

**Министерство образования и науки Российской Федерации**  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
**«Владимирский государственный университет  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»  
(ВлГУ)**

Институт искусств и художественного образования  
Кафедра музыкального искусства, эстетики и художественного образования

**Маньч Л.М.**

## **История и теория художественной культуры**

Конспект лекций  
по дисциплине «История и теория художественной культуры» для студентов ВлГУ,  
обучающихся по направлению 52. 03. 01 Хореографическое искусство  
(шифр направления, название)

Владимир – 2016 г.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

<b>Введение к конспекту лекций .....</b>	<b>с. 3 – 4</b>
<b>Лекция к Разделу 1. Введение в изучение дисциплины «История и теория художественной культуры».</b>	
Лекция 1. Цели и задачи изучения дисциплины «История и теория художественной культуры». Художественная культура как подсистема культуры.....	с. 6
<b>Лекции к Разделу 2. Теория художественной культуры.</b>	
Лекция 2. Искусство в системе художественной культуры.....	с. 11
Лекция 3. Типология культуры. Исторические типы культуры.....	с. 17
Лекция 4. Стил в искусстве. Типология стилей.....	с. 21
Лекция 5. Исторический стил в искусстве. Творческий метод. Направления, течения, школы.....	с. 26
Лекция 6. Виды искусства и их специфика. Классификация видов искусства .....	с.31
<b>Лекции к разделу 3. Опыты искусствоведческо – культурологического исследования произведений искусства.</b>	
Лекция 7. Основы искусствоведческо – культурологического анализа произведения искусства. Сравнительно – исторический анализ произведения искусства.....	с. 43
<b>Лекции к Разделу 4. История художественной культуры.</b>	
Лекция 8. Художественная культура первобытного общества.....	с. 53
Лекция 9. Художественная культура рабовладельческого общества. Художественная культура Древнего Востока. Общая характеристика.....	с. 58
Лекция 10. Художественная культура рабовладельческого общества. Художественная культура античности.....	с. 64
Лекция 11. Художественная культура рабовладельческого общества. Художественная культура античности. Продолжение.....	с. 72
Лекция 12. Художественная культура феодального общества. Художественная культура Европы Средних веков. Художественная культура исламских стран.....	с. 80
Лекция 13. Художественная культура Древней Руси.....	с. 86
Лекция 14. Художественная культура Европы периода перехода от феодализма к капитализму.....	с. 91
Лекция 15. Художественная культура Европы и России Нового времени.....	с. 97
Лекция 16. Художественная культура Европы и России Нового времени (продолжение).....	с. 104

Лекция 17. Художественная культура Новейшего времени.....с.	109
Лекция 18. Художественная культура Новейшего времени (продолжение). Тенденции развития художественной культуры на рубеже 20 - 21 вв. веков.....с.	120
<b>Заключение.....с.</b>	<b>125</b>
<b>Список литературы.....с.</b>	<b>126</b>

## Введение

Учебный курс дисциплины «История и теория художественной культуры» составлен в соответствие с содержанием требований Федерального Государственного образовательного стандарта высшего образования.

Изучение этой дисциплины очень важно и актуально. Искусство обладает уникальной способностью аккумулировать социально-духовный опыт поколений и переводить его в личный опыт каждого человека, развивая его духовность, универсальные творческие возможности, служит средством многостороннего воспитания личности, пробуждает продуктивное мышление, обогащает интуицию. Теория художественной культуры позволяет создать для студентов основу для системного представления о мире искусства: его структуре, функциях, общие законы развития, видах, формах, направлениях и стилях, специфике отдельных видов искусства. Изучение учебного курса «История и теория художественной культуры» способствует овладению студентами профессиональной лексикой, понятийно-категориальным аппаратом в области искусства, методикой научно-исследовательской работы в области теории художественной культуры, методами и навыками критического осмысления явлений искусства, развитой способностью к чувственно-художественному восприятию мира, к образному мышлению, методами пропаганды искусства и культуры

Дисциплина «История и теория художественной культуры» относится к вариативной части Общепрофессионального цикла базовых дисциплин для студентов ВлГУ, обучающихся по направлению 52. 03. 01 «Хореографическое искусство», наряду с дисциплинами: «История и теория музыки», «История драматического театра», «История изобразительного искусства». Эта дисциплина имеет интегрирующий характер, связана с дисциплинами гуманитарного, социального цикла (философия, история, русский язык и культура речи), опирается на освоенные при изучении данных дисциплин знания и умения.

Целями освоения дисциплины «История и теория художественной культуры» являются: знание студентами специфики художественного языка различных видов искусства, их взаимосвязь и взаимообусловленность, владение специальной терминологией. Студенты должны иметь представление о закономерностях и основных исторических этапах развития художественной культуры.

Изучения «Истории и теории художественной культуры» позволит обучающимся использовать основы философских и социо-гуманитарных знаний для формирования научного мировоззрения; способность использовать возможности образовательной среды

для достижения личностных, метапредметных и предметных результатов обучения и обеспечения качества учебно-воспитательного процесса средствами преподаваемого предмета; также обусловит готовность использовать систематизированные теоретические и практические знания для постановки и решения исследовательских задач в области образования, способность выявлять и формировать культурные потребности различных социальных групп, способность разрабатывать и реализовывать культурно-просветительские программы.

Студенты должны владеть навыками поиска материала об интересующих их явлениях истории художественной культуры; иметь устойчивый интерес к событиям современного развития искусства. Желательно, чтобы у студентов сформировался свой взгляд на произведения искусства и творчество значительных мастеров, свои критерии эстетической оценки.

Дисциплина преподаётся в 4 семестре для бакалавров направления подготовки 52. 03. 01 Хореографическое искусство; профиля подготовки «Искусство балетмейстера - репетитора».

В 4 семестре — 72 часа аудиторных занятий, из них - лекций 36 часов, практических занятий – 36 часов, самостоятельной работы студентов - 72 часа; зачёт. Общая трудоёмкость дисциплины составляет 144 часа.

## **Лекция к Разделу 1. Введение в изучение дисциплины «История и теория художественной культуры».**

### **Лекция 1.**

#### **Цели и задачи. Художественная культура как подсистема культуры.**

##### **План лекции.**

1. Содержание понятия «художественная культура». Компоненты художественной культуры.
2. Художественная культура как подсистема культуры общества.
4. Нравственно-эстетический смысл изучения художественной культуры.
5. Что такое «художественная картина мира».

Важная роль в духовной культуре общества принадлежит *искусству*. Специфика искусства, отличающая его от других видов деятельности, заключается в том, что оно выражает действительность в художественно - образной форме. Искусство является результатом конкретной художественно - творческой деятельности, а также реализацией культурного исторического опыта человечества. Влияние искусства на культуру неоднозначно. Оно может быть конструктивно, воспитывать дух возвышения идеалов, и наоборот, деструктивно. Но в целом это делает открытой систему ценностей, дает пространство для поиска и выбора ориентации в культуре, а также свободу духа.

Кроме того, в рамках духовной культуры сегодня исследуются и такие ее структурные элементы как: наука; философия, религия.

Художественная культура – это создание, распространение (с помощью каналов и средств массовой коммуникации), коллективное и индивидуальное восприятие, духовное и материальное освоение эстетических, художественных ценностей. Все звенья и слагаемые динамики художественной культуры взаимно предполагают и опосредуют друг друга, образуя сложно структурированную систему. Основу художественной культуры образует искусство. На нем замыкается вся социодинамика эстетических, художественных ценностей. Место художественной культуры в целом определяется существенными различиями между материальной, духовной и художественной.

Художественная культура – совокупность художественных ценностей, исторически определённая система их воспроизводства и функция в обществе.

##### **Компоненты художественной культуры:**

1. Искусство синкретическое (не разделенное с другими видами деятельности) и специализированное (самодеятельное и профессиональное).

2. Эстетические срезы, выделяющиеся образцы геокультурного ландшафта, природно-культурные памятники, символически отображаемые в национальных и транснациональных (художественных) картинах мира (вспомним поэму «Курган» Я. Купалы, отчасти представляющую национальную картину мира белорусов).

3. Архитектурно-художественная среда. В ней выделяются, прежде всего, исторически преемственные комплексы, стили, которые предметно отображают наследуемые ценностные ориентации культурно-исторических эпох и периодов, характер определенного народа, «ментальную матрицу» полиэтнических общностей. Обращает на себя внимание, условно говоря, постмодернистский характер отечественной архитектуры, реконструкция и комбинирование в ее образцах различных эпох национально модифицированных больших стилей: романского, готического, ренессансного, барокко, рококо, модерна, модернизма и др.

4. Качественно отличный художественный (культурный) быт разных народов, эстетические аспекты их трудовой деятельности, повседневного и ритуализированного поведения. Эстетические и формотворческие воплощения моды, рекламы, приобретающие часто транснациональный и интернациональный характер.

5. Художественно-промышленное производство, традиционные художественные ремесла, дизайн, видеоиндустрия, эстетические аспекты компьютерных технологий (компьютерная графика, «виртуальные миры» и т.п.) под углом зрения произведенной продукции.

6. Специализированные учреждения, предприятия, организации, объекты культуры и искусства. К ним примыкают художественные редакции и программы в каналах массовой коммуникации и прочие вспомогательные органы, институции, обеспечивающие социокультурную оценку, репрезентацию эстетических, художественных ценностей.

7. И, наконец, художественный рынок, служащий дополнительным средством определения (не всегда адекватного) культурной и социальной ценности результатов художественного творчества (производства).

Что касается художественного творчества, то в нем духовное и материальное пронизывают друг друга, образуя нечто третье. А именно: художественное.

Более века назад немецкий философ-романтик Отто Вейнингер прозорливо заметил, что в западном обществе нарождается профанный тип культуры, «лишенный мысли». Сегодня имитация мысли породнилась с фикцией искусства. Мелкожизненное существование «атомизированных индивидов» и их хаотическое группирование в нестойкие эфемерные общности маскируются шаблонными, калейдоскопически изменчивыми эффектами иллюзионистской эстетики, фальшивым парадом социально-рекламных масок и раскрученных имиджей. Люди теряют друг друга, симулируя жизнь, любовь, общение, общежитие. Симуляция возводится в ранг неписаного закона. В погоне за мнимой новизной «массовидная культура» истощает социальную энергию в бесплодной активности, судорожно демонстрируя эрос в танатосе. Духовное спасение нам несут творцы, которые заново открывают аксиому Блеза Паскаля: «Все достоинство человека – в его способности мыслить». Созданные ими оригинальные произведения по-прежнему ценятся высоко. Было бы наивно отрицать положительную роль художественного рынка, которую он играет тогда, когда помогает установить действительную культурную и социальную ценность неравнозначных произведений искусства и выделить в ценностной иерархии художественных образцов в первую очередь оригинальные гуманистические эталоны-новации и классические достижения, а также несущие весомую эстетическую информацию производные от них стандартные формы. Рыночная оценка того или иного произведения высокого искусства является относительной, в известной степени преходящей, переменчивой. Она не покрывает всей его значимости для увеличения творческого потенциала и духовного богатства общества, расширения сферы смысла, возрастания эвристических и интеллектуальных способностей личности. Есть бесценные шедевры, которые кардинально изменяют Духовные структуры времени и образуют узловые эстетические координаты, выступают от лица мировой художественной культуры. «...Ключевая задача мировой художественной культуры заключается в выявлении общих принципов и особенностей художественного мировосприятия, раскрытии многообразных форм функционирования чувства красоты, изучении важнейших граней эстетического творчества с целью формирования целостного, универсального мировосприятия, обстоятельной обоснованности личностного мировидения системой ценностных ориентаций, основу которого составляет способность человека отличать вечное от временного», – справедливо утверждает белорусский культуролог В.Ф. Мартынов. Непреходящие эталоны художественного творчества, обрастая позитивными стандартами, определяют ведущие направления развития мировой художественной культуры.

**Функции художественной культуры,** как и функции культуры в целом определяется тем, что она живет в пространстве и во времени. В социальном пространстве, художественная культура призвана обеспечивать максимальную эффективность и процессов творчества создания художественных ценностей и процессов их восприятия публикой в соответствии с ее разнообразными духовными потребностями. Если же мы будем рассматривать историческую живопись художественной культуры, то увидим, что ее главные функции заключаются в обеспечении сохранения художественных ценностей, передача их из поколения в поколение, поскольку историческая изысканность социальной жизни требует актуализации включения в духовную жизнь. Вместе с тем художественная культура должна обеспечивать постоянное обновление искусства в соответствии с изменением.

**Функции культуры в современном мире.** Как и во все времена, главная функция культуры связана с *воспитанием* человека. Остальные ее функции находятся в тесном взаимодействии с основной. Познавательная функция культуры состоит в том, что культура дает целостное представление о народе, стране, эпохе. Через структурные элементы культуры - науку, искусство, образование - люди познают как самих себя, так и предшествующие поколения.

Информативная функция культуры состоит в том, что культура передает знания и опыт предшествующих поколений. В культуре проявляется историческая память отдельного человека, народа, человечества. Носителями исторической памяти могут быть устные предания, литературные памятники, музыкальные ноты, художественные произведения, научные труды. Через их язык материализуется историческая память, усваивается новыми поколениями людей. Информативная функция культуры позволяет людям осуществлять обмен знаниями и идеями.

Коммуникативная функция культуры состоит в том, что культура не существует вне общения, она формируется через общение. Это общение может быть прямым, непосредственным (общение людей одной профессии) или косвенным (с помощью произведений писателей мы узнаем жизнь прошлых поколений).

Регулятивная (нормативная) функция культуры связана, прежде всего, с определением различных сторон, видов общественной и личной деятельности людей. В сфере труда, быта, межличностных отношений культура, так или иначе, влияет на поведение людей и регулирует их поступки, действия и даже выбор тех или иных материальных и духовных ценностей. Регулятивная функция культуры опирается на такие нормативные системы, как мораль и право.

Семиотическая, или знаковая, функция культуры. Представляя собой определенную знаковую систему, культура предполагает знание, владение ею. Без изучения соответствующих знаковых систем овладеть достижениями культуры невозможно. Так, язык (устный или письменный) - средство общения людей, литературный язык - важнейшее средство овладения национальной культурой. Специфическим языком говорит с нами мир музыки, живописи, театра. Собственными знаковыми системами располагают естественные науки.

Аксиологическая, или ценностная, функция культуры отражает важнейшее качественное состояние культуры. Культура как система ценностей формирует у человека вполне определенные ценностные потребности и ориентации. По их содержанию и оценивается степень культурности того или иного человека.

Эвристическая (творческая), эстетическая, идеологическая, прогностическая (футуристическая), гедонистическая, психотерапевтическая и др.

Таким образом, культура существует как исторически сложившаяся система, имеющая свою структуру, традиции и идеалы, функции и задачи. Субъектом культуры выступает человечество, нация, социальная группа и человек. Предметные формы бытия культуры – это плоды творческой активности народа.

Взаимодействие различных видов и форм культуры является основой происходящего на наших глазах процесса формирования общечеловеческой цивилизации. В этом смысле культура является социальным явлением и выступает как фактор возникновения и становления социальных отношений.

Ценностями культуры выступают различные материальные и нематериальные объекты окружающей действительности: природа, мораль, знание, творчество и т.д. В связи с этим, культура представляется как многоуровневая и многофункциональная система, созданная человеком и не существующая вне человеческого бытия.

Изучение дисциплины «История и теория художественной культуры» очень важно и актуально. Искусство обладает уникальной способностью аккумулировать социально-духовный опыт поколений и переводить его в личный опыт каждого человека, развивая его духовность, универсальные творческие возможности, служит средством многостороннего воспитания личности, пробуждает продуктивное мышление, обогащает интуицию.

**Вопросы и задания:**

1. Раскрыть содержание понятия «художественная культура».
2. Охарактеризовать художественную культуру как подсистему культуры общества.
3. Назвать компоненты художественной культуры.
4. Назвать и охарактеризовать функции художественной культуры.
5. Нравственно-эстетический смысл изучения художественной культуры.

## **Лекции к Разделу 2. Теория художественной культуры.**

### **Лекция 2.**

#### **Искусство в системе художественной культуры.**

##### **План лекции:**

1. Что такое искусство?
2. Художественный образ в искусстве.
3. Искусство и художественная культура: сходство и различие содержания этих понятий.
4. Художественная картина мира.

Искусство есть создание художественных образов, законченных произведений, а также эстетических аспектов в других видах материальной и духовной деятельности, в самой очеловеченной природе. Искусство предопределяет сложную конфигурацию и динамику художественной культуры. Оно делится в первую очередь на синкретическое (мастерство исполнения) и специализированное.

Взятое в самом широком значении слово «искусство» истолковывается как «свод правил, обеспечивающих совершенство исполнения». Синкретическое искусство (в частности, материальное художественное производство), по наблюдению Я. Мукаржовского, расширенно воспроизводит особую эстетическую позицию по отношению к формам и продуктам человеческой жизнедеятельности, позволяющую рассматривать их в ракурсе системной гармонии. Показательны в этом плане декоративно-прикладное искусство, художественные ремесла, богато и широко представленные в традиционной культуре Беларуси. В синкретическом искусстве (украшения, споры, любви, кулинарии, дизайна и т.п.) эстетическая функция вспомогательная, подчинена внеэстетическим, ограничивается ими и одновременно динамизирует их. К примеру, искусство дизайна подчеркивает новизну и технологический оптимум технических систем, совершенство и привлекательность, заслуживающий доверия имидж модных предметов быта. Напротив, в специализированном (особенно высокопрофессиональном) искусстве эстетическая функция является главной, целевой,

определяющей. По Мукаржовскому, искусство – «это отрасль творческой деятельности человека, отличающаяся преобладанием эстетической функции». В этом значении, указывают авторы «Общей риторики», оно охватывает различные виды творческой деятельности, связанные с достижением эстетического эффекта, и у каждого из них свои собственные материал и средства. Различие между специализированным и синкретическим искусством порой является весьма условным, относительным, о чем свидетельствует, в частности, фотография, которая полтора столетия колеблется между мастерством воспроизведения «натуры» и специфической формой визуального творчества. Французский искусствовед А. Шастель указал на нарастающие тенденции «присвоения искусства социальным пространством». Мукаржовский, напротив, подчеркивал способность специализированного искусства создавать возвышающийся над повседневностью мир неисчерпаемых возможностей человека: «Не опираясь полностью ни на одну из функций, кроме «прозрачной» эстетической функции, искусство вновь и вновь обнаруживает полифункциональность отношения между человеком и действительностью, а тем самым и неисчерпаемое богатство возможностей, которые действительность открывает перед человеческой деятельностью, восприятием и познанием. Таким образом, существование искусства в его отношении к другим видам человеческой деятельности оправданно именно тем, что искусство не преследует никакой однозначной цели. В функциональном плане его задача – освободить человеческую способность к первооткрытиям от схематизирующего влияния, которым ее опутывает жизненная практика, вновь и вновь пробуждать в человеке сознание, что он может занять по отношению к действительности столь же неисчерпаемое множество исходных позиций для действия, сколь многогранна сама действительность...». Большое искусство погружает индивида в самые разнообразные культурно - и национально-исторические контексты, возвышающиеся над ситуативной узкоутилитарной практикой, и делает его по-настоящему универсальным, всемирным человеком. Эстетическая функция художественных произведений, которая в высоком искусстве связана с достижением эффекта катарсиса, внутреннего очищения, преобразования личности, трансформирует и в той или иной мере подчиняет себе нравственно – воспитательную, познавательную, эвристическую, прогностическую, гедонистическую, компенсаторную, релаксационную, рекреативную, идеологическую и религиозную функции. Так, люди знают из опыта повседневной жизни, что такое ревность, и пытаются в известных конфликтных ситуациях преодолеть это разрушительное субъективное чувство. Но только образцы высокого искусства, например «Медея» Еврипида, «Отелло» В. Шекспира, «Крейцерова соната» Л. Толстого, картина норвежского художника-экспрессиониста Э. Мунка

«Ревность», выкристаллизовывают из великого множества печальных уроков философски углубленное знание ревности, вырабатывают Духовное исцеление от нее. Впечатляющие, неотразимые эстетические образы оказываются убедительнее отдельных фактов или голых назиданий.

Согласно Л.С. Выготскому, катарсис – это способ превращения мучительных переживаний, аффектов индивидов в свою противоположность – светлые, радостные или успокаивающие, умиротворяющие, истинно гуманные чувства – путем эстетического преображения «разыгранного» типичного жизненного содержания притягательной эстетической формой. В «Психологии искусства» он приводит хрестоматийные иллюстрации этого сложного эстетического процесса. Высокое искусство как бы преодолевает жизненные и психологические противоречия в некоей идеальной сфере посредством выразительных художественных образцов. Мыслящий, образованный человек при восприятии эстетических образов не ставит знак равенства между художественным и жизненным мирами, картиной культуры и самой действительностью. Кто принимает сон за реальность? А искусство, можно сказать, рождается на границе сновидения и дневной жизни, черпая образы из обеих зон человеческого существования. В свою очередь, провидческий сон – своеобразная архаическая форма искусства, он прозревает не фатум, а возможность наступления событий в виде своеобразной виртуальной реальности. Искусство – это духовная терапия, включающая в себя великое разнообразие способов становления, возвышения и обогащения личности. П. Валери в статье «Всеобщее определение искусства» справедливо подметил вслед за И. Кантом «бесполезность» произведений высокого искусства в смысле их дистанцированности от утилитарно-практических соображений и штампов повседневности. Искусство преобразует, гуманизирует все ипостаси Я человека, формируя из них интегральную личность. Искусство призвано изменять не внешний, а внутренний мир, преобразовывать не саму действительность, а социальное ментальное поле культуры. Оно не только очищает душу, просветляет ум, преображает духовные основы общества, но и часто служит своего рода аварийным сигналом об опасных деформациях личности или (и) общества, о тупиковых и катастрофических линиях цивилизационного развития. В роли такого аварийного сигнала выступала, например, пять веков назад уже упоминавшаяся философская живопись нидерландского художника Х. Босха, который высветил симптомы духовного кризиса западноевропейской цивилизации. Гротескные, наполненные богатой символикой картины «Искушение святого Антония», «Сад наслаждений», «Страшный суд» и другие как бы стилизуют кошмарные эротико-апокалиптические сны, наполненные впечатляющей, порой шокирующей, символикой

внутреннего распада общества, ставшего на путь гиперсексуальности и гиперпотребления. Сегодня – это две стороны одной медали духовно истощенной цивилизации. Подлинное искусство формирует сложное смысловое восприятие жизненной (материально-духовной) реальности, воспроизводя ее то в предметных, то в геометрически реконструированных, то в абстрактных формах. Создатели последних претендуют на отображение динамики некоей мировой энергии (В.П. Бранский). Выдающийся филолог Р. Якобсон в ранней статье «Футуризм» (со ссылкой на искусствоведов А. Глеза и Ж. Метценже) следующим образом охарактеризовал способы «перевоспитания» человеческого восприятия первыми образцами модернистского (авангардного) искусства: «Восприятия, множась, все механизуются, предметы, не воспринимаясь, принимаются на веру. Живопись противоборствует автоматичности восприятия, сигнализирует предмет... Кубизм и футуризм широко пользуются приемом затрудненного восприятия, которому в поэзии соответствует вскрытое современными теоретиками ступенчатое построение». Леонардо да Винчи говорил, «что зрение при быстром движении охватывает множество форм, но осознать мы можем сразу что-нибудь одно». Созвучно высказыванию великого художника раннее наблюдение Аристотеля: «На изображение смотрят с удовольствием, потому что, взирая на него, приходится узнавать и умозаключать: что это? Если же смотрящий прежде не видал изображаемого предмета, то изображение доставит наслаждение не как воспроизведение предмета, но благодаря обработке, окраске или какой-нибудь причине». «Иными словами, уже Аристотелю было понятно: «наряду с живописью, сигнализирующей восприятие природы, возможна живопись, сигнализирующая непосредственно наше хроматическое и пространственное восприятие». В живописи существовать – значит быть пространственно воспринимаемым, причем бесконечно разнообразно.

Художественное потребление - это форма организации восприятия публикой художественных творений. Очевидно то, как изменяется восприятие живописи, когда она перешла из храмов в музейные собрания, а затем, когда ее собрания превратились из частных, например, королевских, в общедоступные места встречи горожан с известными художественными ценностями. Аналогичные процессы в теории сцены и библиотечного дела радикально меняет характер общественного функционирования искусства. Значит и всей художественной культуры.

Художественные образы возникают на границе возможных миров, отражая и преображая то преимущественно явления внешнего мира, то преимущественно явления внутреннего мира, но всегда – и то и другое одновременно. Таким образом, искусство

эстетически возвышает являющуюся человеку жизненную реальность. Оно как бы надстраивает над ней новые воображаемые миры, расширяя тем самым ее горизонты и измерения. Это достигается благодаря продуктивной художественной фантазии творцов, воплощающей каждый раз в поливариативных образах некие умозрительные (символические) модели. Любое истинно художественное авторское творчество представляет собой не повторение сущего мира, а его преодоление, перевоссоздание мечтой (А.А. Блок), нравственной идеей (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой), гуманистической утопией (В.В. Хлебников), символической фантазией (В.И. Иванов) и тому подобными средствами «взыскующего» духа, строящего мир должного. Общепринятой является классификация видов специализированного искусства на пространственные (живопись, ваяние, архитектура), временные (музыка, поэзия и проза) и пространственно-временные (театр, кино, танец), имеющие жанровые подразделения (число которых возрастает) согласно другим критериям. Условно можно выделить тип синтетического искусства. К нему относят соединение разных видов искусства в готических соборах, православных храмах, других архитектурно-художественных ансамблях. С. Эйзенштейн относил кино к синтетическому виду искусства, подчеркивая его способность визионерски интегрировать и преломлять, словно в увеличивающей призме, методы многих специальных видов искусств, которые с помощью кино осознают свои возможности и перспективы. В синтетических художественных стилях прошлого и настоящего происходит эпохально видоизменяемое сопряжение форм специализированного и синкретического прикладного искусства, и наиболее рельефно высвечиваются составляющие художественные стили и их комбинации.

Художественная картина мира ставит своей целью создать синтетическое, целостное представление о многогранном художественном мире той или иной эпохи носит многомерный характер. Дать логически жесткую схему, какую бы то ни было словесную формулу художественной картины мира, из которой разворачивается ее богатство, сложная задача. Но культуролог, историк искусства вправе попытаться высказать представление о понятии «художественная картина мира» через свой способ отбора и организации материала, создавая исследовательский образ художественной картины мира, концепцию, необходимую для точки опоры, так как речь идет о научном описании. Мы опирались на исследования Л.М. Баткина о типе культуры как исторической целостности; И.А. Азизян, использующей вслед за

Л.М. Баткиным понятие «образ культуры»; Т.Ф. Кузнецовой; И.В. Коняхиной; Б.С. Мейлаха; В.П. Толстого, О.А. Швидковского, А.Н. Шукурова и других.

Художественная картина мира формируется при взаимодействии искусства с картиной мира, когда произведения рассматриваются в параметрах мировоззренческой системы в соответствии с атрибутивными категориями и концептами. При этом авторская художественная картина мира сопоставляется с общекультурной, подчеркивается их общность и специфика. В результате реконструируется картина мира самого автора и той культуры, к которой он принадлежит. В свою очередь, использование герменевтического подхода позволяет выявить социокультурный контекст в содержании художественной картины мира, раскрыть ее связи с социокультурным пространством и жизненным миром.

При этом следует иметь в виду, что целостность в художественном познании моделируется на основе уникальности «единичного», с учетом специфики авторского мировосприятия и многообразия палитры художественного отражения в авторских художественных картинах мира. И одновременно целостность в художественном познании должна согласовываться с ментальной картиной мира. Вместе с тем многообразие «единичного» способно создавать открытое балансирование позиций в искусстве – от согласованности к противоречию. Это связано прежде всего с его способностью непосредственно отражать контрастные стороны действительности, в том числе разногласия между общественным и индивидуальным отношением к действительности, которые могут проявляться в искусстве достаточно активно. Художник как субъект общества – это активное связующее звено между социальным пространством и жизненным миром. В связи с этим возникает вопрос и о свободе проявления авторской оценки происходящего. Так, индивидуальный опыт овладения реальностью в искусстве получает двойственное проявление. Во-первых, каждый художник, обладая своим неповторимым почерком, привносит в искусство грани различия, выражаемые через особое ощущение и образное видение мира. Во-вторых, в случае несогласия с социальными приоритетами, а также с существующими художественными формами в изменяющейся культуре субъекты искусства способны к открытому преобразованию художественного языка.

Итак, **художественная картина мира** представляет собой высшую ступень формирования художественных процессов, их систематизацию в соответствии с атрибутами и концептами картины мира общества. Это результат конструктивного осмысления искусства на уровне его обобщения по принципам ценностных установок и художественно-образного языка, существующих в конкретной культуре. Художественная картина мира является выразителем общественных эстетических норм эпохи через форму

художественного стиля. Противоречивая природа художественных процессов, построенная на балансировании субъект-объектных отношений, проявляется в искусстве через позиции художников и авторские художественные картины мира, которые, соответственно, оказывают влияние на изменчивость художественной картины мира, принадлежащей определенной культуре, на ее способность к саморазвитию. Динамика перемен в культуре общества активизирует субъект-объектные противоречия, а современное искусство, отражая данные изменения от гармонии к хаотичности, есть наглядное подтверждение социальных трансформаций.

### **Вопросы:**

1. В чём особенность искусства, как способа познания и интерпретации жизненных явлений?
2. Искусство и художественная культура: объяснить сходство и различие содержания этих понятий.
3. Что такое «художественный образ» в произведении искусства?
4. Что такое «художественная картина мира»?

## **Лекция 3.**

### **Типология культуры. Исторические типы культуры.**

#### **Вопросы к лекции:**

1. Что такое «типология культуры».
2. Теории о культурно-исторических типах.
3. Основные исторические типы культуры (в европейской типологизации).
4. Культура и цивилизация.

Культурология – сравнительно молодая наука. Условно можно принять за дату её рождения 1931 г., когда американский профессор Лесли Уайт впервые прочел курс культурологии в Мичиганском университете. Однако культура стала предметом исследования задолго до этого. Начиная ещё с античных времён, философы ставили и обсуждали вопросы, связанные с изучением культуры: об особенностях человеческого образа жизни по сравнению с образом жизни животных, о развитии знаний и искусств, о различии между обычаями и поведением людей в цивилизованном обществе и в «варварских» племенах. Эпоха Возрождения ознаменовалась разделением культуры на религиозную и светскую, осмыслением гуманистического содержания культуры и в

особенности искусства. Но только в XVIII в. – веке Просвещения – понятие культуры вошло в язык науки и привлекло внимание исследователей как обозначение одной из важнейших сфер человеческого бытия.

В качестве основных исторических типов культуры рассматриваются:

- первобытная культура;
- античная культура;
- средневековая культура;
- культура эпохи Возрождения;
- культура Нового времени;
- современная культура.

Однако эта типологизация родилась в русле европейской культуры и выражает её представления о себе, о своём происхождении, развитии и значении для всего человечества. Она описывает ход культурно-исторического процесса на территории Европы – главным образом Западной. Теория культурно-исторических типов Н.Я. Данилевского (понятие «культурно-исторический тип», сформулированное в его книге «Россия и Европа»). Взгляды О. Шпенглера. «Смысл и назначение истории» К. Ясперса. Теория Л. Н. Гумилёва. Концепция культурных суперсистем П.А. Сорокина.

## **2. Культура и цивилизация**

Всемирная история знает различные типы культур. По тому, какой из них господствует в обществе, характеризуют и сами общества, используя при этом термин «цивилизация».

Слово «цивилизация» произведено от латинского *civilis* – гражданский, общественный, государственный. В XVII-XVIII вв. «цивилизованность» понималась как противоположность «дикости». Однако в XIX в. под цивилизацией стали понимать не только исторический процесс, но и уже достигнутое состояние общества. Л. Морган, Ф. Энгельс и другие историки, и философы рассматривали цивилизацию как ступень социального прогресса, следующую за дикостью и варварством. А так как на этой ступени возникают различные формы общества, то в историко-философской литературе получила признание мысль о существовании разных цивилизаций. Наиболее развитой цивилизацией представлялся тип общества, сложившийся к тому времени в европейских странах.

К концу XIX в. вера в прогресс европейской цивилизации поколебалась. Маркс, Ницше и другие философы заговорили о её неискоренимых пороках. Постепенно цивилизацию стали отличать от культуры. В обиход вошло представление о цивилизации как о совокупности материальных и социальных благ, доставляемых человеку развитием общественного производства. Возникла тенденция противопоставлять культуру и цивилизацию, рассматривать их как противоположности (Г. Зиммель, О. Шпенглер, Г. Маркузе и др.).

С этой точки зрения культура есть внутреннее духовное содержание цивилизации, тогда как цивилизация – лишь внешняя материальная оболочка культуры. Если культуру можно сравнить с мозгом общества, то цивилизация представляет собою его «вещное тело». Культура создаёт средства и способы развития духовного начала в человеке, она нацелена на формирование и удовлетворение его духовных запросов; цивилизация же снабжает людей средствами существования, она направлена на удовлетворение их практических нужд. Культура – это духовные ценности, образование, достижения науки, философии, искусства, а цивилизация – это степень технологического, хозяйственного, социально-политического развития общества.

В сочинениях философов, трактующих цивилизацию таким образом, проводится мысль о несовпадении понятий цивилизованного и культурного человека. Культурным его делает «внутренняя культура» - превращение достижений человеческой культуры в коренные установки бытия, мышления и поведения личности. Цивилизованный же человек – тот, кто обладает лишь «внешней культурой», состоящей в соблюдении принятых в цивилизованном обществе норм и правил приличия. Если это соблюдение не стало для него внутренней необходимостью, то его нельзя считать подлинно культурным.

Развивая эти взгляды на цивилизацию, немецкий философ О. Шпенглер говорит о европейской цивилизации как о завершающей фазе эволюции современного западного мира. Цивилизация у Шпенглера выступает как последняя стадия развития всякого социокультурного мира, эпоха упадка творческой силы и погружения в бездуховное существование.

Однако в английском языке такое толкование слова «цивилизация» не закрепилось. У одного из крупнейших историков XX в. А. Тойнби цивилизациями называются различные типы общества, которые выступают как относительно самостоятельные социокультурные миры. Современный американский исследователь С. Хантингтон определяет цивилизацию как культурную общность наивысшего ранга. На уровне

цивилизаций, по его мнению, выделяются самые широкие культурные единства людей и самые общие социально-культурные различия между ними. Следующую ступень составляет уже то, что отличает род человеческий от других видов живых существ.

Итак, понятие цивилизации может означать:

- исторический процесс совершенствования жизни общества (Гольбах);
- образ жизни общества после выхода его из первобытного, варварского состояния (Морган);
- материальную, утилитарно-технологическую сторону общества, противостоящую культуре как сфере духовности, творчества и свободы (Зиммель);
- последнюю, завершающую фазу эволюции какого-то типа культуры, эпоху смерти этой культуры (Шпенглер);
- любой отдельный социокультурный мир (Тойнби);
- наиболее широкую социокультурную общность, представляющую собой самый высший уровень культурной идентичности людей (Хантингтон).

В русском языке слово «цивилизация» не имеет однозначно определённого значения. Однако по сложившейся к настоящему времени традиции в русской литературе цивилизацией обычно называют не просто культуру как таковую, а общество, характеризующееся специфичной и достаточно развитой культурой – по крайней мере, достигшей письменности. Цивилизации в этом смысле разнообразны. При этом следует иметь в виду, что цивилизация есть понятие внеэтническое: особенности цивилизации определяются не этнонациональным составом населения, а характером социокультурного устройства общества. Одна и та же цивилизация может развиваться разными народами в разное время и в разных местах земного шара.

**Заключение.** Окидывая взглядом весь исторический путь, пройденный европейской культурой, можно заметить, что в каждом из рассмотренных её типов на главенствующее место выдвигались какие-то формы духовной жизни общества:

Первобытная культура – синкретизм - мифология;

Античная культура - мифология - религия, искусство, философия;

Средневековая культура – религия;

Культура Возрождения – искусство;

Культура Нового времени – философия;

Современная западная культура – наука.

Таким образом, к XXI столетию Европа завершила цикл культурного развития, в котором все ныне существующие основные формы культуры последовательно побывали в роли её «лидера».

Процесс совершенствования образа жизни народов связано с понятием «цивилизация», которое неразделимо с культурой ещё и в античности, где культура рассматривалась скорее как следование человека за космической упорядоченностью мира, а не как результат его творения.

Средневековье, сформировав теоцентрическую картину мира картину мира, трактовало человеческое бытие как исполнение людьми заповедей Бога-Творца, как приверженность букве и духу Священного Писания. Следовательно, и в этот период культура и цивилизация в сознании человека не разделялись.

Соотношение культуры и цивилизации обозначилось впервые, когда в эпоху Возрождения культура стала связываться с индивидуально-личностным творческим потенциалом человека, а цивилизация – с историческим процессом гражданского общества. В результате установилась традиция разграничения между понятиями культуры.

### **Вопросы:**

1. Что такое «типология культуры».
2. Теории о культурно-исторических типах.
3. Назвать основные исторические типы культуры (в европейской типологизации).
4. Объяснить значение понятий «культура» и «цивилизация».

произведения искусства.

## **Лекция 4.**

### **Стиль в искусстве. Типология стилей.**

#### **План лекции:**

1. Понятие и типология стилей.
2. Определение «художественного стиля».
3. Понятие «индивидуальный стиль».

СТИЛЬ (лат. *stilus, stylus*, от греч. *stylos*—остроконечная палочка для письма), устойчивое единство образной системы, выразительных средств, характеризующее художеств, своеобразие тех или иных совокупностей явлений искусства, будь то крупная художественная эпоха, отдельное художественное направление или манера отдельного художника. Т.о., термин «стиль» употребляется в различных значениях, и в современной теории стиля существуют различные мнения об объёме этого понятия: иногда с ним связывают весь комплекс сложных диалектических взаимоотношений содержания и формы в искусстве, иногда ограничивают его структурой образа и художественной формой; однако вне зависимости от той или иной трактовки понятия стиль подчёркивается глубокая обусловленность формальных структур художеств, произведения социальным и культурно-историческим содержанием эпохи, творческим методом и мировоззрением художника не менее важно, что эта обусловленность не имеет прямого, механического характера, поскольку стилистические признаки могут сохраняться и тогда, когда искусство существенно меняет своё идейно-художественное содержание (особенно в таких складывавшихся веками стилях, как, напр., готика или *классицизм*, в результате стили, выступавшие в период своего подъёма и расцвета носителями художеств, правды и образной глубины (напр., классицизм), в период кризиса и упадка могли вырождаться в носителей консервативных, безжизненных доктрин.

Понятие стиля имеет как бы несколько уровней. Слово «стиль», происходящее от названия античного инструмента для письма, уже в древнем мире стало обозначать литературный слог, индивидуальную манеру. Оно и ныне употребляется для обозначения индивидуальных художественных особенностей, присущих творчеству писателя, художника, музыканта (напр., стиль *Микеланджело* или *Э. Делакруа*) или даже отдельному периоду его деятельности (напр., С. позднего *Рембрандта*). Понятие «стиль» широко используется в истории искусств и при определении типичных для какого - либо периода художественных направлений или тенденций, обладающих специфическим сочетанием стилевых признаков. Как характер и границы, так и наименования таких стилей («стилевых направлений») многообразны, а иногда весьма произвольны. Так, «*звериный стиль*» в искусстве Евразии, зародившийся в эпоху железного века и в отголосках сохранявшийся до периода средних веков, объединяет в себе разные этапы и формы почитания священного зверя и стилизации изображений реальных зверей. В изобразительном искусстве древнегреческой классики выделяют «*строгий стиль*», в изобразительном искусстве поздней готики — «*мягкий стиль*», в советской живописи конца 50-х—нач. 60-х гг.— «*суровый стиль*» и т. д. Стилями именуют иногда и устойчивые особенности искусства какого-либо народа, в дальнейшем ставшие предметом эклектического подражания или *стилизации* («древнеегипетский стиль», «китайский стиль», «русский стиль» и др.).

Однако, поскольку не любой признак общности в искусстве (в частности, признак его

национальной принадлежности) есть непрменный признак стиля, такие наименования обычно не имеют характера научного определения.

В искусстве XX века совокупная картина общего художественного развития значительно усложняется и не поддается исчерпывающему анализу в категориях стиля. Кардинальные художественные процессы (развитие художественных связей между регионами и странами мира, очевидное разделение мировой культуры на мировоззренческой основе) взаимоотношение социалистической и капиталистической формаций зарождаются и формируются на более глубинных уровнях, чем те, на которых обычно происходили стилевые сдвиги. В современных условиях глобализации рубежа XX – XXI веков ещё более усиливаются межкультурные связи и взаимовлияния. И, вместе с тем, представляется очень важным сбережение национальных художественных традиций внутри каждой отдельно взятой культуры.

История художественной культуры представлена сложной преемственностью типологически схожих эстетических форм, увенчанных синтетическими стилями. Приобщаясь к ним, мы как бы открываем для себя новые чудесные миры. Для нас по-своему доступной становится духовная жизнь разных культурных эпох и народов, приоткрывается сокровищница души того или иного творца. Стиль – это человек. Данный афоризм употребляли Бюффон, Маркс, французские философы эпохи Просвещения.

Типология художественных стилей. Существует общая классификация художественных стилей. Она включает в себя стили отдельных произведений, авторские, национальные, межнациональные, транснациональные, большие и фундаментальные стили.

Стиль достигает органического единства творческой личности и художественной формы. По представлению В.П. Бранского, стиль обнаруживает себя в процессе вызревания замысла художественного творения и реализации идеи творца, выступая в качестве динамичной «сквозной формы» коллективно-индивидуальных идеалов, обобщенных переживаний, выразительных умоглядных моделей (символических форм) и способов материального воплощения художественных образов в законченных произведениях.

Стиль – конфигурация творческого акта и восприятия. Меняя и совмещая художественные стили, творец как бы вычерпывает и множественно реализует собственную личность (в этом плане весьма показательна эволюция творчества П. Пикассо). С другой стороны, незримо соединяя неисчерпаемые ресурсы коллективно-

индивидуального предсознательного с активной духовной деятельностью, стиль участвует в формировании и раскрепощении личности, актуализируя ее потенциальные способности к продуктивному воображению, интуитивному прозрению новых и новых миров.

Стиль основывается именно на механизмах коллективно-индивидуального предсознательного. Не случайно образованные люди употребляют словосочетание «чувство стиля», которое означает интуитивное, преддискурсивное улавливание эстетически воспитанным субъектом взаимной согласованности, комплиментарности компонентов художественной системы. Циклически развивающиеся стили пробуждают у индивидов предсознательные восприятия множества культурных миров, из которых складывается картина великих творческих возможностей человека (М. Пруст). Являясь внешней, чувственно воспринимаемой стороной художественного произведения, стиль служит интегральным самовыражением в чем-то однотипных художественных творений и их восприятий (П.А. Флоренский). Через стиль проступают и ощущаются дух и вкус времени, репрезентативные формы национальной и транснациональной духовно-практической жизни, складывающиеся в определенной культурной эпохе (и периоде) противоречивые ценностные ориентации и идеалы. Любые стили, какие бы виды и жанры искусства они ни представляли, рассчитаны на восприятие не одним чувством (ощущением), а соединением чувств. Стиль художественного текста формирует в предсознании индивида обобщенный устойчивый целостный после-образ.

Художественный (литературный) стиль можно рассматривать как нормативный процесс и результат воплощения всякой художественной формы. В Литературном энциклопедическом словаре литературный стиль (от лат. *stilus* – остроконечная палочка для письма, манера письма) определяется как «устойчивая общность образной системы... средств художественной выразительности, характеризующая своеобразие творчества писателя, отдельного произведения, литературного направления, национальной литературы». Показательно то, что приведенное определение легко транспонируется на все художественные стили, в том числе – на стили изобразительного искусства, на материале которых можно структурно конкретизировать и отчетливо проиллюстрировать рассматриваемую типологию. Забегая вперед, заметим, что авторские стили тяготеют к разноголосию и одновременно созвучию, взаимному интонированию в «ансамбле» определенного большого стиля. Это напоминает духовную интеграцию индивидуальных личностей гетерогенной социальной личностью, которая становится также субъектом коллективного художественного творчества. Поскольку авторские стили органично включаются в большие стили, постольку их творцы представляют и олицетворяют целые

культурные эпохи. Стиль, взятый в качестве нормативного формообразования процесса воплощения художественного образа и его умозрительной модели, представляет собой совокупность приемов, правил, конструирования произведения, в которых всегда выделяется стержневой структурный механизм.

Осваивать, филигранно воспроизводить их, постоянно «перешагивая через себя», – в этом, пожалуй, состоит главная задача многогранного художника. Так считал белорусский художник-самородок Александр Исачев, оставивший после себя удивительную символическую живопись. У того же Ватто встречаются картины другого плана, например антимилитаристской направленности, а также большое полотно «Жиль», на котором изображен погруженный в печальные переживания клоун в белых одеждах. Это – социальный изгой, жизнь которого – «интермеццо на середине дороги». Существует мнение, что Жиль, контрастный «праздникам любви», – это сам художник, как известно, страдавший ипохондрией, чувствовавший себя бесконечно одиноким среди суетных и ветреных аристократов. Во все эпохи лиминал – это межсоциальная личность (маргинал в положительном смысле слова), приоткрывающая занавес над печальными истинами жизни. Как в этой связи не вспомнить «Опыты» Монтеня, «Максимы» Ларошфуко, «Мысли» Паскаля, «Характеры» Лабрюйера. У России был свой интеллектуальный изгой – Велимир Хлебников, «духовный бродяга» из породы волхвов, говоривший о себе: И в этот миг к пределам горным летел я сумрачный как коршун... Одновременно он – и одинокий «белый ворон», который хочет взлететь в страну из серебра, Стать звонким вестником добра. Симбиоз поэтического и живописного стилей. На всех исторических ступенях развития культуры выделяются и представляют особую ценность процессы интегрирования различных видов формотворчества. Культурные сдвиги и «взрывы» всегда характеризовались качественным ростом стилистической (и ритмически-смысловой) целостности тяготеющих друг к другу литературно-поэтических, пластических, музыкальных образов, рождением смешанных, гибридизированных художественных форм. И в этом сложном, динамичном художественно-историческом процессе сочетающиеся (имеющие общие кодовые структуры) стили помогают выполнять функцию полифоничного диалога культурных эпох.

### **Вопросы и задания:**

1. Дать определение понятия «стиль» в искусстве.
2. Что такое «типология стилей»?
2. Что такое «авторский стиль»?

## Лекция 5.

### Исторический стиль в искусстве. Творческий метод. Направления, течения, школы

#### План лекции:

1. Исторический стиль в искусстве.
2. Творческий метод.
3. Направления, течения, школы.

Важное место в истории пластических искусств занимает категория «исторического стиля» - этапа истории искусства, когда выработывалась цельная художественная система, обнимающая различные виды искусства и художественной культуры, обладающая внутренним (содержательным) и внешним (формальным) единством и создающая единый образно-пластический строй в произведениях архитектуры, изобразительного и декоративно - прикладного искусств. Таковы стили древневосточного искусства Египта и Месопотамии, античного искусства эпох *архаики*, *классики* и эллинизма (см. *Эллинистическое искусство*), прероманский, романский и готический стили в Средние века, стиль эпохи *Возрождения*, *барокко*, классицизм. Эти стили имеют не только более или менее чёткие хронологические, но и географические границы. Наиболее тщательно изучены и описаны европейские стили, но не меньшее значение в общем историко - художественном процессе имеют основные стили искусства Азии, Африки, Древней Америки, Океании.

Искусство в своём развитии не всегда кристаллизуется в завершённую форму исторического стиля, обладающего общим для всех родов и видов искусства образно-пластическим строем, последовательно развитым содержанием и столь же последовательно выраженной художественной формой. Поэтому наиболее правомерно применять это понятие стиля к тем этапам истории искусства, когда образуется наиболее прочное единство архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, когда художественная культура носит наиболее цельный характер и проявляет себя в создании *синтеза искусств*, целостного художественного ансамбля. Как правило, в ранние периоды развития искусства стиль был единым, всеобъемлющим, строго подчинённым господствующим религиозно-идеологическим нормам; в пределах общего стиля выделяются крупные пласты художественной культуры (официальный, фольклорный) и местные школы, но отдельные направления и индивидуальности не всегда различимы. Ведущая роль в формировании стиля безраздельно принадлежит архитектуре, подчиняющей себе живопись, скульптуру, прикладное искусство. В дальнейшем самостоятельность видов искусства возрастает и одно время происходит их слияние на основе глубокого стилистического родства. Так, храм эпохи

древнегреческой классики включает в свой художественный организм скульптуру, имеющую самостоятельную образную выразительность, но теснейшим образом связанную со всей структурой и общим замыслом 'всего здания. Средневековый готический собор вбирал в себя не только разнообразные скульптурные изображения, но и все виды пластических искусств, а также музыку, театр, поэзию. Значение художественной индивидуальности здесь повышается, но индивидуальные манеры отдельных мастеров строго соответствуют нормам стиля и являются его высшим и наиболее совершенным выражением. В новое время, с эпохи Возрождения, индивидуальный стиль. начинает играть новую роль: например, стили Микеланджело, *Тициана* или *А. Дюрера*, будучи высшими проявлениями стиля, господствовавшего в их эпоху, никак не исчерпываются его общей характеристикой. Вместе с тем, в пределах крупнейших историко - культурных эпох (напр., античного искусства или европейского искусства средневековья и нового времени) каждый новый исторический стиль теряет какую-то часть своей всеобщности по сравнению с более ранними историческими стилями. Цельность стиля может подвергаться размыванию, дроблению. Уже стиль искусства эпохи эллинизма более многолик и многосоставен, чем древнегреческая классика и древневосточные культуры, которые ему предшествовали. Ещё более резкая грань отделяет стили средних веков от стилей нового времени, когда отдельный исторический стиль уже не исчерпывают всего художественного содержания эпохи (так в эпоху Возрождения «классическим» историческим стилем является искусство Италии, искусство же Северного Возрождения не укладывается в рамки этого стиля); в то же время многие крупные мастера (*Рембрандт Д. Веласкес, А. Ванно, Ф. Гойя* и др.) вообще не могут быть помещены в рамки какого - либо исторического стиля. Поэтому некоторые исследователи наряду с понятием исторического стиля выдвигают более широкое понятие «стиля эпохи», охватывающее все художественные проявления эпохи, как обладающие стилевым единством, так и имеющие «внестилевой» характер. В качестве критериев стилевой общности в этом понятии выдвигаются единые для эпохи фундаментальные принципы мировосприятия и творческого мышления. Усложнение картины мира, дифференциация мировоззренческих установок способствуют нарастанию противоречий внутри стиля (тенденции классицизма внутри барокко, тенденции сентиментализма и *романтизма* внутри классицизма и т. д.), что усиливает гибкость, подвижность границ между стилями, нарушает прежнюю всеобщность синтеза искусств и, в конечном счете, ведёт к распаду исторических стилей, к их вытеснению отдельными стилевыми направлениями. *Станковое искусство* в наибольшей мере отрывалось от идеальных норм синтетического, целостного понимания стиля и становилось «миром в себе», отражающим многообразие и противоречивость реальных жизненных явлений. Это создало конфликт между традиционной «стильностью» искусства, которую эстетические концепции классицизма приравнивали к строгому следованию нормативному идеалу прекрасного, и развитием *реализма*. В 19 в. основой художеств,

процесса становится не смена исторических стилей, а сложное взаимодействие стилевых направлений и творчества крупных индивидуальностей, борьба между омертвевшими канонами стиля, культивировавшимися *академизмом*, и реалистическими принципами отражения жизни. «Бесстилие» (точнее, многостилие, *электнизм*) в архитектуре, распад стилистической общности изобразительного искусства, в сфере которого крепнувший реализм переплетался с тенденциями романтизма и позднего классицизма, возмещались яркостью индивидуальных стилей крупнейших мастеров 19 в. (Ж. О. Д. Энгр, Делакруа, О. Домье, Г. Курбе, И. Е. Ретин, В. И. Суриков и др.). Во 2-й пол. 19—нач. 20 вв. возникает (первоначально в изобразительном искусстве *символизма* и первой волны *неоклассицизма*) тяготение к новому синтезу искусств, к воскрешению органичности «большого стиля», реализовавшееся к концу 19 в. в стиле «*модерн*». В этой обстановке «борьбы за стиль» формируются теории стиля как одного из основных понятий истории искусства: у швейцарца Г. Вёльфлина, австрийца А. Ригля "стиль", несколько односторонне осмысленный как последовательно выраженная чисто формальная структура, предстал в качестве специфической категории искусства, одного из принципов его исторического развития. Однако попытки их последователей осмыслить весь мировой художественный процесс как последовательную смену стилей, не увенчались успехом.

В искусстве 20 века совокупная картина общего художественного развития значительно усложняется и не поддаётся исчерпывающему анализу в категориях стиля.

Художественные стили складываются и изменяются в процессе осознания и эстетической репрезентации форм жизни и их внутренних чувствований, переживаний. Этот многоканальный исторический процесс обуславливается сменой культурных эпох, периодов, типов цивилизаций и корректируется модой. Наиболее мобильными являются стили, представляющие жанры речевого творчества, литературного (поэтического) быта. Они быстро схватывают спонтанные изменения в умонастроениях людей, моментально реагируют на их новые ощущения динамичной жизни и немедленно передают ментальные сдвиги и наглядные трансформации общественного мнения на более высокие уровни профессионального литературного творчества. Сложен и труднообозрим процесс формирования и функционирования полифоничного литературного (поэтического) стиля, взаимосвязанного с художественными стилями других видов искусства. Как показывают исследования в области риторики, поэтики, стилистики, а также обобщающие культурологические изыскания, такой стиль имеет глубокие основания в иных дискурсах, в частности в жанрах «литературного быта».

Стили изобразительного искусства активно взаимодействуют со стилями поэтического, литературного творчества. В различные культурные (художественные) эпохи и периоды наблюдалось тесное взаимопереплетение и взаимоопосредование этих

стилей. Английский художник и поэт Уильям Блейк (1757–1827), заявивший о себе уже в конце века Просвещения как предвестник романтического и символического мировоззрений, достиг совершенного стилистического единства собственных романтических стихотворений (сборники «Песни неведения», «Песни познания») и сопровождавших их символических иллюстраций. У. Блейк не принял «злую мачеху» Просвещения – горькую для социальных масс действительность авантюрного капитализма. Кажется, что его сопровождаемая стихотворной мольбой о помощи страждущим картина «Жалость» (другое название «Пьета»), которая навеяна шекспировским «Макбетом», дышит глубоким сочувствием ко всем жертвам порочной цивилизации. Возможно, первым открытием нового мира самоценной человечности станет целостный стиль постромантизма, новая интегральная модель социально-исторического и космического бытия.

Как уже показал предшествующий анализ, центральным звеном данной типологизации является большой стиль. Обратимся вновь к Литературному энциклопедическому словарю: «...большие стили органических художественных эпох прошлого являют согласованность общезначимых принципов миропознания и канонического, нормативного творчества...». Большие стили, характеризуя (часто противоречивые) ведущие ценностные ориентации культурных эпох, охватывают различные виды и жанры искусства, обобщают стили отдельных произведений, авторские, национальные, межнациональные, транснациональные. Одновременно большие стили сами образуют типологические группировки в охарактеризованных немецким искусствоведом Э. Кон-Винером фундаментальных стилях: тектоническом (простой конструкции), декоративном, орнаментальном, эклектическом и (добавим) постмодернистском. Дифференцирующиеся большие стили (античной Греции и античного Рима, средневековья и Возрождения, барокко и классицизма, романтизма и реализма, импрессионизма и символизма, модерна и модернизма) возникают и развиваются попарно, демонстрируя единство и борьбу противоположных направлений и течений, проходя стадии генезиса, дифференциации, расцвета, сближения, академизации, эклектического истощения и постмодернистской «перегруппировки», т.е. инновационной реконструкции (деконструкции). Каждая новая пара противоположностей становится диалектическим отрицанием консервативных тенденций, которые исчерпывают резервы развития предшествующих, основной и промежуточной, пар. Например, стили романтизма и реализма приходят в XIX в. на смену заакадемизированным и эклектически сочетаемым образцам барокко и классицизма, рококо и ампира, демонстрируя подчеркнутые отклонения от исчерпавших себя, обмельчавших мировоззренческих

принципов и формальных нормативов, представленных этими образцами. Каждый большой стиль имеет национальные, межнациональные и транснациональные формы, детерминированные соответствующими художественными менталитетами, эстетическими идеалами и многогранно преломляющими коллизии эпохи.

Итак, большой стиль, с одной стороны, конфигуративно преломляет культурную эпоху, с другой – приобретает национальную и межнациональную формы. Встречаются и транснациональные (полинациональные) стили.

**Творческий метод** в искусстве – это система принципов, управляющих процессом создания произведения искусства. При таком толковании данного понятия правомерно говорить о творческом методе отдельных художников (например, И.С. Тургенева или В.М. Васнецова). Поскольку же социально-историческая обусловленность искусства порождает существенную общность основных творческих установок больших групп художников одной эпохи и общественно – экономической формации и историческую преемственность этих установок, творческий метод выступает также как система принципов, формирующих определенные направления (течения) в искусстве, художественные стили (в этом смысле говорят о творческом методе классицизма, романтизма, критического реализма, социалистического реализма и т.д.).

Наличие этих двух значений понятия «творческого метода в искусстве» отражает свойственную художественной деятельности реальную диалектику индивидуального и общего. Проблемы теории творческого метода в искусстве разрабатывались на протяжении всей истории эстетической мысли, начиная с Сократа и Аристотеля.

**«Школа» - направление** в науке, литературе, искусстве и т.п., связанное с единством основных взглядов, общностью или преемственностью принципов и методов.

**Направление (течение)** в искусстве – эстетическая категория, обозначающая принципиальную общность художественных явлений на протяжении длительного времени. В отличие от категории стиля, кладущей в основу классификации общность образной системы, средств художественной выразительности, критерии направления носят характер духовный, социальный и относящийся к миру ведущих идей, мирозерцания, эстетических взглядов и принципиального отношения искусства к действительности. Расхождение между стилем и направлением обозначается только со второй половины 18 века (направление сентиментализма и предромантизма проявляют себя в рамках стиля классицизма); в 19 – 20 веках отношения между направлением и

стилем (например, между символизмом и стилем модерн) составляют сложную проблему истории искусства.

**Вопросы и задания:**

1. Дать объяснение понятию «исторический стиль в искусстве».
2. Дать определение понятию «творческий метод».
3. Объяснить, что такое «направления», «течения», «школы» в искусстве. Привести примеры.

**Лекция 6.**

**Виды искусства и их специфика. Классификация видов искусства.**

**План лекции:**

1. Виды искусства.
2. Язык искусства
3. Классификации видов искусства

Необходимо более подробно остановиться на проблеме языков искусства и их понимании. В таком случае следует выяснить, что подразумевается под видом искусства, поскольку у каждого вида – свой художественный язык.

Под видом искусства в современном искусствоведении понимают исторически сложившиеся устойчивые формы существования и развития искусства. К ним относят архитектуру, живопись, графику, скульптуру, декоративно-прикладное искусство, фотографию, литературу, музыку, хореографию, театр, кино и другие, объединяемые потому, что они являются специфическими – т.е. художественно-образными – способами отражения действительности. Виды искусства различаются по способам воспроизведения действительности и художественным задачам, а также по специфическим выразительным средствам. Каждый имеет свои собственные роды и жанры (внутренние разновидности). Исторически различные виды искусства развивались неравномерно. Нередко те или другие получали доминирующее развитие в художественной культуре определенной страны или эпохи.

Язык как универсальное средство общения с каждым в отдельности и с миром в целом рождает мир культуры. Отсюда - полифонизм и многоголосие художественной культуры.

Язык искусства - система изобразительно-выразительных средств, используемых определенным видом искусства. Художественный язык каждого вида искусства обладает

неповторимыми качествами. Л. Арагон в романе об известном французском художнике А. Матиссе утверждал, что не существует словесной формы языка живописи, ибо слова не могут имитировать картины. Можно говорить о специфическом языке живописи, например о колорите; о языке поэзии – рифме; о музыкальном звуке; о танцевальном движении; об архитектурной организации пространства; о скульптурном объеме и т. д. Средства художественного изображения и выражения в каждом виде искусства тяготеют к системности, внутренней обусловленности и в силу этого способны самосовершенствоваться. В то же время они представляют собой «открытые» системы, имеющие тенденцию к интеграции и синтезу.

Три составляющие духовной сущности человека: разум, воля, чувства. Соответствие им в культуре: наука, этика, искусство.

Специфика каждого элемента культуры состоит в способах отражения, средствах передачи информации и функциях. Необходимо для целостного развития человека владеть языком всех этих элементов.

Чтобы вести речь о языках искусства, достаточно вспомнить формализованные языки различных наук, например, химии, математики и других, использующих своеобразные шифровки, специфические формулы, символы и знаки, понимаемые профессионалами всего мира. Все та же единая система измерений, СИ, служит своего рода общим, измерительным языком, позволяя приводить все данные «к общему знаменателю».

В то же время сам язык искусства настолько богат и разнообразен, что потребуются все слова мира для выражения десятой его части. Только о музыке написано бесчисленное количество трактатов на тему «что хотел сказать своим произведением автор». А ведь есть еще живопись, театр, кино, фотография, литература, да и просто любая форма деятельности в безукоризненном исполнении.

По богатству создаваемых образов с языком музыки может поспорить язык живописи, хотя и не все полотна являются «говорящими».

Основная ценность языка искусства состоит в его безмерной силе, исключительной власти. Зачастую Художник, не имея возможности сформулировать свои мысли и идеи в словесной форме, через произведения может заставить радоваться и грустить, смеяться и плакать, бежать что-то делать или пребывать в бездействии, быть лекарством, как музыкотерапия, или идеалом, той путеводной звездой, к которой стремятся все ученики.

Пожалуй, мало найдётся грамотных переводчиков, которые смогли бы однозначно и правильно истолковать истинное значение и скрытый смысл творения Художника.

Наверное, в том одно из замечательных свойств произведений искусства, что нет единого и стандартного толкования. Иначе критики остались бы без работы, не имея возможности объяснить, как правильно надо выражать свои мысли, да и «вагонные споры» потеряли бы свою актуальность.

Специфика языка различных видов искусства заключается в самих особенностях и функциях различных видов искусств.

Архитектура – это национальный образ культуры страны и исторической эпохи. Шиллер называл архитектуру «музыкой, застывшей в камне...» Основные памятники архитектуры есть своеобразные символы, отражающие национальный колорит. Например, Парфенон, Собор Парижской Богоматери, Кельнский собор, Кремль и т.д.

Музыка - отражение смыслов, глубинных основ бытия. По словам А.Ф. Лосева, «...в ней слышится тайную пульсацию мира, сокровенный шум и шепот его бытия, изначальную и глубинную жизнь, определяющую всю его внешнюю, солнечную образность».

Живопись - это искусство выразить невидимое посредством видимого. Основные цвета и дополнительные, их восприятие с точки зрения эмоциональной окрашенности. Существует также соответствие природных стихий и цвета. Например, желтый - это солнечный цвет, синий - это воздух, красный - это земля. Символы эти могут иметь различные расшифровки. Например, красный цвет. Известно, что физиологически это наиболее возбуждающий цвет. Производился опыт, в процессе которого выяснилось, что в помещении, окрашенном в голубовато-зеленые тона, люди ощущают холод при 59 градусов по Фаренгейту, в то время, как в помещении, окрашенном в красно-оранжевый цвет, они не чувствуют холода, пока температура не упадет до 52 градусов. Восприятие этого цвета вызывает ускорение кровообращения. В культурном сознании человека этот цвет стал цветом жизни и крови, любви и ненависти, выразителем диалектического содержания противоположных устремлений и процессов, составляющих основу человеческой жизни.

Язык живописи тесно связан с проблемой художественного творчества. Цели художественного творчества двояки: ориентация на подражание природе и отражение субъективных переживаний связи человека и мира.

Первое представлено такими художественными стилями, как натурализм, реализм. В современном искусстве доминирует второе направление. Преимущества второй ориентации в художественном творчестве следующие: 1) реальная действительность предстает как сфера реализации творческих возможностей субъекта; 2) искусство выступает как способ познания, вовлекающий человека в его целостности, в единстве разума, воли и чувства. В результате, произведения искусства становятся воплощенной реальностью через призму его субъективных переживаний.

В целом по средствам отражения искусство отлично от науки или религии тем, что в нем основным знаком является художественный образ.

Художественный образ - это иносказательная, метафорическая мысль, раскрывающая одно явление через другое. Основными характеристиками художественного образа являются: метафоричность, парадоксальность, ассоциативность, многозначность и недосказанность, оригинальность и неповторимость.

Таким образом, сравнение искусства и науки, искусства и религии показывает, что образное мышление, которое присуще искусству, очень многозначно и не имеет границ как на этапе создания смыслов художественного произведения, так и на этапе его восприятия. Чем более многопланово произведение, тем оно более содержательно и может выдержать испытание временем, давая каждому поколению возможность открыть свой смысл, свое понимание. В результате - читатель, зритель становится как бы со-творцом.

### **Классификации видов искусства**

В современной искусствоведческой литературе сложились определенная схема и система классификации искусств, хотя единой до сих пор нет и все они относительны. Наиболее распространенной схемой является его деление на три группы.

В первую - входят пространственные или пластические виды искусств. Для этой группы искусств существенным является пространственное построение в раскрытии художественного образа - Изобразительное искусство, Декоративно-прикладное искусство, Архитектура, Фотография.

Ко второй группе относятся временные или динамические виды искусств. В них ключевое значение приобретает развертывающаяся во времени композиция - Музыка, Литература.

Третью группу представляют пространственно-временные виды, которые называются также синтетическими или зрелищными искусствами - Хореография, Литература, Театральное искусство, Киноискусство.

Существование различных видов искусств вызвано тем, что ни одно из них своими собственными средствами не может дать художественную всеобъемлющую картину мира. Такую картину может создать только вся художественная культура человечества в целом, состоящая из отдельных видов искусства.

Современная система искусств, место, которое в ней занимают различные виды художественного творчества, рождение новых искусств, взаимоотношения между ними и «старыми» искусствами (как, например, между театром, кинематографом и телевидением) выражают сложность и многогранность жизни общества и эстетических потребностей современного человека. Современная система искусств отличается такими существенными особенностями, которые еще в недалеком прошлом не были столь характерны для развития художественной культуры. С наибольшей силой дают о себе знать две тенденции: первая состоит в тяготении к синтезу, вторая — в сохранении суверенности каждого отдельного искусства. Обе они плодотворны. Сказывающаяся во взаимоотношениях этих тенденций диалектическая противоречивость ведет не к поглощению одних искусств другими, а к их взаимообогащению, к утверждению правомерности и необходимости существования различных видов искусства, полностью сохраняющих свою самостоятельность.

Выявление как закономерностей видового расчленения искусства, так и своеобразия каждого из видов художественного творчества и взаимоотношений между ними представляет не только теоретический интерес, ка — искусство воспринимается только зрением и слухом, которые справедливо принято называть «интеллектуальными» чувствами. В познании действительности в определенной мере участвуют все органы чувств, но художественное освоение действительности не связано ни с осязанием, ни с обонянием, ни со вкусом — с чувствами, которые носят непосредственно «утилитарный» характер.

Классификация искусств на пространственные и временные не учитывает, однако, других существенных признаков искусства, таких, например, как наличие в нем непосредственного воспроизведения конкретного облика чувственно воспринимаемых нами явлений действительности. Есть такие искусства, которые по самой своей природе обязательно дают непосредственное изображение явлений, как это делает живопись или скульптура; но есть и такие искусства, в которых прямое воспроизведение материального

облика отражаемых явлений отсутствует, как в музыке или архитектуре. В этом отношении искусства делятся на изобразительные и не изобразительные.

Понятия изобразительности и выразительности не однозначны. В строгом смысле под изобразительностью понимается материализация, объективизация выразительного характера художественной мысли. С этой точки зрения разграничение искусств на изобразительные и выразительные в абсолютном смысле несостоятельно. Однако классифицируя соответствующим образом виды искусства, в понятия изобразительности и выразительности вкладывается другой смысл: изображаются ли теми или иными искусствами непосредственно картины жизни или же действительность предстает в них более обобщенно, вызывая через ассоциативную работу мысли определенные чувства, эмоции, представления, образы самой жизни и т. д. Только с этой точки зрения можно пользоваться этими понятиями.

Конечно, и такое разграничение искусств является условным, ибо ни об одном из них нельзя говорить, что оно по природе своей исключительно изобразительно или неизобразительно. Во всех искусствах эти особенности художественного воспроизведения переплетаются, и ни одно искусство не представляется возможным отнести категорически лишь к одной из этих групп. Изобразительное и выразительное начало, как правило, в определенной мере наличествует во всех искусствах. И если мы тем не менее, делим искусства на изобразительные и выразительные, то это вызвано лишь доминирующей ролью одного из этих начал в той или иной области художественного творчества.

Классификация искусств может идти и на основе других признаков: можно делить виды искусства на зрелищные и незрелищные, на простые и синтетические, на искусства, связанные с утилитарным назначением и не связанные с ним и т. д. Всякая такая классификация ограничена, и не только в том смысле, что учитывает лишь некоторые признаки искусства, но и в том, что, акцентируя особенное в каждом виде искусства, она вуалирует те общие закономерности, которые в равной степени свойственны всей художественной культуре в любых ее проявлениях. В то же время классификация искусств помогает выявлению специфики каждого отдельного искусства. И вместе с тем системы классификации способствуют сближению между различными искусствами, выявляют возможные пути синтеза в развитии художественной культуры.

### **Изобразительные искусства**

Изобразительное искусство объединяет близкие друг другу живопись, графику, скульптуру, художественную фотографию.

Оно едва ли не наиболее древнее среди других видов искусства и, по существу, сопутствует человеку с доисторических времен. Еще в эпоху палеолита первобытные

люди создали множество пещерных изображений, росписей и произведений прикладного искусства, воспроизводивших конкретные факты и явления повседневной жизни. Отличительная черта этих первых проявлений художественного дара человека — своеобразный наивный реализм, зоркость наблюдений, неосознанное еще, но неодолимое стремление к освоению и познанию жизни в образной форме.

От этих первых признаков пробудившейся в человеке жажды художественного освоения действительности изобразительное искусство, развиваясь на протяжении веков и тысячелетий в тесной связи с развитием общества и особенно его духовной культуры, получает все большее и большее распространение и раскрывает свои практически неисчерпаемые творческие возможности.

Изобразительное искусство обладает особенностью запечатлевать жизнь в наглядной форме. При всех различиях, существующих между живописью, графикой, скульптурой, художественной фотографией, всем им свойственны и некоторые общие черты: в отличие от

литературы и музыки, театра и кино, способных развернуть воспроизводимые события во времени, изобразительные искусства, лишенные этой возможности, придают, однако, изображаемым ими явлениям жизни непосредственную зримость.

Изобразительные искусства принято называть пространственными совсем не потому, что они не передают чувства времени, прошлого и будущего, а имеют дело с одним только застывшим «настоящим». Лишенные возможности непосредственно включать время в свою структуру, они выработали определенные способы выражения временных характеристик через пространственный ряд, колорит, сюжет и т. д. «Бурлаки» Репина, например, как и всякое произведение изобразительного искусства, как бы «остановили» жизнь на одно мгновение, но в этом мгновении художник сумел выразить в этих людях их прошлое, настоящее и ожидание будущего.

### **Выразительные искусства**

К выразительным искусствам, на наш взгляд, относятся архитектура, декоративно-прикладное искусство, музыка, хореография. Как уже отмечалось, мы не устанавливаем абсолютных граней между выразительными и изобразительными искусствами. Изобразительные искусства включают в себя выразительное начало, а выразительные искусства могут отличаться чертами, характерными для искусств изобразительных. Так, например, архитектура и декоративно-прикладное искусство отличаются некоторыми особенностями, которые присущи изобразительным видам художественного творчества. Наряду с живописью, графикой, скульптурой они относятся к пространственным искусствам, зримо воспринимаются и художественно представляют «действительность» в

статичных формах. На известной общности, свойственной этим искусствам, основывается синтез архитектуры с монументальной живописью и скульптурой, а также возможность использования декоративно-прикладным искусством изобразительных средств.

В связи с этим архитектуру и декоративно-прикладное искусство по традиции рассматривают, как специфические виды изобразительного искусства. Однако, по нашему мнению, достаточных оснований для этого нет. Ни архитектура, ни декоративно-прикладное искусство своими специфическими художественными средствами не изображают картин жизни, а идейно-эстетическую значимость приобретают благодаря присущей им выразительности. Это сближает архитектуру и декоративно - прикладное искусство не с живописью и скульптурой, а, скорее, с музыкой, с танцем. И не случайно общеизвестное крылатое выражение Шлегеля: «архитектура — застывшая музыка» — получило столь широкое распространение во всей мировой литературе. И вполне закономерно не только архитектуру метафорически называют царством застывших звуков, но и музыку — ожившей архитектурой. Совершенно очевиден выразительный характер таких искусств, как музыка и танец. Однако некоторые виды музыкального и хореографического творчества, как, например, опера или балет приобретают вместе с тем и изобразительный характер; более того, музыка, как род выразительного художественного творчества в целом, может включать в себя звукоизобразительный элемент.

Итак, грань между изобразительными и выразительными искусствами подвижна, но различия между ними важно учитывать. Для классификации видов искусства они имеют существенное значение.

*Архитектура* занимает особое место в семье искусств. В отличие от других видов искусства, которые принадлежат исключительно к сфере духовной культуры и представляют собой лишь воспроизведение действительности, архитектура относится как к духовной, так и к материальной культуре. Архитектурные сооружения — это не только яркие образы эпохи; архитектура — это не обычное отражение действительности, а сама действительность, идейно-эстетически выраженная. В архитектуре искусство органично сочетается с практически полезной деятельностью: отдельные сооружения и их комплексы, ансамбли, призванные удовлетворять материальные и духовные потребности людей, образуют материальную среду, в которой протекает их жизнедеятельность. Архитектура неотделима от строительного искусства, но не тождественна ему. **Синтетические искусства.** Развитие художественной практики и эстетических потребностей общества ведет к синтезу рассмотренных выше искусств, которые, однако, взятые сами по себе, не носят синтетического характера. Таковы, например, архитектура и живопись в их синтезе. Но наряду с такими искусствами есть

определенные виды художественного творчества, в самой природе которых лежит необходимость синтеза. К таким искусствам относятся театр, цирк и эстрада, кинематограф, телевидение. Синтетичность — общая черта каждого из этих искусств, но характер синтеза в театре иной, чем в кинематографе, а в искусстве кино он отличается от телевидения. У каждого синтетического искусства есть свои собственные специфические видовые особенности. Сфера синтетического искусства расширяется. Это находит свое выражение как в том, что синтетический элемент все более входит в различные искусства, так и в том, что появляются новые синтетические виды искусства.

*Театр.* Раскрывая специфические особенности театрального искусства, следует, прежде всего, выявить такие его черты и признаки, которые присущи не только современному театру; в различной форме и мере они были свойственны ему всегда, на всех этапах его существования и развития.

Все виды искусства взаимно обогащают друг друга, существуют во взаимной связи, и каждым из них дополняются остальные. Все вместе они несут в себе всю полноту художественного сознания эпохи и способны многогранно, всесторонне отражать жизнь в ее сложных процессах. И, как уже было сказано выше, именно поэтому в истории искусства всегда наблюдалось как сохранение видовых характеристик отдельных искусств, так и их взаимовлияние, взаимообогащение.

Для современного искусства такие тенденции, как сохранение видовой суверенности и тяготение к синтезу, особенно значимы и в ряде отношений представляются новыми. Но являются ли они действительно новыми? Можно ли их считать характерными лишь для художественной культуры нашего времени? Однозначно на этот вопрос ответить невозможно. С одной стороны, приходится на него ответить отрицательно. В различной мере обе тенденции уходят корнями своими в глубокую древность и бесспорным является тот факт, что как художественный синтез, так и обособление искусств — явления глубоко закономерные, сопровождавшие всю или почти всю историю художественной культуры.

Для современного искусства такие тенденции, как сохранение видовой суверенности и тяготение к синтезу, особенно значимы и в ряде отношений представляются новыми. Но являются ли они действительно новыми? Можно ли их считать характерными лишь для художественной культуры нашего времени? Однозначно на этот вопрос ответить невозможно. С одной стороны, приходится на него ответить отрицательно. В различной мере обе тенденции уходят корнями своими в глубокую древность и бесспорным является тот факт, что как художественный синтез, так и обособление искусств — явления глубоко закономерные, сопровождавшие всю или почти всю историю художественной культуры. Но, с другой стороны, эти устоявшиеся традиции наполняются в каждую эпоху новым

содержанием, дают о себе знать в различной мере. И поэтому, если подходить к рассматриваемой проблеме конкретно - исторически — а только так и должно к ней подходить, — то на поставленный выше вопрос нельзя будет ограничиться абстрактным ответом. И дело, поэтому не сводится к ответу в виде простой формулы — художественный синтез существовал всегда или же, напротив, это совершенно новая проблема. Вопрос стоит иначе: является ли художественный синтез в наше время качественно иным, отражаются ли в нем закономерные тенденции развития современной культуры или же он является простым продолжением синтетических тенденций, характерных для искусства и в прошлом? В таком же плане надо рассматривать и вопрос о сохранении суверенности отдельных искусств в наше время. Не подлежит сомнению, что на эти вопросы должно ответить положительно, и с этой точки зрения перед нами проблема и новая, и существенная.

Есть основания полагать, что синтетический характер проявлений творческого дара человека предшествовал вычленению отдельных видов искусства, явившихся относительно поздним продуктом художественного развития. В первобытном синкретизме были представлены в органичном единстве не только трудовая деятельность и первоначальные формы художественного творчества; синкретизм той эпохи отличался и тем, что в нем столь же органично были объединены разные типы художественного освоения действительности — искусства словесное и музыкальное, ранние формы хореографии, пантомима и т. д.

Исследователи первобытного синкретизма, среди них такие выдающиеся ученые, как, например, А. Н. Веселовский, отмечают не только характерное для него единство видов искусства, но и нерасчлененность в отдельных типах художественного творчества их родовой или жанровой структуры. И, следовательно, именно синтетический характер творческого мышления предшествует расчленению искусства на различные виды художественного творчества. Когда мы говорим о синтетичности мышления применительно к синкретизму, то здесь следует все же оговориться: синкретизм и синтетичность — однопорядковые, но не тождественные категории.

Синкретизм — ранняя форма проявления не столько синтетичности, сколько нерасчлененности человеческого мышления, неразвившейся еще способности к аналитическому освоению действительности. В строгом смысле синтетичность — более высокая ступень художественного мышления, сложившаяся на основе взаимообогащения различных форм художественного творчества. Однако в определенном смысле все же позволительно применить понятие синтетичности и по отношению к первобытному синкретизму. Но точно так же, как синтетичность художественного творчества, органично

включенная в первобытный синкретизм, соответствовала характеру появившихся тогда социально - эстетических потребностей, глубоко закономерным явилось последующее видовое разграничение искусства.

И когда искусство стало развиваться в виде отдельных отраслей художественного творчества, проблема синтеза не только не была снята, а напротив, она вновь и вновь возникала на различных этапах развития художественной культуры, хотя на каждом из них она обретала иной смысл, обнаруживала разные грани. И именно потому, что как видовое расчленение, так и сохранение синтетических начал в той или иной мере характерны для различных периодов развития искусства, этот реальный диалектически-противоречивый процесс находил свое определенное осмысление в истории эстетической и искусствоведческой мысли, начиная еще с древних времен.

Заслуживает быть отмеченным в этом отношении вот какое обстоятельство: в зависимости от того, какая из двух вышеназванных тенденций в определенные периоды развития искусства преобладала в творческой практике, в теории вопроса центр тяжести переносился либо на обоснование закономерностей расчленения различных типов художественного творчества, либо на выявление характерных для него синтетических особенностей. И если верно, что полная художественная картина мира не может быть дана средствами одного какого-нибудь искусства — а это, безусловно, так, — то вполне естественна всегда существовавшая тенденция к сближению между отдельными видами творчества. Здесь и возникает проблема художественного синтеза, гораздо в меньшей мере теоретически разработанная.

В истории искусства сложились различные типы искусства, и в первую очередь изображение и звук. Но работы Эйзенштейна по синэстетике и по своему содержанию, и по своему значению выходят за пределы теории киноискусства и приобретают общеэстетический характер. Значение синэстетики не сводится к обоснованию звукозрительной полифонии в кино. Сам Эйзенштейн говорил о синэстетике, как о способности «сводить воедино все разнообразные ощущения, приносимые из разных областей...». А это, разумеется, относится не к одному только искусству кино.

В ходе теоретического обобщения тенденций художественного синтеза ставятся и решаются важные вопросы, связанные и с принципами классификации искусства, и с новыми особенностями жанровой определенности, и с возникновением новых возможностей и путей художественного освоения действительности, и с развитием художественного языка разных искусств, и с некоторыми новыми чертами и свойствами эстетической реальности. Среди них особое место занимает вопрос: не позволяет ли художественный синтез выявить некоторые такие «резервы» искусства, которые скрыты

до тех пор, пока мы имеем дело с каждым искусством в отдельности? И если такие «резервы» есть — а это бесспорно, — то не будет ли обращение к ним способствовать раскрытию не только специфических особенностей отдельных искусств, но и более глубокому обоснованию присущей им единой природы, возможному предвидению в рамках обозримого времени путей развития художественной культуры?

Проблема художественного синтеза интересна еще и в том отношении, что она выявляет возможности изучения искусства в своеобразном ракурсе — рассматривать одни искусства по отношению к другим, как «алгебру» по отношению к «гармонии». Иначе говоря, пользоваться одними искусствами как своеобразными инструментами познания других искусств. Так, театр может выступить в виде своеобразного инструментария в познании структуры и возможностей киноискусства, а оно — литературы, а литература — почти всех других искусств. Вспомним — это, конечно, частность, — что Эйзенштейн в свое время отмечал, что принцип монтажа заимствован из литературы. Но литературный монтаж дает серьезные основания и для решения некоторых более общих вопросов художественной композиции и в любом другом искусстве. Во взаимоотношениях различных видов искусства они выступают по отношению друг к другу не только как контактирующие объекты, но и могут приобрести значение структурирующих друг друга факторов.

Естественно, что эти вопросы не решаются тогда, когда ставится одна только проблема синтеза искусств. Для их плодотворного изучения необходимо обращение к более широкой проблематике. Но несомненно, что проблема художественного синтеза в решении этих вопросов имеет существенное значение и продиктована современной художественной практикой.

#### **Вопросы: и задания:**

1. Что такое «виды искусства»?
2. Что такое «язык искусства»?
3. Назвать различные варианты классификации видов искусства.
4. Что такое синтез искусств. Привести примеры.

#### **Лекция к разделу 3. Опыты искусствоведческо – культурологического исследования произведений искусства.**

#### **Лекция 7.**

## **Основы искусствоведческо-культурологического анализа произведения искусства. Сравнительно – исторический анализ произведения искусства.**

### **План лекции:**

1. Уровни постижения художественного образа.
2. Основные задачи каждого уровня.
3. Сравнительно – исторический анализ произведения искусства.

Фундаментальным понятием художественной культуры является **художественный образ**. Через него регулируются все аспекты деятельностного постижения основ мировой художественной культуры. Строгое теоретическое рассмотрение этого понятия, а не то расхожее и приблизительное, каким пользуются в учебной литературе, уже дает четкий механизм анализа и проблематизации феноменов культуры. **Художественный образ, по определению Гегеля, являет нашему взору не абстрактную сущность, а конкретную ее действительность**. В соответствии с этим существуют три подуровня восприятия художественного образа.

Метафорические отношения. Первый подуровень связан с максимально конкретной убедительностью любого произведения искусства, его погруженностью в чувственную стихию и предполагает умение выделить материально-чувственный компонент художественного образа на базе развитого ассоциативного мышления, воображения, творческого и игрового потенциала учащихся. Он раскрывается в первом, наиболее непосредственном впечатлении и соответствующем суждении. Но уже здесь отношения идеи и ее формального воплощения только частично связаны с чувственными аспектами постижения формы. Гораздо глубже и основательнее те метафорические отношения, которые диктуются культурно-символическими ассоциациями и аллюзиями.

Материальная, вещественная сторона любого феномена искусства не является исключительно природной, а уже содержит в себе элементы, выделенные из природного ряда на основе закономерностей культуры. В музыке мы имеем дело не только и не столько со звуком самим по себе, а с тоном определенной ладовой системы. В изобразительном искусстве — не с физическим цветом, а с элементом цветовой гармонии и т.д. Пятно зеленой краски в пейзаже Ван Гога - это уже не просто краска и вовсе не изображаемая ею трава, а сгусток жизненной, витальной, почти мистической энергии, пронизывающей мир, согласно мировоззрению и мироощущению автора («После дождя»).

Художественный образ использует «природные возможности материала как знаки собственного бытия». Мрамор — не плоть, которую он изображает, плоскость листа - не пространство, краска — не воздух, не море и не трава, которые изображены на картине, а

некие преобразованные знаки художественной реальности, которая являет нам «более высокую реальность и более истинное существование, чем обыденная действительность» (Гегель. Эстетика. М, 1968). Гранит, базальт, порфир, сверхпрочные породы камня, из которого создана древнеегипетская скульптура, не только изображают плоть человеческого тела, но выводят его за рамки бытия, в вечность. А хрупкий и светоносный мрамор греческих храмов и скульптур сияет светом вечно длящегося настоящего.

Иначе говоря, между материалом и предметом изображения возникают отношения, основанные на сближении и неожиданном уподоблении весьма отдаленных, порой противоположных с точки зрения обыденного сознания признаков. Это, в свою очередь, ведет к возникновению новых смыслов, высвечиванию внутренней природы художественного образа. Сами эмоции, базирующиеся на непосредственном чувственном восприятии, тем более связанные с художественным произведением, обусловлены культурным опытом воспринимающего, а в любом произведении искусства уже содержится «программа», которая руководит чувственными переживаниями и эмоциями, канализирует их согласно своим целям.

В этом духе может быть обсуждена не только метафоричность материала, но и все остальные компоненты произведения искусства — композиция, цветовая и световая гармония, формат, размеры и т.д. На этом этапе важнее всего активизировать, извлечь на поверхность культурный опыт самого зрителя (слушателя). Учитель здесь выступает в роли своеобразного катализатора. Его наводящие вопросы должны быть направлены на осознание метафоричности языка искусства.

Следующим этапом постижения художественного образа является умение определить и **выявить установочные моменты, заданные эпохой, стилем, школой, автором**, которые формируют границы и направления движения воображения воспринимающей стороны, и на этой основе **реконструировать авторское «послание»**. Это, в свою очередь, диктует необходимость усиления теоретических аспектов преподавания МХК, **знакомство с методами искусствоведческого анализа (сравнительно-историческим, иконографическим, семантическим, формальным)**.

На этом уровне первичные, непосредственные художественные переживания и ассоциации подвергаются проверке, основанной на сравнении картины мира, данной в произведении, с пространственно-временной моделью соответствующей эпохи, эпох предыдущих и последующих. К аналитическому исследованию можно подключить сравнение интерпретаций сходных сюжетов в других произведениях, иконографические аналогии, исследование семантических корней и пр.

Например, в полной мере постичь глубину замысла и ренессансную гармоничность

решения «Пьеты» Микеланджело можно, сравнивая ее с героикой высокого этоса греческого искусства, которая вдохновляла Микеланджело («Надгробие воина», римская копия с греческого оригинала), с духовной экспрессией личного религиозного переживания исходных иконографических образцов Северной Европы (Авиньонская «Пьета», XV в.), с жесткой трагичностью мастеров XVII—XVIII вв., которые использовали в своих картинах «Пьету» Микеланджело как пластическую цитату («Положение во гроб» Караваджо, «Оплакивание» Рубенса, «Оплакивание Христа» Пуссена, «Смерть Марата» Давида). Наконец, с интерпретацией того же сюжета самим Микеланджело в его последнем произведении «Пьета Ронданини».

Дополнительные нюансы вносит рассмотрение этого произведения в связи с более древней традицией языческого земледельческого мифа об исходной паре богини-матери и ее смертного супруга, который, подобно зерну, умирает и вновь возрождается (Исида — Осирис, Афродита — Адонис, Иштар — Даммузи). Тогда молодость вечно юной богини/богоматери будет оправданна, так же как нетленная античная красота сна/смерти Христа. А перенесение пластического мотива безвольной мужской фигуры на колени женщины из «Пьеты» Микеланджело в картину П. Рубенса «Самсон и Далила» вообще выводит разговор об этом произведении на обобщенный уровень оппозиции мужского и женского начал в культуре.

Как видно из приведенного примера, на этом этапе возрастает роль учителя как носителя теоретического знания (подбор иконографических аналогий, создание поискового поля и провоцирующих задач), а также учебника или дополнительной литературы энциклопедического типа.

### **Многозначность интерпретаций**

Третий уровень связан с неполным совпадением идеального и конкретного в художественном образе, что является источником его самостоятельной жизни, возможного развертывания скрытых, даже от самого автора, потенциалов в перспективе будущего.

Этот уровень предполагает умение **выявить вневременной компонент непреходящих жизненных и эстетических ценностей** в художественном произведении и на основе этого осознать **многозначность возможных интерпретаций**, критически освоить и сформировать свое личное видение и позицию как еще один из возможных вариантов в бесконечной историко-культурной перспективе.

В связи с этим актуализируются такие способности, как умение соединять несоединимое, сопоставлять ранее несопоставимое, включать объект в новый контекст, находить связи там, где их раньше не усматривали, в хаотичном хитросплетении всего и вся выделять повторяющиеся

элементы и признаки будущего.

Наиболее продуктивно на этом уровне действуют сами художники, так как каждое новое поколение дает свою интерпретацию вечных тем и столь же вечных мыслеформ или архетипических образов. Примером этого может служить стеклянная пирамида во дворе Лувра. Более радикального переосмысления изначального образа Мировой горы и его наиболее величественного воплощения в виде великих египетских пирамид нельзя себе представить. В творении XX века изменено все: прозрачное стекло заменило непроницаемость камня, тайна мрака погребальной камеры сменилась сиянием огней днем и ночью, косная масса уступила место абстрактному пространству пустотной оболочки, вместо нерасчлененности объема - чистая логика конструкции, вместо одиночества усыпальницы - многолюдство посетителей, вместо метафизики смерти/бессмертия - живое и неиссякаемое биение жизни толпы, столь же бессмертной, как и сама жизнь.

Общим остается непостижимая (и в первом и во втором случае) идеальность формы и неизменная связь пирамиды с землей и подземным миром. В этом пункте содержится возможность формулировки противоречия, проблематизации и выхода на уровень заданного подхода с последующим решением проблемы на основе знаний культурологических моделей, реалий истории искусства и методов искусствоведческого анализа.

Проблема лежит на поверхности — почему столь разные во всех отношениях эпохи избрали для демонстрации своего мировидения вариант геометрического тела, построенного на многоугольниках правильных (квадрат) и приближенных к правильным (равнобедренный треугольник), некую идеальную центрическую форму, в чем сходство и различие ее осмысления, зачем нужна была «цитата» и пр. Главное - правильно задавать вопросы. А сам процесс ответа неизбежно превратится в творчество.

Загадка пирамиды. Для древних египтян пирамида была моделью организованного Космоса, который по всем параметрам противостоит изначальному Хаосу/пустыне, и, следовательно, отбор нужного символа шел согласно логике от противного: горизонталь пустыни - вертикаль горы, бесформенность песков — незыблемость каменной формы, текучесть и хаотичная неправильность дюн - идеальность правильной формы. В силу этого модель упорядоченного мира с неизбежностью должна была быть предельно идеальным правильным телом, образцом, самым воплощением Порядка, его символом, абстрактной сущностью.. Так, мистика божественного акта творения воплощается в формы рационалистические.

Сама форма пирамиды, подобная горе, корнями уходящая в бездну подземного мира, а вершиной рвущаяся в небо, наглядно демонстрирует мистическую идею единства верха и низа, мира небесного и подземного, мира живых и мёртвых, восхождения смертного к бессмертию. Фараона/человека к божественному отцу Ра.

Франция 20 века – наследница многовековой традиции рационализма. Галльская склонность к рациональным решениям проявлялась и в кристаллической чистоте форм храмов романского стиля, и в логической структуре готических фасадов, и в прозрачной абстрактности ордерной сетки дворцовых фасадов. Во Франции ренессансная идея приоритета разума дала наиболее совершенные образцы искусства классицизма. В конце концов, Франция – родина идей Просвещения. Двадцатый век продолжает ту же традицию – стеклянная пирамида демонстрирует сам принцип абстрактной логики, предельность её выражения, претендуя тем самым на роль символа рациональности как национальной сущности французской нации. Но одновременно своей идеальной рациональностью пирамида противостоит разнообразию и хаотичности городской среды, обыденности жизни – и тем самым становится сакральной. Она маркирует переход в необыденное пространство Лувра как храма искусства.

В стране, где возможен светский храм (пантеон), возможно и реальное, а не только фигуральное существование храма искусства. А разум, который, в отличие от рассудка, по мысли Гегеля, не только умён, но и хитёр, способен в процессе свободной игры, столь любимой современными художниками, преобразовывать сущность рациональных форм в мистику ритуала древнего перехода из одного мира в другой, в мистику преобразующей силы искусства – единственного из божеств, оставшихся в эпоху модернизма и постмодернизма. Фокусирующая дневной свет и сияющая светом в ночи, пирамида становится магическим кристаллом, который преобразует реальность в сферу идеального, обыденность в искусство, течение времени в бессмертие.

Чтобы постичь это, посетитель из хрустальных сфер верха опускается с помощью эскалаторов в глубины подземелий, к фундаменту не только Лувра, но и самой французской культуры (из вестибюля выход на уровень археологических раскопок времен античности и средних веков). «Прочитывая» древние формы, французская культура вышла на новые смыслы, своеобразно не забыв старые. Каким будет следующий шаг — это вопрос к творческой фантазии учащихся. Возможно, пирамида станет динамичнее, изменив центрическое положение вершины, возможно, она расслоится, разлетится осколками, перевернется и тем самым откажется от связи с землей — перечень возможных вариантов открыт.

Среди методов искусствоведческого анализа одним из наиболее эффективных можно считать сравнительно – исторический. Он основывается, с одной стороны, на сравнении – простейшей познавательной операции выявления сходства или различия объектов, а с другой — на принципах историзма, согласно которым действительность рассматривается в перспективе постоянного изменения во времени.

Простейший тип отношений, которые возникают в результате сравнения — отношения тождества (равенства) и различий, — применим к любым наблюдаемым и мыслимым объектам. В результате этого сама операция сравнения позволяет представить мир как

«связное разнообразие». Эта первичная операция и выводы, которые следуют в результате ее применения, очень важны для осознания художественной культуры как единого целого.

В любом феномене культуры необходимо видеть как его уникальность и особенности, так и его общечеловеческий подтекст и общность с культурой в целом. Сравнение - операция динамичная. Оно изначально предполагает некую оппозицию. В скрытом виде оппозиционность содержится в большинстве наших суждений, так как они построены на внутреннем сравнении. Существование в режиме постоянного оппозиционного сравнения изначально характерно для культуры, так как культура осознает себя только в категориях сравнения и вне сравнения не существует. Чтобы осмыслить свою культуру, надо посмотреть на нее чужими глазами, как бы извне.

Это блестяще продемонстрировал на заре человеческой цивилизации «отец истории» Геродот. Он посетил большое количество регионов, в том числе Египет, государства Передней Азии, Понт, Фракию, Македонию и другие, и оценил их культурные особенности с точки зрения эллина, тем самым сформулировав в концентрированном виде представления о культурных ценностях самих эллинов. Примечательна и структура исторического труда Геродота. Геродот прослеживает отношения между древневосточными деспотиями и греческими городами-государствами и сосредоточивается на греко-персидских войнах, то есть на кульминационном моменте неизбежного столкновения этих двух миров. Мир деспотий противопоставлен миру древнегреческой демократии, Азия — Европе. Проблема Востока и Запада до сих пор актуальна как в плане цивилизационном, так и в плане культурологическом.

В отличие от описания, сравнение предполагает оппозицию двух объектов, что более продуктивно в творческом плане. Между двумя объектами, как между двумя полюсами, возникает напряжение, так необходимое для любого творческого процесса. Чем отдаленнее по времени, стилю, выразительным средствам художественного языка предлагаемые учащимся для сравнения произведения, тем легче проводить сравнение и тем оригинальнее и неожиданнее могут быть его результаты. При этом хотя бы по одному параметру произведения должны иметь что-то общее - это может быть общность жанра (портрет, пейзаж, натюрморт), типологии форм (древнеегипетская и мезоамериканская пирамида), общность назначения и функции (храм в разных культурах, мемориальный надгробный памятник), сюжета, иконографических констант («Аполлон», «Венера»), формата (вертикальный, горизонтальный, рондо) и т.д.

**Два портрета.** Разность потенциалов особенно значима на первых этапах знакомства учащихся с проблематикой художественной культуры, когда они еще не в курсе специфических проблем предмета и действуют скорее по аналогии работы с литературными произведениями — на уровне фиксации того, что наиболее легко поддается вербализации и пересказу. Например, сходство по линии сюжета уже само по себе должно перенаправить внимание на художественные средства воплощения сюжета, а не на его пересказ. Для сравнения же близких по стилистике вещей у учащихся недостаточно опыта. Так сопоставление портретов И. Крамского и В. Перова вряд ли будет результативным, скорее всего оно выльется в обсуждение личностей и биографических данных портретируемых. Продуктивнее брать портреты неизвестных учащимся людей и только по окончании анализа знакомить с их судьбой, создавая тем самым условия для дополнительной рефлексии учащихся по поводу качества их анализа и способности судить о человеке в символическом поле иной знаковой, в данном случае художественной, системы.

Сравнение таких контрастных портретов, как «Портрет С.И. Мамонтова» (1897) кисти М. Врубеля и «Портрет доктора Гаше» (1890) Ван Гога первоначально может вызвать шок — настолько они несхожи друг с другом. Построенный на контрасте черного и белого с вкраплением темно-красного, колорит картины Врубеля до предела напряжен и трагичен. Энергичная спираль разворота фигуры конфликтует со странной окаменелостью форм и цвета (геометризация форм и линий, большие плоскости локального цвета), объемность всей структуры - с подчеркнутой плоскостностью отдельных частей (объем фигуры и лица и плоскостность пятна манишки).

Выбранный заказчиком формат репрезентативного парадного портрета (большие размеры, фигура в рост, монументальная пышная обстановка) вступает в явное противоречие с внутренним содержанием. Вряд ли бы кому-нибудь, кроме Мамонтова, который принял портрет, хотелось демонстрировать миру свое состояние предельной напряженности (неудобная поза, сжатая в кулак рука), неуверенности (незаконченное застывшее перед выбором движение, в котором желание вскочить спорит с подсознательным импульсом отшатнуться), трагического потрясения (почти безумный застывший взгляд).

Человек и окружающий мир на портрете в состоянии крайнего антагонизма. На портрете Мамонтов застыл, как будто перед ним разверзлось ужасное видение, сопоставимое с явлением Каменного гостя, Сатаны, геенны огненной, Судного дня. При этом масштаб личности портретируемого сопоставим с масштабами видения. Такой человек в принципе не может отступать и уступать. Прямой взгляд, фронтальный разворот — он встретит вызов судьбы в лицо, преодолеет все мыслимые и немыслимые испытания, сметет любые преграды на своем пути. Даже смерть — а Врубель добивается впечатления «остановленного мгновения» (ситуация смерти Фауста), за которым может следовать только это наиболее трагически переживаемое современным человеком событие, — не может утратить или остановить такого человека. Даже ей он бросит вызов. Таким, кстати, и был уход этого человека, самостоятельно, а не по воле судьбы, прервав-

шего свою жизнь и унесшего тайну погубившего его внутреннего конфликта в небытие.

«Портрет доктора Гаше» во всем противоположен предыдущему портрету. Светлый в целом колорит составлен из нежных модуляций и градаций от синего к голубому. Теплое охристое пятно лица смотрится не в оппозиции «холодный — теплый», а как гармоническое продолжение завершения стремления сине-голубой гаммы к свету. Это скорее не цвет, а свет.

Цвет и свет взаимопроницаемы, свет лица выбеливает и рассеивает синеву фона, голубизна глаз концентрирует свет лица. Объем растворяется в подвижном узоре линий и мазков. Фигура человека смотрится как неотъемлемая часть пространства, стелется по плоскости холста. Своим диагональным непринужденным расположением она естественным образом сливается с общей динамикой композиции картины. Перед нами сама жизнь в вечном движении и метаморфозах перетекания и изменчивости форм. Невозможно сказать, что обладает большим жизненным потенциалом — прорастающая на наших глазах ветка цветущего каштана, свертывающийся по спирали сюртук или нескончаемый прибор воздушных волн.

В таком мире ничто не умирает, все только видоизменяется, человек растворяется и вновь возникает — Ван Гог воспроизводит древние принципы искусства Японии, основанного на синтоизме и дзен-буддизме. Но если для человека восточной культуры слияние с природой является источником гармонии и оптимизма, то для человека западной культуры оно связано с чувством глубочайшей печали, печали светлой, но безысходной. Именно эта безмерная печаль привела героя картины к безумию. Он слился с миром, но ценою отказа от воли, мысли и разума.

Два портрета, два героя, две судьбы, два взгляда на жизнь и мир. Два художника и две национальные культурные традиции. Даже на основании простейшей операции сравнения можно выйти на уровень определенного обобщения.

Для современного человека простого сравнения недостаточно, так как, начиная с Нового времени, европейская цивилизация живет под знаком *времени*, времени направленном, текущем в одну сторону - *от* прошлого к будущему, времени динамичном, с тенденцией убыстрения ритма, времени историческом.

**Историзм** — неотъемлемый признак современного европейского мышления. Он предполагает развитие как всеобщий принцип, как диалектическую борьбу внутренних противоречий. Любой объект в свете исторического принципа рассматривается с точки зрения внутренней структуры, как внутренне связанное и функционирующее целое, как система, которая в своем развитии проходит через ряд сменяющихся стадий в соответствии с внутренними закономерностями и историческими связями и зависимостями.

Для древнего человека на первом месте в сравнении всегда были отношения тождества. Микрокосм был подобен макрокосму, дом — Вселенной, Космос — человеку, часть — целому. Циклическое время все возвращало на круги своя, к изначальному образцу. В искусстве ценилась

верность канону (древнеегипетский канон), освященной иконографии (икона). Для современного человека в сравнении важно скорее различие.

Впервые на уровне целой эпохи осознание своего принципиального отличия произошло в эпоху Возрождения. Люди Ренессанса сами дали название своей эпохе, целенаправленно «возрождая» ценности античности, в сравнении с которой непосредственно наследуемые Средние века казались варварством. В искусстве стали ценить все новое (в культуре XXI века этот принцип доведен почти до абсурда - новое слово хочет сказать каждый художник). Соответственно этому стали вырабатываться новые методы исследования и анализа.

Как общенаучный сравнительно-исторический метод оформился и получил распространение в XIX веке. С его помощью в художественной культуре можно выявить общее и особенное эпох и стилей, различные ступени их развития, зафиксировать происшедшие изменения, выявить происхождение и тенденции развития культурных феноменов. Основными формами сравнительно-исторического метода являются: сравнительно-сопоставительный анализ, историко-типологическое и историко-генетическое сравнение, выяснение сходства на основе взаимовлияния.

Сравнительно-сопоставительный анализ предполагает сравнение разнородных объектов. Это может быть глобальное сопоставление крупных культурных ареалов (Восток — Запад) и регионов (Россия — Западная Европа), стадийно-разнородных культур (традиционной фольклорной культуры и культуры мировых религий по типу «язычество и христианство» и др.) И стилей (Древняя Греция - Рим, Ренессанс - барокко, барокко - рококо), сравнение разных видов искусства и их выразительных возможностей. Такой тип сравнения нацелен на выявление крупных, глубинных проблем. Он очень продуктивен в науке.

Сравнивая искусство Ренессанса и барокко, немецкий искусствовед Г. Вёльфлин сумел сформулировать основные категории формального языка изобразительного искусства («Ренессанс и барокко»). Сопоставление культур Грузии, Азербайджана, Армении, Казахстана помогло Г. Гачеву выявить «субстанциональные для каждого (национального - *ЕМ.*) мира особенности»<sup>1</sup> и на основе этого в концентрированном виде выразить суть национального художественного мировидения вышеперечисленных стран («Национальные образы мира»).

К такому же результату приводит другой ход, а именно тотальное сравнение, выявление «общего у всех произведений искусства, созданных одним народом, независимо от времени создания». Этим способом воспользовался Н. Певзнер, чтобы понять, что есть «английское в английском искусстве» («Английское в английском искусстве»). Этим же путем в своих исследованиях шел и Д.С. Лихачев («Заметки о русском»), при этом его блестящие анализы отличаются поразительной емкостью и сжатостью. Сравнивая три столицы Болгарии, он смог

---

выразить не только основную национальную идею болгарской культуры, но и представить весь исторический путь ее формирования, а заодно очертить и логику смены пространственных моделей перехода от кочевой к оседлой жизни, от племенной организации к организации средневекового государства.

«В основе названия города Плиска лежит тот же корень, что и в основе имени одного из старейших городов России — Пскова. Оба города расположены на ровном, плоском месте, отчего и получили свое имя. Болгары, основывая Плиску, только что перешли от кочевой жизни к оседлой. В Плиске они «бросили якорь», закрепились на равнине, перестали кочевать, но еще любили кочевую жизнь, от которой хотели оторваться, любили эту равнину. Они дали скоту, коням пастбища, а сами укрылись за стенами из гигантских камней. Плиска остановила движение, приведшее их с Волги и Кавказа на Балканы.

Вторая столица Болгарии — Преслав — расположена иначе: в огромной чаше окружающих гор... Окружающие горы любят Преславом с его центром — Круглой церковью, а Преслав любит могучей оградой окружающих его лесистых гор.

Велико Тырново... расположено на высоких холмах — таковы два важнейших: Царевец с неприступной крепостью и Трапезица с многочисленными церквями и монастырями. А между холмами сложными петлями вьется Янтра, повторяющая в своих водах дрожащую красоту города. А над всем этим сложным взаимоотношением гор, города и реки высятся еще более высокие горы. Гора как город, город как горы... Горы вознесли болгар на свои могучие вершины. Не только приняли своих обитателей, но и восславили»<sup>2</sup>.

Использование сравнительно-сопоставительного анализа очень динамизирует процесс обучения, но это возможно при наличии определенных знаний и подготовки.

Типологическое сравнение — необходимая часть изучения мировой художественной культуры: оно вносит большую осмысленность в понимание предмета, выявляет логику культурных процессов.

**Пересечение с чужими культурами.** С этой же тематикой связаны **проблемы взаимовлияния в культуре** и, соответственно, еще один вид сравнительного анализа, нацеленный на выявление органичности усвоения внешних заимствований, оригинальности интерпретации. При обсуждении этих вопросов наиболее плодотворной, на наш взгляд, является концепция Ю.М. Лотмана, который считал, что «народ, имеющий свою развитую культуру, не теряет своеобразие от пересечения с чужими культурами, а, напротив того, еще более обогащает свою самобытность. Самобытность достигается не незнанием чужого, а богатством своего. Тогда чужое фактически перестает быть чужим». Влияние романской культуры камня на владими́ро-

---

суздальскую архитектурную школу, готические мотивы в новгородской архитектуре, древнерусская традиция и ренессансное пространство Успенского собора Фиораванти, пластичность русского архитектурного мышления и декоративизм Архангельского собора Алевиза Нового — перечень вопросов открыт вплоть до обобщающего уровня «всемирной отзывчивости» русской культуры, о которой говорил Ф.М. Достоевский в своей речи на открытии памятника А.С. Пушкину. И это не абстрактные искусствоведческие проблемы, а вопросы национального самосознания и художественной самобытности.

Восприятие собственной национальной культуры сквозь призму иной культуры позволяет более качественно оценить те специфические ценности, которые характерны для нее как культуры национальной, ее собственный потенциал, уникальность и значимость.

В целом, применение в преподавании МХК методов сравнительно-исторического анализа способствует значительному повышению общего интеллектуального уровня учащихся, развитию подвижности и пластичности их мышления. С их помощью на уроках создается творческое пространство, которое, по образному выражению Г. Гачева, потенциально заряжено на «вопросительное состояние» человека, на «вопросительное отношение к бытию». Поддержание подобного тонуса весьма полезно в условиях современного мира, который «каждый день задает вопросительные ситуации».

#### **Вопросы и задания для самоконтроля**

1. Назвать уровни постижения художественного образа и охарактеризовать их.
2. В чём суть методологии сравнительного анализа?
3. На конкретных примерах показать, как осуществляется сравнительно-исторический анализ памятников художественной культуры.

### **Лекции к Разделу 4. История художественной культуры.**

#### **Лекция 8.**

#### **Художественная культура первобытного общества.**

##### **Вопросы к лекции:**

1. Периодизация первобытной культуры.
2. Что такое архетип.
3. Синкретизм первобытной культуры.
4. Особенности изобразительного искусства

История происхождения человека начинается в далеком прошлом. Современная антропология не дает окончательного и достоверного представления о времени и причинах перехода от человека умелого к человеку разумному, равно как и об

отправной точке его эволюции. Очевидно лишь, что человек прошел в своем биологическом и социальном развитии долгий и весьма извилистый путь.

Большая часть истории человечества приходится на период первобытности. Он длился много сотен тысяч лет.

Самые древние орудия человека датируются около 2,5 млн. лет назад. По материалам, из которых люди изготавливали орудия, археологи делят историю первобытного мира на три века: каменный, бронзовый и железный. В свою очередь **каменный век** делится на несколько эпох: древнекаменный век, или *палеолит* (примерно от 2,6 млн. до 12 тыс. лет до н.э.), среднекаменный, или *мезолит* (примерно от 12 до 7 тыс. лет до н.э.), новокаменный век, или *неолит* (примерно от 7 до 4 тыс. лет до н.э.), меднокаменный, или *энеолит* (примерно 3 — начало 2 тыс. до н.э.). **Бронзовый век** — примерно 2 начало 1 тыс. до н.э., **железный век** — примерно с середины 1 тыс. до н.э.

В свою очередь, палеолит подразделяется на три периода: нижний, средний и верхний (или поздний).

Характерной особенностью первобытного искусства на самом раннем этапе был *синкретизм* (от греч. *synkretismos* — соединение) — сочетание разнородных воззрений. Деятельность человека, связанная с художественным освоением мира, способствовала одновременно и формированию самого *гомо сапиенса* (человека разумного). На этой стадии возможности всех психических процессов и переживаний первобытного человека находились в зародыше, в коллективном бессознательном состоянии, в так называемом *архетипе* (от греч. *arche* — начало и *typos* — образ) — прообразе, первичной форме. Осознание мира происходило стихийно, за каждым понятием скрывался образ, живое действие.

Первые дошедшие до нас произведения **первобытного изобразительного искусства** относятся к зрелой стадии ориньякской эпохи (приблизительно 33 — 18-е тыс. до н.э.)<sup>1</sup>. Это женские статуэтки из камня и кости с гипертрофированными формами тела, схематизированными головами — так называемые “Венеры”, по-видимому, связанные с культом матери-прародительницы. Подобные “Венеры” найдены также в Италии, Австрии, Чехии, России и во многих других странах.

В это же время появляются обобщенно выразительные изображения животных, воссоздающие характерные черты мамонта, слона, лошади, оленя.

Древнейшие памятники искусства найдены в Западной Европе. Они датируются тем же периодом позднего палеолита, что и появление человека современного типа. Памятники первобытной живописи открыты более 100 лет назад. В 1879 г. испанский

археолог М. Сантуола открыл многокрасочные изображения палеолитической эпохи в пещере Альтамира (Испания). В 1895 г. были кости, натуральный макет;

**искусственная изобразительная форма** — крупная глиняная скульптура, барельеф, профильный контур;

**верхнепалеолитическое изобразительное творчество** — роспись пещер, гравировка на кости.

Аналогичные этапы можно проследить и при изучении музыкального пласта первобытного искусства. Музыкальное начало не было отделено от движения, жестов, возгласов, мимики.

**Ориньякская культура** — культура периода позднего палеолита. Название получила по пещере Ориньяк (Франция). Характерны кремневые пластины с ретушью, изготавливались костяные наконечники копий. Главное занятие человека — охота.

**Музыкальный элемент** "натуральной пантомимы": имитация звуков природы — звукоподражательные мотивы. Искусственная интонационная форма — мотивы с зафиксированным звуковысотным положением тона. Интонационное творчество — дву- и трехзвучные мотивы.

В новом каменном веке появился первый искусственный материал, изобретенный человеком, — **огнеупорная глина**. Прежде люди использовали для своих нужд то, что давала природа, — камень, дерево, кость.

Тонкая и мягкая традиция тонов, наложение одной краски на другую создают порой впечатление объема, ощущение фактуры шкуры зверя. При всей своей жизненной выразительности и реалистической обобщенности палеолитическое искусство остается интуитивно-спонтанным. Оно состоит из отдельных конкретных образов, в нем отсутствует фон, нет композиции в современном смысле слова.

В первобытную эпоху зародились все виды изобразительного искусства: графика (рисунки и силуэты), живопись (изображения в цвете, выполненные минеральными красками), скульптура (фигуры, высеченные из камня или вылепленные из глины). Появилось декоративное искусство — резьба по камню и кости, рельефы.

Интересны произведения палеолитического искусства, найденные на Мезинской стоянке (Украина). Еще в XIX в. вместе с каменными и костяными орудиями, иглами с ушком, украшениями, остатками жилищ и другими находками, были обнаружены костяные изделия с искусно нанесенным на них геометрическим орнаментом. Геометрическим узором покрыты браслеты, всевозможные статуэтки и фигурки, вырезанные из бивня мамонта. Геометрический орнамент, состоящий в основном из

множества зигзагообразных линий, — основной элемент Мезинского искусства. В последние годы такой странный зигзагообразный рисунок найден и на других палеолитических стоянках Восточной и Средней Европы.

Что же означает этот абстрактный узор и как он возник? Попыток решить этот вопрос было много. Уж очень не соответствовал геометрический стиль блестящим по реализму рисункам пещерного искусства. Однако изучив с помощью увеличительных приборов структуру среза бивней мамонтов, ученые заметили, что они тоже состоят из зигзагообразных узоров, очень похожих на зигзагообразные орнаментальные мотивы мезинских изделий. Таким образом, основа мезинского геометрического орнамента — узор, нарисованный самой природой. Но древние художники не только копировали природу, они вносили в первозданный орнамент новые композиции и элементы.

В одном из домов Мезинской стоянки был обнаружен древнейший музыкальный инструмент, сделанный из костей мамонта. Он предназначался для воспроизведения шумовых или ритмических звуков. Найденные на Урале сосуды, относящиеся к каменному веку, имеют богатый орнамент. Чаще всего рисунки выдавливали специальным штампом, изготовленным, как правило, из округлых тщательно отшлифованных галек желтоватого или зеленоватого с блесками камня. По острым краям их наносились прорези. Штампы делались также из кости, дерева, раковин. При надавливании таких штампов на мокрую глину получался рисунок, сходный с оттиском гребенки. Оттиск такого штампа часто называют гребенчатым, или зубчатым.

Более поздние этапы развития первобытной культуры относятся; к мезолиту, неолиту и ко времени распространения первых металлических орудий. От присвоения готовых продуктов природы первобытный человек постепенно переходит к более сложным формам труда, наряду с охотой и рыболовством начинает заниматься земледелием и скотоводством.

В эпоху неолита и бронзового века появились изображения, передающие более сложные и отвлеченные понятия. Сформировались другие виды декоративно-прикладного искусства — керамика, обработка металла. Появились луки, стрелы, глиняная посуда. На территории нашей страны первые металлические изделия появились около 9 тыс. лет назад. Они были кованые — литье появилось гораздо позднее. На Урале около 5 тыс. лет назад уже делали из меди шилья, ножи, крючки, а около 4 тыс. лет назад — и первые художественные отливки. Например, на рукоятках ножей из Турбинского могильника на Каме отлиты фигурки баранов, причем настолько искусно, что специалисты без труда определили природу животных.

Культура населения Северного Кавказа в III тыс. до н.э., в эпоху ранней бронзы,

получила название *Майкопской* по знаменитому памятнику, ее представляющему, — Майкопскому кургану. Майкопская культура была распространена на Северо-Западе от Таманского полуострова на Юго-Востоке до Дагестана.

Последний этап в развитии племен бронзового века на Северо-Западном Кавказе характеризуется металлургией и металлообработкой. Велась добыча медных руд, выплавлялась медь, было налажено производство готовых изделий из сплавов (бронзы). В конце этого периода наравне с бронзовыми предметами начинают появляться железные, которые знаменуют начало нового этапа.

Развитие производительных сил приводит к тому, что часть пастушеских племен переходит к кочевому скотоводству. Другие же племена, продолжая вести оседлый образ жизни на основе земледелия, переходят на более высокий этап развития — к плужному земледелию. В это время происходят и социальные сдвиги внутри племен.

В поздний период первобытного общества развивались *художественные ремесла*: изготавливались изделия из бронзы, золота, серебра.

К концу первобытной эпохи появился новый вид архитектурных сооружений — *крепости*. Чаще всего это сооружения из огромных грубо отесанных камней, которые сохранились во многих местах Западной Европы и Кавказа. А в средней, лесной полосе, Европы со второй половины первого тысячелетия до н.э. распространились поселения и погребения.

*Поселения* делят на неукрепленные (стоянки, селища) и укрепленные (городища). *Селищами* и *городищами* обычно называют памятники эпохи бронзы и железа. Под *стоянками* подразумеваются поселения каменного и бронзового веков. Термин “стоянка” очень условен. Сейчас он вытесняется понятием “поселение”. Особое место занимают мезолитические поселения, называемые “кьекенмеддингами”, что в переводе с датского означает “кухонные кучи” (они действительно похожи на длинные кучи отбросов устричных раковин), поскольку в Дании и были обнаружены эти виды памятников. На территории нашей страны они встречаются на Дальнем Востоке. Раскопки поселений дают сведения о жизни древних людей.

Стоянки охотников каменного века, и Помпеи, и Геркуланум, и Троя, и другие древние города — все это поселения.

Особым видом поселения являются *римские террамары* (от лат. terra — земля) — укрепленные поселения на сваях. Строительный материал этих поселений — мергель, вид ракушечника. В отличие от свайных поселений каменного века римляне строили террамары не на болоте или озере, а на сухом месте, а потом все пространство вокруг строений заполняли водой для защиты от врагов.

*Погребения* делятся на два основных вида: погребения с надмогильными сооружениями (курганы, мегалиты, гробницы) и погребения грунтовые, т.е. без каких-либо надмогильных сооружений. Наиболее сложные сооружения — *мегалитические погребения* (от греч. *megas* — большой, *lithos* — камень), т.е., погребения в гробницах, сооруженных из больших камней, — *дольменов*, *менгиров*.

В Западной Европе и на юге России распространены *дольмены* (от бретонского *tol* — стол и *men* — камень). *Менгиры* (от бретонского *men* — камень и *hir* — длинный) — отдельные каменные столбы. Есть менгиры длиной более 21 метра и весом около 300 тонн. В Карнаке (во Франции) 2683 менгира поставлены рядами в виде длинных каменных аллей. Иногда камни расположены в виде круга. Их уже называют иначе — *кромлех* (от бретонского *sgom* — круглый и *lech* — камень). Кромлехи — культовые сооружения.

Верования в древнем человеческом обществе являли собой реакцию совокупной личности на ее восприятие совокупной Вселенной. Тесно связанные с первобытными мифическими воззрениями, они основывались на *анимизме* (от лат. *anima* — дух, душа) — наделении природных явлений человеческими качествами.

#### **Вопросы и задания:**

1. Периодизация первобытной культуры.
2. Что такое архетип?
3. Охарактеризовать синкретизм первобытной культуры.
4. Назвать особенности изобразительного искусства.
5. Охарактеризовать образ человека в первобытном искусстве.

### **Лекция 9.**

#### **Художественная культура Древнего Востока. Общая характеристика.**

##### **План лекции:**

1. Общая характеристика художественной культуры Древнего Востока.
2. Художественная культура Древнего Египта.
3. Художественная культура Междуречья.
4. Культура Ассирии.
5. Новоавилонский период.

Неолитическая революция — предпосылка возникновения цивилизации нового типа — «канонической». Появление классов. Урбанизационные процессы, возникновение письменности и специализированных ремесел (гончарное, кузнечное, ювелирное, прядильное и др.). Культурные контакты и взаимодействия.

**Культура Древнего Египта.** Древний Египет — первое государство на Земле, первая великая могущественная держава, первая империя, претендовавшая на мировое господство. Это было сильное государство, в котором народ был полностью подчинён правящему классу. Основными принципами, на которых строилась верховная власть Египта, были ее незыблемость и непостижимость. Художественная культура Египта — классическая модель канонической культуры. Периодизация культуры Древнего Египта. Страна единой речной культуры. Власть фараонов, их обожествление египтянами. Заупокойный культ. Своеобразие религии, зооморфизм. Ведущий вид искусства — архитектура. Синтез искусств на культовой основе. Архитектурные комплексы. Храм как модель мира. Устойчивость художественных методов. Египетский канон. Скульптура господ и слуг. Росписи и рельефы. Египетские драмы — мистерии. Многообразие литературных жанров.

Важнейшая черта культуры Древнего Египта — протест против смерти, которую египтяне считали “ненормальностью”. Страстное желание бессмертия определило все мировоззрение египтян, пронизывало всю религиозную мысль Египта, сформировало древнеегипетскую культуру. Специалисты-культурологи считают, что ни в одной другой мировой цивилизации этот протест против смерти не нашел столь яркого, конкретного и законченного выражения, как в Египте. Стремление к бессмертию явилось основой для возникновения «заупокойного культа», который сыграл чрезвычайно большую роль в истории Древнего Египта — и не только религиозной и культурной, но и политической, экономической, военной. Именно на основе несогласия египтян с неизбежностью смерти родилось верование, согласно которому смерть не означала конец: прекрасная жизнь на земле могла быть продлена вечно, умершего могло ждать воскрешение. Для этого одной из бессмертных душ усопшего необходимо было вновь соединиться с телом. Поэтому живым надо позаботиться о том, чтобы тело умершего было сохранено — средством для этого было бальзамирование. Забота о сохранении тела умершего привела к возникновению искусства изготовления *мумий*. Для того, чтобы продлить жизнь после смерти, важно также было позаботиться о строительстве специальной усыпальницы для тела. Египтяне полагали, что вечной, но хрупкой душе удобнее всего вернуться в свое прежнее и отныне тоже вечное тело внутри мощной и защищенной от света и посторонних взглядов усыпальнице — *пирамиде*.

Пирамиды строились для *фараонов* (так называли в Египте царей) и знати, хотя по вероучению египетских жрецов всякий человек, и не только царь или вельможа, обладал вечной жизненной силой — “ка”, т.е., бессмертием, при условии, что будет полностью соблюден ритуал погребения. Однако тела бедняков не бальзамировались — это было слишком дорого, а просто заворачивались в циновки и сваливались в рвы на окраинах

кладбищ. Пирамиды, таким образом, свидетельствовали о чрезвычайно сильном неравенстве людей в древнеегипетском обществе.

В 3 — 2 тыс. до н.э. и пирамиды, и храмы — постройки для богов — строились из камня. Строительство пирамид было разорительным для экономики государства, истощало казну, требовало колоссального напряжения сил и многочисленных жертв со стороны народа. История, как известно, не терпит сослагательного наклонения, но можно предположить, что если бы египтяне с таким упорством и самоотверженностью строили дороги, а не пирамиды, Египет развивался бы более динамично

Самая ранняя из египетских пирамид — *пирамида фараона Джосера*, воздвигнутая около 5 тыс. лет назад, ступенчатая и возвышающаяся, как лестница, к небу.

Однако самая знаменитая и самая значительная по размерам — *пирамида Хеопса*. Известно, что строили ее более 20 лет сотни тысяч людей. Размеры ее таковы, что внутри может свободно поместиться любой европейский собор: высота 147 м (сейчас 137 м). площадь — около 55000 м<sup>2</sup>. Пирамида Хеопса сложена из гигантских известняковых камней, а каждая каменная глыба весит 2 — 3 тонны. Ученые подсчитали, что на строительство этой пирамиды пошло 2 300 000 таких камней. Удивительно строительное искусство древних мастеров камни пирамиды до сих пор так плотно пригнаны друг к другу, что между ними невозможно даже просунуть иглу. Снаружи пирамида Хеопса облицована прекрасно отполированными известняковыми плитами.

Древнейшие египетские пирамиды считались одним из *семи "чудес света"*. Позднее, во 2 тыс. до н.э., пирамиды стали строить из кирпича, а не из камня — это было чуть менее разорительно, сами пирамиды становятся меньше.

К началу I тыс. до н. э. строительство пирамид было прекращено. Для усыпальниц фараонов стали отводиться глубокие и тщательно скрытые от чужих глаз тайники. Однако и эти тайники грабили так же часто, как и пирамиды Усыпальницы фараонов грабились во все периоды древнеегипетской истории, хотя древние египтяне боялись и боготворили своих царей.

Обожествление фараонов занимало центральное место в *религиозном культе* Египта: египтяне полагали, что фараон — это живое подобие Солнца. Богов в Древнем Египте было много, у каждого из городов их могло быть несколько. Главным был бог Солнца — *Ра*, царь и отец богов. Одним из важнейших богов был *Осирис* — бог смерти, олицетворяющий умирающую и воскресающую природу. Египтяне верили, что после своей смерти и воскрешения Осирис стал царем подземного царства. Важнейшей богиней была *Исида*, жена и сестра Осириса, покровительница плодородия и материнства. Бог

*Луны* был одновременно и богом письменности; богиней истины и порядка считалась Маат. Как воплощение божества почитались некоторые животные, растения, предметы.

Египетское многобожие не способствовало действительной централизации государства, усилению верховной власти и подчинению некоренных Египтом племен. Фараон *Аменхотеп IV* (правил в 1419 — ок. 1400 гг. до н.э.) выступил как религиозный реформатор, пытаясь утвердить культ одного бога. Это была первая в истории человечества попытка установить единобожие. Он ввел новый государственный культ, объявив истинным божеством солнечный диск под именем бога *Атона*. Столицей государства он сделал город Ахетатон (современное городище Эль-Амарна) и сам принял имя *Эхнатон*, что означало "угодный богу Атону". Он пытался сломить могущество старого жречества и старой знати: культы всех прочих богов были отменены, их храмы закрыты, а имущество конфисковано. Однако реформы Эхнатона вызвали сильное сопротивление мощного и многочисленного слоя жрецов и оказались недолговечными. Преемники фараона-реформатора вскоре вынуждены были пойти на примирение со жрецами. Культы старых богов были восстановлены, позиции местного жречества вновь усилились.

Самые древние египетские тексты, дошедшие до нас. — это молитвы богам и хозяйственные записи. Самые ранние памятники *художественной литературы*, сохранившиеся до нашего времени, относятся ко II тыс. до н.э. Вероятно, существовали и более древние, но они не сохранились. Художественная литература представлена различными жанрами — это поучения царей и мудрецов своим сыновьям, множество сказок о чудесах и чародеях, повести. Одно из самых отвлеченных, абстрактных сочинений древнеегипетской литературы — "*Беседа разочарованного со своей душой*". Человек, разуверившись в смысле жизни, начинает искать смерти. Душа, однако, пытается отговорить его от самоубийства, уверяет в тщетности надежд на загробную жизнь; советует сполна насладиться земным бытием.

*Изобразительное и монументальное искусство* несет на себе печать египетской культуры в целом. Перед храмами и дворцами египтяне воздвигали высокие тонкие обелиски, покрытые иероглифами. *Иероглифы* — рисуночное символическое письмо — были важнейшей составной частью культуры Древнего Египта. Характерно, что в дальнейшем древнеегипетское иероглифическое письмо превратилось в слоговое (чего не произошло с китайской иероглифической письменностью).

Перед заупокойными храмами воздвигали *сфинксов*: каменное изображение существа с головой человека и телом льва. Голова сфинкса изображала фараона. Сфинкс

олицетворял мудрость, загадочность и силу египетского правителя. Самой большой сфинкс выполнен в первой половине III тыс. до н.э., он до сих пор стережет пирамиду Хефрена. Сфинкс высечен из цельной скалы: его голова в 30 раз больше человеческой, а длина тела 57 м

Другие замечательные и широко известные во всем мире памятники древнеегипетского искусства — это статуя фараона Аменхета III (правил ок. 1849 — 1801 гг. до н.э.), стелла вельможи Хунена, голова фараона Сенусерта III.

Шедевром древнеегипетского изобразительного искусства периода II тыс. до н. э. искусствоведы считают выполненный на крышке ларца рельеф, изображающий фараона *Тутанхамона* с его юной женой в саду.

Подтверждением высокой культуры Египта II тыс. до н.э. является известный скульптурный портрет жены Аменхотепа IV *Нефертити* — одно из самых прелестных женских изображений в истории человечества.

Показательно, что хотя на протяжении более чем трех тысячелетий египетское государство и претерпевает некоторые изменения, установленный в нем канон остается неизменным. Изобразительному искусству Древнего Египта всегда были присущи сугубо плоскостное изображение фигур, каноническая условность в передаче туловища и ног, геометрическая декоративность с симметричным распределением узора, строгая линейность композиции. Все фигуры статичны, невозмутимы, их позы условны, как условна и раскраска: тело мужчины традиционно изображалось красно-коричневым, тело женщины — желто-розовым, волосы у всех были черные, одежды — белые

Такая же условность и постоянство характерны и для других пластических культур. Статуи и статуэтки имели культовое назначение и облик — раскраска и положение определялись жесткими нормами, обязательными для ваятеля.

Из поколения в поколение, из тысячелетия в тысячелетие существовали один и тот же стиль, одна и та же религия и одно и то же искусство. Застойный характер древнеегипетского общества определил в общем единообразный тип древнеегипетского искусства и культуры. Характерными их чертами было утверждение силы, желание её сохранить и приумножить, жажда бессмертия. Искусство имело застывший характер, оно подавляло своей монументальностью.

Определенных успехов добилась *наука* Древнего Египта. Активно развивалась астрономия. Египетские астрономы высказывали предположение о том, что созвездия находятся на небе и днем, по делаются невидимыми в свете солнца. Значительными, судя по специализации| врачей, были успехи медицины: различались врачи “утробные”, глазные, зубные и пр. Была установлена роль мозга в человеческом организме

Развивалась математика: в конце XXI — начале XIX вв. до н. э. была вычислена поверхность шара. Изобретены древнейшие в человеческой истории часы — водяные и маленькие нашейные солнечные часики.

С конца II — начала I тыс. до н. э. в египетскую культуру все интенсивнее начинает проникать культура Крита, Сирии, рабовладельческих государств Двуречья, с которыми широко торговал Египет.

В VI в до и. Египет был завоеван персами, владычество которых продолжалось до 405 г. до н. э. Период самостоятельности египетского государства оказался недолгим: уже в 332 г. до н. э. македоняне подчинили его своей власти и основали город *Александрию* — в честь *Александра Македонском* (356—323 до н.э.). Египетское жречество приветствовало нового завоевателя: он был объявлен сыном бога. Власть Александра, таким образом, была облечена в традиционные для Египта формы.

В Египте устанавливается культ нового бога — *Сараписа*, в котором слились черты важнейших божеств греков и египтян. Сарапис| почитался и египетским, и греческим населением. А город Александрия очень быстро стал культурным центром греко-восточного мира, в котором распространилась эллинистическая культура. В гавани заходили сотни кораблей со всех концов эллинистического мира, прибывали иностранные посольства. Город, построенный архитектором *Деймократом*, имел длинные, прямые улицы, театр, библиотеку, множество храмов, парков, садов, бань. Здесь жили и работали выдающиеся ученые, поэты, художники, архитекторы того времени. В городе был построен знаменитый *Александрийский маяк* — одно из семи “чудес света”, высотой более 100 м.

**Междуречье.** Своеобразие формирования классовых обществ Ближнего Востока: города – государства и разобщенность земледельческих обществ, сочетание государственно - храмового и общинно - частного секторов в социально - экономической структуре. Строительство храмов – «домов бога»: зиккураты Шумера, Аккада, Вавилона. Посвятительный характер скульптуры. Появление рисуночного письма и развитие искусства. Главные темы искусства: верования, религиозные действия, земные деяния правителей. Идея величия обожествленного царя. Развитие изобразительности. Каноничность. Своеобразие шумерской и вавилонской литературы (мифы о сотворении мира, эпические поэмы, драматическая и лирическая поэзия). Сведения о музыкальном и хореографическом искусстве.

**Культура Ассирии.** 10 – 7 вв. до н.э. Первое царство, претендовавшее на мировое господство и создание единой культуры древнего общества. (9 – 7 вв. до н.э.). Влияние Шумера и Аккада, Вавилона на формирование ассирийского искусства: типы храмов.

Строительное искусство, священные гимны. Библиотека Ашшурбанипала – свидетельство высокого уровня культуры. Царские портреты, рельефы дворцов. Монументальное строительство - основной вид художественной деятельности. Зооморфные скульптурные изображения (шеду).

**Нововавилонский период.** 7 - 6 вв. до н.э. Наследница предшествующих традиций. Особенности дворцового искусства и его расцвет при Навуходоносоре (7 - 6 вв. до н.э.). Придворная, храмовая, народная музыка.

### **Культура Ахеменидского Ирана. Культура Сасанидского Ирана.**

Культура Междуречья оказала серьёзное влияние на развитие культуры последующих эпох и даже других регионов. Например, в архитектуре. Архитектурных памятников вавилонского искусства дошло до нас значительно меньше, чем, например, египетского. Это вполне объяснимо: в отличие от Египта, территории Двуречья была бедна камнем, и основным строительным материалом был кирпич. Однако кирпич — материал недолговечный, и кирпичные постройки почти не сохранились. Тем не менее, и сохранившиеся постройки позволяли искусствоведам высказать точку зрения, что именно вавилонские зодчие явились создателями тех архитектурных форм, которые легли в *основу* строительного искусства Древнего Рима, а затем и Средневековой Европы. Многие ученые считают, что прообразы европейской архитектуры нашей эры следует искать в долине Тигра и Евфрата. Основными элементами этой архитектуры были купола, арки, сводчатые потолки, ритм горизонтальных и вертикальных сечений определял в Вавилонии архитектурную композицию храма.

#### **Вопросы и задания:**

1. Что отличает культуру «канонического» типа? Привести примеры произведений искусства Древнего Востока.
2. Расскажите о наиболее важных видах архитектуры и изобразительного искусства Древнего Египта и их особенностях
3. Расскажите об особенностях религии Древнего Египта. Как египтяне относились к смерти и бессмертию, культу фараона?
4. Особенности художественной культуры шумеро-аккадского периода.
5. Особенности культуры Нововавилонского периода.
6. В чём состоит отличие вавилонской архитектуры и изобразительного искусства Египта?
7. Охарактеризовать художественную культуру Древнего Ирана (Ахеменидский Иран, Сасанидский Иран).

### **Лекция 10.**

## Художественная культура рабовладельческого общества.

### Художественная культура античности.

#### План лекции:

1. Определение понятия «античность».
2. Общая характеристика культуры античности.
3. Культура Древней Греции (Крито-Микенский период, Гомеровский период, Архаика).

Понятие «античность» появилось в эпоху Возрождения, когда итальянские гуманисты ввели термин «античный» (от лат. *antiques* — древний) для определения греко-римской культуры, древнейшей из известных в то время. Культурное наследие античных государств оказало огромное влияние на все народы Европы, их литературу, искусство, философию, религиозное мышление, политические и юридические взгляды. Эпоха античной культуры начинается с образования греческих полисов – городов-государств в начале I тыс. до н.э. – и завершается падением Римской империи в V в. н.э.

**Культура Древней Греции.** Новая трактовка образа человека в художественной культуре. Ведущая роль изобразительного и словесного видов искусства. Мифология, эпос, лирика. Драма. Театр. Архитектурный комплекс (на примере Акрополя в Афинах). Эволюция образа человека в скульптуре. Многообразие форм и сюжетов росписей на вазах. Изображений на произведениях глиптики. Музыка в Древней Греции. Танец. Спорт.

Античная культура на протяжении всего времени своего существования остаётся в объятиях мифологии. Более того, она сливает разрозненные племенные мифы в единую религиозно-мифологическую систему, которая становится основой всего античного мировоззрения. Однако динамика общественной жизни, усложнение социальных отношений, рост знаний подрывают архаические формы мифологического мышления. Торговые связи и мореходство расширяют кругозор древних греков. Алфавитное письмо даёт грекам возможность записывать различные сведения, наблюдения, которые трудно было уложить в мифологические каноны. Необходимость поддерживать общественный порядок в государстве требует замены племенных норм поведения упорядоченными кодексами законов. Публичная политическая жизнь стимулирует развитие ораторского мастерства, культуры мышления и речи. Совершенствование ремесла, строительства, военного искусства всё больше выходит за рамки освещённых мифами образцов. Таким образом, расцвет мифологии в античную эпоху сопровождается борьбой против архаических традиций мифологического сознания, сковывающих свободу мысли, рост знаний, развитие трудовой деятельности. Стремление разрешить это внутреннее противоречие античной культуры составляет движущую силу её развития.

История античной эпохи разделяется на две фазы – греческую и римскую античность.

Главными сферами греческой культуры становятся философия и искусство. Они вырастают из мифологии и пользуются её образами. Но вместе с тем приобретают значение, выходящее за её пределы.

Древнегреческая философия создала принципиально отличный от мифологического тип мышления. Мифологическое сознание удовлетворяется описаниями, философское же требует доказательств, стремится дать объяснение действительности путём рационального, логического рассуждения с помощью абстрактных понятий.

Произведения искусства Древней Греции приобретают свою собственную, эстетическую ценность, которая определяется не их культовым назначением, а художественными достоинствами.

Римская античность заимствует многие идеи и традиции греческой культуры. Римская мифология дублирует греческую, философия использует различные идеи учений греческих мыслителей.

Важнейшие культурные новации римской античности связаны с развитием политики и права. Управление огромной державой потребовало разработки системы государственных органов и юридических законов. Характерной чертой римской культуры является её политизированность.

Античная культура сохраняет мифологическую оболочку и при этом развивает формы культурной жизни, не вмещающиеся в эту оболочку и разрывающие её. Это противоречие проявляется в антиномиях, которые пронизывают всю античную культуру.

1. Чувства и разум.
2. Судьба и борьба («ананке» и «агон»).
3. Социальность и индивидуальность

**Крито-микенская культура.** Древнейшая цивилизация на территории Греции носит название *крито-микенской*. Центрами ее были остров Крит и город Микены в материковой Греции. Время возникновения *критской культуры* (или *минойской* — по имени легендарного царя Крита *Миноса*) — рубеж III — II тыс. до н. э. Пережив периоды подъема и упадка, она просуществовала примерно до 1200 г. до н.э. Вся жизнь на Крите

сосредотачивалась вокруг так называемых *дворцов*. В начале XX в. в результате археологических раскопок под руководством английского ученого А. Эванса в Кноссе (центральная часть острова) был открыт самый первый из критских дворцов. Следуя греческому преданию, Эванс назвал его *дворцом Миноса*, именно тот дворец и был знаменитым лабиринтом, описанным в греческих мифах о *Минотавре* — чудовище с человеческим туловищем и головой быка. Дворцы Крита действительно были похожи на лабиринты, они состояли из множества различных по отделке и назначению помещений, внутренняя планировка отличалась беспорядочностью. Но несмотря на это, дворцы все же воспринимаются как единый архитектурный ансамбль. Во многом этому способствовал занимающий центральную часть дворца большой прямоугольный двор, с которым были связаны все остальные помещения. Дворцы постоянно перестраивались и становились все более пышными.

Особого внимания заслуживает замечательная *настенная живопись*, украшавшая внутренние помещения, коридоры и портики. На *фресках* изображались животные, цветы, сцены из жизни обитателей дворца, в частности "*игры с быками*" — религиозный ритуал, связанный с одним из главных минойских культов — культом бога-быка, в образе которого воплощались разрушительные силы природы. Символом вечного обновления природы, материнства, женственности была *Великая богиня (Владычица)* — центральная фигура минойского пантеона богов.

Религия играла огромную роль в жизни Крита, там сложилась особая форма царской власти — *теократия*, при которой светская и духовная власть принадлежит одному лицу. Царский дворец выполнял универсальные функции, являясь одновременно религиозным, административным, хозяйственным центром. Среди памятников ремесел и искусств критской цивилизации, дошедших до нас, следует отметить, кроме прекрасных фресок, замечательные бронзовые статуэтки, оружие и великолепную полихромную (многоцветную) керамику.

Расцвет *минойской культуры* приходится на XVI — первую половину XV вв. до н. э. Однако в середине XV в. до н.э. почти все поселения и дворцы острова были разрушены в результате сильнейшего извержения вулкана на острове Фера. (современный Санторин) недалеко от Крита, а также вторжения из материковой Греции воинственных греков-ахейцев.

В дальнейшем критская культура уже не смогла достичь прежнего великолепия. Центр цивилизации перемещается в материковую Грецию, где в это время расцветает *микенская (или ахейская) культура*, сформировавшаяся около 1700 г. до н.э.

Первоначально эта культура испытывала сильное влияние минойской цивилизации.

Были заимствованы имена некоторых божеств, а также водопровод и канализация, фасоны одежды, фресковая живопись и др. Однако, тесно связанная с древнейшими культурами материковой Греции, микенская цивилизация была достаточно своеобразной. Наиболее ранний памятник этой культуры — *шахтные гробницы в Микенах* (северо-восток полуострова Пелопоннес), открытые в 1876 г. известным археологом Г. Шлиманом (1822—1900). Вместе с костями умерших, в гробницах были найдены украшения, сосуды, оружие, золотые посмертные маски.

Расцвет микенской цивилизации приходится на XV — XIII вв. до н.э. Как и на Крите, основными центрами культуры были дворцы. Наиболее значительные из них найдены в Микенах, Тиринфе, Пилосе, Афинах, Иолке. В отличие от критских, почти все ахейские дворцы укреплены. Их мощные стены сооружены из огромных каменных глыб без всякого связующего материала. Греки, видевшие эти стены в более позднее время, называли их циклопическими, приписывая их сооружение одноглазым великанам — циклопам. Дворцы, как и на Крите, были украшены фресками, однако для воинственной, менее утонченной микенской культуры характерно преобладание сцен войны и охоты. В период расцвета ахейской цивилизации на смену шахтным погребениям приходит новый вид царской усыпальницы — *толос* (или купольная гробница). Самый большой из них — *гробница Атрея в Микенах*.

Ахейцы, захватив в XV в. до н.э. Крит, переняли у минойцев письменность (так называемое линейное слоговое письмо А) и приспособили ее для передачи своего языка (так называемое линейное слоговое письмо Б). В 1953 г. английскому ученому М. Вентриссу удалось расшифровать глиняные таблички со слоговым письмом Б, содержащие записи на греческом языке. Слоговое письмо А, которым пользовались не греки, а минойцы — доахейское население Крита, до сих пор не поддается расшифровке.

В конце XIII в. до н.э. огромная масса северобалканских варварских, не затронутых крито-микенской цивилизацией, племен устремилась на юг. Ведущую роль в этом переселении народов играло греческое племя *дорийцев*. Они обладали большим преимуществом перед ахейцами — более эффективным, чем бронзовое, железным оружием. Именно с приходом дорийцев в XII — XI вв. до н.э. начинается в Греции *железный век*, и именно в это время прекращает свое существование крито-микенская цивилизация.

**Культура гомеровского периода.** Следующий период греческой истории обычно называют *гомеровским* — по имени великого Гомера. Его прекрасные поэмы "*Илиада*" и "*Одиссея*", созданные в VIII в. до н. э., — важнейший источник информации об этом времени. Они рассказывают о происходившей в XIII в. до н.э. *Троянской войне* и

возвращении одного из главных героев — *Одиссея* — домой после войны. Однако, описывая события, относящиеся к крито-микенской эпохе, Гомер, как правило, переносит их в более позднюю историческую среду. “Илиада” и “Одиссея” в целом изображают общество с гораздо более примитивной культурой, чем та, которая предстает перед нами в памятниках крито-микенской цивилизации. Герои Гомера — цари и представители знати — живут в окруженных частоколом деревянных домах, столь непохожих на дворцы крито-микенских царей.

До нас дошло сравнительно мало памятников гомеровского периода. Основные строительные материалы — дерево и необожженный кирпич, монументальная скульптура тоже была деревянной. Наиболее яркие памятники искусства этого периода, дошедшие до нас, — *вазы*, расписанные геометрическим орнаментом, а также *терракотовые* и *бронзовые статуэтки*.

Гомеровский период был бесписьменным, первые известные после длительного перерыва греческие надписи принадлежат уже другой эпохе - архаической (вторая половина VIII до н.э.). Но в них используется уже не линейное слоговое письмо Б, а совершенно новое — алфавитное, заимствованное греками у финикийцев. В целом, гомеровский период был временем упадка, застоя культуры, но именно тогда создавались предпосылки стремительного подъема греческого общества в архаическую и классическую эпоху.

**Культура архаического периода.** Архаический период греческой истории охватывает VIII – VI вв. до н.э. В его время проходила *Великая колонизация* — освоение греками побережий Средиземного, Черного и Мраморного морей. В результате греческий мир вышел из состояния изоляции, в котором он оказался после крушения крито-микенской культуры. Греки научились многому у других народов: у лидийцев — чеканке монет, у финикийцев — алфавитному письму, которое они усовершенствовали, введя обозначения не только согласных, но и гласных. На зарождение и развитие науки, в частности астрономии и геометрии, оказали влияние науки Древнего Египта и Вавилона. На греческое искусство оказали сильное воздействие египетская и ближневосточная архитектура и скульптура. Эти и другие элементы чужих культур были творчески переработаны и органично вошли в греческую культуру

В архаический период с окончательным разложением родовой общины происходит формирование *античного полиса* — города-государства, гражданской общине которого принадлежала и окружающая город сельскохозяйственная территория. Наиболее крупными полисами были Афины, Спарта, Коринф, Аргос, Фивы. В политическом отношении Греция делилась на множество самостоятельных городов-государств, однако

именно в архаическую эпоху активное взаимодействие греков с другими народами пробудило в них сознание единства, появляются понятия «эллины», «Эллада», охватывавшие греческий мир в целом. Важными центрами экономических, политических, культурных связей между полисами становятся общегреческие святилища, возникновению которых способствовало создание единого пантеона богов в результате слияния местных культов.

Для греческой *религии*, как и для древневосточных, характерен *политеизм*. По представлениям древних греков, первоначально существовал *Хаос*, из которого выделились Земли (Гея) и подземный мир (*Тартар*), небо (*Уран*) было порождено Геей. Вторым поколением богов были дети Геи и Урана — *титаны*. Уран, боясь, чтобы дети не отняли у него власть, заключил титанов в глубокую пропасть под землёю. Однако титанам удалось освободиться и свергнуть отца, один из них, *Кронос* (время), воцарился над миром. Его, в свою очередь, сместил после ожесточенной борьбы его младший сын Зевс. Но преданию, Зевс и окружавшие его боги, жили на горе *Олимп*, и греки называли их олимпийцами. После победы над титанами Зевс-громовержец стал верховным богом, его жена *Гера* — владычицей неба. Своему брату *Посейдону* Зевс предоставил во владение море, а другому брату — *Аиду* — подземное царство. Богом света и поэзии стал *Аполлон*, его обычно сопровождали девять муз — покровительниц искусств и наук. *Афродита* была богиней красоты, богом огня и кузнечного мастерства — *Гефест*, богом войны — *Арес*, богиней мудрости — *Афина*. Каждая отрасль хозяйственной деятельности имела своего божественного *покровителя*. *Деметра* покровительствовала земледелию, ткачеству — *Афина*, виноделию — *Дионис*, торговле — *Гермес* и др.

Кроме общегреческих богов, в каждой области Греции были и местные божества, населявшие леса, горы, источники. Луга. Греки считали своих богов бессмертными и всесильными, представляли их себе в антропоморфном виде, т. е. похожими на людей. Боги, как люди, не были свободны от бедствий — над миром царила неизбежная судьба, распоряжавшаяся участью и человека, и богов.

Кроме мифов о богах, у греков существовали различные версии о происхождении людей, были очень распространены всевозможные мифы *о героях*, причем наиболее популярные объединялись в циклы, например, о Троянской войне, о подвигах Геракла. Созданная греками чрезвычайно богатая и увлекательная мифология оказала большое влияние на другие народы и является уже на протяжении многих столетий источником вдохновения поэтов и художников.

Важным фактором культурного развития Греции были игры, устраивавшиеся в честь некоторых богов. Самыми значительными из них были *Олимпийские игры* — спортивные

состязания, посвященные Зевсу, проходившие в Олимпии с 776 г. до н.э. раз в четыре года; *Пифийские* — спортивные и музыкальные состязания в честь Аполлона в Дельфах (раз в четыре года); *Истмийские* — в честь Посейдона (проводились под Коринфом раз в два года).

В эпоху архаики наиболее развитой областью Греции была Иония (западное побережье Малой Азии), именно там возникла первая философская система античности — *натурфилософия*. Её представители пытались осмыслить природу и ее закономерности, выявить первооснову всего сущего, при этом они воспринимали мир как единое материальное целое. *Фалес* считал первоосновой всех вещей воду, *Анаксимен* — воздух, *Анаксимандр* — апейрон (беспредельное), т.е. перво материю с ее противоположными началами — твердым и жидким, теплом и холодом. *Пифагор* (VI в. до н.э.) и его последователи шли по той же линии исследования первопричины мира, основой всего сущего они считали числа и числовые отношения, внесли значительный вклад в развитие математики, астрономии, теории музыки. Наиболее ярким представителем элеатской школы был Парменид Элейский (р. ок. 540 г. до н.э. или ок. 520 г. до н.э.), выдвинувший и идею единого неизменного и неделимого бытия. Считая разум, а не ощущения источником познания, множественность вещей и их движение он объяснял обманом органов чувств. Одним из крупнейших греческих философов был *Гераклит из Эфеса* (конец VI — начало V в. до н.э.). По его мнению, как в природе, так и в обществе происходит вечное движение, вечная борьба, бытие постоянно изменяется. Первоосновой материи Гераклит считал огонь, который, как основной фермент природы, соединяет все виды материи в одно целое.

Литературное творчество издавна существовало в Греции в устной форме: эпос, трудовые песни, басни и пр., что подготовило появление гомеровских «Илиады» и «Одиссеи» — первых греческих литературных произведений, причём настолько совершенных, что до сих пор эти поэмы стоят в ряду величайших произведений, созданы они были в VIII в. до н.э.

К тому же времени относится и творчество Гесиода (VIII – VII вв. до н.э.), написавшего поэмы «Теогония» (о происхождении богов) и «Труды и дни», впервые отразившую личность самого автора, его жизнь. В литературе того периода ведущая роль постепенно переходит от эпоса к лирической поэзии. Внимание к человеку, его внутреннему миру, к событиям современной жизни характерно для творчества *Архилоха* (2 полов. VII вв. до н.э.) *Солона* (между 640 и 635 — ок. 559 г. до н.э.), *Алкея* (конец VII – перв. полов. VI в. до н.э.), *Феогнида Мегарского* (2 пол. VI в. до н.э.), *Анакреонта* (ок. 570 - 480 г. до н.э.). До сих пор не потеряла своего очарования поэзия *Сафо* (VII – VI в. до н.э.).

В VIII – VII вв. до н.э. зарождается греческая историография, представленная трудами логографов, впервые попытавшихся выявить реальную основу мифологических сюжетов. К этому же времени относится и возникновение греческого театра, выросшего из хороводов, песен и молитв, исполнявшихся на религиозных праздниках в честь Диониса. Развитие драматических представлений связано с выделением из хора действующего лица – актёра.

Искусство периода архаики характеризуют поиски убедительной формы, выражающей эстетический идеал прекрасного телом и духом гражданина полиса. В это время появляются два основных типа одиночной скульптуры — обнаженного юноши (курса) и задрапированной женщины (кору) с характерной, так называемой *архаической улыбкой*. Кроме того, появляются скульптурные многофигурные композиции и рельефы. Образ человека, сложившийся в архаическом искусстве, обладает некоторыми чертами, близкими искусству Востока: определенная условность изображения, статичность, торжественность.

К VI в. до н.э. создается *архитектурный ордер* в его дорическом и ионическом вариантах. Суровому, несколько тяжеловесному *дорическому стилю* соответствует строгая, геометрически правильная капитель колонны. В *ионическом*, более пышном, стиле колонна выступает не только как опора, но и как декоративный элемент, для неё характерна капитель с завитками — волютами, более сложный цоколь, сама она гораздо изящнее дорической колонны. В период архаики происходит синтез архитектуры и скульптуры — храмы снаружи украшаются рельефами, внутри ставятся статуи божества, которому посвящён храм. Греческая *керамика* эпохи архаики поражает богатством и разнообразием форм, красотой живописного оформления.

#### **Вопросы и задания:**

1. Дать определение понятия «античность». Периодизация культуры античности.
2. Общая характеристика культуры античности.
3. Охарактеризовать культуру Древней Греции Крито-Микенского периода.
4. Охарактеризовать культуру Древней Греции Гомеровского периода.
5. Охарактеризовать культуру Древней Греции периода Архаики.

### **Лекция 11.**

#### **Художественная культура античности. Продолжение.**

##### **План лекции:**

1. Культура Греции в классический период (период расцвета).

2. Культура Греции в эпоху кризиса.
3. Культура Греции в эпоху эллинизма.
4. Культура Древнего Рима.

Рубежом в истории Древней Греции стали греко-персидские войны (500 — 449 гг. до н.э.). Ими заканчивается период формирования античного полиса — архаический и начинается период расцвета — классический. Победа греков, окончательное оформление классического рабовладения, развитие полисной демократии способствовали подъёму экономической и политической жизни Греции в V в. до н.э. и расцвету греческой культуры, центром которой стали Афины, особенно во время правления *Перикла* (444 — 429 гг. до н.э.).

В классический период науке и искусству придавали серьёзное значение в воспитании полноценного гражданина. Ученых уже не удовлетворяло представление о материи, как о чём-то едином и неделимом. Первым ввёл в науку понятие атомов (первотелец), неделимых частиц материи Демокрит (ок. 410 или 460 г. до н.э. — умер в глубокой старости). Он считал, что в мире нет ничего, кроме атомов и пустот. Все атомы неизменны, неделимы, но атомы различных тел отличаются формой и размером, когда одинаковые атомы встречаются, образуются тела. По мнению Демокрита, нет явлений без причины: природа и история не имеют цели, но все события обусловлены. Материя вечна и её возникновение не нуждается в объяснении — объяснять надо только изменения, а это возможно без привлечения веры в богов.

Если Демокрит признавал объективный характер познания, то другое философское направление, возникшее в тот же период, утверждало, что истин может быть столько же, сколько существует людей. Представители этого направления — *софисты* учили доказывать любое положение. Для них характерны умение находить противоречия в устоявшихся представлениях, включая религиозные, и интерес к законам человеческого мышления. Из софистов вышел *Сократ* (469 — 399 гг. до н.э.), однако он утверждал, что существуют абсолютные истины, абсолютные этические ценности, но ими владеет только бог. Основой человеческого существования и развития знания Сократ считал разум.

В литературе V в. до н. э. основными жанрами стали трагедия и комедия. Творцом классической греческой *трагедии* является Эсхил (525 — 456 гг. до н. э.). Он ввел второе действующее лицо и тем самым оживил драму, сделал ее более динамичной, интересной, с его именами связано также применение декораций, масок. Одни из основных мотивов творчества Эсхила — прославление гражданских добродетелей, патриотизма — трагедия

«Прометей прикованный». Еще одна важная тема у Эсхила — идея возмездия и фактор судьбы, лучше кого выраженные в трилогии «Орестейя». Тема неотвратимой судьбы имеет большое место и в творчестве другого греческого трагика — *Софокла* (497 — 400 гг. до н.э.). Прекрасно показывая борьбу свободной человеческой воли против несправедливости слепой судьбы, Софокл подчеркивает бессилие человека, неизбежность уготованной ему участи. Наиболее известны трагедии Софокла о легендарном царе *Эдипе*.

Творцом психологической драмы был *Еврипид* (ок. 460 — 406 гг. до н. э.). Основной конфликт в его произведениях — борьба рассудка и страстей, которые тем же неотвратимо, как и судьба, приводят человека к гибели. Среди трагедий Еврипида особо следует отметить «Медю» и «Федру».

Великолепным комедиографом был *Аристофан* (ок. 445 — ок. 385 гг. до н. э.), придавший комедии политическую острогу и злободневность. В его творчестве (комедии «Мир», «Всадники», «Лисистрата» и др.) отразились политические взгляды аттического крестьянства.

В V в. до н. э. активно развивается греческая *историография*. «Отцом истории» еще древние называли *Геродота* (484 — 430 гг. до н. э.). В отличие от логографов, у которых отсутствовала четко выраженная основная идея повествования, он написал законченное, прекрасно изложенное произведение — "Историю", основным сюжетом которой были греко-персидские войны. Величайшим историком античности был Фукидид (ок. 460 — 400 гг. до н. э.). В своей "Истории Пелопоннесской войны" он впервые применил научно- критический метод, попытался раскрыть причинные связи событий и тем самым способствовать росту политических знаний.

Главной задачей *искусства* V в. до н. э. было правдивое изображение человека, сильного, энергичного, полного достоинства и равновесия душевных сил — победителя в персидских войнах, свободного гражданина полиса.

В это время расцвета достигает *реалистическая скульптура*, выполнявшаяся в основном из мрамора, который, как и в архаическую эпоху, раскрашивали, и бронзы. Монументальность, стремление к гармонии, пропорциональности, созданию идеальных образов и людей отличают творчество великих скульпторов V в. до н.э. *Фидия* («Афина - Воительница», «Афина-Парфенос» для Парфенона в Афинах, "Зевсе" — для храма в Олимпии), *Мирона* («Дискобол»), Поликлета (статуя Геры, выполненная из золота и слоновой кости, «Дорифор» («Копьеносец»), "Раненая амазонка").

Среди греческих *живописцев* V в. до н. э. следует отметить *Полигнота* и *Аполлодора*, которому приписывают открытие игры светотени, умение передавать перспективу. Их

живопись до нас, к сожалению, не дошла. Основной, дошедший до нас, памятник живописи этого периода — прекрасная *вазовая роспись*, продолжавшая реалистические традиции архаической эпохи.

V в. до н. э. ознаменовался великолепными *архитектурными постройками* почти по всей территории Греции. Создаются наиболее совершенные комплексы, после разрушительных греко-персидских войн восстанавливаются города и памятники. В классический период окончательно оформились *дорический и ионический ордера*, и появляется новый, более нарядный, — *коринфский ордер*, для которого характерна капитель, украшенная листвой и завитками.

Основным типом общественного здания по-прежнему оставался *храм*. В первой половине V в. до н. э. были созданы наиболее значительные памятники дорического стиля, величественные храмы в городе Посейдония (Южная Италия), храм Зевса в Олимпии. Особое место в истории античной архитектуры занимает комплекс сооружений на Афинском Акрополе. Разрушенный персами в 480 г. до н. э., он заново отстраивается на протяжении всего V в. под общим художественным наблюдением скульптура *Фидия*. В строительстве принимали участие выдающиеся зодчие того времени *Иктин, Калликрат, Мнесикл* и др. *Ансамбль Акрополя* считается вершиной древнегреческой архитектуры, символом эпохи наивысшего расцвета и могущества Афин. Он включал ряд сооружений — *Пропилеи* (парадные ворота), храм *Ники Антерос* (Бескрылой Победы). Здесь же появляется главный храм Афин — *Парфенон*. В этом памятнике архитектуры, решённом в дорических формах, ощущается влияние ионического стиля. В то время в архитектуре Афин в связи с повышением их политической роли появляется тенденция к выработке единого панэллинского (общегреческого) стиля архитектуры. Два ордера или совмещались в одном и том же сооружении, или пропорции дорического стиля облегчались, придавая им большее изящество, как в Парфеноне. Прекрасно найденные пропорции, тонкая лепка архитектурных деталей, великолепное сочетание архитектурного и скульптурного убранства — все это делает Парфенон одним из шедевров не только греческой, но и мировой архитектуры. Недалеко от Парфенона в ионическом стиле был построен другой великолепный храм афинского Акрополя — *Эрехтейон* со знаменитым *портиком кариадид*.

**Культура Греции в эпоху кризиса.** История Греции в IV в. до н.э. — это история кризиса полиса. Первые признаки этого кризиса проявились уже в годы *Пелопоннесской войны* (431 — 404 гг. до н. э.) между Афинами и Спартой за господство в Греции, завершившейся поражением Афин. Кризис греческого полиса был закономерным

явлением. Развитие товарно-денежных отношений в Греции приводило к распространению частной собственности на землю, вытеснявшей античную форму собственности — экономическую базу города—государства. В связи с кризисом, идеология полиса, как коллектива граждан, утрачивает свое значение. Развивается индивидуализм, стремление к личному благополучию, а не к общественному благу, постепенно исчезает дух патриотизма, сыгравший в свое время большую роль в победе над персами. Достаточно характерно, что вместо гражданского ополчения появляются наемные войска, готовые служить любому, кто больше заплатит. Отдельные полисы в IV в. до н. э. пытаются установить свое господство в Греции, но, измученные постоянными междуусобными войнами, не обладают достаточной для этого силой. В дела Греции все больше вмешиваются другие страны, в частности Персия, Македония. И, в конце концов, в 338 г. до н. э. после *битвы при Херонее*, Греция теряет политическую независимость и подчиняется македонскому царю Филиппу II.

Политический кризис, упадок общественной жизни в греческих полисах IV в. до н.э. способствовали тому, что люди все сильнее сосредотачивались на собственных желаниях и нуждах, искали личного счастья в созерцании, самосовершенствовании. Очень популярной в это время была *киническая школа философии*, главными представителями которой были *Антисфен* (ок. 435 — 370 гг. до н.э.) и *Диоген Синопский* (414 — 323 гг. до н.э.). По мнению киников, конечная цель человеческих устремлений — добродетель, она совпадает со счастьем и заключается в умении набегать зла и довольствоваться малым, что обеспечивает независимость. Однако независимость у киников означала отрицание культуры, семьи, имущества, государства, общественных установлений

В эпоху кризиса полиса жили два выдающихся античных философа — Платон и Аристотель, оказавшие громадное влияние на дальнейшее развитие философии, а также христианской теологии. *Платон* (429 — 348 гг. до н.э.) был учеником Сократа. После смерти учителя он основал в Афинах собственную школу — Академию. Сократ утверждал, что истинное знание можно получить только о добродетели. Развивая учение Сократа, Платон считал, что истинное знание можно получить не только о том, что происходит в государстве, но и о том, что происходит в природе, и это знание не особое у каждого человека, как утверждали софисты, а единое и общее для всех людей. Есть только одно и вечное знание, и чтобы получить его, нужно познать так называемый мир идей. Настоящий мир, вся природа, все видимые вещи — лишь копии или отражения мира идей — невидимого и существующего где-то в надзвездном пространстве. Уделяя большое внимание проблеме взаимоотношений общества и личности, Платон предлагал реформировать клонившийся к упадку полис. Основной идеей учения о государстве явля-

ется идея справедливости, создание идеального политического строя. Государство Платона состоит из сословий правителей (философов), воинов и так называемого третьего сословия — крестьян, ремесленников, торговцев и пр. Каждое сословие должно заниматься своим делом и в совершенстве владеть им. Гармоничное сочетание деятельности сословий и их добродетелей создает, по мнению Платона, справедливый государственный строй.

Ученика Платона — *Аристотеля* (384 — 322 гг. до н.э.) по праву называют энциклопедистом. Его произведения, дошедшие до нас, посвящены самым различным наукам: политике, биологии, физике, механике, ботанике, математике и т. д. Большое влияние на Аристотеля оказали не только Платон, но и натурфилософы, и, особенно, Демокрит. Достижения прежней философии Аристотель критически переработал, углубил и систематизировал в своей философской системе. Важным в учении Аристотеля являются взаимоотношения формы и материи. Процесс развития выражается в стремлении материи к становлению, оформлению. И именно форма является тем началом, которое придает определенность бесформенной и мертвой материи. Форма заложена в каждом существе и предопределяет его развитие, она неотделима от материи. Аристотель также разрабатывал учение о природе понятия, соотношении его с предметом, о методах мышления, логике. Как и Платон, он признавал, что человек может реализовать себя только в обществе. Конечной целью всех человеческих поступков он признавал счастье, которое состоит в осуществлении сути человека в соответствии с принципом формы. Аристотель оказал огромное влияние и в философские направления Средневековья и Нового времени. Его учение, в котором он пытался связать сильные стороны взглядов Демокрита и Платона, имело последователей и материалистического, и объективно-идеалистического направлений.

В литературе IV в. до н. э. ведущее место занимает проза, трагедия в это время переживает упадок, значительно меняется комедия.

Очень высокого уровня достигает *ораторское искусство*, речи *Исократ* (436 — 338 в. до н. э.), *Демосфена* (ок. 384 — 322 до н. э.) и др. долгое время оставались непревзойденными образцами литературного мастерства.

Наиболее значительным историком IV в. до н. э. был *Ксенофонт* (430—354 гг. до н. э.). Его лучшие произведения «Анабасис» и "Греческая история" отличаются простотой языка и ясностью изложения, правда, до уровня Фукидида Ксенофонту подняться не удалось — его в основном интересуют великие личности, а не причинно-следственные связи событий.

Греческая архитектура IV в. до н. э., развивая достижения предыдущего столетия,

обладает рядом особенностей. Все более в ней преобладают декоративные начала, гораздо чаще других встречается теперь самый сложный и изысканный из греческих архитектурных стилей — *коринфский*. Применяются новые композиционные приемы, в частности, сооружения круглой формы. Впервые уделяется большое внимание строительству зрелищных сооружений — *театров*, которые строились теперь из прочного материала — камня. Наиболее известные постройки — театр в Эпидавре, театр Диониса в Афинах, мавзолей в Галикарнасе.

Кризис полисной идеологии оказал<sup>1</sup> большое влияние на развитие греческой скульптуры. Восхищение доблестями прекрасного и благородного гражданина, которого изображали мастера V в., сменилось интересом к человеческой личности. Наиболее прославленные скульптуры IV в. до н. э. — Пракситель, Скопас и Лисипп.

Изображения богов, воплощающих идеальную красоту, *Пракситель* (ок. 390—330 гг. до н. э.) насыщает чисто человеческими настроениями самых различных оттенков («Афродита Книдская», «Аполлон, убивающий ящерицу» и др.). В отличие от Праксителя, изображавшего легкие, приятные человеку эмоции, *Скопас* (2-я пол. IV в. до н.э.) показывает глубокие чувства, драматические ситуации («Геракл», «Вакханка» и др.). Переосмыслив канон изображения человека, созданный в V в. Поликлетом, *Лисипп* (2-я пол. IV в. до н. э.) делал тела людей с более легкими, удлиненными пропорциями. Он стремился создавать жизненно достоверные статуи («Апоксиомен», «Геракл», «Гермес» и др.) и скульптурные портреты (Сократа, Александра Македонского и др.), предвосхищая основные художественные принципы эпохи эллинизма.

**Культура эпохи эллинизма.** Новым рубежом в истории Греции становится поход на *Восток* Александра Македонского (356 — 323 гг. до н. э.) — сына Филиппа II, подчинившего себе Грецию. В результате похода (334 — 324 гг. до н.э.) была создана огромная держава, простиравшаяся от Дуная до Инда, от Египта — до современной Средней Азии. Начинается эпоха *эллинизма*, эпоха распространения греческой культуры на всей территории державы Александра Македонского. Взаимное обогащение греческой и местных культур способствовало созданию единой *эллинистической культуры*, сохранившейся и после распада империи на ряд так называемых эллинистических государств (Птолемеевский Египет, государство Селевкидов, Пергамское царство, Бактрия, Поитийское царство и др.).

В эпоху эллинизма в значительной мере исчезает характерный для классической эпохи разрыв между теорией и практикой, наукой и техникой. Для этого времени типичен такой ученый, как знаменитый *Архимед* (ок. 287 — 212 гг. до н.э.). Он создал понятие бесконечно большого числа, ввел букву "пи" для вычисления длины

окружности, открыл гидравлический закон, названный его именем, стал основоположником теоретической механики и т.д. Большая заслуга Архимеда в развитии техники: он создал винтовой насос, сконструировал множество боевых метательных машин, оборонительных орудий.

Строительство новых городов, развитие мореплавания, военной техники способствовали подъему математики, механики, астрономии, географии. Знамениты также другие ученые эпохи эллинизма. *Евклид* (III в. до н. э.), создавший элементарную геометрию; *Эратосфен* (ок. 276 — 194 гг. до н. э.), довольно точно определивший длину земного меридиана и таким образом установивший истинные размеры Земли; *Аристарх Самосский* (конец IV в. — 1-я пол. III в. до н. э.), доказавший вращение Земли вокруг оси и ее движение вокруг Солнца; *Гиппарх Александрийский* (180/190 — 125 гг. до н. э.), установивший точную длину солнечного года и вычисливший расстояние от Земли до Луны и Солнца; *Герон Александрийский* (ок. I в. до н. э.), создавший прообраз паровой турбины, и др.

Успешно развивалось и естествознание, особенно медицина. В этой области огромные заслуги принадлежат *Герофилу* (ок. 300 до н. э.) и *Эрасистрату* (ок. 300 — ок. 240 гг. до н. э.), открывшим нервную систему, выяснившим значение пульса, сделавшим большой шаг вперед в изучении мозга и сердца. В области ботаники следует отметить труды ученика Аристотеля — *Феофраста* (372 — 287 гг. до н. э.).

Развитие научных знаний требовало систематизации и хранения накопленной информации. В ряде городов создаются *библиотеки*, самые знаменитые из них — в Александрии и Пергаме. В Александрии при дворе Птолемея был создан Мусейон (храм муз), служивший научным центром. В нём находились различные кабинеты, коллекции, аудитории, а также бесплатное жильё для учёных. В эллинистическую эпоху развивается новая отрасль знания, практически слова: грамматика, критика текста, литературная критика и т.п. Наибольшее значение имела Александрийская школа, главной заслугой которой является критическая обработка текста, и комментирование классических произведений греческой литературы: Гомера, трагиков, Аристофана.

Литература эпохи эллинизма, хотя и становится более разнообразной, значительно уступает классической. Эпос, трагедия продолжают существовать, но становятся более рассудочными, на первом плане стоят эрудиция, изысканность и виртуозность слога. Так, Аполлоний Родосский (ок. 295 — 215 гг. до н. э.) пытался, подражая Гомеру, воскресить эпос, создав большое произведение, посвящённое походу аргонавтов за золотым руном. Каллимах (ок. 310 — ок. 240 гг. до н. э.) сочинял трагедии, эпические поэмы, гимны, лирические стихотворения и пр., но был, скорее, учёным-филологом, чем поэтом.

В эпоху эллинизма продолжают развиваться тенденции, наметившиеся в греческой скульптуре IV в. до н. э. Эллинистические мастера проявляют повышенный интерес в личности, её эмоциям, характерные черты скульптуры этого времени — динамичность, выразительность. Активно развивается жанровое направление, появляются новые школы — в Пергаме, на Родосе, в Александрии. К наиболее значительным произведениям относятся рельефы пергамского алтаря Зевса. Афродита с острова Мелос (Венера Милосская), «Ника Самофракийская», скульптурные группы «Лаокоон», «Фарнезский бык»; портрет Демосфена, не дошедший до нас бронзовый Родосский Колосс высотой 35 м. и др.

**Древний Рим.** Ведущее значение архитектуры. Скульптурный портрет. Живопись. Поэзия. Проза. Развитие комедии. Сатира. Проза. Развитие комедии. Сатира. Значение музыки в художественной культуре Рима.

**Вопросы и задания:**

1. Назвать особенности культуры Греции в классический период (период расцвета). Привести примеры.
2. Особенности культура Греции в эпоху кризиса. Привести примеры.
3. Назвать особенности культура Греции в эпоху эллинизма. Привести примеры.
4. Охарактеризовать особенности культура Древнего Рима. Привести примеры.

**Лекция 12.**

**Художественная культура феодального общества. Художественная культура Европы Средних веков. Художественная культура исламских стран.**

**План лекции:**

1. Периодизация культуры европейского средневековья.
  2. Характерные особенности культуры европейского средневековья.
  3. Культура Западной Европы эпохи «варварских королевств». Каролингский ренессанс.
  4. Романский стиль в искусстве.
  5. Готика.
  6. Литература и театр развитого феодализма.
- Христианство как фундаментальная мировоззренческая основа сознания, всей жизни человека, всей средневековой культуры. Церковная культура. Храмовый синтез искусств.

Романский, готический стили. Замковая культура. Рыцарская поэзия и эпос. Городская культура. Литература. Карнавал. Народная смеховая культура. Литература и театр развитого феодализма.

Средневековая европейская культура охватывает период с момента падения Римской империи до момента активного формирования культуры эпохи Возрождения и делится культуру *раннего периода* (V-XI вв.) и культуру *классического Средневековья* (XII-XIV вв.). Появление термина «Средние века» связано с деятельностью итальянских гуманистов XV-XVI вв., которые введением этого термина стремились отделить культуру своей эпохи — культуру Ренессанса — от культуры предшествующих эпох. Эпоха средневековья принесла с собой новые экономические отношения, новый тип политической системы, а также глобальные изменения в мировоззрении людей. Вся культура раннего Средневековья имела религиозную окраску

Основу средневековой картины мира составляли образы и толкования Библии. В качестве исходного пункта объяснения мира выступала идея полного и безусловного противопоставления Бога и природы, Неба и Земли, души и тела. Человек эпохи Средневековья представлял и понимал мир как арену противоборства добра и зла, как своеобразную иерархическую систему, включающую в себя и Бога, и ангелов, и людей, и потусторонние силы тьмы.

Наряду с сильным влиянием церкви сознание средневекового человека продолжало оставаться глубоко магическим. Этому способствовал сам характер средневековой культуры, наполненный молитвами, сказками, мифами, волшебными заклятиями. В целом история культуры средневековья представляет собой историю борьбы церкви и государства. Положение и роль искусства в эту эпоху были сложными и противоречивыми, но, тем не менее, в течение всего периода развития европейской средневековой культуры происходили поиски смысловой опоры духовной общности людей.

Все классы средневекового общества признавали духовное руководство церкви, но, тем не менее, каждый из них развивал и свою особую культуру, в которой отражал свои настроения и идеалы.

Средневековая культура развивалась в русле периода раннего(V-XIII вв.) феодализма в странах Западной Европы, становление которой сопровождалось переходом от империй варваров к классическим государствам средневековой Европы. Это был период серьезных социальных и военных потрясений.

На этапе позднего феодализма (XI-XII вв.) ремесло, торговля, городская жизнь имели довольно низкий уровень развития. Безраздельным было господство феодалов — землевладельцев. Фигура короля носила декоративный характер, и не олицетворяла силу и государственную власть. Однако с конца XI в. (особенно Франция) начинается процесс укрепления королевской власти, и постепенно создаются централизованные феодальные государства, в которых происходит подъем феодальной экономики, способствующий становлению культурного процесса.

Важное значение имели крестовые походы, совершенные в конце этого периода. Эти походы способствовали знакомству Западной Европы с богатой культурой арабского Востока и ускорили рост ремесел. На втором этапе развития зрелого (классического) европейского Средневековья (XI в.) происходит дальнейший рост производительных сил феодального общества. Устанавливается четкое разделение между городом и деревней, происходит интенсивное развитие ремесел и торговли. Существенное значение приобретает королевская власть. Этому процессу способствовало устранение феодальной анархии. Опорой королевской власти становятся рыцарство и богатые горожане. Характерной чертой этого периода становится возникновение городов-государств, например, Венеции, Флоренции. **Развитие средневекового искусства включает в себя следующие три этапа: 1. дороманское искусство (V-X вв.); романское искусство (X-XIII вв.); готическое искусство (XII-XVI вв.).** Дороманское искусство (V-X вв.). Оно делится на три периода: раннехристианское искусство, искусство варварских королевств и искусство Каролингской и Оттоновской империй. В *раннехристианский период* официальной религией стало христианство. К этому времени относится появление первых христианских храмов. Отдельные здания центрического типа (круглые, восьмигранные, крестообразные), названные баптистериями или крещальнями. Внутренним украшением этих зданий были мозаика и фрески. Они отражали в себе все основные черты средневековой живописи, хотя и были сильно оторваны от реальности. В изображениях преобладала символика и условность, а мистичность образов достигалась благодаря использованию таких формальных элементов, как увеличение глаз, бестелесность изображений, молитвенные позы, прием разности масштаба в изображении фигур согласно духовной иерархии. *Искусство варваров* сыграло положительную роль в развитии орнаментально - декоративного направления, которое впоследствии стало основной частью художественного творчества классического Средневековья. И которая уже не имела тесной связи с античными традициями. Характерной особенностью искусства *Каролингской и Оттоновской империй* является сочетание античных,

раннехристианских, варварских и византийских традиций, которые ярче всего проявились в орнаменте. Архитектура этих королевств создана на основе римских образцов и включает в себя центрические каменные или деревянные храмы, использование мозаики и фрески во внутреннем декоре храмов. Памятником архитектуры дороманского искусства является капелла Карла Великого в Аахене, созданная около 800 г. В этот же период активно идет развитие монастырского строительства. В Каролингской империи было построено 400 новых и расширено 800 существовавших монастырей.

**2. Романское искусство (X-XIII вв.).** Возникло во времена царствования Карла великого. Для данного стиля в искусстве характерна полукруглая сводчатая арка, пришедшая из Рима. Вместо деревянных покрытий начинают преобладать каменные, как правило, имеющие сводчатую форму. Живопись и скульптура были подчинены архитектуре и главным образом использовались в храмах и монастырях. Скульптурные изображения ярко раскрашивались, а монументально-декоративная живопись наоборот, представлялась храмовыми росписями сдержанного колорита. Примером данного стиля является церковь Марии на острове Лаах в Германии. Особое место в романской архитектуре занимает итальянская архитектура, которая благодаря присутствующим в ней прочным античным традициям сразу шагнула в эпоху Возрождения. **Архитектура.** Главной функцией романской архитектуры является оборона. В архитектуре романской эпохи не применялся точный математический расчет, однако толстые стены, узкие окна и массивные башни, являясь стилевыми признаками архитектурных сооружений, несли на себе одновременно и оборонительную функцию, позволяя мирному населению укрыться в монастыре во время феодальных распрей и войн. Это объясняется тем, что становление и укрепление романского стиля происходило в эпоху феодальной раздробленности и его девизом является высказывание «Мой дом — моя крепость». Помимо культовой архитектуры активно развивалась и светская архитектура, примером этого служит феодальный замок — дом — башня прямоугольной или многогранной формы.

**3. Готическое искусство (XII-XVI вв.).** Возникло в результате развития городов и формирующейся городской культуры. Символом средневековых городов становится собор, постепенно теряющий свои оборонительные функции. Силевые изменения в архитектуре этой эпохи объяснялись не только изменением функций зданий, но стремительным развитием строительной техники, которая к тому времени уже основывалась на точном расчете и выверенной конструкции. Обильные выпуклые детали — статуи, барельефы, висячие арки были главными украшениями зданий, как изнутри, так и снаружи. Мировыми шедеврами готической архитектуры являются Собор Парижской

Богоматери, Миланский собор в Италии. Так же готика используется в скульптуре. Появляется трехмерная многообразная по формам пластика, портретная индивидуальность, реальная анатомия фигур. **Монументальная готическая живопись** в основном представлена витражом. Значительно увеличиваются оконные проемы, которые теперь служат не только для освещения, а больше для украшения. Благодаря дублированию стекла передаются тончайшие нюансы цвета. Витражи начинают приобретать все больше реалистических элементов. Особенно известны были французские витражи Шартра, Руана. **Книжная миниатюра.** В книжной миниатюре также начинает преобладать готический стиль, происходит значительное расширение сферы ее применения, происходит взаимовлияние витража и миниатюры. Искусство книжной миниатюры явилось одним из крупнейших достижений готики. Этот вид живописи эволюционировал от «классического» стиля к реализму. Среди наиболее выдающихся достижений готической книжной миниатюры выделяются псалтырь королевы Ингеборг и псалтырь Людовика Святого. Замечательным памятником немецкой школы начала XIV в. является «Рукопись Манессе», представляющая собою сборник самых известных песен немецких миннезингеров, украшенный портретами певцов, сценами турниров и придворной жизни, гербами.

**Литература и музыка Средневековья.** В период зрелого феодализма наряду и в альтернативу церковной литературе, имеющей приоритет, быстро развивалась и светская литература. Так, наибольшее распространение и даже некоторое одобрение церкви получила рыцарская литература, которая включала в себя рыцарский эпос, рыцарский роман, поэзию французских трубадуров и лирику немецких миннезингеров. Воспевали войну за христианскую веру и прославляли рыцарский подвиг во имя этой веры. Образцом рыцарского эпоса Франции является «Песнь о Роланде». Её сюжетом были походы Карла Великого в Испанию, а главным героем был граф Роланд. В XII в. Появились и быстро получили широкое распространение рыцарские романы, написанные в жанре прозы. Они повествовали о различных приключениях рыцарей. В противовес рыцарскому роману развивается городская литература. Формируется новый жанр — стихотворная новелла, которая способствует формированию горожан как единого целого. **Музыка.** Начиная с конца XI в. на юге Франции начало распространяться музыкально — поэтическое творчество трубадуров. В их песнях воспевалась рыцарская любовь и героические подвиги во время крестовых походов. Творчество трубадуров вызывало множество подражаний, самым плодотворным был немецкий миннезанг. Песни миннезингеров — «певцов любви» представляли собой, не только воспевание прекрасных дам, но также и прославление влиятельных герцогов. Миннезингеры служили при дворах властителей, участвовали в

многочисленных состязаниях, странствовали по Европе. Расцвет их творчества наступил в XII в., однако уже XIV в. их сменили мейстерзингеры, или «мастера пения», объединенные в профессиональные цеха. Развитие этих вокальных цехов ознаменовало собой новый этап средневекового певческого искусства. В IX в. существовало многоголосие, но к концу XI в. голоса становятся все более самостоятельными. С возникновением многоголосия в католических храмах необходимым становится орган. Развитию церковного профессионального многоголосия немало способствовали и многочисленные певческие школы при крупных европейских монастырях. XIII в. в истории музыки называют веком старого искусства, тогда как искусство XIV в. принято называть новым, и именно в это время начинает возрождаться музыкальное искусство Возрождения.

**Заключение.** Важнейшей особенностью европейской средневековой культуры является особая роль христианского вероучения и христианской церкви. Только церковь в течение многих веков оставалась единственным социальным институтом, объединяющим все европейские страны, племена и государства. Именно она оказывала огромное влияние на формирование религиозного мировоззрения людей, распространяла свои главные ценности и идеи. Все классы средневекового общества признавали духовное родство церкви, но, тем не менее, каждый из них развивал и свою особую культуру, в которой отражал свои настроения и идеалы.

Господствующим классом светских феодалов в эпоху средневековья являлось рыцарство. Именно рыцарская культура включала в себя сложный ритуал обычаев, манер, светских, придворных и военно-рыцарских развлечений, из которых особенно большой популярностью пользовались рыцарские турниры. Рыцарская культура создавала свой фольклор, свои песни, поэмы, в ее недрах возник новый литературный жанр — рыцарский роман. Большое место занимала любовная лирика. При всем многообразии художественных средств и стилевых особенностей искусство Средневековья имеет и некоторые общие черты: религиозный характер, т.к. церковь была единственным началом, объединяющим разрозненные королевства; ведущее место отводилось архитектуре.

Народность, т.к. творцом и зрителем являлся сам народ; эмоциональное начало глубокий психологизм, задачей которого была передача накала религиозного чувства и драматизма отдельных сюжетов. Наряду с господством христианской морали и всеобъемлющей властью церкви, которая проявлялась во всех сферах жизни средневекового общества, в том числе и искусстве и культуре, тем не менее, эта эпоха явилась самобытным и интересным этапом в развитии европейской культуры и цивилизации. Некоторые элементы современной цивилизации были заложены именно в эпоху Средневековья, которая во многом подготовила век Ренессанса и Просвещения.

**Художественная культура исламских стран.** Влияние на художественную культуру религиозных норм. Особенности архитектуры, декоративно – прикладного искусства, книжной миниатюры. Поэзия. Музыка. **Культура стран Востока XIV – XVII вв.** Архитектура, скульптура, живопись, книжная миниатюра, декоративно – прикладное искусство. Литература. Музыка.

**Вопросы и задания:**

1. Периодизация культуры европейского средневековья.
2. Назвать характерные особенности культуры европейского средневековья.
3. Охарактеризовать культуру Западной Европы эпохи «варварских королевств».
4. Каролингский ренессанс – как предшественник культуры эпохи Возрождения.
5. Романский стиль в искусстве. Охарактеризовать и привести примеры.
6. Готика. Охарактеризовать и привести примеры.
7. Рассказать о литературе и театре развитого феодализма.
8. Рассказать о музыкальном искусстве эпохи средневековья.
9. Рассказать, какое влияние оказала художественная культура арабского Востока на культуру европейского средневековья.

**Лекция 13.**

**Художественная культура Древней Руси.**

**План лекции:**

1. Исторические свидетельства о древних славянах.
2. Археологические данные.
3. Культура Древней Руси. Киевская Русь.
4. Культура Владимиро – Суздальской Руси.
5. Культура Руси второй половины XIII – начала XV вв.
6. Творчество Ф. Грека, А. Рублева.
7. Культура Руси второй половины XV – начала XVI вв.
8. Художественная культура Руси XVI в.
9. Культура Руси XVII в.

**Культура древних славян.** Исторические свидетельства о древних славянах. Археологические данные. Древние славяне были людьми ведической культуры, поэтому древнеславянскую религию правильнее было бы именовать не язычеством, а ведизмом. Слово «веды» — созвучно современному русскому «ведать», «знать». Это мирная религия высококультурного земледельческого народа, родственная другим религиям ведического корня — Древней Индии и Ирана, Древней Греции. Основными памятниками культуры славянской древности являются *священные песни, мифы, сказания*, хотя большинство ученых считает, что тексты древнеславянских священных песен, мифов погибли после христианизации Руси. В отечественной исторической науке даже то немногое, что осталось — Велесову книгу, предположительно написанную новгородскими жрецами позже IX в., считают подделкой.. История книги, посвященной богу богатства и мудрости древних славян Велесу, или Волосу, загадочна и трагична.

**Культура Древней Руси. Киевская Русь.** Сложение древнерусской художественной культуры на основе собственных земледельческо - языческих традиций в процессе культурного обмена со степняками – кочевниками. Уникальность и самобытность художественной культуры домонгольской Руси. Освоение византийского художественного канона в культовой архитектуре, монументальной живописи, иконе. Взаимодействие деревянного и каменного зодчества. Летописание, переводы, возникновение русских памятников. Рукописная книга. Прикладное искусство. Музыка (инструментальная и хоровая). Скоморошьи игры. До сих пор считалось, что славяне до миссионерской деятельности Кирилла (ок. 827 — 869) и Мефодия (ок. 815 — 885) не знали письменности. По мнению же некоторых современных лингвистов и историков, Кирилл и Мефодий были не создателями, а лишь реформаторами уже существовавшей азбуки, основа иной на греческом алфавите и использовавшейся при записи Велесовой книги.

**Культура Владимиро – Суздальской Руси.** Города – крепости, храмы. Дворцовые сооружения, росписи храмов, иконы, декоративно – прикладное искусство. Летописные своды. Идея единения Руси.

**Культура Руси второй половины XIII – начала XV вв. Великий Новгород. Псков.** Русские зодчие того времени продолжали традиции архитектуры домонгольского периода. Они использовали кладку из грубо отесанных известняковых плит, валунов и частично кирпича. Такая кладка создавала впечатление силы и мощи. Эту особенность новгородского искусства так отметил академик И.Э.Грабарь (1871 — 1960): “Идеал новгородца — сила, и его красота — красота силы”. Результат новых исканий и традиций старого зодчества — церковь Спаса на Ковалево (1345) и церковь Успения на Волотовом

поле (1352). Образцы нового стиля — церковь Федора Стратилата (1360 — 1361) и церковь Спаса Преображения на Ильине улице (1374). Для этого стиля характерны: нарядное внешнее убранство храмов, украшение фасадов декоративными нишами, скульптурными крестами, а ниш — фресками. Церковь Спаса Преображения, расположенная в торговой стороне Новгорода, представляет собой типичный крестово-купольный храм в четыре мощных столба и одной главой. Одновременно с храмовым в Новгороде велось и крупное гражданское строительство. Новгородские мастера совместно с немецкими построили Грановитую палату (1433) для торжественных приемов и заседаний Совета господ. Новгородские бояре строили себе каменные палаты с коробовыми сводами. В 1302 г. в Новгороде был заложен каменный кремль, который впоследствии неоднократно перестраивался.

Другим крупным хозяйственным и культурным центром в то время был **Псков**. Город напоминал крепость, архитектура зданий — суровая и лаконичная, почти полностью лишенная декоративных украшений. Длина стен большого каменного кремля составляла почти девять километров. Псковские строители создали особую систему перекрытия зданий со взаимно перекрещивающимися арками, что впоследствии дало возможность освободить храм от столбов. Псковские мастера завоевали на Руси всеобщую известность и оказали большое влияние на московское строительство.

В Москве каменное строительство началось во второй четверти XIV в. К этому времени относится сооружение белокаменной крепости Московского Кремля. *Московский Кремль* — древнейшая центральная часть Москвы на Боровицком холме, на левом берегу реки Москвы. В 1366 — 1367 гг. были возведены стены и башни из белого камня. *Кремль* (до XIV в. назывался детинец) — центральная часть древнерусских городов, обнесенная крепостными стенами с башнями. Кремль включал в себя комплекс оборонительных, дворцовых и церковных сооружений. Обычно кремль располагался на высоких местах, на берегу реки или озера и был ядром города. В настоящее время сохранен кремль в Москве, Новгороде, Пскове, Туле, Нижнем Новгороде, Смоленске и других русских городах. Белокаменный собор Чуда Архангела Михаила, у юго-восточного крыла был возведен придельный храм Благовещения. В последующее время на территории Московского Кремля были построены новые храмовые. Куликовская битва (1380) и её великое историческое значение.

**Творчество Ф. Грека, А. Рублева.** Феодалные междоусобицы и их отражение в памятниках культуры. Утрата национальной независимости народами восточнославянского региона. Русь под монгольским игом. Роль народного творчества и

христианского искусства в условиях иноземного порабощения. Великий Новгород и Псков. Монастыри как художественные центры. Творчество Ф. Грека, А. Рублева.

**Культура Руси второй половины XV – начала XVI вв.** Свержение монгольского ига. Становление Московской Руси и общерусской художественной культуры. Расцвет зодчества и иконописи. Строительство Московского Кремля. Дионисий.

**Художественная культура Руси XVI в.** Становление централизованного государства. Превращение церкви при Иване Грозном в орган, ведающий духовным воспитанием. Архитектура. Росписи храмов, иконы, декоративно – прикладное искусство.

**Культура Руси XVII в.** «Смутное время» на рубеже XVI – XVII вв. Религиозный раскол. Секуляризация в различных областях древнерусской культуры. Влияние светской культуры на духовную. «Дивное узорочье» в каменной архитектуре. Деканонизирующие процессы в жанрово – видовой структуре искусства: развитие светских жанров литературы (историко – бытовая повесть, переводной роман, послание, былинный эпос «самомышленные», «приточные» сюжеты в монументальной живописи и иконе). Новые формы в церковной и светской музыке. Взаимодействие народного и профессионального искусства. Развитие книгопечатания. «Домострой», «Стоглав». Архитектура. Живопись литература, музыка, декоративно – прикладное искусство.

В 1617 г. он создал икону "*Троица*", в которой, в отличие от одноименной иконы А. Рублева, передает не духовную красоту, а красоту земную, изобразив ангелов цветущими, полными здоровья

В первой половине XVII в. парсуны писались в старой иконописной манере — на досках, яичными красками. Так написаны парсуны царя Федора Ивановича и воеводы князя М.В. Скопина-Шуйского. Парсуны написаны на липовых досках, в изображении —\* характерный для иконы трехчетвертной поворот, крупные головы, широко раскрытые глаза. При этом художники стремятся как можно точнее изобразить реальные черты оригиналов.

В 80 — 90-е гг. XVII в. русские художники создают наиболее значительные парсуны: портрет в рост дяди Петра I, Л.К. Нарышкина и поясной портрет матери Петра I — Н.К. Нарышкиной. Для них характерно пристальное внимание к внутреннему миру человека, тонкая цветовая гамма.

В живописи XVII в. заметно стремление к реализму, повышению интереса к человеческой личности.

До XVII в. на Руси не было *театра*. На протяжении веков театр заменяли народные обряды — свадьбы, праздники, такие, как проводы масленицы, колядование с участием ряженых. На этих праздниках выступали *скоморохи* — плясуны, акробаты, музыканты,

канатоходцы, кукольники и др. Позже появились народные театры скоморохов со своим репертуаром.

По-настоящему театр появился в XVII в. — придворный и школьный театр. Возникновение придворного театра было вызвано интересом придворной знати к западной культуре. Этот театр появился в Москве при царе Алексее Михайловиче. Первое представление пьесы “Артаксерово действо” (история библейской Эсфири) состоялось 17 октября 1672 г. Царю так понравилось представление, что он смотрел его десять часов подряд. Ставились и другие пьесы на библейские сюжеты.

Вначале придворный театр не имел своего помещения, декорации и костюмы переносились с места на место. Первые спектакли ставил пастор Грегори из Немецкой слободы, актерами тоже были иноземцы. Позже стали в принудительном порядке привлекать и обучать русских “отроков”. В 1673 г. 26 жителей Новомещанской слободы были определены к “комедиальному делу”, потом число их увеличилось. Жалованье им платили нерегулярно, но не скупились на декорации и костюмы. Спектакли отличались большой пышностью, иногда сопровождалась игрой на музыкальных инструментах и танцами. После смерти царя Алексея Михайловича придворный театр был закрыт, и представления возобновились только при Петре I.

Кроме придворного, в России в XVII в. сложился и *школьный театр* при Славяно-греко-латинской академии. Пьесы писались преподавателями и ставились учащимися по праздникам. В пьесах использовались как евангельские сюжеты, так и житейские предания.

Писались они в стихах на основе монологов. Кроме реальных лиц, вводились | аллегорические персонажи. Появление придворного и школьного театров расширило сферу духовной жизни русского общества. Подводя итоги развития русской культуры XVII в., прежде всего, следует отметить ее “обмирщение”, постепенный отход от религиозных традиций к светским, гражданским мотивам. Это выразилось в возросшем интересе к человеческой личности, стремлении к реализму во всех видах искусства — в литературе, живописи и др. В XVII в. русская литература сделала большой шаг в своем развитии, появились новые направления. Но окончательный перелом произошел в начале XVIII в.

### **Вопросы и задания:**

1. Исторические свидетельства о древних славянах.
2. Археологические данные о культуре древних славян
3. Характерные особенности культура Древней Руси. Киевская Русь.

4. Характерные особенности культуры Владимиро – Суздальской Руси.
5. Характерные особенности культуры Руси второй половины XIII – начала XV вв.
6. Творчество Ф. Грека, А. Рублева.
7. Культура Руси второй половины XV – начала XVI вв.
8. Художественная культура Руси XVI в.
9. Культура Руси XVII в.

## Лекция 14.

### Художественная культура Европы периода перехода от феодализма к капитализму. Художественная культура эпохи Возрождения. Италия.

#### План лекции:

1. «Возрождение» как явление в культуре. Гуманизм.
2. Периодизация культуры Возрождения.
3. Искусство итальянского Возрождения.
4. Архитектура и скульптура.
5. Литература, театр, музыка.
6. Новое понимание истории и рождение политической науки.

Неслучайно, что многие мореплаватели и учёные, которые приобрели всемирную славу в эпоху Великих географических открытий, — П. Тосканелли, Х. Колумб, Дж. Кабот, А. Веспуччи — были итальянцами. Италия, раздробленная политически, была в тот период страной с самой развитой в Европе экономикой и культурой. В Новое время она вступила в разгар грандиозного культурного переворота, получившего название **Возрождение**, или по-французски — **Ренессанс**, потому что первоначально под ним подразумевалось возрождение античного наследия. Однако Возрождение было продолжением Средневековья не в меньшей степени, чем возвратом к античности, оно рождалось на основе высокоразвитой, утончённой и сложной культуры Средних веков. Наряду с понятием «Возрождение» широко используется понятие «гуманизм», производное от латинского *humanis* — человеческий. Оно тесно связано с понятием «Возрождение», но не равнозначно ему. Термин «Возрождение» обозначает весь комплекс явлений культуры, характерных для данной исторической эпохи. «Гуманизм» представляет собой систему взглядов, сформировавшихся в ренессансную эпоху, согласно которым признаётся высокое

достоинство человеческой личности, её право на свободное развитие и проявление своих творческих способностей.

В эпоху Возрождения понятие «гуманизм» обозначало также комплекс знаний о человеке, о его месте в природе и обществе.

Особый вопрос представляет отношение гуманистов к религии. Гуманизм вполне уживался с христианством, наиболее ярким свидетельством чего стало активное участие священнослужителей в гуманистическом движении и, особенно, покровительство со стороны римских пап. В эпоху Возрождения религия из предмета слепой веры превратилась в объект сомнений, размышлений, научного изучения, даже критики. Но, несмотря на это, Италия в целом осталась религиозной, преимущественно католической страной. В итальянском обществе по-прежнему сохранялись всевозможные суеверия, процветали астрология и другие лженауки.

Городская культура. Антифеодалная направленность. Антропоцентризм картины мира. Гуманизм и универсализм художественной культуры Возрождения. Ренессансный синтез искусств. Расцвет пластических искусств. В конце XIV — начале XV вв. в Европе, а именно — в **Италии**, начала формироваться раннебуржуазная культура, получившая название культуры Возрождения (Ренессанс). Термин «Возрождение» указывал на связь новой культуры с античностью. Эпоха Возрождения характеризовалась многими очень значительными переменами в умонастроениях людей по сравнению с периодом Средневековья. С разрушением старых феодально-религиозных представлений и с созданием новой системы ценностей, соответствовавшей зарождавшейся буржуазной эпохе, был связан и антропоцентризм. **Центром мироздания объявлен человек**, понимаемый как часть природы и наиболее совершенное ее творение. Человек как мера всех вещей, как героическая, независимая, всесторонне развитая личность, как творческая сила в борьбе с натурой и гнетом церковно-феодалного принуждения. Этот лейтмотив находит яркое отражение во всех отраслях искусства.

Возрождение прошло через несколько этапов. Начальная стадия «открытия мира и человека» (конец XIII — XIV в.) получила название **Предвозрождения (Проторенессанса)**. Это эпоха Данте, Пизано, Джотто, Арнольфо ди Камбио, в творчестве которых зародились контуры нового художественного мышления. **Раннее Возрождение** (XV в.) характеризуется зарождением ренессансной литературы и связанных с ней гуманитарных дисциплин, расцветом гуманизма в целом. Зачинателями искусства Раннего Возрождения считают архитектора и скульптора Филиппо Брунеллески (1377-1446), скульптора Донателло (ок. 1386 — 1466), флорентийского живописца Мазаччо (1402 — 1408). В период **Высокого Возрождения** (конец XV — первая треть XVI в.)

происходил небывалый расцвет изобразительного искусства, однако уже наметился явный кризис гуманистического мировоззрения. В эти десятилетия Возрождение вышло за пределы Италии. **Позднее Возрождение** (большая часть XVI в.) — период, когда его развитие продолжалось параллельно с религиозной Реформацией в Европе. Столицей итальянского Возрождения стал главный город Тосканы — Флоренция, где сложилось уникальное сочетание обстоятельств, способствовавших стремительному подъёму культуры. В разгар Высокого Возрождения центр ренессансного искусства переместился в Рим. Папы Юлий II (1503—1513 гг.) и Лев X (1513—1521 гг.) прилагали тогда огромные усилия, чтобы возродить былую славу Вечного города, благодаря чему он действительно превратился в центр мирового искусства. Третьим крупнейшим центром итальянского Возрождения стала Венеция, где ренессансное искусство приобрело своеобразную окраску, обусловленную местными особенностями.

### **Искусство итальянского Возрождения.**

У истоков Возрождения («Раннего Возрождения») в Италии стоял великий Данте Алигьери, автор «Комедии», которую потомки, выражая свое восхищение, назвали «Божественной комедией». Всемирную известность получили сонеты Франческо Петрарки (1304—1374) на жизнь и смерть мадонны Лауры. Последователь Петрарки — Джованни Боккаччо (1313—1375), автор «Декамерона», собрания реалистических новелл, объединенных общим гуманистическим идеалом и представляющих единое целое. Знаменитые поэты Возрождения создали итальянский литературный язык. Их сочинения еще при жизни получили широкую известность не только в Италии, но и далеко за ее пределами, вошли в сокровищницу мировой литературы. Культурный подъём, происходивший в Италии в период Возрождения, ярче всего проявился в изобразительном искусстве и архитектуре. В них, с особой силой и наглядностью, отразилось великое переломное значение эпохи, определившей пути дальнейшего развития мирового искусства.

Для Возрождения характерен культ красоты, прежде всего красоты человека. Итальянская живопись, которая на время становится ведущим видом искусства, изображает прекрасных, совершенных людей. Живопись Раннего Возрождения представлена творчеством Мазаччо (1401-1428), Боттичелли (1445-1510) и др. Одним из наиболее известных скульпторов того времени был Донателло (1386-1466), автор ряда реалистических работ портретного типа, впервые, вновь после античности, представивший в скульптуре обнаженное тело. Крупнейший архитектор Раннего Возрождения - Брунеллески (1377-1446). Он стремился сочетать элементы древнеримского и готического стилей, строил храмы, дворцы, капеллы.

На смену **Раннему Возрождению** пришло **Высокое Возрождение** — время наивысшего расцвета гуманистической культуры Италии. Именно тогда с наибольшей полнотой и силой высказаны идеи о чести и достоинстве человека, его высоком предназначении на Земле. Титанами Высокого Возрождения называли Леонардо да Винчи (1456-1519), Рафаэль Санти (1483-1520), Микеланджело Буонарроти (1475-1564). Гуманистическое движение признано общеевропейским явлением Эпоха «титанов», творческого универсализма. Леонардо да Винчи. Рафаэль Санти. Микеланджело Буонарроти (как архитектор, скульптор, живописец, поэт). Одной из наиболее ярких фигур итальянского Возрождения являлся **Леонардо да Винчи** (1452-1519), который соединял в себе множество талантов — живописца, скульптора, архитектора, инженера, оригинального мыслителя. Он прожил бурную и насыщенную творчеством жизнь, создавая свои шедевры на службе Флорентийской республики, у герцога Миланского, Папы Римского и короля Франции. Фреска Леонардо «*Тайная вечеря*» представляет собой одну из вершин в развитии всего европейского искусства, а «Джоконда» — одну из его величайших загадок. Живопись была для Леонардо универсальным средством не только отражения мира, но и его познания. По его собственному определению, это — «удивительное мастерство, вся она состоит из тончайших умозрений». Своими экспериментальными наблюдениями этот гениальный художник обогатил почти все области науки своего времени. А в число его технических изобретений входил, например, проект парашюта. С гением Леонардо соперничал не менее великий художник **Микеланджело Буонарроти** (1475-1564), звезда которого начала восходить на рубеже веков. Трудно было представить себе столь разных людей: Леонардо — общительный, не чуждый светских манер, вечно ищущий, с широким кругом часто менявшихся интересов; Микеланджело — замкнутый, суровый, с головой уходящий в работу, сосредоточенный на каждом своём новом произведении. Микеланджело прославился как скульптор и архитектор, живописец и поэт. К числу его первых шедевров относится скульптурная группа «Оплакивание Христа». В 1504 г. народ Флоренции пронёс в триумфальном шествии колоссальную фигуру Давида, являющуюся шедевром этого мастера. Её торжественно установили перед зданием городского совета. Еще большую славу ему принесли фрески Сикстинской капеллы в Ватикане, где за четыре года Микеланджело расписал 600 кв. м. сценами из Ветхого Завета. Позднее в той же капелле появилась его знаменитая фреска «Страшный суд». Не менее впечатляющих успехов Микеланджело добился и в архитектуре. С 1547 г. до конца жизни он возглавлял строительство собора Св. Петра, предназначенного стать

главным католическим храмом в мире. Микеланджело радикально изменил первоначальный замысел этого грандиозного сооружения. По его гениальному проекту создали купол, по сей день непревзойденный ни по размерам, ни по величию. Этот римский собор вошёл в число величайших творений мирового зодчества. Как градостроитель Микеланджело всю силу своего таланта выразил в создании архитектурного ансамбля на площади Капитолия. Он фактически сформировал новый облик Рима, который с тех пор неразрывно связан с его именем. Своих вершин живопись итальянского Возрождения достигла в творчестве **Рафаэля Санти** (1483-1520). Он принимал участие в сооружении собора Св. Петра, а в 1516 г. был назначен главным смотрителем всех римских древностей. Однако Рафаэль проявил себя преимущественно как художник, в творчестве которого получили завершение живописные каноны Высокого Возрождения. Среди художественных достижений Рафаэля — роспись парадных залов Ватиканского дворца. Его кисти принадлежат портреты Юлия II и Льва X, благодаря которым Рим превратился в столицу ренессансного искусства. Излюбленным образом художника всегда оставалась Богоматерь, символ материнской любви. Неслучайно его величайшим шедевром признана потрясающая воображение «Сикстинская мадонна».

Почётное место в истории ренессансного искусства занимает венецианская школа живописи, основоположником которой был **Джорджоне** (1476/77-1510). Всемирное признание получили такие его шедевры, как «Юдифь» и «Спящая Венера». Наиболее выдающимся художником Венеции стал **Тициан** (1470/80-е — 1576). Всё то, чему он научился у Джорджоне и других мастеров, Тициан довёл до совершенства, а созданная им свободная манера письма оказала большое влияние на последующее развитие мировой живописи. К числу ранних шедевров Тициана относится оригинальная по замыслу картина «Любовь земная и любовь небесная». Венецианский художник получил широкую известность и как непревзойдённый портретист. Позировать ему считали за честь и римские первосвященники, и коронованные особы.

**Позднее Возрождение. Контрреформация.** Усиление контроля церкви над творчеством мастеров искусства, её стремление подчинить искусство своим целям и интересам.

**Архитектура и скульптура.** Основоположниками нового архитектурного стиля стали выдающиеся мастера Флоренции, прежде всего Филиппо Брунеллески, создавший монументальный купол собора Санта-Мария дель Фьоре. Но главным типом архитектурного сооружения в этот период становится уже не церковное, а светское здание — *палаццо* (дворец). Ренессансный стиль характеризуют монументальность, создающая впечатление величия, и подчёркнутая простота фасадов, удобство просторных интерьеров.

Сложной конструкции готических зданий, подавлявших человека своим величием, была противопоставлена новая архитектура, которая создавала принципиально новую среду обитания, более соответствующую человеческим потребностям. В эпоху Возрождения произошло отделение скульптуры от архитектуры, появились отдельно стоящие памятники как самостоятельный элемент городского ландшафта, быстро развивалось искусство скульптурного портрета. Портретный жанр, широко распространившийся в живописи, скульптуре и графике, отвечал гуманистическому настрою ренессансной культуры.

**Литература, театр, музыка.** Ренессансная литература, создававшаяся первоначально на латыни, шаг за шагом уступала место собственно национальной, итальянской. К середине XVI в. итальянский язык, основой которого стал тосканский диалект, становится преобладающим. Это был первый национальный литературный язык в Европе, переход на который способствовал широкому распространению ренессансной образованности. На протяжении XVI в. в Италии возник национальный театр в современном понимании этого слова. Итальянские народные комедии стали первыми в Европе, которые писались прозой и имели реалистический характер, то есть соответствовали действительности. Увлечение музыкой в Италии всегда было более распространено, чем в любой другой стране Европы. Оно носило массовый характер и представляло неотъемлемый элемент повседневной жизни самых широких слоёв населения. Эпоха Возрождения принесла большие изменения и в эту сферу. Особую популярность получают оркестры. Создаются новые виды музыкальных инструментов. Образование «камерат». Появление первой оперы.

**Новое понимание истории и рождение политической науки**  
Мыслители Возрождения выработали оригинальный взгляд на историю и создали принципиально новую периодизацию исторического процесса, в корне отличавшуюся от мифической схемы, заимствованной из Библии. Осознание того, что насту Боттичелли (1445-1510), пил новая историческая эпоха, стало наиболее оригинальной чертой итальянского Возрождения. Противопоставляя себя Средневековью, гуманисты обращались как к своим прямым предшественникам к мастерам древнего мира, а тысячелетие между своим «новым» временем и античностью обозначили как безымянные «средние века». Так родился совершенно новый подход к периодизации истории, принятый и в настоящее время. Крупнейшим мыслителем итальянского Возрождения, который внёс неоценимый вклад в развитие как исторической, так и политической мысли, был **Никколо Макиавелли** (1469-1527). Уроженец Флоренции, он занимал ответственные посты в правительстве и

исполнял важные дипломатические поручения в те годы, когда Италия превратилась в арену ожесточённого международного соперничества. Именно в эту катастрофическую для его страны эпоху флорентийский мыслитель попытался ответить на острейшие проблемы современности. Для него история представляла политический опыт прошлого, а политика — современную историю. Основными заботами для Макиавелли являлись «общее благо» народа и «государственный интерес». Именно их защита, а не частные интересы должны, по его убеждению, определять поведение правителя. «Свидетельство моей честности и верности — моя бедность», — писал Макиавелли в подтверждение своих выводов. Его политическим завещанием стали слова: «не отклоняться от добра, если это возможно, но уметь вступить на путь зла, если это необходимо». Этот призыв часто воспринимается как оправдание безнравственной политики, не брезгующей никакими средствами для достижения своих целей, для обозначения которой даже изобрели понятие «макиавеллизм».

#### **Вопросы и задания:**

1. Раскрыть понятие «Возрождение» как явление в культуре.
2. Что такое ренессансный гуманизм?
3. Периодизация культуры Возрождения.
4. Назвать характерные черты искусства итальянского Возрождения.
5. Каким образом идеи Возрождения воплотились в архитектуре и скульптуре?
6. Особенности литературы, театра, музыки итальянского Возрождения.
7. Что такое «макиавеллизм»?

### **Лекция 15.**

#### **Художественная культура Нового времени.**

##### **План лекции:**

1. Общая характеристика художественных стилей и направлений в искусстве России и Европы XVII в.
2. Стиль барокко.
3. Стиль классицизм.
4. Внестилевое направление.
5. Особенности культуры Просвещения.

6. Просветительский реализм, классицизм, сентиментализм.

Общая характеристика художественных стилей и направлений в искусстве России и Европы XVII в. Историко-художественные фазы и основные направления эпохи: маньеризм, барокко, классицизм, реализм.

**Искусство барокко.** Сложность, противоречивость эпохи. Антиномизм картины мира барокко, разрушающий античный антропоцентризм. Драматизм мироощущения человека эпохи, представление о бесконечности пространства и времени, о «малости» и «величии» человека перед лицом мироздания. Стремление к синтезу искусств. Барокко в искусстве Италии. Барокко в живописи Фландрии. Философская основа классицизма – рационализм. Убежденность в существовании разумного порядка, доступного человеческому познанию и подчиняющегося естественным законам мира. Сложение стиля «классицизм». Его выражение в изобразительном искусстве, литературе, театре, балете, музыке, декоративно – прикладном искусстве.

**Классицизм в художественной культуре Франции XVII в.** Философская основа классицизма – рационализм. Убежденность в существовании разумного порядка, доступного человеческому познанию и подчиняющегося естественным законам мира. Сложение стиля «классицизм». Его выражение в изобразительном искусстве, литературе, театре, балете, музыке, декоративно – прикладном искусстве.

**Живопись Голландии.** Интерес к сложному внутреннему миру человека. Живопись и литература Испании. Внестилевое художественное направление в искусстве Европы XVII в. Психологизм в произведениях Караваджо, Рембрандта, Веласкеса. Живопись и литература Испании.

**Общая характеристика художественных стилей и направлений в искусстве России и Европы XVIII в. Эпоха Просвещения.** Англия. Характерная для художественной культуры Европы открытая борьба с изжившими себя феодальными формами в общественной жизни и культуре. Художественная культура Англии. Живопись. Франция. Германия. Россия. Искусство эпохи Просвещения. Роль искусства в осуществлении просветительской политики: градостроительство, «всенародные торжествования». Развитие живописи и скульптуры. Художественные направления эпохи: классицизм, барокко, просветительский реализм, сентиментализм. Монументальный синтез в архитектуре. Сложность, противоречивость эпохи. Антиномизм картины мира барокко, разрушающий античный антропоцентризм. Драматизм мироощущения человека эпохи, представление о бесконечности пространства и времени, о «малости» и «величии» человека перед лицом мироздания. Стремление к синтезу искусств. Барокко в искусстве Италии. Барокко в живописи Фландрии.

**Общая характеристика художественных стилей и направлений в художественной культуре Европы и России XVIII в.** Эпоха Просвещения. Стили барокко, рококо, классицизм. Сентиментализм, предромантизм в культуре второй половины XVIII в.

**Эпоха Просвещения в Англии.** Характерная для художественной культуры Европы открытая борьба с изжившими себя феодальными формами в общественной жизни и культуре. Художественная культура Англии. Литература. Живопись.

**Эпоха Просвещения. Франция.** Доминирующая роль театра в системе искусств Просвещения и его жанровый спектр (героическая трагедия, мещанская драма и «слезная комедия», водевиль, героико – мифологическая опера, опера буфф, балет и др.). Отражение просветительской «картины мира» в разных видах искусства: гражданская архитектура и градостроительные идеи, главенство портрета в живописи и скульптуре, дидактическая направленность литературы и театра. Новые формы музыкальной жизни (концертные залы), развитие симфонических жанров. Основные направления в искусстве Просвещения: классицизм, просветительский реализм, сентиментализм. Поиск «совершенного» человека.

**Эпоха Просвещения. Художественная культура Германии.** Движение «Бури и натиска».

**Культура России XVIII в.** Предпросвещение. Петровские реформы, их социально – историческая необходимость. Мировоззренческая платформа русского Просвещения: антидеспотическая, антикрепостническая направленность. Роль искусства в осуществлении просветительской политики. Градостроительство, «всенародные торжествования», театр и музыка, развитие живописи, скульптуры, переводческая деятельность. Иностранцы мастера и формирование национальной художественной школы. Академия наук и деятельность М.В. Ломоносова.

О значении сдвигов, происшедших в русской культуре, говорит тот факт, что впервые в XVIII веке светская, нецерковная музыка выходит из области устной традиции и приобретает значение высокого профессионального искусства.

Интенсивный рост русской культуры в XVIII веке в огромной мере был обусловлен крупными преобразованиями во всех областях жизни русского общества, осуществленными в эпоху Петра I.

Петровские преобразования в корне изменили весь строй культурной и общественной жизни России. Рушатся старые "домостроевские" обычаи средневекового церковно-схоластического мировоззрения.

Политические и культурные достижения петровской эпохи содействовали укреплению в народе чувства национальной гордости, сознания величия и мощи Русского государства.

В общем пути исторического развития русского искусства XVIII века выделяются три основных периода:

- первая четверть века, связанная с реформами Петра;
- эпоха 30-60-х годов, ознаменовавшаяся дальнейшим ростом национальной культуры, крупными достижениями в области науки, литературы, искусства и вместе с тем усилением сословного гнета;
- последняя треть столетия (начиная с середины 60-х годов), отмеченная большими общественными сдвигами, обострением социальных противоречий, заметной демократизацией русской культуры и ростом русского просветительства.

**Классицизм.** Русская культура второй половины XVIII в. отражает черты поднимающейся нации. Возрастает общественная роль художественной литературы, которая постепенно теряет прежний анонимный и рукописный характер. Передовые писатели выступают активными борцами за идеи просветительства; возникают первые литературные журналы.

Главное содержание культурного процесса середины XVIII в. — становление русского классицизма, идейной основой которого была борьба за мощную национальную государственность под эгидой самодержавной власти, утверждение в художественных образах могущества абсолютной монархии.

Хотя русские писатели и художники обращались к опыту опередившего их в развитии западноевропейского классицизма, они стремились придать этому течению черты национального своеобразия. Хорошо об этом сказал Ломоносов: «Чтобы ничего неугодного не ввести, а хорошего не оставить, надобно смотреть, кому и в чем лучше последовать».

В отличие от западноевропейского классицизма, в русском классицизме, полном пафоса гражданственности, были сильны просветительские тенденции и резкая обличительная сатирическая струя.

В литературе русский классицизм представлен произведениями А. Д. Кантемира, В. К. Тредьяковского, М. В. Ломоносова, А. П. Сумарокова. А. Д. Кантемир явился родоначальником русского классицизма, основоположником наиболее жизненного в нем реально-сатирического направления — таковы известные его сатиры. В. К. Тредьяковский своими теоретическими трудами способствовал утверждению классицизма, однако в его поэтических произведениях новое идейное содержание не нашло соответствующей

художественной формы. Это было достигнуто в жанре торжественной и философской оды М. В. Ломоносовым, для которого и эта форма и обращение к монарху были поводом для пропаганды идеи общенародного культурного прогресса.

По-иному традиции русского классицизма проявились в сочинениях А. П. Сумарокова и его школы (М. М. Херасков, В. И. Майков, Я. Б. Княжнин и др.), которая защищала идею неразрывности интересов дворянства и монархии. Сумароков положил начало драматургической системе классицизма. В трагедиях он под влиянием действительности того времени, часто обращается к теме восстания против царизма, например в политической трагедии «Дмитрий Самозванец». В своем творчестве Сумароков преследовал общественно-воспитательные цели, выступая с проповедью высоких гражданских чувств и благородных поступков; «свойство комедии - издевкой править нрав», - писал А. П. Сумароков.

С 70-х годов XVIII в. русский классицизм в литературе переживает кризис; обострение социальных противоречий и классовой борьбы приводит к проникновению в литературу новых тем и настроений. Так, республиканские мотивы появились в трагедии Я. Б. Княжнина «Вадим Новгородский». Но в то же время гражданская тематика оттесняется любовной лирикой. Из ведущего литературного направления классицизм становится литературой узких реакционно-крепостнических кругов.

Классицизм завоевывает господствующее положение в архитектуре и изобразительном искусстве. Он определил облик Петербурга, где строили В. И. Баженов, А. Д. Захаров, А. Н. Воронихин, а также иностранные архитекторы — Г. Камерон, Д. Кваренги и др. Русские архитекторы успешно решали важнейшие задачи градостроительства; их постройки отличаются ясностью и логичностью замысла: строгость и лаконизм сочетались в их творчестве со стремлением к монументальным торжественным образам. Особо следует отметить старое здание Библиотеки имени В. И. Ленина (б. дом П. Е. Пашкова) в Москве — высшее достижение творчества Баженова, блестящий образец классицизма, совершенный по архитектурному образу и изобретательности в убранстве. Патриотической гордостью, идеями триумфа и мощи России проникнуты ансамбли и общественные здания, созданные русскими архитекторами второй половины XVIII в., например здание Сената в Московском Кремле (М. Ф. Казаков), Таврический дворец в Петербурге (И. Е. Старов). Величественная простота и оригинальность композиции совмещаются в них с компактностью объемов, светлой окраской, богатством отделки фасада здания и ограды.

Характерной чертой русского классицизма в скульптуре была теплота, человечность. Достаточно взглянуть на надгробие Н. М. Голицыной в Донском монастыре работы Ф. Г. Гордеева, чтобы почувствовать возвышенную печаль и мудрую сдержанность тихой скорби, выраженные с величайшей искренностью. Русские мастера создали образцы монументальной скульптуры, отличающиеся величественным характером, гуманизмом образов, лаконичностью и обобщенностью. Один из самых замечательных памятников этой эпохи — памятник Петру I работы Э.-М. Фальконе. Он был иностранцем, но созданный им монумент должен рассматриваться в рамках русской культуры, предопределившей оценку Петра I и трактовку его скульптурного образа. Фигура Петра, простершего вперед руку, ритмически связана с конем, а все изваяние — с мощным постаментом, каменной скалой весом в 80 тыс. пудов. Глубина мысли, героическое истолкование образа, патетичность художественного замысла делают «Медного всадника» поэзией истории, символом великого исторического призвания России.

Классицизм нашел отражение и в исторической живописи. Обращают на себя внимание полотна А. П. Лосенко «Владимир и Рогнеда» и «Прощание Гектора с Андромахой», картина Г. И. Угрюмова «Испытание силы Яна Усмаря». Однако в живописи сказалась больше ограниченность классицизма — отвлеченный идеальный характер образов, условность колорита, подражание позам и жестам античных образцов.

Русский театральный классицизм, сложившийся к середине XVIII в., был заложен драматургией Ломоносова и Сумарокова, утвердивших национально-патриотическую тематику и просветительское направление в театре. Распространение классицизма в театральном искусстве связано с возникновением в Петербурге в 1756 г. государственного публичного профессионального театра во главе с русским актером Ф. Г. Волковым. Крупнейшими актерами русского театрального классицизма были также И. А. Дмитревский, П. А. Плавильщиков, Т. М. Троепольская. Их игра отличалась тонким мастерством в раскрытии страстей и мыслей, выразительностью декламации. Мастер большого сценического темперамента, Ф. Г. Волков оставил по себе память вдохновенного художника в героических образах свободолюбивых персонажей трагедии Сумарокова, не сходивших со сцены в то время.

**Сентиментализм.** Классицизм не был единственным течением дворянской культуры в век Просвещения. На смену ему пришел сентиментализм. Он принес с собой внимание к чувствам и интересам простого человека, преимущественно из «среднего» класса. Трагедию заменили «слезная мещанская драма» и комическая опера. Возвышенный язык трагедийных героев перестает волновать слушателей, с восторгом встречающих

«смешение в действиях забавы с горестью» и обливающихся слезами над чувствительными повестями. Создатель жанра сентиментальной повести и сентиментального путешествия в русской литературе, Н. М. Карамзин стремился передать тонкие и глубокие переживания простых людей. Однако в своих произведениях он в консервативном духе рисовал идиллические отношения между помещиками и крестьянами. Н. М. Карамзин боялся выступления крестьян, призрака французской буржуазной революции XVIII в. и потому примирялся с крепостнической действительностью. Влияние сентиментализма отразилось и в архитектуре, особенно парковой, с различными «гротами уединения», таинственными, скрытыми в полумраке беседками, в стилизации «дикой» природы. Одна из работ агронома и дворянского мецената А. Т. Болотова так и называется: «Некоторые общие примечания о садах нежно-меланхолических». Большинство усадеб XVIII в. было создано при участии или по проектам крепостных архитекторов и садоводов.

В живописи сентиментализм сказался в «чувствительных» сюжетах, в приторно-слащавой трактовке крестьянских образов, в пасторальной обрисовке природы. В картине М. М. Иванова «Доение коровы» все внимание художника сосредоточено не на крестьянах (его образы на них и не похожи!), а на кротких овечках, на идиллической картине мирной сельской жизни. Глядя на это полотно, нельзя подумать, что оно написано в 1772 г.— в преддверии Крестьянской войны. Сильны сентиментальные темы и в творчестве пейзажиста С. Ф. Щедрина, писавшего традиционные «ландшафты со скотиною», крестьянскими избами фантастической архитектуры и идиллическими «сельскими увеселениями» пастухов и пастушек. Одним из видных сентименталистов в портретной живописи был В. Л. Боровиковский. Созданные им женские образы (например, портрет М. И. Лопухиной) полны нежных элегических чувств и идиллических настроений.

Сентиментализм в русской культуре возник в период формирования новых, буржуазных отношений в недрах феодально-крепостнического строя, и его борьба с классицизмом была отражением глубоких социально-экономических процессов. Поэтому при всей политической ограниченности сентиментализма он был течением прогрессивным для своего времени.

Еще в недрах XVII века, в петровские времена, происходил процесс «обмирщения» русской культуры. В становлении и развитии светской культуры общеевропейского типа невозможно было полагаться на старые художественные кадры, для которых новые задачи оказались не по плечу. Приглашаемые на русскую службу иностранные мастера не только помогали создавать новое искусство, но и были учителями русских людей. Другим не

менее важным путем получения профессиональной подготовки была посылка русских мастеров на учебу в Западную Европу. Так многие русские мастера получили высокую подготовку во Франции, Голландии, Италии, Англии, Германии.

Восемнадцатый век в области культуры и быта России — век глубоких социальных контрастов, подъема просвещения и науки. XVIII век был знаменателен для России заметными переменами и значительными достижениями в области искусства. Изменились его жанровая структура, содержание, характер, средства художественного выражения. И в архитектуре, и в скульптуре, и в живописи, и в графике русское искусство выходило на общеевропейские пути развития. Русское искусство, продолжающее в XVIII веке развиваться на новых европейских началах, по-прежнему оставалось национальным явлением со своим специфическим лицом.

### **Вопросы и задания:**

1. Дать общую характеристику художественных стилей и направлений в искусстве России и Европы XVII в.
2. Назвать характерные черты стиля «барокко».
3. Назвать характерные черты стиля «классицизм».
4. Рассказать о художниках, творчество которых относят к внестилевому направлению.
5. В чём особенности культуры Просвещения?
6. Охарактеризовать такие явления в искусстве, как «просветительский реализм, классицизм, сентиментализм».

## **Лекция 16.**

### **Художественная культура Нового времени. Продолжение.**

#### **План лекции:**

1. Искусство Европы и России первой половины XIX в. Общая характеристика.
2. Искусство эпохи романтизма. Многообразие стилистики романтизма.
3. Критический реализм в культуре Европы и России в первой половине XIX в.
4. Художественная культура России и Европы второй половины XIX в. Общая характеристика.

5. Многообразие видов реализма в русском и европейском искусстве. Критический реализм - историческая форма реалистического типа творчества.

6. Художественная культура России 1860-х - 1870-х гг.

7. Художественная культура России 1880-х – 1890-х гг.

8. Культура Европы конца XIX – начала XX вв. Общая характеристика.

9. Культура России конца XIX – начала XX вв. Общая характеристика. «Серебряный век» русской культуры.

Искусство Европы и России первой половины XIX в. Общая характеристика. Искусство эпохи романтизма. Национальные варианты (Англия, Франция, Германия). Многообразие стилистики романтизма: «неистовый», «мечтательный», «изобразительный», «символический», «живописный» язык поэзии и прозы, музыки и живописи. Художественные альтернативы романтизма – классицизм и реализм: преодоление нормативности классицизма, с одной стороны, перерастание романтической образности в реалистическую - с другой.

**Художественная культура Европы первой половины XIX в. Романтизм.** Новое понимание культуры у романтиков. Романтическое понимание природы как «космического организма» и культуры как единого всемирного процесса в противовес просветительскому механизму поступательного движения природы и общества. Романтический историзм и утопия. Культурное наследие как личностное переживание. Творчество по аналогии с силами природы: гений – демиург, творящий подобно природе. Созидательная сила воображения и фантазии.

**Романтизм в художественной культуре Германии, Австрии.** Обращение к фольклору, сказке. Сказки Э.Т.А. Гофмана, братьев. Гримм. Ф. Шуберт. «Шубертиады». Р. Шуман. Л. ван Бетховен. К.Д. Фридрих. О. Рунге. Стиль «бидермейер».

**Романтизм в культуре Франции.** В. Гюго, Ж. Санд, А. Дюма, А. де Мюссе, Т. Жерико, Э. Делакруа.

**Романтизм в культуре Англии.** Романтизм в архитектуре. Романтизм в литературе (Байрон, Шелли, поэты «озерной школы»). Романтизм в живописи (Констебл, Тернер, прерафаэлиты).

**Романтизм в культуре России.** Художественная культура России первой половины и середины XIX века. Два этапа русского романтизма: «героический» (декабристский) и «трагический» (годы николаевской реакции 1820-х – 1840-х гг.).

**Романтизм в культуре ряда стран.** Польша. Норвегия. Америка.

**Критический реализм в культуре Европы и России в первой половине XIX в. Художественная культура России и Европы второй половины XIX в. Ведущий метод – критический реализм. Многообразие видов реализма в русском и европейском искусстве.** Критический реализм - историческая форма реалистического типа творчества.

**Россия. Искусство эпохи романтизма.** Основные художественные направления, особенности их проявления в различных видах искусства. Классицизм в архитектуре и скульптуре (ансамбли городов и усадебное строительство). Романтизм в поэзии (драматическая поэма, баллада, лирика) и в живописи (портрет, историческая картина, пейзаж). Реалистические тенденции в прозаических жанрах литературы, драматургии, жанровой и портретной живописи. Два этапа романтизма: «героический» (декабристский) и «трагический» (годы реакции второй половины 1820-х – 1840-х годов).

**Критический реализм в искусстве Европы и России первой половины XIX века.** Синхронные критическому реализму формы реалистического типа творчества; классицизирующий, романтический, аналитический «реализмы».

**Искусство Европы и России второй половины XIX века.** Эклектика в искусстве Европы и России. Эклектика и стилизаторство в прикладном искусстве: «умный выбор» в смешении стилей; разобщенность функций и декора; определяющая роль буржуазного заказчика. Наступление производства и снижение художественного качества вещей. Новые материалы (железо, железобетон). Устремленность к новому стилю. Зарождение дизайна. Критический реализм – историческая форма реалистического типа творчества. Синхронные критическому реализму формы реалистического типа творчества; классицизирующий, романтический, аналитический «реализмы». Импрессионизм, постимпрессионизм, натурализм в искусстве Франции. Стиль модерн. Натурализм. Декаданс. Символизм в искусстве. Массовая культура. Стиль модерн.

**Искусство России 1860-х - 1870-х гг. Культура России 1880-х – 1890-х гг.** Взаимодействие и борьба направлений, течений, стилей в русском искусстве. Критический реализм, в оппозиции к нему – академизм. На рубеже веков – символизм, модерн, движение «мирискусников», декадентские течения в поэзии. Реализм в творчестве Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, И. Е. Репина, В. А. Серова. Нерусский стиль. В. М. Васнецов, В. Д. Polenov, деятельность мамонтовского кружка в Абрамцево. Символизм и романтизм в творчестве М. А. Врубеля. Ведущая роль литературы и ее влияние на театр, живопись, музыку. Искусство России 1880-х - 1890-х гг. Искусство Европы конца XIX - начала XX вв.

**Искусство России конца XIX - начала XX вв.** «Серебряный век». Товарищество Передвижных Художественных Выставок («Передвижники») - одна из основных

организаций художников России. Последняя выставка этого объединения состоялась в 1923 г. Крупнейшие мастера начала XX века - Репин И.Е. («Торжественное заседание Государственного совета 9 мая 1901 года» (1901-1903). Врубель М. А. (1856 – 1910) - родоначальник живописного символизма и модерна в русской живописи («Демон сидящий», 1890; «Демон поверженный», 1902; «Пан», 1899; «Царевна-Лебедь», 1900; работал как скульптор («Египтянка», 1900); мастер декоративно-прикладного искусства (декорации к спектаклям на домашней сцене и в Мамонтовской частной опере, эскизы костюмов и т.д.); портреты: «Портрет С. И. Мамонтова», 1897; «Портрет жены» (Н. И. Забелы-Врубель), 1898. Серов В. А. (1865 – 1911) - центральная фигура русского изобразительного искусства конца XIX - начала XX века. Универсальность дарования. Портрет в его творчестве. «Девушка, освещенная солнцем», 1887; «Девочка с персиками», 1888; «Портрет М. А. Морозова», 1902; «Портрет М. Горького», 1905; «Портрет М. Н. Ермоловой», 1905; «Портрет княгини О. Орловой», 1911). Пейзажи.

Обращение к античным сюжетам («Похищение Европы», 1910). Особая роль в русской художественной культуре московского художественного кружка С. И. Мамонтова (в Абрамцево – подмосковном имении С. И. Мамонтова). Кружок возник в 1872 г., существовал до 90-х гг. XIX в. Здесь работали В. М. Васнецов, И. Е. Репин, В. Д. и Е. Д. Поленовы, В. А. Серов, К. А. Коровин, М. В. Нестеров и др. Были созданы мастерские резьбы по дереву и майолике. Уважение и интерес к народному художественному творчеству.

Объединение художников «Мир искусства» вокруг редакции одноимённого журнала (с 1898 г.). Лидер - начинающий художник и критик А. Н. Бенуа. Стремилась возродить интерес к искусству прошлого, особенно XVIII - нач. XIX веков, использовали журнал и выставки для ознакомления художников и публики с новейшими направлениями европейского и русского искусства. Создатели высокохудожественной книжной графики, эстампа, театральных декораций. В состав «Мир искусства» входили А. К. Сомов («Осмеянный поцелуй», 1908), Л. С. Бакст (эскизы костюмов к балету «Жар-птица» И. Ф. Стравинского, «Шехерезада» на музыку Н. А. Римского-Корсакова, «Послеполуденный отдых фавна» на музыку К. Дебюсси, «Дафнис и Хлоя» на музыку М. Равеля 1910-е гг.); Е. Е. Лансере («Петербург начала XVIII века», 1908); А. Н. Бенуа («Прогулка короля», 1906); Н. К. Рерих («Заморские гости», 1902); И. Я. Билибин (иллюстрации к «Сказке о царе Салтане», 1910); А. П. Рябушкин («Едут», 1901) – формально не входили в объединение, но участвовали в выставках.

Б. М. Кустодиев («Купчиха», 1915), К. С. Петров-Водкин («Полдень», 1917), З. Е. Серебрякова («Купальщица», 1911) и др. Символизм в живописи в творчестве В. Э.

Борисова-Мусатова («Водоем», 1902). Повлиял на творчество живописцев объединения «Голубая роза», возникшего в 1907 году. Изысканность цвета и настроения, любование красотой мира, мир мечты, нежная лиричность, эмоциональность, символизм. «Душой» «Голубой розы» был П. В. Кузнецов (1878-1968): «Мираж в степи», 1912; М. С. Сарьян («Финиковая пальма», 1911); Н. Н. Сапунов вместе с С. Ю. Судейкиным - первый в России оформитель символических драм М. Метерлинка (в Театре-студии на Поварской, 1905). Отсюда идет сотрудничество Сапунова со Вс. Э. Мейерхольдом (в постановке «Балаганчика» А. Блока, 1906). Художники, разрабатывавшие в творчестве метод импрессионизма — И. Э. Грабарь («Голубая скатерть», 1907), К. А. Коровин («Париж. Бульвар Капуцинов», 1906). Одно из крупнейших объединений начала XX века - «Союз русских художников», учрежденный в 1903 году. До 1910 года членами Союза являлись все крупные мастера временно прекратившего выставочную деятельность «Мира искусства». И все же лицо объединения определяли главным образом живописцы московской школы, противопоставлявшие себя графическому стилю петербуржцев. И. Э. Грабарь («Февральская глазурь», 1904), Ф. А. Малявин («Вихрь», 1906); К. Ф. Юон («Мартовское солнце», 1915) и др.

На рубеже 1910 - 1911 гг. появляется группировка «Бубновый валет». С самого начала ими отвергался тонкий стилизм «Голубой розы», утонченный психологизм живописи этого объединения. Утверждение предмета и предметности в противовес пространственности - исходный принцип их творчества в 1910-е гг. В связи с этим натюрморт — живопись предметов — выдвигается у них на первый план. П. П. Кончаловский («Агава», 1916), И. И. Машков («Натюрморт. Фрукты на блюде. (Синие сливы)», 1910), Р. Р. Фальк («Крым. Пирамидальный тополь», 1915), А. В. Лентулов («Василий Блаженный», 1913). В 1911 году М. Ф. Ларионов порывает с «Бубновым валетом» и организует новые выставки под вызывающими названиями: «Ослиный хвост», «Мишень». В творчестве Ларионова нашла свое наиболее последовательное выражение направленность в искусстве «Бубнового валета» - архаическая, примитивистская.

**Культура Европы конца XIX – начала XX вв.** Многообразие художественных направлений. Модернизм. Культура массовая и элитарная. Начало творческого пути П. Пикассо. Творчество К. Кольвиц. Сосуществование и противостояние в художественной культуре начала XX века реализма и модернизма. Их взаимовлияние в творчестве крупных мастеров.

**Культура России конца XIX - начала XX вв. «Серебряный век».** Расцвет художественной культуры. Высокий художественный уровень практически во всех видах

искусства. Многообразие художественных группировок. Влияние русского искусства на европейское.

1. Охарактеризовать искусство Европы и России первой половины XIX в.
2. В чём выражается многообразие стилистики романтизма?
3. Что такое «критический реализм»? Привести примеры критического реализма в художественной культуре Европы и России в первой половине XIX в.
4. Охарактеризовать художественную культуру России и Европы второй половины XIX
5. В чём выразилось многообразие видов реализма в русском и европейском искусстве?
6. Назвать характерные особенности художественной культуры России 1860-х - 1870-х гг.
7. Назвать характерные особенности художественной культуры России 1880-х – 1890-х гг.
8. Охарактеризовать художественную культуру Европы конца XIX – начала XX вв.
9. Охарактеризовать художественную культуру России конца XIX – начала XX вв.

## **Лекция 17.**

### **Художественная культура Новейшего времени.**

#### **План лекции:**

1. Особенности художественной культуры Новейшего времени.
2. Культура России первых лет революции. Культура русского зарубежья (с 1920 г.).
3. Зарубежная культура 1920-х – 1930-х гг.
4. Культура России 1920-х – 1930-х гг.
5. Советская культура периода Великой Отечественной войны.
6. Зарубежная культура первой половины XX века.

**Культура России первых лет революции.** Ленинский план монументальной пропаганды.

**Культура русского зарубежья (с 1920 г.).** Литературные объединения. Журнал «Современные записки». «Дни русской культуры» с 1925 года. Основные центры в ближнем и дальнем зарубежье

**Зарубежная культура 1920-х – 1930-х гг.** Взаимовлияние модернистских и реалистических направлений в художественной культуре, в творчестве крупных мастеров.

**Культура России 1920-х – 1930-х гг.** Культура России 1930-х - до начала Великой Отечественной войны. Формирование советской литературы как многонациональной. Идеиное размежевание творческой интеллигенции в 1920 – 1930 гг. Поэты А. Блок, А. Ахматова, С. Есенин, О. Мандельштам, В. Маяковский, М. Цветаева, Б. Пастернак. Творчество М. Шолохова, А. Платонова, М. Зощенко, М. Булгакова, И. Бабеля. Изобразительное искусство. Творчество К.С. Петрова – Водкина, П.Д. Корина. Скульптор В.И. Мухина. Творчество С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича. Классик советской песни И.О. Дунаевский. Киноискусство. Фильмы С. Эйзенштейна, А. Пудовкина, М. Ромма, А. Довженко, Д. Вертова . Искусство России 1920-х - 1930-х гг. Изобразительное искусство. С начала 1930-х гг. стали проводиться всесоюзные выставки изобразительного искусства, обычно посвящённые юбилейным датам. Появляется официальная парадная живопись. Например, «Сталин и Ворошилов в Кремле», А. Герасимов (1938); «Колхозный праздник» С. Герасимов (1937). Тема революции: Б. Иогансон «Допрос коммунистов» (1933), «На старом уральском заводе» (1933), С. Герасимов «Клятва сибирских партизан» (1933). Тема крестьянства в творчестве А. Пластова «Колхозный праздник» (1937), «Колхозное стадо» (1938). Современность в картинах А. Дейнеки «Мать» (1932), «Будущие лётчики» (1938); Ю. Пименов «Новая Москва» (1937). Пейзаж. Творчество Г. Нисского. Интерес к индустриальной теме. «Осень» (1932) «На путях» (1933). Н. Крымов «Утро в ЦПК и О им. Горького в Москве» (1937). Высокое развитие портретного искусства. П. Кончаловский «Портрет В. Софроницкого за роялем» (1932), С. Прокофьева (1934), Вс. Мейерхольда (1937); М. Нестеров «Портрет хирурга Юдина» (1935), «Портрет скульптора В. И. Мухиной» (1940); П. Корин (1892 - 1971) «Портрет М. Горького» (1933), «Портрет художника М. В. Нестерова» (1939), «Портрет писателя А.Толстого» (1940); А. Самохвалов «Девушка в футболке» (1932). Утверждение жёстких канонов художественного творчества, авторитарный стиль руководства создали благоприятную среду для конъюнктуры и ремесленничества в литературе и искусстве. Неоконченной осталась картина П. Д. Корина «Русь уходящая», о величии замысла которой можно судить по эскизам.

**Скульптура советского периода.** Центральными в скульптуре 20-30-х гг. становятся тема революции («Октябрь» А. Т. Матвеева), образ участника революционных событий, строителя социализма. В станковой скульптуре большое место занимают портрет («Лениниана» Н. А. Андреева; работы А. С. Голубкиной, С. Д. Лебедевой, В. Н. Домогацкого и др.), а также изображение человека-борца («Бульжник - оружие пролетариата» И. Д. Шадра), воина («Часовой» Л. В. Шервуда), рабочего («Металлург» Г.

И. Мотовилова). Развивается анималистическая скульптура (И. С. Ефимов, В. А. Ватагин), заметно обновляется скульптура малых форм (В. В. Кузнецов, Н. Я. Данько и др.).

**Советская культура периода Великой Отечественной войны.** Светская литература и искусство в борьбе с фашизмом. Творчество К. Симонова, Мусы Джалиля, публицистика И. Эренбурга, А. Толстого. Живопись. Творчество А. Дейнеки, С. Герасимова, А. Пластова. Героико-патриотическая тема в творчестве Д.Д. Кабалевского, песни военного времени А.В. Александрова, В. Лебедева – Кумача. Военная хроника Р. Кармена.

В годы Великой Отечественной войны 1941-1945 на первый план выступает тема Родины, патриотизма, коммунизма, выдающихся личностей эпохи, воплотившаяся в портретах героев (скульпторы - В. И. Мухина, С. Д. Лебедева, Н. В. Томский), в напряженно-драматичных жанровых фигурах и группах (В. В. Лишев, Е. Ф. Белашова и др.). В годы войны - самый оперативный жанр - плакат. Через несколько часов после объявления войны появился плакат Кукрыниксов «Беспощадно разгромим и уничтожим врага»; И. Тоидзе «Родина - мать зовёт!». Возродилась традиция «окон РОСТА». Большой вклад в их деятельность Кукрыниксов (художники Куприянов М.В., Крылов П.Н., Соколов Н.А.). «Преображение «фрицев» (1941), «Потеряла я колечко» (1944); Д.А. Шмаринов, серия «Не забудем, не простим!» (1942). В живописи - А. Дейнека «Оборона Севастополя» (1942), С. Герасимов «Мать партизана» (1943), А. Пластов «Фашист пролетел» (1942), К. Юон «Парад на Красной площади 7 ноября 1941» (1942), П. Корин «Александр Невский» (центральная часть триптиха, 1942), А. Бубнов «Утро на Куликовом поле» (1943-1947). В скульптуре - В.И. Мухина, «Портрет полковника Б. А. Юсупова» (1942), «Партизанка» (1942) и др. Е. В. Вучетич «Советскому воину - освободителю» в Трептов-парке. Закончен в 1946 г. «Воин - освободитель» (1946-1949). В скульптуре - В. И. Мухина, «Портрет полковника Б. А. Юсупова» (1942).

Трагические события и героические свершения военных лет нашли особенно яркое отражение в скульптуре мемориальных сооружений 40-70-х гг. (Е. В. Вучетич, Ю. Микенас, Г. Йокубонис и др.). В 40-70-х гг. скульптура играет активную роль декоративного или пространственного организующего компонента в архитектуре общественных зданий и комплексов, используется при создании градостроительных композиций, в которых наряду с многочисленными новыми памятниками (М. К. Аникушин, В. З. Бородай, Л. Е. Кербель, А. П. Кибальников, Н. Никогосян, В. Е. Цигаль и др.) важное место принадлежит садово-парковой скульптуре, статуям на автострадах и подъездных путях к городу, скульптурному оформлению жилых кварталов и т. п. Для скульптуры малых форм, проникающей в быт, примечательно стремление эстетически индивидуализировать современный интерьер. Отечественная скульптура рубежа XIX –

XX веков. Сила и значение изобразительных искусств состоят отнюдь не только в том, что они зримо изображают жизнь. Зримость и непосредственность изображения присущи и некоторым другим видам искусства, как, например, кинематографии, которую, однако, мы не относим к искусствам изобразительным. Важнейшая особенность изобразительного искусства состоит в свойственной ему удивительной способности передавать все многообразие и сложность жизни, всю ее динамичность через изображение одного события или момента.

**Зарубежная культура первой половины XX века.** Полистильность искусства XX века. Сосуществование различных художественных направлений, течений, методов. Модернизм, его ключевые принципы и разновидности. Особенности развития реалистического искусства в буржуазном и социалистическом обществе XX века.

Архитектура. В начале XX в. - стиль модерн. Он же - Либерти (в Италии), Сецессион (в Австрии), Югендстиль (Германия), Ар Нуво (Франция). Выявление функционально-конструктивной роли здания, использование пластических возможностей железобетона, металла, применение стекла, майолики. А. Гауди, собор Саграда Фамилия (Святого Семейства) в Барселоне, 1883-1926.

Самое значительное направление в архитектуре 1920-х гг. - функционализм. Он имеет интернациональный характер, представлен целыми архитектурными школами - немецкий Баухауз, голландский Дестийль, советский конструктивизм. Сложился в Баухаузе («Строительный дом») - идеологическом, производственном центре не только Германии, но и всей Западной Европы. Идеолог - Вальтер Гропиус. Пример - здание Баухауза в Дессау (1925-26) В. Гропиус. «Баухауз» был создан в 1919 г. в Веймаре. Это - первое учебное заведение, которое готовило художников для работы в промышленности. Школа стала методической базой в области дизайна. Эстетика геометрических пропорций и форм, чистые основные цвета (красный, жёлтый, синий, белый, чёрный). Среди профессоров - архитекторы Мис ван дер Роэ, впоследствии известный своими небоскрёбами в Америке, Г. Майер, художники - В. Кандинский, П. Клее, П. Мондриан. Один из крупнейших мастеров функционализма - Ле Корбюзье (Шарль Эдуард Жаннере), 1887 - 1965. Пять принципов Корбюзье: дом на столбах, сад на крыше, свободная планировка интерьера, горизонтально-протяжённые окна, свободная композиция фасада. Дом Центросоюза в Москве, 1928-35 (ул. Кирова, ныне ул. Мясницкая). Это здание - заметное событие в развитии мировой архитектуры: в этом проекте был использован новаторский подход к решению внутренних пространств фасадов, построенных на контрасте остеклённых поверхностей и глухих стен, облицованных туфом. Стремился создать стройную теорию современного градостроительства, «интернационального стиля». Интернациональный

стиль в архитектуре XX в. представляет собой направление, восходящее к строгому рационализму Л. Мис ван дер Роэ (1886-1969, с 1938 г. работал в США). Геометричные, из металла, стекла и бетона структуры интернационального стиля отличаются элегантностью, высоким техническим совершенством, но (в особенности при массовом копировании) не учитывавшие особенности местных пейзажей и исторической застройки (например, безликие здания отелей «Хилтон», одинаковые в любой точке земного шара).

Экспрессионизм в архитектуре. Для архитектурных произведений этого стиля характерны подчёркнутая эмоциональная выразительность композиции, иногда достигаемая за счёт заострённости, гротеска, нарочитой деформации привычных архитектурных форм и т. д. Центр возникновения - в 1920-х гг. - Германия. Символ экспрессионизма - здание астрофизической лаборатории в Потсдаме («Башня Эйнштейна»), построенная в 1921 г. одним из ведущих архитекторов экспрессионизма Э. Мендельсоном, 1887-1953. Пластичные, монолитные железобетонные формы. В архитектуре башни объёмная форма явно преобладает над решением внутренних пространств. Яркий пример раннего экспрессионизма - «Гетеанум» в Дорнахе (1923-1928, близ Базеля, Швейцария), автор проекта - Рудольф Штайнер (1861-1925), мыслитель, педагог, создатель нового направления в философии - антропософии. И проект, и создание внутреннего оформления: росписей, витражей, пластических элементов. В создании здания (в годы Первой мировой войны) участвовали представители 18 народов Европы. Сгорело. К середине 1930-х гг. экспрессионизм уходит с архитектурной сцены, чтобы в 1950-70-х гг. проявиться в произведениях Э. Сааринена, О. Нимейера и др. («неоэкспрессионизм»). Напр., капелла Нотр-дам-дю-О в Роншане Ле Корбюзье, 1950-55 гг.

Органическая архитектура - направление в архитектуре XX вв. (1930-50-е гг.), провозгласившее своей задачей создание таких произведений, форма которых вытекала бы из их конкретного назначения и конкретных условий среды, подобно форме естественных организмов. Впервые сформулированы в 1890-е гг. американским архитектором Луисом Салливаном (1856-1924) под влиянием эволюционной теории биологии. Идеи органической архитектуры развил в теоретических трудах и творчестве его ученик - Фрэнк Ллойд Райт, 1869-1959. Он рассматривал здание как единый организм с единым, свободно развивающимся пространством, связанным с природной средой. «Дом над водопадом», 1936, Пенсильвания.

В Америке сооружение небоскрёбов шло с 1880-х гг., что было вызвано плотной городской застройкой и дороговизной земельных участков. Были изобретены стальной каркас, пассажирский лифт. Луис Генри Салливан, американский архитектор, дал

художественное осмысление типа высотного делового здания (небоскрёб Гаранти-билдинг в Буффало, 1894-95; универмаг в Чикаго, 1899-1904).

В изобразительном искусстве две тенденции: реализм и модернизм. Взаимовлияние. 1905 г. - Фовизм (от фр. «fauve»- «дикий»). Господство цвета. Название направлению дал критик Луи Воксель. А. Матисс «Красные рыбы», «Танец», «Музыка». Художники: Руо, Дерен, Вламинк, Марке – также фовисты. Особое место в изобразительном искусстве – А. Модильяни. Лаконизм, камерность. Женские портреты. 1905 г.- зарождение экспрессионизма (от сл. «expressio» - выражение). Появляется в искусстве Германии как выражение торжества духа над материей. Сначала в 1905 г. в Дрездене появляется объединение «Мост» - созданное студентами архитектурного факультета Высшего технического училища. Стремилась выразить драматическую подавленность человека в мире. Упрощение форм, отказ от передачи пространства. С 1906-1912 гг. устраивали выставки. В 1910-1914 гг. выходил альманах «Синий всадник» - организовали В. В. Кандинский, Ф. Марк. После 1-й мировой Войны размежевались. В творчестве наиболее передовых – отчетливо звучали социальные темы. Например, Отто Дикс (р. 1891) выразил ужас войны в знаменитой картине «Окоп», уничтоженной фашистами и в 50 офортах серии «Война». Близость к образам Кафки у наиболее последовательного экспрессиониста – А. Кубина (1877-1955). Также – О. Кокошка (1886-1959). Полный отказ от иллюзорного пространства, плоскостная трактовка предметов, излюбленные персонажи - преступники, душевнобольные и т.п. Такова мрачная поэтика экспрессионистов. В скульптуре влияние экспрессионизма в творчестве Эрнста Барлаха: «Памятник павшим» в Магдебурге (1931). Кете Кольвиц (1903-1994) - немецкая художница, график. В 1903-1908 гг. создала серию офортов «Крестьянская война», явившуюся одной из вершин европейской графики XX в., посвящённой событиям крестьянской войны XVI в. в Германии. В литературе - в творчестве Ф. Кафки (1883-1924). Рассказ «Превращение» (1916), роман «Процесс», 1915.

Пабло Пикассо (1881-1973) - истинный вдохновитель почти всех художественных направлений XX в. «Голубой период» (1901-1904): «Старик нищий и мальчик», «Две сестры», «Девочка с голубем») - посвящены теме трагического одиночества обездоленных (слепых, нищих, бродяг). Кажется, Пикассо особенно дороги такие сюжеты, где слабый оберегает слабейшего. Весь этот круг внутренних тем - спасти, защитить, вывести из темноты - берёт начало в голубом периоде с его лейтмотивом глухого страдания, разрешающегося в молчаливой любви. «Розовый период» (1905-1906): «Девочка на шаре». Сравнительно счастливый период даёт ощущение лёгкого дыхания после душевной замкнутости голубого. В фигурах исчезает скованность, раздвигается пространство, тона делаются прозрачнее и воздушнее, застылость сменяется движением. Тема человеческой

близости входит в широкое русло: перед нами большая человеческая семья или маленький коллектив, скреплённый братскими узами. Модель такой семьи - цирковая труппа, опозитизированное общество странствующих комедиантов. Они бедны и вольны, все в ответе друг за друга, взаимная поддержка является условием их существования, вопросом жизни и смерти. По отношению к большому миру они - отщепенцы, но тем теснее сплачиваются между собой.

В 1907 г. - картина П. Пикассо «Авиньонские девицы». Стремление передать три измерения на плоскости, не нарушая зрительного ощущения плоскости. В этой картине П. Пикассо есть признаки сюжетности, но нет перспективы и фигуры деформированы. Здесь заложены основы кубизма. Работы кубистов впервые были выставлены в 1908 г. Групповая выставка художников состоялась в 1911 г. в Салоне Независимых, где 41-й зал кубистов произвёл сенсацию. Сначала в группу входили Пабло Пикассо, Жорж Брак, Жан Метценже, Альбер Глез, Фернан Леже, Робер Делоне, Марсель Дюшан и др. Интерес художников к науке и одновременно к искусству, не затронутому кризисом цивилизации. Стремление художников прикоснуться к «истокам» подпитывалось и современными открытиями в области подсознания, уклоном к интуитивизму в философии. Кубизм, как течение получивший широкое распространение в первые десятилетия XX в. во всём мире – пример альянса «магии и математики». Художники-кубисты вдохновлялись известным положением творческого метода П. Сезанна: «трактовать формы природы как формы цилиндра, сферы, конуса». Влияние живописи Сезанна, открытие африканской скульптуры. В кубизме - отказ от иллюзорного пространства, от намёка на воздушную перспективу, строгая построенность предмета, в кубизме формы предметного мира деформируются, человеческая фигура превращается в сочетание выгнутых плоскостей; статика. «Кубические странности», по словам критика Воксея о картинах Жоржа Брака, отсюда термин – кубизм. Последняя выставка кубистов – 1912 г. Начальный, «сезаннистский» этап кубизма носит аналитический характер («аналитический кубизм», осень 1906 - зима 1910 /1911 гг.) В этот период Пикассо и Брак настолько тесно сотрудничали, что трудно различить их произведения. У Пикассо не столько различным образом препарированные гитары и скрипки, сколько портреты 1909-1910 гг. составляют поистине гениальную страницу - серия, куда входят портреты Воллара, Канвейлера, «Девушка с мандолиной», «Королева Изабо». В 1912 - 1914 гг. именно Ж. Брак и П. Пикассо совершили революцию в искусстве, включая словесные цитаты в ассамбляжи и коллажи - период «синтетического кубизма». Они стали использовать в некоторых картинах лаковые краски маляров вместо масляной краски, наклеивали на холст куски клеёнки, наносили рисунки на наклеенные куски обоев, выходя за их пределы. Так была

изобретена техника коллажа. В кубизме были созданы новые техники из разных материалов: полосок цветной бумаги с добавлением клеёнки, стекла, опилок и пр. У Пикассо по мере перерастания аналитического кубизма в синтетический происходило распредмечивание и распад формы. Это чувствуется при сравнении упомянутых работ с полотнами 1911 г. Примерно в 1911-1912 гг. Пикассо и Брак писали серии композиций, преимущественно овальных, заполненных удивительно густой вязью дробящихся, и, тем не менее, взаимосвязанных форм. Взгляд ловит среди них грани стеклянных бокалов, всплески веера, закрученность раковин, изгибы резонаторных отверстий скрипки, в эту вязь вплетены различной величины буквы, цифры и ноты. Словно некий универсум в миниатюре. Не случайно он заключён в овал - античный символ яйца, основы жизни. По своей текучести, сплетённости, затейливости они напоминали о языке барокко: это кубистское барокко, пришедшее на смену «классицизму» аналитического кубизма. У Пикассо - возвращение к цветистости: на холстах появились каскады разноцветных песчинок, точек, напоминающих технику дивизионистов. Это уже было «кубистское рококо», грациозное живописное каприччо. Вместе с изгибами очертаний скрипки и нотными знаками в композициях «рококо-кубизма» встречаются знаки игральные карты и игральные кости, а также слова «Ma jolie» и «J'aime Eva». Период кубизма (с появления в 1907г. «Авиньонских девиц») длился до 1920-х гг.

С картины «Три женщины у источника» (1921) начинается в его творчестве период неоклассицизма. В 1937 г. создаёт панно «Герника» (28 м<sup>2</sup>) в испанском павильоне на международной выставке в Париже. 1920 - 1930-е гг. характерны переходом к сюрреалистическим композициям. Отказавшись от кубистических конструкций, он создаёт образы, основанные на экспрессивной деформации человеческого тела, сильно искажает человеческий облик. Одну и ту же женщину он может написать совершенной, привлекательной, а день или месяц спустя - чудовищной. Поразительна по сочетаемости несочетаемого акварель «Обнажённая на фоне пейзажа» (1933).

Футуризм. В 1909 г. опубликованы 11 тезисов Маринетти. Если кубизм сложился как живописное течение, а потом теоретически, то футуризм заявил о себе, прежде всего в манифестах. Провозглашался апофеоз бунта, «лихорадочной бессонницы», «оплеухи и удара кулака», «красоты быстроты», ибо в современном мире «автомобиль прекраснее Самофракийской Победы». Отрицали искусство прошлого, призывали к уничтожению музеев, библиотек, классического наследия: «Долой археологов, академии, критиков, профессоров. Отныне страдания человеческие должны волновать художника не больше, чем «скорбь электроламп». Родина футуризма – Италия, поэтому в футуризме больше итальянских художников. Подобно кубистам, отвергали предшествовавшие течения,

призывая создавать новую реальность. Футуризм проявился не только в изобразительном искусстве, но и в поэзии, театре, музыке, архитектуре, даже в гастрономии. Идеолог и вождь футуристов - поэт Филиппо Маринетти, написавший «Манифест футуризма» (1909), ставший кредо их художественной философии. Крупнейшие представители футуризма: Джакомо Балла (1874-1958), Карло Карра (1881-1966), Умберто Боччони (1882-1916), Джино Северини (1883-1966), Луиджи Руссоло (1885-1947), Сант-Элиа (1888-1916). Руссоло был также композитором, вдохновлялся идеями Маринетти в своих композициях. В настоящее время футуризм рассматривается как единое художественное движение, которое прекратило существование в 1920-е гг. Многие футуристы были убиты во время Первой и Второй мировых войн. Маринетти суммировал главные принципы футуристов, включая патетический отказ от идей прошлого, особенно политических и художественных традиций. Футуристы демонстрировали упоение скоростью и технологией. Машина, самолёт, индустриальный город казались им легендарными, потому что воплощали триумф человека над природой.

В 1910 г. живописцы Балла и Северини встретились с Маринетти. Это была первая фаза футуризма. В 1910 г. Боччони опубликовал манифест, в котором выражался протест против искусства прошлого, отвергалась сухая выхолощенность академических работ на мифологическую тему и осуждалась сентиментальность салонного искусства. Главные представители футуризма - Балла, Боччони, Карра. Балла от поисков в области вибрации света (дивизионизма) приходит к синтетическому изображению движения, космических динамических ритмов. В картине «Дама с собачкой» (1911) он даёт динамическую трактовку композиции: многоногая девушка, многохвостый дог. Он разлагает изображаемое движение на составляющие его моменты. «Динамический синтез», разработанный Боччони, - одно из важнейших открытий футуризма. Согласно Боччони, форма должна быть единым выражением тела и анатомии пространства. Такой синтез обеспечивает игра костей и мышц, пластическая деформация масс под воздействием атмосферных течений, материализация движущихся атмосферных масс, раздвоение образа вследствие сохранения чередующихся изображений на сетчатке глаза. Он сумел выявить в скорости связующий фактор и соединил воедино предмет и пространство. В триптихе «Состояние души» (1912) в трёх специфических моментах он визуализирует нестабильность современной жизни, демонстрируя владение и знание кубистического синтаксиса. Общее впечатление от картин футуристов - ощущение хаоса. Материальность предметов растворена в динамике ритмов и линий. Натуралистические линии каким-то образом совмещаются с отвлечёнными линиями и плоскостями. Предмет разложен на плоскости, движение расчленено на элементы. Многие футуристы поддержали рост

фашизма в Италии, надеясь на модернизацию общества и экономики страны. Слишком резким был контраст между промышленной революцией севера и отсталым архаическим югом. Вождь футуристов Маринетти в годы фашизма сближается с Муссолини.

Наиболее крайняя школа модернизма – абстракционизм. Сложился как направление в 1910-х гг. Художники этого течения отрицали всякую изобразительность в искусстве, отказывались от изображения предметного мира. Абстракционизм называют ещё беспредметничеством. Теоретики абстракционизма выводят его от Сезанна через кубизм. У Пита Мондриана (1872-1944) - образ мира воссоздан посредством прямоугольников различного цвета, отделённых друг от друга чёрной жирной линией; произведения под номерами и буквами. В. В. Кандинский (1866-1944) – другой основоположник абстракционизма. В своей работе «О духовном в искусстве» он провозглашает отход от природы, от природы к «трансцендентальным» сущностям явлений и предметов, его активно занимают проблемы сближения цвета с музыкой. Испытал большое влияние символизма. Несомненно, от символизма его понимание чёрного как символа смерти, белого – как рождения, красного как мужества. Горизонтальная линия воплощает пассивное начало, вертикаль - активное. «Предметность вредна моим картинам», - писал он в работе «Текст художника». Третий основоположник абстракционизма – Казимир Малевич (1878-1935). С 1913 г. создал свою собственную систему абстрактной живописи и выставил на обозрение публики картину «Чёрный квадрат». Назвал эту систему «Динамический супрематизм». Сказал, что в супрематизме о живописи не может быть и речи, живопись давно изжита и художник – пережиток прошлого. «Чёрный квадрат» Малевича (1913) вошёл в историю как высшее выражение крайностей модернистского искусства. Малевича можно считать главным инициатором соединения принципов кубизма и футуризма, поучившие на русской почве название кубо-футуризма. В картинах на крестьянскую тему («Косарь», 1911-1912; «Жница», 1912 и др.) - осваивается кубистический приём. В 1912 г. к кубистическим формам присоединяются футуристические, например, «Женщина с вёдрами», особенно в «Точильщике» (1912).

«Дадаизм» - в 1916 г. Цюрихе эмигрантская богема организовала артистический «Клуб Вольтера». Основатель - поэт Тристан Тзара. В словаре Ларусса слово «дада» имеет несколько значений, например, «игра в лошадки». Это слово они сделали названием направления. Центр дадаистов переместился в Париж, к нему примкнули поэты, некоторые художники. Дадаизм – самое хаотичное, пёстрое, кратковременное выступление авангардистов. На нью-йоркской выставке 1917 г. М. Дюшан представил разнообразные коллажи («ready made» - «готовые изделия», вводимые в изображения: например, наклеенные на холст опилки, окурки, газеты и т.д.). Отрицание всяких

духовных ценностей, законов морали, этики, нравственности. Дадаизм «выдохся» к 1922 г.

На почве дадаизма, сначала как литературное течение, возник сюрреализм (от слова «сверхреальное»). Этот термин впервые прозвучал в 1917 г. в предисловии поэта Аполлинера к своему произведению, хотя он не был ни поэтом, ни теоретиком сюрреализма. Из литературы он «переходит» в живопись, скульптуру, кино и театр. Это направление появилось как философия «потерянного поколения», молодость которого совпала с 1-й мировой войной. Теория сюрреализма строилась на философии интуитивизма Анри Бергсона (интуиция – единственное средство познания истины, ибо разум здесь бессилён, и акт творчества имеет иррациональный, мистический характер), на философии Вильгельма Дильтея, проповедовавшего роль фантазии и случайного в искусстве, на философии австр. психиатра З. Фрейда с его учением о психоанализе и т. д. Своими предшественниками сюрреалисты объявили архитектора А. Гауди, выходца их России – живописца М. Шагала, итальянского поэта и художника Джорджо де Кирико. В творчестве С. Дали (1904-1989) – и кульминация и конец этого направления. «Предчувствие гражданской войны» (1936), «Осенний каннибализм» (1936-1937).

В Бельгии художник и график Франс Мазерель (1889-1972). В сериях ксилографий (гравюр на дереве) - «романов в картинах» раскрывает трагическую судьбу человека в капиталистическом мире (серия «Крестный путь человека», 1918 г., др.). В Италии - Ренато Гуттузо (р. 1912) - глава социально-реалистического направления в итальянской живописи. Картина «Расстрел» (1938) - посвящена Ф.Г. Лорке. В США - художник Рокуэлл Кент (1882-1971) - основоположник национальной школы пейзажной живописи. В Латинской Америке - мастера монументальной живописи (направление «мурализм» - от сл. «мураль» - расписанная стена). Х. Ф. Ороско (1883-1949) - роспись купола в госпитале Каваньяса в Гвадалахаре (1938-1939); Диего Ривера (1886-1957); Д. А. Сикейрос (1883 - 1974) - «Новая демократия».

В скульптуре - Огюст Роден (1840-1917). «Мыслитель», «Граждане Кале», 1884-1888, «Бальзак», 1897; работал с 1880 до конца жизни над «Вратами ада». В последние годы создал интересные работы, связанные теме танца («Айседора Дункан», «Нижинский» - этюды), «Па-де-де» (1908). Антуан Бурдель (1861- 1929) - поиски идеала возвышенной героической личности - «Стреляющий Геракл» (1909), портрет А. Мицкевича в Париже (1909-29, оба - бронза). Аристид Майоль (1861-1944). Классицистические тенденции в его творчестве. Основная тема - обнажённая женская модель. «Памятник Сезанну» (1912-1925, Париж, сад Тюильри). **1940-е гг. Движение Сопротивления и его влияние на художественную культуру.**

### **Вопросы и задания:**

1. Охарактеризовать особенности художественной культуры Новейшего времени.
2. Назвать особенности художественной культуры России первых лет революции.
3. Рассказать о художественной культуре русского зарубежья (с 1920 г.).
4. Каковы особенности зарубежной художественной культуры 1920-х – 1930-х гг.
5. Каковы особенности художественной культуры России 1920-х – 1930-х гг.
6. Рассказать о советской культуре периода Великой Отечественной войны.
7. Охарактеризовать зарубежную художественную культуру первой половины XX века.

## **Лекция 18.**

### **Художественная культура Новейшего времени. Продолжение.**

#### **План лекции:**

1. Советское искусство 1950-х - 1980-х гг.
2. Советская культура 1960-х – 1980-х гг.
3. Зарубежная культура 1950-х – 1960-х гг.
4. Зарубежная культура 1970-х – 1980-х гг.
5. Культура России 1990-х гг.
6. Зарубежная культура 1990-х гг.

Среди важнейших событий конца 1950-х годов, обозначивших новый этап в общественной и культурной жизни страны, были VI Всемирный фестиваль молодежи и студентов в Москве (1957), I Всесоюзный съезд художников (1957), Всесоюзная юбилейная выставка, посвященная 40-летию Октября и т.п.

Наметились изменения в оценке некоторых явлений, как в отечественном, так и в зарубежном искусстве, в том числе – современном.

Так, на рубеже 1950-1960-х гг. прошли интереснейшие выставки: П. Пикассо, А. Дейнеки и другие. Была восстановлена экспозиция Музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, еще перед войной переведенная в запасники. В 1950-1960-е годы произошло возвращение в художественную практику «забытых» имен: К.А. Коровина, Ф.А. Малявина, Б. М. Кустодиева, А. В. Лентулова, К. С. Петрова-Водкина и других. Продолжалось исследование творчества некоторых мастеров «Мира искусства», «Союза русских художников», поздних передвижников. На выставке, посвященной 30-летию МОСХ (1962)

были широко представлены работы 1920-1930-х годов, долгие годы находившиеся в запасниках. Наметился возрастающий интерес к древнерусскому искусству и т.д.

Подобные явления - возвращение «забытых» имен, реабилитация ряда художественных произведений и их авторов, образование новых творческих союзов - были характерны для всех сфер художественной культуры рассматриваемого периода. На рубеже 1950-1960-х годов в отечественном искусстве начинает формироваться неофициальное направление (андеграунд).

Характерной приметой этого времени были также значительные выставки современного отечественного искусства. В 1950-е годы в РСФСР проводились ежегодные совместные выставки художников столицы и периферии. В 1960-м году состоялся крупнейший смотр достижений искусства республики - выставка «Советская Россия» (Москва). В 1964 году произошло открытие зональных выставок в 10 городах России. Десять зон (с конца 1970-х годов - 11) объединили коллективы всех краев, областей, автономных республик. Для молодых художников, учившихся в столице и вышедших в самостоятельную творческую жизнь во второй половине 1950-х годов, очень существенное значение имели молодежные художественные выставки, устраивавшиеся почти каждый год. Они чутко выразили новые творческие устремления. На этих выставках сразу же наметились две основные тенденции: одна была ориентирована на лирико-поэтические традиции «Союза русских художников», на отечественный импрессионизм, другая стремилась синтезировать наследие ОСТА и «Бубнового валета». Вторая из них сразу же выявила тяготение к монументализму, к суровой правде, приведя к появлению «сурового стиля».

В творчестве значительных мастеров ярко проявились новые устремления, наметившиеся в советском искусстве рубежа 1950-1960-х гг. Усиление личностного начала в искусстве, его лиризация, привели к возрастанию значения жанра пейзажа. Он, в лучших своих образцах, явился выражением именно духовного мира личности автора, ее мировоззрения, а иногда и целой эпохи. Шли поиски способов иного, чем прежде, отражения современности в искусстве: отход от штампов, иллюстративности; преодоление внешней пафосности; желание увидеть за обычным, будничным - глубинное, непреходящее; правдивый показ явлений реальной жизни, обязательное наличие индивидуальной жизненной и художественной позиции, своего почерка. В последнем очень важной оказалась опора на художественную традицию. И, как мы убедимся в ходе последующего изучения наследия этого периода - диапазон стилистических предпочтений будет все более расширяться.

Выбор традиции определялся личностью самого мастера, его окружением, образованием. Из недавнего и далекого прошлого были актуализированы именно те

способы художественно воссоздания окружающего мира, которые в наибольшей степени соответствовали настоящему моменту. То есть, идущему процессу углубления и личностного осмысления образа природы, его духовной сути, отходу от жестких схем. С этим связано одновременное присутствие в русском пейзаже рассматриваемого периода целого ряда ярких тенденций, представленных как творчеством отдельных крупных мастеров, так и групп художников, объединенных сходством мировоззренческой позиции и предпочтениями в выборе опоры в русском или зарубежном художественном наследии.

Ю. Непринцев «Отдых после боя» (посвящена Василию Тёркину) 1951, В. Костенецкий «Возвращение» (1947), А. Лактионов «Письмо с фронта» (1947), А. Пластов «Ужин тракториста» (1951). Т. Яблонская «Хлеб» (1949), С. Чуйков «Утро», «Дочь советской Киргизии» (1948). Портреты П. Корина «Конёнков». «Сарьян», «Кукрыниксы» (1957). Графика Б. Пророкова. Серия «Это не должно повториться» (1958). В скульптуре: С. Конёнков, М. Аникушин «Памятник А. С. Пушкину» (1957) в Ленинграде. Для этого времени характерна широта диапазонов пластических стилевых тенденций.

**Советская культура 1960-х – 1980-х гг.** Острые социальные проблемы в произведениях писателей Ч. Айтматова, В. Распутина, Б. Можаяева, В. Астафьева, Н. Думбадзе, в поэзии А. Твардовского, А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Р. Рождественского и др. Взаимодействие национальных традиций в советском искусстве. Музыка А. И. Хачатуряна. Творчество Г.В. Свиридова. Музыка в театре и кино. Т.Н. Хренников. А.Н. Петров. Публицистическая острота советского кино. Картины режиссеров С. Герасимова. Г. Чухрая, Э. Рязанова, Р. Быкова. Психологическая направленность творчества режиссеров А. Тарковского, А. Сокурова, Т. Абуладзе, С. Параджанова, Н. Михалкова. Авторская песня в СССР, её роль в нравственно-эстетическом воспитании. Основные тенденции в изобразительном искусстве СССР.

Начало 1960-х - «суровый стиль». Бескомпромиссность, нелицеприятность, подчёркнутый драматизм, крупный план. П. Никонов «Наши будни», 1960; братья А. и П. Смолины «Полярники», 1961; В. Попков «Строители Братска», 1961; Т. Салахов «Ремонтники», 1960; Н. Андронов «Плотогоны», 1959-60 и др. Осмысление событий Великой Отечественной войны. Е. Моисеенко «Победа», Т. Яблонская «Безымянные высоты», А. Никич «Военные корреспонденты», А. Мильников «Прощание. 1941 год», Г. Коржев «Мать», «Проводы» из серии «Опалённые огнём войны», и др. В. Попков «Шинель отца». Острое ощущение художником внутренней духовной связи между поколениями. Его триптих: «Воспоминания», «Одна», «Северная песня», 1960-е. Тема деревни в творчестве В. Иванова, цикл «Русские женщины», 1960-е. Образ современника. И. Серебряный «Портрет Д. Шостаковича» (1964), Д. Жилинский «Семья Капицы», 1979;

П. Корин «Кукрыникисы», 1957, А. Учаев «Победитель», 1979; О. Филатчев и др. Обращение к исторической теме. Е. Моисеенко «Черешня», Т. Назаренко «Пугачёв», «Партизаны пришли»; К. Васильев, И. Глазунов, Ю. Ракша, О. Булгакова и др. Пейзажная живопись. Расширение стиливого диапазона пейзажной живописи. А. Грицай. Мастер лирического пейзажа. «Апрельский вечер», 1970. Н. Ромадин «Есенинский вечер», «На родине Есенина». Владимирская школа пейзажной живописи. Ким Бритов, Владимир Юкин, Валерий Кокурин, Николай Модóров, Николай Мóкров, Валерий Егоров и др. Многонациональный характер советского изобраз. иск-ва (Э. Илтнер, М. Абдуллаев, Т. Салахов, И. Клычев, П. Якупов, М. Савицкий и др.). Неофициальное искусство (конец 1950-х - 70-е гг.). Авангард, митьки, соц.- арт и др.

Скульптура. Сооружение мемориальных комплексов. «Героям Сталинградской битвы», статуя «Родина» (руководитель коллектива скульпторов - Е. Вучетич, 1967). Мемориальный комплекс «Брестская крепость - герой» А. Бембель. Мемориальный комплекс «Хатынь» в Белоруссии (архитектор Ю. Градов, В. Занкевич и др., 1968-1969). «Саласпилс» - мемориальный ансамбль близ Риги (Латвия), скульпторы - А. Буковский и др., 1967. Памятник жертвам в Пирчюписе (Литва), 1960, арх. Г. Йокубонис. Памятник Победы в Ленинграде, скульптор М. Аникушин, 1975. Памятник морякам, погибшим в Великую Отечественную войну, скульптор Э. Амашукели. Памятник генералу Карбышеву в Маутхаузене, Мусе Джалилю в Казани, скульптор В. Цигаль. И многие другие мемориальные сооружения по всей стране, например, во Владимире - в 30-летнюю годовщину Победы был открыт памятник. Творчество скульптора О. Комова. «Пушкин» (1970), «Пушкин и Пущин» (1965), памятник А. Рублёву во Владимире и др. Д. Митлянский «Памятник одноклассникам» в Москве (1975). А. Пологова «Ладушки-ладушки» (1957). В. Клыков «Скульптурная композиция у Московского Государственного Детского Музыкального Театра» (1980), эскиз памятника А. С. Пушкину (1986). Л. Баранов «Пушкин» (композиция), 1981; и др. Конец 1960-х-1970-е годы отмечены общей активизацией художественной жизни в стране. Среди наиболее крупных выставок этого времени - посвященная 50-летию Октября (1967), «На страже Родины» (1968 г., к 50-летию Советских Вооруженных сил), «50 лет ВЛКСМ (1968), к 100-летию о дня рождения В.И. Ленина (1970), «СССР – наша Родина» (1972-1973, к 50-летию образования СССР), «По Ленинскому пути» (1977-1978, к 60-летию Октября) и ряд других. Из республиканских выставок особенно значительными, масштабными были выставки «Советская Россия (с 1960 г.). Наряду с ними, проводились другие тематические республиканские выставки. Например, «По родной стране» (1972, Москва); к 30-летию Победы в Великой Отечественной войне (1975, Волгоград, Хабаровск); «Мое

Нечерноземье» (1977, Тула) и другие. Много внимания было уделено молодежным выставкам. Следует также отметить, что продолжилось расширение культурного сотрудничества СССР с зарубежными странами в выставочной деятельности. В рассматриваемый период продолжила развитие неофициальная линия в отечественном искусстве, обозначившаяся на рубеже 1950-1960-х годов. На протяжении многих лет произведения этого ряда не имели доступа к широкому кругу зрителей, вплоть до конца 1980-х годов.

**Зарубежная культура 1950-х – 1960-х гг.** Влияние идей Сопrotивления на мировую культуру послевоенного периода. Неореализм в итальянском искусстве и литературе. Р. Росселини, Л. Висконти, В. де Сика, Дж. де Сантис, В. Праттолини и др. Влияние итальянского реализма на культуру других стран. Распространение идей экзистенциализма после второй мировой войны. Взгляды Ж.П. Сартра. А. Камю. Их влияние на культуру. Творчество Ж. А Творчество Ж. Ануя. Э. Хемингуэя, Э.М. Ремарка, У. Голдинга, Кобо Абэ и др.

**Зарубежная культура 1970-х – 1980-х гг.** Научно-техническая революция, её влияние на массовую культуру. Поп-арт, кич, оп-арт, гиперреализм. Концептуальное искусство. Культура постмодерна в целом.

**Культура России 1990-х гг.** Сложность исторического периода. Распад СС СР. Перестройка. Переосмысление истории. Критическое отношение к проблемам современности. Усиление влияния зарубежной культуры. Возвращение к духовным ценностям культуры прошлого и отечественной культуры. М и отечественной культуры. Многослойность художественной культуры. Проблема молодёжной культуры.

**Зарубежная культура 1990-х гг. «Итоги» XX века перспективы развития мировой культуры в XXI веке.**

**Вопросы и задания:**

1. Охарактеризовать особенности советской художественной культуры 1950-х - 1980-х гг.
2. Охарактеризовать особенности советской художественной культуры Советская культура 1960-х – 1980-х гг.
3. Охарактеризовать особенности зарубежной художественной культуры 1950-х – 1960-х гг.
4. Охарактеризовать особенности зарубежной художественной культуры 1970-х – 1980-х гг.
5. Назвать особенности художественной культуры России 1990-х гг.
6. Охарактеризовать зарубежную художественную культуру 1990-х гг.

## Заключение

Таким образом, в лекционном курсе были рассмотрены следующие разделы и темы:

Раздел 1. Введение в изучение дисциплины «История и теория художественной культуры». Цели и задачи изучения дисциплины «История и теория художественной культуры». Художественная культура как подсистема культуры. Раздел 2. Теория художественной культуры. 2. Искусство в системе художественной культуры. 3. Типология культуры. Исторические типы культуры. 4. Стиль в искусстве. Типология стилей. 5. Исторический стиль в искусстве. Творческий метод. Направления, течения, школы. 6. Виды искусства и их специфика. Классификация видов искусства. Раздел 3. Опыты искусствоведческо – культурологического исследования произведений искусства. 7. Основы искусствоведческо – культурологического анализа произведения искусства. Сравнительно – исторический анализ произведения искусства. Раздел 4. История художественной культуры. 8. Художественная культура первобытного общества. 9. Художественная культура рабовладельческого общества. Художественная культура Древнего Востока. Общая характеристика. 10, 11. Художественная культура рабовладельческого общества. Художественная культура античности. 12. Художественная культура феодального общества. Художественная культура Европы Средних веков. Художественная культура исламских стран. 13. Художественная культура Древней Руси. 14. Художественная культура Европы периода перехода от феодализма к капитализму. 15, 16. Художественная культура Европы и России Нового времени. 17, 18. Художественная культура Новейшего времени. Тенденции развития художественной культуры на рубеже XX – XXI вв.

Рассмотренные вопросы являются основополагающими при изучении данной учебной дисциплины. Кроме того, «История и теория художественной культуры» имеет интегративный характер, с одной стороны - опирается на знания общегуманитарного и профессионального циклов, с другой стороны – может способствовать формированию системного знания в области художественной культуры. Это должно способствовать профессиональному и общекультурному росту уровня обучающихся.

Изучение этой дисциплины предполагает большой объём самостоятельной работы студентов, поскольку необходимо серьёзно изучать информацию о проблемах, обозначенных в темах лекций, также - о нерешенных вопросах изучаемой отрасли знаний, существующих научных школах, гипотезах; иметь представление о перспективах развития данной науки.

В результате изучения данной дисциплины, обучающиеся должны понять, что искусство нельзя считать необязательным приложением к более насущным благам и потребностям людей. Оно играет огромную роль в жизни человеческого общества, обеспечивая создание, накопление и трансляцию духовного опыта и эстетических ценностей от поколения к поколению, от человека к человеку, от культуры к культуре. Искусство является своеобразным зеркалом и самосознанием любой культуры, в котором отражаются ее сущностные черты. Осваивая произведения искусства, человек социализируется, познает мир, его прошлое, настоящее и будущее, научается постигать эмоционально-интеллектуальный мир другого. Потребность в искусстве никогда не покидает человека; даже в самые тяжелые исторические моменты он испытывает ее. Отказ от художественной деятельности способен вернуть человека в первобытное состояние, пренебрежение к высокой культуре и ее ценностям может привести и приводит к падению нравственности и, как следствие, разгулу преступности, наркомании и т.п. явлениям. И культурная политика любого государства должна обеспечивать поддержку высокого искусства.

### **Список литературы:**

#### **а) основная литература:**

1. Васнецов, А.М. Художество. Опыт анализа понятий, определяющих искусство живописи [Электронный ресурс]: учебное пособие / А.М. Васнецов. – Электрон. дан. - СПб.: Лань, Планета музыки, 2016. – 396 с. – Режим доступа: [http://e.lanbook.com/books/element.php?p11\\_id=76293](http://e.lanbook.com/books/element.php?p11_id=76293) – Загл. с экрана.
2. Домбровская, А.Ю. Методы научного исследования социально-культурной деятельности [Электронный ресурс]: учебное пособие / А.Ю. Домбровская. — Электрон. дан. — СПб.: Лань, Планета музыки, 2016. — 128 с. — Режим доступа: [http://e.lanbook.com/books/element.php?p11\\_id=37001](http://e.lanbook.com/books/element.php?p11_id=37001)
3. Садохин, А. П. Мировая культура и искусство [Электронный ресурс]: учебное пособие / А.П. Садохин. — Электрон. текстовые данные.— М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2015.— 415 с.— Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/12852>.— ЭБС «IPRbooks», по паролю
4. Яковлева, Н.А. Практикум по истории изобразительного искусства и архитектуры [Электронный ресурс]: учебное пособие / Н.А. Яковлева, Т.П. Чаговец, С.С. Ершова. - Электрон. дан. – СПб.: Лань, Планета музыки, 2016. – 396 с. – Режим доступа: [http://e.lanbook.com/books/element.php?p11\\_id=74689](http://e.lanbook.com/books/element.php?p11_id=74689) – Загл. с экрана

#### **б) дополнительная литература:**

1. Акулова, Л. В. Культура и искусство русской усадьбы (XVI - начало XX вв.): монография / Л. В. Акулова; Владимирский государственный университет имени

- Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых (ВлГУ), Гуманитарный институт.— Владимир: Аркаим, 2012. - 323 с. — Имеется электронная версия.— Библиогр. в примеч.: с. 308-322. Издание на др. носителе: Культура и искусство русской усадьбы (XVI - начало XX вв.) [Электронный ресурс]: монография / Л. В. Акулова; Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых (ВлГУ). Гуманитарный институт.— Владимир. 2012 .— ISBN 978-5-93767-053-3. - 2 экз. (Библ. ВлГУ). Режим доступа: <http://e.lib.vlsu.ru:80/handle/123456789/2245>
2. Боров, Ю.Б. Художественная культура XX века (теоретическая история) [Электронный ресурс]: учебник / Ю.Б. Боров. — Электрон. текстовые данные. — М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012.— 495 с.— Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/15496>.— ЭБС «IPRbooks», по паролю
3. Борзова Е. П. История мировой культуры в художественных памятниках [Электронный ресурс]: учебное пособие/ Борзова Е.П., Никонов А.В.— Электрон. текстовые данные.— СПб.: Издательство СПбКО, 2010. — 216 с. — Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/11259>.— ЭБС «IPRbooks», по паролю.
4. Булгаков, Ф.И. Художественная энциклопедия. Часть 2 [Электронный ресурс]: монография / Ф.И. Булгаков. — Электрон. дан. — СПб.: Лань, 2013. — 352 с. — Режим доступа: [http://e.lanbook.com/books/element.php?p11\\_id=32097008](http://e.lanbook.com/books/element.php?p11_id=32097008).
5. Варцава, Р. М. Декоративное искусство: краткий словарь художественных и технологических понятий / Р. М. Варцава, В. В. Вылугин; Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых (ВлГУ). — Владимир: Владимирский государственный университет имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых (ВлГУ). 2011. — 209 с: ил — Библиогр.: с 148-151 — ISBN 978-5-9984-0214-2 - (Библ. ВлГУ, 20 экз.).
6. Клевцов П.Б. Теория и история мировой культуры [Электронный ресурс]: учебное пособие/ Клевцов П.Б.— Электрон. текстовые данные.— СПб.: Издательство СПбКО, 2008.— 311 с.— Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/11263>.— ЭБС «IPRbooks», по паролю
7. Маньковская, Н.Б. Современное искусство как феномен техногенной цивилизации [Электронный ресурс] / Н.Б. Маньковская, В.В. Бычков. — Электрон. текстовые данные.— М.: Всероссийский государственный университет кинематографии имени С.А. Герасимова (ВГИК), 2011.— 208 с.— Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/30638>.— ЭБС «IPRbooks», по паролю
8. Рапацкая, Л. А. История художественной культуры России. От древних времен до конца XX века учебное пособие для вузов по направлению "Художественное образование" / Л.

А. Рапацкая — М.: Академия, 2008 — 376 с. [16] л. цв. ил. — (Высшее профессиональное образование, Педагогические специальности) — Библиогр. с. 371 - 373. — ISBN 978-5-7695-4222-0 - (Библ. ВлГУ, 18 экз.).

9. Соколова, М. В. Мировая культура и искусство: учебное пособие для вузов по специальности социально - культурный сервис и туризм / М. В. Соколова. — 4 – изд., стер. – М.: Академия, 2008. – 365 с.: ил. – (Высшее профессиональное образование). Туризм). – (Библ. ВлГУ, 34 экз.).

#### Литература к разделам:

1. Акулова, Л. В. Русская художественная культура [Электронный ресурс] учебно-методическая разработка по спецкурсу / Л. В. Акулова; Владимирский государственный гуманитарный университет (ВГГУ). — Электронные текстовые данные (1 файл 178 Кб). — Владимир: Владимирский государственный гуманитарный университет (ВГГУ), 2008 . — 39 с. — Заглавие с титула экрана — Библиогр.: с. 18 - 25. Режим доступа: <http://e.lib.vlsu.ru:80/handle/123456789/2247> — Свободный доступ в электронных читальных залах библиотеки. — (библ. ВлГУ, 1 экз.)

2. Алакшин, А. Э. Смысл мировой культуры [Электронный ресурс] / А.Э. Алакшин. — Электрон. текстовые данные.— СПб.: Петрополис, 2012. - 238 с. Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/20340>.— ЭБС «IPRbooks», по паролю

3. Алакшин, А. Э. Культурология [Электронный ресурс]: взгляд на мировую культуру. Тексты лекций / А.Э. Алакшин. — Электрон. текстовые данные.— СПб.: Петрополис, 2012.— 208 с.— Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/20320>.— ЭБС «IPRbooks», по паролю

4. Аронов, А. А. Мировая художественная культура. Россия. Конец XIX- XX век: справочно-биографический материал / А. А. Аронов.— Москва: Московский государственный университет культуры, 1999 .— 170 с.: табл. — (Новое в образовании).— Библиогр. в подстроч. примеч. — ISBN 5-85652-059-9.— ISBN 5-88283-025-7- (библ. ВлГУ, 12 экз.).

5. Бакушинский, А. В. Исследования и статьи. Избранные искусствоведческие труды. Теоретические работы. Эстетическое воспитание. Русское и советское искусство. Русское народное искусство / А. В. Бакушинский; сост. И. А. Либерфорт [и др.]; авт. вступ. ст. И. А. Либерфорт [и др.].— М.: Советский художник, 1981. — 351 с. [40] л. ил., цв. ил., портр. схемы. — (Библиотека искусствознания).— Библиогр.: с. 337-340 . — Список научи критич. тр.: с. 341-343.— Список ил.: с. 344- 345 .— Указ. имен: с. 346-348. - (библ. ВлГУ, 4 экз.).

6. Божович, В. И. Традиции и взаимодействие искусств Франция конец XIX - начала XX века / В. И. Божович; Академия наук СССР; Министерство культуры СССР; Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания; отв. ред . А . В.

- Бартошевич. — М.: Наука, 1987. — 319 с. — Библиогр. в примеч. - с 303-310. — Имен. Указ. - с. 311 – 315. — (библ. ВлГУ, 2 экз.).
7. Бурлаков, А. И. Культурология. История мировой и отечественной культуры методические рекомендации к лекционным и семинарским занятиям по культурологии I А. И. Бурлаков; В. В. Гуляева; Владимирский государственный университет (ВлГУ) Кафедра истории и культуры. — Владимир: Владимирский государственный университет (ВлГУ), 2004. — 40 с. - (библ. ВлГУ, 17 экз.).
8. Буткевич, Л. М. История орнамента: учебное пособие для высших педагогических учебных заведений / Л. М. Буткевич.— Москва: Владос, 2005. — 267 с., [4] л. ил.: ил.— (Изобразительное искусство).— Библиогр.: с. 267. — ISBN 5-691-00891- 9.- (библ. ВлГУ, 2 экз.).
9. Варданын, Р. В. Мировая художественная культура. Архитектура / Р. В. Варданын. — М.: Владос, 2004. — 400 с ил — Библиогр. с. 397 — ISBN 5-691- 01064-6.. - . (библ. ВлГУ, 7 экз.).
10. Вейс, Г. Энциклопедия материальной культуры [Электронный ресурс] / Г. Вейс.— Текстовые данные. — М.: Директ - Медиа Паблишинг, 2004. — 1 электрон. Опт. диск (CD-ROM) .— Загл. с экрана .— ISBN 5-94865-036-7. - (библ. ВлГУ, 1 экз.).
11. Время, вперед! Культурная политика в СССР [Электронный ресурс] / под ред. И.В. Глущенко, В.А. Куренного. — М.: ИД Высшей школы экономики, 2013. — (Исследования культуры). - <http://www.studentlibrary.ru/book/ISBN9785759810827.html>
12. Галин, Сергей Афанасьевич. Отечественная культура XX века: учебное пособие для вузов / С. А. Галин.— Москва: Юнити-Дана, 2003. — 479 с.: ил. — (Cogito ergo sum).— Библиогр.: с. 458-459. — ISBN 5-238-00515-6.- (библ. ВлГУ, 1 экз.).
13. Громов, Е. С. Критическая мысль в русской художественной культуре. Историко-теоретические очерки / Е. С. Громов: Государственный институт искусствознания. — М.:Индрик: Летний Сад, 2001. — 247 с. — (библ. ВлГУ, 1 экз.).
14. Грушевицкая, Т. Г. Словарь по мировой художественной культуре: учебное пособие для вузов / Т. Г. Грушевицкая, М. А. Гузик, А. П. Садохин; под ред. А. П. Садохина.— Москва: Академия, 2001. — 403 с. — (Высшее образование).— На тит. л. изд-во указано на лат. яз. — ISBN 5-7695-0722-5.- 4 экз.|изд. стер. — М.: Академия, 2008. — 365 с. ил. — (Высшее профессиональное образование, Туризм). — Библиогр.: с 362 – 364. — ISBN 978-5-7695-4856-7. - (библ. ВлГУ, 4 экз.).
15. Журавлев, В. В. Мир художественной культуры: философские очерки / В. В. Журавлев. — М.: Мысль, 1987. — 239 с. — Библиогр. в подстроч. примеч. - (библ. ВлГУ, 2 экз.).
16. Западное искусство. XX век / Академия наук СССР Министерство культуры СССР. Всесоюзный научно - исследовательский институт искусствознания отв. ред. Б. И.

Зингерман. — М.: Наука, 1978.— 367 с.. — Библиогр. в подстроч. примеч. - (библ. ВлГУ, 5 экз.).

17. Евангулова, О. С. Художественная "вселенная" русской усадьбы / О. С. Евангулова. — Москва: Прогресс - Традиция, 2003.— 303 с.: ил. — Библиогр. в подстроч. примеч. — ISBN 5-89826-140-0. - (библ. ВлГУ, 1 экз.).

18. История мировой культуры (мировых цивилизаций) учебное пособие для вузов / Г. В. Драч (и др.); под ред. Г. В. Драча. — Изд. 3 - е доп. и перераб. — Ростов-н/Д.: Феникс, 2004. — 535 с. — (Высшее образование). — Библиогр.: с. 532 – 534. — (библ. ВлГУ, 12 экз.).

19. Кривцун, О. А. Эстетика: учебник для вузов по специальностям "Культурология", "Философия", "Искусствоведение". "Музыковедение", "Филология", "Музеология" / О. А. Кривцун. — 2-е изд., доп. — М.: Аспект Пресс, 2001. — 447 с — Имен указ.: с 424-434. — Предм. указ.: с. 435-440 — Библиогр. в подстроч. примеч. — Библиогр. в конце гл. — ISBN 5-7567-0210-5. — (библ. ВлГУ, 32 экз.).

20. Культурология История мировой культуры учебник для вузов / Ф. О. Айсина [и др.]; под ред. А. Н. Марковой. — М.: Юнити - Дана, 2007. — 576 с. (12) л. ид.; Библиогр.: с. 576. — ISBN 978-5-23841120-2. - (библ. ВлГУ, 1 экз.).

21. Культурология: учебное пособие для вузов по специальности 032800 "Культурология" / А. И. Шаповалов [и др.]; под ред. А. И. Шаповалова.— М.: Владос, 2004 (макет 2003).— 319 с.: ил. — (Учебное пособие для вузов).— Библиогр.: с. 256-259. — ISBN 5-691-00695-9. - (библ. ВлГУ, 3 экз.).

22. Культурология История мировой культуры учебник для вузов / Ф. О. Айсина [и др.]; под ред. А. Н. Марковой. — М.: Нити - Дана, 2007. — 576 с. (12) л. ид.; Библиогр.: с. 576. — ISBN 978-5-23841120-2. - (библ. ВлГУ, 4 экз.).

23. Культурология История мировой культуры учебник для вузов под ред. А. Н. Марковой. — 2-е изд. перераб. и доп. — М.: Юнити – Дана, 2005. — 576 с. (12) л. цв. ил. — Библиогр. с 576. — ISBN 5-85178-043-6. - (библ. ВлГУ, 4 экз.)

24. Культурология. История мировой культуры. Хрестоматия: учебное пособие для вузов — М.: Юнити - Дана 2005. — 607 с. — (Cogrito ergo turn).— Библиогр.: с. 595-597. (библ. ВлГУ, 2 экз.)

25. Культурология. История мировой культуры учебное пособие для вузов по социально-гуманитарным специальностям / Г. С. Кнабе [и др.] под ред. Т. Ф. Кузнецовой. — М.: Академия, 2003. — 605 с. — (Высшее профессиональное образование Культура и искусство) — (библ. ВлГУ, 7 экз.).

26. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения (в 3 тт.) / В. Н. Лазарев. —

М.:, 1956-1997. [Т 3). Начало раннего Возрождения в итальянском искусстве Архитектура. Скульптура . Живопись. Трактаты. — 1979 — 239 с . [8] л. цв. ил., ил., планы. — 3 - я кн. цикла "Происхождение итальянского Возрождения" — На тит. л. Т. 3 указан как Кн. 3. — Библиогр. в тексте. — Библиогр. в подстроч. примеч. — Список ил. с. 207-208. — Указ. с. 209-239. - . (библ. ВлГУ, 5 экз.).

27. Любимов, Л. Д. Искусство Западной Европы. Средние века. Возрождение в Италии: книга для чтения / Л. Д. Любимов. — М.: Просвещение , 1976. — 319 с., ил., ц. в ил. портр. — Библиогр. в подстроч. примеч. - (библ. ВлГУ, 6 экз.).

28. Любимов, Л. Д. Искусство Древней Руси: книга для чтения / Л. Д. Любимов. — М.: Просвещение, 1974. — 336 с.: ил., цв. ил. — Библиогр. в подстроч. примеч. - (библ. ВлГУ, 4 экз.).

29. Мировая художественная культура: учебное пособие для вузов: в 2 т. / под ред. Б. А. Эренграсс. — Изд. 2-е. перераб. и доп. — Москва: Высшая школа, 2005 .— ISBN 5-06-005286-9.

Т. 1 / Б. А. Эренграсс [и др.].— 2005 .— 447 с. — Библиогр.: с. 445-446 .— ISBN 5- 06-005287-7- (библ. ВлГУ, 5 экз.).

30. Мировая художественная культура. Древний Египет. Скифский мир. Хрестоматия / сост. И. Химик. — СПб.: Лань, 2004. — 800 с., ил. — (Мир культуры, истории и философии).— Библиогр.: с. 790-792 — ISBN 5-8114-0551-0 - (библ. ВлГУ, 3 экз.).

31. Моисеева, Н. А. Культурология. История мировой культуры / Н. А. Моисеева. — СПб.: Питер, 2007. — 256 с. — (Учебное пособие). — Библиогр.: с. 210 – 212. — ISBN 978-5-91180-501-2. - (библ. ВлГУ, 3 экз.).

32. Очерки истории советского искусства архитектура, живопись, скульптура, графика / П. А. Павлов [и др.]; Министерство культуры СССР. Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания; отв. ред. Г. Г Пospelов. — М.: Советский художник, 1980. - 263 с.: ил., портр. — (В помощь народным университетам культуры) — Библиогр. в примеч. — Библиогр.: с 253-256 — Имен. указ. - с. 257-262. - (библ. ВлГУ, 21 экз.).

33. Ремпель, Л. И. Искусство Среднего Востока. Наследие древности. Художественная культура средних веков. История искусств и современность: избранные труды по истории и теории искусств / Л. И. Ремпель. — М.: Советский художник, 1978. — 286 с., [60] л. ил., схемы, ил. портр. — (Библиотека искусствознания) — Библиогр. в подстроч. примеч . — Библиогр. – с. 267 – 273. — Слiсок ил. - с. 274 – 279. — Указ. имен. - с. 281 - 284 . - (библ. ВлГУ, 2 экз.).

34. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX - начала XX века: хрестоматия / Ордена Ленина Академия художеств СССР Научно-исследовательский

институт теории и истории изобразительных искусств; под ред. В. В. Ванслова. — М.: Изобраз. Искусство, 1977. — 863 с. — Библиогр. в подстроч. примеч. - (библ. ВлГУ, 16 экз.).

35. Русская художественная культура второй половины XIX века. Социально-эстетические проблемы. Духовная среда / В. Г. Кисунько [и др.]. Академия наук СССР; Министерства культуры СССР. Всесоюзный научно-исследовательский институт искусствознания; отв. ред. Г. Ю. Стернин. — М.: Наука, 1988. - 365 с.— Библиогр. в примеч. — Указ. имён: с. 355 – 364.— ISBN 5-02-012701-9 - (библ. ВлГУ, 4 экз.).

36. Свицерская, М. И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII-XIX веков: учебное пособие для вузов по направлению культурология / М. И Свицерская; Министерство культуры Российской Федерации Московский государственный университет имени М В Ломоносова (МГУ), Философский факультет; Государственный институт искусствознания — М.: Галарт, 2010. — 927 с. ил., цв. ил. — Библиогр. в тексте. — ISBN 978-5-269-01104-2. - (библ. ВлГУ, 1 экз.).

37. Смолицкая, Т. А. Мировая художественная культура. Раздел "Архитектура и градостроительство": учебное пособие для старших классов гуманитарных школ, лицеев, гимназий, колледжей / Т. А. Смолицкая . – М.: Архитектура-С, 2005.— 254 с.: ил., цв. ил. — (Специальность "Архитектура"). На обл. авт. не указан.— На обл. в вых. дан.: Архитектура и градостроительство.— Библиогр.: с. 246-248 .— ISBN 5-9647-0040-3.- (библ. ВлГУ, 5 экз.).

38. Стернин, Г.Ю. Художественная жизнь России 30-40-х годов XIX века / Г. Ю. Стернин; Государственный институт искусствознания.— М: Галарт, 2005 .— 240 с. — Имен, указ.: с. 232-240 ISBN 5-269-01031-3.- (библ. ВлГУ, 11 экз.). |

39. Тугендхольд, Я. А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. Избранные статьи и очерки. Художественная культура Запада. Искусство Октябрьской эпохи. Художественная промышленность и архитектура СССР / Я. А. Тугендхольд. — М.: Советский художник, 1987 .— 318 с., [64] л. ил., цв. ил., портр. — (Библиотека искусствознания) — Библиогр. в конце ч. — Библиогр.: с 291-294. - Слосок кн. и ст.: с. 295-304 .— Слосок ил : с. 305-308 .— Указ. имен: с. 309-316- (библ. ВлГУ, 3 экз.).

40. Хроника мировой культуры [около 30 тысяч фактов относящихся ко всем областям культурной деятельности] / сост. и гл. ред. С. В. Стахорский. — М.: Белый город, 2001. — 750 с. — Предм. указ. – с. 647 – 706. - (библ. ВлГУ, 2 экз.).

50. Цветная графика [Электронный ресурс]: Учеб. пособие для студентов вузов / Н.П. Бесчастнов - М. : ВЛАДОС, 2014. - (Изобразительное искусство). - <http://www.studentlibrary.ru/book/ISBN9785691019661.html>

41. Шубникова-Гусева, Н. И. "Объединяет звуком русской песни": Есенин и мировая литература (научное издание] / Н. И. Шубникова - Гусева; Российская академия наук, Институт мировой литературы имени А. М. Горького (ИМЛИ РАН). — М.: Российская академия наук. Институт мировой литературы имени А. М. Горького (ИМЛИ РАН). 2012. — 526 с. — Библиогр. в примеч. - с. 372 – 421. — Указ. имен. - с. 505 - 523 .— ISBN 978-5-9208-0412-9. - (библ. ВлГУ, 2 экз.).

#### **в) периодические издания**

1. Журнал «Балет»
2. Журнал «Хореограф»
3. Журнал «Academia: Танец. Музыка. Театр. Образование». Периодическое издание Московской государственной академии хореографии»
4. Журнал «BALLET2000»
5. Журнал «Dance Europe»
6. Журнал «Dance – Light-Magazine»
7. Журнал «Dancing Times»
8. Журнал «DOZADO»

#### **г) интернет – ресурсы:**

1. <http://www.protanec.com/> - На сайте публикуются новости из мира танца, статьи авторов из печатной версии журнала, а также материалы, доступные только в электронной версии.
2. [Www.Dance-Space.ru](http://www.Dance-Space.ru) - это танцевальная социальная сеть для любителей и профессионалов танцевального искусства
3. <http://www.ocknt48.ru/ru/> - сайт Липецкого областного центра культуры и народного творчества
4. <http://www.balletacademy.ru/biblio/index.php> Электронная библиотека Московской государственной академии хореографии
5. <http://www.art-center.ru/> - единый сервисный центр поддержки фестивалей и конкурсов
6. <http://www.globaldance.info/> - каталог танцевальных сайтов
7. <http://www.globaldance.info/catalog.php?subdir=7> - Сайты фестивалей, конкурсов по народным, национальным танцам, стилизованной народной хореографии, Folk dance, фольклору, танцев народов мира
8. <http://planetatalantov.ru/> - фонд поддержки и развития детского творчества
9. <http://utc-mgik.ru> Учебно-творческий центр Московский государственный университет культуры и искусств

10. <http://vk.com/impresariobooks> Издательство «Импресарио» — книги по хореографии
11. <http://zodchie.mcc.moscow/> - Культурный центр "Зодчие"
12. <http://www.sibculture.ru/magazine/> журнал
13. <http://secret-terpsihor.com.ua/> - авторский сайт Ольги Киенко. Хореографическая помощь хореографам и музыкальным руководителям
14. <http://www.pereplyas.ru/> фонд развития народного танца