи, в которой используются тушь и водяные краски на шелке или бумаге. Термин Гохуа (буквально, «живопись страны»), или как сокращение от Чжунго хуа, «Китайская живопись») был введен в конце XIX – начале XX в. как противопоставление западной живописи. Используется также название шуймохуа, то есть «живопись тушью», в противопоставление юхуа, то есть «масляной живописи». Сама живописная техника является возобновлением китайских живописных традиций III–II веков до н. э.» [4. С. 681].

В живописи «гохуа» выделяются два основных стиля – «се и» и «гунби». «Се и» – «живопись идеи», интересная своей образностью и символичностью, полетом фантазии. Как правило, картины «се и» пишутся очень быстро, но при этом важен каждый штрих и проработанная живопись. «Живопись идей» схожа с европейским импрессионизмом благодаря своей эмоциональности. Живопись в стиле «гунби» отличается тщательной проработкой деталей; в этом стиле часто пишут портреты, исторические сцены, а также изображаются архитектурные памятники и насекомые. В живописи «гохуа» существует традиционное деление на стили. К наиболее популярным стилям относятся «цветы и птицы», «горы и воды», а также изображения карпов, креветок, насекомых, бытовые сцены. Художникам

стиля «гохуа» следовало отойти от копирования предыдущих мастеров, от слепого восприятия традиций, им нужно было прокладывать новые пути. Для этого в Китае были созданы научно-исследовательские институты и общества по изучению национальной живописи и произведений старых мастеров с точки зрения марксистской эстетики. Также были проведены реформы в области преподавания национальной живописи. Перед Академией художеств и другими вузами Китая стояла задача научить будущих художников не копировать старые приемы и различные сюжеты, а использовать мастерство прошлых лет в изображении окружающей их действительности. Благодаря этому значительно расширилась тематика художественных произведений и живописцы стали использовать в своем творчестве светотень, линейную перспективу и другие приемы европейской живописи.

Самым знаменитым художником, работающим в стиле «гохуа», является Ци Бай-ши. «Для него не существовало понятия выбора природы. Все, что попадалось на его глаза – цветок, стрекоза, тыква-горлянка, цветущая повилка, – превращалось в цветочный образ, нередко исполняемый в добродушно-юмористическом тоне, что дополнительно придает его картинам естественность и очарование» [5. С. 654]. Он пишет как традиционные цветы: ветки мейхуа, орхидей, бамбука и хризантемы, пионы, цветы абрикоса, лотосы и т.д., но вдобавок ко всему он начинает писать очень редко изображаемые цветы и овощи, такие как глицинии, вьюнки, петуший гребень, початки кукурузы, капуста, грибы и т.п. То же обстоит и с животным миром, запечатленным на картинах Ци Бай-ши, наряду с традиционными изображениями рыб, лягушек, уток-мандаринок появляются буйволы, петухи, цыплята, воробьи. «У мастера Ци появляются и натюрморты в европейском смысле этого слова, с совершенно новейшими для китайского искусства техниками, как, например, орудия труда (корзина, грабли), кисть живописца и камень для растирания туши, чайный прибор, а также догоревшая свечка с мотыльком или блюдо, полное черешен. В таких натюрмортах встречаются и вазы с цветами» [6. С. 28].

Подводя итог, можно говорить о том, что традиционная китайская живопись претерпела ряд изменений. Это было связано с открытием государства перед остальным миром в конце XIX в., так как благодаря данному факту Европа смогла познакомиться с китайской культурой, а Китай, в свою очередь, взял множество достижений

с Запада. Для китайской живописи XX в. характерен «европейский» стиль – реализм, ранее даже немислимый для традиционного искусства Поднебесной. Главной особенностью такой живописи стало сочетание новых тем, манеры письма, иного видения мира и традиционных устоев, так крепко засевших в культуре Китая, что привело к появлению оригинальной техники «гохуа», а также подарило миру множество самобытных, талантливых и на сегодняшний день очень знаменитых художников.

Литература

1. *Глухарева О.Н.* Искусство народного Китая. Живопись. Графика. Скульптура. Прикладное искусство. – М.: Искусство, 1958. – 227 с.
2. *Роули Дж.* Принципы китайской живописи: пер. с англ. и послесл. В.В. Малявина. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. – 160 с.
3. <http://www.dissercat.com/content/rossiisko-kitaiskie-svyazi-v-sisteme-vysshego-khudozhestvennogo-obrazovaniya-i-ikh-rol-v-sta>
4. *Энциклопедия для детей.* Т. 7: Искусство. Ч. 1. – Э68. – 2-е изд., испр. / глав. ред. М.Д. Аксёнова. – М.: Аванта+, 1998. – 688 с.
5. *Кравцова М.Е.* История культуры Китая. – СПб., 2003. – 673 с.
6. *Пал Миклош.* Ци Бай-ши: Будапешт: Корвина, 1963. – 96 с.

ЭСТЕТИКА АКВАРЕЛЬНЫХ ЭТЮДОВ

А.В. Ковалева

Научный руководитель **Н.В. Хоружая**

Томский государственный университет

Эстетика акварельной живописи заключается в эмоционально-духовном отклике на выразительные особенности и приемы данной техники. Акварель является тем уникальным художественным материалом, который способствует воспитанию эстетического восприятия мира, развитию культуры восприятия цвета и художественного вкуса.

Обучение акварельной живописи является важной частью эстетического развития, так как воздействует на способность воспринимать и чувствовать, созидать по законам красоты, повышает эмоциональный настрой и вдохновляет на творчество. Работа акварелью с натуры расширяет живописные возможности, помогает постичь законы колорита. Спецификой акварельных этюдов является формирование художественно-образного мышления, через физические свойства акварели происходит обращение к духовным моментам, постижение цветовых отношений в живописи.