

СЕКЦИЯ «ИСКУССТВОЗНАНИЕ»

ПОДСЕКЦИЯ «СЕМИОТИКИ И ОБЩЕЙ ТЕОРИИ ИСКУССТВА»

ИСКУССТВО СЕЛЕНИЯ КУБАЧИ КАК ВАЖНЕЙШАЯ ЧАСТЬ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ ДАГЕСТАНА

Акаева Эмилия Качаковна, Расулова Зумруд Залимхановна

Студенты 2-го курса

Дагестанский государственный педагогический университет, художественно-графический факультет, Махачкала, Россия

Dama.S@ru

Творчество мастеров дагестанского селения Кубачи, – признанного художественного центра, - отличается чрезвычайной многогранностью оригинальных форм.

Медночеканное, оружейное, ювелирное искусство свидетельствует о древности традиционного уклада жизни и особенностях мировосприятия горцев. Традиционный орнамент, теснейшим образом связанный с конструктивными особенностями и пластическими свойствами изделий, играл ведущую роль в художественной отделке предметов всех исторических периодов [2. - С. 7].

Много интереснейших сведений о сел. Кубачи собрано и опубликовано в статьях русских и иностранных исследователей. Далеко за пределы Дагестана распространилась молва о том, что в горах Кавказа существует народность, искусно выделяющая всевозможное боевое снаряжение. Ещё в VII веке изделия кубачинских мастеров, - кольчуги, шлемы, мечи, кинжалы, оружие, медная посуда и ювелирные изделия, - были известны в Закавказье и на Ближнем Востоке. Арабские источники IX—X веков упоминают страну «Зерихгеран» («Кольчугоделатели»)[6. – С. 15].

Кубачинские изделия высоко ценились как в странах мусульманского востока, так и в Западной Европе. На протяжении веков кубачинские умельцы выполняли специальные заказы для высокопоставленных персон России и правителей многих других государств, создавая для них неповторимые по красоте подарочные изделия.

Профессия мастера в селении всегда была наследственной, передавалась из поколения в поколение, а каждый мастер владел, помимо общих профессиональных навыков, и личными секретами ремесла, переходившими от учителя к ученику, от отца к сыну. И по сей день великолепные кинжалы в серебряной с позолотой оправе, сабли с чернью и филигранью, инкрустированные слоновой костью, чайные и кофейные сервизы, декорированные эмалью, являются эталоном высочайшего мастерства и качества. Сочетание различных технологий - филигрань, чернь, гравировка, чеканка, эмаль, инкрустация слоновой костью - все это является отличительной чертой самобытного кубачинского стиля.

Вместе с тем, кубачинцы всегда были не только умелыми мастерами, но и потомственными собирателями декоративно-прикладного искусства. Так, в каждой кубачинской семье традиционно имелась систематически пополняющаяся своеобразная коллекция. Обычно в «кунацкой», предназначенной для дорогих гостей, на стене с потолка до пола плотными рядами развешивались медные, латунные, многокрасочные фарфоровые, яркие фаянсовые, глиняные чаши, миски, блюда декорированные орнаментом. Здесь можно было найти персидские, индийские, арабские, китайские, французские изделия, русские с маркой Кузнецова и, разумеется, местные изделия, отличающиеся самобытными формами и декором. Другую стену занимали полки с кувшинами, вазами, котлами и др. изделиями, расположенными в строго определенном

порядке: первый ряд заполнялся большими треногими бронзовыми котлами кубачинского производства, предназначенными для приготовления пищи в торжественных случаях; следующая полка - котлами меньших размеров для повседневного использования; на третьей полке выставлялись антропоморфного вида «Мучалы», с крышками, напоминающими папахи; в четвертом ряду размещалась латунная и медная посуда с тончайшими орнаментами и арабскими письменами; пятый ряд - латунными конусообразными чеканными вазами. Все эти предметы, переходящие из поколения в поколение, по традиции предназначались для передачи дочерям во время свадьбы [7. – С. 21]. И в современном селении, как и в старину в каждом доме есть комната-музей, где собраны приобретенные в течении веков антикварные произведения искусства не только кубачинского происхождения но и арабской, индийской и иранской работы, а также из стран Западной Европы.

Во все времена на Кавказе хорошим вкусом считалось иметь в доме изделия кубачинских мастеров, будь то коньячный сервиз с позолотой, и инкрустированный слоновой костью, сабля с серебряными ножнами и амузгинским клинком, превосходящим по качеству дамасскую сталь, или браслет чернью и гравировкой - каждый элемент кубачинского орнамента - это не просто красивый узор, а застывшее в совершенной форме вдохновение мастера. Так и в XIX веке среди офицеров русской армии стало модным коллекционирование кавказских, в частности, кубачинских кинжалов и сабель. Офицеры увозили их в помещицы глубинки России, где развешивали поверх восточных ковров - такое украшение кабинетов, делало оружие частью традиционного русского быта [6].

Великолепные предметы вооружения стали собственностью и русских царей. Император Александр III преподнес английской королеве Виктории в качестве царственного дара кубачинский набор холодного оружия, который до сих пор составляет гордость музея Виктории и Альберта в Лондоне. Так предметы кубачинского художественного ремесла распространялись не только по странам Востока, но и Запада.

Как в далеком прошлом, так и в наши дни в Кубачах сложились и сохранились самобытный вкус и высочайшая требовательность к художественному качеству изделий, к изготовлению которых имеет самое непосредственное отношение почти все взрослое население села [8].

Искусству Зерихгерана-Кубачи принадлежит особое место в истории художественной культуры Дагестана. Развиваясь в широких взаимосвязях с искусством многих стран и народов, кубачинцы не только усвоили многое из достижений Востока, но и создали при этом собственную самобытную культуру. Современное декоративно-прикладное, в том числе ювелирное искусство Кубачей основано на богатейших художественных традициях, уходящих своими корнями в глубь веков.

Дальнейшее углубленное изучение кубачинской культуры представляет значительный интерес не только для освещения ряда важных вопросов истории искусства и культуры дагестанских народов, но и в практике сегодняшнего дня, в деле творческого использования богатого наследия и сохранения утраченных ныне художественных традиций.

ЛИТЕРАТУРА

- [1] Алиханов Р. Кубачинский орнамент. - М., 1963; [2] Алиханов Р., Иванов А. Искусство Кубачи. - М., 1976; [3] Гамзатова П. Р. Художественное серебро Дагестана. - М., 1990; [4] Дебиров П. М.. Резьба по камню в Дагестане. - М., 1966; [5] Изабакаров Г. Б. Основы кубачинского искусства. – Махачкала, 1992; [6] Кильчевская Э. В. Декоративное искусство аула Кубачи. - М., 1962; [7] Магомедов А. Город златокузнецов. - Махачкала, 1998; [8] Магомедов А. Дж. Художественные промыслы Дагестана в XX в.: Реалии практики и позиция власти. - Махачкала, 2003; [9] Магомедова М. О. Узоры жизни. - М.,

1974; [10] Маммаев М. М. О медночеканном искусстве сел. Кубачи // Искусство Дагестана в контексте современной художественной культуры. - Махачкала, 1988; [11] Чирков Д. Декоративное искусство Дагестана. - М., 1971.

Внехудожественные приёмы в современной театральной практике. Природа явления

Балдина Юлия Алексеевна

Студент

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова,

философский факультет, Москва, Россия

E-mail: ulybaldina@mail.ru

Проблема «художественности» приёмов, используемых при построении образа, в театральном искусстве существовала на протяжении многих столетий. Актуальным этот вопрос остаётся и в XXI веке, когда наряду с классическими принципами построения образа активно применяются новые приёмы, до этого не используемые на «художественной территории», границы которой в рамках современной культуры размыты и весьма условны.

Так называемые «внехудожественные» приёмы в современной театральной практике, природа явления составляют предмет данного исследования.

Становление и последующее развитие сценического искусства проходило различные исторические периоды, в каждом из которых существовала своя система критериев, наделяющих те или иные приёмы в построении образа статусом «художественности».

Очевидно, что появление внехудожественных приёмов создаёт новые предпосылки для развития и функционирования образа, но в связи с этим, возникает ряд вопросов:

- какие приёмы можно назвать внехудожественными?
- оправдано ли их использование в построении художественного образа?
- какова их роль в развитии и функционировании театрального искусства?

Рассмотрение характеристик образа позволило выделить те, на основании которых образ приобретает статус художественности: чувственная конкретность, обобщённость, эмоциональность, целостность, многозначность, единство объективного и субъективного, общего и единичного, отражения и творчества, рационального и эмоционального, подобного и условного.

Выделив основные стадии бытия образа: «образ-замысел», «художественное произведение», «образ-восприятие», «образ-итог», - мы пришли к выводу, что уже на начальном этапе важны приёмы, используемые в построении образа. Но, применительно к сценическому искусству, особый интерес представляют приёмы, используемые на стадии объективации замысла (театральная постановка с игрой актёров и организацией сценического пространства) и на стадии восприятия произведения зрителем (только тогда можно говорить о художественности или внехудожественности используемых приёмов).

Так как предметом нашего исследования являются внехудожественные приёмы, используемые в современной театральной практике, мы рассмотрели культурно-исторический период, наиболее близкий к нашему времени (XIX -XX века), задавший направление поиска новых приёмов на новой, ещё не художественной территории.

Осознав в полной мере взаимосвязь литературного произведения и театральной постановки, мы проследили эволюцию образного сознания в литературе, подкрепляя примерами из театральной практики, и убедились, что, действительно, происходит постепенное расширение границ «художественности». Особенно активно этот процесс начинается в связи с появлением и развитием реализма, когда изображение обыденной жизни вступает на «художественную территорию», с «механизацией», рационализацией человека вследствие развития капитализма, когда происходит «бунт чувственности», обнажение «злого» эгоистичного начала в человеке, саморефлексия, сведение к абсурду своего существования, либо бегство в символический мир, интеллектуализация, схематизм.

Ведутся поиски новых приёмов построения образа, ставятся смелые эксперименты в освоении нового пространства.

Проанализировав ряд современных театральных постановок по классическим пьесам Шекспира на предмет наличия внехудожественных приёмов, мы попытались определить, оправдано ли их использование в построении художественного образа.

Парадокс заключается в том, что те новые приёмы, применяемые при создании образа, автоматически приобретают статус «художественности», если они служат воплощению целостного художественного образа и восприятию его в этой целостности зрителем.

Поэтому, говоря о внехудожественной составляющей театральной постановки, мы тем самым заявляем о неудачной попытке режиссера выстроить художественный образ. Но сам факт поиска новых приемов, выразительных форм, расширение художественного пространства, применительно к сценическому искусству, свидетельствуют о том, что театр продолжает существовать.

Литература

1. Аристотель. Об искусстве поэзии. М., 1957
2. Гачев Г.Д. Развитие образного сознания в литературе. - Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Образ. Метод. Характер. М.,1962
3. Гонкур Э., Гонкур Ж. Дневник. М., 1964.Т.1
4. Давыдова М. Конец театральной эпохи. М., О.Г.И.2005.С.206
5. Золя Э. Собр. соч. в 18т. Т.10 М., 1957
6. Золя Э. Натурализм в театре. Полн. собр. соч. т. 45. Киев: Изд. Б.К.Фукса,1903
7. Ионеско Э. Носорог. М., «Текст», 2008
8. Кант И. Собр.соч. в шести томах. М.1966, т.5
9. Лосев А.Ф. История античной эстетики. (Софисты, Сократ, Платон) .М., 1969
10. Михайлова А.А. Художественный образ как динамическая целостность. - Критерии и суждения в искусствознании. М.1986

Средневековая Пляска Смерти: Интерпретации, иконография, символика

Беляева Юлия Александровна

аспирант

Научно-исследовательский институт теории и истории искусств Российской Академии
художеств, Москва, Россия

E-mail: juliabelyaeva@yandex.ru

Тема смерти лейтмотивом пронизывает западноевропейскую культуру второй половины XIV — первой половины XVI веков. В изобразительном искусстве XV столетия

изобилие мотивов, связанных с темой смерти, поражает: во фресках, алтарной живописи, скульптуре, книжной миниатюре, ксилографиях, гравюре на меди встречаются сюжеты “Искусство умирать”, “Пляска Смерти”, “Триумф Смерти”, “Трое мертвых и трое живых”.

Пляска Смерти (нем. *totentanz*, фр. *dance macabre*, исп. *danza de la muerte*, нидерл. *doodendans*, итал. *ballo della morte*, англ. *dance of death*) — синтетический жанр, существовавший в европейской культуре с середины XIV — первой половины XVI веков и представляющий собой сопровождаемый стихотворным комментарием иконографический сюжет, танец скелетов с новопреставленными.

Этимология термина *dance macabre* до конца не установлена. Российский культуровед И.И. Иоффе полагал, что в этом словосочетании фигурирует не понятие “мирного танца”, хоровода, кружения, пасторали, а скорее исконное значение борьбы, схватки, драки. Следовательно, он пришел к выводу, позволившему объяснить скрытый смысл анализируемого словосочетания, коренящийся в объединении и взаимной обусловленности веселья и скорби, в связи идеи смерти с идеей регенерации и возрождения. Противоположное мнение высказал французский исследователь Ф.Арьес: к началу XIV века “мертвое тело” стали называть по имени святых Маккавеев, издавна почитаемых как покровителей умерших. Память о связи их с культом мертвых долго жила в народном благочестии (1992, с. 129). Нидерландский ученый Й.Хейзинга, дав собственную трактовку слова *macabre*, ссылаясь на слова парижского поэта Жана Ле Февра, сказавшего в 1376 году: “Я написал Макабрский пляс”. Отсюда следует, что термин являлся именем собственным, впоследствии приобретшим смысловой оттенок такой остроты и своеобразия, что это дало возможность соотносить с ним все последующие позднесредневековые видения смерти (1988, с. 156-157).

В качестве определенного факта искусства “пляска смерти” сложилась в общем семиотическом, фольклорно-мифологическом и ритуальном пространстве средневековой европейской культуры. Она выросла из массовых театрализованных представлений, мистерий. Моралите Пляски Смерти разыгрывались, по-видимому, в дни поминовения мертвых; это были или процессии, где смерть, играя на флейте, вела за собой людей всех сословий, или хороводы всех рангов, где каждый живой имел своей парой смерть, или же танцы парами, где смерть каждого в отдельности приглашает танцевать с ней. Несмотря на популярность темы смерти в средневековом искусстве, ее образ долгое время имел весьма расплывчатые очертания. Сначала она выступала в облике апокалиптического всадника, проносащегося над грудой поверженных тел, затем в виде низвергающейся с высоты Эринии с крылами летучей мыши, далее в образе демона, который лишь в XV веке сменяется образом черта, а в последствии и скелета. Возникновение персонифицированного образа с отвратительной и устрашающей внешностью ознаменовало не только новый этап в отношении к смерти, но и новую фазу в развитии позднесредневекового сознания. По Хейзинге, появление скелетоподобного облика смерти связано с формированием новой маньеристической эстетики, главный принцип которой, любованье безобразным, получение чувственного наслаждения от созерцания отвратительного и ужасного, был выражением психологического состояния европейца на рубеже XV-XVI веков (1988, с. 156). По И.И. Иоффе, в позднесредневековой иконографии смерти запечатлена некая пародийная тенденция. Такая знаковая трансформация связана с перевоплощением смерти из существа трагического в существо комическое и inferнальное (1937, с. 68). В ранних фресках Базеля, Любека, Берна она дается как худая телесная фигура, одетая в трико трупного цвета, с явно разрисованными ребрами и маской безглазого черепа”. Популярность “макабрической” символики в эпоху “осени средневековья” Й.Хейзинга объясняет жестокостями столетней войны и чумными эпидемиями. Ф.Арьес, напротив, видит в демонстрации изображений скелетов и гниющих трупов своего рода противовес той жажде жизни, которая нашла выражение в возросшей роли завещания, предусматривающего, помимо прочего, пышные похороны и многочисленные заупокойные мессы (1992, с. 138-139).

Французская Пляска Смерти стояла у истоков данного жанра в Англии и Италии. Во время английской оккупации Парижа фрески кладбища Невинноубиенных Младенцев были перерисованы монахом Джоном Лидгейтом. Несколько лет спустя, около 1440 года, Пляска Смерти появилась в Лондоне, на кладбищенской стене монастыря Святого Павла, а позже в одной из приходских церквей Стратфорда. В Тауэре находился гобелен с вытканными силуэтами новопреставленных и скелетов. В Италии большей популярностью пользовались изображения не пляски, а триумфа Смерти. Одним из таких изображений являются фрески пизанского кладбища Кампосанто, написанные под впечатлением чумы 1348 года. Впрочем, триумф Смерти иногда сочетался с ее пляской. Примером тому служит двухъярусная композиция в Клузоне, близ Бергамо (1486 год).

В Испании Пляска Смерти возникла в виде отнюдь не иконографического сюжета: в сопровождении латинской песни «Мы умрем» Пляску танцевали в Каталонии в середине XIV века на кладбище возле церкви. Во второй половине XV столетия уже под влиянием текста Жана Ле Февра в Испании появляется собственно Пляска Смерти.

Наибольшее распространение данный жанр получил в Германии. Покаянная направленность Большой Пляски Смерти находит развитие в бернских фресках 1516-1519 годов художника и поэта Никлауса Мануэля. Четверостишия под фресками полны откровенно реформационных идей, выпадов против католицизма, папы и его духовных вассалов. В 1477 году немецкий художник Бернт Ноттке изобразил Пляску Смерти на холстах, натянутых вдоль внутренних стен любекской Мариенкирхе, натурализм которой вызывал у молящихся ужас, смешанный с сопереживанием. Достижением фресок в притворе берлинской Мариенкирхе (около 1484 года) стало преодоление смерти. Фрески демонстрируют постепенное вращение средневековой мифологии смерти в мифологическую систему христианства. Посланцы Смерти — скелеты — становятся рудиментом, Смерть как персонаж упраздняется, ее замещает Христос.

Знаменитым апофеозом нидерландской Пляски Смерти явилась работа Питера Брейгеля Старшего «Триумф Смерти» (около 1562, Мадрид, Прадо) – обличение и карание человеческих пороков: пристрастия к игре (в карты и кости), к музицированию (праздному времяпрепровождению), шутам (носителям глупости), пиршеству (поводу для обжорства).

Ганс Гольбейн Младший подытожил образ Пляски Смерти, который заслони собой историю самого жанра. Он создал в 1538 году цикл, состоящий из 40 изображений, опираясь на принципы, отрицающие мировоззренческую подоснову средневековой Пляски Смерти. Гольбейн ввел Смерть в чертоги ренессансного мира, тем самым разоблачив его иллюзорное благополучие и ложную гармоничность. Скелет превратился не только в предельную персонификацию смерти, но и в ее отвлеченную аллегория. В рассчитанном на приватный просмотр цикле Гольбейна смерть стала делом частным.

Литература

1. Арьес Ф. (1992) Человек перед лицом смерти. М.
2. Иоффе И.И. (1937) Мистерия и опера. Л.
3. Хейзинга Й. (1988) Осень средневековья. М.

**Социальный контекст лирики Владимира Высоцкого
(по результатам контент-анализа поэтических произведений).**

Варнаков А.Б.

Студент

Московский государственный лингвистический университет,

Институт международных отношений и социально-политических наук, Москва, Россия

E-mail: _orion_mail@mail.ru

С социологической точки зрения поэтическое творчество Владимира Высоцкого анализируется впервые. Рассматривается феномен актуализации наиболее острых социальных проблем общества в латентных формах песенно-поэтического творчества.

Проблема заключается в следующем: с одной стороны, в советское время огласка острых социальных проблем цензурно была запрещена, с другой стороны, Владимир Высоцкий поднимает эти проблемы в своем песенно-поэтическом творчестве.

Нами было выдвинуто предположение, что наибольшее влияние на лирику Владимира Высоцкого оказала социальная среда. Особенности биографии В.Высоцкого оказали существенное влияние как на характер (формы), так и на проблематику его творчества. Также блатная лирика, вопреки расхожему мнению, не является доминирующей в творчестве Владимира Высоцкого.

Мы задались целью выявить социальные аспекты в творчестве В. Высоцкого.

Были проанализированы все известные на данный момент поэтические произведения Владимира Высоцкого (575 стихотворений). Их распределили по этапам творчества. Таким образом мы выделили основные направленности тем, среди которых тема природы превалирует по количеству поэтических произведений.

Была составлена таблица, в которую занесли полученные данные и их анализ, который можно использовать в дальнейших исследованиях.

В результате анализа мы получили частичное подтверждение нашим гипотезам: социальная среда оказала наибольшее влияние на лирику Владимира Высоцкого; особенности биографии артиста не стали источником его вдохновения; а блатная лирика, как и предполагалось, не является доминирующей в его творчестве.

Литература

1. Влади М. Владимир, или прерванный полет: Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989.
2. Высоцкий В. Песни и стихи. Сборник. Переиздание: Изд-во «Литературное Зарубежье, Нью-Йорк, 1981.
3. Раззаков Ф. И. Досье на звезд. 1962-1980. - М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс, 1999.
4. Русские писатели 20 века. Библиографический словарь. Т2. М.: Просвещение. 1998. С.3265. Рабочая книга социолога/ Под общ. Ред. И с предисл. Г.В. Осипова. Изд. 3-е. М.: Едиториал УРСС, 2003.

ИСКУССТВО КОВРОДЕЛИЯ В ДАГЕСТАНЕ: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Ибрагимова Патимат Асадулаевна

Студентка 2-го курса

Дагестанский государственный педагогический университет, художественно-графический факультет, Махачкала, Россия

Pati@mail.ru

Народное декоративно-прикладное творчество занимает особое место в художественной культуре Дагестана. На протяжении тысячелетий декоративно-прикладное искусство Дагестана было органически связано с жизнью народа, с его бытовым укладом и повседневной деятельностью, с его мировосприятием и пониманием прекрасного. Многовековые орнаментальные традиции развивавшимся с глубокой древности практически в каждом селении, являются неотъемлемой составной частью

национальной культуры. Несомненно, существенную роль в формировании орнаментального искусства Дагестана оказала художественная культура Востока (географически Дагестан расположен на путях из Европы в Азию). Однако, совершенно очевидно, что самобытное искусство Дагестана имеет глубочайшие местные корни.

Из поколения в поколение передавались народными умельцами приемы мастерства и профессиональные навыки. Художественное дарование горцев Дагестана наиболее ярко проявилось в художественной обработке металла, искусной резьбе по дереву и камню, керамике, узорном вязании, золотом шитье, ковроткачестве и др. (Слайды 1-5). Древнейшим видом прикладного промысла Дагестана является искусство ковроделия, широко применявшееся в изготовлении изделий повседневного обихода (хурджины, сумки, перевязи), декоративном оформлении жилища (Слайды 6-9). Арабские историки сообщают о производстве ковров на территории Дагестана уже в VII в.

Рассказывая об искусстве ковроделия в Дагестане, необходимо отметить, что наиболее распространенным и древнейшим его видом является ручное ткачество. На территории нашей республики практически нет такой местности, где бы ни производили различные виды высокохудожественных ковровых изделий, отличающихся красотой узоров, изысканностью цветовых сочетаний. По характеру узоров и технике исполнения различают три вида ковров: ворсовые (имеют на поверхности ворс небольшой длины) (Слайды 9-10), безворсовые (имеют гладкую поверхность, а ворс находится на изнаночной стороне) (Слайды 11-12), войлочные (мастерят из разноцветного войлока) (Слайды 13-14). Ковровый декор - многообразный мир символов, язык орнаментального искусства, посредством которого народные мастерицы отображают окружающий мир, природу, передают чувства, настроение.

В традиционном ворсовом ковроткачестве применяется шерсть весенней стрижки овец, имеющая длинное волокно и содержащая хорошо развитый пух, который дает возможность выработать рыхлую ворсовую пряжу. Состриженная шерсть подвергается тщательной сортировке, удаляется не поддающийся окраске «волчий волос». Первостепенное значение для качественной окраски имеет промывка сырья дождевой, затем, горячей, проточной водой и чес, для которого используют специальное приспособление. Гребни для расчесывания шерсти имеют форму треугольника, по вершине которого проходят параллельные ряды железных зубьев (Слайд 15), на которые мастерица нанизывает комья шерсти: грубые и путаные шерстинки остаются на гребне, а длинная чистая и мягкая шерсть пучками укладывается рядом. Очесы идут на плетенье веревки, изготовление грубых паласов, дорожных сумок-хурджинов, набивку матрасов. Нередко практиковалась коллективная (соседская) форма расчески с угощением приглашенных.

Самыми распространенными приспособлениями для прядения ковровой нити традиционно являлись ручное веретено, прялка с колесом (Слайд 16).

*Окрашивали пряжу натуральными красителями животного и растительного происхождения. К краскам животного происхождения относится дорогостоящая и редко применяемая кошениль (*Goscinella*). Она добывалась из червей и давала самый устойчивый ярко-красный краситель. Среди красителей растительного происхождения особой популярностью в Дагестане пользовалась марена (*Rubia tinctorium*), корни которой давали ярко-красный или коричневый цвета. Наиболее распространенным цветом в традиционных дагестанских коврах является темно-синий, добывавшийся из растения, известного под названием «вайда» (*Isatus tinctoria*).*

Орнаментальное оформление ковров - многообразный мир символов, посредством

которого народные мастерицы отображали окружающую действительность, природу,

передавали собственные чувства, настроение. При этом для каждого типа ковров характерны вполне определенные формы узора, получившие название по сходству с каким-либо явлением действительности (пр.: «бараньи рога»), известны узоры, названные женскими именами - возможно именами мастериц, впервые их применивших.

XX-XXI вв. характеризуется возникновением новых типов ковровых композиций, отходом мастериц от традиционного орнамента, введением в структуру самобытных орнаментальных композиций нехарактерных мотивов: царского, позднее, советского гербов, архитектурных элементов, животных, а также портретных и тематических композиций.

В данном аспекте нельзя не отметить работу, выполненную Махачкалинским филиалом Научно-исследовательского института художественной промышленности (НИИХП) по собиранию в населенных пунктах республики (музеях, мечетях, у отдельных жителей) и сохранению типов и вариаций композиций традиционных ворсовых ковров и созданию на их основе альбомов-пособий.

Сегодня перед мастерами, художниками ковроткацкого искусства Дагестана стоит задача поисков новых орнаментальных решений, органического продолжения развития искусства ковроделия, отвечающего современным художественно-эстетическим запросам. Необходимо производство красивых и не дорогих ковровых изделий и для массового пользования, обогащающих декор коренных народных типов, создание новых композиций, но выдержанных в традициях национального народного искусства Дагестана.

Литература

1. Чирков Д. Декоративное искусство Дагестана. - М., 1971.
2. Дебиров П. М. Ковры Дагестана: традиционное и современное искусство ковроткачества. - М., 2006.
3. Казилев Г. Н. Ворсовые ковры Дагестана. – Махачкала, 1989.
4. Кильчевская Э. В., Иванов А. С. Художественные промыслы Дагестана. - М., 1959.
5. Маммаев М.М. Декоративно-прикладное искусство Дагестана: Истоки и становление. - Махачкала, 1989.
6. Ташлицкая Э. Н. Безворсовые ковры Дагестана. – Махачкала, 1975.
7. Традиции и современность. Актуальные вопросы истории и современного развития искусства Дагестана: Сб. научных трудов. – Махачкала, 1977
8. Шиллинг Е. М. Ковроткачество Дагестана // Сов. Этнография, 1936. № 4-5.

Сергей Судейкин и Никита Балиев: эволюция «русского» стиля в кабаре-театре.

Иордан А.С.¹

студент

Уральский государственный университет им. А.М. Горького, факультет искусствоведения и культурологии, Екатеринбург, Россия

agataiordan@gmail.com

В докладе речь пойдет о сотрудничестве Сергея Судейкина (1882-1946) с Никитой Балиевым (1877-1936) в театре «Летучая Мышь», о взаимовлияниях и диффузиях художественной и режиссерской практик, вылившихся в оригинальный синтетический продукт.

Творческая среда начала XX века развивала новые способы развлечений в театрализованных формах. Ярko проявился жанр кабаре-театра, где богема обеих столиц чувствовала себя непринужденно и весело. Театр-кабаре Никиты Балиева «Летучая Мышь» было уникальным явлением русского искусства первой трети XX века: просуществовав более 20 лет, последовательно меняя места обитания, состав труппы и публику, он сохранил свой гротескный стиль и образ. После революции 1917 года предприимчивый создатель перевозит кабаре сначала в Тифлис, а потом в Париж и Нью-Йорк. Но везде театр остается самим собой, он меняется, но только в рамках узнаваемой «русской» манеры. Над стилем театра Балиев работал совместно с актерами и художникам, создававшим визуальный облик театра. Своим любимым художником импресарио называл Сергея Судейкина, сотрудничество с которым началось еще в России в 1915 году, продолжилось в Париже в начале 1920-х, а закончилось в Нью-Йорке в 1930-е, куда художник приехал по приглашению Балиева и остался уже навсегда.

В докладе прослеживается эволюция театрализованного «русского» стиля, созданного Судейкиным в кабаре «Летучая мышь» в России и на Западе, до революции и после. Сложившись в России, этот стиль оказался особо востребованным за рубежом, в эмиграции - Париже и Нью-Йорке, где русская публика с восторгом принимала миниатюры «Летучей мыши», поданные в откровенном и подчеркнутом национальном колорите. В ореоле ностальгических воспоминаний они становились родными и напоминали «беглецам» безмятежное существование в дореволюционной России. Иностранную же публику экзотический русский идеал интриговал и озадачивал. Некоторая прямолинейность в трактовке национальных образов (купчих, мещан и пр.), стилизация русского лубка и народной игрушки имели ироничный характер. Специфика кабаре-театра, а также имманентное стремление Судейкина к гротеску придавали постановкам игривость и неоднозначность. На сцене смешивались правда и ложь, искусство и жизнь, приземленное и возвышенное.

В единственной монографии о Судейкине Д.З. Коган, замечает, что «в течение двух лет, проведенных в Париже, Судейкин постепенно завоевывает признание как мастер театраль-но-декорационной живописи»[1]. Этому признанию способствовала слава «Летучей мыши»; синтез, верное сотрудничество Судейкина и Балиева в итоге привело к успеху обоих. В Нью-Йорк Судейкин приезжает уже известным мастером, активно выставляется, получает заказы на оформление спектаклей для Metropolitan Opera и театральных сцен Бродвея, одновременно продолжая работу над постановками для Балиева.

Кабаре-театр с его приверженностью к миниатюрным формам и гротескным трансформациям постоянно «подпитывал» мироощущение художника. Живописная манера Судейкина и в эмиграции несла в себе элементы театральности, ибо буквально «пропиталось» гротеском, постановочной условностью, утрированной декоративной яркостью цвета и другими характерными особенностями.

¹

Доклад основан на материалах, полученных в ходе исследования творчества художника в архивах и музеях. Источниками послужили уникальные визуальные и документальные материалы из Российского государственного архива литературы и искусства, из частных коллекций в России и за рубежом, программы парижских и американских сезонов театра, отечественные и зарубежные периодические издания 1910-1920-х годов.

[1] Коган Д.З. Сергей Юрьевич Судейкин. 1884-1946.-М.: Искусство, 1974. С. 56.

Литература:

Боулт Джон Э. (1994) "Русский" стиль.//Каталог собрания Лобановых-Ростовских. М.: Искусство.

Коган Д.З. (1974) Сергей Юрьевич Судейкин. 1884-1946. М.: Искусство.

Мандельштам О. Э. (1987) Гротеск // Мандельштам О.Э. Слово и культура. М. программы сезонов театра «Летучая мышь» в Париже и Нью-Йорке 1920е гг. РГАЛИ, ф.947, оп.1.

Bowlt John E. (1982) Russian stage design scenic innovation, 1900-1930. From the collection of Mr. and Mrs. Nikita D Lobanov-Rostovsky. - Mississippi Museum of Art. Exhibition of russian painting and sculpture. Catalog. - New York, 1923.

Narodny I. Tha russian note in american art//American magazine of art. - 1928, №19.

Народная игрушка в системе народного декоративно-прикладного искусства Дагестана

Камилова Халипат Магомедбеговна

Аспирант, сотрудник кафедры методики преподавания ИЗО и ДПИ

Дагестанский государственный педагогический университет, художественно-графический факультет, Махачкала, Дагестан, Россия

E-mail: halipat111@mail.ru

На территории Дагестана издревле развивались различные виды народного декоративно-прикладного искусства, в том числе и искусство народной игрушки, основанное на древних культурных традициях, в которых сконцентрированы эстетические чувства народов, художественный вкус, понимание прекрасного, составляющих историко-культурное наследие республики.

Игрушка в национальной художественной культуре Дагестана представлена крестьянскими самоделками – произведениями народных умельцев и промысловой балхарской глиняной игрушкой.

Многие из художественно-творческих игрушек-самоделок, в которых наглядней всего отражалось жизнетворчество традиционного общества – трудовой быт, взаимоотношения людей, интерьер жилищ, особенности хозяйственных построек, архитектуры, традиционного костюма и т. д., сделанных из нестойких материалов утрачены навсегда. Об их бытовании можно лишь догадываться, поскольку этнографы при описании детского крестьянского быта часто обходили их вниманием, или отмечали, что в некоторых регионах игрушек не было. Имеющиеся данные, которые разбросаны по этнографическим, антропологическим и географическим источникам чрезвычайно схематичны и фрагментарны. Анализ трудов исследователей дагестанского народного быта и детского фольклора Дагестана показывает, что в основном были изучены детские подвижные игры, а не сюжетно-ролевые, где игрушки использовались гораздо чаще. Проведенный нами опрос среди взрослого населения свидетельствует, что многие кроме тряпичных кукол, чижика, мячика, кубаря, бубня, балхарских поделок, ходулей, рогатки, лука и стрел, рога нанизанного на шест и некоторых, других не помнят. Отмечают, что в некоторых случаях игровые функции выполняли предметы домашнего обихода: миска и ложки выполняли

функции барабана, ложки, кукуруза в банке – погремушки и т. д. Видный исследователь русской народной игрушки отмечает, что «в народе смысл минимума игрушек был оправдан жизнью, проверен не одним поколением. Здесь сказались народные представления о порядке и умение обходиться в быту малым количеством вещей. Но самое главное, тенденция эта ясно выражала принцип детского самостоятельного труда, положенный в основу воспитания».

Селение Балхар является известным центром, гончарного производства, откуда в недавнем историческом прошлом развозили на продажу гончарную посуду и глиняную игрушку по всему нагорному Дагестану и далеко за пределы горной республики.

Основные художественные образы балхарской игрушки – животные (составляющие бытовое хозяйство народа и дикие животные, представляющие фауну Дагестана) и фантастические существа (крылатые рыбы или звери, аждаха из народных сказок и др.), редко человеческие фигуры – отличаются лаконичной пластикой и, как правило, двухцветной орнаментальной ангобной (белый и красно-коричневый, а зачастую - один белый) росписью. Примечательно, что орнамент в пластике балхарской народной игрушки играет исключительно важную роль, развивая и поддерживая пластическую мысль автора, особенности формы подчеркиваются движением ангобных линий, усиливающих звучание художественного произведения, придающих ему уникальную выразительность. «Строгость расцветки, лаконичность лепки, некоторая суровость роняют их с природой Кавказа, они похожи на таинственные фантастические существа, которые могут обитать в расщелинах скал, в руинах древней крепости», - отмечает Барадулин В. А., анализируя балхарские глиняные произведения.

«Когда следующее поколение усваивает наследие прошлого не по инерции, а в силу искренних, непредвзятых побуждений; от прошлого уже сделанного народом берется лишь понятное, отвечающее сегодняшним мыслям и чувствам, вызывающее интерес и побуждающее к творчеству» - пишет видный исследователь народного искусства Разина . В современном декоративном искусстве балхарская промысловая игрушка – сложное художественное явление. Наряду с сохранением каноничности в характере лепки и росписи, она отображает современность, пополняясь новыми сюжетами и образами.

Сегодня традиционная игрушка – это не детская забава, а произведение искусства, «сувенир», выставочный, музейный экспонат.

Сегодня интерес к декоративному искусству в частности к народной игрушке – не просто дань уважения к культурным традициям или не только выражение абстрактного стремления к их сохранению, в чем они действительно нуждаются. Подчеркивая важность изучения народной игрушки в целях сохранения, развития традиционной культуры, видный исследователь Л.Г. Оршанский призывал историков, педагогов, психологов обратить особое внимание на изучение особенностей российской игрушки. «При чрезвычайном разнообразии населения России, при существовании в нашей жизни всех ступеней культуры – от нетронутой примитивности окраинных северян до представителей окончательной вылощенности по последним западным образцам - умело подобранные игрушки могли бы ярко отразить наше прошлое, наше настоящее, показать всем одну из чудесных страниц нашего народного искусства ... пока не поздно, пока чужие модели и приказчики больших фирм не вполне заполонили народное творчество. Поход на последнее, притом с исключительно коммерческими целями, уже начался».

Литература

1. Барадулин В. А. (1987) Основы художественного ремесла. М.: Просвещение
2. Дайн Г.Л. (1981) Русская народная игрушка. М.
3. Мирзоев Ш. А. (1992) Народная педагогика Дагестана. –Махачкала.
4. Некрасова М.А. (1989) Народное искусство России. Народное творчество как мир целостности. - М.: Сов.Россия.
5. Оршанский Л.Г. (1911) Игрушки с точки зрения этнографии, детской психологии и педагогики. В кн.: В помощь семье и школе: Детские сады. Игрушки. Детский театр. Педагогические музеи. Волшебный фонарь. / Составили Н.Н.Бахтин, Е.С.Дедюлина, М.В.Новорусский и др. М.
6. Разина Т.М. (1970) Русское народное творчество. М.: Изобразительное искусство.

7. Флерина Е. А. (1973)Игра и игрушка. М.

Отношения человека и Абсолюта в религиозной системе христианство (на материале текста «Откровение Павла»)

Медянцева Н.В.¹

Студент

Сибирский Федеральный Университет, Гуманитарный институт, факультет искусствоведения и культурологи, Красноярск, Россия

E-mail: Med2013@yandex.ru

В современном информационном мире, в котором люди научились быстро и качественно обрабатывать информацию, выделяя, главным образом, из нее лишь основную мысль, на второй план отошел глубокий целостный анализ, который раскрывал бы сущность философских и религиозных текстов. Человек с самого начала своей истории стремился к упорядочению своей жизни, и этот порядок он находили в религии, то есть в стремлении к возобновлению взаимоотношений с Абсолютным началом. Одним из выходов, помогающих человеку обрести утраченную связь с Богом, является религиозный текст, в котором прослеживается идеальный путь человека к совершенному Абсолютному началу. Обретение Бога, Творца человеческим началом воссоздается в религиозном христианском тексте «Откровение Павла».

В христианском апокрифе «Откровение Павла» моделируется образ человека, который представлен с трех различных сторон: грешный человек, праведный человек и идеальный тип верующего человека. Наряду с этим в религиозном тексте формируется представление Абсолютного начала и воссоздаются способы, посредством которых могут осуществляться отношения человека и Абсолюта.

Моделирование образа Абсолюта в тексте «Откровение Павла» привело к заключению, что Абсолютное, бесконечное начало в данном тексте персонифицируется в образе Бога, где Бог выступает Личностью и является Создателем всего сущего на земле. Главным качеством Абсолюта, проявленном в тексте, является качество Судии. Наряду с божественными качествами, Бог проявляет и качества человеческие. Так, Он может испытывать различные чувства. По поводу деяний неправедных людей Господь испытывает гнев, но вместе с тем, Всевышний выказывает всяческую заботу людям, живущим по Его законам, которая проявляется в том, что Он уготовил им благое существование в Своем Царствии. С помощью этих человеческих черт Абсолют проявляет свое отношение к тем или иным земным существам.

Рассмотрение образа человека привело к выводу о том, что все люди делятся на праведников, грешников и на особый избранный тип людей, который в тексте представлен апостолом Павлом. Праведные люди в христианстве зависимы от Бога и принимают все его догматы и заветы, то есть условности. Грешники же зависимы от своих плотских желаний и вожделений. Отличительной чертой всех людей является то, что все люди изначально несут на себе первородный грех, который должны искупить. Разница между так называемыми грешниками и праведниками заключается в том, что целью жизни праведников является искупление грехов своих своей богоугодной жизнью. Тогда как грешники не веруют в загробный мир и в воздаяние, и, следовательно, живут, руководствуясь своими плотскими желаниями. Поэтому праведники искупают свои грехи в земной жизни, грешники же в загробной, только после того как уверуют в Бога, оказавшись в Его Царствии. Роль Павла в данном тексте, как избранного праведника, заключается в особой миссии - поведать людям, живущим на земле, что им уготовано в загробном мире (Божья благодать в Горнем мире или вечные мучения в аду), дабы они вели праведный образ жизни и искупали бы свои грехи.

В тексте «Откровение Павла» переданы свои уникальные способы, посредством которых могут осуществиться отношения человека и Абсолюта. Взаимоотношений в данном тексте представлено три типа:

1. Трудные, постепенные, долготекущие, которые представлены связью между праведниками и Абсолютом;
2. Стремительные, кратковременные, переданные посредством отношений грешников и Абсолюта;
3. Индивидуальные, доверительные, явленные в процессе взаимоотношений Павла и Абсолюта.

Каждый тип отношений имеет свои способы осуществления воссоединения человека и Абсолюта. Так, праведники стремятся к объединению с бесконечным началом, еще пребывая в земном мире, посредством раскаяния, искупления грехов, взывания к Богу, обрядов, поклонения Богу, служения Господу за счет своей праведной жизни. Таким образом, они проходят сложный и длинный путь к Богу, но за это они вознаграждаются Господом посредством вечной загробной благодатной жизни в Горнем мире.

Грешники вступают в диалог с Абсолютом, пребывая уже в мире загробном. Эти отношения проявляются через раскаяние перед Господом в содеянном в земном мире и через прошения и мольбы к Господу об успокоении их душ. Со своей стороны Бог дарует им успокоение на один день. На этом их взаимоотношения заканчиваются.

Взаимоотношения апостола Павла и Абсолюта являют особый тип связи. Их связь является личностной, индивидуальной, так как Бог избирает Павла для совершения особой миссии – распространять веру Христову по всей земле и поведать людям, живущим на земле, что им уготовано в загробном мире. Также данный тип взаимоотношений можно охарактеризовать как доверительный, так как Господь посвящает апостола Павла в сакральные тайны: ему доверено было еще при жизни побывать в мире загробном, посмотреть два пространства, ад и рай, который доступны только душам умерших людей. Более того, Павел приобретает особую избранническую любовь к себе Господа. Целью всех этих взаимоотношений является спасение человеческих душ.

Текст «Откровение Павла» является неким пособием для людей, где показаны три типа отношений между человеком и Абсолютом, и каждый человек вправе следовать любой из представленных моделей отношений. Также текст имеет наставительную черту, которая выявляется в том, что текст призывает всех людей к праведной и угодной Богу жизни. Таким образом, Священный текст «Откровение Павла» способен современному человеку помочь восстановить связь с Абсолютом посредством подробного рассмотрения путей, которые способны воссоздать утрачившуюся связь между относительным и абсолютным началами.

Литература:

1. Апокрифические апокалипсисы / пер. и комм. М. Витковской, В. Витковского. – СПб.: Амтейя, 2001. – 278 с.
2. Деко, Ален. Апостол Павел / Ален Деко. – М.: Молодая гвардия, 2005. – 258 с.
3. Жуковский В.И. Визуальная сущность религии. / В.И. Жуковский, Н.П. Копцева, Д.В. Пивоваров. – Красноярск: Красн. гос. ун-т, 2006. – 461 с.
4. Мень. А. История религии. Пособие в 2-х книгах. / А. Мень – М.: ФОРУМ, 1997.
5. Пивоваров Д.В. История и философия религии: учебное пособие. / Д.В. Пивоваров, А.В. Медведев. – Екатеринбург: Уральский ун-т; Нижневартовск: Нижневартовский пед. ин-т, 2000. – 408 с.

Своеобразие отношения человека и Абсолюта в шумеро-аккадской религиозной системе (на материале текста «Сошествие Инанны (Иштар) в нижний мир»)

Свиницкая М.И.

Студент

*Сибирский федеральный университет, Гуманитарный институт,
факультет искусствоведения и культурологии, Красноярск, Россия*

E-mail: Ishtar-89@mail.ru

На протяжении тысячелетий в разнообразнейших религиозных системах создавались священные тексты. Они предназначались для влияния на читателя и верующего, для возвышения его над профанной обыденностью. Священные тексты дают возможность верующему причаститься к высшему, установить с ним связь – отношение. Несмотря на огромное количество религиозных систем и такое же различие в их догматах, неизменным остается только одно – единственной возможностью постичь религию, пустить ее в свое сердце остается установление отношения человека – верующего и Абсолюта. Здесь очень важно рассмотреть понятие «отношение», которое является основополагающим во взаимодействии человека и Абсолюта, оно должно быть отделено от связи, в результате которой ничего нового не появляется, а взаимодействующие стороны остаются прежними. В отношении важную роль играет религия, которая выстраивает пути движения человека к Абсолюту с помощью культа, в состав которого входят обряды, ритуалы и молитвы. Религия шумеро – аккадов пантеистична следовательно, возникает вопрос – как можно установить отношение с единым вневременным и внеземным Абсолютом, если все божества персонифицированы и нет главного бога в их пантеоне? Здесь на помощь верующему приходит священный текст, в котором дается определенная модель поведения. Как необходимо поступать человеку, чтобы приблизиться к Абсолюту, чтобы боги услышали, и дали верующему возможность двигаться дальше. Абсолют представлен в тексте с помощью сонма богов и нерушимых вселенских законов. Он имеет многогранную и двойственную структуру и требует своего выражения через посредников. Особенностью является то, что отношение проходит с помощью посредника – бога, который визуализирует стремление верующего к Абсолюту с надеждой на вечную жизнь и ответное выражение Абсолюта через шанс переступить грань смерти и вновь возродиться. Человек представлен, как смиренный верующий, который почитает богов и священные законы, соблюдает культ и совершает ритуальные действия. Он покорен судьбе и хранит надежду на милость Абсолюта.

Литература:

1. Жуковский В.И. Визуальная сущность религии: Монография/ В.И. Жуковский, Н.П. Копцева, Д.В. Пивоваров; Краснояр. гос. ун-т. –Красноярск, 2006. –461с.
2. Копцева Н.П.Философия религии:Учебное пособие/Н.П.Копцева. – Красноярск: КГУ, 1999. -120с.
3. Пивоваров Д.В. История и философия религии: Учебное пособие/ Д.В. Пивоваров, А.В. Медведев. – Екатеринбург: Уральский университет; Нижневартовск: Нижневартовский педагогический институт, 2000. -408с.
4. Токарев С.А. Ранние формы религии/ Предисл. В.П. Алексеева. –М. : Политиздат, 1990. –402с.
5. Якобсен Т. Сокровища тьмы: История месопотамской религии/ Т.Якобсен.Пер. с англ.С.Л.Сухаревой. –М.: Вост. лит-ра, 1995. –291с.
6. www.sumer.h15.ru (Пер. текста с англ. В.К.Шилейко)

Создание художественно-критических текстов в сети Интернет для студенческой молодежи

Сертакова Е.А.

Аспирант кафедры искусствоведения

Сибирский федеральный университет, Гуманитарный институт, Красноярск, Россия

E-mail:sertachok@mail.ru

Студенческая аудитория в возрастном отношении охватывает промежуток, который приблизительно можно обозначить 16 и 25 годами. Именно этот возраст, по мнению многих психологов, считается одной из самых нестабильных фаз становления человека – жизненным этапом, в котором его индивидуальная смысложизненная ориентация, самопознание и самосознание могут претерпеть серьезные изменения. Так, в 15-16 лет, будучи абитуриентом или уже став студентом какого-либо учебного заведения, молодой человек переживает фазу «среднего подросткового периода» – фазу экспериментов над собой, успехов и неудач в деле самостоятельной постановки и реализации целей. Период, в который желающие убежать от тяжелой реальности молодые люди чаще всего ищут себе кумиров и создают идеалы в другом мире – иллюзорном мире Интернета. Такая ситуация продолжается и когда человеку исполняется 20-25 лет. В этот период выбор нового мироотношения во многом зависит от того, как молодой человек сумеет разрешить противоречие между своими субъектными устремлениями и внешними обстоятельствами. Именно в этот период, он нуждается в особых ориентирах, способных стабилизировать и укрепить его духовный мир, открыть жизнь заново. Наиболее действенными из таких ориентиров являются произведения искусства.

Всемирная телекоммуникационная сеть Интернет имеет множество социальных и культурных граней. Она является универсальной средой для общения, развлечения и обучения. По мнению исследователей (А.Е. Войскунский, Р. Харрис), наибольшее свое воздействие Интернет способен оказывать на более динамичную и восприимчивую часть общества - молодежную аудиторию. Ибо открывает перед ней не только возможности по реализации множества личных интересов, но и, втягивая ее в новое информационное пространство.

Так, например, с помощью Интернета молодой пользователь может получить доступ практически к любой интересующей его информации, и поле художественно-эстетических процессов также не является исключением. В Интернете можно встретить огромное разнообразие блогов и сайтов, посвященных художественной культуре, где интересующиеся искусством посетители, обращаются не только к репродукциям произведений, но и к сопровождающим их критическим текстам. И это не случайно, ведь одна из важнейших функций критики заключается именно в осуществлении коммуникации между читателем и способным выступить для него эталоном - произведением искусства, в преодолении различного рода затруднительных ситуаций, возникающих в процессе взаимодействия данных сторон. Проблемы же, с которыми представитель молодежной аудитории может столкнуться, вступая в отношение с произведением, к сожалению, в Интернете не являются редкостью. Среди них: малочисленность специализирующихся на искусстве веб-сайтов; некорректность размещаемого в Интернете иллюстративного материала и так далее. Более того, призванные устранять затруднительные ситуации в восприятии именно молодым зрителем произведения искусства критические тексты Интернета практически отсутствуют, либо сами зачастую создают проблемы. Это касается тех случаев, когда тексты неграмотно построены, содержат необъективную оценку произведений, и основываются исключительно на фактологической информации, не мотивирующей молодого читателя к непосредственному восприятию произведения искусства.

В процессе написания художественно-критических Интернет-текстов об искусстве, предназначенных для студенческой молодежи, перед критиком возникают две трудноразрешимые задачи. А именно: а) как написать адекватный для восприятия молодого человека критический текст, и б) как с помощью него попытаться свести к минимуму обозначенные проблемы.

Для решения данных задач был разработан специальный критический инструментарий, включающий не только широко используемые в критике приемы, но и не столь известные искусствоведческие методы (ведь художественная критика неразрывно связана с искусствоведческой деятельностью).

Принимая во внимание достоинства и недостатки уже существующих критических Интернет-статей, рассчитанных на молодую аудиторию (публикации «художественной критики», «псевдокритические тексты», и тексты «с ярко выраженным рекламным началом»), для создания адресованного молодежным кругам образцового критического текста предлагаются рекомендации. Вот, некоторые из них:

1. Текст художественной критики должен быть ориентирован на потребности целевой аудитории, которой в данном случае выступает молодежь. Поскольку молодежные круги имеют достаточно разный уровень подготовки в общении с произведением искусства - от очень низкого до более продвинутого, то критический текст в Интернете должен быть одинаково ориентирован как на передачу базовой элементарной информации (тема, сюжет, описание изображенных предметов и т.д.), так и на содержательный анализ произведения.

2. В исследовании произведения искусства должны быть привлечены как теоретические (анализ, синтез, индукция, дедукция и другие), так и эмпирические методы познания, способствующие полноценной кристаллизации художественного образа полотна. Данные методы ни в коем случае не должны быть проявлены буквально, так как исследование в критическом тексте для молодежи должно играть подчиненную роль.

3. Идеальный критический текст должен включать в себя три составляющие: знаточество, исследование и майевтику (по модели искусствоведения В.И. Жуковского). В зависимости от критикуемого произведения, эти аспекты искусствоведческой деятельности могут быть представлены в тексте в различных соотношениях и в различном порядке.

4. Учитывая специфику мировосприятия молодежной аудитории критический текст должен быть одинаково ориентирован как на вербальное общение с читателем посредством текста, так и на демонстрацию визуального плана, в тексте должны быть постоянные отсылки внимания читателя к хорошему качеству репродукции произведения.

5. Не секрет, что современная молодежь мало начитана, и текст в СМИ не должен быть слишком большим и сложным. В изложении материала лучше всего обратиться к языку, близкому к разговорной речи, но в тоже время не сливающейся с ней.

6. Чтобы спровоцировать соучастие молодого зрителя в рождении художественного образа, при его взаимодействии с произведением искусства, следует предложить выход на сопереживание персонажам, сочувствие разворачивающемуся в сюжете событию. Таким образом, можно представить определенную модель диалога с произведением искусства.

Литература

1. Бабаева, Ю.Д. Интернет: воздействие на личность/ Ю.Д.Бабаева, А.Е. Войскунский, О.В. Смыслова// Гуманитарные исследования в Интернете.- М., 2000.

2. Жуковский, В.И. Теория изобразительного искусства: Тексты лекций. Ч.1. Ч.2/ В.И.Жуковский; Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2004.

3. Смолина, М.Г. Теория и история художественной критики: учебное пособие /М.Г. Смолина. – Красноярск, 2008.

4. Харрис, Р. Психология массовых коммуникаций/ Р. Харрис. - СПб.: прайм - ЕВРОЗНАК, 2003.

Н. В. Гоголь и русский драматический театр первой половины XIX века.

Толокнова Е.Д.

Студентка IV курса

Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова,

факультет искусств, Москва, Россия

E-mail: toloknovak@mail.ru

XIX век в общем историко-культурном развитии страны занимает особое место. Это столетие чрезвычайно богато и динамично в социально-культурном отношении. Вся история российской культуры XIX века можно поделить на первую половину (предреформенная Россия) и вторую – пореформенная Россия. На общественно-культурную жизнь России первой половины XIX века огромное влияние оказали два события в истории страны – Отечественная война 1812 года и движение декабристов, а также последовавшие за ними реакционные годы. Именно в это время жил и творил Н. В. Гоголь (1.04.1809 – 04.03.1852). Его детские годы совпали с разгромом Наполеона, юношеские – с революционным настроением и восстанием декабристов, а творческие годы – с реакционной политикой, проводимой правительством Николая I.

В данном докладе сделана попытка проследить общую картину организации театрального дела в Петербурге и Москве в первой половине XIX века на примерах разбора театрального репертуара и основных направлений актерского искусства этого времени. По репертуару были разработаны таблицы, которые позволяют наглядно представить доленое жанровое соотношение спектаклей, выходявших на петербургской и московской сценах в период с 1826 по 1865 годы и выявить основные тенденции развития драматического театрального репертуара того времени. Будет прослежен переход к утверждению в репертуаре реалистической драматургии и становлению современного русского драматического театра, как самостоятельной величины. Для составления таблиц была использована сохранившаяся репертуарная сводка. Эти данные были обобщены в издании Института Искусствознания – «История русского драматического театра» в 7-ми томах 1978 года. В данном контексте будут прослежены история постановок по пьесам Н. В. Гоголя – «Ревизор», «Женитьба», «Игроки», а также его театрально-эстетические воззрения.

Сценическая история произведений Гоголя насчитывает более 150 лет. За это время было осуществлено большое количество постановок. Однако им не всегда удавалось полностью решить проблему сценической интерпретации гоголевского наследия. До сих пор драматургия Гоголя занимает одно из самых важных мест в репертуаре русского драматического театра. Она прошла через смену всех театральных стилей и систем. За всю историю постановок, русская сцена видела ряд блестящих исполнителей и интересных режиссерских находок. В данном докладе будет разобрана первая постановка «Ревизора», состоявшаяся 19 апреля 1836 года на сцене Александринского театра. Она интересна тем, что непосредственное участие в ее создании принимал Н. В. Гоголь. Именно она должна была интерпретировать его взгляды на актерское и режиссерское мастерство, однако сам Гоголь был недоволен конечным результатом. В разборе этой постановки будут прослежены причины расхождения спектакля с замыслами автора пьесы.

Литература

1. Кошман Л.В., Зезина М.Р., Шульгин В.С. История русской культуры IX-XX веков. М.: КДУ, 2006.
2. Асеев Б.Н. История русского драматического театра первой половины XIX века», М.: «ГИТИС», 1986.
3. История русского драматического театра в 7-ми томах. М.: «Искусство», 1977-78.

Экспрессия цвета в балете Каролин Карлсон «Знаки»

Троший Евгений Александрович

Студент

Дальневосточный Государственный Гуманитарный Университет, Хабаровск, Россия

E-mail: edrittvou@mail.ru

Новая действительность XX века потребовала пересмотра традиционных форм искусства и их интеграции. Ярким примером такого взаимодействия разных видов искусств стал балет «Знаки». Появление этого балета стало поворотным событием в истории танцевального искусства: такое взаимопроникновение живописи и танца, изобразительность движения и пластичность рисунка определили оригинальность и уникальность этой постановки.

Спектакль «Знаки» являет собой балет, главным средством передачи художественного замысла, главным изобразительно – выразительным средством является танец, который раскрывает сущность человеческого бытия, основ чувств и их диалектику. Танец – один из первых видов искусства, один из первых инструментов философствования, инструментов познания. Подтверждение этому - работы Фридриха Ницше. Танец для Ницше - одна из философских категорий, на которых он строит свою философскую систему. Танец и познание непосредственно связаны. Танец-это само состояние познания. Ницше все поверяет танцем: есть ли в истине, мудрости, бытии, науке легкость, подвижность, мощь - то, что присуще танцу, и, если есть – значит, оно достойно жизни и развития.

Спектакль «Знаки» является ярким представителем постмодернизма в искусстве, в искусстве не только балета, но также музыки и живописи. Постмодернизм представляет собой квинтэссенцию всего духовного опыта, накопленного за всю предшествующую историю искусства. В нем соединены плоды исканий всех предыдущих течений искусства, смешение всех стилей. Постмодерн может даже соединить в одном произведении совершенно несовместимые направления, направления с диаметрально противоположной философией: импрессионизм и экспрессионизм. Создателям балета «Знаки» удалось совместить два этих противоположных течения, но каждое из них находит свое максимальное выражение в какой-то одной части балета: самым импрессионистическим является «Луара утром», самым экспрессионистическим – «Дух голубого». Идею и основную концепцию этого балета разработал известный французский художник Оливье Дебре, разработкой хореографии занялась американский хореограф Каролин Карлсон. Она же пригласила популярного французского композитора Рене Обри. Мировая премьера балета "Знаки" состоялась в Опере Бастилии в мае 1997 года.

Обратимся к импрессионистичной «Луаре утром». Всё начинается танцем солистки. Танец медленный, проходит практически на одном месте. Она облачена в ярко-желтое платье. Желтый – цвет новой жизни, цвет солнца, цвет надежды. Её танец проходит на фоне пейзажа, выдержанного в красных тонах. Желтый – цвет нового, новых чувств, новых свершений, новой жизни. Но вход во все новое, его принятие и осмысление, всегда сопровождается красным цветом – волнением, может даже, страхом перед неопределенностью, неизвестностью. Танец героини становится всё более импульсивным и живым. Движения героини таковы, что её тянет вверх, ввысь, но при этом она стремится вниз, к земле. Так солнце, восходя над горизонтом в небо, бросает свои лучи вниз, в самые отдаленные земные уголки, покрывая её своим живительным светом. К одинокой героине присоединяются другие танцовщики и танцовщицы. На сцену выбегают радостно и игриво в таких же желтых платьях, что и у главной героини. Попадая в плоскости, освещенные особенно ярко красноватым светом, они как бы искрят, что создает прямые ассоциации с лучами восходящего, утреннего солнца. Балерины смешиваются с артистами в синем, которые олицетворяют собой воды Луары. И вот начинается игра солнечных бликов в воде, кружения капель воды и падающих на них лучей света, танец который действительно завораживает воображение. Противостояние желтого и синего наводит на

мысль о символичности образов. Оно может символизировать борьбу старого и нового. Желтый цвет и солнечный свет – новое, только что получившее жизнь и ищущее своё место в этом мире. Синий цвет и речные воды – старое, сложившееся в течение веков, и всячески сопротивляющиеся своему вытеснению юными, молодыми началами. Вторая часть посвящена как раз поиску гармонии между старым и новым. Отступившее старое выходит теперь в виде танцовщиков, облаченных, как и прежде, в синие костюмы, однако теперь на них желтые перчатки, желтые подтяжки, желтые шляпы, желтые шарфы. Старое поддалось, отступило, но взаимопонимание не найдено. А сцену выходят солист и солистка. На ней всё то же жёлтое платье. С самого начала танца они вступают в тесный контакт, вернее пытаются это сделать. Они никак не могут коснуться друг друга, хотя, вероятно, очень этого хотят. Но, в итоге они находят точки соприкосновения, обнимают друг друга и уходят со сцены, держась друг за друга, делая одни и те же движения, синхронно, как одно целое. Гармония есть!

Теперь поговорим о экспрессии «Духа голубого» («L'esprit du bleu»). Сцену окутал мрак. Сама сцена сияет густым синим свечением. Окружающее пространство сводится к двум прямоугольникам синего, создающим двугранный угол. Вертикальная его часть – живописное полотно. Основную его массу занимает синь: весь набор оттенков синего – от бледно-голубого до густой темной синева по краям. И вот на сцену, с разных её концов, выходят два солиста – мужчина и женщина. Он в насыщенном темно-синем, мужественно синем. Она в нежно-голубом платье, в цвете женственном, чувственном, сердечном. И начинается танец синего. Синий цвет – цвет гармонии между двумя противоположностями, между светом и тьмой, между добром и злом, между мужским и женским началами. Когда на тьму падает луч света, получается синий! В танце видна нерешительность, робость их обоих. Постепенно танец ускоряется, однако видно, что они боятся потерять друг друга, но живут каким-то непонятным, неестественным чувством, связывающим их, но исключающим взаимопонимание. На сцене появляется полоска тревожного красного света, она становится все шире, что говорит о растущем напряжении между героями. Но вот после кульминации наступает логичный спад. Он держит её за руку, но её уносит прочь какой-то невидимой силой. И вот герои танцуют уже отдельно, но снова сближаются. Она в изнеможении падает к нему на руки, движимая последней надеждой, но он бережно опускает её на пол и уходит. В этом танце отображен весь спектр отношений между мужчиной и женщиной, включая любовь, отблеском огня любви может рассматриваться полоска красного на сцене. Идет вечное противостояние двух противоположностей, мужского и женского начал. И синий, определяющий лейтмотив всего «знака», здесь весьма экспрессионистичен: цвет, символизирующий гармонию, гармонии не дает, выхода нет...

Завершается балет «Победой знаков». Эта часть сразу начинается выходом героя и героини, он в черном, она – в белом. Они выходят, наслаждаясь друг другом. Вокруг кружат артисты в черно-белых костюмах, символизирующих слияние двух враждующих начал. А начала эти уже были перечислены выше: добро и зло, свет и тьма, мужское и женское. То, что не совместимо в природе и в обычной жизни, совместимо здесь, в «знаках» и потому мы видим их торжество над обыденностью. Так же как и противоположные сущности находят свою гармонию в «знаках» так и сам балет совмещает несовместимое – экспрессионизм и импрессионизм. Экспрессия цвета помогает достижению этого, она становится одним из ведущих средств выражения чувств создателей в балете, наряду с танцем и музыкой, ведь «Знаки»- это живопись, ставшая танцем!

Новая модель создания мультипликации

Чуванёв Б.В.

Студент факультета Компьютерных технологий Гуманитарного Университета,

Екатеринбург, Россия

E-mail: illuzoniya@mail.ru

В современном мире информационные технологии все больше проникают в различные сферы человеческой деятельности. Сейчас невозможно представить ни одну предметную область, где не использовались способы и методы по изменению свойств объекта и его состояния. Область, которую я исследую – создание анимированных объектов.

Всем известно, что над созданием одного мультфильма требуется затратить много времени, а также необходимо большое количество персонала: дизайнеры, художники, фазовщики, сценаристы. Порой на это просто не хватает денежных средств. Поэтому в России очень много идей, так и остаются идеями. В своей модели, я покажу, что для создания мультипликации возможно привлечение малого количества персонала, а также раскрою новые методы создания анимации 2D объектов.

Технология создания мультфильма включает в себя следующие этапы:

1. Подготовка сценария и разработка сюжета (3-4 месяца).
2. Создание внешнего облика основных героев (зарисовки, эскизы) - 5-6 дней.
3. Самая важная часть, от которой зависит время создание мультфильма – это выбор соотношения технической и технологической составляющей. В настоящее время при создании анимации используются компьютеры – это и будет технической составляющей. Технологическая составляющая – методы и виды анимации (классическая, компьютерная).

В компьютерной анимации различают 2 вида: 2D и 3D анимация. Создавать 2D анимацию технически проще, не требуется много ресурсов компьютера, но затратнее по времени, так как основная работа состоит в прорисовке каждого кадра. 3D анимация наоборот, технически сложнее, так как требуются большие ресурсы компьютера при создании 3D сцен. При этом дольше проходит процесс обработки, или визуализации сцены (при обработки одного кадра в современных мультфильмах можно затратить до нескольких часов). Технологическая сторона проще – один раз создаётся персонаж, а затем копируется и создается анимация с помощью «скелета». В настоящее время «суперкомпьютер» по-прежнему остается дорогостоящим средством для создания 3D анимации, поэтому в этом отношении эффективнее создавать классическую - 2D анимацию.

Особенность моей модели заключается в интеграции 3D модели в 2D модель, что сократит время для создания анимированного изображения, а также трудовые ресурсы. Модель включает в себя:

- Новые возможности при создании анимации.
- Новые возможности моделирования произвольных форм
- Анимацию произвольных деформаций.

Литература

1. **Бордман Т.** 3DS MAX 5. СПб.: Питер, 2004
2. **Курушин В.Д.** Графический дизайн и реклама. М.: ДМК Пресс, Москва, 2001
3. **Морозов А.Г.** Macromedia Flash MX 2004. СПб.: Питер, 2004
4. **Розенкноп Д.Л.** Macromedia Flash MX 2004.NT Press: Москва, 2005
5. **Рычков А.Г.** Информационные технологии в рекламной деятельности М: Пресс, Москва, 2004
6. **Смирнов С.И.** Шрифт и шрифтовой плакат. М.: Плакат, 1981
7. **Саммит Пауль М., Саммит Мэри Д.** Создание Web-публикаций в FrontPage. Издательство: Лори, Москва 1998

Кинокритика как зеркало современного кинопроцесса

Шахназарова Виктория Сергеевна

аспирант

Ярославский государственный педагогический университет им. К. Д. Ушинского,
факультет русской филологии и культуры, Ярославль, Россия

E-mail: mia2@yandex.ru

Любое художественное произведение — это сложная система, включающая в себя «языки», «коды», «знаки», для понимания которых критику требуются определенный интеллектуальный багаж. Художественно образованный критик способен воспринимать представление или картину художника не только в сюжетно-иллюстративном плане, но и плане, обладающем совершенно особыми приемами выразительности.

В ряде монографий по семиотике театра и кино настойчиво предлагается мысль, согласно которой знаковость является фундаментальным свойством театрального и киноискусства. В этой связи совершенно очевидно: кино стало той областью искусства, которая наиболее полно испытала на себе теоретический размах знаковых построений. Оставляя за скобками ссылки на древнегреческого философа Аристотеля («всякое свойство имеет свой знак»), назовем лишь последующие этапные имена: Хрисипп, Д.Локк, Г.Фрёге, Ч.Пирс, Ч.Моррис, Р.Якобсон, К.Метц, С.Эйзенштейн, Ю.Лотман.

В нашем исследовании ставится вопрос о том, каким образом выстраивается взаимодействие между произведением искусства и критикой, где продукт чужого творчества начинает жить собственной жизнью, уже мало зависимой от создателя. Трактовки и восприятие фильма рецензентом базируются, в принципе, на двух китах: художественной образности произведения со всеми его культурными знаками и кодами (художественные знаки это и есть одно из оснований художественных средств, с помощью которых выстраивается эстетическая знаковая система, иначе – произведение искусства), и индивидуальном восприятии критиком мира и искусства. Поэтому именно критика представляется в определенной степени репрезентативным (а подчас и единственным) «зеркалом» тенденций современного кинопроцесса. Поскольку художественное произведение – это концентрированная система образов, отражающая впечатления художника от окружающей его действительности, критик в идеале стремится понять, что хотел сделать автор и как это сделано, что помогает создать целостное представление о рецензируемом произведении, которое является частью сложной мозаики под названием современная культура.

В качестве материала для анализа взаимодействия произведения искусства и критики нами выбрана картина «V значит Вендетта» и несколько рецензий на нее, вышедших в печатных («Известия» и «Искусство кино») и электронных («kinomania.ru», «kinoradr.ru», «film.ru») изданиях. Картину Джеймса Мактига можно отнести к явлениям пограничного характера, поскольку снятый в жанре антиутопии, фильм является массовым по своей форме, но элитарным по содержанию. С одной стороны, «V значит Вендетта» - экранизация одноименного комикса, что, безусловно, автоматически придает ей черты массовости, с другой, - комикс Алана Мура, чуть ли не исторический памятник Англии 70-х, стал для самого автора, своего рода, «социальным высказыванием». Создав графический роман, Мур высказал в художественной форме свое недовольство правлением Маргарет Тэтчер. Сюжет фильма нагружен конкретными историческими подтекстами и аллюзиями, но одновременно условен. Как явление элитарной культуры, картина не «стремится» к тому, чтобы быть понятой всеми: она замкнута, герметична, доступна лишь просвещенным людям: речь главного героя пестрит оборотами времен королевы Елизаветы, а также цитатами из Шекспира, и «Макбета» в частности, главная музыкальная тема фильма - увертюра Чайковского «1812», прообразом V стал Гай Фокс, пытавшийся взорвать Парламент 5 ноября 1605 года, чья история любима и

почитаема лишь в родной Англии, а всему остальному миру почти неизвестна. Хотя некоторые культурные коды легко воспринимаются массовым сознанием, социально-политический (диссидентский) смысл фильма адресован далеко не всем.

При анализе рецензий на картину «V значит Вендетта» можно выделить несколько ключевых моментов, характеризующих современную кинокритику и феномен ее взаимодействия с художественным произведением.

1. Текст современной кинорецензии зеркально отражает ход мышления критика-публициста, при этом отчетливо видны три основные жанрообразующие части: пересказ сюжета, определение основных тем и идей произведения, авторское резюме-вердикт.

2. Современная российская кинокритика не упускает ни малейшего шанса дифференцировать кино на массовое или элитарное, используя при этом как прямые заявления, так и различные намеки (в названии, ассоциациях и сравнениях с другими произведениями). При этом главной целью подобной тактики следует считать стремление рецензента подчеркнуть собственную причастность к элите, что, в итоге, делает картину лишь поводом для самоутверждения, а не объектом искусствоведческого анализа.

3. Глубина и неординарность анализа, а также нетрадиционность подходов к отбору материала (освещаются не все фильмы, а лишь наиболее достойные внимания) позволяют считать журнал «Искусство кино» практически единственным источником качественных кинорецензий на поле современной российской кинокритики.