

3. Кандинский В.В. О духовном в искусстве / В.В. Кандинский. – Москва: Архимед, 1992. – 108 с.
4. Кандинский В.В. К вопросу о форме. Избранные труды по теории искусства / Кандинский В.В. – Москва: Гилея, 2001. – Т. 1. – 390 с.
5. Кузнецов Б.Г. Идеи и образы Возрождения / Б.Г. Кузнецов. – Москва: Наука, 1979. – 278 с.
6. Кузнецова Е. И. Социальные технологии – основа дизайнерского творчества [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/sotsialnye-tehnologii-osnova-dizaynerskogo-tvorchestva/viewer>
7. Манифест Баухауса [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://strelkamag.com/ru/article/manifest-baukhaus>
8. Немецкий Веркбунд [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://ru.wikipedia.org/wiki/Немецкий_Веркбунд
9. Розенсон И.А. Основы теории дизайна: учебник для вузов / И.А. Розенсон. – С.-Петербург: Питер, 2007. – 216 с.
10. Рунге В.Ф. История дизайна, науки и техники: Учеб. пособие / В.Ф. Рунге/ – Книга 1. – М.: Архитектура-С, 2006. – 368 с., ил.
11. Таежная А. Баухаус: Революция в дизайне, которая всё изменила [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-interview/168735-gid-po-bauhausu>.

Ян Юнган

аспирант,

Научный руководитель: Смульская С.Ю.

кандидат искусствоведения, доцент,

Белорусский государственный университет культуры и искусств

СТАНОВЛЕНИЕ ВОЕННОЙ ТЕМЫ В КИНОИСКУССТВЕ КИТАЯ

На протяжении всей истории мирового кинематографа фильмы на военную тему занимали в ней особое место. Европейские и американские картины о войне, снятые в эпоху немого кино, и сегодня способны произвести на зрителя сильное впечатление. Более того, как отмечает Е. А. Сальникова, «война начинает пониматься в немом кино как ключевое звено человеческой деятельности... жизнь любого исторического периода начинает интерпретироваться в немом кино как

род военных действий общества, государства, какой-либо могущественной корпорации против индивидов» [2, с. 178].

Этого нельзя сказать о киноискусстве Китая, на протяжении первых двадцати лет развития не создававшего фильмов на военную тему. История китайского национального киноискусства берет своё начало в 1905 году. Осенью этого года владелец фотостудии «Фэнтай» в Пекине Жэнь Цзинфэн купил ручную камеру французского производства и 16 рулонов пленки. Для съемок первой ленты он пригласил известного артиста пекинской оперы Тан Синьпэя и техника своей фотостудии Лю Чжунлуна. Результатом трехдневной работы этого коллектива стала «Битва при Динцзюньшань» – первая картина в истории китайского кинематографа. В последующие 20 лет один за другим стали появляться разножанровые фильмы: социальные, романтические, исторические, фильмы в жанре уся (приключенческий жанр с восточными единоборствами) и т.д. При всем жанрово тематическом разнообразии китайского кинематографа 1920-х гг., в нем не было ни одного военного фильма.

В то же время кинематографисты не могли полностью игнорировать эту тему: на протяжении 1927–1950 гг. на территории Китая с перерывами развернулась серия вооруженных конфликтов между китайскими коммунистами и силами Китайской Республики. Сам факт существования войны был реальным, равно как были реальны и все ее возможные последствия. В результате в некоторых картинах проявилась военная тема, в ряде фильмов авторы выразили свое отношение к ней.

Через соединение с темой любви создатели фильмов постепенно вводили военную тему в китайский кинематограф 1920-х годов. Среди картин этого рода следует назвать работы «Борьба за брак» (реж. Чэн Бугао, 1928 г.), «Под железной пятой» (реж. Ван Юаньлун, 1929 г.), «Маленькие фронтовики-соотечественники» (реж. Чжэн Чжэнцю, 1929 г.). Показательным в этом отношении стал фильм «Боевые подвиги» (1925 г.) режиссеров Лу Цзе и Сюй Синьфу. Главная тема фильма – любовь, ее главный герой – недавно демобилизовавшийся сын известной семьи Ван Ихуа. Однажды молодой человек вместе со своей сестрой спасает женщину по имени Чжан Ицзюнь. Постепенно Ван Ихуа проникается к ней чувством любви. Вскоре начинается война, и Ван Ихуа решает вернуться в армию, он отправляется на фронт вместе со своим новым товарищем Чжу Чжофу. Во время военных действий молодые люди тоскуют по своим возлюбленным. После окончания войны потерявший левую руку Ван Ихуа возвращается, а его товарищ Чжу Чжофу считается

пропавшим без вести. Когда Ван Ихуа приходит свататься к Чжан Ицзюнь, он достает заслуженный на войне орден, однако женщина отвергает его, в ее глазах эта награда превращается в тысячи скелетов, в останки погибших людей. Чжан Ицзюнь рассказала Ван Ихуа, что она замужем за Чжу Чжофу и переселилась в их деревню тогда, когда в отношениях супругов наступил кризис. В это время с передовой возвращается Чжу Чжофу, потерявший на войне и руку, и ногу. Супруги воссоединяются и переживают бурю чувств. Показывая, как война разрушает любовь, уничтожает жизни, создатели фильма выражают свою ненависть к ней. Цена потерянной руки Ван Ихуа – орден, который может быть и символом подвига, и символом множества загубленных жизней. Чжан Ицзюнь задает вопрос герою: «Это и есть твой боевой подвиг?», этот вопрос задают и создатели фильма. В фильме так же осуждаются военачальники, развязавшие войну, выражается глубокое сочувствие всем ее жертвам. Несмотря на то, что «Боевой подвиг» – романтический фильм, в нем четко выражено негативное отношение к войне, которое и отличает его от большинства романтических картин.

Мы можем выделить несколько особенностей китайских картин, в которых происходило становление военной темы:

- 1) большинство фильмов, затрагивающих военную тему – романтические картины, в которых война становится фоном для развития главной темы. Через отношения людей показывается негативное влияние войны на их жизнь;
- 2) тема подается сквозь призму пацифизма, мольбы о мире и осуждения военачальников, развязывающих войну;
- 3) в нарративном отношении большинство этих картин опирается на структуру романтического кино, в котором довольно силен драматический компонент;
- 4) ни один из этих фильмов не показывает войну как таковую, не говорит о ее глубинных причинах, коренящихся в самой человеческой природе.

По мнению Сальниковой Е. В., активное обращение европейского и американского немого кино к теме войны было во многом обусловлено внутренней логикой развития киноискусства, которая требовала отказаться от «картинности», «живописности» кадра: «война, жестокое противостояние и природная катастрофа выступили в кино как те раскрепощающие эстетику ситуации, для отображения которых искусство не обязано ничего радикально гармонизировать: иначе

высокая художественность в ее традиционном понимании обернется элементарной неправдой» [2, с. 183]. Но если для кино Европы и Америки военная тема стала способом преодоления «живописности» кадра, отхода от композиций, многократно воспроизведенных в классической живописи Запада, визуальная культура Китая прошла к началу прошлого столетия совсем иной путь. Оттого те композиции, которые для европейца выглядели академично и явно отсылали к классической традиции, китайским зрителем, привыкшим к совсем иному отображению пространства на картинах, воспринимались как воплощение совершенно нового подхода к организации визуального материала. Безусловно, это обстоятельство можно принять как одну из причин того, что во второй половине 1920-х гг. в китайском киноискусстве военная тема только формировалась и выступала в качестве одного из компонентов романтического фильма. По нашему мнению, причины этого многим глубже, они кроются в многовековых традициях национальной китайской культуры.

Собственно военные китайские фильмы и сегодня занимают не столь внушительную нишу на кинорынке, как фильмы уся с традиционными боевыми искусствами, в которых особо ценится не реалистичность, а красота, эффектность сцен поединков, постановкой которых занимается отдельный специалист – «экшен-хореограф», воплощающий на экране танцевальные битвы, в которых могут быть нарушены все законы физики. Режиссер и художник Кинг Ху, во многом благодаря которому фильмы уся вышли на мировой кинорынок, следующим образом высказался о специфике уся, и китайского кинематографа: «западное кино зажато между двумя полюсами – реалистическим и фантастическим. Но в китайской культуре нет этого противостояния. Мы можем показывать реальное событие как фантастическое и наоборот» [1, с. 31].

Факт того, что в китайском кино на протяжении первых десятилетий его развития не появлялись фильмы на военную тему, объясняется и тем, как национальная традиция в принципе понимает искусство как таковое. Как подчеркивает Топорцев С. А., «откровенное нравоучение, пришедшее из конфуцианской культуры, в фильмах обрело достаточно наглядную художественную форму» [3, с. 37]. Оттого и для создателя, и для зрителя, в кино, как и в любом виде искусства изначально присутствует дидактический компонент. И каждое художественное произведение – это прежде всего средство воспитания, побуждения

публики к этическому размышлению, трансляции идеальных образов, но не сцен насилия и упадка.

Список использованных источников:

1. Комм Д.Е. Гонконг: город, где живет кино. Секреты успеха кинематографической столицы Азии / Д.Е. Комм. – СПб.: БХВ-Петербург, 2015. – 192 с.
2. Сальникова Е.В. Образы насилия в западном кинематографе 1910-1920-х гг.: ментальный субстрат «перманентной войны» / Е.В. Сальникова // Вестник славянских культур, 2004. – № 4(34). – С. 178–193.
3. Топорцев С.А. Китайское кино в «социальном поле», 1949–1992 / С.А. Топорцев. – М.: Восточная литература, 1993. – 191 с.

Ярмоленко К.Г.

студентка

Київський університет імені Бориса Грінченка

**ТЕНДЕНЦІЇ НАТЮРМОРТУ В ТВОРЧОСТІ
СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ХУДОЖНИКІВ**

Натюрморт як жанр образотворчого мистецтва – це, у першу чергу, робота з логікою композивання об'єктів на площині через технічні прийоми використання світло-тіні, колориту та фактури. Разом із тим, це – перший крок у творчості будь-якого професійного митця. «Перш ніж перейти до створення серйозних робіт, кожен художник практикується в малюванні кубика, кулі, драпірування», – підтверджує український митець Олександр Заклецький. Художник, що пише натюрморт, як правило, послуговується об'єктами, які його оточують – простими формами, буденними речами. Саме тому в контексті сучасного мистецтва роль натюрморту є досить суперечливою. Багато митців погоджуються, що це своєрідний образ відхідного живопису, адже «мертва натура», як правило, зображується в позачасовій та поза просторовій формі, без акцентів на сучасних її артефактах. Художник сам створює об'єкт, який він писатиме – добирає предмети, створює з них композицію за власною логікою, вкладаючи автентичний