целях биоиндикации элементов разрывной тектоники делает возможным фиксирование активности разломов и поиск разломов, перекрытых рыхлыми отложениями по их генотоксическому эффекту [5].

Список литературы

1. Вьюхина А.А., Омельченко Г.В., Шиманская Е.И., Чохели В.А., Вардуни Т.В. Применение методов биотестирования для индикации закономерностей варьирования фенотипических и цитогенетических изменений растений-индикаторов в зависимости от степени тектонической нарушенности зоны произрастания// Известия высших учебных заведений. Северо-кавказский регион. Серия: Естественные науки.- 2013. №1. С.45-51.

2. Шиманская Е.И., Вардуни Т.В., Вьюхина А.А., Чохели В.А. Разработка метода биотестирования недифференцированных факторов среды для территорий, приуроченных к зонам активных тектонических разломов, на основе анализа распределения морфологических изменений у ценозообразующих видов деревьев// Фундаментальные исследования.- 2013.-№6.- С. 1178-1183.

3. Бураева Е.А., Малышевский В.С., Нефедов В.С., Тимченко А,А., Горлачев И.А., Семин Л.В., Шиманская Е.И., Триболина А.Н., Кубрин С.П., Гуглев К.А., Толпыгин И.Е., Мартыненко С.В. Мощность эквивалентной дозы гамма-излучения природных и урбанизированных территорий Северного Кавказа //Фундаментальные исследования. 2013.- №10-5.-С. 1073-1077.

4. Омельченко Г.В., Шиманская Е.И., Бураева Е.А., Шерстнев А.К., Чохели В.А., Вьюхина А.А., Вардуни Т.В., Середа В.А. Оценки генотоксичности окружающей среды урбанизированных территорий с использованием древесно-моховых консорций (на примере г. Ростова-на-Дону)//Экология и промышленная Россия. 2012. №11. С.51-55.

5. Е. И. Шиманская, О. А. Бессонов, И. А. Горлачев, Т. В. Вардуни, Г.В. Омельченко, В. А. Чохели. Методология оценки генотоксичности факторов окружающей среды с использованием растительных объектов//Валеология – 2010. - Вып. 2. – С.40-43.

Материалы конференции «Научные исследования высшей школы по приоритетным направлениям науки и техники», Швейцария (Берн), 27 апреля-3 мая 2014 г.

Искусствоведение

УДК792.071.1

ОСОБЕННОСТИ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА М.ФОКИНА В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО НАСЛЕДИЯ РУБЕЖА XIX – XX ВВ.

Портнова Т.В.

Российский Государственный Гуманитарный университет, г. Москва, Россия

Рассмотрены не исследованные аспекты творчества М.Фокина, связанные с областью пластических искусств: графикой, живописью, скульптурой, оказавшие яркое воздействие на сложение хореографических образов. Анализируется назначение балетмейстерских зарисовок – экспликаций, графических рисунков, эскизов костюмов, скульптурных работ мастера. Рассматриваются визуальные особенности творчества М.Фокина, его способность мыслить абстрактными и реальными категориями. На материалах Российских и зарубежных музейных и частных коллекциях, а так же архивных источниках подчеркивается синтезирующая роль хореографии и ее значение в художественном процессе рубежа XIX – XX вв.

Ключевые слова: пластическое начало, взаимодействие искусств, балетмейстерское мышление, постановочная работа, графические экспозиции, творческий метод, изобразительные источники, стилистика спектакля, сценические эквиваленты, образная концепция, художественное наследие.

Are examined the not investigated aspects of the creation Of m.Fokina, connected with the region of the plastic skills: by drawing, by painting, by sculpture, that showed bright action on the addition of choreographic means. Is analyzed the designation of baletmeysterskikh sketchings - explications, graphic figures, sketches of suits, sculptural work of master. Are examined the visual special features of the creation Of m.Fokina, its ability to think by abstract and real categories. On the materials Russian and foreign museum and particular collections, and so archive sources is emphasized the synthesizing role of choreography and its value in the artistic process of boundary XIX - XX of the substances

The keywords: plastic beginning, interaction of skills, baletmeysterskoe thinking. Creative method, depictive sources, the means of play, plastic top, the interaction of arts, choreography thinking, complexity, graphical exposition, creative method, visual sources, style of play, stage equivalents, shaped the concept, the artistic legacy

Большой интерес для современного искусствоведения представляет личность русского балетмейстера М.Фокина. Его искусство – незабываемая и яркая страница не только в истории хореографии, но и всего культурного наследия рубежа XIX – XX вв. Балетмейстер-реформатор большого интеллекта и неординарного, яркого мышления, М.Фокин всегда стремился к осмыслению новых форм балетного произведения и новых концептуальных подходов в постановочных решениях, дающих простор творческой фантазии, максимально раскрывающей идейное содержание спектаклей. Он твердо решил отказаться от балетного трафарета и долго выстраивал собственную концепцию образов. Отсюда постоянное открытие себя и мира, неостановимое стремление к творческому совершенствованию. Постоянное углубление аналитической художественной мысли и одновременное возрастание её обобщающей силы, масштабности исторических сопряжений и вскрывающихся взаимосвязей – такова одна из важнейших тенденций художественного процесса конца XIX – начала XX вв. Она отчетливо обнаружила себя в «Русских сезонах» С.Дягилева 1909 – 1929 гг.,

где была представлена хореография всех тематических пластов и направлений. [1.] Недаром многогранный фокинский талант с присущим ему разнообразием идей и жанровых форм, зрелищной пластикой танца вызвали такой глубокий резонанс во всех видах искусства, а изобразительное наследие самого М.Фокина настолько значительно, что заслуживает особого исследования. Изобразительная область творчества хореографа менее известна, почти не исследована, однако ценна для нас, так как именно она показывает ту глубину, оригинальность мысли, постоянный поиск путей и вдохновенное мастерство автора. [2.] Открытые в архивах документы в музейных, в основном в частных зарубежных собраниях зарисовки, живописные и скульптурные работы М.Фокина создавались не ради пополнения общекультурного багажа, но непосредственно были связаны с его личностью и его хореографией. [3.] Черты изобразительности в свою очередь выражают себя чрезвычайно многообразно: и во многих внутренних смысловых «сцеплениях» и во взаимообогащении художественных форм. Поэтому принципиально важной позицией нашей статьи является то, что исследование названных проблем выделяется не только на материале изобразительного искусства, что закономерно, но недостаточно; мы подчеркиваем синтезирующую роль хореографии и его значение в художественном процессе. Таким образом, проблематика взаимовлияний искусства в творчестве М.Фокина рассматривается комплексно во всем своем многообразии.

Можно выделить четыре направления в изобразительном творчестве М.Фокина: балетмейстерские зарисовки и экспликации к спектаклям, графические рисунки, связанные с тематикой конкретных хореографических постановок, живописные и скульптурные автопортреты, эскизы костюмов. Причем нет разделяющей линии между собственно трудом балетмейстера-художника и его существованием вообще: работа над той или иной постановкой – это и есть определенный момент изобразительно-выразительного видения и момент переживания, вбирающий в себя множество впечатлений, наблюдений, раздумий.

В изобразительных источниках М.Фокина-балетмейстера видится контрапункт хореографических решений, их идейное и художественное зерно, из которого произрастает любопытные размышления, наблюдения, иногда разбросанные крупицами, иногда собранные воедино в некий «алгоритм» образа.

М.Фокин привык мыслить и выражать мысли не только вербально (словами), но и абстрактными изображениями. Мыслить в пределах и по законам визуального ряда, где каждое движение имеет свое очертание, а рисунок, в свою очередь, становится возбудителем зрительных представлений.

Именно эту функцию выполняют экспликации к балетам: «Сон маркизы», «Жар-Птица», «Синий бог», «Египетские ночи». Для балетмейстера здесь важно осуществить процесс рождения композиции новых спектаклей, не столько реально сколько условно, но подробно. Не в яркой художественной форме показать рождение нового художественного плана, а во множестве фигур, выстроенных то диагонально, то парно, то симметрично группировавшихся рядами, имеющими порядковые номера, решается одна из главных проблем хореографии – проблема ритма. Подчеркнем: именно ритма, а не темпа. Их часто путают, но и проблема темпа (нарастание, усиление, ослабление) в отдельных листах также читаема.

Рисунки – экспозиции балетмейстера четко делятся на две группы. Одна из которых представляет собой планы (виды сверху) хореографических построений. Зарисовки носят многосоставный композиционный характер. Лист делится на части (небольшие форматы) подобно тому, как балетный спектакль делится на акты, картины и сцены. В последовательном порядке под цифрами 1, 2, 3 следуют одна за другой зарисовки групп с их композиционным, линейным, круговым, овальным, диагональным, сгруппированном или рассеянном построении. Именно такова экспликация порядка танцев для балета «Жар-Птица» (1910, ПТМ).

Другая группа рисунков – это профильные зарисовки одиночных трех фигурных композиций. Рисунки конкретны, каждый есть обозначение определенного движения динамичной или статичной позы. Это не только схема, но и образ движения – зарисовки к балетам «Синий бог» (1914, ПТМ) и «Египетские ночи» (1908, ПТМ). В хронологии рисунков к балету «Синий бог» видна эволюция движения от одиночных фигур к двухфигурным, затем к трехфигурным построениям. Движение идет от динамики к статике. Графическая линия карандаша М.Фокина почти без исправлений улавливает пропорции и жесты мужских и женских фигур, в ней чувствуется рука художника. В набросках танцевальных групп к «Египетским ночам» особенно притягивает стилизованная центральная женская фигура, словно сошедшая со скульптурных оригиналов эрмитажного или каирского музейного собрания.

Это был весьма схематичный, но все-таки выход на то, как М.Фокин пытается организовать структуру будущего спектакля. Он как архитектор складывает из фигур разные строения сообразно поставленной цели, для которого абстракция – не мертвая схема, а активная, действенная, преобразующая сила. Поэтому автор считает возможным, опираясь, прежде всего, на изобразительные приемы, говорить о роли выразительной культуры уже на первых этапах хореографического сочинения.

Образ пышного барочного танца запечатлен в рисунках к балету «Сон маркизы» на музыку Моцарта (1921, ПТМ). Три фигуры: короля, королевы и маленького пажа, поддерживающего шлейф королевы, варьируют направление кругового танца, фронтально движущегося на зрителя и горизонтально-линейного. Эти рисунки, виртуозно выполненные черной тушью, создают образ пышного и помпезного стиля барокко, так ярко проявившего себя в костюмах XVIII века. Тяжелые каркасные юбки, стянутый лиф, высокие прически, напудренные парики, церемониальность движений и замедленная демонстративность поз – все это прослеживается в столь маленьких, но выразительных хореографических зарисовках М.Фокина. В них заключен сюжетный смысл, они стоят на грани балетмейстерских экспозиций и станковых замыслов.

Отличительной чертой М.Фокина была неутомимость в познании нового, постоянное стремление к самосовершенствованию. Он с завидным упорством пытается освоить новые для него сферы человеческого существования, проникнуть в еще неизведанные им пространства, сложность многозначности бытия.

Согласно документальным источникам, М.Фокин был еще живописцем и скульптором. С юности он тяготел к изобразительному искусству, писал картины и создавал скульптуры в оригинальной, своей манере, и, не претендуя на профессиональное признание в художественной среде, все же обрел его. М.Фокин не имел систематического образования, но пристально изучал искусство. Творчество любимых художников не могло не повлиять на собственный художественный стиль хореографа. [4.]

В отдельную группу можно отнести автопортреты М.Фокина. Герой оказывается точным, зеркальным отражением определенного душевного состояния собственного я. Этот момент обуславливает важное значение дистанции между автором и его отображением. Она подчеркивается и эстетически переживается. Крепко, выразительно, обобщенно чеканит форму головы балетмейстера в двух скульптурных «Автопортретах» (гипс тониров. – Государственный центральный театральный музей им А.Бахрушина (ГЦТМ), гипс – собрание за рубежом (с.з.)). В них правдиво передан не только внешний облик автора, но и характерное для него напряжение мысли, внутренняя сосредоточенность. Фокин, создавая его, думал прежде не только о себе, но и своих современниках. Его можно назвать интимным, автобиографическим контактом со временем. В каждом из двух живописных автопортретов (оба – с.з.). М.Фокин находит свою доминанту образа. В одном из них, более раннем, он показывает себя во весь рост в сценическом костюме в роли стремясь получить прежде всего зрительный эффект от изображения. В портрете есть элемент позирования, даже нарядности, интерес к себе, как актерской индивидуальности, как личности танцовщика. Другой, полуфигурный, выполненный уже во время пребывания в Нью-Йорке в 1926 г. в поздний период творчества сродни скульптурному автопортрету. Образ балетмейстера получился самодостаточным прежде всего своей масштабностью, собранностью, психологическим богатством натуры. Автор рисует свой портрет глубоким, многоплановым, наделенным романтической эмоциональностью и одновременно склонностью к самоанализу. Каждый его портрет несет нам непосредственность и свежесть художественного переживания, дарит радость приближения к удивительно изменчивому и в то же время вечному облику хореографа.

Кроме «Автопортретов» М.Фокина известен его живой и выразительный, исполненный графитным карандашом «Портрет И.Ф.Стравинского» (ГМИИ. Ф.Л.К.), который был автором музыки многих созданий балетмейстера. [5.]

Иную задачу ставит М.Фокин в рисунках к ряду хореографических представлений. Художественный прием здесь не нов, ново его сцепление с материей реальности. На этом моменте, в первую очередь и стоит сосредоточить внимание, исследуя вопрос о стилистической выразительности в хореографии М.Фокина. В рисунках «Арлекин и две дамы» и «Приключение Арлекина» на музыку А.Бетховена – гротеску в духе итальянской комедии, где явно подчеркивается колорит эпохи, к «Ученику чародея» на музыку П.Дюка и «Жар-Птице» и к «Русской фантазии» (все – с.з.), где легко замечаются элементы лубка, характерные для стилистики Н.Гончаровой и М.Ларинова с их намеренно упрощенными приемами изображения. Это подлинно жизненный материал, неизбежно возникающий в процессе репетиций и постановок. Он привлекает повышенное внимание зрителя к сценическому действию, к его основному драматическому ходу. Сюжет здесь смысловой, драматургический и эмоциональный двигатель образа. Казалось бы, сюжеты этих станковых графических листов строятся на довольно распространенном художественном приеме. В нашей взрослой памяти при их просмотре рождаются живые ассоциации с русской народной сказкой, волшебством, вымыслом, чудесами. С другой стороны, отмечает новизну авторского взгляда на сюжет, опирающийся на обобщенные традиции. Так, на листе «Русская фантазия» перед нами появляется деревенский домик с двускатной крышей, волшебный лес, темное небо с блестками звезд. Сюжетом изображения здесь являются не отдельные предметы, а сама атмосфера, общее чувство жизни. Сейчас, мы не касаемся вопроса о новаторстве в области стилистики языка, об оригинальном использовании традиционных приемов выразительности, которые мож-

но наблюдать, к примеру, в ряде других работ М.Фокина. Это особая проблема, которая была крайне важна для перспектив развития хореографии в конце XIX – начале XX вв. Завершая разговор о графических листах сказочной тематики, подчеркнем значение выразительности, зрелищности, доходчивости в создании художественных образов.

Важным этапом в формировании художественного мышления М.Фокина стал его метод работы над балетом «Египетские ночи». Балетмейстер проявляет себя в этом произведении как художник-декоратор, мастер сценического костюма. Именно его видение костюмных образов стало основой для создания новой современной балетной лексики. Они привлекательны тем, что балетмейстер предпринял в них попытку передать мир древневосточной пластики, дать зримую жизнь героям. Его костюмы, выстроенные в ряд, как на фризах старинных храмов, воссоздают известные лики в профильных позах, ритмично движущиеся друг за друга. Одежда четко обрисовывает фигуры, скрадывая подробности очертаний, выявляя лишь силуэт, основные формы широким ритмом складок. Они не изобилуют богатством цветов, художественный язык сдержан, лаконичен и деликатен. Каждый костюм выдержан в определенной серо-охристой гамме, соответствующей обобщенной сущности раскрываемой идеи. В новом стиле предстали парики, грим, обувь (удлиненные глаза, черные брови, ярко очерченные губы) как на полихромной египетской скульптуре. Вместо балетных туфель ноги были одеты в сандалии.

Именно изобразительная стилистика, идущая от памятников Древнего Египта своим «каноническим» развитием художнической мысли создала идеальную модель образа, стала динамической пружиной и смысловым стержнем спектакля. Вместе с тем, балет, созданный на реальных источниках – меньше всего историческая хроника. Скорее – опоэтизированный иконический знак Египта, где важно не фотографическое сходство воспроизводимых черт, а художественный образ, целостная картина, складывающаяся подобно мозаике из фрагментов реального.

Интересны и недостаточно осознаны были в балетном театре возможности стилизации. На рубеже веков решение этой проблемы наряду с художниками «Мира искусства» – А.Бенуа, Л.Бакстом, Б.Анисфельдом, Н.Рерихом, А.Головиным, М.Добужинским стремится дать М.Фокин. Особенно большую роль в формировании его творческой индивидуальности сыграл Л.Бакст – главный художник, оформивший практически все балеты, поставленные М.Фокиным в «Дягилевской антрепризе». Его эксперименты примечательны не только в русле биографии одного мастера, но и в перспективе развития всего русского балета. Эскизы костюмов к «Клеопатре» иллюстрируют движение мысли М.Фокина от сюжетного изображения к сценическому воплощению. Показателен в этом отношении авторский акцент не на атмосфере, и не на светотеневом состоянии эпизодов, а на пластическом рисунке образов, на графическом поиске жестов, поз и движений танца. Однако, в нашем сознании не остается ощущение какой-то недостаточности, т.к. вербальный строй мышления хореографа подчиняется требованиям современной изобразительной выразительности, то есть прежде всего – визуальной повествовательности.

Этот последний, обозначенный нами стилистический прием, дает не менее интересные, во многом неожиданные и неповторимые формы трансформации классических стилей изобразительного искусства в балетных постановках М.Фокина. Его творчество может рассматриваться как итог самоопределения, в котором отразились его художественные симпатии и мировоззренческие установки на рубеже XIX – XX вв. Преклонение перед образцами деревянной скульптуры и живописи, их глубокое изучение оказало влияние на изобразительную стилистику его балетов. «Вряд ли можно оспаривать общее мнение о том, что самую большую силу Фокина составляет стилизация и что лучшего балета – стилизационные, такие как «Шахерезада» (Восток), «Клеопатра» (Египет), «Дафник и Хлоя» (греческая античность) и проч. В этих балетах Фокин проявил такое изумительное знание стиля различных времен и разных народов, такую необыкновенную эрудицию, какой не обладал до него ни один хореограф в России (да, пожалуй, во всем мире) [6: 233-234] – писал С.Лифарь. Балетмейстер обращался к экспозициям известных Петербургских музеев, именно на это со всей очевидностью указывает И.Иванов: «С самого раннего возраста обнаружив исключительную любовь и способности к рисованию, он был постоянным посетителем Эрмитажа, и картинных галерей Русского Музея, где вполне овладел кистью, копировал картины русских и иностранных художников. Впоследствии в его хореографических работах так ярко выступает тот многообещающий художественный фон, который сложился в нем под впечатлением разносторонне развитых эстетических склонностей» [7:б.с.].. Энциклопедические познания в различных областях художественной культуры, а так же подлинные исторические материалы обеспечили достоверность зрительного ряда.

В названных балетах привлекает умение автора придать памятникам искусства (рельефам, росписям, станковым произведениям) образные, сценические зрительные эквиваленты, сделать постижение идеи и замысла процессом волнующим не только ум, но и душу. Работа над каждой хореографической постановкой вос-

принимается как особая, наполненная удивительным смыслом отдельно прожитая жизнь. В новой работе М.Фокин ставит перед собой все более сложные творческие задачи, приподнимаясь еще на одну ступень мастерства. Яркую творческую индивидуальность М.Фокина обуславливает уникальный сплав танца, графики, живописи, скульптуры. Причем каждые из этих основных составляющих внутренне многосоставных, доведено в каждой его постановке до новых степеней проявления. По мере охвата явлений, по концентрации оригинальных идей и принципиальных суждений, по ясности мысли, покоряющий образности и свежести ассоциаций хореографические работы М.Фокина занимают уникальное положение и представляют важную часть художественного наследия рубежа XIX – XX вв.

Список литературы

1.Haskell A.L. Ballet Russe. The age of Diaghilev – London., 1968. с. 23.

2. Тугаль П. Диалог с Фокиным. Париж. 1934 г. – ГЦТМ. Ф. 383, ед. хр. 110 – 111.

3. Ballet and Theatre Material in the large Galleries Sotheby. London., 1985. с.3-4.

4.Борисоглебский М. Материалы по истории русского балета. Прошлое балетного отделения Петербургского театрального училища. Т. 2, Л., 1939.

5.Wiliams. P. Mihel Fokine. The choregrapher who brought ballet into the zoth Century. Dance Gazette. – 1983. – № 183, с. 8 – 11.

6. Лифарь С.М. Дягилев и с Дягилевым. М., 1994., с. 233 – 234.

7. Иванов И.И. М.Фокин. П., 1923, б.с.

Материалы конференции «Технические науки и современное производство», Швейцария (Берн), 27 апреля-3 мая 2014 г.

Технические науки

ТОВАРОВЕДНАЯ ОЦЕНКА И ЭКСПЕРТИЗА КАЧЕСТВА СТОЛОВЫХ ПРИБОРОВ И ПРИНАДЛЕЖНОСТЕЙ

Ахметзакирова К.М., Морозова Е.А., Муратов В.С.

Самарский государственный технический университет, Самара, Россия

Цель работы заключалась в определении экспертизы качества столовых приборов и принадлежностей. Для реализации поставленной цели провели экспертизу качества 10 ложек и вилок: визуальная оценка поверхности, испытания на тепло- и влагостойкость, прочность узла крепления, на изгиб, на коррозионную стойкость (в 3%-ном растворе поваренной соли и 3%-ном растворе уксусной кислоты) по ГОСТ 51687-2000, на магнитные свойства, проба на искру. Для проведения экспертизы использовались следующие методики и оборудование: МБС-10 - оптический металлографический микроскоп, 3%-ный раствор поваренной соли, 3%-ный раствор уксусной кислоты, магнит, шлифовальный станок, энергодисперсионный рентгеновский анализатор системы «LINK». Для начала провели анализ маркировки на изделиях. Встречались следующие маркировки: «НЕРЖ», «Stainlesssteel», 18/10, 18/0.Затем провели анализ на коррозионную стойкость. В растворе поваренной соли не выдержал испытание образец чайной ложки с маркировкой «нерж», а в растворе уксусной кислоты уже 4 образца не выдержали испытания. Далее исследовали магнитные свойства. Выяснили, что только один образец не обладает магнитными свойствами – образец с маркировкой 18/10, это означает, что вилка изготовлена из нержавеющей стали аустенитного класса. Проба на искру показала, что исследуемые образцы имеют разное содержание железа, углерода и легирующих элементов, которые влияют на искровой поток. Заметим, что при наличии никеля он длинный и ярко-жёлтого цвета. По результатам исследования выявили, что наилучшими характеристиками обладает образец с маркировкой 18/10. Для последующего испытания определили качественный химический состав образца с помощью спектрального энергодисперсионного рентгеновского анализа. Образец действительно в своём составе содержал железо, никель и хром, что было видно по пикам длин волн.

Таким образом, можно подвести итог: внимательно относится к покупке изделия и стараться брать качественные приборы желательно с маркировкой 18/10, которые прослужат долгое время.

СОВРЕМЕННЫЕ СПОСОБЫ ОБЛАГОРАЖИВАНИЯ ЮВЕЛИРНЫХ ИЗДЕЛИЙ С ИЗУМРУДАМИ

Китанина А.В., Морозова Е.А., Муратов В.С.

Самарский государственный технический университет, Самара, Россия

Изумруды высоко ценились с древних времён, и уже более 6000 лет назад с успехом продавались самым обеспеченным людям. Но покупатели готовы были отдавать огромные суммы только за действительно стоящие того камни – насыщенного зелёного цвета, не имеющие трещин и сколов. Поэтому продавцы стали прибегать к облагораживанию камней – их проваривали в растительном масле, которое заполняло трещины и пустоты внутри минерала. На