

Чурсин Александр Викторович

ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ И ТЕХНОЛОГИИ ЖИВОПИСИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ УКРАИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ-ПЛЕНЭРИСТОВ

Пленэрная традиция в украинской живописи с середины 90-х годов XX в. переживает настоящий ренессанс. Во времена быстрых темпов исторического развития художники ищут более мобильные способы работы. Непосредственный этюд на пленэре сейчас воспринимается многими пейзажистами как конечная цель в творчестве. Пленэрный пейзаж становится явлением необходимым, отвечающим требованиям времени. В статье рассматриваются способы техники и технологии живописи, которые используют в своей работе художники - участники современных творческих пленэров, не имея возможностей писать долго и тщательно, обрабатывать живописную поверхность так, как это возможно в условиях мастерской. Поэтому живопись на пленэре имеет ряд особенностей, присущих именно пленэру и связанных с ограниченным временем выполнения работы.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2014/6-2/50.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2014. № 6 (44): в 2-х ч. Ч. II. С. 185-189. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2014/6-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

14. **Quin M. J.** A Steam Voyage down the Danube: with Sketches of Hungary, Wallachia, Servia, Turkey, etc. Paris: Baudry's, 1836. 399 p.
15. **Remarks on the Speech of the Emperor Nicolas to the Polish Deputation** // Urquhart D. The Portfolio; or, A Collection of State Papers, etc.: Illustrative of the History of Our Times. J. Maynard, 1836. Vol. 1. P. 39-49.
16. **Robinson G.** David Urquhart; Some Chapters in the Life of a Victorian Knight-Errent of Justice and Liberty, by Gertrude Robinson, with an introduction by F. F. Urquhart. Oxford: B. Blackwell, 1920. 328 p.
17. **Spencer E.** Travels in Circassia, Krym Tartary. London: Oxford University, 1837. Vol. 1-2.
18. **Suppressed Passage of the Speech of the Emperor Nicolas at Warsaw** // D. Urquhart. The Portfolio; or, A Collection of State Papers, etc.: Illustrative of the History of Our Times. J. Maynard, 1836. Vol. 1. P. 93-115.
19. **The British and Foreign Review:** European quarterly journal. London: J. Ridgeway and Sons, 1836. Vol. 2. 708 p.
20. **The Post.** 1835. 2 December.
21. **The Post.** 1837. 21 December.
22. **The Times.** 1835. 16 November.
23. **The Times.** 1835. 17 November.
24. **The Times.** 1839. 25 July.
25. **Urquhart D.** Diplomacy and Commerce. Glasgow, 1840. 66 p.
26. **Urquhart D.** England, France, Russia, and Turkey. London: J. Ridgeway and Sons, 1835. 192 p.
27. **Urquhart D.** The Portfolio; or, A Collection of State Papers, etc.: Illustrative of the History of Our Times. J. Maynard, 1844. Vol. 1-6.
28. **Urquhart D.** Turkey and Its Resources: Its Municipal Organization and Free Trade; The State and Prospects of English Commerce in the East. London: Saunders and Outley, 1833. 328 p.
29. **Webster C. K.** Urquhart, Ponsonby and Palmerston // English Historical Review. 1947. № 62. P. 327-351.

ON ISSUE OF EXTERNAL RUSSOPHOBIA (D. URQUHART'S ANTI-RUSSIAN CAMPAIGN IN THE BRITISH PRESS IN 1831-1840)

Chkoidze Ekaterina Davidovna
Lomonosov Moscow State University
echkoidze@gmail.com

External Russophobia has become one of the most topical themes of scientific researches lately. For more than six centuries it is possible to trace the hatred and hostile feelings of the West towards Russia. The present article covers the decennial period (1831-1840) of the display of Russophobia in Great Britain, which cannot be considered apart from one of the most outstanding representatives of the British Russophobia – the diplomat and publicist D. Urquhart.

Key words and phrases: Russophobia; Russophobia in Great Britain; D. Urquhart; Russia of the XIX century.

УДК 75.02:75.036.2

Искусствоведение

Пленэрная традиция в украинской живописи с середины 90-х годов XX в. переживает настоящий ренессанс. Во времена быстрых темпов исторического развития художники ищут более мобильные способы работы. Непосредственный этюд на пленэре сейчас воспринимается многими пейзажистами как конечная цель в творчестве. Пленэрный пейзаж становится явлением необходимым, отвечающим требованиям времени. В статье рассматриваются способы техники и технологии живописи, которые используют в своей работе художники – участники современных творческих пленэров, не имея возможностей писать долго и тщательно, обрабатывать живописную поверхность так, как это возможно в условиях мастерской. Поэтому живопись на пленэре имеет ряд особенностей, присущих именно пленэру и связанных с ограниченным временем выполнения работы.

Ключевые слова и фразы: живопись; пленэр; этюд; пейзаж; творчество; техника; технология.

Чурсин Александр Викторович

Харьковская государственная академия дизайна и искусств, Украина
Academy@ksada.edu.ua

ОСОБЕННОСТИ ТЕХНИКИ И ТЕХНОЛОГИИ ЖИВОПИСИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ УКРАИНСКИХ ХУДОЖНИКОВ-ПЛЕНЭРИСТОВ[©]

В наши дни в Украине работают более 60 художественных пленэров с различными организационными и творческими проблемами, деятельность и значение которых требуют серьезного изучения.

Живопись на пленэре с точки зрения техники и технологии имеет ряд особенностей, присущих именно ей. Они главным образом связаны со сроком исполнения произведения, который почти всегда ограничен: работа начинается и заканчивается за один сеанс, и только иногда художники имеют возможность вести её

в несколько приёмов. Каждый из пленэров отличается от других своим темпом работы, что, в свою очередь, диктуется временем работы пленэра вообще. Художники стараются как можно полнее использовать это время – создать определённое количество работ. Например, каталог известного Международного Репинского пленэра в Чугуеве «Репинские пленэры» 2004 года даёт такую информацию: «Обычно, как показывает практика, каждый участник пленэра за весь период его работы выполняет более 40 этюдов, из которых 10-15 произведений показывает на итоговой выставке» [11, с. 7].

Сам ритм творческого заезда, когда всё подчинено работе и нет других забот, кроме живописи, создаёт необходимый настрой. Некоторые художники задают очень высокие темпы работы. Например, харьковчанин Ю. Винтаев и киевлянин А. Зорко, которые часто на пленэрах работали рядом, поражали своей активностью. В Инкермане, во время работы Севастопольского пленэра 2002 года (это место достаточно известно для пленэристов), приблизительно с 10 часов утра до 13 часов того же дня написали по две работы размером 70х90 см. После перерыва в другом месте было написано ещё по 2 больших этюда. Несомненно, такие темпы работы возможны далеко не для всех художников – это и не обязательно: каждый работает в своём привычном темпе. В каждом этюде соответственно быстрым изменениям, происходящим в природе, авторы находят разные живописно-технологические приёмы.

Понятно, что эти талантливые мастера не заканчивают этюд полностью, создавая лишь широкую прописку полотна, воплощая то, что их взволновало в конкретном мотиве, как говорит Ю. Винтаев, «главное – заложить», то есть прописать основные цветовые и тональные отношения вместе с решением композиции и передачей своих впечатлений (из беседы автора статьи с Ю. Винтаевым во время работы «Бархатного пленэра» (Керчь – Гурзуф) в с. Осовины 6 сентября 2006 г.). П. Кончаловский в своё время отмечал, что «идея композиции всегда заложена в самой действительности» [7, с. 4].

Однако такие этюды А. Зорко и Ю. Винтаев не всегда дорабатывают в мастерской. Часто именно высокий темп работы, когда художник не имеет времени на размышления, способствует появлению очень эмоциональной, содержательной живописи (не превращаясь между тем в штамп). Ван Гог писал, что всё, сделанное им с натуры, – «это лишь каштаны, выхваченные из огня» [4, с. 286]. Позитивный момент в таком характере работы состоит в том, что он настраивает других участников группы на активный творческий труд и не даёт расхолаживаться.

Работы Ю. Винтаева и А. Зорко отличаются широким эмоциональным письмом, целым комплексом формально-технических приёмов, где присутствуют и прозрачная акварельная прописка, и очень плотные наслоения краски, что указывает на особенный характер прокладки мазка, мастерство сделанной фактуры живописной поверхности и одновременно на сложность текстуры наслоения красок. В этой технологической стороне, как говорил ещё В. Кандинский, «мы можем идти так далеко, как далеко допускает нас чувство художника» [6, с. 12]. Некоторые этюды не уступают картинам-пейзажам по глубине образной завершенности.

Таким образом, работа на пленэре позволяет художникам отойти от уже найденного, от того, что уже было, от конкретного, уже использованного разнообразия технических приёмов и способов. По выражению известного живописца М. Чернышева, «когда стремишься выразить удивление, почувствованное как своё, тогда быстро нужно делать, не раздумывая о приёмах, чтобы как можно ближе, вернее передать увиденное, задуманное. Только тогда и только так приобретается своя техника, свои приёмы» [9, с. 20].

Следует сказать, что многие участники пленэров работают, принципиально не завершая (в классическом понимании) своё произведение. Категория «**нон-финито**» как проблема зависимости изобразительных приёмов от мировосприятия и мышления художника, их связи нашла своё продолжение в современной пленэрной живописи и подтверждается в тенденции «совместного завершения» произведения живописи зрителем. Существование рядом правды жизни и правды художественной, их объединение находим в такой принципиальной незавершенности, которая присуща и современным пленэрно-живописным поискам.

Современные творческие пленэры в своём большинстве всегда имеют в составе групп авторитетных, известных мастеров, других художников-профессионалов, а также молодых художников. Большинство из них ведут поиски главным образом в реалистической манере, используя множество технических приёмов и способов.

Рассмотрим, например, известный пленэр «Аквармарин» (Севастополь) – осенний заезд 2011 года. В нём участвовали 11 художников: А. Поляков, А. Дереза (Донецк); В. Бабак, В. Чурсин (Харьков); А. Чередниченко (Сумы); Л. Лебедь-Коровой (Львов); С. Дуплий, В. Козик, Ю. Совинский (Киев); О. Танцюра, М. Федотова (Севастополь) [1].

Все художники группы применяют технику масляной живописи по-своему, используя фабричный грунтованный холст размером 60х80, 80х80, 70х90 и 50х100 см, выданный организаторами пленэра. Львовянка **Л. Лебедь-Коровой** (триптих «Крымские горы», х., м., 1 ч. – 80х80, 2011) – смешанную технику: прописку акрилом с дальнейшей работой масляными красками тонкими слоями. **А. Дереза** («Балаклава», х., м., 60х80, 2011), **М. Федотова** («Берег моря», х., м., 60х80, 2011), **Ю. Совинский** («Севастополь», х., м., 60х80, 2011) пишут традиционно – неплотным слоем, что давало им возможность обрабатывать много деталей (иногда это приводило к нежелательной дробности). **В. Бабак** («В Инкермане», х., м., 60х80, 2011) и **О. Танцюра** («Мангуп», х., м., 70х90, 2011) работают похожим способом с использованием широких флейцев, сильно обобщая трактовку мотива, скупое акцентируя некоторые детали. **В. Козик** («Вечер у моря», х., м., 60х80, 2011), **А. Поляков** («Бахчисарай. Ворота», х., м., 80х80, 2011) пишут средней плотности мазком по всей поверхности холста, усиливая его широту и разнообразие ближе к переднему плану. **А. Чередниченко** («В южной бухте», х., м., 50х100, 2011), **В. Чурсин** («Хмурый день. Херсонес», х., м., 70х90, 2011) ведут работу

экспрессивно, наслаивая плотную живописную поверхность широкими кистями с использованием мастихи-на. И наконец, С. Дуплий («Виноградники», х., м., 50x100, 2011) – один из немногих пленэристов, которые владеют техникой высокой рельефной кладки краски, в том числе и прямо из тубы, часто смешивая цвета прямо на холсте (даже ладонями). Иногда такое произведение напоминает скульптурный рельеф (такую технику в 70-е годы в некоторых работах использовал классик украинского пленэра Н. Глуценко).

Применение художниками – воспитанниками разных региональных школ страны и участниками одного пленэра разнообразных технических приёмов говорит о взаимовлиянии и взаимообогащении этих школ.

В наше время художники имеют возможность писать большим количеством масляных красок разнообразнейших цветовых оттенков, которые постоянно есть в продаже. Наиболее часто украинские художники работают красками С.-Петербургского завода «Невская палитра», которые в целом отвечают необходимому качеству («Мастер-класс», «Ладога», «Сонет»), фабрики бывшего Худфонда СССР в Подольске «ЗАО Подольск – АРТ Центр», московской фирмы «Гамма», а также акриловыми и темперными красками этих же производителей. К сожалению, отечественных художественных красок украинские художники не получили и до сего дня [12, с. 3]. Зато появление в продаже с 90-х годов красок зарубежных фирм сильно изменило набор цветов на палитре пленэристов.

Есть в продаже итальянские, французские, польские масляные краски достаточно высокого качества в тубах разного размера. Большое количество оттенков цвета предлагается китайскими фирмами «Magies», «Van Ruge», «Phoenix» и другими. По консистенции они несколько жидкие – не имеют необходимой густоты и пастозности, отличаясь излишней открытостью и яркостью цвета. Часто художники вынуждены ими писать не столько из-за множества их ярких оттенков, сколько из-за относительно невысокой стоимости. С точки зрения сохранения технологии в работе на холсте эти краски являются абсолютным *terra incognita*: художники не знают, как поведут себя смеси таких красок через определённое время. Следует отметить, что и пленэрная живопись, к сожалению, иногда движется в русле, характерном для современной живописи – пренебрежения художниками традиций мастеров прошлого в следовании технологии работы на холсте.

Как основу для живописи на пленэрах художники наиболее часто используют фабричное грунтованное полотно (некоторые работают только на холстах, которые грунтуют сами, иногда типа «двунитка» сомнительного качества, опять же из-за невысокой цены), а также грунтованный картон или оргалит (ДВП). Например, часто пишут на картоне размером до 1 м активные участники многих пленэров Е. Рыман (Ялта), Ю. Винтаев, В. Чурсин (Харьков), А. Чередниченко (Сумы).

Иногда живописцы используют свои особые материалы, способы проклеивания и грунтовки холста, экспериментируя по примеру владимирцев, добавляя в краску различные наполнители и создавая «своеобразное третье измерение, которое обогащает звучание произведения» [2]. Одесский художник В. Литвиненко пишет на обратной стороне грунтованного фабричного холста, поэтому его пленэрные городские пейзажи имеют матовую поверхность, похожую на фреску [8, с. 104]. Иногда художники пишут на так называемой «мешковине» с проклейкой столярным клеем или казеином совсем без грунта, чтобы достигнуть определённой «материальности физической субстанции» [10, с. 80]. Живописный процесс на таком холсте состоит из трудоёмкого «втирания» краски (чаще в начале работы), создавая особенные эффекты. На пленэрах такого рода холст используется мало именно из-за сложности живописного процесса в условиях ограниченного времени.

Киевский художник В. Козик, который активно принимает участие в севастопольских и других пленэрах, часто пишет свои пейзажи на бумаге, наклеенной на холст (такую технологию можем найти у И. Е. Репина), используя в основном темперные краски.

В оригинальной технике работает Т. Ягодкина (Киев), участница пленэров «Гурзуфские сезоны», пленэров в Хорватии, Франции. Эта техника имеет название «**темальте**». Она объединяет живопись технической эмалью с масляными красками, иногда на металлических пластинах («Счастлирое утро», 2011; серии работ «Элементали», «Дух спокойной воды»).

Живописный стиль «**motion**» – расфокусирование изображения, которое создаёт иллюзию движения, без чётких границ и абрисов формы, а также растворения изображения предметов в самом материале живописи: в цвете и фактуре (О. Рейтерсверд называет его «**декомпозицией**» [Там же, с. 79]). Такая техника иногда напоминает эффекты движения кинокадров, давая возможность видеть объект как бы с нескольких сторон. Она используется некоторыми художниками «абстрактного» пейзажа на пленэре «Княжеская гора» (Канев), которые наделены богатством художественной интуиции, чувством колористических фантазий (А. Бабак, А. Тертичный, А. Криволап и другие).

Известный пленэрист из Львова О. Косар («Стрелецкая бухта. Лодки», х., м., 70x90, 2012), молодая севастопольская художница Н. Плисс («Вечерний Фиолент», х., м., 60x70, 2006) и некоторые другие пейзажисты применяют метод работы яркими плоскостями цвета в середине контуров, что напоминает **клубазонизм** Гогена.

Иногда художники работают в смешанной технике. Ю. Винтаев часто начинает широкую прописку холста акрилом, заканчивает – маслом, используя свойство акрила быстро высыхать, что очень ценно для экономии времени именно на пленэре («Цветущий олеандр», х., м., акрил, 70x80, 2009; «Золотое», х., м., акрил, 70x80, 2009). Молодой художник А. Довгань (Тульчин), участник Батилиманского пленэра 2012 года, успешно выполнял пейзажи только акриловыми красками на картоне («Бухта», к. акрил, 60x45, 2012; «Батилиман», к., акрил, 50x70, 2012).

Проникновение графического принципа в пленэрную живопись – техники «**дегража**» – явление достаточно распространённое. Её иногда называют декоративно-графической живописью (впервые использованная Г. Климтом). Воплощением такой техники – чередования мелких мазков и контура – являются работы

молодых художников, которые уже положительно зарекомендовали себя на многих пленэрах, – выпускников Харьковской государственной академии дизайна и искусств А. Толстухина («Дом Репина», х., м., 60x80, 2012), Д. Саражина («Дождит», х., м., 50x70, 2010), А. Бритцева («Южный домик», х., м., 50x70, 2008).

Важную роль для работы на пленэре играет также качество кистей и растворителей. Художники применяют плоские щетинные кисти разных размеров (реже – круглые), которые произведены за рубежом – голландских («Рембрандт»), французских, китайских и других фирм. Часто они работают кистями российского производства (Киров, «Roubloff»). Широко применяются достаточно большого размера флейцы из натуральной и искусственной щетины, причём не для традиционного смягчения фактурной поверхности красочного слоя, а непосредственно для активного корпусного письма.

Характерным для современной пленэрной живописи является широкое использование мастихинов. Этот технологический способ наложения краски на холст, создавая плотную красочную поверхность и придавая «современный» вид в трактовке самого живописного слоя, сейчас переживает настоящий бум в использовании.

Народный художник России В. Сидоров так охарактеризовал работы одного из известных харьковских пленэристов В. Чурсина во время просмотра итоговой выставки V Международного Репинского пленэра в Чугуеве (2004), посвящённого 160-летию со дня рождения И. Е. Репина (художник выставил 6 работ, написанных исключительно мастихином на картоне размером 60x80 см): «Пейзажи не лишены живописных качеств, но увлечение работой мастихином не всегда приводит к желаемым и необходимым результатам» («Одинокое дерево», к., м., 60x80, 2004; «Чугуев. Дом детского творчества», к., м., 60x80, 2004, все – Чугуевский историко-художественный комплекс им. И. Е. Репина) (из беседы с художником 15 октября 2013 г.). Негативной стороной увлечения художников живописью мастихином является сужение возможностей художественного выражения на холсте, что не позволяет особенно остро почувствовать глубинные стороны мотива.

Из разбавителей для масляной живописи наиболее часто применяются традиционные изделия С.-Петербургского завода – № 1, 2, 4 («Пинен»), а также смесь разбавителя № 4 или живичного скипидара с лаками для живописи (мастичным, даммарным).

При работе на пленэрах применяется и акварель, хотя по сравнению с масляными красками не так часто. Тем не менее многие из существующих пленэров могут назвать участников, которые писали исключительно акварелью (барбизонцы, следом за Констеблем и Тернером, вообще считали акварель техникой, которая подходит для работы именно на пленэре [5, с. 30]). Этой живописной техникой, которую несправедливо в советские времена отнесли к графике, пишут известные пленэристы: **А. Чебыкин** (Киев); **А. и Г. Кравченко**, **Д. Хижин** (Одесса); **М. Пийтер** (Ужгород); **П. Чакир** (Измаил); **Н. Шулика** (Беловодск); **А. Дереза** (Донецк); **И. Копаенко**, **О. Воцмуш** (Ялта) и другие.

Для работы художники применяют в основном специальную акварельную бумагу в зависимости от своих предпочтений техники и от характера избранного мотива, натягивая её в стираторе, на планшете (наклеивая традиционно с боков или закрепляя кнопками) или закрепляя лист на пластиковую основу такого же размера прищепками по углам и середине краёв. Например, А. Чебыкин предпочитает достаточно гладкую и тонкую бумагу, которая даёт возможность переливаться одному цветовому пятну в другое и прорабатывать детали (подобную бумагу и технику применяли известный акварелист Н. Волков в начале своего творчества в 40-50-х годах и известный украинский акварелист С. Лунёв в 60-70-е годы XX в.).

В современных украинских пленэрах принимают участие и акварелисты из России. Так, в творческой группе II Репинского пленэра в Чугуеве (2001) работал С. Горбачев из Кирова, создавая акварельные листы в технике «по мокрому» непосредственно на природе и используя пластик как основу под бумагой («Дом Репина», 60x80, 2001; «Старые вербы», 60x80, 2001; «Православная святыня», 60x80, 2001, все – Чугуевский историко-художественный комплекс им. И. Е. Репина).

В IV Репинском пленэре (2003) принимал участие Б. Пупынин из Белгорода, который интересно соединял в своих листах технику акварели и пастели («Дом бывшего корпуса топографов», 25x35, 2003, Чугуевский историко-художественный комплекс им. И. Е. Репина). На этом же пленэре 2004 года Ю. Утенков (Воронеж) применял акварель в своих графических работах карандашом.

В современных условиях неограниченного свободного творческого самовыражения художники-пленэристы много экспериментируют с приёмами и способами работы над живописной поверхностью холста.

Способ «нон-финито», который воплощает принципиальную незавершённость этюда, стал характерным в творчестве многих участников пленэров. Но одновременно он открыт для применения таких современных живописных техник, как «темальте», «motion», «деграж» и другие, что значительно обогащает ведение самого живописного процесса.

Определённым недостатком технологии выполнения произведений некоторыми художниками является отсутствие последовательности в работе на пленэре: иногда приёмы наложения красок становятся случайными, что в дальнейшем является причиной потери первоначальной свежести живописи, изменений цвета, «прожухлости» и потемнения.

Список литературы

1. **Аквармарин – 2011: осенний пленэр (I.XI-I.XII.2011)**: каталог. Севастополь, 2011. 4 с.
2. **Александров А. В.** Влияние традиций мастеров «Союза русских художников» на становление владимирской школы живописи [Электронный ресурс]. URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2014/5-1/1.html> (дата обращения: 02.04.2014).
3. **Батіліман 2012: міжнародний пленер**: альбом-каталог. Севастополь, 2012. 59 с.

4. Ван Гог Винсент. Письма к брату Тео. СПб.: Издательский дом «Азбука-классика», 2008. 380 с.
5. Великие художники: их жизнь, вдохновение и творчество. К.: ООО «Иглмосс Юкрейн», 2003. Часть 15. Ф. Милле и барбизонская школа. 31 с.
6. Кандинский В. О духовном в искусстве (живопись) // Творчество. 1989. № 1. С. 12-14.
7. Кончаловский: образ и цвет: альбом. М.: Изобразительное искусство, 1984. 28 с.
8. Носенко А. Живописный образ Одеси в пейзажах Володимира Литвиненка // Образотворче мистецтво. 2006. № 3. С. 104-105.
9. Памяти Н. М. Чернышова // Художник. 1979. № 12. С. 19-24.
10. Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М.: Искусство, 1974. 298 с.
11. Репінські пленери (до 160-річчя від дня народження І. Ю. Репіна). Харків: Майдан, 2004. 44 с.
12. Федорук О. Слово редактора // Образотворче мистецтво. 2013. № 2. С. 2-5.
13. Чурсіна В. І. Робота на пленері: проблеми теорії і творчої практики // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Харків: ХДАДМ, 2011. № 5. С. 149-152.

PECULIARITIES OF METHODS AND TECHNOLOGY OF PAINTING IN WORKS OF THE UKRAINIAN PLEIN-AIR PAINTERS

Chursin Aleksandr Viktorovich

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Ukraine
Academy@ksada.edu.ua

Plein-air tradition in the Ukrainian painting from the middle of the 90s of the XX century has been going through true renaissance. During the time of the rapid pace of historical development painters look for more mobile ways to work. A spontaneous sketch in plein-air is perceived by lots of landscape painters as a final goal in creativity now. Plein-air landscape becomes an essential phenomenon, which meets the requirements of time. In the article the means of the technology and methods of painting that are used in their work by artists – the members of modern creative plein-air without a possibility to paint long and carefully and to treat pictorial surface as it is possible in the conditions of the studio are considered. Therefore, painting in plein-air has a number of peculiarities, which are inherent to just plein-air and connected with the limited time of work performance.

Key words and phrases: painting; plein-air; sketch; landscape; creativity; technology; methods.

УДК 130.2:82-312.1:7.038.6.001.361

Философские науки

Автор статьи обращает внимание на социально-культурную ситуацию современности, которая мотивирует к поиску новых перспектив развития личности. С этой целью осуществляется анализ специфики философских концептов «абстрактный логос» и «чувственно-телесная экзистенция» в антропологическом ключе. Исследуется их взаимосвязь через призму проблемы социальной и культурной идентичности субъекта. Проводится сравнительный анализ данных форм идентичности на примере героев романного творчества Дж. Фаулза.

Ключевые слова и фразы: идентичность; субъект; экзистенция; рациональность; телесность; Логос; роман.

Шевченко Оксана Владимировна

Национальный педагогический университет им. М. П. Драгоманова (Киев, Украина)
yigen08@ukr.net

ПРОБЛЕМА ИДЕНТИЧНОСТИ В ПРОСТРАНСТВЕ ВЗАИМОСВЯЗИ АБСТРАКТНОГО ЛОГОСА И ЧУВСТВЕННО-ТЕЛЕСНОЙ ЭКЗИСТЕНЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА ДЖ. ФАУЛЗА)[©]

Антропология XXI века сосредоточена на переосмыслении философско-культурного опыта, так как стремится найти новые связи, которые помогли бы охарактеризовать истоки и особенности современного подхода в формировании идентификационных моделей. Важную роль занимают кросс-культурные процессы в моделировании современной идентичности, они возрождают свободу выбора личности и право на индивидуальный проект идентичности. Условия мульти культуры, в свое время породили страх упадка личностной идентичности, кросс-культурное пространство наоборот открыло путь индивидуального развития в условиях потока культурных смыслов. «Культура настоящего – это набор пульсирующий с разной частотой и интенсивностью явлений: на месте одного тут же возникает другое, что-то сохраняется, а что-то не оставляет следов, а вот что-то обретает устойчивую культурную форму, переходит в ритуал, наследуя избранную традицию» [3, с. 308]. Соответственно проблема идентичности приобретает новые масштабы и перспективы развития и требует переосмысления характеристик философско-культурных явлений. Парадигма транскультуры