

**Міністерство освіти і науки України
Національна академія педагогічних наук України
Асоціація університетів України
Одеська обласна державна адміністрація
Одеська міська рада
Одеський обласний інститут удосконалення вчителів
Освітньо-культурний центр «Інститут Конфуція»**

**ПІВДЕННОУКРАЇНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ К. Д. УШИНСЬКОГО**

МАТЕРІАЛИ

ІІІ МІЖНАРОДНОГО КОНГРЕСУ

**«ГЛОБАЛЬНІ ВИКЛИКИ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ
В УНІВЕРСИТЕТСЬКОМУ ПРОСТОРІ»**

18-21 травня 2017 року

Місце проведення:

**Південноукраїнський національний педагогічний університет
імені К. Д. Ушинського
(м. Одеса, вул. Старопортофранківська, 26)**

**Одеса
2017**

ВІД ЧЕРВОНОЇ КЛАСИЦІ ДО ВІЛЬНОГО ЕКСПРЕСІОНІЗМУ

Ібо Чжан

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Україна

У 20 столітті протягом тривалого часу «червоні» скульптури, що через методи ідеалізації та типізації висвітлювали революційну тематику, міцно займали головні позиції в Китаї, створивши так звану модель «червоної класики».

Однак, з іншої точки зору, дана модель повною мірою відповідала специфічному становищу Китаю у 20 столітті, або кажучи іншими словами, дана модель деякою мірою кореспондували з пануючими у тогочасному Китаї ідеалами та атмосферою піднесення, досить доречно продемонструвавши «потребу» в їх сумісності та гармонійному поєднанні.

Після того, як Китай відчув на собі всю трагічність минулих ста років, дух «червоної класики» сприяв створенню абсолютно нової країни, тому червона класика стала духовним символом нового періоду історії Китаю. Даний тип мистецтва, однак, став політичною вимогою, вплив якої відчувався до 21 століття.

У 21 столітті «червона класика», що головним чином була представлена пам'ятниками видатним особам, почала ставати більш популяризованою та доступною, зберігши лише традиційну техніку та зображення часів колишнього СРСР.

За останні декілька десятків років, через появу індивідуальних стилів та певні політичні фактори, поступово почав набувати розвитку новий «традиційний» стиль, зменшуючи авторитет «червоної класики» та заповнюючи її місце.

Основним ініціатором події вважається голова Академії скульптури Китаю та Музею образотворчих мистецтв Китаю – У Вейшань, який підтримував політичні вимоги зі сторони органів влади. В цей період спостерігалось розповсюдження капіталістичної ідеології серед народних мас, спричинене появою нового мистецтва внаслідок культурного шоку на Заході. Уряду терміново була необхідна така форма мистецтва, яка була б спроможна нанести удар по цій ідеології. Але в ході культурної революції «червона класика» втратила силу авторитетності.

У Вейшань запропонував зробити акцент на національній культурі. Концепція «вільності» бере свій початок від китайського традиційного живопису, з наголосами на прекрасне, божественне, не маюче конкретної форми. У Вейшань застосував дану концепцію і до скульптури, використавши форму китайського традиційного живопису задля вираження ідеї скульптури. Після отримання максимальної підтримки з боку уряду, по усій країні почали зводити монументи дійовим особам історичної літератури – це Лао-цзи, Конфуцій та ін. Такі монументи начебто не мали жодного зв'язку з політикою, але насправді вони відповідали тогочасним політичним вимогам. Цей стиль став основною тенденцією великих художніх виставок, курс традиційної культури скульптури з «червоної класики» змінив «вільний експресіонізм».

Що стосується Заходу, то там традиційне мистецтво стало стійкою та непохитною концепцією, тоді як у Китаї концепція традиційного мистецтва змінювалася відповідно до політичних вимог. Тож який шлях обере традиційне мистецтво Китаю у майбутньому?

ПРИНЦИПЫ ИМПРЕССИОНИСТИЧЕСКОЙ ЖИВОПИСИ В ПЕЙЗАЖНЫХ ПОЛОТНАХ ПЕТРА СТОЛЯРЕНКО ПЕРИОДА 1970–1990 ГГ.

Пономаренко М. В., Ивченко О.

Университет Ушинского, Украина

С возникновением импрессионизма в последней трети XIX ст. живопись находит воплощение в новых приемах и средствах выразительности. Опыт этого стилистического направления, возникшего во Франции, повлиял на творчество многих украинских художников XX ст. Одним из известных живописцев Украины XX ст., воплотивших принципы импрессионизма в своей художественной практике, является П. К. Столяренко. В пейзажах мастера черный цвет заменен густыми темно-фиолетовыми, темно-синими сложными цветовыми смесями. Как и французские импрессионисты, украинский художник использует отдельные мазки взаимодополнительных цветов для создания особого эффекта мерцания изображенного предмета, растворяет контуры его формы в пространстве. Предметно-пространственная среда пейзажных работ живописца наполнена колористическим разнообразием светов, теней, рефлексов.

П. К. Столяренко обращает внимание зрителя на красоту обыденного мотива. Благодаря сохраненной свежести первого впечатления, передаче настроения природы, незамысловатый мотив

преображается в художественное произведение. Пейзажист точно отображает характерные состояния природы, её изменчивость, связанную с различными временами года, временем суток и погодой. Его пейзажи наполнены светом и воздухом. Художник обращается к различным эффектам освещения: контражуру, рассеянному свету, яркому солнечному и вечернему предзакатному, сумеречному. Наиболее характерно принципы импрессионизма воплощены в таких работах мастера как «Гурзуф» (1973), «Дом А. П. Чехова в Гурзуфе» (1977), «Ранняя весна» (1985), «Чеховская бухта» (1988).

В живописи П. К. Столяренко периода 1970–1990-х годов преобладают присущие импрессионизму живописные принципы: оптическое смешивание цвета с использованием взаимодополнительных цветов, прием пограничного контраста. Богатая светотональная палитра выстраивается на сочетаниях сложных колористических оттенков, с помощью которых передаётся разнообразие состояний световоздушной среды.

ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОГО ПОСТРОЕНИЯ ГРУППОВОГО ПОРТРЕТА

Пономаренко М. Р., Конончук Н. Ю.

Университет Ушинского, Украина

Композиция группового портрета предусматривает расположение фигур, с помощью которого можно наиболее полно выразить идею произведения. Задача художника – дать психологическую характеристику каждого из персонажей портрета, раскрыть характер взаимосвязи всех изображенных. Как правило, это выражается через движение фигур, жесты, взгляды, мимику лиц. Среди наиболее выразительных приемов организации пространства группового портрета рассмотрим объединение изображенных людей в отдельные группы, расстояния, заданные между ними, а также масштаб фигур.

Хорошим примером может послужить групповой семейный портрет Эдгара Дега «Семейство Беллелли», в котором расстояния между персонажами, их ракурсы и жесты передают замысел сюжета, а именно, холодность взаимоотношений изображенных. Фигуры матери с дочерью образуют целостное пятно, что говорит о душевной близости, в то время как вторая дочь находится на расстоянии между фигурами отчужденных родителей. Фигура отца находится на еще большем расстоянии, что говорит о его безучастности. Повороты голов и не встречающиеся взгляды завершают образ отчужденности.

В противовес данной картине можно привести в пример композиционное решение групповых портретов Голландской живописи конца 16-го века, где персонажи изображены практически на одном уровне относительно друг друга с атрибутами их деятельности. Например, «Групповой портрет членов правления гильдии бондарей и сборщиков винных налогов» (1673) Корнелиса ван дер Ворта.

Масштаб и пропорции являются важными средствами передачи перспективы и пространства. Грамотно используя масштаб, ритм и расстояния между фигурами в групповом портрете можно повысить или понизить значимость того или иного персонажа произведения, передать замысел картины. С помощью разного масштаба фигур, объединения в группы, пространственных пауз, разнообразных ракурсов Фредерик Базиль в портрете «В кругу семьи» (1867) передал естественное движение фигур в пространстве.

Проблема композиционного построения группового портрета решается при помощи: расположения фигур в пространстве, ракурса, масштаба, ритма и паузы.

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ ІНТЕНЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦЬКОГО НОНКОНФОРМІЗМУ В СВІТОВОМУ КОНТЕКСТІ 1960–1980-Х РР.

Котова О. О.

Університет Ушинського, Україна

Нонконформізм в мистецтві України 1960–1980-х років є багатозаровим і досить суперечливим явищем культури. Він сприяє виникненню нових цінностей, нетрадиційних форм створення художнього образу, що зближує його з бунтарською позицією авангарду 1910-х років. Відмінності між західною й вітчизняною нонконформістською культурою 1960-80-х рр. полягають, по-перше, в соціальних умовах: західна діяла в рамках ліберального суспільства, а вітчизняна – в межах державної цензури та соціалістичної ідеології. По-друге, у стилістиці: революційні форми