

Народная керамика Дагестана
Абдуллаева Фариды Абдуллаевны, Камилова Асият Руслановны
студентки I курса

Дагестанский государственный педагогический университет, художественно-
графический факультет, Махачкала, Россия
E-mail: DamadanovaS@mail.ru

Одной из наиболее ранних и развитых областей художественного творчества Дагестана является самобытная керамика, широко проникавшая в быт различных слоев населения и на протяжении многих веков. С незапамятных времён путешественники, свидетельствовали об обычае местных жителей украшать стены декоративной керамикой. Здесь наряду с изделиями местного производства встречались и посуда, вывезенная из стран Востока, а также западноевропейский и русский фарфор. Традиция украшать дом настенными блюдами существует в Дагестане и по сей день.

В художественной отделке традиционной керамики всех исторических периодов ведущую роль играл орнамент, теснейшим образом связанный с конструктивными особенностями изделий и пластическими свойствами материала. Разные стили в орнаментальном искусстве Дагестана, впитывавшего в себя новые художественные формы, возникали под влиянием художественной культуры эпохи средневековой Грузии, Армении, Албании и более древними памятниками народов Северного Кавказа, Ближнего Востока, Евразии и Африки и др. Однако взаимодействие художественных стилей не мешало сохранению локальных самобытных черт дагестанского орнаментального искусства, устойчивости местных традиций.

Качественно новый этап в развитии керамического искусства Дагестана наступает с развитием глазурованного керамического искусства в странах Востока. Поливные сосуды и фрагменты поливной керамики, найденные при исследовании таких средневековых памятников, как Акушинский, Каратинский, Хариколинский, Хунзахский, Кудалинский могильники, Аркаское и Нижнечуглинское городище, Дербент и др. позволяют составить определенное представление о характерных для IX-X вв. художественно-декоративных особенностях глазурованных сосудов.

Археологи считают, что все существовавшие в Дагестане очаги поливной керамики имеют единый генетический корень - дербентский. В XII-XIII вв. Дербент, оказавшийся на пересечении «Великого шелкового пути», выступал в качестве крупного центра культуры ремесла и торговли на Северо-Восточном Кавказе.

Наибольшего развития в средневековом Дагестане получила монохромная поливная керамика с орнаментом, так называемым способом «граффито», восходящим к гравировке по металлу. Высокими декоративными качествами отличается чаши, блюда и кувшины под зеленой поливой. Композиции рисунков, - птиц, животных, рыб, - строились в соответствии с формой сосудов.

К крупным керамическим центрам XVI-XVII вв. относятся такие древние селения Дагестана как Испик, лакское Балхар, даргинское Сулевкент, лезгинское Кала, табасаранское Джули и др.

Изготовление глазурованной посуды в Сулевкенте восходит к традициям художественной поливной керамики эпохи Средневековья. В ранних образцах преобладает декор в виде лепных жгутов, штрихов, волнистых линий. Со временем лепные украшения видоизменяются, но не исчезают, в декоре поливных сосудов появляются скульптурные фрагменты в виде фигурок птиц, змей, баранов, лягушек.

Традиции гончарного искусства селения Балхар живут и развиваются и поныне. Здесь мастерицы трудоемкий процесс подготовки глины, как и в старину, превращают в праздник: собираются вместе, поют песни. Лепку изделия осуществляют на гончарном круге путем наращивания глиняных жгутов. Рациональные формы традиционных балхарских маслобоек, водоносных и водолейных сосудов и др. оттачивались веками.

Изменения коснулись в основном обработки внешней поверхности. В росписи используются в основном растительные мотивы, магические знаки плодородия, астральная и земледельческая символика.

В ритуале обжига до недавнего времени еще сохранялись отголоски древнего обряда жертвоприношения духу-покровителю Очага - купольная печь обычно увенчивалась бараньим или коровьим черепом, охранявшим посуду от порчи.

В настоящее время недалеко от селения расположено здание гончарного цеха, где вырабатываются изделия разнообразной формы, в основном сувенирного характера. Гончарную глину, как в старину, добывают из близлежащих залежей, месят ногами, формируют на ручном деревянном гончарном круге, после чего поверхность сосуда обрабатывается ножом и заглаживается мокрой тряпкой, затем приделывают носик и ручку. Готовое, частично высохшее изделие подвергается лощению, затем на гладкую поверхность наносится кистью из ишачьего волоса ангобный рисунок «чучаби».

Самобытна балхарская глиняная игрушка - сказочные звери и птицы, изготовлявшиеся в старину для развлечения и оберега, в наши дни выступают в качестве самостоятельного вида керамики: миниатюрные скульптурные композиции, отображающие сцены из жизни аула, как правило, окрашены добрым юмором.

Не менее глубокой древностью славится керамическое искусство лезгинских сел Кала и Испик - древних центров производства расписанной поливной керамики, о чем свидетельствуют сохранившиеся до наших дней великолепные по своим декоративным качествам кувшины, миски, и особенно настенные блюда - единственный вид керамики, предназначенный не для утилитарных целей, а для украшения интерьера. Уникальное своеобразие декору придавало оформление широкого бортика блюда изображением на нем способом оттиска скульптурных фигур коней, мулов, волков и собак, порхающих фантастических птиц, по всей видимости, связанных с древними культами. Иногда встречаются не типичные для Дагестана изображения человека. Объединению рельефных деталей способствует относительно однотонная поливка бортов. В тоже время на донной части блюд сочная цветовая гамма поливы то сливается к центру, то свободно расходится. В орнамент вкрапливаются солярные розетки в виде звезд, колеса со спицами, линии расходящиеся от центра.

Художественная керамика является одним из важных источников познания древнего и средневекового Дагестана. В ней воплотились его умение и талант, навыки мастерства и художественные вкусы. Важно и то, что керамика тесно связана в своем историческом развитии с другими видами декоративно-прикладного искусства. Дальнейшее углубленное изучение местной керамической культуры представляет значительный интерес не только для освещения ряда важных вопросов истории искусства и культуры дагестанских народов, но и в деле творческого использования богатого наследия и сохранения утраченных ныне традиций, в частности и в производстве глазурированной полихромной керамики Дагестана.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаджимурадов С. М. Основы художественной керамики. – Махачкала, 1987.
2. Гольдштейн А. Ф. Башни в горах. - М., 1977.
3. Дебилов П. М. История орнамента Дагестана. – М., 2001.
4. Магомедов А. Дж. Традиционное искусство Дагестана. – Махачкала, 2007.
5. Маммаев М. М. Декоративно-прикладное искусство Дагестана. - Махачкала, 1989.
6. Смирнова Л. И. Вопросы о керамических декоративных блюдах. –М., 1998.
7. Художественная культура средневекового Дагестана. - Махачкала, 1987.
8. Чирков Д. А. Декоративное искусство Дагестана. – М., 1971.
9. Шамадаева В. М. Народная керамика Дагестана. – М., 1991

Роберт Крафт об И.Ф.Стравинском: биография как стратегия и ресурс саморепрезентации

Волкова Анастасия Валентиновна

студентка

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова

Россия, Санкт-Петербург

Историко-теоретический факультет

E-mail: vnastena@yandex.ru

Роберт Крафт известен в России, прежде всего, как «бессменный» секретарь и помощник великого И.Ф.Стравинского. И только после должности секретаря вспоминаются иные, не менее репрезентативные составляющие его карьеры. Например, дирижёр, реноме которого зачастую сводится к тезису: «один из наиболее адекватных интерпретаторов произведений Стравинского». Тем не менее, и та и другая деятельность Роберта Крафта напрямую связаны с именем композитора. На первый взгляд, ничего сверхъестественного в этом нет. Однако любопытно в данном случае иное. Со смертью И.Стравинского для научного мира оборвалась, по сути, и биография Р.Крафта. Если проанализировать статьи, монографии, посвящённые жизни и творчеству великого композитора, то можно заметить тенденцию обращения к его секретарю в прошедшем времени. Хронологически ссылка верна, ведь он действительно «писал», но и история иногда нуждается в коррективах. А именно, Роберт Крафт не только создавал обширную «базу данных» о жизни и творчестве И.Стравинского, но и работает над этим по сей день.

Сегодня Роберт Крафт – один из популярных дирижёров в США, который получает самые различные премии за достижения в области звукозаписи, организывает многочисленные концерты и фестивали (например «Стравинский и весь этот джаз»), сотрудничая с известными оркестрами, театрами и исполнителями. Его дискография, выходящая сериями, а не единичными записями, включает в себя полное собрание сочинений И.Стравинского, А.Шёнберга, А.Веберна, Джекьюальдо ди Веноза, К.Монтеверди, И.С.Баха. Эпистолярный Р.Крафта пополнился несколькими автобиографиями, мемуарами, статьями, очерками, воспоминаниями о многочисленных путешествиях, а также «Хроникой дружбы» со И.Стравинским. К тому же, Р.Крафт является приглашённым профессором во многих университетах. Он уверен, что его лекции, совмещенные с мастер-классами по дирижированию, уникальны по содержанию и концепции. К этому стоит добавить, что деятельность Роберта Крафта, активно поддерживают средства массовой информации, что позволяет говорить о его привилегированном положении в «художественном поле» (термин П.Бурдьё) Америки.

Тем не менее, столь успешная самореализация не может не вызывать как определённую степень восхищения, так и вполне закономерные вопросы, главным из которых является следующий: «Каким образом человек, не имевший в юности ярко-выраженного музыкального дарования, после неудачной попытки суицида смог получить должность секретаря такого великого композитора, как И.Ф.Стравинский, а затем оперативно выстроить блестящую карьерную лестницу?».

В связи с упомянутыми фактами, цель данной работы состоит с одной стороны в реконструкции отношений Роберта Крафта и И.Стравинского, начиная с первого дня их знакомства; с другой - в анализе характера взаимоотношений композитора и его секретаря на основе писем Крафта Стравинского (««Dear Bob [sky]» - Stravinsky Letters to Robert Craft, 1944-1949»); книг самого секретаря, которые были созданы и опубликованы после смерти великого композитора, а также информацией, предоставленной фондом имени Роберта Крафта. Подобная реконструкция даст

возможность более отчётливо представить сам процесс переезда и адаптации И.Стравинского в США в годы Второй мировой войны, ведь получение гражданства США - серьёзная процедура даже в наши дни. Так, согласно поправке 1939-го года в законе «О регистрации иностранных граждан» лицо, находясь в Соединённых штатах, действовало в соответствии с приказом, поручением или под управлением иностранного руководителя», а также «прошло регистрацию в Департаменте Юстиции как иностранный представитель». В 1940-м году Конгресс заново принял закон «О регистрации иностранцев», согласно которому все проживающие в США граждане других государств должны были пройти обязательное дактилоскопирование. Сложно поверить, что И.Стравинский в подобных обстоятельствах никогда не задумывался о помощнике американского происхождения. Тем не менее, именно Роберт Крафт сделал первый коммуникативный шаг на пути знакомства и сближения с композитором-эмигрантом, что позволяет задаться вопросом «А так ли случаен был выбор Стравинского?». Плановность, с которой Р.Крафт входил в творческий процесс и семейный быт И.Ф.Стравинского позволяет рассматривать его личность и действия с точки зрения заранее продуманной стратегии. В сущности, в данном случае, мы можем говорить о проблеме психологии личности второго плана, которая в условиях тактики «быть рядом с художником гением» сконструировала не только свою социальную реальность, но и репрезентировала для публики и прессы реальность своего великого покровителя.

Литература:

1. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. М., 1995.
2. Бинг Р. За кулисами «Метрополитен Опера». М., 2001.
3. Друскин М.С. Три очерка о Стравинском // Друскин М. Очерки. Статьи. Заметки. Л., 1987.
4. Повида Т., Пауэрс Р.Г., Розенфелд С., Тэохарис Э.Дж. Федеральное Бюро Расследований. Путеводитель по спецслужбе США. М., 1999.
5. Шихи Г. Возрастные кризисы. Ступени личностного роста. М., 2005.
6. Clark A. Down A Path of Wonder (2006) // Financial Times. 2006. November.
7. Craft R. An Improbable Life: Memoirs. New York, 2002.
8. Craft R. Bravo Stravinsky. New York, 1967.
9. Craft R. Retrospectives and Conclusions. New York, 1970.
10. Craft R. Stravinsky: Chronicle of a Friendship. New York, 1996.
11. «Dear Bob [sky]» - Stravinsky Letters to Robert Craft, 1944-1949 // The Musical Quarterly. 1979. Vol. LXV. №3.
12. Libman L. And music at the close Stravinsky's last years. New York, 1972.

Современные определения скульптуры в системе визуальных искусств

Войницкий Павел Владимирович

Graduate student, PhD

Concordia University, Montreal, Canada

Стандартное пост-соцреалистическое (академическое) определение скульптуры как «вид(а) изобразительного искусства, произведения которого имеют объёмную, трёхмерную форму и выполняются из твёрдых или пластических материалов» не отражает текущие особенности этого вида художественной деятельности. Основываясь на современных критических текстах и используя в качестве наглядного материала произведения созданные в течение нескольких ближайших десятилетий, настоящее

исследование призвано откорректировать это определение в соответствии с современными реалиями скульптурной критики и практики.

Несомненно, основное положение приведенной выше дефиниции остается неизменным – скульптура это вид искусства, который предполагает создание трехмерных произведений – перемены в понимании скульптуры наблюдаются в многоуровневой нюансировке этого понятия.

Прежде всего необходимо отметить концептуальное расширение термина, манифестируемое многочисленными теоретиками и художниками – среди наиболее характерных идей которых: экспансия во внешнюю (ландшафта) и внутреннюю (зрителя) реальности Р. Смитсона¹, оптическое не-предметное восприятие скульптуры К. Гринберга², а также всеохватывающий концепт «социальной скульптуры» Й. Бойса³.

Далее, важным является сдвиг в осмыслении взаимодействия скульптуры и пространства. В дискурсе 1980-х – 2000-х гг. скульптура уже не отдельный, сравнительно независимый от окружающей среды, «совершенный объект». Она трактуется: во-первых, во взаимодействии со зрителем, который мыслится не абстрактным наблюдателем, а частью пространственного решения, важным смысло- и пространство-организующим компонентом произведения искусства; во-вторых, во взаимодействии с местом локации – лишенная пьедестала скульптура «впитывает» физические и перцептуальные характеристики своего окружения, становясь с ним одним целым.

И наконец, меняется понимание материала – ныне легитимным материалом скульптуры признаются не только классические «камень, бронза, гипс» и чуть менее традиционные стекло, полимеры и сталь, но также и документация (фото, видео, текст), проекция, звук, или живое человеческое тело.

Таким образом, значительно расширяется наполнение термина «скульптура», который теперь номинально охватывает широкий спектр отдельных видов искусства от лэнд-арта до виртуальной 3-D графики. Прогрессивные скульптурные практики 20 века – это практики отрицания – работа в пограничных областях в поисках новых граней – попытки выяснить «что из себя представляет скульптура?», путем ответа на вопрос «что скульптурой не является?». Условные границы скульптуры растягиваются, раздвигаются, накладываясь на другие виды искусств. Например, находящийся в междисциплинарной зоне между театром и скульптурой перформанс может рассматриваться как скульптура, исходя из того, что художник-перформер создает произведение искусства в трехмерном пространстве, используя в качестве материала собственное тело.

Представляется важной корреляция интернационального скульптурного дискурса с пост-советским, построенном на дихтомии «монументальной» и «станковой» скульптуры. Деление «монументальное/станковое», основанное на размере произведений, не является в настоящее время актуальным. Заменяя понятие «монументальная скульптура» современная терминология фиксируется на социальной функции произведений (что отражают такие устоявшиеся термины как «общественная скульптура» («public sculpture») и «общественное искусство» («public art»)) или же на их взаимодействии как с местом установки (отсюда «место-специфичная скульптура» («site-specific sculpture» или «landscape-based art»)), так и с локальными критическими контекстами («community-specific art», «project-based art»).

В целом эволюция общественной скульптуры происходит стадийно в рамках последовательности «искусство в общественном пространстве» – «искусство как общественное пространство» – «искусство в сфере общественных интересов»⁴, с постепенным отказом от классицистичной репрезентативности и доминирования в организации городской среды.

Существует несколько наиболее значимых парадигм-этапов этого процесса. Среди них «контр-монумент», практикуемый Р. Серра и теоретизированный Д. Янгом⁵ –

критический режим существования скульптуры, предполагающий деструктивное взаимодействие с «местом», возможное в двух вариантах: 1) как провокативная связь с окружением – не гармоничное формирование среды (например площади) вокруг монумента, а вклинивание, разрушение существующих смысловых и пространственных связей; 2) как провокативность в «мессадже» – не внятное мемориальное высказывание, а критичность, недосказанность, множественность разнополюсных трактовок. С концептом «контр-монумента» согласуется модель «художественной интервенции», ярким представителем которой является К. Водичко – по его мнению монумент должен «работать сегодня» – быть не «пустым знаком истории», а местом дискутирования современных проблем⁶. В симбиозе с «местом» монумент не пассивная самодостаточная конструкция, а проницаемая система взаимодействия со зрителями и пространством – направляющая тело зрителя определенным образом или же обозначающая и «осмысливающая» место (к примеру в связи с вопросами истории и экологии).

Станковая скульптура оказывается за пределами вышеприведенных дискурсов. Это понятие, такое весомое в советском искусствознании, заменяется более узким определением «маломасштабная скульптура» (small scale sculpture) и служит для теоретизирования специфической коллекционной и коммерческой проблематики. Скульптура такого рода рассматривается в основном в качестве экспериментов в «белом кубе» галерей.

Данный доклад отражает лишь основные аспекты последних исторических изменений в дефиниции скульптуры. Тем не менее, эти изменения следует учитывать при анализе, критике и создании современных скульптурных произведений.

Литература

1. Smithson, R. (1996) *The Spiral Jetty*. In *Robert Smithson: Collected Writings*. Berkeley: University of California Press., p. 143-153.
2. Greenberg, C. (1965) *The New Sculpture*. In Clement Greenberg. *Art and Culture: Critical Essays*. Boston: Beacon Press, p. 139-153.
3. *The Social Sculpture Research Unit*. Retrieved Feb 23, 2008, from the <http://www.social-sculpture.org>
4. Kwon M. (2002) *Sitings of Public Art: Integration versus Intervention*. In *Alternative Art in New York, 1965-1985*. ed. Julie Ault. Minneapolis: University of Minnesota Press. p. 70.
5. Young, J. E. (1993) *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning*. New Haven: Yale University Press., p. 27-48.
6. Wodiczko, K. (1999) *Speaking Through Monuments*. In Krzysztof Wodiczko. *Critical vehicles: writing, projects, interviews*. Cambridge, Mass.: MIT Press, p. 62.

«Speculum animae». Сборник стихов С. Л. Рафаловича «Зеркало души» в иллюстрациях художников «Мира искусства»¹

Данилина Юлия Владимировна

Аспирант

Российская академия театрального искусства, Москва, Россия

E-mail: julietta83@yandex.ru

В эпоху модерна наряду с литературой, театром, живописью, скульптурой, архитектурой, бурный расцвет переживала книжная иллюстрация. К ней обращались известные художники своего времени, и среди них члены художественного общества «Мир Искусства». Во многом благодаря их деятельному участию огромную популярность стали приобретать такие издания, как петербургский «Аполлон» и

¹ Тезисы доклада основаны на материалах дипломной работы, выполненной в 2006 г. на кафедре истории отечественного искусства исторического факультета Московского государственного университета.

московское «Золотое руно», деятельности которых посвящено большое количество филологических и искусствоведческих исследований. Наряду с ними исследователи всегда говорят о знаменитых журналах «Жупел» и «Адская почта», вышедших во время революционных событий 1905 года и закрытых вскоре после выхода, но почти всегда забывают о том, что их издатель З. И. Гржебин продолжил свою деятельность, занявшись издательством, получившим название «Шиповник». В иллюстрировании книг и альманахов, выпускаемых этим издательством, принимали участие А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, И. Я. Билибин, Е. Е. Лансере, К. А. Сомов, Л. С. Бакст, Н. К. Рерих, В. С. Серов, С. Ю. Судейкин, Б. А. Анисфельд, Г. И. Нарбут, С. В. Чехонин, А. Е. Яковлев и многие другие, но прежде чем заняться анализом их иллюстраций к одному из изданий, следует рассказать поподробнее о самом издательстве и его художественной политике.

Издательство Гржебина просуществовало до 1917 г., после чего ему пришлось эмигрировать в Берлин, где он предпринял попытку создать новое издательство «Гржебин». Оно принимало заказы от Советской России на детскую литературу, к оформлению которой привлекались Добужинский, Кустодиев и Конашевич. В Берлине было выпущено несколько очень качественных книг, среди которых – «Свинопас» Г. Х. Андерсена со знаменитыми рисунками Добужинского, но издательство «Гржебин» скоро закрылось. Добужинский связывает это с инфляцией, разразившейся в Германии, из-за которой Гржебин, решив переждать, срочно уехал во Францию. В Париже издатель уже не смог возродить своего дела. Он очень быстро заболел и умер, будучи практически забыт на своей родине. Забвению, причем абсолютно незаслуженному, было предано и его издательство.

Иллюстрации к сборнику стихов С. Рафаловича «Speculum animae», несмотря на то, что их авторами стали Судейкин, Анисфельд, Добужинский, Яковлев и Чехонин, оставлены без внимания в большинстве исследовательской литературы. Упоминание о них встречается лишь в книге А. А. Сидорова, но сводится к замечанию, что «иллюстрациями настоящими весьма нарядные эти композиции не являются». Скорее всего, к этим листам и не нужно относиться как к полноценным иллюстрациям следующего за ним текста: они, как гласит надпись на первой странице издания, являются портретами человеческих качеств, ставших названиями стихотворений Рафаловича. Эти стихотворения, в свою очередь, поддерживают предваряющие их наподобие иллюстраций к Евангелию или молитвослову листы, во многом совпадая с ними в системе образов, а иногда и помогая раскрыть их символику.

Открывает сборник лист М. Добужинского «Нежность», изображающий мужчину и женщину, которые собирают цветы и плоды, прислонившись спинами друг к другу. Эти обнаженные фигуры кажутся не конкретными мужчиной и женщиной, а скорее воплощением мужского и женского начал.

На листе «Скорбь», автором которого является Анисфельд, изображена женщина в трауре, склонившаяся перед могилой. Эта композиция напоминает рисунок «Январь», выполненный Чехониным для историко-революционного альманаха «Шиповника», вышедшего в 1907 г. и арестованного вскоре после выпуска, да и по эмоциональному содержанию «Скорбь» во многом схожа с этим листом.

Центральная композиция из трех фигур на листе «Преданность» А. Яковлева напоминает традиционную иконографию Святого семейства, а стихотворение Рафаловича, в котором говорится о старухе, нянчащей детей, заставляет задуматься об ассоциации с Землей, вынашивающей Человечество.

Колорит листа «Гордость», автором которого является Б. Анисфельд, полупрозрачных акварельных тонах, мягко переходящих один в другой и заливающих все изображение полудрагоценным блеском.

Сюжет «Веры» А. Яковлева, представляющий монументального слепого старика, которого ведет по пустыне изможденный ребенок, заставляет вспомнить одновременно о картине Пикассо «Старый нищий с мальчиком», одной из сюжетных линий трагедии В. Шекспира «Король Лир» и других знаменитых произведениях европейской живописи и литературы, где многократно обыгрывалась тема «слепой-поводырь».

Лист Б. Анисфельда «Ненависть» кажется раскаленным из-за красного цвета, преобладающего в его колорите. «Скупость» Добужинского, завершающая цикл иллюстраций и стихотворений, снова вызывает ассоциации с образами классической литературы. На нем изображена женщина над сундуком денег, странно напоминающая скупого рыцаря из «Маленьких трагедий» А. С. Пушкина. Сундуки с деньгами, по очертаниям напоминающие саркофаги, и строки Рафаловича «в доме пустынном воздвиглась гробница» также роднят этот образ с героем Пушкина, желавшем умереть среди своих богатств. Женщина, изображенная на этом листе, является не только носителем, но и символом скупости, как и все предыдущие персонажи изображений. Эти рисунки, как и стихотворения, следующие за ними, именно «*speculum animae*» – «зеркало души», портреты положительных и отрицательных качеств, подчас поглощающих человека и становящихся его единственной характеристикой.

Литература:

1. Рафалович С. Л. (1911). *Speculum animae*. СПб., Шиповник
2. Добужинский М. В (1987). Мои воспоминания. М., Наука
3. Бенуа А. Н. (1990). Мои воспоминания. В 5 кн. Кн. 2. М., Наука
4. Сидоров А. А. (1969). Русская графика начала XX века. М., Искусство
5. Коган Д. З. (1974). Сергей Юрьевич Судейкин. М., Искусство
6. Пайман А. (1998). История русского символизма. М., Республика

Методический анализ произведения изобразительного искусства

«Алжирские женщины» Э. Делакруа

Жарникова Раиса Михайловна

студент

Сибирский федеральный университет, факультет искусствоведения и культурологии,

Красноярск, Россия

E-mail: hi-ro@yandex.ru

Введение

Произведения Эжена Делакруа - одного из ведущих художников французской романтической живописи XIX века - неизменно вызывают живой интерес и неоднозначные оценки исследователей. Художественная идея произведения «Алжирские женщины», написанного Э. Делакруа в 1834 году после возвращения из дипломатической поездки в Марокко, рассматривается в исследовательской литературе в ряде аспектов: как отражение субъективного интереса художника к бытовой стороне

жизни, обычаям и традициям жителей стран Востока; как образец применения научного метода Делакруа в живописной технике; как выстраивание идеального мира для реализации внутренних стремлений художника. Наличие исследовательских концепций только отдельных аспектов идеи произведения не дают целостного представления о самой его сути, вызывая необходимость глубинного исследования.

Методы

Научной базой данного исследования стали теория изобразительного искусства В. И. Жуковского и Н. П. Копцевой, а также общенаучные эмпирические и теоретические методы познания: наблюдение, измерение, анализ, синтез, формализация, идеализация, аналогия, экстраполяция, интерпретация, индукция, дедукция. Посредством общенаучных методов познания был проведен анализ произведения, включающий исследование его материального слоя, а также последовательное раскрытие качественных характеристик персонажей, системы отношений между персонажами и целостности художественного образа.

Результаты

В результате проведения методического анализа произведения «Алжирские женщины» Э. Делакруа были сформулированы понятия, характеризующие представление в целом: стремление к украшательству и демонстрация внутренних качеств; поднимание, открывание и растворение, прорыв, выход, указание на мироздание. Было выявлено, что все элементы представления выступают характеристикой трех главных персонажей - женщин и демонстрируют их сущностные, внутренние качества. Главной ценностью, исходя из методического анализа, выступает присущая персонажам душевность, для раскрытия которой моделируется идеальное пространство. Обобщение результатов исследования позволило сформулировать общее визуальное понятие: «драгоценность душевного женского качества в его приподнятости над мирской суетой и обыденностью».

Литература

1. Делакруа Эжен. Дневник. В 2т. – М.: Академия художеств СССР, 1961.
2. Делакруа Эжен. Мысли об искусстве, о знаменитых художниках. – М.: Академия художеств СССР, 1960. – 282с.
3. Дьяков Л. Эжен Делакруа / Л. Дьяков – М.: «Искусство», 1973 г. - 87с.
4. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства: Тексты лекций. В 2ч. / В.И. Жуковский; Краснояр.гос.ун-т. – Красноярск, 2004.
5. Жуковский В.И., Копцева Н.П. Пропозиции теории из.иск.: Учебное пособие / В.И. Жуковский, Н.П. Копцева; Краснояр.гос.ун-т. – Красноярск, 2004. – 266с.
6. Жюллиан Ф. Эжен Делакруа / Ф.Жюллиан – М.: Изд. центр «Терра», 1996. – 362, [4]с.

Сюрреалистические истоки американского абстрактного экспрессионизма: версия Аршила Горки.

Заикина Ольга Сергеевна

студент

*Уральский Государственный Университет им. А.М. Горького, факультет
искусствоведения и культурологии, Екатеринбург, Россия*

E-mail: zaikinaolga@yandex.ru

Доклад посвящен выявлению значения сюрреалистической образности для формирования в начале 1940-х годов в США абстрактного экспрессионизма на примере творчества американского художника армянского происхождения Аршила Горки (1904-1948). Основываясь на оценке абстрактного экспрессионизма современными исследователями, как направления, не имеющего единой стилевой направленности и разнородного по составу, автор доклада обращает внимание на терминологическую неопределенность обозначений данного явления (сами художники предпочитали термин "абстрактный импрессионизм" или "интрасубъективизм", ведущий исследователь Барбара Роуз считает, правомерным остановиться на термине "абстрактный сюрреализм", и т.д.). Такая неопределенность, отчасти, объясняется влиянием на абстрактный экспрессионизм различных стилевых направлений, и, в частности, сюрреализма.

В докладе доказываем, что абстрактный экспрессионизм перенял у сюрреализма метод свободных ассоциаций и психического автоматизма, которые изначально использовал в своем творчестве Аршил Горки. Его живопись не просто близка загадочной пиктографии Адольфа Готтлиба, биоморфическим изображениям Марка Ротко и Уильяма Базиота, «угрожающим» персонажам раннего Клиффорда Стилла, тотемическим и мифологическим образам Джексона Поллока, но составляет основу сюрреалистической фазы абстрактного экспрессионизма конца 1930-х – 1940-х годов прошлого столетия. Не случайно, Андре Бретон называл Аршила Горки одним из величайших представителей этого направления, соединившим в серии "Сад в Сочи", пейзажах и других работах 1940-х годов, "бесконечное число физических и умственных структур".

Проведенный нами художественный и стилистический анализ произведений Аршила Горки на основе непосредственного изучения оригиналов в музеях Нью-Йорка и Вашингтона («Итог», 1947, МоМА, Нью Йорк; два варианта «Сад в Сочи», 1941 и 1943, МоМА, Нью-Йорк; «Пейзаж Вирджинии», 1945, частное собрание, США; «Однолетний молочай», 1944, National Gallery of Art, Вашингтон; «Помолвка», 1947, Whitney Museum of American Art, Нью-Йорк; «Отражение расшитого передника моей матери в моей жизни», 1944, частное собрание, США; «Агония I», 1947, Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк; «Вода на цветочной мельнице», 1944, The Metropolitan Museum of Art, Нью-Йорк), доказал, что его творчество развивалось на грани между сюрреализмом и абстрактным экспрессионизмом. В указанных работах выявлены биоморфические и органические элементы, пропущенные сквозь призму воспоминаний и ассоциаций, часто эротического характера. Очерченные тонкой линией, ритмически расцвеченные в графических работах или экспрессивно заполненные цветом в живописных произведениях, они делают основным художественным средством выразительности цветное пятно, линию, плоскость холста. Выявляется символическое значение наиболее характерных изображений, «уплотняющее» содержательную сторону его произведений, что выводит Горки за пределы чистой беспредметности, ставшей основной чертой творчества американских абстрактных экспрессионистов в период расцвета направления.

Проведенное нами исследование показало, что Аршил Горки - самообытный художник, чье творчество еще мало изучено отечественными исследователями. Своеобразие его искусства заключается в слиянии сюрреалистических подходов к творчеству и абстрактно-экспрессионистической трактовки художественных образов. Его живопись заложила основы нью-йоркской школы абстрактного экспрессионизма 1940-50-х годов, его сюрреалистические мотивы и формы оказались особо значимыми для творчества Джексона Поллока, Виллема де Кунинга и Клиффорда Стилла.

Литература

1. Роуз, Б. Американская живопись XX века. М.: Магма, 1995

2. *Abstrakt Expressionism: creators and critics/* edited by Clifford Ross. NY: Harry N. Abrams, 1990
3. *Art of the forties/* edited by Riva Castleman. NY: Harry N. Abrams, 1991
4. Jordan, J.M. *The Painting of Arshile Gorky. Critical Catalogue.* NY: New York University Press, 1980
5. Matossian, N. *Black Angel. A life of Arshile Gorky.* London: Chatto & Windus, 1998
6. Rand, H. *Arshile Gorky: The implications of simbols.* LA: University of California Press, 1991

**Проблема композиции в произведениях изобразительного искусства:
по материалам искусствоведческих исследований П. А. Флоренского**

Земляков Глеб Сергеевич

студент

*Тольяттинский государственный университет, факультет изобразительного
искусства, Тольятти, Россия*

E-mail: agat_86@mail.ru

Как известно, композиция является самым содержательным компонентом формы любого произведения искусства, основой художественного образа. Анализ композиции нередко вызывает трудности даже у специалистов, тем более - у студентов. Поэтому столь важным является изучение истории искусствоведческой и философско-эстетической мысли, в которой аккумулирован богатый опыт наблюдений и размышлений о закономерностях художественной композиции.

Разработке различных аспектов теории композиции посвящены труды множества выдающихся художников и мыслителей прошлого. В XX веке существенный вклад в развитие теории композиции внесли известные классики западного искусствознания – Г. Вельфлин, Э. Панофски, М. Варбург и др. Среди отечественных исследователей следует выделить В. Кандинского, В. Фаворского, М. Алпатова, Б. Успенского, Н. Волкова, Б. Раушенбаха, Н. Третьякова, Ю. Герчука, С. Даниэля и др.

Одним из наиболее значительных исследователей интересующей нас проблемы, бесспорно, является выдающийся русский мыслитель начала XX века Павел Александрович Флоренский. После революции наследие Флоренского было надолго предано забвению. Лишь в 1967 году впервые была опубликована работа «Обратная перспектива», которая вызвала огромный интерес в среде гуманитариев, определив методологические установки многих исследователей искусства и культуры.

Искусствоведческое наследие П.А. Флоренского неразрывно связано с другими направлениями его исследовательской деятельности. Мыслитель разрабатывал особую методологию познания, которая заключалась в целостном видении предмета исследования, ему свойственен универсализм («синтетизм», «симфонизм») мышления. По Флоренскому действительность представляет собой символический универсум, в котором каждый феномен, не теряя своей уникальности, представляет за целое. Проникая в его смысл, мы постигаем внутренние связи явлений, их единую духовную природу. Такой целостный подход Флоренский применяет и к рассмотрению произведений искусства, в том числе изобразительного.

Основные искусствоведческие сочинения были написаны Флоренским после революции в начале 20-х годов. Их можно разделить на два цикла: первый посвящен проблемам древнерусского искусства и связан с деятельностью Флоренского в комиссии по охране художественных ценностей Троице-Сергиевой Лавры. Второй – статьи, посвященные анализу внутренних закономерностей построения произведений изобразительного искусства. Этот цикл создавался Флоренским в период работы во

ВХУТЕМАСЕ, где он читал курс «Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях».

Основной культурологической и искусствоведческой категорией Флоренского является категория «пространство». В этой связи, главный его тезис: «Вся культура может быть истолкована как деятельность по организации пространства». То есть Флоренский рассматривает пространство не как некую пустоту, в которой размещаются различные материальные тела (*такое понимание пространства было свойственно новоевропейскому сознанию*), а скорее как содержательную форму. Мир культуры – это мир пространственных форм, возникающих видоизменяющихся во времени. Пространство внутренне активно, оно воплощает собой некое духовное содержание, имеет внутренне обусловленную структуру.

Концепция пространства определяет и теорию композиции Флоренского. В своих работах Флоренский по-разному формулирует понятие «композиция», но основное его определение следующее: композиция – это схема (план, структура) пространственного единства произведения, которая, «еще не будучи единством сама по себе, предназначает и представляет за него». Флоренский высказывает мысль о пространствопонимании как отношении к действительности. Пространство для Флоренского не столько онтологически полагаемая сущность, сколько прием мышления, задача которого представить нам подвижную и многообразную действительность посредством и через пространство. Эта точка зрения лежит в основе всех его искусствоведческих построений.

В работах Флоренского «Иконостас», «Обратная перспектива» с позиций пространствопонимания и пространстоорганизации проводится анализ особенностей средневекового и новоевропейского («возрожденческого») мировоззрений. В лекциях «Анализ пространства...» дается культурологический срез проблемы специфики видов и жанров изобразительных искусств: «Те или иные виды и жанры искусства возникают в определенной культурной и духовной среде и являются выразителями «мирочувствия» людей своего времени».

Флоренский оперирует понятиями «конструкция», «композиция», «структура», с их помощью раскрывая природу художественного произведения. В этой связи интересными и плодотворными для анализа являются размышления Флоренского о диалектике-диалоге «конструкции» и «композиции».

Термину «композиция» в терминологии Флоренского соответствует понятие «замышление», тогда как «конструкция» - «понимание». Первое обозначает художественную деятельность, второе – «волю самой действительности», то, что «сама действительность хочет от художника». В «уравновешенности обеих волей» достигается «целостность», законченность произведения.

Вызывает интерес мысль Флоренского о том, что композиция есть отражение вечно играющей действительности и сама дается художнику некоторым пространством; в самом художественном процессе заключено главенство пространства над композиционным замыслом: именно через призму пространства становится возможным нахождение того или иного композиционного решения, поиск композиционных форм.

Теория композиции П.А. Флоренского требует сегодня серьезного изучения, она содержит в себе много плодотворных идей, которые будут полезны как в исследовательской деятельности, так и в практике художественного образования.

Литература

1. Священник Павел Флоренский. Избранные труды по искусству / Сост. Игумен Андроник (А.С. Трубачев), М.С. Трубачев, П.В. Флоренский М.: Издательство «Изобразительное искусство», 1996.

2. Флоренский П.А., священник. Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии / Сост. Игумена Андроника (А.С. Трубачева); ред. Игумен Андроник (А.С. Трубачев). – М.: Мысль, 2000.

И. Стравинский versus А. Скрябин: миф одного отрицания

Ключникова Екатерина Владимировна

Аспирантка

Российская академия музыки им. Гнесиных, Москва (Россия)

evkluchnikova@gmail.com

В истории музыкального искусства сформировалось устойчивое мнение о неприязни двух знаковых музыкантов XX века – А. Скрябина и И. Стравинского, каждый из которых олицетворял свою эпоху. Как указывает С. Савенко, противопоставление двух композиторов, их концепций искусства стало общим местом уже в 1920-х годах, например, в музыкальной критике русского зарубежья². Однако явное обоюдное неприятие – факт, утверждаемый только в эпистолярной Игоря Федоровича: в «Хронике моей жизни», «Музыкальной поэтике» и «Диалогах», созданных уже в зарубежный период. А. Скрябин, судя по воспоминаниям Л. Сабанеева, плохо знал творчество своего младшего современника. Осознавая себя русским мессией, композитор следовал своей главной цели – реализации мистического проекта «Мистерии», который должен преобразовать весь мир. Почему Стравинский после смерти Скрябина создает этот миф об их обоюдной антипатии, старательно утверждая личную неприязнь к композитору-теургу?

Можно утверждать, что в «Хронике» автор³ не столько объективно восстанавливает прошлое, но скорее конструирует его заново под влиянием той социокультурной ситуации, в которой он находился при создании воспоминаний.

Подобное «переписывание» своей истории определено социальной стратегией адаптации Маэстро за рубежом. Издание «Хроники» в 1935 году можно рассматривать как один из факторов популяризации личности Стравинского в зарубежных странах, и более всего во Франции. Изначально книга была ориентирована на французского или франкоговорящего читателя. Существовая в инокультурной среде, Стравинский в отличие от многих эмигрировавших соотечественников ориентировался на изменившиеся социокультурные условия. Чтобы адаптироваться в жестких рыночных условиях музыкального поля Парижа, Стравинский не подчеркивал свою «русскость», а стремился соответствовать понятию «европейского композитора».

После потрясений Первой мировой войны европейская музыкальная общественность пыталась найти устойчивые ориентиры через традиции прошлого – стили, темы, жанры, культурные символы.

Самоидентификация, обеспечивающая положительный образ мира, выстраивалась вокруг национальных героев-классиков. Культура в целом испытывала постоянное искушение «нео-»: неотомизмом, неокантианством, неоклассицизмом. В этой вновь выстроившейся социокультурной ситуации парадигма скрябинского искусства занимала периферийное положение: его искусство, призванное потрясти основы всей вселенной, стало малоактуальным в новых условиях поствоенного мира, стремившегося как к социополитической стабильности, так и психологическому равновесию. Таким образом, в своей оценке скрябинского творчества и его идей Стравинский следовал установленным

² Савенко С. Игорь Стравинский о музыке и о себе // Стравинский И. Хроника. Поэтика. – М., 2004. – С. 324.

³ Это не противоречит тому факту, что написанием воспоминаний на французском языке занимался не сам композитор, а Вальтер Нувель.

культурным диспозициям той культуры, в которой он стремился занять лидерские позиции. В дореволюционной России культурная ситуация была обратной. Там Стравинский социализировался через приобщение к кругу признанных авторитетов-классиков русского искусства – Римского-Корсакова, П. Чайковского. Возможно, интерес к Скрябину, «искушение» его творчеством отчасти явилось следствием выбранной Стравинским стратегии успеха, так как в это время Скрябин был на пике славы⁴. Помимо социологической причины, повлиявшей на смену авторитетов в ментальной карте Стравинского, можно акцентировать и другие основания, сформулированные в эстетике автора «Хроники»:

1. *общеевропейские*. Скрябин, в интерпретации Стравинского, становится символом революционного искусства, а значит олицетворением разрушительного дионисийского начала. Стравинский, как и многие представители музыкальной общественности того времени (например, Л. Сабанеев, П. Сувчинский), видят в этом тупиковый путь культуры и всего общества, устанавливая приоритет аполлонического типа искусства.

2. *культурные*. Вступая в эпоху разочарования романтизмом, Стравинский оппозиционирует мистическому, ритуальному толкованию искусства, представителями которого являлись Скрябин и Вагнер. В музыкальной культуре Франции в это время происходило постепенное освобождение от искусства вагнеровской музыки.

Антивагнеризм переплетался и с политической ситуацией после Первой мировой войны, отношением ко всей немецкой культуре ставшей символом агрессии и захвата.

3. *эстетические*. В своем эссе Стравинский обвиняет Скрябина в излишней чувствительности и индивидуализме⁵. Подобный мировоззренческий диссонанс указывает на противоположные диспозиции этих композиторов в художественном поле, а значит, в понимании феномена искусства и его функций. Скрябинская стратегия в русской культуре строилась вокруг актуальной в начале XX века идеи мессианского преобразования вселенной. Стравинский же планомерно развивал противоположную концепцию «чистого искусства» (термин П. Бурдьё), в которой высшим идеалом является само произведение искусства, смыслово замкнутое в себе самом и непостижимое как «вещь-в-себе».

Несмотря на это демонстративное противопоставление наследию Скрябина, Стравинский все же «выдает» себя как последователя культуры Серебряного века и сохраняет скрябинские аллюзии в своем творчестве. Выражая протест против теургической концепции искусства, композитор-Протей выбирает в качестве антитезы категории: «аполлоническое - дионисийское». Эти дебаты, выросший из работы Ф.

Ницше «Рождение трагедии из духа музыки», стали общим местом в рассуждениях русской интеллигенции XIX - начала XX веков. Как известно, Скрябин также увлекался идеями Ницше и даже самоидентифицировал себя с ницшеанцем. Еще один топос русской культуры начала XX века – поиски национальной идентичности – актуализировался в деятельности двух мэтров. Оба они вышли за традиционные рамки фольклорно-бытовых категорий и жанров. Скрябин пытался реализовать мессианский проект Вл. Соловьева, который в период русского зарубежья трансформировался в идею евразийства. По мнению И. Вишневецкого, Стравинский также следует этой философии, которая выразилась в «Весне священной». В «сценах из языческой жизни» он создает гимн доисторической прото-России (или Турании⁶), которая должна возникнуть из осколков существующей в реальности страны. Язык «Весны», а затем и «Свадебки» строится на витальной основе ритмического движения, взывающей к

⁴ На это указывает, например: История русской музыки. – М., 2004. – Т.10Б. – С.502.

⁵ Стравинский И. Хроника моей жизни. – М., 2004. – С. 97.

⁶ Турания – термин, изобретенный Н. Трубецким и Г. Вернадским, который стал синонимом евразийского. Происходит от «Туран», персидского названия огромной территории, простирающейся от Карпат до Тихого океана.

глубоким архетипам доисторического сознания⁷. Скрябин в «Прометее» также пытался работать с подсознанием аудитории, сознательно конструируя новую реальность.

Поиски средств выразительности, освобожденных от груза дополнительных культурных смыслов и апперцепции публики, вели оба композитора, что отразилось на создании собственных музыкальных систем. Демонстративный миф отрицания Стравинским музыки и эстетики Скрябина, при более пристальном приближении деконструируется в более диалектичную ситуацию, открывающую сложные взаимоотношения Стравинского с его прошлым и русской культурой в целом.

Изобразительное искусство и кино: о преемственности образного мышления.

(На основе концепции С. Эйзенштейна)

Курносенко Аркадий Геннадиевич

Студент

Тольяттинский государственный университет, факультет изобразительного и декоративно-прикладного искусства, Тольятти, Россия

E-mail: Arkady_2003@mail.ru

Проблему преемственности кинематографа и изобразительного искусства на теоретическом уровне впервые начал исследовать выдающийся кинорежиссер и теоретик искусства С.М. Эйзенштейн. Он утверждал, что искусство кино нужно рассматривать как этап единой истории развития визуальных искусств, а в одной из статей называет его «высшим этапом живописи».[1] Эйзенштейн в своих теоретических исследованиях ставит вопрос не только о влиянии изобразительного искусства на те или иные композиционные решения кадра или фильма в целом. Он настаивает на существовании единых основополагающих законов создания художественной формы, призывает деятелей кино выявлять историческую художественную генетику кинообразности, поскольку именно она является залогом визуальной культуры киноискусства. Не все теоретики кино разделяли интерес Эйзенштейна к проблеме преемственности образного мышления изобразительного искусства и кино. Например, А. Базен или З. Кракауэр выдвигали на первый план документальную природу кино, подчеркивая уникальность киноэстетики. Отечественные искусствоведы также не уделяли данному аспекту серьезного внимания, за исключением М. Андрониковой. Развивая в своих исследованиях идеи Эйзенштейна, она убедительно показала, как изобразительное искусство в процессе развития своих художественно – выразительных средств постепенно готовило зрительное восприятие и сознание людей к пониманию языка кинематографа.

На наш взгляд, концепция Эйзенштейна сохраняет свое значение и сегодня, причем не только для кинематографа, но также для истории и теории изобразительного искусства. Идея преемственности открывает новые возможности интерпретации художественных произведений, позволяет по-новому оценить многие достижения изобразительного искусства, а также увидеть, как великие художники, пытаясь преодолеть границы возможного, предвосхищали эстетику кино. Режиссер в своих статьях и таких фундаментальных сочинениях, как «Монтаж. 1937» и «Неравнодушная природа», замечательно показывает, как может быть использовано кинематографическое виденье для истолкования произведений изобразительного искусства.

Наиболее яркие и убедительные свидетельства преемственности образного мышления в изобразительном искусстве и кино содержит историческая эволюция

⁷ Вишневецкий И. «Евразийское уклонение» в музыке 1920-1930-х годов. – М., 2006. – С.76.

выразительных средств рисунка и живописи, если посмотреть на нее так, как предлагал Эйзенштейн, - с точки зрения киноязыка. М. Андроникова в своей известной книге «Сколько лет кино?» выявляет те образные решения времени и пространства, которые содержат предпосылки кинематографического мышления. На наш взгляд, ее исследования можно продолжить, обратившись, например, к проблеме света. Очевидно, что многие художники, изучая образные возможности светотени, прокладывали путь кинематографу. Уникальные примеры предвосхищения кинематографического мышления мы находим в творчестве Леонардо да Винчи. Так, М. Андроникова увидела в «Тайной вечере» предвестие «говорящего кинокадра». На наш взгляд, предпосылки киноязыка содержит еще одно произведение художника, в котором главным выразительным средством является именно светотень. Речь идет о самом загадочном портрете мировой живописи – портрете Моны Лизы дель Джокондо.

Пытаясь найти причины противоречивых ощущений, возникающих у подавляющего большинства внимательных зрителей, созерцающих портрет, писательница Э. Александрова пришла к интересным выводам: «Тени как бы делят его [лицо Джоконды] на множество участков. Каждый участок, взаимодействуя с другими, порождает новые выражения. Наиболее значительны те из них, что возникают при сочетании с пристальным взглядом Джоконды, мефистофельский сарказм появляется тогда, когда переводишь взгляд с косой тени от носа, на левое «благожелательное» око Моны Лизы. [...] В выражении правого глаза, объединенного с тенью, примыкающей к правому уголку губ, мерещится холодный упрек. Написав прекрасное в своей гармонии лицо, Леонардо создал при этом предпосылки для его бесконечной динамики».[2] Поза Джоконды подчеркнута статична. Пейзаж мягко проступает сквозь дымку, словно осторожный аккомпанемент, не отвлекая внимания от главного. И только лицо притягивает своей удивительной, какой-то ускользающей динамичностью.

Очевидно, что Леонардо не интересуют ни характер своей модели, ни психологическое состояние, ни ее судьба. Какова же творческая задача художника? С. Эйзенштейн особо подчеркивал, что композиция должна направлять, вести за собой восприятие зрителя, так, как это делает монтаж. Леонардо блестяще реализовал эту задачу, применив именно принципы монтажного построения в изображении лица. Осмелимся предположить, что здесь мастер осуществил один из самых дерзких своих экспериментов. Опираясь на уже известные ему законы зрительного восприятия, предполагающие постоянное движение наших глаз в определенной последовательности, Леонардо с помощью светотеневой лепки лица «режиссирует» наше созерцание таким образом, что мы попеременно воспринимаем то одно выражение, то другое. При этом поистине колдовское sfumato так объединяет эти разные состояния, что их различие ощущается только на бессознательном уровне. Леонардо да Винчи пытается показать, как меняется выражение одного отдельно взятого лица в реальном времени. Фактически он стремится осуществить в живописи то, что возможно только в кино. Таким образом, в «Тайной вечере» и «Джоконде» Леонардо преследует одну и ту же цель: заставить живописный образ меняться во времени. Тем самым он пытается преодолеть границы возможностей изобразительного искусства.

Не только проблема света позволяет более глубоко осмыслить преемственность образных решений изобразительного искусства и кино. Мы считаем, что с этой точки зрения представляют интерес и жанр пейзажа, и образы замедленного времени, образы вечности, и другие художественные явления.

Идеи С. М. Эйзенштейна о единой истории визуальных искусств, о существовании для этих искусств универсальных закономерностей построения художественной формы, о кино как генетическом наследнике изобразительного искусства, вооружают искусствоведение своеобразным и эффективным методом исследования. По замечанию С. Даниэля, возможности такого подхода «остаются до сих пор далеко не исчерпанными».[3]

Литература.

1. 1.Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: В 6-ти т. М., 1964. Т. 3. С. 285.
2. Цит. по: Нариньяни Н. П. Последнее открытие Леонардо да Винчи // Панорама искусств. 1989. №12. С.284.
3. Даниэль С. М. Искусство видеть. СПб., 2006. С. 162.

**Художественный металл в архитектуре Вятской губернии кон 19 - нач 20 вв.
(функция и художественный образ).**

Курочкин Михаил Валентинович

научный сотрудник

Государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Удмуртский государственный университет», институт искусств и дизайна, Ижевск, Россия

E-mail: misha-meta@mail.ru

Для проблемы взаимосвязи функции и художественного образа в художественном металле следует выявить общее назначение изделий и функциональную природу, что является основным мотивом их изготовления.

Функциональное содержание изделий позволяет разделить их на три основные группы. Их образное наполнение обусловлено тектонической ясностью и технологичностью, позволяющей рассматривать открытые глазу конструкции в их знаковой инженерной семантике, обретающие законченность благодаря стремлению к пластической завершенности с помощью вводимых дополнительных мотивов. **Первую группу** составляют изделия опорно-несущего назначения. В нее мы включаем опорные или поддерживающие элементы в архитектуре, т.е. подпорные столбы, столбы для оград и ворот, столбы низких уличных оград, кронштейны и консоли, межэтажные площадки, элементы лестниц, аграфы (жиковины), флагодержатели. Художественные качества изделий практически полностью подчинялись их утилитарному назначению. **Вторую группу** изделий составляют изделия с защитной (ограждающей) функцией, в которых главным условием, как и в первой группе, выступают утилитарные начала. В свою очередь они классифицируются по характеру использования. Ограждения балконов обеспечивают безопасность пользования. Решетки и ставни окон, двери, ворота, уличные решетки обеспечивают ограждение территорий. Кровля, навесы, зонты, парапеты защищают от осадков. В данной группе изделий художественное содержание выступает и опосредованно, через утилитарное начало, и через специфическую взаимопроникаемость пространства «за» - «перед» решеткой ограды, образуя оппозиции восприятия «внутри» и «вовне», ракурсы чего имеют разное художественное наполнение. **В третью группу** входят изделия декоративного назначения, функциональное использование которых сводится к композиционному завершению зданий. Сюда мы относим венчания башен, пинакли, фиалы, флюгера, анкеры.

Художественный металл активно участвовал в формировании интерьеров и фасадов зданий, начиная с обыкновенных строительных связей и окончин заканчивая монументальными оградами. Наличие всевозможных изделий, отличающихся назначением, размерами, формой, требовало соответствующего подхода в ковке из железа и литье их чугуна. Обусловлен соподчиненный характер пластического решения многих изделий из металла по отношению к архитектуре. Немаловажным условием синтеза выступает также ведущая роль архитектуры и в стилеобразовании.

Определенную роль играет и организующая функция некоторых металлических изделий, образующих пространство участков перед зданием или входящих в ансамбль садово-паркового комплекса. Третья группа максимально участвует в создании ощущения завершенности среды, где ее роль образной функции является определяющей, поскольку декор «поглощает» функциональную причину или трансформирует стилистически конструктивную деталь.

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО «МЕТАМОРФОЗ» ВИКТОРА ПЛАТОНОВА

Новикова Надежда Николаевна

Студентка 3 курса специальность «Музыковедение»

Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им.

С.В.Рахманинова, Тамбов, Россия

E-mail: ippopova@tamb.ru, iripopova@tamb.ru

Среди множества музыкальных сочинений встречаются такие, в которых композиторы используют чужой тематический материал, употребляя его в качестве темы для вариаций, цитаты либо квазичитаты. Как пишет М.Лобанова: «Цитата ассоциативное устройство, нередко наделенное символической нагрузкой...» [3, 145].

Когда композитор хочет указать на стиль прошедших эпох, тематический материал может «свернуться» до уровня символа или знака. Но в некоторых произведениях, композиторы могут использовать не только чужие темы, но и музыкальный материал из других своих произведений. Таким образом, в музыке возникает «...смысловая оппозиция “чужое – свое”» [5, 232]. Данное явление ярко представлено в музыке современного рязанского композитора Виктора Платонова, важнейшими чертами композиционного метода которого являются: использование собственных тематических идей, интонационного, гармонического и фактурного материала ранних произведений в более поздних сочинениях. Таковы некоторые примеры автоцитирования тематического материала пьесы «Ночь в джунглях», частично используемого в «Реквиеме» (2002 г.) и фортепианной пьесе «Лужайка фей» (1979). «Золотые яблоки солнца» послужили тематической основой первого раздела Трио для кларнета, скрипки и фортепиано. На основе материала пьесы «Настроение» позже в 1979 году была создана фортепианная пьеса «Колыбельная эльфа», сначала вариант для двух рук, позднее в четырехручном изложении и т.д.

Остановимся на рассмотрении интертекстуального пространства и «многоадресности» истоков творчества на примере одного из сочинений автора – «Метаморфозах» для двух скрипок.

Написанные в 1998 году «Метаморфозы» содержат в себе несколько цитат и автоцитат, которые автор трактует и трансформирует на протяжении пьесы. Рассматривая данные формы интекста, «трансплантированные» в авторский текст, обнаруживаем достаточно разноплановую картину: от лейтмотива «повешенного» ветра из ранее написанного озвученного стихотворения Мориса Карэма «Ветер», тем колыбельной «Kentucky baby» Адама Гейбла, симфонических произведений Клода Дебюсси «Облака» и «Празднества», Вильяма Хенди St.-Louis Blues до мотива средневековой секвенции Dies irae.

По словам С.Платоновой в этом произведении (как и в некоторых других) отразилась «аллегория человеческого существования». [4, 39]. Все использованные цитаты наделены отдельным смыслом, «Kentucky baby» это воспоминание о детстве или детская непосредственность, которая в дальнейшем трансформируется из детской

колыбельной во что-то более серьезное. «Облака» и «ветер» это созерцательные темы, «Празднества» и St.-Louis Blues - вывод жизни, а Dies irae – неизбежность будущего конца. Использование цитат из «Ноктюрнов» Дебюсси очень символично. «Облака» это что-то вечное, высокое. «Празднества» это действие, по словам Ю. Кремлева ««Празднества» - это движение, танцующий ритм в атмосфере внезапных взрывов света, это также эпизод шествия...» [2, 302], но облака это тоже процесс и движение, они неумолимо куда-то движутся, в отличие от «праздника», облака бывают разными, как нежными и белыми, так и грозowymi. К.Дебюсси написал первую часть «Ноктюрнов» под впечатлением пейзажа Парижа в грозовую погоду, когда ветер нес грозовые облака. Если вернуться к определению С.Платоновой, то получается, что цитата из «Облаков» это и созерцательность, и в тоже время движение современного мира.

Образная палитра пьесы очень насыщена. В напряженном событийном ритме разворачивается калейдоскоп эмоциональных состояний. Они фиксируются авторскими ремарками в виде агогических указаний, структурирующих одночастную контрастно-составную композицию пьесы.

Бесконечные метания в поиске смысла жизни и обретения точки опоры в нескончаемой череде жизненных коллизий зачастую приводят человека к внутренней и внешней трансформации. Процесс метаморфозы экстраполируется на уровень разворачивания музыкального материала. В последнем крупном разделе появляются все темы, но в преобразованном, трансформированном виде. Такая простая и наглядная картина музыкальных превращений Виктора Платонова является не только сюжетной особенностью «Метаморфоз», но и неотъемлемой стилиевой идеей автора.

Таким образом «чужой» тематический материал вписывается в образную сферу «Метаморфоз», становясь «своим». Собственно пространство произведения было обозначено как полилог стилей, однако процесс перерождения текста, ведения стилиевой полемики имел самодавлеющую силу. «Чужие» мотивы у В.Платонова претерпевают трансформации, тем самым, становясь не только «своими» в контексте произведения, но и сближаясь образно, структурно, одинаково окрашиваясь эмоционально и выполняя одну и ту же роль – маленьких жизненных сюжетов!

Литература

1. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. - М, 1998.- 344 с.
2. Кремлев Ю.А. Клод Дебюсси. - М.: Музыка,1965 – 319 с.,.
3. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. – М.: Сов. Композитор,1990. – 312 с.
4. Платонова С.В. В.Платонов. «Метаморфозы»: художественная концепция, типология образных сфер //Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: тез. IV междунар. науч-практ. Конф., 25 янв. 2008г. /Тамб.гос.муз.-пед.ин-т им. С.В.Рахманинова. – Тамбов,2008. – Ч.1. – С.39 – 41.
5. Хатыпова Р.Р. «Вариации на тему Паганини» В. Лютославского (к проблеме диалога «чужого и «своего») // Художественный текст. Автор и исполнитель./ Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции молодых ученых 10февраля 2006года: В 2-х томах. – Уфа: УГАИ им.З.Исмагилова, 2007 – Т.II. – 231-241.

Кич в графическом дизайне⁸

Овчинникова Раиса Юрьевна

старший преподаватель, кандидат искусствоведения

Омский государственный технический университет

E-mail: O-R-U@mail.ru

Выявление сущности кича возможно только в контексте особенностей массовой культуры. Массовая культура в последние десятилетия стала важнейшим фактором современного культурного процесса и определяет смысловой контекст кич-объектов. В этой связи оценка массовой культуры и кича как отрицательных или положительных явлений в контексте «высокого и низкого» потеряла свою актуальность. Массовая культура и кич – это мир, в котором живёт современный человек.

Массовая культура характеризуется масштабным развитием дизайна. Среди современных видов дизайна особое место занимает графический дизайн. Его практика ориентирована на создание объектов массовой культуры, а это подтверждает неизбежность использования кича. На основе анализа эмпирического материала предложена классификация форм кича в графическом дизайне. Мы выделяем две формы: имитативную и эпатажную. Основание, по которому произведено разделение – это способы осуществления симуляции в создании кич-образа, то есть механизмы воздействия кич-образа на потребителя. Создание кич-образа, может осуществляться в двух направлениях: имитации (подражания) и аффектации (искусственного возбуждения). Выбор направления в разработке кич-образа определяется предметом, задачами проектирования, особенностями целевой аудитории и пр. Имитация основана на образах и сюжетах, обращенных к основным человеческим ценностям, ориентированных на продолжительное эмоциональное воздействие. Она сообщает товарам свойства и качества солидных, художественно значимых, исторически ценных предметов и отгораживает их от негативных, нежелательных для потребителя ассоциаций. Аффектация использует образы и сюжеты эротики, порно, непристойностей и пр., ориентируясь на относительно кратковременные бурные эмоции, поскольку обращена к сфере инстинктов, низменных чувств. Обходя целенаправленную рассудочную деятельность, аффектация преодолевает порог сознания, обеспечивая выход из мира осознанных представлений в сферу бессознательного, к имманентным структурам личности. Итак, разработка кича – это формирование образа, симулирующего ценность потребителя с помощью устойчивых знаковых форм.

Имитативный кич существует в следующих формах:

– *Натуралистичный кич, опирающийся на внешнее правдоподобие, позволяет создать максимально привлекательное, соблазнительное изображение товара.*

– Символический кич на основе отказа от реальных свойств товара ориентирован на потребности в престиже, финансовом, социальном статусе и т.п. Символический кич позволяет «сообщить» разрабатываемому образу эту дополнительную знаковую функцию. Данная форма кича имеет несколько разновидностей. Аристократический кич ориентирован на создание образа дорогой, уникальной вещи, что достигается с помощью цитирования объектов высокого искусства, обращения к сценам из жизни царствующих особ, использования знаков «аристократизма» (орнамента, золота). Национально-географический кич позволяет придать товару «народный» образ, выполненный в духе патриотизма, в соответствии с национально-культурными традициями. Проектный подход в этой ситуации предполагает широкое использование символов государственности и власти, Родины и духа нации: герба, цветов национального флага, куполов православных храмов и т.п., – кроме того, обращение к географическим характеристикам местности, что наделяет товар чертами

⁸ Тезисы доклада основаны на материалах исследований, проведенных в рамках диссертационного исследования.

«естественности», «народности», «традиционности». Историко-политический кич ориентирован на создание образов, воплощающих коллективные представления о доблести, мужественности, патриотизме, за счет обращения к изображению военных действий, объектов, имеющих военное значение, военной символики и атрибутики, а также использования военных терминов в названии товара. Ретро-кич обращён к прошлому. Он формирует образ умеренно дорогого, качественного товара посредством создания впечатления его антикварности. Это предполагает использование символов старины: шрифтов с засечками, буквы «Ъ» на конце слов-названий, охристых оттенков, потертостей и т. д. Иллюзорный кич характеризуется обманчивостью дизайн-образа, возникающего в результате заимствования визуального решения другого объекта.

– Чувственный кич стремится вызвать у потребителя различного рода переживания, эмоциональные состояния. Так, любовно-эротический кич, ориентируясь на опасения потребителя, связанные с установлением межличностных отношений (знакомство с противоположным полом и т.д.), создает атмосферу любви, романтики, чувственного наслаждения. Композиция такого кич-объекта обычно включает образ девушки и соответствующую «любовную» символику: цветы, птиц, сердца, амуров, стрелы и т.п. Сентиментальный кич создает атмосферу задумчивости, пробуждает воспоминания, обращается к сфере человеческих чувств. Для него характерно использование монохромных фотографий, рукописных шрифтов, цветов, «посланий», свечей и пр. Товар в данной форме кича становится тем средством, которое возвращает человека в прошлое, связанное с прекрасными воспоминаниями, или настраивает на романтический лад, вызывая за счет образного ряда восхищение, нежные чувства у покупателя. Семейно-детский кич вызывает у потребителя чувства нежности и умиления, включая в композицию семью, детей, молодых животных, атрибутику детства (игрушки, соски и пр.), персонажей сказок, мультфильмов и детских фильмов.

Эпатирующий кич представлен группой кич-образов:

– *Кэмп отрицает условности, ограничения, эстетические и моральные критерии, диктуемые обществом и профессиональными сообществами. Предпочтение отдаётся претенциозному, яркому в сочетании с элементами слащавости и маскарада, комбинированию вульгарности с театральностью, уникальности со стереотипностью.* – *Шлок представляет собой визуализацию субъективной бессмысленности, глупости, что вызывает смех или отвращение или то и другое сразу. Его образы характеризуются обращением к непристойностям. Наибольшее распространение он получил в открытках.* – *Арт-порно обращается к образам эротики и порно. Его дизайн-объекты являются откровенной демонстрацией половых органов и сексуальных сцен.* – *Фэнтези в рамках графического дизайна используется для коммерческой иллюстрации. В данной форме кича все символично и эротично, персонажи олицетворяют ярко выраженную сексуальную агрессию. Широко используется атрибутика европейских сказок, рыцарских романов.* – *Трэш обращается к тематике сексуальных извращений, уродства. Не имея моральных ограничений, визуальный язык трэша использует изображения крови, патологии человеческого тела.*

Сущность кича в дизайн-графике коммерческого характера заключена в том, что он выступает концепцией, ориентированной на разработку тех изобразительных средств, благодаря которым достигается успешная коммуникация с массовым потребителем.

Литература

1. Лотман Ю. М. (1998) Об искусстве. СПб.: Искусство.
2. Павловская Е. Э. (2002) Дизайн рекламы: стратегия творческого проектирования. Екатеринбург: Архитектон.
3. Серов С. И. (1991) Стиль в графическом дизайне. 60-80-е годы. М.: ВНИИТЭ.
4. Хиллер Б. (1998) Стиль XX века. М.: Слово.

5. Шапинская Е. Н. (2003) Массовая культура в теоретических исследованиях // Массовая культура и массовое искусство «за» и «против». М.: Гуманитарий.
6. Петровић С. (1997) Кич као судбина. Нови Сад: Матрица срыска.

Музыкальный постмодернизм: опыт определения общих признаков

Попова Анастасия Станиславовна

Аспирант

Российская Академия Музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

E-mail: anastasia_p@inbox.ru

Музыкальный постмодернизм, как «общеэстетический феномен» современной культуры, развивается в русле философско-эстетических идей художественного постмодернизма. Появление термина «постмодернизм» обычно связывают с именами Рудольфа Панвица («Кризис европейской культуры», 1917), Федерико де Ониса («Антологии испанской и латино-американской поэзии», 1934), Арнольда Джозефа Тойнби («Постижение истории», 1946), Жан-Франсуа Лиотара («Постмодернистское состояние: доклад о знании», 1979).

Современное научное знание направлено на осознание данного явления в различных видах искусства. Так, целый ряд зарубежных авторов очерчивает контуры литературного постмодернизма. Это Лесли Фидлер, Айрис Мёрдок, Джеймс Джойс, Габриэль Гарсиа Маркес, Умберто Эко, Хорхе Луис Борхес. Постмодернистскую архитектуру невозможно представить без Чарльза Дженкса, а музыкальную среду без экзерсисов Джона Кейджа, Пьера Булеза, Карлхайнца Штокхаузена. Освещая критическую литературу того времени, нельзя обойтись без ряда хрестоматийного набора таких имен, как Жан-Франсуа Лиотар, Жак Деррида, Жан Бодрийар, Юлия Кристева, Ихаб Хассан, Ролан Барт, которые свободно, но настойчиво оперируют понятиями «авторской маски», «деконструкции», «симуляра», «интертекстуальности», «иронизма», «постмодернистской чувствительности», «ризомы» и др. Эти категории формируют некое смысловое поле, суть которых, если здесь позволительно говорить о какой-либо сути, ибо постмодернизм отказывается и от этого понятия, сводится к глобальному расшатыванию, феерическому представлению ниспровержения традиционных истин с тем, чтобы потом иметь возможность по-постмодернистски прочувствовать потерянное.

Вслед за западными учеными осмысление постмодернизма сформировалось и в России. Литература этого времени представлена такими именами, как Абрам Терц (одним из первых постмодернистских текстов стало эссе «Что такое социалистический реализм» (1957)), Виктор Сорокин, Венедикт Ерофеев, Саша Соколов.

Осознание музыкального постмодернизма в России проходит определенную стадию развития. По словам Александра Соколова, «еще не изобретена та необходимая историческая дистанция, которая позволит естественно воспринимать наследие этого столетия, как наследие прошлого» [Соколов: 14]. Принимая во внимание то, что возникающие точки зрения на постмодернизм – это всего лишь субъективные суждения, мы позволим себе очертить круг категорий музыкального постмодернизма. Ими станут десять признаков. Это «двойной код», «интертекстуальность», «ирония», «концептуализм», «метанарративность», «минимализм», «постмодернистская чувствительность», «сакральность», «эклектика», «языковая игра».

Остановимся на этих признаках и попытаемся на примере творчества композиторов эпохи постмодернизма охарактеризовать их. Так, идея «двойного кода» раскрывается в произведениях Николая Хруста, где наличие ассоциативного поля подчас формирует представление об определенной структуре.

Известным интерпретатором принципа «интертекстуальности» является Владимир Тарнопольский. Его опера «Когда время выходит из берегов» (1999) представляет

фантазию на тему А.П. Чехова, где последовательно время «проводится» в трех измерениях: в прошлом, настоящем и будущем, что преобразует три разных времени в одно-единственное.

Категория «иронии» наиболее ярко выражена в музыкальных экзерсисах Виктора Екимовского. Большинство своих произведений композитор предписывает как своеобразные названия, так и определенные программы. Так, «Лунная соната» без лунной сонаты и «Соната с похоронным маршем» без похоронного марша демонстрируют значимость «пустотных» названий. Вакуум между содержанием и кодом обманывает ожидание слушателей и тем самым фиксирует завуалированно-ироничную авторскую позицию по отношению к слушателю.

«Музыка контекста, подтекста и пост-текста» [Сниткова: 168] находит яркое отражение в музыкальной практике Ивана Соколова. Идеи концептуализма раскрываются в исполнительской интерпретации фортепианных сочинений как составления программ, где происходит взаимодействие художественной (чтение стихов) и нехудожественной реальности (хождение по роялю).

Категория «метанарративности» – не перестает быть актуальной в сочинениях многих композиторов. Так, в концерте для хора Юрия Евграфова «Притчи in C» особым образом сочетаются стихи Притч Соломоновых и Александра Сергеевича Пушкина. Композитор находит особую точку, в которой для него удивительным образом сопрягается мудрость и ирония Притч и пушкинские строки – «слова мудрецов и загадки их».

Яркой сущностью постмодернизма является минимализм, который характеризуется общим статическим принципом развертывания, повторяемостью блоков (pattern), а также общим равенством элементов музыкального языка – ритма, мелодического и гармонического начала и т.д. Отечественными минималистами считаются Владимир Мартынов, Юрий Воронцов, Николай Корндорф и др.

Иная категория данного направления, характеризующаяся как «sensibilite postmoderne», проявляется в творчестве Николая Корндорфа. Его сочинения пропитаны особой формой мироощущения – «русской постмодернистской чувствительностью», чему способствует ассоциативный план «русскости».

Обращение авторов к темам, которые имеют священный, магический смысл фиксирует продолжение развития «сакральности». Данная тематика находит свое воплощение в творчестве многих авторов, среди которых Валерий Кикта, Алексей Ларин, Виктор Ульянич.

Соединение разнородных элементов – от отдельных музыкальных интонаций до целых фрагментов – характеризует категорию «эклетики». Так, опера Леонида Десятникова «Дети Розенталя» изобилует игрой с историческими стилями, всевозможными художественными символами, жанрами, формами внутри оперы, привычными для нас стереотипами и оперными штампами.

Наконец, «языковая игра» и сочинение Николая Корндорфа (симфония №4, «Музыка андеграунда»). Сущность термина «Sprachspiel», по Л. Витгенштейну («Философские исследования»), сводится к тому, что элементы языка существуют лишь как часть определенной игры со своим сводом правил, при этом «означающее» каждого элемента подвижно.

Литература:

1. Сниткова И. И. Музыка идей и идея музыки в русском музыкальном концептуализме // Музыкаведение к началу века: прошлое и настоящее. М., 2002. С. 168.
2. Соколов А.С. Музыкальная хронология XX века // Теория современной композиции. М., 2005. С.14.

«Саломея» А.К.Глазунова: женщина под покрывалом в эпоху модерна

Проскурина Ирина Юрьевна

аспирантка

Российская академия музыки имени Гнесиных, Москва, Россия

E-mail: iproskurina@mail.ru

Заканчивался 1908 год. В декабре месяце Петербург был взволнован готовящейся премьерой драмы О.Уайльда «Саломея» – скандально известной, да к тому же еще и запрещенной Священным Синодом, но не потерявшей от этого своей будоражащей привлекательности. Руководила сей постановкой особа не менее скандальная, чем сам английский автор. Г-жа Рубинштейн – именно так звали героиню – значилась на афише в «Вечере художественных танцев» наряду именами М.Фокина, Л.Бакста и А.Глазунова. Она и стала в тот декабрьский месяц персоной повышенного внимания из-за предстоящей «Пляски с семью покрывалами» в Большом зале консерватории. Таинственная особа... говорят, несметно богата... из хорошей семьи... и будет раздеваться перед публикой... – приблизительно так звучали питерские сплетни, распространившиеся вокруг танцовщицы И.Л.Рубинштейн и вызвавшие возмущение ее родственников. Что же касается Глазунова, то он «сыграл» в этой драме не последнюю роль. Композитор не только сочинил музыку к постановке, но лично дирижировал на премьере.

Музыка к драме О.Уайльда «Саломея» для оркестра op. 90 (1908 год), включающая два номера: Вступление a-moll и Пляску Саломеи («Танец семи покрывал») F-dur, – произведение практически не исследованное в отечественном музыкознании. «Саломею» Глазунова принято интерпретировать как еще одну «русскую музыку о Востоке» (Ю.Келдыш), столь характерную для творчества композиторов петербургской школы. И действительно, на первый взгляд музыкальный язык «Саломеи» имеет много общего с «восточными» страницами партитур Бородина. Но, учитывая художественный контекст, в котором создавалось сочинение, обстоятельства, связанные с его сценическим воплощением, и персонажей, принимавших участие в постановке, произведение приобретает совершенно иное звучание. «Саломея» Глазунова является показательным сочинением не только для творчества русского композитора рубежа XIX-XX веков, но и для всей культуры эпохи модерна.

Идея создания данного сочинения принадлежала танцовщице Иде Рубинштейн. Нарочитая загадочность облика и поведения, удивительная внешность, вычурность, характерные для времени модерна, нашли в Рубинштейн абсолютное воплощение и превратили ее в героиню Нового стиля. Она и затеяла исполнить пляску Саломеи с инсценировкой, живописным оформлением, которая должна была стать ее дебютом в роли балерины. Для постановки были приглашены режиссер В.Мейерхольд, художник Л.Бакст, балетмейстер М.Фокин и композитор А.Глазунов. Незадолго до премьеры спектакль запретили, тем не менее, 20 декабря 1908 года в зале Консерватории удалось организовать «Вечер художественных танцев», где и был показан Танец семи покрывал.

В итоге в этом произведении обнаруживаются следующие «приметы» модерна:

- История о библейской царевне, которая возжелала голову пророка и «купила» ее своей пляской, являлась одним из характерных сюжетов рубежа веков. Этим сюжетом, где смерть и кровь соседствуют с красотой и любовью, вдохновлялись композиторы И.Штраус, М.Реми, Ф.Шмитт, художники Г.Клинт, О.Бердсли, Ф.Штук, Л.Коринт, Г.Моро, режиссеры Н.Евреинов, В.Мейерхольд, танцовщица Л.Фуллер и др.

- Образ танцующей женщины под покрывалом, ставший архетипичным для европейского декаданса. Женское тело, эротизированный тип *femme fatale*, двуликий образ женщины обольстительницы и невинного создания были доминирующими объектами в феминизированной культуре модерна и заняли ведущее место в иконографии стиля.

- Страстный, экстатический танец, воплотивший диониссийский экстаз, идею движения являлся одним из любимых мотивов Нового стиля, поскольку в представлении мастеров модерна танцующий человек рисует своим телом орнамент, живую волнистую линию.

- Ярко выраженный эротический оттенок зрелища, когда главная героиня в финале танца сбрасывает с себя одежды и остается обнаженной. Большую роль здесь сыграл придуманный Бакстом костюм Саломеи, достаточно откровенный для того времени: Ида танцевала босая, вместо традиционных балетных пачек, трико и пуант одеяния танцовщицы состояли из струящихся гирлянд бус и многочисленных украшений.

- Музыкальный тематизм, который с одной стороны уподобляется графической волнистой «линии модерна» («змеевидная» тема Саломеи), с другой – строится из повторяющихся мотивов-ячеек, имитирующих звенья орнамента. В музыке присутствуют повышенная экспрессивность, психологическая взвинченность, экзальтация благодаря частому использованию целотонового звукоряда, хроматизмов, уменьшенных интервалов.

Из рецензий критиков того времени можно понять, что премьера «Саломеи» имела успех: зал консерватории был полон, а все билеты проданы задолго до выступления. Рубинштейн повторила свою Пляску с небольшими изменениями в следующем сезоне, в спектакле Дягилевской антрепризы «Ночь Клеопатры». Утверждают, что после спектакля европейская слава танцовщицы взлетела в ночное небо Парижа. А музыка Глазунова уже через месяц после премьерного вечера приобрела самостоятельность: Пляска была исполнена в Шестом симфоническом концерте А.Зилоти без сценической обстановки и хореографии.

Несмотря на то, что Глазунов не был абсолютным адептом Нового стиля, тем не менее, он стал одной из важных составляющих его творчества. Модерн сумел достаточно ярко проявиться не только в «Саломее», но и других опусах русского Мастера, написанных на рубеже веков: музыкальной картине «Весна», одноактных балетах «Барышня-служанка» и «Времена года».

Литература:

1. Вечер художественных танцев // Речь. 1908. № 317. С. 5.
2. Глазунов А. (1990) Материалы к автобиографии // Русская мысль. 1990. № 3844. С. 14.
3. Добротворская К. (1993) Русские Саломеи // Театр. 1993. № 5. С. 134-142.
4. Келдыш Ю. (1994) Глазунов // История русской музыки. М., 1994. Т. 9.
5. Матич О. (2004) Покровы Саломеи: эрос, смерть, история // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов. М., 2004. С. 90-121.
6. Нагота на сцене: сб. статей под ред. Н.Евреинова. СПб., 1911.
7. Сарабьянов Д. (2001) Модерн. История стиля. М., 2001.
8. Уайльд О. (1993) Саломея // Уайльд О. Избранные произведения. М., 1993. Т. 1.
9. Фокин М. (1962) Против течения. Воспоминания балетмейстера. Л., М., 1962.
10. Чаки М. (2001) Идеология оперетты и венский модерн. СПб., 2001.

«Преображение» как смыслообразующая формула живописного произведения «Натурщицы» Жоржа Сёра

Райхель Ольга Викторовна¹

студент

Картина «Натурщицы» создана французским живописцем Жоржем Сёра, основателем неоимпрессионизма, в 1886-1888 годах (в настоящее время находится в Фонде Барнса, Мерион, Пенсильвания).

Обращение к данному произведению представляет не только искусствоведческий интерес, но также актуально для современного зрителя. Человек сегодня находится в атмосфере все возрастающего разрыва между научным и художественным миропониманием, жизнью разума и души. Построенная по научным законам картина Сёра, где наука и искусство слились в единое целое, является образцом возможной гармонизации двух противоположно бытующих сфер.

Для выявления *смыслообразующей формулы*, обозначенной как «преображение», необходимо последовательное рассмотрение произведения, начиная с его материальных характеристик.

Картина «Натурщицы» Ж.Сёра в качестве габаритной вещи – прямоугольное вытянутое по-горизонтالي полотно огромных размеров (200×250см). Техника дивизионизм, в которой выполнена картина, предполагает использование чистых красок, которые не смешиваются на палитре, а наносятся непосредственно на холст точечными мазками для их оптического смешения. Красочный слой обеспечивает постоянную пульсацию: преобразование отдельных элементов (красочных точек) в целостность и наоборот - разделение целого на отдельные частицы. То есть, понятие *преобразование-преображение* формируется уже на уровне красочной поверхности.

При самом общем рассмотрении изображения можно зафиксировать, что представлены обнаженные женщины среди предметов туалета и картин. Согласно названию изображены натурщицы, находящиеся, следовательно, в мастерской художника и позирующие ему. Несмотря на это, персонажи и пространство лишены всякой конкретики: неясно для кого и чего позируют натурщицы; отсутствуют атрибуты мастерской. Такое художественное решение заставляет задуматься о том, что такое «натурщица» и ориентирует на *раскрытие сущности* изображенного.

При более подробном изучении произведения, выявляется трехплановость его построения. *На переднем плане* слева и справа демонстрируются предметы дамского туалета. *Средний план* является организующим, его составляют фигуры женщин в трёх различных положениях: сидящая слева спиной к зрителю, стоящая в центре в фас и сидящая справа в профиль. *На заднем плане* слева изображена часть многофигурной картины «Воскресенье после полудня на острове Гранд-Жатт» Сёра, справа - четыре рисунка с неясными очертаниями и висящая рядом с ними дамская сумка.

Направления фигур обнаженных женщин и окружающих их предметов организуют *круговое движение* изображения слева – направо (от переднего плана вещей до центральной оси - стоящей обнаженной женщины, и обратно до переднего плана одежды). Круговое движение фиксирует *формальное* (вид, форма, расположение) и *качественное изменение, преобразование* родственных по своей сути элементов изображения. Например, разрозненно расставленные вещи слева принимают вид аккуратно сложенных вещей справа.

Согласно словарю Даля «преображать» - «переобразить или дать чему иной вид, образ; превратить, обратить во что; изменить плотской образ свой на духовный; преобразовывать, преобразовать что, устроить иначе, в другом порядке, образовать на иной лад». По отношению к произведению «Натурщицы» Ж.Сёра понятие «преображение» может быть рассмотрено в двух аспектах. С одной стороны, преобразование как объяснение того, что происходит с женщиной, когда она становится натурщицей; с другой стороны, преобразование как заданная человеку модель отношения

с произведением (при более широком понимании всего изображения как некой модели, на что наталкивает само название: «натурщица» - «образец», «модель»).

Понятие «преображение» в произведении раскрывается в его процессуальной развертке, прочитывающейся слева – направо.

Слева: представлена обнаженная женщина, отвернувшаяся от вещей и «становящаяся частью» картины на заднем плане (голова на фоне картины «Гранд-Жатт»). Преображение в данном случае понимается как рождение из обычной женщины натурщицы – той, что причастна творению произведения. В более широком значении преобразование есть необходимость изменения – очищения человека как необходимое условие взаимодействия с произведением, вхождения в иллюзорный мир.

В центре: представлена уподобленная богине стоящая обнаженная женщина. С одной стороны, она демонстрирует, максимально являет себя как натурщицу – выступает в качестве естественного образца, первородной модели. С другой стороны, стоящая обнаженная женщина показывает очищающую и живительную силу преобразования, которую дает человеку общение с произведением.

Справа: представлена одевающаяся погруженная в себя женщина, на уровне головы которой расположены произведения (мысли ее наполнены ими). Представлено обратное становление натурщицы в обычную, но преобразенную, наполненную внутренним светом, женщину. В более широком значении, выстраивается модель выхода преобразенного от общения с произведением человека из умозримого мира картин в мир внешней вещественности.

Таким образом, понятие преобразование является смыслообразующим элементом произведения «Натурщицы» Ж.Сёра. Преобразование, с одной стороны есть поэтапное разворачивание содержания понятия «натурщица». В этом аспекте, представлено преобразование женщины ее при вхождении в роль натурщицы, проявление в себе качества первообраза, первоприродной модели и выхождение из роли натурщицы при сохранении преобразенной сущности.

При расширении данного понимания, «преобразование» может быть понято как модель изменения человека от его приобщения к миру произведений. В этом аспекте, представлено преобразование человека через сопричастность иллюзорному миру произведения для выявления в себе качества первообраза и включения в целостность вещественного мира.

Литература

1. Жорж Сёра. Поль Синьяк. Письма. Дневники. Литературное наследие. Воспоминания современников / Сост., вступ. ст. и примеч. К.Г. Богемской. Пер. с фр. Е.Р.Классон и Г.С.Верейского. - М.: Искусство, 1976.- 335с.
2. Жуковский В.И., Копцева Н.П., Пивоваров Д.В. Визуальная сущность религии: Монография / В.И. Жуковский, Н.П. Копцева, Д.В.Пивоваров; Краснояр. гос. ун-т. - Красноярск, 2006. - 461с.
3. Перрюшо А. Жизнь Сёра / Пер. с франц., послесловие К.Богемской. - М.: Радуга, 1992. - 192с.

¹ Автор выражает признательность доктору философских наук, профессору Жуковскому В.И. за помощь в подготовке тезисов.

Конфликт объективной действительности и ее субъективного претворения в творчестве художников периодов стилевого слома

Романенкова Юлия Викторовна

докторант, кандидат искусствоведения, доцент

Институт проблем современного искусства Академии Искусств Украины,

Термины *stilwandlung*, *stilwandel*, *formwandlung*, примененные в работе Г.Вельфлина [1] в контексте анализа перехода от ренессансного искусства к его барочной вехе, точно и удачно обозначают тот период, который в художественном календаре Европы является, пожалуй, наиболее сложным. Эти дефиниции практически не имеют точного русского аналога, их в разных трудах переводили по-разному: «смена стилей», «изменение стиля», «превращение или преобразование стиля» [1]. Тот же период в итальянской художественной культуре А.Лосев именуется модифицированным Возрождением [2]. Употребление термина *stilwandel* позволяет одним словом определить весь тот лабиринт художественного процесса, который имел место в Европе XVI в., и обозначить его зыбкость. Вельфлин применял это определение при анализе завершающей стадии ренессансного художественного полотна, обозначая признаки его преобразования, в которых он усматривал барочные ростки. Это период маньеризма в художественной культуре, который базируется на новой эстетике, породившей принципы, антагонистические ренессансным. Период, который считают как кризисом Ренессанса, как тенденцией его к разложению [2, с.462], так и самоценным, новым звеном в истории европейской художественной культуры, самостоятельным стилем. Художник маньеризма – это творческая личность эпохи стилевого слома, промежуточной эры, времени зыбкости и хрупкости, а поэтому он особенно интересен. Трудно спорить с тем, что все свои наиболее значительные произведения любой художник создает в особом психологическом состоянии – потери, несчастья, одиночества, когда он как никогда уязвим, а его душа – основной инструмент творца – будто лишена кожи и болезненно реагирует на любой внешний раздражитель, словно превращенная в некое «духовное экорше», а реакция максимально обострена. Тогда произведение художника является единственным способом утолить боль, унять горе, погасить отчаяние. Это своего рода «индивидуальный маньеристический период», которые бывает у любой творческой личности. Он опустошает внутренний мир художника, но, иссушая, – лечит. И результаты такого процесса в душе художника всегда интересны для зрителя, который по своей природе изначально эгоистичен. Ведь зритель, подсознательно ожидая, требуя накала страстей в цвете от Франсиско Гойи или Михаила Врубеля, глубины золотой палитры от Рембрандта или буйства красок от Рубенса, поглощая огромными порциями увиденный результат с полотен, не всегда задумывается над тем, что все это было продиктовано личными трагедиями: потерей слуха и уходом в немой мир у Гойи или помутнением рассудка у Врубеля, потерей ребенка и жены или банкротством с последующим одиночеством у Рембрандта. Зритель – эгоист, он требует от художника чуда и получает его – часто для мастера это обходится очень дорого.

А Европа в целом подверглась этому состоянию в свой постренессансный этап. Основа была заложена в Италии, что было предопределено исторически. Художники маньеризма оказались в ситуации, когда все острее вырисовывалось противоречие, из которых состоял весь художественный процесс этого чинквеченто, между тем, что они видели вокруг себя, и тем, что они должны были видеть, чтобы исправить все недостатки в творческом процессе Природы.

Т.е. между обострился конфликт между *ritrarre* и *imitare*, принципы которых были изложены Винченцо Данти в его трактате «*Il primo libro del trattato delle perfette prorgorzioni*» (Флоренция, 1567 г.). Под *ritrarre* скульптор подразумевает действительность объективную, а под *imitare* – передачу действительности такой, каковой ее *следует* видеть, т.е. ее субъективное ее претворение [3, с.16]. Разрыв между этими двумя категориями у творческой личности есть всегда, но в этот период он предельно обострился, да и сформулирован был только тогда. Очень ощутимым он

будет и в европейском искусстве эпохи романтизма, который тоже классифицируется как состояние, готовое возникнуть каждый раз, когда художник пребывает в разладе с самим собой и не принимает окружающую его действительность [4, с.182]. В эстетике маньеризма была, можно сказать, „терминологизирована” та пропасть, над которой стояли художники постренессансного периода. Наметилось и получило четкий окрас то противоречие, которое возникло между прошлым и будущим художественной культуры Европы. Прошлое выражалось в *ritrarre*, главенствовавшем в искусстве Возрождения, – гармония, лаконичность, уравновешенность, беспрекословное следование природе. А будущее – это и было *imitare*, и чем дальше, тем больше оно отрывалось, отдалялось от *ritrarre* Возрождения, становясь ее отрицанием. Мир иллюзий, идеальный мир, с исправленными совершенными природой ошибками, – то, куда стремился уйти художник. Это были пока лишь стремления, сформулированная формула будущего идеального состояния мира творца.

А вот настоящего-то и не было – период *stilwandel* оказался промежуточным, ни в коем случае не пустым, а вполне самоценным благодаря метаниям художников и их болезненному творческому поиску, но, тем не менее, промежуточным, периодом паузы, ожидания. Это была тоска по ушедшей гармонии мира Ренессанса, превратившаяся в ее неприятие. Художник устал от спокойной и размеренной гармонии и соскучился по эмоциональным всплескам. Но ожидание не было пассивным. «Рецепт» будущего составлялся, очертания *imitare* намечались, в отличие от романтиков, маньеристы не просто осознавали, что они не вписываются в окружающий мир, но пытались как-то преобразовать его.

Таким образом, художник в период *stilwandlung* взял на себя очень ответственную роль – изменить устоявшуюся за много лет динамику художественного процесса, оторваться от спокойствия и размеренности, хоть это произошло и вынужденно. Лишенному надежного авангарда на арене действий, ему оставалось самому выйти на первый план и превратиться из фонового элемента в первоплановую фигуру, которая отныне будет определять темпы развития процесса и его характер.

Литература

1. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. Спб.: Азбука-классика, 2004. – 288 с.
2. Лосев А. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1998. – 750 с.
3. *Vinper B.* Борьба течений в итальянском искусстве XVI века. М.: Изд-во АН СССР, 1956. – 370 с.
4. Алпатов М. Этюды по истории западноевропейского искусства. М.-Л.: Искусство, 1939. – 313 с.
5. Базен Ж. История истории искусства. От Вазари до наших дней. М.: Культура, 1986. – 528 с.
6. Гарэн Э. Проблемы итальянского Возрождения. М.: Прогресс, 1986. – 394 с.
7. Дворжак М. История итальянского искусства. В 2-х тт. М.: Искусство, 1978. – Т. II. — 394 с.
8. Карпенко Е. Гуманистическая концепция творчества и становление новой индивидуальности в западноевропейской культуре XVI века//доклад на Третьем Российском философском конгрессе «Рационализм и культура на пороге III тысячелетия». – Ростов-на-Дону. – 16-20 сентября 2002.

Художественная школа Бурбонне – один из первых центров Ренессанса во Франции Садыкова Елена Юрьевна⁹

аспирант

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

E-mail: sadeke@gmail.com

В конце XV века Бурбонне представляло собой независимое герцогство, выделявшееся среди других феодальных образований обширной территорией, богатством и могуществом. Мулен, столица герцогства, являлся крупным политическим и художественным центром, в котором шел процесс становления ренессансного стиля. Художественный подъем Бурбонне произошел в период правления Пьера II Бурбонского и Анны Французской (1488-1501), которые покровительствовали искусствам (Chateau, 2002). Движимая стремлением придать Мулену пышность герцогская чета привлекала на службу крупных мастеров, среди которых Мастер из Мулена (годы деятельности ок. 1480-ок. 1498), имевший статус «главного живописца» («le peintre en titre»), и Жан Перреаль (ок. 1455-1530), «королевский живописец» («le peintre du roi»), принимавший участие в отдельных художественных проектах.

Искусство Бурбонне того времени представлено широким кругом памятников: алтарными картинами Мастера из Мулена и мастеров его круга, витражным циклом собора Нотр-Дам в Мулене и уцелевшими образцами соборной скульптуры. Однако в первую очередь интенсификация художественной жизни нашла проявление в светской архитектуре. В герцогстве возводились новые и перестраивались старые резиденции, которым придавалась особая пышность благодаря входившему в моду италянизированному декору. Наряду с реконструкцией резиденций в Бурбон-л'Аршамбо, Шантели и муленского замка, который соперничал по своим масштабам и роскошному убранству с королевской резиденцией в Амбуазе, по всему Бурбонне перестраивались замки. К XVI столетию десятки замков покрывали всю провинцию Бурбонне: от Солони, Тронсе и Бокажа на севере до Лимани и Монтань Бурбоннез на юге (Genermont, 1961). Замковое строительство характеризовалось утратой крепостных функций, распространение получил новый тип сооружения – «мануар», то есть загородный дом. Другим типом светской архитектуры, получившим развитие в столице Бурбонского герцогства, являлся городской особняк – «отель».

Сооружением, сосредоточившим основные художественные силы, стал герцогский замок в Мулене, от нового крыла которого уцелела лишь жилая галерея, так называемый Павильон Анны Французской, представляющий блестящий образец светской архитектуры Бурбонне. Возведенный в 1497-1503 гг. павильон, предназначенный для апартаментов герцогини, наряду с замком Карла Амбуазского в Гайоне, является одной из первых и наиболее ярких ренессансных построек во Франции. Павильон Анны Французской возводился по итальянским образцам, из которых в первую очередь перенималась система декора, получавшая трактовку, сообразную с уровнем восприятия ренессансных принципов французскими мастерами. Декоративная система фасада базируется на ордерной структуре: этажи павильона разделяет воспроизводящий античные образцы антаблемент, включающий триглифоподобный фриз, нижнюю часть здания занимает шестипролетная ордерная аркада, профилированная располагающимися в два яруса пилястрами, люкарны верхнего этажа фланкированы дорическими орнаментированными пилястрами и увенчаны фронтонами. Однако, как утверждает И. Брюан (1982, р. 68), декор фасада «свидетельствует о незнании принципов античной архитектуры, которые не получили должного осмысления; доминирующий орнаментальный характер скорее указывает на

⁹ Автор выражает признательность доценту, кандидату искусствоведения Ефимовой Е.А. за помощь в подготовке тезисов.

работу не архитекторов, а орнаменталистов, скопировавших итальянские формулы». Подобная двойственность характеристик отражает процесс становления во Франции ренессансного стиля, от которого перенимались внешние признаки, а не основополагающие принципы.

Находясь в лоне передовых тенденций, Мулен стал диктовать архитектурные вкусы соседним областям: Оверни и Берри, которые ранее, напротив, воздействовали на нее. Таким образом, светское строительство в Бурбонне в конце XV века соответствовало новым веяниям, проникавшим из Италии. Источником проникновения в Бурбонне ренессансного искусства, отдельные проявления которого обнаруживались и раньше, стала неаполитанская кампания (22 августа 1494–23 октября 1495) Карла VIII, во время которой Франция вступила с Италией в прямой контакт. Во время неаполитанского похода Мулен, в котором располагался королевский двор, оказался в центре событий (Dupréux P. 1980). Таким образом, именно в конце XV века художественная среда Бурбонне исполняла роль проводника новых влияний, которые отразились как в архитектуре, так и в живописи (Dupréux, 1980). Это время характеризуется интенсивными поисками художественного языка, особую роль в которых играло усиление итальянизирующих тенденций на фоне устойчивого нидерландского воздействия, сказывавшегося на алтарной живописи.

Методика исследования строится на основе системы комплексного изучения произведений искусства и явлений художественной жизни Бурбонне конца XV века. Становление ренессансного стиля исследуется в сопоставлении памятников живописи, архитектуры и скульптуры. Введение в контекст исследования анализа памятников литературы и отдельных аспектов философии и религиозного знания, в частности догмата Непорочного Зачатия, позволяет достичь наиболее полного раскрытия смысловой основы художественных произведений школы Бурбонне. Исходя из задач исследования, изучение художественных памятников производится разнообразными методами: социально-исторического, иконографического стилистического и образного анализа. Таким образом, методика исследования, прежде всего, основана на изучении художественных источников – памятников изобразительного искусства Франции конца XV века. Осуществленные поездки в Мулен и другие города Бурбонне позволили изучить памятники искусства, проанализировать их и составить личное мнение исследователя об их особенностях. Работа в Национальной библиотеке Франции, в Центре исследования и реставрации музеев Франции в Париже, а также в отделах документации художественных музеев Парижа и Мулена позволила подробно изучить широкий круг письменных источников и научной литературы по исследуемому вопросу.

В целом проведенное исследование выявило на примере художественной среды Бурбонне процесс формирования новой национальной традиции во Франции, в основе которого лежало утверждение ренессансного стиля. Представленный анализ светской архитектуры, декоративного ансамбля собора Нотр-Дам в Мулене, соборной скульптуры и станковой живописи позволил определить круг памятников искусства. Выявленные общие стилистические признаки свидетельствуют о единых принципах развития художественной среды Бурбонне и позволяют определить ее как школу, которая, обладая рядом типических черт и своеобразием, находилась в русле процесса формирования новой художественной традиции. Высокий уровень произведений искусства, новаторские черты заявляют о школе Бурбонне как об одном из центральных явлений французского искусства конца XV века, отразившем передовые процессы.

Литература

1. Chateau J. (2002) Les Bourbons avant Henri IV. Charroux-en-Bourbonnais.
2. Genermont M. (1961) Châteaux en Bourbonnais. Paris.
3. Bruand Y. (1982) Pavillon d'Anne de France, le Musée d'Art et d'Archéologie de Moulins, multiples visages du patrimoine Bourbonnais // Vieilles maisons françaises, № 10, p. 68.

4. Dupieux P. (1980) *Peuples et princes en Bourbonnais*. Moulins.

Иконография и Kunstwollen в контексте современного русского искусствоведения **Сатинова Юлия Фёдоровна**

Студентка

Российского государственного гуманитарного университета

E-mail: j.satirova@rambler.ru

Для каждой искусствоведческой школы необычайно важной является её теоретическая философская база, - принципы и концепции, сформулированные в трудах её наиболее значимых представителей. Целью моего проекта является детальное рассмотрение таких фундаментальных понятий, как **иконография** и **Kunstwollen** в контексте их формообразующего влияния на современную историю искусств в России.

Иконография в изобразительном искусстве — это строго регламентированная система изображения персонажей или сюжетных сцен. Изначально это понятие использовали при изучении средневекового искусства: оно охватывало описание и систематизацию типологических признаков и схем, связанных с религиозной традицией. В начале XX в. этот термин приобрёл несколько иное значение. Немецко-американский искусствовед Э. Панофски предложил использовать концепцию иконографии как основы, так называемого, «иконологического» метода исследования сюжетной стороны произведения искусства для определения её значения и смысла в контексте данной культуры, для выявления отражённых в ней черт господствующего мировоззрения. Иконология была задумана Э. Панофски как антитеза другому искусствоведческому понятию — интерпретации, в пространстве которого история символа подчинена линейной эволюции его смысла. В этом противопоставлении терминов выражено и противостояние двух основополагающих в истории современного искусствознания школ, а именно немецкой формальной школы и венской школы искусствознания. Ведущими представителями этих школ были: немецкий искусствовед, создатель первой теории стилей, Г. Вёльфлин и австрийский историк искусств А. Ригль.

Г. Вёльфлин рассматривал историю искусств как процесс, характеризующийся маятникообразным движением между двумя позициями искусства - классической и «неклассической». Венская школа же стремилась представить историю искусств как движение от низшего к высшему по линейной траектории. Движущую силу «мирового искусства» А. Ригль называл художественной волей (Kunstwollen), которая является не эмпирической индивидуальной волей художника, а объективной духовной силой искусства, как части определённой культуры. Но, несмотря на это определение, А. Ригль не оставил нам своего полного разъяснения этого понятия, с чем и связывают возникновение многочисленных, порой противоречивых интерпретаций. Понятие «художественной воли» было подхвачено исследователями, - так называемой, - «второй волны» венской школы. В частности, Г. Зедльмайр в своем труде «Искусство и истина», стремясь раскрыть концепцию Ригля, характеризует её как присущую определённой группе людей «надындивидуальную» волю.

Представители немецкой школы также приняли в искусствоведческую терминологию это новое понятие, но, разумеется, в несколько иной трактовке. Э. Панофски определял Kunstwollen как «внутренний смысл» (immanenten Sinn). Он считал термин Ригля, в его исходном виде, излишне субъективным и предлагал заменить его другим «параллельным» понятием - «художественное намерение», которое, по его мнению, более приспособлено к кантовской теории научного познания. Иконологический метод впервые был освещён Панофски в книге «Идея», которая увидела свет спустя четыре года после появления статьи Ригля о художественной воле. И, судя по логике этих понятий, иконография по своей сути должна быть своеобразным языком Kunstwollen. Для иконологического анализа символ

не сводится к окончательной смысловой оболочке (как для интерпретации), и его историческая траектория имеет нелинейный характер.

И Kunstwollen, и иконография — основные понятия, повлиявшие на формирование самого распространённого и действенного метода в истории искусств — **структурного анализа**.

В XX в. господствовали как релятивистские идеи, так и идеи о непрерывном и строго закономерном развитии мирового искусства по восходящей линии. Для русской искусствоведческой школы долгое время была приоритетной концепция нелинейного характера художественного процесса, поддерживаемая К. Марксом. Таким образом, можно с определённой долей уверенности говорить, что немецкая формальная школа послужила основным источником теоретической базы современной истории искусств в России.

В изучении развития отечественного искусствознания неоценимыми могут стать «сравнения» трудов и других видов документации немецкий, австрийских и русских искусствоведов. Несмотря на то, что советское искусствоведение было частично «выключено» из процесса развития «мировой» истории искусств, этапы и пути развития этой истории в России имели собственную форму. Это позволяет современным исследователям говорить о параллельных и близких основах вышеупомянутых школ искусствознания на основании сравнительного анализа их центральных концепций, что и является задачей предлагаемого исследования.

Литература:

1. Панофский Э. *Idea*. К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. СПб., 1999.
2. Панофский Э. *Смысл и толкование изобразительного искусства*. СПб., 1999.
3. Зедльмайр Г. *Искусство и истина. Теория и метод истории искусств*. СПб., 2000.
4. Вёльфлин Г. *Основные понятия истории искусств*. М., 2002.
5. Ригль А. (2007) *Позднеримская художественная промышленность. Фрагменты//Искусствознание 3-4/07*.
6. Дворжак М. *История итальянского искусства эпохи возрождения*. М., 1978. Т.2., С.380.

История декоративно-прикладного творчества Ставропольского казачества IX - начала XX веков

Чернова Алла Геннадиевна
студентка

Ставропольский государственный университет, , Ставрополь, Россия
E-mail: alla_chernova@mail.ru

Декоративно-прикладное искусство – наше драгоценное достояние. На протяжении многих веков оно впитало в себя всё самое интересное, прекрасное, утилитарное и стало отражением русской души, хранилищем всего лучшего, что есть в нашем народе. Декоративно-прикладное творчество – это создание художественных изделий, имеющих практическое назначение, художественная обработка утилитарных предметов. Изделия декоративно-прикладного искусства составляют часть предметной среды, окружающей человека и эстетически её обогащают.

Целями представленной работы являются:

историческое исследование декоративно-прикладного творчества казачества; определение факторов развития казачьего искусства как феномена культуры; раскрытие особенностей содержания символов, орнаментов и узоров декоративно-прикладного творчества; выявление применения старинной терминологии, народных изречений, применяемых в процессе творчества; изучение старинного оборудования, инструментов и приспособлений, применяемых для выполнения изделий; исследование старинных технологий изготовления одежды, обуви, головных уборов и их отделок; раскрытие взаимосвязи культур местного населения и казачества; выявление тенденций моды мужского и женского костюмов на рубеже 19 и 20 веков; определение связей старинного рукоделия с современным декоративно – прикладным творчеством; создание фотоколлекции старинных изделий и инструментов.

В процессе выполнения данной работы использовались следующие методы и приёмы: сбор информации и её систематизация, наблюдение; фотографирование; диахронический, индуктивный, дедуктивный, математический методы; системный, сравнительный, аспектный, проблемный анализы.

Описание декоративно-прикладного творчества казачества выполнялось на основе исследования домашних и музейных материалов села Бешпагир Ставропольского края. Проанализированы устройства старинных прялок, ткацкого станка, утюгов. Подробно изучены вышитые, связанные, вытканые, сшитые, расписные изделия с учётом применяемых инструментов, материалов, узоров, орнаментов, символик и их практического употребления. Выполнены фотоснимки экспонатов. Проводились беседы с местными жителями, и на основе их воспоминаний создавалась картина прошлого. В литературных источниках подобрана и систематизирована информация о декоративно-прикладном творчестве и народном искусстве. На базе этих данных выполнено описание старинных видов рукоделия: прядения, вязания, ткачества, вышивания, лоскутного шитья, пошива одежды. Акцентировалось внимание на изучении истории казачьих костюмов и тенденциях моды на рубеже 19 и 20 столетий.

В заключении сформулированы выводы о преемственности поколений; сохранении традиций в декоративно-прикладном творчестве; взаимопроникновении культур различных национальностей; применении архаичной терминологии и мудрых высказываний; аналогичности старинного и современного оборудования; подобия технологий изготовления изделий и их отделки; изменениях моды прошлых веков; популярности фольклорных стилей 21 века.

Литература

- Венков А.В. История казачества России: Учебное пособие. – Ростов н/Д: Изд-во РГУ, 2001
- Губарев Г.В. Казачий словарь – справочник. Сан Ансельмо, Калифорния, США, 1970.
- Лазарева А.Г. Истоки: Опыт работы детских общественных организаций и объединений. – Ставрополь: Ставропольсервисшкола, 2001
- Масалов А.Г. Возрождение казачества на Северном Кавказе. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2002.
- Некрасова М.А. Народное искусство России – М.: «Советская Россия», 1983
- Пономарёв Е.Т. История ремёсел. – М.: Издательство АСТ, 2000
- Савельев Е.П. Древняя история казачества. – М.: Вече, 2002
- Соловьёв В.М. Русская культура. – М.: Белый город, 2004.
- Трофимова Ю. Терские казаки: история, традиции, нравы. – Пятигорск «Квинт», 1994.

Таболина Т.Б. Казачество.- М: ИЭиА РАН.,2001.

Дворцовый комплекс «Пор-Бажын».
Щетанов Владимир Борисович
Студент 3 курса
МГУ им. М.В. Ломоносова, факультет искусств
vl_dz@mail.ru

1. Целью данного доклада является рассказ о глиняном дворце Пор-Бажын, датированном VIII веком, который находится на территории республики Тыва.

2. Сейчас архитектурный комплекс располагается на одном из островов озера Тере-Холь. Летом 2007 года была организована археологическая экспедиция, привлекающая большой интерес общественности.

3. Результатом ее стали ответы на некоторые волновавшие историков вопросы, однако окончательно утвердившейся версии касательно памятника пока не существует. Наиболее правдоподобная из гипотез отождествляет Пор-Бажын с летней резиденцией уйгурского кагана Моян-Чура и его жены, китайской принцессы. Основные материалы, используемые при строительстве - глина и дерево; этим обусловлена не слишком хорошая сохранность памятника.

4. Грядущим летом планируется продолжить работы археологические, а также начать работы реставрационные... Доклад призван через освещение проблемы отдельно взятого памятника обратить внимание слушателей на историю и культуру азиатской России.