

подробного анализа внутреннего строения. Студенты воспринимают внешние признаки как основной элемент сходства, упуская при этом законы пластической анатомии (в случае лепки головы, фигуры) или перспективы (в случае лепки рельефа).

Силуэт или общие очертания предмета также важны при восприятии скульптуры, так как скульптура, в особенности монументальная, воспринимается с определенного расстояния силуэтом. В данном случае, в работе студентов наблюдается следующая проблема – концентрирование на отдельных элементах формы. Так, в первую очередь внимание уделяется не общей, целостной форме, а частным элементам, что в конечном итоге может привести к созданию силуэта скульптуры, который будет неудачно восприниматься с расстояния.

Отличительным фактором восприятия скульптурных произведений является их *осязаемость*. Тактильные ощущения не только облегчают процесс зрительного восприятия, но и помогают лучше понять форму, почувствовать материал, что очень важно в процессе работы с натурой.

Таким образом, в рамках изучения дисциплины «Скульптура» на художественно-графическом факультете ВГУ имени П.М. Машерова были выделены следующие факторы, определяющие особенности восприятия скульптурных произведений. К ним можно отнести:

- создание необходимых условий освещения;
- восприятие разных видов скульптуры с определённого расстояния;
- размер скульптуры (высота, ширина);
- выразительность формы, фактуры, силуэта;
- возможность получения информации о форме путем тактильных ощущений.

Заключение. Восприятие скульптуры – сложный, активный процесс, включающий в себя множество факторов. Студенты, воспринимая скульптуру на занятиях, учатся анализировать взаимосвязь внутреннего строения с внешней формой предмета, развивают объемно-пространственное мышление, осваивают художественные приемы для создания выразительных работ.

1. Бабаджанова, Г. Восприятие пространственных искусств. Методическое пособие по курсу: «Психология восприятия искусства». – Ташкент, 2002-2003. – 164 с.

ТЕНДЕНЦИИ НАТЮРМОРТНОЙ ЖИВОПИСИ БЕЛАРУСИ 1940–1950-Х ГОДОВ

Федорец Я.В.,

*аспирант ГНУ «Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы
НАН Беларуси», г. Минск, Республика Беларусь*

Научный руководитель – Громыко М.В., канд. искусствоведения

В тяжелых условиях военного и послевоенного времени художники не прекращали своей творческой деятельности. Со второй половины 1940-х гг. силы белорусского народа были направлены на восстановление всех сфер деятельности страны. Среди них – обновление культуры, организация выставок, возобновление работы музеев.

Приверженность к повествовательности, политизированность социалистического реализма, привели к развитию в живописи идеологически важных, патриотичных и актуальных тематических картин, связанных с победой в войне, строительством новой жизни, налаживанием промышленности и сельского хозяйства. Также были востребованы портрет и пейзаж. Все это оттесняло жанр натюрморта, не отвечающего общей направленности искусства. Однако многие живописцы работали над ним, редко представляя произведения на широкое обозрение. Авторы изображали и по-разному интерпретировали мотивы цветов, даров природы, предметов быта. Это позволило выйти натюрморту на следующую ступень своего развития. Изучение жанра дает возможность выявить закономерности, особенности и условия его развития в белорусской живописи приведенного периода.

Цель статьи заключается в определении тенденций и их черт, характерных для натюрмортной живописи Беларуси 1940 – 1950-х годов.

Материалы и методы. Материалом для статьи послужили натюрморты ряда белорусских художников, среди которых Н. Тарасиков, В. Волков, Е. Зайцев, П. Явич, А. Шевченко, Д. Порохня, М. Севрук, С. Ли, Г. Изергина, Г. Бржозовский, В. Жолток и др. Используются методы сравнительного анализа, формального анализа, аналитико-синтетический, теоретико-индуктивный.

Результаты и их обсуждение. Натюрморт является областью творчества, в которой художник имеет возможность отстраниться от политизации и сохранить непосредственное впечатление от природы. Большинство работ приведенного периода были этюдного характера. Но в последствии его развития приобрели значимость завершенность и целостность произведений, их образная наполненность и оригинальность воплощения, уровень профессионализма художников.

Главными героями натюрмортов выступают многочисленные цветы, кухонная утварь, дары природы, предметы быта. Их живописное решение было реализовано в рамках социалистического реализма, однако в наиболее скромном его проявлении, например, «Цветы» (1941) Н. Тарасикова, «Книги» (1945) Е. Красовского, «Пионы» (1945) Е. Зайцева, «Натюрморт с рыбой» (1946) М. Севрука, «Натюрморт с картошкой» (1947) Д. Порохни. В таких произведениях внимание художников сосредотачивалось на изучении и сравнении пластических особенностей предметов, их материальном воплощении, взаимоотношениях цвета и фактурных различий. Распределение светотени и лепка объемов в большинстве случаев зависела от источника освещения. Пространство ограничивалось вторым планом: стеной, драпированной тканью или условным фоном.

Продолжалась тенденция 1930-х гг., восхищающая успехи в области сельского хозяйства и иллюстрирующая изобилие, праздничность, материальный достаток. Изображение больших нагроможденных предметами натюрмортов привело к появлению «образцов» пролетарской роскоши. Такие произведения отличаются театральностью предметной постановки, чрезмерным приукрашиванием реальной действительности. Картины П. Явича «Абрикосы» (1953), «Цветы и фрукты» (1953), «Апельсины» (1956) являются ярким примером отображения пафоса «состоятельности» простого народа. Также к этому числу следует отнести натюрморты Г. Изергиной «Цветы и фрукты» (1953), Г. Бржозовского «Сирень» (1952), В. Волкова «Красные гладиолусы» (1957).

В 1950-е гг. в живописи проявился повышенный интерес к советскому быту. Начало «оттепели», с новой моралью и ориентиром на правдивость, некоторая усталость от ограниченности соцреализма, а также специфика жанра, характеризующаяся наиболее полным отражением личностных переживаний художника – эти условия способствовали дальнейшему развитию натюрморта.

Новое время требовало иных образно-пластических форм. Актуализировались выражение художниками индивидуального восприятия действительности, и творческое переосмысление изображаемого предметного мира. Жизнеутверждающие мотивы, собственное душевное восприятие времени послевоенных годов, наполненных самыми возвышенными мечтаниями [1], поэтичность многих произведений, мягкость и тонкость включаемого эмоционального диапазона дали основу лирическому натюрморту.

Первые изменения отразились в усложнении модели пространства композиций. Ранее замкнутое, ограниченное условностью второго плана, оно подверглось модификации, качественно видоизменяя строй картины. В натюрмортах В. Волкова «Георгины» (1947), С. Ли «После охоты» (1957) и Н. Пославской «Натюрморт с яблоками» (1957) авторы вводят плановость. В одном случае это продолжение пространства с помощью интерьерной среды комнаты, во втором – добавление фрагмента пейзажа. Такой художественный прием позволяет сравнить передний и дальний планы, наполнить протяженность смысловой нагрузкой.

Помимо композиционных ходов, изменения проявились в пластике произведений. Палитра живописцев значительно высветлилась, и картины наполнились более тонкими цветовыми отношениями и нюансами. Возобновилась пленэрная живопись, что было также одним из толчков к стремлению связать натюрморт и пейзаж. Интимное пространство натюрморта расширилось, став как бы всеобъемлющим, поэтому возобновляется мотив окна, давшего возможность показать, как «комнатный мир вещей, переходит в мир

большой, открытый, пронизанный солнцем» [2; 391]. Добавление воздушного пространства, разлагающего предметную форму, объединяет предметы натюрморта с их средой. Количество предметов композиций, их разнохарактерность привели к усилению декоративных качеств живописи. Изменения в натюрморте отмечены в произведениях Н. Тарасикова «Цветы и фрукты» (1951), А. Шевченко «Цветы» (1952), Т. Разиной «Осенний натюрморт» (1956), В. Жолток «Цветы» (1956).

Заключение. Перемены мировосприятия художников в 1940-1950-е гг. повлекли за собой пересмотр достигнутых в натюрморте успехов и активизацию процесса поисков иных живописных форм, адекватных времени. На рубеже десятилетий закладывалась основа натюрморта, как творческого, глубокого по содержанию произведения. Художники работали в русле соцреалистического метода, по-разному интерпретируя цветочные мотивы, дары природы, предметы быта. Наблюдается определенный поворот живописцев от режиссированного натюрморта, ограниченного в протяженности – к плановости и расширению цветового диапазона. Так, в творчестве П. Явича, Г. Бржозовского, Г. Изергиной, В. Волкова и др. наблюдалось продолжение тенденций реализма, а также к приукрашиванию обыденных мотивов. Напротив, Т. Разина, В. Жолток, Н. Пославская, С. Ли, Н. Тарасиков, Е. Красовский и др., используя композиционные, живописные приемы, стремятся иначе взглянуть на натуру и передать на полотне свое личностное эмоциональное переживание, вызванное красотой, гармонией и сочетанием неоднородных предметов.

1. Натюрморт. Творы беларускіх жывапісцаў / П.М. Герасімовіч. – Мінск : Выдав. «Беларусь», 1982. – 188 с.
2. Мочалов, Л.В. Три века русского натюрморта / Л.В. Мочалов. – М. : Белый город, 2012. – 512 с.

ЧЕРТЫ МОДЕРНИЗМА В КИТАЙСКОМ ИСКУССТВЕ НАЧАЛА XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ПАН СУНЬЦИНЯ)

Хань Юнган,

*аспирант учреждения образования «Белорусская государственная академия искусств»,
г. Минск, Республика Беларусь*

Научный руководитель – Кенигсберг Е.Я., канд. искусствоведения, доцент

В начале XX века китайские художники изучали не только европейское классическое искусство, но и современные художественные течения. Пан Сюньцин сыграл важную роль в развитии искусства модернизма в Китае. Можно сказать, что он был одним из первых китайских авторов, начавших изучать европейское модернистское искусство в начале XX века. Исходя из этого актуальным является рассмотрение европейского модернизма сквозь призму китайского национального характера.

Материалы и методы. Для анализа было выбрано произведение Пан Сюньцина «Сын земли», рассмотренного в культурно-историческом аспекте, с привлечением контекстуального и описательного методов.

Результаты и их обсуждение. В 1930-е годы Пан Сюньцин (1906–1985) начал исследование проблем выражения национальной идеи в новом искусстве Китая, стал пионером дизайна и основоположником изучения и преподавания декоративно-прикладного искусства в художественных учебных заведениях страны. Он сформировал концепцию обучения современному прикладному искусству, сочетающую верность национальному духу и соответствие требованиям эпохи [4, с. 159].

Помимо творческой деятельности, Пан Сюньцин опубликовал множество теоретических статей о современной живописи [1, 2]. В его художественных произведениях можно заметить влияние творчества постимпрессиониста Поля Сезанна, бельгийского художника Поля Дельво и фовиста Анри Матисса. В его работах рисунок обобщенный и четкий, линии грубые и свободные, мазки кисти мощные и уверенные, а стиль простой и ясный. Эти особенности можно проследить в его произведениях «Портрет Цю Ди» (жена Пан Сюньци, художница), «Портрет», «Тайна жизни» (все около 1930 года) и др. [3, с. 163].

Одна из наиболее выразительных живописных работ Пан Сюньцина – «Сын Земли» (1934). Она посвящена трагическому событию – засухе на юге реки Янцзы. В ней отобра-