

Хмельницький В. О., доцент
кафедри образотворчого мистецтва

*Харківський національний педагогічний
університет ім.Г.С.Сковороди*

СТВОРЕННЯ ПСИХОЛОГІЧНОГО НАСТРОЮ У МІСЬКОМУ ПЕЙЗАЖІ ЗА ДОПОМОГОЮ ТЕХНІЧНИХ ПРИЙОМІВ ГРАФІЧНИХ МАТЕРІАЛІВ

Анотація. У статті сформульована і описано створення психологічного настрою у міському пейзажі за допомогою технічних прийомів графічних матеріалів.

Ключові слова: пейзаж, психологія, виховання, настрої, графічні матеріали.

Аннотация. Хмельницкий В.А. Создания психологического настроения в городском пейзаже с помощью технических приёмов графических материалов. В статье сформулировано и описано создания психологического настроения в городском пейзаже с помощью технических приёмов графических материалов.

Ключевые слова: пейзаж, психология, воспитание, настроение, графические материалы.

Annotation. Khmelnitsky V.A. Sozdaniya of psychological mood in a city landscape by means of techniques of graphic materials. In article it is formulated and described creations of psychological mood in a city landscape by means of techniques of graphic materials.

Key words: a landscape, psychology, education, mood, graphic materials.

Постановка проблеми. Малювання пейзажу – один з необхідних видів роботи в процесі підготовки художника-педагога, важливий розділ програми курсу малюнка.

Спілкування з природою є незмінним джерелом натхнення і зародження творчих задумів. Але, якщо художник не вивчає, а лише фантазує при зображенні якихось явищ – це завжди звучить фальшиво, справляє неприємне враження на глядача. Глибина пейзажного образу – результат пильного вивчення природи. Практика учить художника тонко помічати і передавати колірні особливості певного стану природи, створювати повноцінний емоційно-дієвий колорит реалістичного пейзажу.

Умови роботи на пленері відрізняються від умов роботи в приміщенні. Велика кількість світла, що створює сильне освітлення, безліч різноманітних рефлексів, велика віддаленість об'єктів пейзажу від спостерігача, швидка зміна освітленості, різні стани погоди і різні пори року – все це нові і незвичні для починаючого художника, умови. Діапазон світлих і яскравих фарб палітри при значному збільшенні освітленості буває недостатнім порівняно з світлиною і яскравістю фарб природи. При роботі в умовах майстерні, де освітлення більш менш слабке і постійне, такого не спостерігається.

Мета статті: Показати що пейзаж це твір рук живописця, втілення його художніх устремлень, це людський документ, сповідь художника, а не тільки відтворення предметів зовнішнього світу.

Основні результати дослідження. Емоційність матеріалу, сила його дії на глядача найсильніше виявляються у тому випадку, коли робота правдиво відтворює колорит стану пейзажу, об'єкту або явища в певних умовах освітлення. В цьому випадку вона викликає певні переживання, асоціації з баченим і пережитим в житті, захоплення перед майстерністю художника.

Першими завданнями по малюванню пейзажу повинні бути короткострокові нариси на передачу тонових відмінностей між основними об'єктами пейзажу (силует будівлі, загальна пляма неба, загальна площа землі, і т. д.). Від уміння бачити в натурі і знаходити в малюнку відношення великих тонових плям залежить успіх зображення. З особливими труднощами пов'язано бачення тих якісних змін наочних умов природи, яка залежить від сили спектрального складу освітлення (вдень, увечері, в сонячний день, похмурий).

Найбільш важливе завдання, що вирішується в пейзажі – це передача стану освітленості в різну погоду, час дня. На професійній мові це називається передати в малюнку загальний тоновий і колірний стан. Тональні відмінності обов'язково повинні бути побудовані з урахуванням стану освітленості природи.

У природі завжди існує залежність між спектральним складом освітлення і колірним станом природи. Колір загального освітлення міняє склад відбитого від предметів випромінювання. Уранішнє сонце додає всім предметам і об'єктам пейзажу помітний жовто-рожевий відтінок, денне сонце –

Надійшла до редакції 25.06.2010



Егоров С. П. «Исаакиевский собор»



Егоров С. П. «Улиця старовинного Арля»

золотистий, вечірне – оранжевий або червоний. Світло місяця міняє кольори предметів убік синьо-зелених. Електричне світло додає предметам ясно-жовтий відтінок, свічка – оранжеве забарвлення. Так за змінних умов освітлення наочний колір знаходиться під впливом джерела освітлення.

Головне в характеристиці пейзажу – це правильне рішення композиції, вибір якнайкращої точки зору.

Звичайно, рішення такої задачі для малюючого, що починає, представляє великі труднощі, особливо коли ви хочете в пейзаж ввести фігуру людини. Академік А. Дейнека із цього приводу пише: «При зображенні фігури в глибокому просторі (скажімо, на фоні архітектурного пейзажу) композиційні задачі безумовно ускладнюються, оскільки з'являється глибинні плани – лінійні і повітряні, тому важче буде виявити головне, відкинути дрібні, непотрібні деталі. Тут важливо знайти смислову єдність людини і навколишнього середовища. Малюючи дві людини, ми повинні знайти ясний пластичний діалог – свого роду образотворчу розповідь про зустріч цих персонажів.

Таким чином, як в учбовому малюнку, так і в майбутній самостійній роботі ми вирішуватимемо композиційні задачі все більш складні і важкі.

Залежно від характеру малюнка, його цільового призначення використовуються ті або інші засоби виразу і правила композиції».

Для композиційного вирішення пейзажу важливий вибір точки зору, розташування горизонту.

Низький горизонт допомагає художнику підкреслити монументальність пейзажу, його велич.

Високий горизонт дозволяє дати ширшу панораму пейзажу, повнішу картину.

Найбільша трудність при композиційному рішенні пейзажу (як і в натюрморті) полягає в тому, щоб дати вірну характеристику місцевості, що зображується. Для цього треба стежити за тим, щоб всі деталі в пейзажі були добре пов'язані між собою, щоб ці деталі допомагали виразити загальну ідею композиції. Смисловий зміст пейзажу повинен бути виражене яскраво і емоційно.

Щоб малюнок пейзажу був переконливим в освітленні, необхідно звернути увагу на особливості падаючих від предметів тіней, познайомитися з теорією тіней. При побудові тіней в перспективі слід перш за все встановити характер освітлення – штучний або природний (світлосонцяаболамп). Якщо світло штучне, то проміння від джерела світла розподілятиметься віялоподібний, як би утворюючи променеву піраміду. Зустрічаючи на своєму шляху який-небудь предмет, кожен промінь, стикаючись з поверхнею предмету, малюватиме силует даного предмету на горизонтальній площині; причому падаюча тінь у міру видалення від джерела світла збільшується.

Малювання з натури – це метод об'єктивного пізнання реального миру. Художник-реаліст, що пройшов школу академічного малюнка, завжди прагне усвідомити все, що бачить, дати ясну форму в зображенні і шукає шляху для найточнішого і переконливішого виразу своїх відчуттів і думок.

Безплідне, поверхнєве спостереження не дає нічого, окрім простої реєстрації явищ.

Практика образотворчого мистецтва вже давно виробила певні методи, принципи і технічні прийоми роботи, забезпечуючи можливість переконливого зображення реальної дійсності. Метод реалістичної побудови зображення на площині на основі наукових знань і положень (перспективи, анатомії, оптики з її законами світлотіні) в своєму історичному розвитку зазнав відомі поправки і доповнення і в даний час є вже перевіреним зведенням законів і правил малювання з натури, які є необхідними і обов'язковими для кожного художника-реаліста.

Дотримуючи закони будови форм природи, правила реалістичного мистецтва, талановитий художник в своїй творчості завжди залишиться своєрідним. Кожен дивиться на світ по-своєму, і ми добре знаємо, що жодна людина не бачить мир точно так, як і інший. Тут позначається відмінність і інтелекту, і характеру, і темпераменту. Тому ті правила і закони мистецтва, про яких ми тут говоримо, кожен художник застосовуватиме і використовуватиме в практиці образотворчого мистецтва по-своєму.

Напідставі уважного вивчення реальної дійсності, її осмислення у художника з'являється правильне сприйняття миру. У своїх задумах він виходить із спостережень над навколишнім світом. Вони дають йому творчий імпульс і визначають напрям і характер його творчої діяльності.

Навчаючи малюванню з натури, ми не тільки даємо можливість зрозуміти закономірності будови форми, але і наочно перевірити їх істинність. От чому ми надаємо таке велике значення малюванню з натури в справі виховання художника-педагога на прикладі створення архітектурного пейзажу.

Список літератури:

1. Авсян О.А. «Натура и рисование по представлению», «Изобразительное искусство», М.; 1985, с. 22-35.
2. Алексеев С. С. Про колорит. – М., 1974.
3. Антал Я. Архітектурний малюнок, « Будівельник», 1976, с. 5 – 63.
4. Бакшеев В. Н. Спогади. – М.. 1963. С. 44-48.
5. Барщ А. О. «Нариси та замальовки», М.; Мистецтво, 1970 с. 166.
6. Беда « Живопись » «Просвещение», М.; 1986, с. 175.
7. Ванслов В. У. Про станкове мистецтво і його долі. – М.; 1972.
8. Вівєнс Р. М. Введення в теорію тону. – М.; 1964.
9. Вовків Н. Н. Композиція в живописі. – М.; 1977.
10. Дейнека А. А. Вчись малювати, М.; Академія художеств, 1961, с. 223.
11. Дейнека А. А. 3 місяці робочої практики, М.; Академія художеств, 1961, с. 176.
12. Соловьев С.А. Перспектива – М.; „Просвещение”, 1981 с. 81-104.
13. Уіннер А. В. Как працюють майстри живопису. – М., 1965.
14. Унковській А. А. Питання колориту. – М., 1980.
15. Хорія Теодору Перспектива – Бухарест; „Меридіане”, 1955 с. 381-539.
16. Художник. Щомісячний журнал Союзу художників РРФСР. 1981.
17. Шерехів Е. У. Композиція. – М., 1986.
18. Юон Д. Ф. Про мистецтво. М., 1959. – Т. 1, 2.

Чжан Биюнь, аспирантка
кафедры истории и теории искусств

Львовская национальная академия искусств

КАЛЛИГРАФИЯ

– ПЕРВАЯ СРЕДИ ХУДОЖЕСТВ

Аннотация. Чжан Биюнь. *Каллиграфия – первая среди художеств.* Истоки китайской живописи pochodят из глубокой древности, откуда и вытекает ее непосредственная и тесная связь с каллиграфическим мастерством. В различные исторические периоды, адаптируясь под требования эпох, каллиграфия – ставшая первым проявлением художественного ремесла претерпела ряд изменений, прежде чем предстать перед современностью в том виде, в котором мы можем ее наблюдать.

Ключевые слова: каллиграфия, живопись, кисть, тушь, стиль, письмо.

Анотація. Чжан Біюнь. *Каліграфія – перша серед мистецтв.* Витоки китайської живопису походять з глибокої давнини, звідки й випливає її безпосередній і тісний зв'язок з каліграфічною майстерністю. У різні історичні періоди, адаптуючись під вимоги епох, каліграфія – стала першим проявом художнього ремесла і зазнала ряд змін, перш ніж з'явиться перед сучасністю в тому вигляді, в якому ми можемо її спостерігати.

Ключові слова: каліграфія, живопис, кисть, туш, стиль, лист.

Annotation. Zhan Biyin. *Calligraphy – the first among the arts.* The origins of Chinese painting resembles a remote antiquity, and this implies that its direct and close connection with calligraphic skill. In different historical periods, adapting to the requirements of epochs, calligraphy – which became the first manifestation of art craft has undergone several changes before being brought to modernity in the form in which we can observe it.

Key words: calligraphy, painting, brush, ink, style, letter.

Надійшла до редакції 15.06.2010

Постановка проблемы: С древних времен живопись и каллиграфия в Китае использовали сходные технические методы и искали сходные достоинства в способах применения «кисти и туши». Во владении кистью китайцы никогда не имели себе равных, ибо они с детства имели опыт начертания иероглифических знаков. Даже сам китайский иероглиф представляет собой изобразительную абстракцию, а изобразительный мотив – это разновидность идеографического письма. Как следствие китайцы сумели найти в способах применения кисти и туши смысл, далеко выходящий за рамки их технической функции. Украинскому художественному видению, воспитанному по западному образцу, очень трудно понять глубокую сущность в средствах рисования, потому что мы привыкли видеть в них лишь техническую сторону. Тем не менее, эта сложность в различии восприятий преодолима, что еще сильнее стимулирует желание синологов, востоковедов постичь эстетику каллиграфии и познать ее связь с живописью, чем еще более приблизиться к одной из древнейших культур в истории человечества – культуре Китая.

Цель исследования: Целью исследования является хронологический анализ периода возникновения и развития каллиграфического письма и предпосылок ее тесной связи с живописью.

Результаты работы Важнейшим параметром традиционной китайской живописи является ее связь с каллиграфией. Для восприятия каллиграфии очень важны психофизические аспекты творческого характера, связанные с душевной и физической подготовленностью как автора, так и зрителя. Каллиграфия считается «первой среди художеств», глубоко отражая красоту души и профессионализм Мастера она символична по своему духу, и лаконична по языку.

Каллиграфия несет в себе глубокий философский смысл, наряду с живописью очерчивая абрис целых эпох. Древнейшим ее образцом служит стиль письма на гадательных костях и панцирях черепах – цзягувэнь и гувэнь – древнее письмо, относящиеся к эпохе Шан (XVI-XI вв. до н.э.). В тот период была изобретена кисть, по сей день являющаяся незаменимым орудием художников и каллиграфов во всем мире. Древними текстами, надписями в стиле дачжуань (больших печатей) расписывалась посуда для знати, так же они наносились на бронзовые ритуальные сосуды, которые особенно широко были распространены в середине II – середине I тысячелетия до н. э.

Общепризнанным шедевром каллиграфического письма являются надписи на барабанах в стиле дачжуань (III века до н. э., при императоре Цинь Шихуанди), которое представляет собой модификацию письма гувэнь. Они были обнаружены археологами в провинции Шэньси. Копии – эстампажи с этих надписей хранятся в храме Конфуция в Пекине. Известно, что стиль дачжуань каллиграфа У Чаншо вырабатывался на копиях с этих шедевров (одна из таких копий, выполненная У Чаншо, хранится в шанхайском Музее изобразительных искусств).

Существует еще стиль сяочжуань (письмена на малых печатях) для государственных документов, упростивший громоздкость стиля дачжуань и получивший особое распространение на цинских и ханьских каменных стелах, деловой стиль, его еще называют официальным или стилем бафэнь

«восьмичленный»), то есть очень четкий, тяготеющий к квадратной форме.

В конце периода Хань искусство каллиграфии достигает необычайно высокого уровня, что, несомненно, было связано с усовершенствованием кисти. Мастера становятся более свободными, используют новые приемы живописи. Каллиграфия в этот период становится областью изящных искусств. Крупнейшим мастером стиля бафэнь был Цай Юн.

В период Хань, письмо постепенно развивается из сяочжуань в лишу – официальный стиль. Признанным каллиграфом в стиле лишу в XVII веке был Шитао (образец стиля лишу кисти Шитао хранится в шанхайском Музее изобразительных искусств).

В постханьское время вырабатываются еще три важнейших стиля китайской каллиграфии: кайшу – регулярное письмо, синшу – рабочее, обычное, деловое письмо и цаошу – так называемый травянистый стиль. Живший в то время известный философ Ян Сюн рассуждая о письмах говорил: «Слово — это голос духа, письмо — это графическое выражение; по голосу и по рисунку распознается благородный (*цзюньцзы*) и ничтожный (*сяожэнь*)».

Для художников, особенно цинского времени, высоким образцом для подражания были Вэйские надписи на каменных стелах. Мастер Цзинь Дунсинь (как и так называемые «Восемь чудаков из Янчжоу») писал особым стилем, сочетавшим нормы кайшу и лишу, чем добивался эффекта необычности, странности, который так ценился этим художником. Для его иероглифов характерны «квадратные» концы линий.

Он писал вертикально поставленной кистью, как обычно делают при нанесении глазурной росписи на фарфор, поэтому его стиль письма получил название цзишу – стиль глазурной росписи. (Прекрасный образец письма Цзинь Дунсиня также хранится в Шанхайском музее.) Общеизвестным патриархом стиля кайшу считается Чжун Ю. Особенно ценится его надпись «Го кэ цзюэ бяо», выгравированная на камне. Самый прославленный каллиграф в истории китайской каллиграфии – мастер Ван Сичжи также писал стилем кайшу.

Синшу – быстрое деловое письмо – было изобретено Лю Дэшэном в конце ханьской династии. Он стал развиваться параллельно кайшу. Знаменитый текст из «Беседки орхидей» («Ланьтин сюй») написан стилем синшу. В нем есть следы влияния лишу и бафэнь. Именно к этому стилю чаще всего обращаются художники, делая надписи на картинах.

И, наконец, стиль цаошу, который под другим названием – чжанцао – существовал еще раньше кайшу возник благодаря стараниям каллиграфов Чжан Чжи, Цай Юна и Ду Цао. Чжанцао, собственно, означает «травянистое письмо».

Замечательными мастерами стиля цаошу были ханьский каллиграф Чжан Чжи и великий Ван Сичжи. Особенно широкое распространение этот стиль получил в период Тан, в частности в среде чаньских монахов (образцом такой каллиграфии цаошу может служить автобиография монаха Хуайсу, написанная на банановых листьях). В период Сун Хуан Тинцзянь писал в стиле цаошу, словно воссоздавая «движение ветра и облаков, дракона и змеи», – утверждал его современник.

Появление новых стилей связано с различными факторами. В зависимости от рода занятий, климата

и даже размера поселения, меняется функция письма: где-то писать приходится много и часто, где-то письмо это приоритет богатых и образованных жителей, в других регионах – это и вовсе диковинное занятие. Так же многообразие стилей связано с изменением материалов и орудий письма кистью, тушью, бумагой и тушечницей – четырьмя драгоценностями кабинета интеллектуала, культ которых существует и поныне, как и общность приёмов работы с ними.

Существует несколько основных определяющих типов штрихов которые называют «семьтайн» (ци мяо):

- 1) горизонтальная линия хэн описывается как подобие облаков, распространяющихся на тысячи ли;
- 2) точка дян создает впечатление падающего с высокой скалы камня;
- 3) линия пе, сильно отклоняющаяся влево, как бы падающая сверху вниз, по форме напоминает лезвие меча или рог носорога;
- 4) вертикальная прямая чжи – как старый стебель винограда, пряма и исполнена силы;
- 5) линия еань – резко изогнутая, подобно сухожилиям и связкам в старом луке;
- 6) на – откидная, противоположная по направлению линии пе, то есть идущая сверху вниз слева направо, подобна волне, которая внезапно изгибается, меняя направление;
- 7) ши – буквально «скоблить», «отбрасывать негодное» пишется почти так же как и на, но более сильно и резко, напоминая свисающие иглы сосны.

Изобразительный характер иероглифа «синь» (сердце), написанного в стиле лишу, напоминает рыбака в лодке; в иероглифе «цзе» (границы), написанном Чжао Чжицянем, угадывается летящая сова; в иероглифе «ки» (мысль), написанном в стиле цаошу Су Дунпо, угадывается фигура сидящего ученого.

Тесную связь каллиграфии с живописью можно легко проследить на лучших образцах китайской живописи. Например, свиток Шитао «Хижина в горах» написан каллиграфическим стилем синшу. У Чаншо написал каллиграфией дачжуань свиток «Цветы мэйхуа», а Ци Байши стилем лишу писал креветок.

Наибольший эстетический эффект, по мнению китайских исследователей, в этой работе имеют заключительные линии хэн для изображения глаз. С каллиграфией связана и аксиология в китайской искусствоведческой литературе.

Таким образом, исходя из хронологического анализа развития каллиграфии, как первородной прародительницы китайской живописи можно сделать ряд заключительных выводов.

Во первых, для китайцев кисть как и тушь наделена особым духом, будучи плодами ци, она является одновременно и целью и средством..

Во вторых, стилистические изменения в каллиграфии от эпохи к эпохе были связаны главным образом с изменениями материалов и орудий письма. За долгий период с III века до н. э до нынешнего времени каллиграфия претерпела ряд существенных стилистических изменений. С примитивного письма на гадательных костях и панцирях черепах, до живописного знака стиля дачжуань.

В третьих, китайские Мастера относились к каллиграфии с благоговением и трепетом, вкладывая в иероглифы душу увековечивали в ней таинство восточной мудрости.