

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.

Общая теория искусств

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

Владимир – 2016 г.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение к конспекту лекций 2

Лекция 1. Введение в изучение дисциплины «Общая теория искусств». Цели и задачи.

Художественная культура как подсистема культуры.

Лекция 2. Искусство в системе художественной культуры.

Лекция 3. Типология культуры. Исторические типы культуры.

Лекция 4. Стил в искусстве. Типология стилей.

Лекция 5. Исторический стил в искусстве. Творческий метод. Направления, течения, школы.

Лекция 6. Классификация видов искусства.

Лекция 7. Архитектонические виды искусства.

Лекция 8. Виды изобразительного искусства. Графика как вид искусства.

Лекция 9. Живопись как вид искусства.

Лекция 10. Скульптура как вид искусства.

Лекция 11. Временные виды искусства. Искусство слова.

Лекция 12. Музыка как вид искусства.

Лекция 13. Пространственно-временные (синтетические) виды искусства. Общая характеристика.

Лекция 14. Театр как вид искусства.

Лекция 15. Искусство хореографии

Лекция 16. Кино как вид искусства.

Лекция 17. Основы искусствоведческо – культурологического анализа произведения искусства

Лекция 18. Сравнительно – исторический анализ произведения искусства.

Заключение.

Список литературы.

Введение

Учебный курс дисциплины «Общая теория искусств» 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 «Общей теории искусств» 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 «Общая теория искусств» (Б.1 В.ОД.6) относится к вариативной части Общепрофессионального цикла базовых дисциплин ПО ХИ наряду с дисциплинами: «История и теория музыки», «История драматического театра», «История изобразительного искусства», «Иностранный язык в сфере профессиональной коммуникации (французский)», «Основы научно – исследовательской деятельности в области хореографического искусства». Поможет при изучении дисциплин «Классический танец», «Народно - сценический танец», «Модерн – джаз танец», «Дуэтный танец», «Исторический танец». 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 «Общая теория искусств» 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 «Общей истории искусств» 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 6 семестре для бакалавров: Направление подготовки 52. 03. 01 Хореографическое искусство; профиль подготовки «Искусство балетмейстера - репетитора».

В 6 семестре — 72 часа аудиторных занятий, из них - лекций 36 часов, практических занятий – 36 часов, самостоятельной работы студентов - 72 часа; зачёт с оценкой. Общая трудоёмкость дисциплины составляет 144 часа.

Лекция 1. Введение в изучение дисциплины «Общая теория искусств».

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 «Общая теория искусств» 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;

1. Содержание понятия «художественная культура».

2. Художественная культура как подсистема культуры общества.
3. Назвать компоненты художественной культуры.
4. Функции художественной культуры.

Лекция 2. Искусство в системе художественной культуры.

План лекции:

1. Искусство в системе художественной культуры.
2. Художественный образ.
3. Что такое «художественная картина мира».
4. В чём заключается нравственно-эстетический смысл изучения художественной культуры.

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.

Иногда слово «искусство» используют как синоним «художественной культуры». 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, преображения 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, «Крейцера 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. Искусство в системе художественной культуры
2. Что такое «художественная картина мира».
3. В чём заключается нравственно-эстетический смысл изучения художественной культуры.

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.

1.1 Первобытная культура

Эпоха первобытной культуры – самая длительная в истории человечества. Хотя жизнь древних племен в разных географических регионах имела свои особенности, существуют общие черты, характерные для культуры первобытного периода

Важнейшей отличительной чертой первобытной культуры является синкретизм – нерасчленённость, недифференцированность её форм, свойственная их неразвитому состоянию. Другая важная особенность этой культуры – её бесписьменность. Это обуславливает медленность накопления информации в обществе и вытекающие отсюда слабые темпы культурного и социального развития.

На ранних стадиях первобытного общества, когда язык был ещё очень примитивен и возможности речевой коммуникации невелики, главным информационным каналом культуры была помимо естественно-биологической активности трудовая деятельность. Освоение и передача смысла трудовых операций происходили в невербальной форме, без слов. Показ и подражание были основными средствами обучения и обращения. Действия, после которых наблюдался какой-либо полезный эффект, становились образцами, которые копировались и передавались от поколения к поколению и превращались в затверженный ритуал. Синкретизм первобытной культуры.

Мир смыслов, в котором жил человек на заре своей истории, задавался ритуалами. Они были невербальными «текстами» его культуры. Ритуальные операции выступали как символы, знание которых определяет уровень овладения культурой и социальную

значимость личности. От каждого индивида требовалось слепое следование образцам; творческая самостоятельность исключалась. Индивидуальное самосознание в этих условиях развивалось слабо и почти полностью сливалось с коллективными. Проблемы нарушения социальных норм поведения, непослушания, противоречия между личными и общественными интересами не существовало. Индивид просто не мог отступать от ритуальных требований, налагаемых на его поведение. Невозможным для него было, и нарушить запреты – табу, охранявшие жизненно важные устои коллективной жизни (порядок распределения пищи, недопущение кровнородственных половых связей, неприкосновенность особы вождя и т.д.).

Культура начинается с введения запретов, которые пресекают асоциальные проявления животных инстинктов, но вместе с тем и сдерживают личную предприимчивость.

С развитием языка и речи формируется и приобретает важность новый информационный канал – устное вербальное общение. Это сопровождается развитием мышления и индивидуального самосознания. Индивид перестает отождествлять себя с коллективом, у него появляется возможность высказывать, предлагать и обсуждать различные мнения и предположения по поводу событий, действий и их последствий, планов и т.д., хотя самостоятельность мышления долгое время остается ещё очень ограниченной.

На этом этапе духовным основанием первобытной культуры становится мифологическое сознание. Оно отличается тем, что человек переносит на окружающий мир свойства, которые он замечает в себе. В мифах сочетаются вымысел и реальность. Они объясняют всё, в них всё делается понятным. Мифы окутывают все формы жизнедеятельности людей и выступают как основные «тексты» первобытной культуры. Их устная трансляция обеспечивает установление единства взглядов всех членов племенного сообщества на окружающий мир. Вера в «свои» мифы скрепляет сообщество и вместе с тем отделяет его от «чужаков».

Поэзия мифов – первая форма литературного творчества. Мифологическая символика воплощается как в словесной форме, так и в знаковых структурах обрядов, пения, танца, рисунка, татуировки и т.д. В мифах закрепляются и освещаются практические сведения и навыки хозяйственной деятельности. Благодаря их передаче от поколения к поколению накопленный в течение многих веков опыт сохраняется в социальной памяти и образует первичный уровень знаний и способов мышления. В

слитном, недифференцированном («синкретичном») виде первобытная мифология включает зачатки основных областей духовной культуры, которые выделяются из неё на последующих ступенях развития человеческого общества, - религии, искусства, философии, науки.

Античная культура

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.

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

Средневековая культура

Средневековье – это тысячелетие, условными историческими рамками которого служат V и XV вв. Культура европейского Средневековья возникла на руинах Римской империи. Три силы столкнулись в борьбе, от исхода которой зависело её будущее.

Первая из них – это традиции дряхлеющей греко-римской культуры. Они сохранялись в немногих культурных центрах, но новых идей дать уже не могли.

Вторая сила – дух варварства. Носителями его были различные народы, населявшие провинции Римской империи и вторгавшиеся в неё извне.

Христианство было третьей и самой могущественной из сил, определявших путь культурного развития Европы. Оно опиралось на традиции, сложившиеся вне античного мира, и ввело в сознание людей новые гуманистические установки. Христианство являло собой свежую струю, способную вдохнуть новую жизнь в культуру Европы. Сила

христианской церкви обеспечивалась не только единством веры, но также её организационным единством и имущественными ресурсами. Всё это позволило христианству занять главенствующее положение в европейской культуре.

Христианство вывело народы Европы из варварского состояния, но при этом само по-варварски расправлялось со своими противниками. Оно низвергло античные идеалы мудрости и красоты, но враждебное отношение к ним вылилось в проповедь ничтожности разума человека и греховности его плоти.

Богословы постоянно подчеркивали недоверие к человеческому разуму, приоритет веры над ним. Пышному расцвету иррационализма и мистики способствовал низкий уровень знаний даже среди образованных людей. Средневековый человек был склонен руководствоваться в жизни не столько логическими размышлениями, сколько догматически принятыми установками. Вся природа казалась ему символическим выражением высшего незримого мира.

Столь же решительным был отход от языческого отношения к телесности, здоровью, чувственным наслаждениям. Церковь категорически осуждала античный культ тела как греховный. Требуя заботиться о душе, она провозглашала культ аскетизма.

Почтение к греческой учености и вражда к античной чувственности, христианское милосердие и жестокое преследование еретиков и язычников, изощренные богословские споры о тонкостях христианского учения и дремучее невежество народа, варварское пренебрежение к человеческой личности и христианская забота о спасении души – эта причудливая смесь составляла содержание религиозного сознания в эпоху Средневековья.

Постепенно церковь распространила своё влияние на все стороны жизни общества. Необходимость во всём руководствоваться религиозными догмами стала в средневековом мире «привычкой сознания».

Христианское учение задавало исходные позиции, на которых строилось средневековое мировоззрение. Философия и наука находились под строгим контролем: соответствие их содержания христианскому вероучению было неукоснительным требованием, которое поддерживалось авторитетом церкви и силой государственной власти.

Средневековое искусство почти целиком было направлено на религиозно-церковные нужды. Развивалось мастерство иконописи. В живописи и скульптуре господствовали библейские сюжеты. Высокого совершенства достигла духовная музыка.

Особенно значителен был подъем архитектуры. Грамотность была редким явлением. Образованными были, как правило, лишь люди священного звания. Вся система образования имела религиозный характер. Преподавание всюду шло на латинском языке, и знание латыни было синонимом грамотности.

В средневековом обществе всех людей делили на три разряда: два первых – «молящиеся» (священники) и «воюющие» (рыцари, благородное дворянство) – составляли элиту, а простой народ относился к третьему разряду – «трудящимся». Существенной особенностью средневековой культуры был разрыв между элитой и простолюдинами. Быт, нравы, язык и даже характер веры были у них различны.

Представителям элиты предписывалось неукоснительно соблюдать кодекс дворянской чести, правила этикета, религиозные ритуалы. Их интересы вращались вокруг военных походов, придворных интриг, рыцарских турниров, любовных приключений. Среди них были популярны песни трубадуров, куртуазная поэзия, рыцарский эпос. Наиболее образованное духовенство интересовалось богословием, философией, историей.

Простому же люду, отнесенному от «высокой» культуры, идеалы элиты были чужды. Крестьяне и горожане жили размеренной трудовой жизнью, в которой сохраняли силу архаические обычаи, подчас никак не согласующиеся с канонами христианской веры. Народный эпос нес в себе немало следов древних, дохристианских легенд. На протяжении всего Средневековья среди простонародья упорно продолжали сохраняться языческие обряды, ритуальные праздники и сборища.

Было бы неверно видеть своеобразие средневековой культуры только в её религиозно-христианской окрашенности. На протяжении Средних веков в Западной Европе происходили сдвиги, которые были мало связаны с духом религиозности. В период Средневековья начали зарождаться существующие ныне европейские нации, языки и государства, возник новый тип европейского города, появились многие приметы «европейского» образа жизни. Именно в эту эпоху вошли в обиход стекло, очки, пуговицы, основные элементы современного костюма (брюки, юбка), бумага, нумерация листов в книгах; были изобретены механические часы, рубанок, огнестрельное оружие, ветряная мельница, хомут и дышло; научились применять удобрения, делать железные подковы на гвоздях, изготавливать спирт из зерна, ориентироваться по компасу.

Культура эпохи Возрождения

Эпохой Возрождения (или Ренессанса) называют период XIV-XVI вв., который стал переломным в истории западноевропейской культуры. Возрождение – это культурная

революция, которая подорвала устои средневекового мировоззрения и создала духовные предпосылки нового типа общества, формирующегося в Европе в XVII-XIX вв. Два основных идейных движения определили облик этой эпохи.

Первое возникло на юге Европы, в Италии. Итальянский Ренессанс был связан с возрождением интереса к античности (отсюда и само название этой эпохи). Он имел светскую направленность и внёс новые веяния, прежде всего в сферу искусства, повернув его от церковных канонов к античным идеалам красоты.

Второе движение, возникшее несколько позже, - это северное Возрождение, которое затронуло главным образом область религии и нашло своё наиболее сильное выражение в Реформации, направленном против католической церкви религиозном движении, которое породило протестантизм – новую ветвь христианства.

Началом Возрождения было Треченто (так по-итальянски называют XIV в.), отмеченное именами поэта и учёного Петрарки, автора «Декамерона» Боккаччо, живописца Джотто. В XV в. (Кватроченто) возрождённая культура вступила в пору бурного расцвета. Художники и скульпторы изучают пропорции человеческого тела, анатомию, линейную перспективу (Донателло, Боттичелли, Леонардо да Винчи и др.). Период с последнего десятилетия XV до середины XVI столетия становится «золотым веком» итальянского искусства, подарившим миру бессмертные шедевры Рафаэля и Микеланджело. Весь XVI в. (Чинквеченто) продолжается и лишь в начале XVII угасает цветение рожденной под небом Италии возрожденческой культуры. К этому времени идеи Возрождения выходят за пределы Италии, воплощаясь в творчестве художников и писателей других стран.

Реабилитируя античную классику и видя в её художественных шедеврах образцы для подражания, Ренессанс тем самым освобождал искусство от условностей и ограничений, наложенных на него церковью. Но это лишь одна сторона Возрождения. Главное состояло в том, что обращение к античному наследию было формой, в которой совершился переход к новому идейному содержанию культуры. Основой этого содержания стал гуманизм.

Понятие «гуманизм» ввели в XV в. сами творцы новой культуры. Называя себя гуманистами, они выражали этим направленность своих интересов не на божественные, а на человеческие дела. В центре их внимания – живой человек. Гуманисты восхищались духовной и телесной красотой человека, его разумом и волей, масштабами его творческих достижений. Они полагали, что достоинство человека определяется не его

происхождением, богатством или властью, а прежде всего гуманистической «ученостью». Благородным человека делает не принадлежность к знатному роду, а овладение культурой, широкая светская образованность.

Вне сферы искусства влияние гуманистов на духовную жизнь европейского общества было не столь значительно. Философия и естествознание не вышли из-под власти церкви. Схоластика продолжала торжествовать в университетах. Достижения науки эпохи Возрождения (идеи Леонардо да Винчи, научные открытия Тихо Браге, Кеплера, Тартальи и др.) нашли признание лишь в более позднее время. Семена, посеянные гуманистической культурой, дали всходы позже, в последовавшее за Возрождением Новое время. Влияние гуманистов на свою эпоху более всего выразилось в разрушении средневековой аскетической морали, результатом чего оказалось всеобщее падение нравов.

Гуманизм не был народным движением. Гуманисты представляли собой немногочисленную группу учёных и художников, а гуманистическая культура была элитарной, доступной только людям образованным, и оставалась чуждой широким массам, сознание которых продолжало пребывать в плену средневековой культуры.

Гораздо более сильное воздействие на общество оказало другое идейное течение эпохи Возрождения – Реформация. Это было массовое народное движение, всколыхнувшее различные слои населения целого ряда европейских стран и серьёзно пошатнувшее позиции католической церкви.

Духовные вожди Реформации – Лютер в Германии, Кальвин в Швейцарии – в проповедуемых ими протестантских учениях не выходили за рамки христианской религиозности и даже выступали против светских тенденций развития культуры того времени. Однако общим между протестантизмом и взглядами итальянских гуманистов было то, что в них создавалось новое представление о человеке. Если гуманисты говорили о «гармонии человека и мира», то протестантские священники учили, что «храм Господень – не церковь, а душа человека». Хотя и с разных сторон, но и те и другие, в сущности, переносили фокус внимания с Бога на человека. Они утверждали высшую ценность человеческой личности, её право свободно и самостоятельно определять свои жизненные судьбы.

Представление о человеке как об активном творце своей судьбы, а не просто «рабе Божиим», существенно повлияло на политическую культуру общества, в которой со времени Возрождения получают развитие идеи демократии, выборного парламентаризма,

введения республиканского строя взамен монархического. Гуманистическая идеология воплощается в социальных утопиях Кампанеллы и Томаса Мора.

Борьба между католичеством и протестантизмом имела для судеб ренессансной культуры трагические последствия. Церковь ответила на Реформацию усилением действий инквизиции, введением жесточайшей цензуры, основанием ордена иезуитов. Атакуемая со всех сторон культура Возрождения задохнулась в удушливой атмосфере религиозной нетерпимости.

Культура Нового времени

В Новое время – с XVII до начала XX в. – культура западноевропейских стран обрела ту развитую форму, которая выделила Европу из остального мира и которую имеют в виду, когда говорят о европейской культуре в целом.

Контур новоевропейской культуры вырисовывается в XVII столетии. Реформация уже была её зародышем. Монополия папства на посредничество в общении человека с Богом рухнула. Духовная атмосфера в обществе изменилась. Английская революция в XVII и французская в XVIII в. ознаменовали наступление новой эры в истории Европы и становление новой европейской культуры.

В XVII в. были заложены основы научного естествознания. Галилей впервые обратил внимание на разработку методологии науки. Выдающиеся мыслители этого времени – Бэкон, Гоббс, Декарт, Спиноза, Лейбниц и др. – освободили философию от схоластики. Основой философского познания стала не слепая вера, а разум, опирающийся на логику и факты. Общественная мысль всё больше обретала независимость от религии. Христианская религия оставалась важнейшим фактором духовной жизни общества, но её безраздельному владычеству над всей культурой пришёл конец. Европейская культура стала светской. Религия в ней существует как одна из культурных областей, не господствующая над всеми другими, а сосуществующая рядом с ними.

В странах Европы складываются оригинальные художественные школы и литературные течения, в которых находят выражение два больших художественных стиля того времени – барокко и классицизм. С XVII в. средневековая латынь уступает место национальным языкам. Европейская культура становится многоязычной. Начинается подъём национальных культур. Их контакты и взаимодействие, взаимообмен культурными достижениями европейских государств играют важнейшую роль в развитии общеевропейской культуры и оказываются важнейшим фактором быстрого культурного и социально-экономического прогресса Европы.

XVIII столетие – век Просвещения – определило основные тенденции, сформировавшие облик европейской культуры Нового времени. С этого времени начинается индустриализация общественного производства. На иной качественный уровень поднимается техническая культура. Растут города, развивается предпринимательство, на смену феодально-сословному обществу приходит капиталистическое. Культура Нового времени обращается лицом к обществу и человеку. Идёт поиск и обоснование экономических, политических, правовых, нравственных принципов общественной жизни, более совершенных форм её организации (идеи английской политической экономии, утопического социализма). В искусстве появляются сентиментализм и романтизм – стили, выражающие различные реакции людей на новые условия общественного бытия.

Европейская культура проникается духом деловитости, практицизма, утилитаризма, которые порождается буржуазным предпринимательством. Протестантские идеалы личной ответственности человека перед Богом и людьми за исполнение своих земных обязанностей формируют добросовестное отношение к труду, к семье, к собственности, без чего немислимо развитие капитализма.

На небывалую высоту поднимается авторитет знания, добываемого наукой и философией. Развитие знаний, рост образования рассматривается как движущая сила общественного прогресса. Европейская культура приобретает преимущественно рационалистический характер.

В XIX в. европейская культура Нового времени вступает в пору зрелости. Растёт крупное машинное производство, для которого нужны квалифицированные инженеры и рабочие. Просвещение становится более доступным для широких слоёв населения. Развивается сеть школ, расширяется контингент студентов университетов. Общеобразовательный и культурный уровень масс быстро повышается. Грамотность становится общей культурной нормой.

Ускоряются темпы технического прогресса. Наука XIX в. выступает как классическая система знаний, основные идеи и принципы которой считаются окончательно установленными и незыблемыми истинами. Фундаментом этой системы служат математика и механика.

Такие мыслители, как Гегель, Конт, Спенсер, пытаются построить философские системы, сводящие воедино всю сумму знаний, накопленных человечеством. В общественном сознании складывается убеждение, что картина мира наукой в общих

чертах уже установлена и дальнейшее развитие научного знания призвано лишь уточнять контуры этой картины и заполнять оставшиеся в ней «белые пятна».

В художественной литературе одним из главных направлений становится реализм.

Однако уже к середине XIX в. появляются признаки надвигающегося кризиса европейской культуры. Выходят в свет работы, проникнутые духом иррационализма и пессимистическим умонастроением (Шопенгауэр, Кьеркегор). Развертывается критика буржуазного общества. О приближающемся конце буржуазной культуры говорят столь разные мыслители, как Маркс и Ницше.

Разочарование в идеалах всё явственнее сказывается в европейском искусстве последней трети XIX столетия. Появляются новые течения в живописи (примитивизм, импрессионизм), связанные с поиском новых художественных средств. В художественном творчестве приобретает популярность символизм. С 1880-х гг. в моду входит термин декаданс, под которым стали понимать настроение усталости, пессимизма, отчаяния, распространяющееся в обществе ощущение приближающегося распада и заката культуры.

Современная культура

В XX в. европейский тип культуры распространился далеко за пределы Европы, охватив другие континенты. Имея в виду, что культура европейского типа характерна уже не только для Европы, её обычно называют «западной культурой». Хотя в разных странах у неё имеются свои особенности, можно говорить о наличии общих черт, типичных для западной культуры в целом.

Современная западная культура – это культура, основанная на предпринимательстве, бизнесе, деловитости. Её главные герои – люди, умеющие делать деньги. Стремление к материальному благополучию, комфорту, наслаждению разнообразными удовольствиями, которые можно получить за деньги, становится главенствующей чертой, характеризующий тип личности человека западной культуры. В ней ценятся активность, рациональность, профессионализм. Она исключительно динамична: быстро меняются условия жизни, техника, моды, стандарты, утрачиваются старые традиции, специалистам приходится учиться в течение всей жизни. Идёт непрерывная погоня за новизной. От вещей уже не требуется, как прежде, долговечность. Они морально изнашиваются быстрее, чем физически.

Скоротечность охватывает все сферы культуры. Особенно ярко это видно в области искусства. В нём появляется множество новых идей, течений и направлений. Возникают

новые формы и жанры искусства, связанные с использованием техники, приобретают популярность массовые художественные зрелища, получает развитие тенденция к синтезу различных искусств, спорт стал сближаться с искусством. В преддверии XX века искусство вступает в эпоху «модернизма». Отсутствие единого стержневого художественного стиля – характерная его черта. Искусство расщепилось, раздробилось на множество течений и направлений, стало «мозаичным».

Никогда прежде не было такого обилия и разнообразия культурных систем и подсистем, взглядов и направлений. Существует множественность религий, философских концепций, научных теорий, художественных стилей и т.д. Спутником этого плюрализма становится толерантность, терпимое отношение к различным идеям и мнениям. В результате чуть ли не по любому вопросу высказывается множество суждений, что ведёт к своеобразной «избыточности» возникающего вокруг него информационного поля. Это расширяет область поиска решения, но вместе с тем часто погружает дело в пучину бесконечных обсуждений. Способствуя установлению мирных и дружелюбных отношений между людьми, толерантность имеет своим негативным следствием то, что в культуре любые взгляды могут признаваться одинаково приемлемыми. Таким образом, теряются ориентиры, позволяющие отличить ценности от антиценностей, ненормальное представляется нормальным, заблуждение может «на равных правах» соседствовать с истиной.

Увеличение производительности труда привело к перемещению основной массы трудоспособного населения западных стран из сельского хозяйства и промышленности в сферу культуры и обслуживания (транспорт, связь, торговля). Бытовая техника заполнила человеческое жильё. Образование, в том числе высшее, стало массовым. Наука углубилась в микромир и космос, создала новые химические материалы, нашла способы преодоления множества неизлечимых ранее болезней, открыла пути генной инженерии. Компьютеры и электронные средства связи произвели настоящую революцию, означающую переход к новому типу общества.

Динамизм культуры изменяет саму психологию людей. Стремительный поток обновлений порождает подспудные сомнения в надёжности их благополучия и заставляет жить в постоянном напряжении сил, чтобы быть на уровне быстро растущих стандартов потребления. Нарастающие темпы жизни связаны со стремительным и безудержным техническим прогрессом. Он доводит противоречие между культурой и природой до крайности. Общество впервые сталкивается с экологическими проблемами, грозящими ему гибелью. Западное общество сталкивается с серьёзными трудностями в деле

воспитания подрастающих поколений и вынуждено искать меры для преодоления асоциальных тенденций в их поведении. Оно ведёт малоуспешную борьбу с ростом наркомании и преступности, в нём находит удобную среду для своей кровавой деятельности международный терроризм, наносящий ему чувствительные удары.

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».

Лекция 4. Стиль в искусстве. Типология стилей.

План лекции:

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

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-художеств. 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 стилиевых 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 кон. 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 стилиевые 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 умозрительных 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 антимилицаристской 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.

Лекция 5. Исторический стиль в искусстве. 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 счёте 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. Репин, 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 С., 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:

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. 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 выразить 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 двойки: 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: пространственные (статические), временные (динамические), пространственно-временные (синтетические).

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.

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. Строительной техникой и характером строительного материала определяется

Вопросы:

Вопросы:

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

Лекция 7. Архитектонические виды искусства.

План лекции:

1. Специфика пространственных видов искусства.
2. Архитектонические виды искусства.
3. Архитектура как вид искусства.

Архитектура, декоративно-прикладное искусство, скульптура, живопись и графика по целому ряду своих морфологических признаков объединены в особое семейство искусств. По общему для всех способу материального бытия их относят к искусствам пространственным. Все они оперируют объемно-пластическими материалами в трехмерном или двухмерном пространстве. Их называют также искусствами пластическими. Вместе с тем, семиотическая, знаковая природа этих искусств разная, они «говорят на разных языках».

Архитектонические искусства (архитектура, декоративно-прикладное искусство, дизайн) ничего конкретно не изображают; художественный образ мира здесь строится на неизобразительных путях. Вследствие этого мысли, чувства, настроения и переживания людей, смысл вещей они передают косвенным, ассоциативным путем.

Что касается скульптуры, живописи и графики, то по исконной своей природе эти искусства являются изобразительными; в них сам принцип создания художественной формы строится на изображении. Важно, что непосредственно они изображают не впечатления от предметов (как например, литература), а подобию самих предметов в их конкретно-чувственном, зримом бытии.

Наряду с общими чертами, характеризующими все семейство пространственных искусств, каждое из них обладает специфическими особенностями.

В самом понятии «архитектонические искусства» (от греческого *archi* — главный, старший и *tektura* — строительство, а также *architekton* — строитель) выявлена основа художественного языка этих искусств. Его суть — выразительное соотношение пластических элементов, из которых строится художественный образ. Принцип архитектурной организованности важен, конечно, для всех искусств, но в данном виде творчества своеобразие архитектурной логики является решающим и часто единственным средством выразительности произведения.

Мир культурных форм, порожденный архитектурным творчеством человека, — это грандиозный ансамбль разнообразных искусств, который функционирует реально как организованная пространственно-предметная среда, удовлетворяющая его многочисленные практические и духовные потребности. Сюда входит зодчество и промышленное искусство, градостроительство и садово-парковое искусство, художественное конструирование одежды, утвари и интерьеров, искусства орнаментации и ювелирное искусство, а также искусство фейерверка, рекламы и т. п. Для этой группы искусств больше, чем для любой другой, характерно использование многих и очень разных материалов — почти всего того, что человек находит в природе создает искусственно.

Понятие «архитектонические искусства» указывает не только на архитектурность, как их качественную особенность, но и на архитектуру, как на самое главное и старшее искусство в этом семействе. Обратимся к архитектуре как к искусству, в полной мере выражающему глубокое своеобразие этой группы искусств и позволяющему понять специфику их выразительных средств.

Следует отметить, что в русском языке синонимом «архитектуры» является «зодчество». Последнее связано со словами «созидать», «здание», «создание», смысл ко-

торых подчеркивает значение архитектуры в сотворении «второй природы» путем преобразования в культурных целях естественных ландшафтов и материалов.

Зодчество как явление культуры неоднородно по своей сути. Оно больше, чем все другие искусства связано с вне - художественными, утилитарными формами практической деятельности людей. По этой причине некоторые исследователи суть архитектуры сводили к ее утилитарной функции. Другие, особенно в новое и новейшее время, полагали, что суть ее чисто инженерная и главное здесь — техника, конструкция, расчеты. Наконец, существует мнение, что смысл зодчества не в самой материальной конструкции, а в том, что делает его произведением искусства.

Неоднородность, бифункциональность, переплетение духовного и материального, эстетического и утилитарного, художественного и внехудожественного обнаружилось в архитектуре довольно давно. Хорошо известно определение сущности зодчества, данное еще римским архитектором Витрувием: прочность, польза и красота. Эта истина остается незыблемой и в наши дни. Однако иным стал социально-культурный контекст архитектурного творчества, изменились предпочтения в выборе типов сооружений, материалов для строительства, накопился колоссальный фонд систематизированных знаний об архитектуре, появились новые способы их хранения и передачи, усложнилась и разветвилась прежде целостная профессиональная деятельность зодчего, стал необходимым сложный процесс духовного производства в этой области — архитектурное проектирование. Для этого создаются целые «мозговые тресты» с тысячами специалистов.

В архитектурном проектировании взаимопереплетается решение очень многих задач — экономических, инженерных, функциональных, санитарных, эстетических, художественных и других. В отличие от архитектурного проектирования, строительство, в ходе которого осуществляются замыслы зодчих и проектировщиков, входит в сферу материального производства, и в этом отношении оно родственно кораблестроению, машиностроению и т.п. Архитектурное проектирование и материальное осуществление проекта являются изоморфными структурами; их характер зависит от изменения «проектных ситуаций», на пример, от исторических этапов развития города. Это изменение ведет к переоценке и критике архитектурных форм, побуждает к преобразованию зодчества. История зодчества предстает не как некое саморазвивающееся явление, а как овеществленный результат совокупной деятельности общества (в лице заказчика) и архитектора, отражающий особенность социального и хозяйственного бытия, системы культуры, включая профессиональную культуру собственно творческой личности. Тайна творческого процесса зодчего заключена в последней. |Упомянутая здесь «триада Витрувия», верно определившая качественное своеобразие строительного

искусства, указывает на органичную взаимосвязь важнейших элементов, которые участвуют в создании архитектурного образа. На современном языке эти элементы обозначаются как функциональные (польза), инженерно-конструктивные (прочность) и эстетико-художественные (красота). Рассмотрим их в отдельности.

Как уже отмечалось, основная функция архитектуры — служить «оболочкой» для жизни и деятельности людей, удовлетворять те или иные потребности (в защите от непогоды, холода, солнечного излучения и т. п.). Вместе с тем различные типы сооружений — крестьянская изба, юрта кочевника, мельница, мост, стадион, дворец, здание фабрики или парковая беседка порождены развивающимися социо-культурными потребностями различных социальных групп и народов. К примеру, «общинный дом» в традиционных культурах был предназначен для коллективного быта больших народов, («длинные дома»), «боярские палаты» — для жизни элитарных слоев русского средневекового общества, а зал заседаний Дворца съездов в Московском Кремле — для деятельности депутатов Верховного Совета.

Язык архитектуры своеобразен. Она, как отмечалось, более всех искусств связана с повседневными потребностями бытия человека, но для воплощения его идей, умонастроений, переживаний использует наиболее иносказательный язык. Одним из самых древних и очевидных способов организации архитектурной формы явилась симметрия или асимметрия. Естествоиспытатели установили, что сила ее воздействия, так же, как и восприятие глубины и объемности формы, обусловлена спецификой зрительного аппарата человека — бинокулярностью его зрения, парной работой больших полушарий мозга, бипедализмом (двуногиестью, вертикальностью хождения), симметрией и парностью человеческого тела. Все это интуитивно ощущалось и по - своему осмысливалось еще в древности. В памятниках культуры древней Евразии выявлено множество типов симметрий и асимметрий, применяемых в разнообразных архитектурных композициях. Не менее важен и ритм в создании произведения зодчества. Как правило, он выражает различные динамические явления: с одной стороны, динамику жизненных процессов, с другой — динамику творчества, создания архитектурных форм.

Чаще всего главным средством архитектуры считался объем. Существует множество вариантов объемов и их значений: распластанный объем воспринимается как приземистый; вертикально суженный — как стройный; кубический — как самый устойчивый, вечный. Многообразие объемов и их соотношение создают величавые или изящные, торжественные или прозаичные, мрачные или радостные архитектурные формы.

Не менее важны в архитектуре пропорции; им порой придается первенствующее значение. Даже талант зодчего оценивается в меру присущего ему чувства пропорций, умения находить гармоничные соотношения отдельных частей, их согласие с целым, тонко и выразительно их разрабатывать. Очень многое в архитектуре строится также на применении контрастов. Сопоставления резко отличающихся друг от друга форм (легких и тяжелых и т. д.) дают значительный художественный эффект.

Язык архитектуры близок к языку музыки и танца, поэтому ее называют «застывшей музыкой». Он основан на предельно широком обобщении объемно-пространственных, ритмических, цветовых отношений материального мира и поэтому способен выражать абстрактные идеи, общие настроения, душевные состояния. Архитектурный образ несет в себе не индивидуально-специфическое, а устойчиво-всеобщее духовное содержание биосоциокультурного бытия людей. Поэтому Парфенон, Колизей, Великая китайская стена, Шартрский собор, Зимний дворец или Кремль являются «портретами» целых эпох и народов.

Зодчество повествует о человеке и культуре, как отмечалось, косвенным, ассоциативным путем. Это, возможно, связано с тем, что в ходе движения культур из века в век вырабатывались стереотипы эмоциональных реакций на огромное и малое, тяжелое и легкое, массивное и гибкое, плавное и резкое, светлое и мрачное. (Нам всегда кажется, что черные ящики тяжелее белых.) Ничего не изображая, архитектура оказывает на нас глубокое воздействие. Мы ощущаем торжественную величавость зданий Сената и Синода в Петербурге, ласковую интимность «Эрмитажа» в Царском Селе; одни интерьеры настраивают на деловой лад, в других хочется плакать или радоваться.

Архитектурные формы могут обретать знаковый характер, скрывать глубокие и сильнодействующие на человека символы. Зримые образы, как правило, наделяются символическим смыслом, адекватным общему слою понятий и смыслов конкретной культуры. Известно, например, что крестообразная римская базилика, не имевшая отношения к христианству, впоследствии была наделена важным для него смыслом: храм-базилика, символизировал христианство как «корабль спасения в брэнном мире». В разных типах культуры одни и те же архитектурные формы могут иметь различную семантику. Всем хорошо известный силуэт храмового купола в виде луковицы у древних иранцев (зороастрийцев) прочитывался как знак возносящегося пламени, что соответствовало идее огненного обновления бытия и приобщения к вечности через пламя.

В православной церкви этот знак символизировал главу Господню, а в китайской культуре он связывался с архаичными представлениями о мировых первоначалах «ян» и «инь». Архитектурные системы, особенно их масштабный строй, чутко реагируют на

волновую смену абстрагирующих и конкретизирующих тенденций в системах мышления, мировосприятия. «Стремлению средневекового искусства утвердить „вечное“, „божественное“ во „временном“, „тленном“ соответствовала строгая скупость домонгольских русских храмов; отвлеченным представлениям об Истине, Разуме, Отечестве в XVIII веке — монументальность русского классицизма. И, напротив, гуманистическая и демократическая „приземленность“ русского искусства XVII века, как и утверждение ценности жизненных реалий во 2-й половине XIX века, побудили к увлечению мелкой пластикой, архитектурным декором» — отмечает исследователь.

В основе архитектурного образа может быть метафора, хотя она не является специфичной для пространственных искусств. В древности первые храмовые комплексы — зиккураты, пирамиды были уподоблены естественным горам и холмам, на вершинах которых прежде совершались молитвы и воскурения, посвященные божествам неба. Для романтической архитектуры характерно использование пещер-домов или парковых пещер-гrotтов, покрытых ракушками. Даже в строгих памятниках с классической ордерной системой используются метафоры в соотношении колонн и стволов деревьев, а также в трактовке древа как символа вечно зеленеющего и обновляющегося живого мира. Множество метафорических вариаций присуще столь обычному компоненту сооружений, как окно. Оно предстает перед зрителем то в виде раскрытой пасти зверя, а порой — в виде триумфальной арки, стрельчатой башни или вагонного окна. В глубоком произведении зодчества всегда есть широкое поле значений, смыслов, которые как бы порождаются друг другом.

Завершая разговор о духовном содержании художественных форм зодчества, подчеркнем, что архитектурные колоссы Египта и Ассирии, пещерные храмы Индии, пагоды Китая и Цейлона, знаменитые архитектурные ансамбли европейских столиц, русские храмы на высоких излучинах рек, и маленькие ротонды и фонтаны в дворянских усадьбах провинциальной России — все они весьма красноречивы в своем неповторимом облике.

Разнообразие форм архитектуры порождается многообразием ее функций. Она подразделяется на три относительно самостоятельные разновидности: собственно зодчество, «архитектура крупных форм» и «архитектура малых форм». В первую группу входят такие жанровые формы, как жилые постройки (будь то крестьянская изба, городской дом, дворянская усадьба, дворец шаха или гостиница для туристов). К этой группе также относятся общественные сооружения, которые в свою очередь тоже делятся на подгруппы (культовое зодчество, спортивно - зрелищные сооружения — театры, стадионы, клубы и др., а также библиотеки, школы, административные здания (ратуши,

президентские дворцы, здания парламентов, сенатов, коллегий, министерств, академий и т. д.). С крупными архитектурными сооружениями связан богатый мир экстерьеров — ограды, решетки, пропилен, киоски, будки, столбы, остановки, фонари, конструкции афиш и т. п. Поскольку эта специализированная область благоустройства городских площадей, улиц, садов, парков, дорог и т. п.

Третью разновидность архитектуры составляют промышленные и монументальные объекты — заводы, фабрики, комбинаты, мосты, виадуки, радиомачты, телебашни, метро, надземные дороги, набережные, триумфальные арки, обелиски и т. п. Это не здания с характерной для них замкнутой двумерностью художественной структуры. Их отличает масштаб, сложность конструкции, значительная роль в градостроении. Само градостроительство есть своеобразный вид архитектурного творчества, своего рода «архитектурная режиссура, организующая городские ансамбли, организмы городских районов, ирригационных комплексов и точно отражающая общественные процессы и их взаимосвязи. Этот сложный вид искусства также называют «архитектурной драматургией» или «архитектурным дирижированием», призванным проектировать многоэлементные ансамбли, координировать труд архитекторов, художников, скульпторов-монументалистов, создающих синтетические художественные образы.

Противоположность архитектурных и изобразительных видов художественного творчества, образующих семейство пространственных искусств, является относительной. В градостроительных ансамблях особенно отчетливо обнаруживается эта относительность, ибо здесь они вступают в прямой контакт, усиливая возможности единения для создания сложных синтетических художественных структур. Архитектура часто использует элементы изобразительности в ордерной системе, применяя растительный или зооморфный орнамент; многие произведения архитектурного творчества включают изобразительные ряды по ассоциативному принципу, уподобляя ковшу фигуры водоплавающей птицы, ножки стула — мощным звериным лапам, а струн фонтана — изрыгающей воду пасти льва или дракона. Вместе с тем обращение архитектурных искусств к изобразительности происходит при условии, если реальная форма растения претворяется крайне условно (в стилизованном, схематизированном виде), по правилам орнамента, соотнесенного с архитектурной формой. Существует много вариантов встречного движения и даже слияния архитектурного и изобразительного искусства. Пример последнего — Ростральные колонны в Петербурге. Сращивание здесь архитектурной и изобразительной формы рождает новый художественный феномен — монументально-декоративное искусство. Аналогичные метаморфозы происходят в декоративной живописи, искусстве миниатюры, книжной графике и т. д. Интегрирующие

силы художественной культуры постоянно регулируют, используя разные способы сочетания искусств (конгломеративные, органические, ансамблевые), возникновение новых, многоликих, синтетических художественных структур. При этом классические, «чистые» формы изобразительного искусства не исчезают.

Вопросы.

1. Специфика архитектуры как вида искусства.
2. Функции архитектуры.
3. Разнообразие и жанры архитектуры.

Лекция 8. Виды изобразительного искусства. Графика как вид искусства.

План

1. Виды изобразительного искусства. Общая характеристика.

2. Графика как вид искусства.

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.

Среди всех видов изобразительного искусства именно с графикой связаны наибольшие парадоксы – и в творческой работе художников, и в теории и истории искусства, и при встречах с ней зрителей.

Само понятие графика трактуется совершенно по-разному, и нет четкого определения того, что же следует относить к графике, каковы ее эстетическая сущность, социальное значение и в чем специфика ее языка.

На основе различных признаков искусства графику можно распределить по различным группам и видам. Во-первых, графика относится к пространственным (пластическим) искусствам, то есть графическое художественное произведение имеет конкретный материальный носитель и не нуждается во временной компоненте как временные искусства, которые развиваются во времени (музыка, художественное слово).

Во-вторых, графика относится к изобразительным искусствам, то есть она отражает действительность в наглядных, зрительно воспринимаемых образах, в которых узнаются формы самой действительности и благодаря методам обобщения, типизации, воображению художника получает возможность эстетически раскрывать временное развитие событий, духовный облик, переживания, мысли, взаимоотношения людей, воплощать общественные идеи (в отличие от архитектуры, которая не изображает окружающий мир, а создает мир собственный, не похожий на действительность, данную нам природой). Чаще всего самым характерным признаком графики называют активное использование линии в противоположность точке как первоосновное живописи. Так считали, П. А. Флоренский и В. В. Кандинский. Также есть ещё одно распространённое определение графики. Графику считают искусством черного и белого, как это сделали В. А. Фаворский и А. Д. Гончаров.

Другой подход мы можем увидеть при организации художественных выставок в музейном деле. Там все просто, если работа выполнена на бумаге - графика, а если на холсте – живопись. Картина нам станет ясней, если четко различать два таких понятия как графичность и графика. Графичность связана с особой остротой видения художником мира, с активным отбором жизненных явлений и художественных средств, что сознательно или бессознательно вызывается авторской эстетической оценкой и стремлением внушить ее зрителю. Графичность и является одним из путей - достижения особо высокой степени условности пластического языка. Итак, самыми типичными проявлениями графичности являются: 1) линейность; 2) сведение к минимуму цветовых отношений (искусство черного и белого, хотя роль черного может исполнять любой цвет); 3) «воздух белой бумаги».

Морфология графики. Основными разделами морфологии графики являются:

- 1) станковая графика;
- 2) книжная графика (или искусство книги);
- 3) прикладная графика;
- 4) плакат.

Станковая графика - выполняется “на станке”, не имеющая связи с определенным интерьером, назначение и смысл произведения полностью исчерпывается художественным содержанием (рисунок, эстамп, лубок); декоративную - книжные иллюстрации, открытки, любые графические изображения на любом предмете, не имеющие особенной художественной ценности, а служащие для организации поверхности предмета. Также к декоративной графике относится флористика - композиции, созданные при помощи пуха деревьев, соломок и других “живых” материалов. Станковая графика делится на две части: 1) уникальная графика; 2) эстамп (тиражная графика).

Если графика легко может быть классифицирована так же, как и другие изобразительные искусства, то чем же она радикально отличается от скульптуры и живописи? Специфику искусства графики составляет рисунок. Рисунок (как художественно-выразительное средство) хоть и используется во всех видах изобразительного искусства, но в графике он является ведущим, определяющим началом, и применяется в более чистом виде. Поэтому можно считать рисунок главным средством графики (как пластику - в скульптуре, цвет - в живописи).

Само слово “графика” ведет свое начало от греческого *grapho* - пишу, рисую. Рисунок демонстрирует характер, темперамент, настроение художника. Язык графики

основан, главным образом, на выразительных возможностях линии, штриха, пятна (иногда цветового), фона основы (обычно листа бумаги - белой или тонированной), с которым изображение образует контрастное или нюансное соотношение. Не смотря на то, что цвет в графике имеет большое значение, но используется все же более ограниченно, чем в живописи. Графика тяготеет к монохромности, чаще всего извлекая художественную выразительность из сочетания двух цветов: белого (либо другого оттенка основы) и черного (или какого-либо другого цвета красящего пигмента).

Материалы и техники графики разнообразны, но, как правило, основой является бумажный лист. Цвет и фактура бумаги играют большую роль. Красочные материалы и техники определяются видом графики. Станковая графика в зависимости от характера техники подразделяется на два типа: эстамп и рисунок.

Эстамп – это значит штамповать, оттискивать - оттиск на бумаге.

Первоначальное изображение делается не непосредственно на бумаге, а на пластине какого-либо твердого материала, с которой потом рисунок печатается, оттискивается с помощью прессы. При этом можно получить не один экземпляр оттиска, а много, то есть тиражировать графическое изображение.

Печатание применяется и в прикладной графике, в плакате, книжной иллюстрации. Но там печатная форма изготавливается с оригинала, выполненного художником, фотомеханическим, машинным путем. В станковой же графике для эстампа печатная форма создается самим художником, поэтому получается ряд экземпляров подлинных произведений искусства одинаковой художественной ценности, полностью сохраняющих живой и непосредственный отпечаток творческой работы автора.

Различают четыре разновидности эстампа: высокая (выпуклая) печать, плоская печать, глубокая печать и трафаретная печать. К выпуклой печати относят ксилографию, линогравюру и гравюру на картоне. К плоской печати - литографию со всеми ее разновидностями и монотипию. К глубокой печати: офорт, резцовую гравюру, мезо-тинто, пунктир, сухую иглу, акватинту, резерваж, лавис, мягкий лак, карандашную манеру. К трафаретной печати - шелкографию.

Рассмотрим эти виды печати более подробно.

1. Гравюра высокой печати
2. Гравюра плоской печати.
3. Гравюра глубокой печати.

Основные химические способы:

1). Травленный штрих - самый офортный офорт; характерно серебристость тональных отношений (работы Ж. Калло).

2). Акватинта - разнообразные по насыщенности пятна с четко очерченными границами и характерной точечной фактурой (работы Ф. Гойи.).

3) Лавис - подвид акватинты, где кислота наносится на печатную форму, тем самым достигается мягкость, акварельность пятен.

4) Резерваж, или срывной лак - также подвид акватинты, характер свободного рисунка кистью.

5) Мягкий лак – близок к карандашному рисунку.

Основные механические способы:

1.) Резцовая гравюра на металле - при общей с травленным штрихом серебристости (четкость линий и чрезвычайная тонкость их краев (в офорте линия как бы обрублена).

2) Сухая игла - размытость линий, живописность пятен и тональных отношений в целом.

3). Меццотиито - трудоемкая техника, при которой сначала механически зернится поверхность металлической доски, что дает совершенно черный отпечаток; затек в необходимых местах доски зернистость убирается, благодаря чему возникает светлое изображение на черном фоне.

Вопросы:

1. Специфика видов изобразительного искусства.

2. Особенности графики как вида искусства. Морфология графики

Лекция 9. Живопись как вид искусства

План:

1.

2.

3.

4.

Искусство – несущее в себе дарованную людям возможность осязаемо – зримого (так же как в музыке слухового) соприкосновения с незримым обликом совершенной, высшей божественной гармонии (а также возможность вложить свой рукотворный вклад в незримый пласт духовной ноосферы), выступая как отражённость движения человеческой культуры, - существует автономно и сравнимо с неким живым организмом, вариацией вечного, пока существует этот мир, древа жизни. Живопись очень древнее искусство, прошедшее на протяжении многих веков эволюцию от наскальных росписей палеолита до новейших течений живописи XX в. Живопись обладает широким кругом возможностей воплощения замысла от реализма до абстракционизма. Огромные духовные сокровища накоплены в ходе ее развития.

1. Античная и средневековая живопись

Живопись античная - это росписи восковыми красками (энкаустика) или темперой по штукатурке, мрамору, известняку, дереву, глине; известны росписи обществ, и жилых сооружений, склепов, надгробий, а также произв. станковой живописи. Большинство памятников древнегреческой живописи утрачено; общее представление о ней дают литературные источники, немногие уцелевшие фрагменты, одновременные образцы вазописи, росписи этрусских (VII - IV вв.) и пестумских (IV в.) гробниц, а также копии римского времени. и буколические сцены, портрет, натюрморт, пейзаж. Росписи крупнейшей школы - Пергамской - отличает свободная широкая манера письма, пластичность форм, яркость красок. Большую ценность представляют собой сохранившиеся росписи склепов Сев. Причерноморья.

Средневековая живопись была преимущественно религиозного содержания. Она отличалась экспрессией звучных, в основном локальных цветов, выразительностью контуров. Фон фресок и картин, как правило, был условным, отвлеченным или золотым, воплощающим в своем таинственном мерцании божественную идею. Значительную роль играла символика цвета.

Новому отношению к живописи содействовал и целый ряд религиозных нововведений. В начале XIII века церковные алтари украсил запрестольный образ, на фоне которого велись богослужения. Он нередко состоял из двух (диптих), трех (триптих) и более створок, но описывал единую группу персонажей или сцену. Особой популярностью пользовалось изображение донатора (особы, оплатившей изготовление алтарного образа и пожертвовавшей его церкви), которого его святой покровитель представляет Мадонне. Ставя перед художником сложные творческие задачи, алтарный

образ в то же время открывал новые широкие возможности для самовыражения при оформлении алтарного пространства, которому надлежало стать предметом главного внимания и религиозных чувств паствы. Наступил и расцвет настенной живописи - отчасти в результате усиления основанного св. Франциском Ассизским ордена францисканцев, для которого строилось все большее количество церквей. Наиболее подходящим способом их украшения оказалась живопись, так как создание мозаики либо требовало много времени, либо считалось непозволительной роскошью для ордена, исповедовавшего бедность и смирение.

Сильное влияние на дальнейшую судьбу живописи оказала жизнь и деятельность самого св. Франциска Ассизского (1182-1226). Искренняя любовь святого к миру живой природы помогла его современникам осознать красоту земного бытия, и с XIII века в средневековой живописи доминировал новый взгляд на мир. Отныне художники, не отказываясь от религиозной тематики, с явным удовольствием изображали материальный мир и творили в новой реалистичной и гуманистической манере.

Поклонение глубоко человеческому образу Мадонны также оказало мощное гуманистическое влияние на религию, а через нее и на искусство, где эти сюжеты постоянно использовались.

2. Эпоха Возрождения. 2.1 Раннее Возрождение. В эпоху Возрождения ощущение гармонии мироздания, антропоцентризм (человек в центре вселенной) отразились в живописных композициях на религиозные и мифологические темы, в портретах, бытовых и исторических сценах. Возросла роль живописи, выработавшей научно обоснованную систему линейной и воздушной перспективы, светотени.

Одним из самых талантливых живописцев Раннего Возрождения был Джотто. По словам писателя того времени, Джотто вывел искусство после тьмы средневековья "назад к свету".

Иероним Босх (1460-1516 гг.) один из основоположников пейзажной и жанровой живописи в Европе.

В нем видели предшественника сюрреализма, этакого опередившего свое время Сальвадора Дали, черпавшего свои образы в сфере бессознательного. Предполагали, что он был знаком с практикой алхимии, астрологии, магии, спиритизма, оккультных наук, владел искусством применения галлюциногенов, вызывающих адские видения...

Некоторые из этих гипотез устарели, иные при всей их привлекательности не подтверждаются фактами. Есть и такие, что дали ключи к пониманию картин, но часто противоречивые и, во всяком случае, не всеобъемлющие.

Дюрер Альбрехт (1471-1528) - великий немецкий художник эпохи Возрождения, живописец, рисовальщик, гравёр. ренессансной классичности с немецкой экспрессивностью, некоторой угловатостью, жесткостью формы.

Праздничный, жизнеутверждающий характер венецианского Возрождения наиболее ярко проявился в творчестве Паоло Веронезе.

2.2 Высокое Возрождение – золотой век итальянского искусства – век свободы. Эпоха Раннего Возрождения завершилась к концу XV века, на смену ему пришло Высокое Возрождение – золотой век итальянского искусства – век свободы.

Овладев формой, светотенью, овладев третьим измерением, художники Высокого Возрождения овладели видимым миром во всем его бесконечном разнообразии, во всех его просторах и тайниках, чтобы представить нам его уже не дробно, а в могучем обобщении, в полном блеске его солнечной красоты.

Браманте следует признать гениальным зодчим Высокого Возрождения. Его роль в архитектуре была не меньше, чем роль Брунеллески в предыдущем столетии.

2.3 Титаны Ренессанса. Четыре гения сияют в тогдашней Италии. Четыре гения, каждый из которых - целый мир, законченный, совершенный, впитавший в себя все знания, все достижения предыдущего века и вознесший их на ступени, человеку до тех пор недоступные: Леонардо да Винчи, Рафаэль, Микеланджело, Тициан.

2.4 Позднее Возрождение. Следующий этап в культуре Возрождения – Позднее Возрождение, которое, как принято считать, продолжалось с 40-х гг. XVI века по конец XVI - первые годы XVII вв.

Процесс развития европейской живописи в XVII-XVIII вв. усложняется, складываются национальные школы, каждая со своими традициями и особенностями. Живопись провозглашала новые социально-гражданские идеалы, углублялись психологическая проблематика, ощущение конфликтного взаимоотношения личности и окружающего мира. Обращение к многообразию реальной жизни, особенно к повседневному окружению человека, привело к четкому формированию системы жанров: пейзаж, натюрморт, портрет, бытовой жанр и т.д. Формировались различные, живописные системы: динамичная живопись барокко с характерной для нее незамкнутой,

спиралевидной композицией, живопись рококо с игрой изысканных нюансов цвета, светлых тонов; живопись классицизма с четким, строгим и ясным рисунком.

Караваджо Микеланджело Меризи (1573–1610), итальянский живописец.

Рени, Гвидо (1575–1642), итальянский живописец эпохи барокко, представитель болонского академизма. (1640–1642, Неаполь, Чертоза ди Сан Мартино). Умер Гвидо Рени в Болонье 18 августа 1642.

Эль Греко – Доменикос Теотокопулос родился в Фоделе (небольшая деревушка недалеко от Ираклиона) в 1541 г. Учился живописи в Хандакасе (современный Ираклион), где в то время начала оформляться критская школа иконописи, которая впоследствии прославилась на весь мир. Равной ей не было во всей Европе.

Рубенс, Питер Пауль (1577–1640), фламандский художник и дипломат. Рубенс учился у трех фламандских живописцев – Тобиаса Верхахта, Адама ван Норта и Отто ван Вена.

Романтизм в живописи Европы и России первой половины XIX века. Особенность реализма XIX века.

Появление импрессионизма. Переворотом в живописи, на долгие годы повлиявшим на ее развитие, было появление импрессионизма, стремившегося передать изменчивую красоту мира, выявившего возможности оптического смешения чистых цветов, и эффекты передачи фактуры. Художники вышли писать свои картины на пленэр. Один из основателей импрессионизма – Моне Клод Оскар. Постимпрессионизм. Сезанн П.. Гоген П., В. Ван Гог, А. де Тулуз-Лотрек Монфра.

Абстрактная живопись. В конце XIX-XX вв. развитие живописи становится особенно сложным и противоречивым. Различные реалистические и модернистские течения завоевывают себе право на существование. Появляется абстрактная живопись (авангардизм, абстракционизм, андеграунд), которая ознаменовала отказ от изобразительности и активное выражение личного отношения художника к миру, эмоциональность и условность цвета, утрированность и геометризацию форм, декоративность и ассоциативность композиционных решений. К. Малевич, М. Ларионов, Н. Гончарова, Пит Мондриан. Лучизм, неопластицизм, супрематизм, экспрессионизм и геометрическая абстракция. Такое разнообразие направлений в живописи дало новые возможности художникам, новые темы и приемы в живописи.

Для абстрактного искусства главную роль играет цвет и форма, реалистические очертания и рисунок уходят на второй план. Художники по-новому начинают передавать

на своих холстах знакомый ранее предметный мир. Абстрактная живопись дает художникам полную свободу действий.

Двадцатое столетие стало одним из самых противоречивых в истории, и эта противоречивость в полной мере отразилась в различных видах искусства. Живопись 20 столетия отличалась разнообразием, поиском новых форм, возникновением неординарных течений.

Однако 20 век стал веком разочарований, и эта тенденция также отразилась в живописи. Конфликт в обществе, страдания простых людей, дисгармония между наукой и духовностью – все это выразилось в художественных техниках декаданса. Художникам был нужен протест, экспрессия, бунт. Это и стало основными чертами направлений авангардизма. Футуризм стал направлением, которое стремилось в будущее. Среди художников – футуристов были и активные деятели из России – Маяковский, Лившиц, Хлебников. Творчество футуристов было невероятно реалистичным и даже чрезмерно лаконичным. Однако футуристы смотрели в будущее с оптимизмом.

Противоположностью этого стиля стал сюрреализм. Художники этого направления вообще не хотели видеть действительность. Их идейной основой был уход в мир подсознания, грез и иллюзий.

Двадцатый век подарил живописи много других направлений, которые могли сочетаться, переплетаться, дополнять друг друга. Вместе с этим в 20 веке появилось множество имен неординарных художников. Клод Мане, Матисс, Мунк, Сальвадор Дали, Пабло Пикассо, Василий Кандинский, Фрида Кало – это лишь часть имен великих творцов.

Многие художники 20 века продолжают творить и поныне. В конце 20 века появилась возможность применения в живописи совершенно новых технологий – компьютерной графики, фотографии, цифровых средств. Несмотря на это, интерес к классической живописи – искусству, создающему чудеса с помощью кисти, красок и холста – не угасает.

Вопросы:

.

3. Особенности живописи как вида искусства.

Лекция 10. Скульптура как вид изобразительного искусства

План.

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.

Скульптура (лат. *sculptura*, от *sculpo* - высекаю, вырезаю), ваение, пластика (греч. *plastike*, от *plasso* - леплю), вид изобразительного искусства, основанный на принципе объёмного, физически трёхмерного изображения предмета. Как правило, объект изображения в скульптуре - человек, реже - животные (анималистический жанр), ещё реже - природа (пейзаж) и вещи (натюрморт). Постановка фигуры в пространстве, передача её движения, позы, жеста, светотеневая моделировка, усиливающая рельефность формы, архитектурная организация объёма, зрительный эффект его массы, весовых отношений, выбор пропорций, специфических в каждом случае характер силуэта являются главными выразительными средствами С. Объёмная скульптурная форма строится в реальном пространстве по законам гармонии, ритма, равновесия, взаимодействия с окружающей архитектурной или природной средой и на основе наблюденных в природе анатомических (структурных) особенностей той или иной модели.

Различают две основные разновидности скульптуры: круглую скульптуру, которая свободно размещается в пространстве, и рельеф, где изображение располагается на плоскости, образующей его фон. К произведениям круглой скульптуры, обычно требующей кругового обзора, относятся: статуя (фигура в рост), группа (две или несколько фигур, составляющих единое целое), статуэтка (фигура, значительно меньшая натуральной величины), торс (изображение человеческого туловища), бюст (погрудное изображение человека) и т. д. Формы рельефа варьируются в зависимости от его назначения и положения на архитектурной плоскости (фриз, фронтовая композиция, плафон и т. д.). По высоте и глубине изображения рельефы подразделяются на низкие - барельеф, высокие - горельеф, углублённые и контррельефы.

По содержанию и функциям скульптура делится на монументально-декоративную, станковую и так называемую скульптуру малых форм. Хотя эти разновидности скульптуры развиваются в тесном взаимодействии, у каждой из них есть свои особенности.

Монументально-декоративная скульптура рассчитана на конкретное архитектурно-пространственное или природное окружение. Станковая скульптура. Скульптура малых форм.

Назначение и содержание скульптурного произведения определяют характер его пластической структуры, а она, в свою очередь, влияет на выбор скульптурного материала. От природных особенностей и способов обработки последнего во многом зависит техника скульптуры. Мягкие вещества (глина, воск, пластилин и т. п.) служат для лепки; при этом наиболее употребительными инструментами служат проволочные кольца и стеки. Твёрдые вещества (различные породы камня, дерева и др.) обрабатываются путём рубки (высекания) или резьбы, удаления ненужных частей материала и постепенного высвобождения как бы скрытой в нём объёмной формы; для обработки каменного блока применяются молоток (киянка) и набор металлических инструментов (шпунт, скапель и др.), для обработки дерева - преимущественно фасонные стамески и свёрла. Вещества, способные переходить из жидкого состояния в твёрдое (различные металлы, гипс, бетон, пластмасса и т. п.), служат для отливки произведений скульптуры при помощи специально изготовленных форм. Для воспроизведения скульптуры в металле прибегают также к гальванопластике. В нерасплавленном виде металл для скульптуры обрабатывается посредствомковки и чеканки.

Для создания керамических скульптур употребляются особые сорта глины, которая обычно покрывается росписью или цветной глазурью и обжигается в специальных печах. Цвет в скульптуре встречается с давних пор: хорошо известна раскрашенная скульптура античности, средних веков, Возрождения, барокко. Скульпторы 19-20 вв. обычно довольствуются естественным цветом материала, прибегая в необходимых случаях лишь к его однотонной подкраске, тонировке. Однако опыт 1950-60-х гг. свидетельствует о вновь пробудившемся интересе к полихромной скульптурой. Схематически процесс создания скульптурного произведения можно расчленить на ряд этапов:

лепка (из пластилина или глины) эскиза и этюдов с натуры;

изготовление каркаса для крупной скульптуры или щита для рельефа (железные стержни, проволока, гвозди, дерево); работа на вращающемся станке или вертикально

укрепленном щите над моделью в заданном размере; превращение глиняной модели в гипсовую с помощью "чёрной" или "кусковой" формы; её перевод в твёрдый материал (камень или дерево) с использованием пунктировальной машины и соответствующей техники обработки или отливка из металла с последующей чеканкой; платинировка или подкраска изваяния. Известны также произведения скульптуры, созданные из твёрдых материалов (мрамор, дерево) без предварительной лепки глиняного оригинала (т. н. техника *taille directe*, т. е. прямой рубки, требующая исключительного мастерства).

Основные этапы развития скульптуры

Возникновение скульптуры, относящееся к первобытной эпохе, непосредственно связано с трудовой деятельностью человека и магическим верованиями. Скульптура часто служила средством украшения утвари, орудий труда и охоты, использовалась в качестве амулетов.

В искусстве рабовладельческого общества скульптура выделилась как особый род деятельности, имеющий специфические задачи и своих мастеров. Скульптура древневосточных государств, которая служила выражению всеобъемлющей идеи деспотизма, увековечению строгой общественной иерархии, прославлению власти богов и царей, заключала в себе имеющее объективную общечеловеческую ценность влечение к значительному и совершенному. Такова скульптура Древнего Египта: огромные неподвижные сфинксы, полные величия; статуи фараонов и их жён, портреты вельмож, с каноническими позами и фронтальным построением по принципу симметрии и равновесия; колоссальные рельефы на стенах гробниц и храмов и мелкая пластика, связанные с заупокойным культом. Сходными путями развивалась скульптура других древневосточных деспотий - Шумера, Аккада, Вавилонии, Ассирии.

Иной, гуманистический характер носит скульптура Древней Греции и отчасти Древнего Рима, обращенная к массе свободных граждан и во многом сохраняющая связь с античной мифологией. В образах богов и героев, атлетов и воинов скульпторы Древней Греции воплощают идеал гармонично развитой личности, утверждают свои этические и эстетические представления.

На смену наивно-целостной, пластически-обобщённой, но несколько скованной скульптуре периода архаики приходит гибкая, расчленённая, основанная на точном знании анатомии скульптура классики, выдвинувшая таких крупных мастеров, как Мирон, Фидий, Поликлет, Скопас, Пракситель, Лисипп.

Реализм древнеримской скульптуры особенно полно раскрылся в искусстве портрета, поражающего остротой индивидуальной и социальной обрисовки характеров. Получил развитие рельеф с историко-повествовательными сюжетами, украшающий триумфальные колонны и арки; сложился тип конного памятника (статуя Марка Аврелия, впоследствии установленная Микеланджело на площадь Капитолия в Риме).

Христианская религия как основная форма мирозерцания во многом определила характер европейской скульптуры средних веков. Как необходимое звено скульптура входит в архитектурную ткань романских соборов, подчиняясь суровой торжественности их тектонического строя. В искусстве готики, где рельефы и статуи апостолов, пророков, святых, фантастических существ, а порой и реальных лиц буквально заполняют порталы соборов, галереи верхних ярусов, ниши башенок и выступы карнизов, скульптура играет особенно заметную роль. Она как бы "очеловечивает" архитектуру, усиливает её духовную насыщенность. В Древней Руси высокого уровня достигло искусство рельефа (киевские шиферные рельефы, убранство владимиро-суздальских храмов). В средние века скульптура получила широкое развитие в странах Среднего и Дальнего Востока; особенно велико мировое художественное значение скульптуры Индии, Индонезии, Индокитая, монументальной по характеру, сочетающей мощь построения объёмов с чувственной изысканностью моделировки.

В 13-16 вв. западно-европейская скульптура, постепенно освобождаясь от религиозно-мистического содержания, переходит к более непосредственному изображению жизни. Раньше, чем в скульптуре других стран, во 2-й половине 13 - начала 14 вв. новые, реалистические тенденции проявились в скульптуре Италии (Никколо Пизано и другие скульпторы Проторенессанса). В 15-16 вв. итальянская скульптура, опираясь на античную традицию, всё больше тяготеет к выражению идеалов ренессансного гуманизма. Воплощение ярких человеческих характеров, проникнутых духом жизнеутверждения, становится её главной задачей (творчество Донателло, Л. Гиберти, Верроккьо, Луки делла Роббиа, Якопо делла Кверча и др.). Был сделан важный шаг вперёд в создании свободно стоящих (т. е. относительно независимых от архитектуры) статуй, в решении проблем памятника в городском ансамбле, многопланового рельефа. Совершенствуется техника бронзового литья, чеканки, используется в С. техника майолики. Одной из вершин искусства Возрождения явились скульптурные произведения Микеланджело, полные титанической мощи и напряжённого драматизма. Преимущественный интерес к декоративным задачам отличает скульпторов маньеризма (Б. Челлини и др.). Из скульпторов Возрождения в других странах приобрели

известность Клаус Слютер (Бургундия), Ж. Гужон и Ж. Пилон (Франция), М. Пахер (Австрия), П. Фишер и Т. Рименшнейдер (Германия). В скульптуре барокко ренессансная гармония и ясность уступают место стихии изменчивых форм, подчеркнута динамичных, нередко исполненных торжественной пышности. Стремительно нарастают декоративные тенденции: скульптура буквально сплетается с архитектурой церкви, дворцов, фонтанов, парков. В эпоху барокко создаются также многочисленные парадные портреты и памятники. Крупнейшие представители скульптуры барокко - Л. Бернини в Италии, А. Шлютер в Германии, П. Пюже во Франции, где в тесной связи с барокко развивается классицизм (черты обоих стилей переплелись в творчестве Ф. Жирардона, А. Куазевокса и др.). Принципы классицизма, заново осмысленные в эпоху Просвещения, сыграли важную роль в развитии западно-европейской скульптуры 2-й половины 18 - 1-й трети 19 вв., в которой наряду с историческими, мифологическими и аллегорическими темами большое значение приобрели портретные задачи (Ж. Б. Пигаль, Э. М. Фальконе, Ж. А. Гудон во Франции, А. Канова в Италии, Б. Торвальдсен в Дании).

В русской скульптуре с начала 18 в. совершается переход от средневековых религиозных форм к светским; развиваясь в русле общеевропейских стилей - барокко и классицизма, она сочетает пафос утверждения новой государственности, а затем и просветительских гражданских идеалов с осознанием новооткрытой пластической красоты реального мира. Величественным символом определившихся в петровскую эпоху новых исторических устремлений России стал памятник Петру I в Петербурге работы Э. М. Фальконе. Прекрасные образцы парковой монументально-декоративной скульптуры, деревянной резьбы, парадного портрета появляются уже в 1-й половине 18 в. (Б. К. Растрелли и др.). Во 2-й половине 18 - 1-й половине 19 вв. складывается академическая школа русской скульптуры, которую представляет плеяда выдающихся мастеров. Патриотический пафос, величавость и классическая ясность образов характеризуют творчество Ф. И. Шубина, М. И. Козловского, Ф. Ф. Щедрина, И. П. Мартоса, В. И. Демута-Малиновского, С. С. Пименова. Тесная связь с архитектурой, равноправное положение в синтезе с ней, обобщенность образного строя типичны для скульптуры классицизма. В 1830-40-е гг. в русской скульптуре всё больше проступает стремление к исторической конкретности образа (Б. И. Орловский), к жанровой характерности (П. К. Клодт, Н. С. Пименов).

Во 2-й половине 19 в. в русской и западно-европейской скульптуре находит отражение общий процесс демократизации искусства. Классицизму, который теперь перерождается в салонное искусство, противостоит реалистическое движение с его

открыто выраженной социальной направленностью, признанием повседневной жизни, достойной внимания художника, обращением к теме труда, к проблемам общественной морали (Ж. Далу во Франции, К. Менье в Бельгии и др.). Реалистическая русская скульптура 2-й половины 19 в. развивается под сильным влиянием живописи передвижников. Характерная для последних глубина размышлений над историческими судьбами родины отличает и скульптурное творчество М. М. Антокольского. В скульптуре утверждаются сюжеты, взятые из современной жизни, крестьянская тема (Ф.Ф. Каменский, М.А. Чижов, В.А. Беклемишев, Е.А. Лансере).

В реалистическом искусстве 2-й половины 19 в. уход многих мастеров от прогрессивных общественных идей стал одной из причин упадка монументально-декоративной скульптуры. Другими его причинами были исторически неизбежная в условиях развитого капитализма утрата скульптурой возможности выражать общезначимые идеалы, нарушение стилистических связей скульптуры с архитектурой, распространение натуралистических течений.

Попытки преодоления кризиса типичны для конца 19 - начала 20 вв. В поисках устойчивых духовных и эстетических жизненных ценностей она развивалась разнообразными путями (импрессионизм, неоклассицизм, экспрессионизм и т. д.). Мощное воздействие на все национальные школы оказывает глубоко проникающее в жизнь и в законы реалистической пластики творчество О. Родена, А. Майоля, Э. А. Бурделя во Франции, Э. Барлаха в Германии, И. Мештровича в Хорватии. Выражением прогрессивных тенденций русской С. этого периода становится искусство С. М. Волнухина, И. Я. Гинцбурга, П. П. Трубецкого, А. С. Голубкиной, С. Т. Коненкова, А. Т. Матвеева, Н. А. Андреева. Вместе с обновлением содержания меняется и художественный язык скульптуры, повышается значение пластически-выразительной формы.

В условиях кризиса буржуазной культуры в 20 в. развитие скульптура принимает противоречивый характер и зачастую связано с различными модернистскими течениями и формалистическими экспериментами кубизма (А. П. Архипенко, А. Лоран), конструктивизма (Н. Габо, А. Певзнер), сюрреализма (Х. Арп, А. Джакометти), абстрактного искусства (А. Колдер) и т. п. Модернистские тенденции в С., порывающие с национальными реалистическими традициями, приводят к полному отказу от изображения действительности, нередко - к созданию декларативно антигуманистических образов.

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 С. 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.). 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.).

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.

Вопросы:

1.

2.

3.

Лекция 11. Временные виды искусства. Искусство слова.

План лекции:

1. Временные виды искусства. Общая характеристика.

2. Литература как вид искусства.

Язык складывается на основе речевого и трудового опыта людей, принадлежащих к определенной народности, а также отчасти под влиянием языков и речи других народов. Речь возникает и развивается у человека в процессе его общения с окружающими людьми, благодаря которому он овладевает их языком. В процессе общения речь приобретает важнейшее значение для развития мышления, всей психической деятельности. Человеческая деятельность невозможна без речи, без взаимного обмена мыслями, чувствами, желаниями. Речь позволяет каждому человеку через слова сообщать свои мысли и настроения, намерения и чувства другим людям, а также усваивать эту информацию от других людей. Речевое общение — важнейшая потребность человека, отличающая его от животного. Люди с древних времен приобщены к искусству, они пишут картины, сочиняют музыку, ставят театральные постановки, а так же пишут литературные произведения, в которых уделяется особое внимание слову.

Литература работает со словом – главное её отличие от других искусств. Слово – основной элемент литературы, связь между материальным и духовным. Само значение слова было дано ещё в Евангелие - божественное представление о сути слова. Цель – определить значение слова в жизнедеятельности людей. Задачи: изучить литературу по данной теме, рассмотреть понятие искусство слова, проследить за формированием словесного языка, выделить общую специфику словесного искусства и рассмотреть формы существования искусства слова.

Само понятие искусство (от церк.- слав. искусство (лат. experimentum — опыт, проба); ст. - слав. искоусь — опыт, реже истязание, пытка)— образное осмысление действительности; процесс или итог выражения внутреннего или внешнего (по отношению к творцу) мира в художественном образе; творчество, направленное таким образом, что оно отражает интересующее не только самого автора, но и других людей.

Разные виды искусства – живут, распространяются, транслируются, либо в пространстве, либо во времени. Либо может быть совокупность пространства и времени, тогда искусство относится к пространственно-временным.

Временные искусства – это те виды искусства, которые распространяются во времени, а именно: музыка, танец, мимика. Время не имеет никакого отношения ни к скульптуре, ни к архитектуре, ни к живописи, так как они относятся к группе пространственных искусств. К пространственным видам искусства следует относить те виды искусства, которые живут в пространстве, распространяются в пространстве. Это прежде всего изобразительное искусство, графика, архитектура, скульптура, и т.д..

Мосолова Л.М. в своей книге «Основы теории художественной культуры» пишет: «Искусству слова неоднократно отдавалось первенство среди всех других искусств. Основанием для этого служит, прежде всего, представление, что слово всемогуще по своим изобразительным и выразительным возможностям, тогда как средства живописи и музыки односторонне отражают зримый и слышимый аспекты бытия. Вместе с тем, поскольку язык является основным средством общения людей в их повседневной жизни, литература кажется самым простым общедоступным видом искусства, не требующим никакой специальной подготовки для ее восприятия». Так же автор утверждает: «Плоды духовной деятельности человека нуждаются в материализации – это превращает их в общественное достояние, обеспечивает возможность передать их от человека к человеку, от поколения к поколению. Для этого культура выработала разнообразные «языки» образующие ее семиотическое (знаковое) пространство. Языки культуры, будучи знаковыми системами различных уровней, опредмечивают человеческую картину мира — исходный образ, лежащий в основе мировидения человека и являющийся результатом его духовной активности; таким образом языки культуры становятся средствами создания субъективного образа объективной реальности». По словам Л.М. Мосоловой, «специфика вербального языка такова, что в языковой картине мира эксплицируются картины мира, опредмеченные другими знаковыми системами, -это происходит в силу содержательной универсальности языка, при помощи которого можно обозначать, назвать, определить все многообразие окружающего мира. Особо подчеркивая, что содержательная универсальность вербального языка не значит, что он является идеальным средством выражения тех или иных явлений мира, например чувств человека или же теорем геометрии. Несмотря, однако, на возможность адекватного выражения, и то и другое может быть названо словом, и содержание их в более или менее полной мере

может быть передано словесной формой как орудие опосредствования. Никакая другая знаковая система не может эксплицировать своими средствами иные картины мира».

Формирование словесного языка - одно из важнейших завоеваний культуры, так как именно этот язык является основным средством общения и коммуникации людей, вытеснив с авансцены культуры унаследованных человечеством от животных жестомимический и звуко-интонационный способы передачи информации.

Мосолова М.Л. пишет, что изначально «он обладал не только эмоционально-выразительными возможностями, свойственным невербальным звучаниям и жестам, но и интеллектуальной выразительностью, поскольку каждое слово есть понятие, т.е. обобщенное отражение сущности свойств предметов, явлений, процессов, в силу чего словесный язык (речь) и оказался идеальным способом выражения мыслей человека.

Первоначально словесный язык имел только устную форму, ибо сложился на основе звуко-интонационных выразительных средств. Живая речь была синкретичной, выражая нераздельность чувств, представлений, мысли (такова она у ребенка - тут онтогенез повторяет филогенез). Но усложнению практической деятельностью человека и возникновение письменной формы языка привели к тому, что значительно выросла роль языка как способа коммуникации и средства передачи интеллектуальной информации. Возможное существование словесного текста во внешней для него письменной форме сделало его независимым от процесса говорения и самого говорящего, чрезвычайно расширило пространственные и временные границы речевого общения и коммуникации. Запечатленное в материально-зримом облике, духовное содержание стало выноситься за пределы непосредственного контактного общения людей, обращаясь тем самым не только к современникам, но и к потомкам. При этом письменная речь разграничила интеллектуальное содержание и эмоциональную выразительность нераздельные в живой речи. Язык стал, таким образом, оптимальным – и поэтому основным – средством научного познания мира». Использование вербальной знаковой системы в словесных искусствах значительно отличается от ее использования в нехудожественных сферах жизни - в повседневном общении, науке, официально-деловом производстве. «Способность слова быть, с одной стороны, термином - словом, обладающим точным значением, а с другой - «строительным материалом» многозначного художественного образа и самим этим образом, и обеспечивает возможность самого широкого применения языка в художественной и нехудожественной культуре». Автор в своей книге рассматривает общую специфику словесных искусств, связанную с особенностями словесного инструмента художественного освоения действительности.

Общая специфика словесных искусств.

«Художественная речь отличается от нехудожественной способом отношения к словесному материалу: в художественной речи автор реализует свою установку на эстетическое воздействие, что ведет к минимальной организованности словесно-художественной формы и тем самым влияет на степень ее эстетической выразительности. Содержание обыденного высказывания, может быть передано без особого ущерба для его смысла другими словами. Словесная ткань художественного произведения не равна его словесным образам, его словесно-художественная форма многообразная. Главным источником образности слова являются его многозначность в художественном контексте, его иносказательность, метафоричность, способность вызывать разнообразные ассоциации. Благодаря этим свойствам и словесном образе неразрывно сливаются обобщенное и конкретное, образуя неразложимую целостность. Содержательная универсальность словесного языка позволяет создавать в словесно - художественном произведении образы самого разного масштаба-от отдельных предметов до панорамы исторических событий и мира в целом. Словесный образ обретает плоть, становится наглядным, зримым только в нашей фантазии, только наше воображение из некоторой схематичности словесного описания способно воссоздать конкретную живую картину. Это свойство словесных искусств определяет личностный характер их восприятия; каждый читатель и каждый слушатель, создает в воображении свою субъективную, индивидуальную картину, связанную с неповторимостью ассоциативных представлений воспринимающего». Так же автор пишет, что «Многими учеными и писателями подчеркивается тот факт, что человек, воспринимающий словесно-художественное произведение, должен быть талантлив, как и его создатель, ибо без сотворчества словесное искусство не функционирует как искусство.

Мосолова Л.М. утверждает, что «При помощи слова можно воссоздавать не только зрительно воспринимаемую реальность, но и то, что доступно другим органам чувств - слуху, осязанию, обонянию. Словом можно передавать и интеллектуально-эмоциональное состояние человека, что сближает словесные искусства с музыкой - прежде всего лирический род литературы ориентированный на звучание слова «музыку речи» Автор отмечает, что «Искусство словесности относится к временным искусствам, что связано, безусловно с временной протяженностью человеческой речи. Словесности подвластно изображение действия во времени. Гораздо менее подвластно искусству слова пространство. Бросив взгляд на живописную картину, мы охватываем все изображенное на ней пространство в его целостности. Словом же представить целостное пространство, в

котором происходит действие, нельзя - изображение пространства требует «пространства изображения», в котором производится его описание. Чем насыщеннее пространство предметами, тем более тщательного описания оно требует».

Формы существования искусства слова

Мосолова Л.М. в книге «Основы теории художественной культуры» выделяет формы существования искусства культуры: «На современном этапе развития художественной культуры искусство слова существует в двух основных своих формах - устной и письменной. Соотношение их на разных этапах развития словесного искусства было не одинаковым. На первой стадии развития искусства все его виды находились в нерасчлененном, синкретичном состоянии. Этот исторический этап жизни искусства сохранился в устном народном творчестве, в фольклоре. В устном народном поэтическом творчестве искусство слова находится в неразрывной связи с искусством танца, музыки, и действия (драмы). В силу этого слово становится пропеваемым, что чрезвычайно расширяет его эмоционально-выразительные возможности. «Музыкальная речь», обогащенная жестом - мимическими средствами и включенная в некий сюжет, увлекает своей экспрессивной и суггестивной (внушающей) силой в коллективное художественное общение, придает открытый, доверчивый характер человеческим отношениям; это как раз те качества звучащего слова, которые утрачиваются прозой с появлением письменности, а поэзия сохраняет их в той мере, в какой это возможно для письменного слова. Сила эмоционального воздействия устного народного творчества заключалась и в том, что слово еще не успело стать термином, в сознании людей еще не было утрачено представление о его образе – внутренней форме. В фольклоре в основном сложилась система средств словесно-художественной выразительности (тропы и синтаксические приемы) и наметилось родовое деление словесных искусств (эпос, лирика, драма), которые потом заимствует литература.

С появлением письменности фольклор не исчезает, в течение многих столетий литература и фольклор существуют параллельно, являясь самостоятельными сферами словесного искусства. Однако столь длительное существование не могло не сказаться на обеих сферах искусства слова и привело к изменениям, обусловленных не только их взаимовлиянием, но и развитием художественной культуры и культуры в целом. Прежде всего, изменилась жанровая система устного народного творчества.

Таким образом, 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.

Вопросы:

1. Специфика временных видов искусства.
2. Литература как вид искусства.

Лекция 12. Музыка как вид искусства.

План.

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.

О музыке можно рассказывать по-разному. Можно говорить о средствах выразительности древнейшего из искусств, об основных элементах музыкального языка, мелодии, гармонии, ритме, тембре. Можно представить музыкальное искусство состоящим из двух основных разновидностей: так называемой серьезной музыки и

музыки легкой. И в той и в другой есть свои, исторически сложившиеся жанры. Скажем, месса, оратория, концерт, опера — жанры музыки «серьезной»; песня, романс, танцевальная музыка — «легкой».

Музыка на протяжении всей истории своего развития не существовала сама по себе, всегда была связана с другими видами искусства. Можно сказать, что она постоянно «смотрелась в зеркала» родственных искусств, чтобы лучше понять себя.

Слово «музыка» — производное от «муза». Из древнегреческой мифологии известно, что музы («мыслящие»), девять дочерей Зевса и богини памяти Мнемосины покровительствовали певцам и музыкантам, пробуждая в них творческие силы, рождая вдохновение. Вдохновенное, самозабвенное творчество высоко ценилось в античном мире. Считалось, что такого рода творчеству причастны боги. Поэт выступал как медиум высших, божественных сил, был одержим музой. Музыка в сознании древних была неразрывно связана с космосом и числом.

Приоритет открытия этой связи приписывают знакомому нам со школьной скамьи философу — Пифагору (VI-V вв. до н. з.). Легендарный греческий философ, математик и его ученики обнаружили зависимость высоты музыкального звука от длины звучащей струны и то, что в основе музыкальных интервалов лежат математические закономерности.

Целая, свободно звучащая струна издает звук определенной высоты — основной тон. Если зажать струну в любом месте между точками ее крепления, получится звук более высокий по отношению к основному тону. Между исходным и производным звуками образуется расстояние (в физическом и акустическом смысле), именуемое музыкальным интервалом. Пифагорейцы сделали расчеты основных музыкальных интервалов: октавы, квинты и кварты, звуки определенной высоты, которые, образуют прекрасную гармонию. Правда, слышать музыку космоса мог, согласно преданию, только Пифагор, что дало ему возможность сделать акустически-музыкальные и математически открытия. Простым же смертным космическая музыка была недоступна. Ведь она звучала постоянно, без пауз, люди привыкли к ней и потому не замечали.

Идеи Бозэция были широко распространены в средние века. Но новый импульс их развитию дал уже в новое время немецкий математик, астроном и философ Иоганн Кеплер (1571-1630). В трактате «Гармония мира» ученый развивает идею гармонии как универсального мирового закона. Этому закону подчиняется все — музыка, звезды, планеты, человек. Голоса стройного хора светил распределены следующим образом:

Сатурн и Юпитер бас, Марс — тенор, Земля и Венера — дискант. Аналогии между звучанием человеческих голосов и планет не случайны. Оказалось, что особенности движения разных голосов и траектории движения планет сходны между собой. Поэтому широкие, на октаву и более скачки баса соответствуют у Кеплера Сатурну и Юпитеру, а Земля и Венера имеют узкие интервалы движений. Скажем, Земля — около полутона. Песнь Земли Кеплер слышит как полутоновую мелодию из звуков ми-фа-ми. Философский смысл, заложенный в этой музыке, раскрывается с помощью латинских слов, первые слоги которых совпадают с названиями звуков мелодии: *misere-fames-misere* (нищета-голод-нищета). Такой представлялась мыслителю человеческая жизнь.

Многогранная природа музыки не могла, конечно, быть исчерпана математически-космической ее интерпретацией. Не менее древней была идея нравственного воздействия музыки на человека. Она известна как античная концепция музыкального этоса. Зная о силе эмоционального воздействия музыки на душу человека, древние греки использовали музыку как главное средство воспитания. Музыка в классической Греции существовала в единстве с поэзией и танцем. Через музыкальное искусство человек приобщался к гармонии и ритму мироздания. Поэтому великий философ Древней Эллады Платон имел все основания сказать: «Тот, кто не упражнялся в хороводах, человек невоспитанный, а кто достаточно в них упражнялся, тот воспитан». Музыка в комплексе с атлетикой и составляла основу образования и воспитания в Древней Греции. Творческие состязания.

Вся звучащая музыка была связана с определенными музыкальными ладами. По свидетельству Аристотеля, философа, который подвел итог многих идей классической античности, музыкальные лады делились на три типа: этические, практические и энтузиастические. Представителем; первого типа (этические) был дорийский лад. Он считался наиболее отвечающим духу национальной культуры и был для греков выражением бодрости и жизненной силы. Практические лады — гиподорийский и гипофригийский — использовались для воздействия на большую аудиторию, скажем, зрителей трагедий. Энтузиастические лады, прежде всего — фригийский, выражали восторг, опьянение, экстаз. Они были причастны культу Диониса, бога вина и виноделия, использовались в жанре вакхической поэзии.

Учение о музыкальном этосе оказалось не менее живучим, чем математически-космическая концепция музыки. О нем вспоминали не только во времена средневековья и Возрождения. В XVII веке на его основе было создано учение об аффектах. Немецкий теоретик А. Кирхер (1601-1680) в трактате «*Musurgia universalis*» писал, что музыка вызывает восемь аффектов: радость, отвагу, гнев, страсть, прощение, страх, надежду и

со-страдание. Столь большое разнообразие аффектов — следствие неравномерной силы магнетического притяжения, исходящего от музыки. Кирхер делает интересное заключение о музыкальных склонностях людей различных темпераментов. Так, танцевальным мелодиям отдают предпочтение как сангвиники («благодаря легкой возбудимости кровяных паров»), так и холерики. Холериков, правда, такая музыка приводит в сильное возбуждение (холериков «...танцы приводят к сильному вскипанию желчи»). «Флегматиков трогают тонкие женские голоса...».

Суть музыки, ее особенности, ее многообразий некоторые ее тайны не могут быть, однако, постигнуты при общем, философско-эстетическом подходе. Для того, чтобы постичь древнейшее и сложнейшее из искусств, нужно погрузить музыку в контекст других искусств, воссоздать хотя бы частично тот фон, на котором она существует. Ведь музыка постоянно и тесно связана с иными видами искусства, доказывает на них воздействие и, в свою очередь, испытывает на себе их влияние. Специфика музыки, ее «индивидуальность» как раз наиболее выпукло и может быть охарактеризована через эти взаимовлияния, которые иногда доходили до крайних степеней сближения одного искусства с другим. Но ведь именно крайности и дают наиболее интересные, обновляющие и обогащающие искусство результаты. Посмотрим, к чему приводило взаимодействие искусств на примере музыки, литературы и живописи.

Эпоха Возрождения положила начало самостоятельного развития музыки и живописи, и с этого времени начинается история их взаимоотношений. Музыка иногда стремится походить на живопись, используя приемы звукописи, звукоподражания реальным звучаниям, как природным, так и культурным: пению птиц, шуму ветра, раскатам грома, морскому прибою, эффекту эха, звону колокола, бою часов, скрипу телеги и так далее.

Кроме простого, внешнего подражания, композиторы применяли и более сложные формы, основанные на использовании ассоциаций между звуковыми и незвуковыми явлениями. Так, музыка в быстром темпе связывается в нашем сознании с быстрым движением, медленная - со степенными, плавными процессами реальной жизни. Низкий регистр звучания ассоциируется с чем-то массивным, и крупным, неповоротливым. Восходящее гаммообразованное движение вызывает представление о реальном движении вверх и т. д. Вокруг тембров голосов и инструментов также сложился устойчивый ассоциативный ряд зрительных образов. Есть тембры «светлые» (скрипки и флейты в верхнем регистре, сопрано) и «темные» (бас-кларнет, фагот, контрабас), «блестящие» (труба) и «матовые» (кларнет). Музыкальная изобразительность ассоциативного типа

лежит в основе музыкально-изобразительной программной музыки. Такого рода музыке особое внимание уделяли композиторы-романтики и импрессионисты. Толчком к созданию музыкального произведения служило впечатление от живописи или скульптуры (пьеса «Мыслитель» возникла под впечатлением от одноименной статуи Микеланджело, «Обручение» — навеяно картиной Рафаэля с тем же названием), композитор не стремится к передаче живописных эффектов, но создает музыкальный образ, близкий по эмоциональному настрою живописного или скульптурного первоисточника. Тем не менее, Лист не игнорирует живописно-изобразительные возможности музыки и там, где это уместно, их тонко и виртуозно использует, как в «Фонтанах виллы д'Эсте» или «Мефисто-вальсе». «Мефисто-вальс» — одно из лучших произведений романтической музыки. В качестве программы использован «Фауст» Ленау (сцена в деревенском кабачке). Как пишет знаток творчества Я. Мильштейн, «...здесь и веселая крестьянская свадьба, и влечение Фауста к одной из танцующих девушек, и саркастические насмешки Мефистофеля. Здесь и упоительные картины любви, и увлекательная пляска, которая, становясь все более оживлённой, переходит в неистовую вакханалию, и страстные сцены обольщения. Здесь и зачарованный лес, и пение соловья, и блаженство любви... Но музыка "Мефисто-вальса", передавая рельефно все эти «картинные» частности программы, глубоко психологична. Ее основными драматургическими элементами, из которых "лепится" вся музыкальная ткань, являются три мотива. Первый — смелый, энергичный, вальсообразный; второй — проходящий в "затянутых" синкопах любовный мотив, полный томления и страстного призыва; третий — остро-скерцозный, фантастический, символизирующий саркастическую природу Мефистофеля. С помощью искусного развития этих трех мотивов Лист достигает поистине необыкновенных художественных эффектов»

В настоящее время наши представления о музыке значительно расширяются и изменяются. Этому способствовал ряд начавшихся в 20 в. процессов: развитие новых технологий (звукозаписи и технического воспроизведения музыки, возникновение электро-музыкальных инструментов, синтезаторов, музыкально-компьютерных технологий); знакомство с музыкальными культурами различных народов мира; интенсивный обмен музыкальной информацией между странами, народами и континентами (музыкальные программы на радио, телевидении, гастроли музыкальных коллективов, международные музыкальные фестивали, продажа аудио-визуальной продукции, использование Интернета и др.); признание музыкальных интересов и вкусов разнообразных социальных групп в обществе.

Многие виды музыки определяются по среде их обитания и функциям: военная, церковная, религиозная, театральная, танцевальная, кино-музыка и т.д. А также – по характеру исполнения: вокальная, инструментальная, камерная, вокально-инструментальная, хоровая, сольная, электронная, фортепианная и др.; по отличительным свойствам музыкальной фактуры и композиторской техники: полифоническая, гомофонная, монодическая, гетерофонная, сонорная, серийная и т.п.

Что такое музыка сегодня? С появлением в 20 в. музыкального авангарда и таких стилей как атональности, додекафонии, алеаторики, хэппенинга наши представления о музыке существенно изменились. Музыкальные структуры, которые определяли язык классической музыки, разрушились. Новые стилистические направления, когда в качестве художественного «произведения» начал выступать исходный материал музыки – нетрадиционным образом организованный во времени звук и ритм – способствовали расширению концепции музыки. Она получила эпохальное определение современной (модерн), отделяясь от классической (музыка 17–19 вв.) и старинной (музыка древней и средневековой Европы). Теперь к элементам музыкальной структуры стали причисляться не только «музыкальный звук», «интервал» или «тембр», но и «шум», «кластер», «скрип», «крик», «топот» и множество других звуковых явлений искусственного или природного происхождения. Более того, в качестве музыки начало осмысляться отсутствие звучания, т.е. – пауза, тишина (знаменитый опус Дж. Кейджа Беззвучная пьеса соч. 1952). В этом отразился интерес некоторых европейских и американских музыкантов к медитативно-религиозным практикам Востока, изучение ими философии дзэн-буддизма, ислама, индуизма, влияние теософских концепций на понимание природы музыки.

Музыке формируются в мультикультурном пространстве, суммируя наши знания о различных культурных средах, пластах, традициях, где музыка обязательно имеет место. Используются возможности широкого межкультурного обмена не только собственно музыкальными артефактами (сочинениями, инструментами, учениями, концепциями, музыкантами, техникой и пр.), но и различными духовными ценностями общекультурного порядка, которые затрагивают такие «музыкально-процессуальные сферы» природы Человека, как его способность к чувственно-эмоциональным переживаниям, длительным психическим состояниям, механическому движению и движениям души, к мышлению, речению. Все культурное разнообразие этих процессов, известное нам сегодня в географическом и историческом пространстве мировых культур и цивилизаций, значительно влияет на современную музыкальную практику (практики), на создание и восприятие музыки и на представления о том, что такое музыка.

Очертания новой глобальной культуры вырисовывают нам сегодня стремление не столько к однообразию и унификации возникающих на Земном шаре музыкальных явлений, сколько к их разнообразию и неповторимости в самых различных формах организации человеком проявленных и непроявленных звучаний.

Из всех видов искусств именно музыка наиболее непосредственно действует на человека, вызывая в нем те или иные эмоции. Музыка обладает способностью влиять на область наших чувств и разума на подсознательном уровне.

Вопросы:

3. Музыка как вид искусства.

Лекция 13. Пространственно-временные (синтетические) виды искусства. Общая характеристика.

План.

1. Специфика пространственно-временных (синтетических видов) искусства.

2.

3.

.

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, проявляются не в одинаковых формах, приобретают иной характер. 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.

Разные виды искусства – живут, распространяются, транслируются, либо в пространстве, либо во времени. Либо может быть совокупность пространства и времени, тогда искусство относится к пространственно-временным.

Пространственно-временные искусства – пантомима и танец, цирк и театр, кино и эстрада – объединяют характерные онтологические признаки пластических искусств. Их художественный материал предметен, включен в пространственную среду и работает только в этой среде. Но при этом он не статичен, а живёт во времени: трансформируется, развивается, видоизменяется. Пространственно-временные искусства, существующие в конкретном пространстве сцены, арены, экранного изображения и в реальности настоящего времени, представлены на обозрение публики, ориентированы на визуальное восприятие, что позволяет определять их так же, как зрелищные искусства.

Зрелищные искусства синтетичны по своей природе. В них сплавляются как искусства противоположные, так и близкие по своим онтологическим характеристикам. Искусство театра собирает на сцене слово и пантомиму, актерское творчество окружено и подержано архитектурой, музыкой, живописью. Балет непредставим без музыки, в его природе изначально заложен музыкальный ритм, но здесь же широко используется

пантомима. Киноискусство характеризуется еще большей многоликостью: помимо традиционных, присоединяются и виды искусств, вновь открытые в конце XX века (например, компьютерная графика). Мера сложности зрелищных искусств может быть различной, но сам принцип синтетичности – важнейшее условие существования данного вида искусств. Синтетичность зрелищных искусств определяет собой их почти неограниченные художественно-выразительные возможности, с трудом поддающиеся классификации. Можно утверждать, что данное семейство искусств образует принципиально открытую систему, постоянно обогащающуюся все новыми и новыми видами художественного синтеза.

Лекция 14. Театр как вид искусства.

План.

- 1.**
- 2.**
- 3**

С незапамятных времен искусство театра сопутствует человечеству, потому что театр обладает исключительными возможностями правдиво и мудро отражать на сцене движение жизни человеческого общества. Сценическое искусство дарует зрителям ни с чем не сравнимое чувство сопереживания, эмоционального соучастия в самом процессе творчества.

Театр - особый и прекрасный мир. В этом мире всё необычно. Мы видим декорации, нарисованные художником и сделанные в театральных мастерских. Видим людей, которых придумал драматург, и сыграли артисты. Но глядя на сцену, мы забываем вдруг и о театральных декорациях, и об артистах. Мы переживаем вместе с героями спектакля их неудачи, торжествуем победы.

Не выходя из зрительного зала, мы можем совершить увлекательное путешествие в любую точку планеты и в любую эпоху. Театр может вернуть нас на много лет и даже веков назад и, изображая события далекого прошлого. Сделать их близкими и понятными современному зрителю. Искусство театра поможет нам заглянуть в будущее, а главное – оно научит нас видеть прекрасное в жизни и в людях.

Понятие "Театр" произошло от греч. "theatron" - что в буквальном переводе означает место для зрелищ, само зрелище. Идея о театре появилась в древней Греции, и только потом уже окрепла и проросла могучими корнями в сферу искусства в том значении, к которому мы привыкли. Первоначально же, рождение театра связано с обрядовыми играми, посвященными богам-покровителям земледелия: Деметре, ее дочери Коре, Дионису. Последнему, из всего пантеона Богов, греки уделяли особое внимание. Дионис, считался богом творческих сил природы, виноделия, а в последствие и вовсе назван богом поэзии и театра. На посвященных ему праздниках, распевали торжественные карнавальные песни, ряженая свита устраивала праздничное шествие, мазала лицо винной гущей, надевала маски и козлиные шкуры (оказывая тем самым почтение богу, он изображался в виде козла). Вот отсюда театр и получил свое начало. Из обрядовых игр выросли жанры: трагедия и комедия, являющиеся основой драматургии. Интересен тот факт, что в греческом театре все роли играли только мужчины. Актёры, которых на сцене было двое, выступали в огромных масках и на котурнах (обувь на высокой платформе). Декораций не было. Женщины допускались на представления в исключительных случаях и сидели, как правило, отдельно от мужчин.

Если в Древней Греции театр считался государственным делом, драматурги и актеры были уважаемыми гражданами и могли занимать высокие общественные должности, то во времена Римской Империи общественный статус театрального искусства сильно понизился. Представления устраивались с основным упором на зрелищность. А вскоре и вовсе их стали заменять гладиаторскими боями, проходившими в Колизее и других театральных зданиях. Там же устраивались и более кровавые зрелища - массовая охота, единоборства со зверем, публичное растерзание дикими зверьми осужденных преступников. К этому времени театрального искусства окончательно утратило связь с ритуалом и свой сакральный характер, а актеры: из уважаемых граждан перешли в самые низшие слои общества.

Средневековый или западноевропейский театр охватывает огромный период развития театрального искусства - десять веков: с 5 до 11 вв. (раннее средневековье) и с 12 по 15 вв. (период развитого феодализма). Его развитие обуславливается общим историческим процессом развития цивилизации, и неотделимо от его тенденций. Средневековье было одним из самых тяжелых и мрачных периодов в истории. После падения Римской империи в 5 в. древняя античная цивилизация была практически стерта с лица земли. Молодая христианская религия, как любая идеология на своем раннем этапе, рождала фанатиков, боровшихся с древней языческой культурой и с театром в том числе,

считая его пережитком язычества. В этот период для искусства в целом и, особенно, для театра наступили трудные времена.

В период эпохи ренессанса, изменения в сфере искусства связаны с трансформацией общей идеологической доктрины: от аскезы и фанатизма Средневековья к гармонии, свободе и гармоничному развитию личности возрождения. Уже сам термин (франц. *renaissance* - возрождение) провозглашает основной принцип: возврат к классическим образцам античного искусства. Театр, бывший около тысячи лет под фактическим запретом, пережил в эпоху Возрождения особо яркий всплеск своего развития. Изменения шли во всех аспектах театральной жизни: появлялись новые жанры, формы, театральные профессии. Это связано не только с изменением общественного климата, но и с одним из его важнейших следствий - развитием науки и техники.

Преобразования театра в 19 в., обусловила научно-техническая революция, и в частности, появление кинематографа. Поначалу кинематограф, а позднее и телевидение, были признаны конкурентами театра. Однако театр не сдался, именно конец 19 - начало 20 вв. характеризуется особой насыщенностью в поисках новых средств театральной выразительности. В это время появляется новая театральная профессия, на сегодняшний день ставшая в театре основной, - профессия режиссера. Если театр всех прошлых веков с полным основанием можно назвать актерским театром, то с началом 20 в. наступила новая эпоха - театра режиссерского. Возникает принципиально новая концепция театрального искусства: недостаточно только профессионального исполнения спектакля (актерская работа, сценическое оформление, шумовые и световые эффекты и т.д.), необходимо их органичное сочетание, слияние в единое целое.

Вследствие этого, в теорию и практику театра входят новые базовые понятия: общая концепция спектакля, сверхзадача, сквозное действие, актерский ансамбль, режиссерское решение т.д.

Новая концепция театра оказалась чрезвычайно плодотворной применительно ко всем эстетическим направлениям. Особенно ярко это можно видеть на примере театральных систем К.С. Станиславского, а также М.А. Чехова, активно развивающихся в России в начале 20 в. Мощное определяющее режиссерское начало превращает эти системы основополагающими для современного театра. Более того, режиссура вывела на новый этап и актерское искусство, заложив новые принципы актерского мастерства. Новая концепция режиссерского театра оказала принципиальное влияние и на кинематограф: очень скоро фигура режиссера кино из простого организатора съемочного

процесса, превратилась в главного автора, творца фильма. По праву можно сказать, что режиссерский театр представляет собой оптимальный путь к возвращению сакральности театрального действия.

Театральное искусство – это одно из самых сложных, самых действенных и самых старинных искусств. Притом оно неоднородно, синтетично. В качестве составляющих в театральное искусство входят и архитектура, живопись и скульптура (декорации), и музыка (она звучит не только в музыкальном, но и часто в драматическом спектакле), и хореография (опять-таки не только в балете, но и в драме), и литература (текст, на котором строится драматическое представление), и искусство актерской игры и т. д. Среди всего перечисленного искусство актерской игры — главное, определяющее для театра. Известный советский режиссер А. Таиров писал, «...в истории театра были длительные периоды, когда он существовал без пьес, когда он обходился без всяких декораций, но не было ни одного момента, когда бы театр был без актера»

Актер в театре и есть главный художник, который создает то, что носит название сценического образа. Точнее сказать, актер в театре одновременно и художник-творец, и материал творчества, и его результат — образ. Искусство актера позволяет нам воочию увидеть не только образ в конечном выражении, но и самый процесс его созидания, становления. Актер создает образ из самого себя, и при этом создает его в присутствии зрителя, на его глазах. В этом едва ли не главная специфика сценического, театрального образа — и здесь же источник особенного и неповторимого художественного наслаждения, которое он доставляет зрителю. Зритель в театре больше, чем где-нибудь в ином искусстве, непосредственно приобщается к чуду творения.

Искусство театра, в отличие от других искусств, живое искусство. Оно возникает лишь в час встречи со зрителем. Оно основано на непреходящем эмоциональном, духовном контакте сцены и зрительного зала. Нет этого контакта — значит, нет и живущего по своим эстетическим закономерностям спектакля.

Зритель приходит на театральное представление не как сторонний наблюдатель. Он не может не выражать своего отношения к тому, что происходит на сцене. Взрыв одобрительных аплодисментов, веселый смех, напряженная, ничем не нарушаемая тишина вздох облегчения, безмолвное негодование — в богатейшем многообразии проявляется зрительское соучастие в процессе сценического действия. В театре возникает праздничная атмосфера, когда такое соучастие такое сопереживание достигают самого высокого накала.

Вот что значит живое его искусство. Искусство, в котором слышится биение человеческого сердца, чутко улавливаются тончайшие движения души и ума, в котором заключен весь мир человеческих чувствований и мыслей, надежд, мечтаний, желаний.

Конечно, когда мы думаем и говорим об актере, то понимаем, как важен для театра не просто актер, а актерский ансамбль, единство, творческое взаимодействие актеров. «Настоящий театр, — писал Шаляпин, — не только индивидуальное творчество, а и коллективное действие, требующее полной гармонии всех частей».

Театр — искусство как бы вдвойне коллективное. Театральную постановку, сценическое действие зритель воспринимает не в одиночку, а коллективно, «чувствуя локоть соседа», что в немалой степени усиливает впечатление, художественную заразительность того, что происходит на сцене. Вместе с тем и само впечатление исходит не от одного человека-актера, а от коллектива актеров. И на сцене, и в зрительном зале, по обе стороны рампы, живут, чувствуют и действуют — не отдельные индивидуумы, а люди, общество людей, связанных между собою на время общим вниманием, целью, общим действием.

В значительной степени именно этим определяется огромная социально-воспитательная роль театра. Искусство, которое создается и воспринимается сообща, становится в подлинном смысле слова школой. «Театр, — писал испанский поэт Гарсиа Лорка, — это школа слез и смеха, свободная трибуна, с которой люди могут обличать устаревшую или ложную мораль и объяснять на живых примерах вечные законы человеческого сердца и человеческого чувства».

И пусть театр, по эстетической природе своей, искусство условное, как и другие искусства, на сцене возникает перед зрителем не сама реальная действительность, а только ее художественное отражение. Но в отражении том столько правды, что она воспринимается во всей своей безусловности, как самая доподлинная, истинная жизнь. Зритель признает высшую реальность существования сценических героев

.Виды театра. Драматический театр — один из основных видов театра, наряду с оперным и балетным, театром кукол и пантомимой

В отличие от оперного и балетного театра, где основой представления является музыкально-драматическое произведение, спектакль в драматическом театре основывается на литературном произведении — драме или сценарии, предполагающем импровизацию. Основным средством выразительности для артиста драматического театра, наряду с физическими действиями, является речь, — в отличие от оперы, где

содержание спектакля раскрывается в музыке и пении, и балета, где оно воплощается в музыкально-хореографических образах, танце и пантомиме

При этом драматический театр в наибольшей степени является искусством синтетическим: он может включать в себя в качестве полноправных элементов и вокал, и танец, и пантомиму.

Опера — вид театрального искусства, в котором сценическое действие тесно слито с музыкой — вокальной и оркестровой[23]. В опере объединяется сольное и хоровое пение, различного рода ансамбли, симфонический оркестр, декорации и костюмы, а также балетные сцены.

Существуют такие жанры, как большая опера, комическая опера, романтическая опера, опера-балет и др. Жанр комической оперы повлиял в 20-ом веке на формирование таких жанров, как оперетта, мюзикл, музыкальная комедия.

Оперные постановки обычно осуществляются в специально оборудованных оперных театрах.

Балет – вид сценического искусства, содержание которого раскрывается в танцевально-музыкальных образах. В нем гармонически сочетаются музыка, хореография, живопись, исполнительское искусство артистов. Основные средства выразительности в балете – танец и пантомима. Истоки различных видов сценического танца относятся к народному танцу. Хореографические спектакли, как и драматические, могут разделяться на трагедии, комедии, мелодрамы. Они бывают многоактными или одноактными, сюжетными или бессюжетными, могут представлять собой хореографическую миниатюру или концертную композицию.

Театр кукол - одна из разновидностей кукольного вида искусства, в который входят мультипликационное и не мультипликационное анимационное киноискусство, кукольное искусство эстрады и художественные кукольные программы телевидения. В спектаклях театра кукол внешность и физические действия персонажей изображаются и обозначаются, как правило, объёмными, полу объёмными (барельефными или горельефными) и плоскими куклами (куклами-актёрами). Куклы-актёры обычно управляются и приводятся в движение людьми, актёрами-кукловодами, а иногда автоматическими механическими устройствами. В последнем случае куклы-актёры называются куклами-роботами. Следует отметить, что словосочетание «кукольный театр» является некорректным и обижает профессиональное достоинство кукольников, поскольку прилагательное «кукольный» ассоциируется с понятием «ненастоящий».

Говорить надо: «театр кукол», так, кстати, называются все профессиональные театры анимации.

Пантомима — искусство создания художественного образа с помощью мимики и пластики человеческого тела, без использования слов.

Пантомима зародилась в Древней Греции, где была частью репертуара мимов. В Древнем Риме в эпоху Августа стала полноценным театральным жанром.

В средневековье церковь запрещала пантомиму, но странствующие актёры продолжали использовать элементы пантомимы. Комедия дель арте включала в себя бессловесные интермедии. Пантомима была важным элементом арлекинад, комических пьесок, где главным действующим лицом был Арлекин. Во Франции арлекинада стала любимым жанром балаганного театра.

Батист Дебюро положил начало лирической поэтической пантомиме, благодаря ему классическим героем пантомимы стал Пьеро.

В 20 веке пантомимой занималась группа Карно, в которой впервые выступил Чарли Чаплин, Макс Рейнхардт, Жан-Луи Барро, Марсель Марсо и другие.

Пантомима бывает танцевальная, классическая, акробатическая, эксцентрическая, в начале 20 века появилась драматическая пантомима.

Жанр пантомимы развит в классическом индийском музыкальном театре и в Японском театре Но.

4. Жанры театрального искусства. Водевиль. Драма. Комедия. Мелодрама. Мим. Мистерия. Монодрама. Моралите. Мюзикл. Пародия. Пастораль. Соти. Трагедия. Трагикомедия. Фарс. Феерия. Флиаки.

Театр — школа жизни. В этой школе мы не обучаемся грамоте или наукам. Мы учимся грамоте человеческих отношений, науке быть человеком. Мы учимся таким предметам как честность, великодушие, благородство, товарищество, доброта. В театре, в оживленном сообществе людей, собравшихся на сценическое представление, возможно все: смех и слезы, горе и радость, нескрываемое негодование и буйный восторг, печаль и счастье, ирония и недоверие, презрение и сочувствие, настороженная тишина и громогласное одобрение, — словом, все богатства эмоциональных проявлений и потрясений души человеческой.

Вопросы.

- 1.
- 2.
- 3.
- 4.

Лекция 15. Искусство хореографии.

План.

1. Хореография - как вид искусства
2. Понятие «танец».
3. Классификация танцев.
4. Выразительные средства танца.

Понятие хореография (от греч. choreo - танцую) охватывает различные виды танцевального искусства, где художественный образ создается с помощью условных выразительных движений. Многие считают, что хореография - это танец, или хореография - это балет, но по мнению Р. Захарова понятие хореография гораздо шире. В него входят не только сами по себе танцы, народные и бытовые, классический балет. Само слово "хореография" греческого происхождения, буквально оно значит "писать танец". Но позднее этим словом стали называть все, что относится к искусству танца. В этом смысле употребляют это слово большинство современных деятелей танца. Хореография - самобытный вид творческой деятельности, подчиненный закономерностям развития культуры общества. Танец - это искусство, а всякое искусство должно отражать жизнь в образно-художественной форме. **Специфика хореографии состоит в том, что мысли, чувства, переживания человека она передает без помощи речи, средствами движения и мимики.**

Танец - это также способ невербального самовыражения танцором, проявляющийся в виде ритмически организованных в пространстве и времени телодвижений. Танец существовал и существует в культурных традициях всех человеческих существ и обществ. За долгую историю человечества он изменялся, отражая культурное развитие. В

настоящее время хореографическое искусство охватывает и традиционное народное, и профессионально-сценическое. Танцевальное искусство присутствует в той или иной степени, форме в культуре каждого этноса, этнической группы. И это явление не может быть случайностью, оно носит объективный характер, ибо традиционная народная хореография занимает первостепенное место в социальной жизни общества как на ранних этапах развития человечества, так и сейчас, когда она выполняет одну из функций культуры, является одним из своеобразных институтов социализации людей и, в первую очередь, детей, подростков и молодежи, а также выполняет и ряд других функций, присущих культуре в целом. В нашей стране очень любят хореографическое искусство. Из года в год растет число самодеятельных танцевальных коллективов, повышается уровень их мастерства.

Хореография родилась на заре человечества: еще в первобытном обществе существовали танцы, изображавшие трудовые процессы, воспроизводившие движения животных, танцы магического характера, воинственные. В них человек обращался к силам природы. Не умея их объяснить, он молился, заклинал, приносил им жертвы, прося удачной охоты, дождя, солнца, рождения ребенка или смерти врага. Все это, впрочем, можно увидеть и в наше время, в искусстве народов Африки, например. Описание танцев путешественниками и фольклористами рассказывают о жизни, обычаях и нравах различных народов. Танец - один из самых древних и массовых видов искусства. В нем находят отражение социальные и эстетические идеалы народа, его история, трудовая деятельность на протяжении веков, жизненный уклад, нравы, обычаи, характер. Народ создает в танце идеальный образ, к которому он стремится и который утверждает в эмоциональной художественной форме. С изменением социального строя, условий жизни менялись характер и тематика искусства, в том числе и народной хореографии. Новые темы, новые образы, иная манера исполнения появились в танцах народов нашей страны после Великой Октябрьской социалистической революции. Есть масса лирических, героических, комических, медленных и плавных или вихревых, огневых, коллективных и сольных плясок, в которых ярко и убедительно раскрывается образ наших современников. В многочисленных ансамблях народного танца, профессиональных и самодеятельных, мы видим танцы, посвященные различным темам и историческим событиям в жизни народа. С профессиональным искусством танца мы встречаемся еще в опере, музыкальной комедии, на эстраде, в цирке, кино, балете, на льду, иногда - в драме. Любой начинающий хореограф может соприкоснуться к специфике всех этих видов хореографии. Самой сложной формой профессиональной хореографии считается классический балет. Балетный танец основан на народном танце, который в свое время проник в салоны высшей знати. Развитие танцевальной техники в салонах пошло по иному направлению, чем это происходило в народе: ведь народ танцевал на лужайке или на земляном полу хижин, а знатные дамы и кавалеры скользили по гладкому полу, изящно вытягивая носки, плавно и важно приседая по правилам, специально выработанным придворными танцмейстерами.

Классификация танцев: стили, формы, содержание. Взрослая и детская хореография имеет три раздела: народный, бытовой (или как его еще называют бальный) танец и профессиональное искусство танца, в том числе и классический балет. **Народный танец** - искусство, основанное на творчестве самого народа; **бытовой или бальный танец** - это

вид танца, имеющий народные истоки, но исполняемый на вечерах, балах и т.д.; **профессиональное искусство танца** - (включающий и классический танец) - вид сценического драматического искусства, требующий профессиональной хореографической обработки национальных и народных истоков.

Существуют разночтения и терминологическая неупорядоченность в определении понятия "танец" как в работах отечественных исследователей, так и в работах зарубежных ученых. По данным Э.А. Королевой, слово "танец" вошло в русский язык в XVII в. (от немецкого *tanz*, которое заимствовано было из польского, с добавлением суффикса -ец), а до этого пользовались славянским словом "пляска". В феодальной России понятие "пляска" было шире, чем понятие "танец", так как включало в себя все разновидности пляски: обрядовую и необрядовую, профессиональную и непрофессиональную, массовую и групповую, парную и сольную, а также пляску различных социальных, профессиональных и локальных общественных групп. Как уже было сказано выше, танцы в основном делятся на классические, народные и бытовые (бальные). Классика (от лат. "образцовый", первоклассный) - строгая простота линий, отточенность поз, стремительность прыжков и вращений, богатство пластических оттенков, поэтическая одухотворенность.

В России "классический танец" получил окончательное признание лишь в конце 19 века. Благодаря определенным законам классического танца - выворотности ног, крепкой спине, координации движений, определенной работе головы и рук, Ваше тело способно выполнять невероятно разнообразные движения, используя при этом почти все двигательные возможности, заложенные в человеке природой. Все эти законы впитываются на уроке классического танца, который состоит из 2-х частей: упражнения у станка (экзерсис), направленные на гармоничное развитие тела танцующего. Те же упражнения в танцевальном варианте переносятся на середину зала, затем идут упражнения прыжкового характера (аллегро), упражнения - вращения (туры), женский класс заканчивается упражнениями на пальцах (пуантах), общий класс заканчивается упражнениями на растяжку и гибкость.

Танец (от польского *taniec* и от немецкого *tanz*) – это вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела. Что такое хореография? Что мы подразумеваем под этим словом? Многие считают, что хореография – это танец, или хореография – это балет. **Вначале хореографией именовалась система условных знаков для записи танцев** (этот термин был введен в 1700 году французским учителем танцев Раулем Фейе). **Термин «хореография» происходит от греческого «choreia» – пляска и «grapho»- пишу. То есть, первоначальное значение слова – запись танца.** Позже смысл этого слова стал значительно шире, и понятие хореография в настоящее время включает в себя все то, что относится к понятию танца: и профессиональный классический балет, и народные танцы, и бальные танцы, и модерн. С конца 19 века термин хореография – это танцевальное искусство в целом, во всех его разновидностях. С другими видами искусств хореографию объединяет задача отражения жизни, раскрытия богатства и многообразия внутреннего мира человека. Однако если литературе служит слово, музыке – звуки, живописи – краски, то хореография пользуется всем богатством пластической выразительности человеческого тела, его безграничными возможностями. **Специфика**

хореографии состоит в том, что мысли, чувства, переживания человека она передает без помощи речи, средствами движения и мимики. Зачатки образной выразительности свойственны человеческой пластике и в реальной жизни. В том, как человек жестикулирует и пластически реагирует на действия других, выражаются особенности его характера, строй чувств, своеобразие личности. **Истоки танцевальной образности коренятся в движениях человеческого тела, имеющих обобщающее значение.** Танец взаимодействует с музыкой, вместе с ней образуя музыкально-хореографический образ. **Танцевальное искусство зародилось в глубокой древности. Еще в первобытном обществе существовали танцы, изображавшие трудовые процессы, воспроизводившие движения животных, танцы магического характера, воинственные.** В них человек обращался к силам природы. Не умея их объяснить, он молился, заклинал, приносил им жертвы, прося удачной охоты, дождя, солнца, рождения ребенка или смерти врага. Первые танцы древности были далеки от того, что в наши дни называют этим словом. Первобытные пляски обязательно имели четкий смысловой стержень, включали пантомиму, элементы подражания. В них воспроизводились различные трудовые процессы – ловля животных, гребля, обработка земли, сбор плодов. Для того чтобы из простых движений человека получился танец – этого мало. **Танец включает в себя два элемента: движение и ритм.** Ритм – (от греческого слова) это стройность, соразмерность. **Ритм в хореографии – это строго закономерное чередование движений человеческого тела.** В процессе труда человек выполнял движения, которые повторяются через определенные промежутки времени. Гребец опускает весла в воду – гребет, сеятель, шагая размеренно, разбрасывает семена в поле. В определенном ритме косит крестьянин, колет дрова лесоруб и т. д. Ритм этот может замедляться или ускоряться, однако во всех случаях и при всех обстоятельствах человек находит тот ритм, который в данных конкретных условиях обеспечивает наибольшие результаты трудовых усилий. Возникновение чувства ритма в процессе работы ускорило появление танца. Танец зарождался в комплексе с другими видами искусства. Танец – искусство, развивающееся во времени, способное выражать не только состояние, но и поступки, действия. Танец организован в пространстве.

Танец. Танец, возможно – древнейшее из искусств: оно отражает восходящую к самым ранним временам потребность человека передавать другим людям свои радость или скорбь посредством своего тела. Танец – ритмичные, выразительные телодвижения, обычно выстраиваемые в определенную композицию и исполняемые с музыкальным сопровождением. Почти все важные события в жизни первобытного человека отмечались танцами: рождение, смерть, война, избрание нового вождя, исцеление больного. Танцем выражались моления о дожде, о солнечном свете, о плодородии, о защите и прощении.

Танцевальные па (фр. pas – «шаг») ведут происхождение от основных форм движений человека — ходьбы, бега, прыжков, подпрыгиваний, скачков, скольжений,

поворотов и раскачиваний. Сочетания подобных движений постепенно превратились в па традиционных танцев.

Главными характеристиками танца являются ритм – относительно быстрое или относительно медленное повторение и варьирование основных движений; рисунок – сочетание движений в композиции; динамика – варьирование размаха и напряженности движений; техника – степень владения телом и мастерство в выполнении основных па и позиций. Во многих танцах большое значение имеет также жестикуляция, особенно движения рук.

Танец имеет разные средства выразительности:

- гармоничные движения и позы,
- пластика и мимика,
- динамика — «варьирование размаха и напряженности движений»,
- темп и ритм движения,
- пространственный рисунок, композиция.
- костюм и реквизит.

Большое значение имеет техника – «степень владения телом и мастерство в выполнении основных па и позиций». В танце движения определены заранее, в отличие от пляски, которая импровизируется.

Определение, что такое танец, сильно зависит от исторического и культурного контекстов. Х.Эллис определял танец как виртуозное развитие сексуального импульса. Антрополог Джоан Кеалиинохомоку даёт следующее определение: «танец — это преходящий, мимолетный способ экспрессии, происходящей в заданной форме и стиле посредством движений тела». Жюль Шарлотта ван Кэмп в своей диссертации собрала основные положения, из которых состоят определения танца: «Танец – это ритмичное движение, совершаемое одним или более людьми в такт музыке. Виртуоз – тот, кто в совершенстве владеет техникой своего искусства, своего дела». «Танец – это человеческое движение, которое формализовано, то есть выполняется в определенном стиле или по определенным шаблонам, имеет такие качества, как грациозность, элегантность, красота, сопровождается музыкой или другими ритмичными звуками, имеет целью рассказ сюжета и имеет целью коммуникацию или выражение чувств, тем, идей, которому могут содействовать пантомима, костюм, декорации, сценический свет и пр.».

Танец существовал и существует в культурных традициях всех человеческих обществ. За долгую историю человечества он постоянно изменялся, отражая культурное развитие. Существует огромное множество видов, стилей и форм танца. Танец используется как способ самовыражения, социального общения, в религиозных целях, как состязательный вид спорта, как показательный вид искусства. С помощью танца мы можем видеть и чувствовать музыку.

История развития. В отличие от прочих видов человеческой деятельности, танец нечасто оставлял четко идентифицируемые материальные свидетельства, способные просуществовать тысячелетия, подобно каменным орудиям, охотничьему снаряжению или пещерной живописи. Невозможно точно определить период, когда танец стал частью культуры человеческого общества, однако несомненно, что еще до появления древнейших цивилизаций он являлся важным элементом церемоний, ритуалов, празднований и увеселительных мероприятий. Существуют доисторические свидетельства наличия танца у древних народов, например, изображения танцующих в скальных жилищах Бхимбетка (Индия) и древнеегипетских захоронениях.

Первым примером планомерного использования танца, возможно, было сопровождение сказания мифов. Танец мог использоваться для выражения чувств к лицу противоположного пола и был связан с любовной игрой. До возникновения письменности он служил одним из способов передачи сказаний. Танцевальные позы изучались выдающимися греческими скульпторами с целью изображения чувств средствами скульптуры.

Ближний Восток. В Ветхом Завете неоднократно встречаются упоминания о плясках. Силоамские девушки плясали в хороводах. Царь Давид плясал перед ковчегом Завета. Археологические данные свидетельствуют о существовании коллективных женских танцев в Древнем Египте. Мистическое значение танца как средства вхождения в транс сохранилось у средневековых дервишей.

Индия. Глубокие танцевальные традиции имеет индийская культура. Танец был характерным действием бога Шивы (Антуража). Индийский трактат по танцу назывался Натьяшастра, где описаны не только виды танцы, но и танцевальные переходы (карана). У всех форм классического танца в Индии есть два аспекта: Нритта и Нритья. Нритта можно охарактеризовать как чистый танец, то есть абстрактные движения тела, согласованные с хастами (жестами рук). Нритья - это сочетание чистого танца с сюжетным. В Индии существует поэмы, специально написанные для исполнения в танце. Например,

"Гитаговинда" Джаядевы. Поскольку танцы изначально занимали большое место в храмовых ритуалах, архитектор на территории храма предусматривал специальную площадку. Некоторую популярность индийские танцы в Европе приобрели благодаря Мата Хари.

Дальний Восток. В Китае танец сохранил архаические ритуальные черты, исполняемые коллективно во время общенародных праздников: танец льва и танец дракона. В Японии профессия танцовщицы переплеталась с профессией жрицы (мико). Танец представлял собой пантомиму, которая содержала в себе определенное повествование (Кагура). Развитый японский танец получил название Нихон-буё, суть которого раскрывалась в чередовании определенных заранее заученных поз (ката). Танец считался неотъемлемым элементом женского образования, наряду с икебаной и каллиграфией. Существенным атрибутом японских танцовщиц был веер. На Востоке танец содержательно был неотделим от театра (но, кабуки).

Древняя Греция. Танец широко был представлен в культуре Древней Греции. От греческого наименования танца происходит понятие хореография. Среди греческих богинь была особая богиня танца Терпсихора. Широко представлены религиозные танцы, которые исполняли корибанты и вакханки. Важным значением Древней Греции была определенная секуляризация танца. Существовали также брачные, военные (коллективный танец с оружием), театральные (с элементами пантомимы) и даже салонные. Мужчины и женщины танцевали порознь.

Средневековье. С распространением христианства танцы начинают восприниматься как пережиток язычества и подвергаются критике. Ритуальный танец практически исчезает. Пляски превращаются в низменное порицаемое занятие: пляска святого Вита и пляска смерти XIV века. Тем не менее, в Европе начинается "танцевальная революция", когда танец становится привилегией господствующего класса. Постепенно формируется и приобретает важное значение салонный танец и понятие бала, где заверченный вид получает парный танец с непременно кавалером и дамой. Первый бал исторически зафиксирован в 1385 году в Амьене.

Примером старо европейского танца является бранль, павиана, алемана, фанданго, сарана, муишеранга. Вместе с цыганами приходит танец фламенко. В Польше распространение получил краковяк.

Новое Время. В 1589 году появляется танцевальный учебник Туано Арбо, который свидетельствует о появлении классического танца. В XVII веке появляется балет, с такими

характерными танцами как менуэт и контрданс. В 1713 году в Париже была учреждена первая балетная школа, занятия которой проводились в Королевской опере. В XVIII веке появляется вальс, болеро и кадрили, а в XIX веке – полька. Известной балериной XIX века была исполнительница роли Жизель Карлотта Гризи.

В 1830 году в Париже (Монпарнас) появился сценический женский танец канкан, отличительным элементом которого были энергичные махи ногами, поднятие юбок и эффектный шпагат в конце. Известной исполнительницей канкана была Ла Гулю. В 1868 году во Франции появился такой танцевальный жанр как бурлеск, от которого впоследствии отпочковался стриптиз (Мулен Руж, 1893 год).

В 1892 году появляется Танец модерн (Лои Фуллер), который впоследствии развила и популяризовала Айседора Дункан.

В 1911 году образуется Русский балет Дягилева, в котором активное участие принимали Вацлав Нижинский и Матильда Кшесинская. В 1934 году Ваганова публикует работу Основы классического танца.

В начале XX века появились такие танцы, как фокстрот, чарльстон, ча-ча-ча. Немалую роль в появлении современного танца сыграла афроамериканская традиция свинга и музыка джаз. Конфликтность танца партнеров акцентирована в танцах танго. Мировую известность приобрела бразильская карнавальная самба. Взаимопроникновение восточных и западных традиций создали такое танцевальное направление, как японское буюто. В 1970-х годах в Нью-Йорке возникает контактная импровизация – техника, оказавшая значительное влияние на развитие западного современного танца. В это же время в американской уличной хип-хоп культуре зарождается брейкданс. В конце XX века под влиянием клубной субкультуры появились танцы с характерными эротическими движениями, такие, как гоу-гоу.

Направления и стили танца. Народный танец. Балет. В балете существует три направления: романтический, классический и современный. Существует наука о балете — балетоведение. Исторический танец Бальный танец. Спортивный бальный танец. Во всем танцевальном мире соревнования по спортивным танцам делятся на 2 программы: европейскую (Standart, Modern или Ballroom), латиноамериканскую (Latin) или их иногда называют десяткой танцев. Акробатический танец. Свинг. Эстрадный танец. Современный танец. Клубный танец. Уличный танец. Танец в кинематографе.

Танец – вид искусства, в котором средством создания художественного образа являются движения и положения человеческого тела. Искусство танца в наше время

принято называть хореографией. Однако надо помнить, что у этого слова есть еще два более узких смысловых значения: 1) запись танца при помощи определенной системы условных знаков; 2) искусство сочинения танцев и танцевальных (балетных) спектаклей.

Возникновение танца относится к глубокой древности, когда движение было непосредственным выражением сильных эмоций: охваченный ликованием человек пускается в пляс; бьющая через край радость жизни, ощущение здоровья, наслаждение бытием выливаются в энергичные движения. Эта субъективно-эмоциональная основа сохраняется в танцевальном искусстве и по сей день. Именно этим можно объяснить то исключительное место, которое танец занимает в пространстве художественно культуры во все исторические времена. Он прочно входит в социальную жизнь, являясь неизменным участником официальных общественных ритуалов, как никакое другое искусства укоренен в быту и повседневной жизни человека. Не случайно возникают восторженные дифирамбы в честь танца, подобные данному: «Танец – самое возвышенное, самое волнующее и самое прекрасное из всех видов искусств, поскольку он не просто отражение жизни или отвлечение от нее, а сама жизнь» (Хэвлок Эллис «Танец жизни»).

Многовековое «общезитие» музыки и танца выработало имманентно-структурные связи между двумя искусствами. В сфере музыки сформировался значительный по объему самостоятельный жанровый пласт – танцевальная музыка, которая подчас лучше любой системы графической записи фиксирует особенности разнообразных видов танцевальной пластики. Давно утраченные танцы продолжают жить в своих музыкальных жанрах-двойниках. Значение музыки выходит далеко за пределы сопровождения танца. Музыка обладает способностью формировать пластику танца. Благодаря этому музыка становится важнейшим средством реконструкции утраченных танцевальных форм.

Именно в недрах культовых танцев древности стали складываться профессионализация танца, оттачиваться танцевальные формы. Наиболее древние образцы ритуального профессионального танца, дошедшего почти в неприкосновенном виде до наших дней, демонстрируют японские танцы бугаку. Это были пантомимические танцы императорских церемоний и буддийского ритуала, сопровождавшиеся игрой оркестра. Заимствованные японцами с континента (прежде всего из Китая), они частично подверглись национальной ассимиляции и трансформации и были возведены в канон, который и сегодня потомственно передается в штате придворного музыкального департамента и крупнейших буддистских храмов.

Профессиональный танец образует вершину хореографического искусства, но вершину, опирающуюся на мощную базу бытового танца.

Профессиональная и бытовая сферы танцевального искусства не разделены непроходимой стеной. Они постоянно и плодотворно взаимодействуют, питая друг друга, а порой и создавая пограничные формы. Для профессионального танца бытовые жанры служат неисчерпаемым источником все новых пластических элементов, рождаемых самой жизнью. С другой стороны, качество бытовой хореографии, ее техническая оснащенность и эстетическая значимость находятся в зависимости от хореографии профессиональной. А общий хореографический уровень определяется местом танцевального искусства в общем пространстве культуры.

Вопросы.

4. Танец как вид искусства.

Лекция 16. Кино как вид искусства.

План.

Кино - одно из самых молодых и в тоже время одно из самых массовых искусств. Его история по сравнению с тысячелетней историей музыки, живописи или театра коротка. Вместе с тем миллионы зрителей каждый день заполняют залы кинотеатров, и еще больше людей смотрят кинофильмы по телевидению. Кино оказывает мощное воздействие на сердца и умы молодежи. Естественно, что к нему привлечено внимание социологов, эстетиков, искусствоведов, теоретиков культуры - всех, кого интересуют проблемы художественного творчества и восприятия, средств массовой коммуникации, динамики общественных настроений и так далее.

Прежде всего, кино отличается от других видов искусства (в частности, от театра) тем, что оно занимает гораздо больше социокультурного пространства, выходит далеко за пределы художественного круга. Если театр, условно говоря, собран вокруг искусства, то кино охватывает своим влиянием буквально все, от духовных идеалов до этикета и моды.

Но, вдаваясь в споры о культуре, скажем, что культура есть, прежде всего, мера организации, порядка, "чина" человеческой деятельности отражающая собой ее

фундаментальные социально-исторические характеристики. Реализовать культурологический подход к кинематографу - значит рассмотреть его как способ и форму организации идейно-художественной жизни своего времени, в которой, как в зеркале, отражается вся эта жизнь и которая, вместе с тем, является одной из существенных сторон этой жизни.

Разные виды искусства – живут, распространяются, транслируются, либо в пространстве, либо во времени. Либо может быть совокупность пространства и времени, тогда искусство относится к пространственно-временным. Кино, как и театр, занимает промежуточное положение между группой временных искусств и группой пространственных искусств. Так как это искусство синтетическое.

Таким образом, кино мы относим к пространственно-временным искусствам.

Разбирая кино как феномен, мы можем заметить, что это целая история. Найти национальные корни генезиса этого искусства достаточно сложно. У многих возникают разные взгляды на эти вещи. Тем не менее, не смотря на всю свою «давность», кино живет до сих пор. До сих пор оно востребовано обществом, в той или иной степени.

Если оставить в стороне технические предпосылки возникновения нового вида искусства, (хотя для кино они принципиально важны, на наших глазах кино из аналогового превратилось в цифровое, пришли технологии 3D и т. д.), то кино рождалось как искусство изобразительное. Именно в изобразительных искусствах, начиная с XVIII века, наблюдалось стремление к последовательному рассказу историй с помощью картин. Циклы картин Хогарта, Греза, Гойи, популярные в эпоху Просвещения, подготовили восприятие нового искусства движущихся картинок. Непосредственными предшественниками киноизображения стали картины импрессионистов, показывающие зависимость предметов от освещенности. Поскольку кино родилось уже тогда, когда другие виды искусства переживали кризис (отказ от фигуративности и предметности), оно вынужденно обращается к так называемым «низким» видам и жанрам искусства – синтетическому искусству цирка, танцу, который по своей природе есть движение, литературным жанрам массовой культуры – детективу, приключению и т. п.

На примере кино можно наблюдать, как искусство вырабатывает свои собственные видовые возможности освоения реальности. Если кадр, ракурс, план – языковые элементы кино непосредственно связаны с техническими возможностями кинокамеры, то кино становится искусством только тогда, когда оно осваивает монтаж не как необходимую техническую склейку, а как способ приращения информации. До Гриффита молодой

русский режиссер Лев Кулешов обратил внимание на то, что изображение может стать выражением той информации, которая непосредственно не содержится в кадре. Такое происходит, когда кадр соединяют с другим кадром, а затем возвращаются к первому. Известно, что Кулешов последовательно соединил кадр с актером Иваном Мозжухиным с тарелкой с супом, гробом и маленьким ребенком. Статичное изобразительное искусство фотографии (кадр) становилось киноизображением, соединившись с другими кадрами. Неподвижный Иван Мозжухин играл голод, скорбь и радость умиления (на самом деле играло наше восприятие).

Когда Гриффит в 1919 году снял фильм «Нетерпимость», зрительского успеха у него не было, но именно с этого фильма можно говорить о рождении нового вида искусства. Разные типы монтажа (ассоциативный, параллельный, перекрестный) позволяли соединить воедино четыре не связанных линейно истории из разных времен – от Вавилона до современной Америки. В каждой из историй звучала тема нетерпимости, она была визуализирована с помощью повторяющегося кадра женщины, качающей колыбель. Гриффит показал и доказал, что кино может обобщать, ставить философские проблемы, а не сводиться только к аттракциону. Сегодня это противоречие между кино как аттракционом и кино как исследованием человеческого духа по-прежнему актуально.

История кино. Волна романтизма захлестывает Европу в середине XIX века. Стремление господствовать царит в эту эпоху повсюду - и у промышленников, которые накапливают богатство, создаваемое простым людом предместий, и у физиков и у химиков, которые в своих лабораториях стремятся разгадать тайны природы. Первые локомотивы пыхтят по только что проложенным железным рельсам. Новый газовый свет мерцает по ночам в столицах. Паровые машины действуют на ткацких и прядильных фабриках.

А между тем повсюду техника развивалась так внезапно и так быстро, что заговорили о неограниченном прогрессе, который обеспечит полное овладение силами природы, господства разума над миром. И неудивительно поэтому, что одним из излюбленных мифов романтизма, взлет которого совпадает с развитием техники, был миф о Прометее, укравшем небесный огонь, для того чтобы оживить глиняное изваяние.

В эпоху мечтаний о «новом Прометее» не так удивителен и поступок Жозефа Плато, молодого бельгийского профессора. Который, в один из солнечных летних дней 1829 года, не отрываясь, смотрит на протяжении 25 секунд на раскаленный диск полуденного солнца, пытаясь вырвать у светила его тайну, желая узнать предел

сопротивляемости сетчатки человеческого глаза, и слепнет. В течение последующих дней, которые он принужден был провести в темной комнате, Плато ничего не видел кроме терзающего и подавляющего образа солнца, запечатленного на его сетчатке. Постепенно к нему возвратилось зрение. С неосмотрительной горячностью он немедленно возобновил свои работы по оптике, и в частности исследования способности человеческого глаза сохранять изображения.

Еще в 1680 г. Исаак Ньютон попробовал произвести эксперимент, подобный опыту Плато. Знаменитый английский физик во время одного из своих опытов посмотрел правым глазом на отражение солнца в зеркале. После этого он был вынужден провести три дня в темной комнате, и поправился лишь спустя несколько недель. Больше великий английский учёный этот опыт не повторял.

Плато пожертвовал зрением ради своих опытов. В 1842 г. он окончательно ослеп. Но за десять лет до этого ему удалось сделать очень важное открытие: в 1832 г. Плато построил фенакистископ - маленький лабораторный прибор, из которого выросло все современное кино. Показывая серию быстро сменяющихся неподвижных изображений, фенакистископ создавал у смотрящего иллюзию движущегося, изменяющегося изображения. Это был прибор, позволяющий простым вращательным способом получать иллюзию движения нарисованных фигурок.

Любое изображение, воспринятое нашим глазом, через мгновение исчезает. Если же отдельные изображения движущегося предмета быстро сменяют друг друга, то мозг воспринимает данный предмет как движущийся непрерывно. На этом явлении основан принцип кинематографа.

В 1894 г. французы братья Люмьер — Огюст и Луи — услышали о кинетоскопе. Зритель, глядя в кинетоскоп, видел движение различных предметов. Братья построили свой собственный прибор — «кинематограф» (от греческих слов «кинема» - движение и «графо» - пишу, записываю), который проецировал изображение на экран.

28 декабря 1895 г., в Париже на бульваре Капуцинок состоялся первый киносеанс. Зрители, которых привлекло необычное рекламное объявление, стали свидетелями чуда: на белом экране возникали призрачные, чёрно-белые, но вполне узнаваемые и реальные картины. История не сохранила впечатлений самых первых кинозрителей. Но вряд ли кто-то из них подозревал, что буквально у них на глазах рождается искусство, которое определит лицо XX века.

Отныне «оптическая иллюзия» стала достоянием многих зрителей. Один и тот же фильм могли посмотреть десятки, сотни, тысячи людей. Можно было заснять любую сцену и показать её на экране. Коротенькие фильмы Люмьеров на многое не претендовали: выход работниц из ворот фабрики, игра в карты, кормление младенца, прибытие поезда на перрон. Но успех был огромен. Все фильмы братьев Люмьер были «картинками из жизни» на самые разнообразные темы: видовые фильмы, фильмы, где сняты праздники, шествия, молебны, катастрофы, и картины, где люди специально разыгрывали перед камерой какие-то сценки. Так в самом начале кино разделилось на два вида: фильмы документальные и игровые.

Кино понемногу обретало свой язык – истории становились всё сложнее и длиннее, делились на множество отдельно снятых кусков. Но однообразие уже приедалось; иногда камера подрагивала в руках оператора, когда актёры убегали к краю кадра. Камера стремилась прийти в движение. Кинематографический рассказ требовал поиска новых выразительных средств.

Создатели фильма: сценарист, режиссер, актер, оператор, художник

Актер в кино — исполнитель драматургической роли, намеченной в сценарии и осуществляемой в фильме под руководством режиссера. Профессия актера кино восходит к театру, однако в годы активного самоутверждения кино многие теоретики и практики доказывали абсолютную независимость исполнителя роли в кино от опыта театра. Актера на экране предлагалось заменить или не профессионалом типажом (С. Эйзенштейн) или специально подготовленным «натурщиком» (Л. Кулешов), выступающим как послушное орудие в руках режиссера. В кино он играет без зрителя, а весьма часто и без партнера «вдвоем с камерой». В кино актер не может последовательно переживать роль, так как фильм снимается кусками без всякой временной последовательности — съемки фильма могут начаться с его заключительной сцены. В кино, в отличие от театра, можно использовать, даже в главной роли, не профессионального исполнителя. Однако никакой стены, разделяющей а», актеров театра и кино нет, особенно сегодня, когда актера одновременно формируют театр, кино и телевидение.

Оператор с помощью специальной техники снимает фильм. Эта профессия родилась вместе с кино. Сначала ее не считали творческой, но постепенно работа оператора превращалась в искусство, находящееся на "пересечении с техникой. Операторское освещение осуществляется с помощью осветительных приборов, имеющих

различную силу света, углы светорассеяния, характера светового пятна. Оператор регулирует свет и характер рисунка изображения с помощью задымления, светофильтров.

Оператор воздействует на характер изображения также с помощью объективов, различающихся фокусным расстоянием, углом поля зрения и пр.

Операторы хроникально-документального и научно-популярного кино работают с материалом живой реальности. В их работе применяются приемы, о которых мы писали в разделе, посвященном этим видам кинематографии.

Художник начинает работу с глубокого освоения сценария и его режиссерской концепции, с изучения жизненного материала фильма.

Обычно художник делает серию эскизов, графических, реже живописных, где изображает важнейшие эпизоды, места действия, иногда героев фильма. По своей форме такие эскизы больше напоминают не работы театральных художников, а произведения станковой графики или книжные иллюстрации. В эскизах обретает зримую форму изобразительная стилистика фильма, его атмосфера, характер взаимодействия персонажей со средой. Создавая образ окружающей человека среды — его жилища, места работы — художник помогает уточнить характеры персонажей. Некоторые художники делают раскадровку — зарисовку кадров будущего фильма.

Художник непременно участвует в выборе природы и ин-терьеров, в которых будут снимать фильм. Иногда натурные объекты нуждаются в достройках, требуют определенного «грима» — Например, повесить старинную вывеску на стену дома.

Кинематограф как средство массовой коммуникации.

Массовая коммуникация - процесс распространения информации (знания, духовных ценностей, моральных и правовых норм и др.) с помощью технических средств (печать, радио, кинематограф, телевидение) на численно большие, рассредоточенные аудитории. При этом массовая коммуникация выступает как социально-ориентированный опосредованный вид общения, причем ее главной функцией является не просто информирование, но и соединение рассредоточенных индивидов в социальной среде. Проще говоря, массовая коммуникация выступает как средство, с помощью которого человек ощущает себя членом более широкой общности, то есть общества - социума, активно включается в его жизнь.

Общая роль массовой коммуникации лучше всего рассматривается через анализ функций, реализуемых СМК:

- функция информирования, совпадающая с увеличением и (или) изменением состава знаний у представителей аудитории;
- функция воспитания, совпадающая с формированием или изменением интенсивности и направленности определенного типа установок;
- функция организации поведения, совпадающая с прекращением, изменением или инсценированием какого-либо действия;
- функция развлечения, совпадающая с изменением комплекса психологических, физиологических (усталость, раздражение) и тому подобное характеристик с помощью эффектов отвлечения, переключения внимания, создается ситуация для выхода чувств;
- функция коммуникации, совпадающая с усилением, поддержанием или ослаблением связей между представителями аудитории.

Итак, кинематограф, который сам по себе является системой и обладает сложной структурой, реализует все функции средств массовой коммуникации - информационная, воспитательная, организации поведения, развлекательная, коммуникации - но специфическим способом. Тут необходимо сделать одну оговорку: существуют виды кинодеятельности, которые по преимуществу выполняют одну из вышеперечисленных функций, к примеру, хроника, учебное кино. Ограничимся в рассмотрении игрового кинематографа в двух его ипостасях: как вида искусства, с одной стороны, и как средства массовой коммуникации, с другой. Это в определенной степени усложняет задачу, так как контакт с произведениями искусства осуществляется уже не по законам коммуникации, а по законам общения.

Сущность общения психологи видят во «взаимном активном обмене индивидуально-личностным содержанием». Особенно подчеркивается момент «взаимодействия» в этом процессе. Действительно, контакт фильма и публики строится не на основе передачи и приема (усвоения) информации, а на основе сопереживания, активного включения зрителя в экранный мир.

Подобный тип взаимодействия не является специфическим для контакта кинокартины и публики. Любое произведение искусства «общается» с человеком, воздействуя на его разум и сердце. Но художественный кинематограф принадлежит не только к музам, но и к средствам массовой информации, поэтому мы сталкиваемся с ситуацией, когда все перечисленные функции средств массовой коммуникации

реализуются фильмом в комплексе, более того, реализуются они через эстетическое воздействие кинопроизведения. И это чрезвычайно важно.

Стоит обратиться к уже ставшим хрестоматийным примеру: З. Кранкауэру удалось на основе анализа фильмов показать психологическую подготовку прихода Гитлера к власти. Немецкий теоретик пишет о том, что постоянное возникновение в фильмах изобразительных и сюжетных мотивов свидетельствует о том, что они есть внешние проявления внутренних побуждений. «Эти мотивы, несомненно, заключают в себе социально-психологические модели поведения, если проникают в популярные и непопулярные фильмы».

Художественный кинематограф с одной стороны, «формирует публику быстро, и притом по своему подобию», а с другой - публика «создает» кино, то есть определенное состояние общественной психологии. Слово «создает» не случайно поставлено в кавычки, его можно употребить как в прямом, так и в переносном смысле. В прямом - когда проблема выхвачена из действительности, осмыслена и перенесена на экран, и в переносном - когда фильм, с точки зрения критики не заслуживающий внимания, вдруг становится самым популярным фильмом проката.

Ю. Лотман писал: «Кинофильм принадлежит идеологической борьбе, культуре, искусству своей эпохи. Этими сторонами он связан с многочисленными, вне текста фильма лежащими сторонами жизни, и это порождает целый шлейф значений, которые и для историка и для современника порой оказываются более существенными, чем собственно эстетические проблемы». Отмечая особенности киноповествования, он говорит: «...в фильм все время втягивается последовательность разнообразных вне текстовых ассоциаций общественно-политического, исторического, культурного плана в виде разнообразных цитат... Возникает повествование на высшем уровне как монтаж разнообразия культурных моделей».

Таким образом, произведение киноискусства, как некая целостность, оказывается тесно связанным с широким социокультурным контекстом, который его порождает. Восприятие фильма вызывает целый ряд ассоциаций, на первый взгляд, не вытекающих из его визуального ряда. По всей видимости, та-кая связь текста фильма с действительностью объясняется спецификой языка, которым оперирует кинематограф. Киноречь - это «оттиски» видимой и слышимой жизни. Зритель, захваченный экранными образами, переживает судьбу героя, как свою собственную. Он как бы входит в мир фильма. Человек перестает быть простым наблюдателем событий, происходящих на

экране. Он их активный участник. Более того, сюжетные перипетии фильма рожают у зрителя ассоциации, связывающие художественную ткань картины с той действительностью, которая его окружает.

Именно эти черты киноповествования - теснейшая связь с реальным бытием людей, способность фильма вовлечь зрителя в свое пространство - обуславливают потенциал общественного воздействия кинематографа, возможность осуществлять все функции СМК в комплексе.

И тут возникает проблема. Для того чтобы активно влиять на сознание людей, служить средством познания действительности, фильм должен быть истинным произведением киноискусства. С другой стороны - ему необходим контакт с миллионной аудиторией. К сожалению, массовой, как правило, становится картина, с точки зрения критики, отнюдь не принадлежащая к шедеврам.

Если обратиться к особенностям психологического восприятия кинозрелища, то вырисовывается следующая картина: при восприятии движения звукозрительных образов возникает эмоциональное возбуждение. На основе эмоции возникают сопричастность и сопонимание, при которых пассивное созерцание изображений экрана переходит в активно личностный процесс соучастия. Но соучастие - не постоянное явление, оно чередуется с состояниями отчуждения зрителя. Эта смена соучастия отчуждением зависит от различных причин, в основе которых, с одной стороны - особенности зрителя, а с другой - сам фильм, его содержание и структура.

В силу своего статуса как средства массовой коммуникации, кино обладает огромным потенциалом воздействия на общество. Как бы ни относился зритель к показанному на экране, по какой бы причине он ни шел в кинотеатр - провести свободное время, встретиться с друзьями, наконец, получить наслаждение от произведения искусства, - в любом случае «мир» фильма, хотя бы одной из своих многочисленных сторон, затрагивает его. Особенно тогда, когда этот «мир» организован по законам зрелища.

Нам всем хорошо знакома ситуация, когда журналы и газеты переполнены отрицательными критическими отзывами о какой-то картине, в то время как билеты на этот фильм купить невозможно. Критики ругают зрителей за отсутствие вкуса, а зрители с недоверием начинают относиться к критической литературе. Особенно часто подобная ситуация возникает тогда, когда на экраны выходит картина, сделанная в так называемом «низком» жанре.

Если говорить о «массовой культуре» Запада, то ее произведения тоже связаны с реальностью, только совершенно специфическим способом - они нередко функциональны по отношению к целям общества. Не случайно кинематограф определяется там как мощное средство манипулирования общественным сознанием. Вспомните американские фильмы, прошедшие на советских экранах (надо заметить, при полных кассовых сборах): «Бездна», «К сокровищам авиакатастрофы». Мораль их проста - будь смелым, сильным и ты получишь награду - деньги. Причем мораль эта не провозглашается в длинных монологах героев, она «закодирована» в каждом кадре, в каждом эпизоде фильма.

Созданная по законам зрелищности мелодрама может вызвать у зрителя самые серьезные размышления о жизни, и они не разрушают ее как целостное произведение киноискусства, если все эти проблемы «закодированы» авторами в сюжетные перипетии фильма, а не образуют своеобразный довесок.

Сущность кинематографа как СМК ярче всего проявляется именно в случае массового фильма. Дело в том, что зрелищно оформленный развлекательный фильм - это доступный каждому, надежный коммуникатор, причем самая главная из всех функций произведений киноискусства - эстетическая - в данном случае отнюдь не доминирует. На первый план выдвигается рекреативная функция фильма.

В то же время кинокартина не существует без теснейших связей с социокультурным контекстом. Ее восприятие, набор ассоциаций, вызванный ею, изменяется в зависимости от конкретных реалий времени. Несмотря на то, что фильм представляет собой некую самостоятельную целостность, он включается в поток массовой коммуникации. Именно поэтому кассовой кинокартина становится еще и потому, что ее содержательно-образные структуры совпадают с актуальными на данный момент социальными, нравственными ожиданиями аудитории. Само собой разумеется, что связи кинематографа с общественным бытием людей носят чрезвычайно сложный и опосредованный характер. Однако забывать о них, исключать из поля внимания было бы непростительной ошибкой.

Кинематограф – это великое изобретение человека, оказавшее огромное влияние на формирование мировоззрения человека XX века. Еще раз вспомним с благодарностью ученых и изобретателей: Плато, Рейно, Эдисона, Маре, Ньюбриджа, Демени, братьев Люмьер - всех тех, кто из любви к открытиям помогли изобретению, которое они считали лишь «научной игрушкой» которое оказалось новым средством выражения мыслей людей.

Кино – это самый «передовой» вид искусства, в процессе производства которого сегодня используются огромное количество научных новинок и открытий. Современный человек, в жизни которого остаётся мало место для героизма, хочет видеть героев на экране. Героем на экране может стать любой человек, сегодня для этого нужно лишь группа хороших программистов, не более. В «массовом кино» есть место для всего, даже для рекламы. Порой это приводит к абсурдным ситуациям, когда фильмы превращаются в большой рекламный ролик (сериал «Джеймс Бонд: Агент 007»).

Кинематограф активно используется в насаждении ценностей страны производителя фильма (прежде всего США), в других странах. Приводит к дестабилизации социального равновесия в обществе и, в конечном счете, может оказать разрушающее воздействие на всю культуру того народа, который «примеряет» на себя чужие ценности, ценности общества массового потребления.

С тем фактом, что кино сегодня уже «больше» чем искусство и, прежде всего отрасль экономики, никто не спорит. Достаточно привести данные о кассовых сборах самых популярных фильмов в истории человечества. Например, самым популярным фильмом является фильм «Унесённые ветром» (1939, кассовые сборы – \$1240,5 млн.), на втором месте киноэпопея Джорджа Лукаса «Звёздные войны» (1977, кассовые сборы – \$1093,65 млн.), а замыкает тройку лидеров фильм «Звуки Музыки» (1965, кассовые сборы – \$874,4 млн.).

Безусловно, крайне сложно научиться воспринимать кино не только как развлечение, но и научиться разбираться в нём, научиться ценить то, чем восхищаются критики, это сложная работа, которая многим кажется бессмысленной. Лишь поверхностное знакомство с работами таких великих классиков, как С. Эйзенштейн, А. Хичкок, И. Бергман, Ф. Феллини, А. Куросава не может перевернуть внутренний мир зрителя. Для понимания таких шедевров нужно прежде повысить уровень общей культуры. Развитие культуры – это ключ к решению если не всех, то почти всех проблем любого общества, ведь чем более развита личность в частности, тем более развито общество в целом. Кинематограф – универсальное средство для повышения уровня культуры отдельно взятого гражданина.

Лекция 17. Основы искусствоведческо-культурологического анализа произведения искусства.

План лекции:

1. Уровни постижения художественного образа. Основные задачи каждого уровня.

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 личностного 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 оправдана, 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, потенций 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. Гаалльская 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. Приведенный пример является одним из вариантов проблематизации

Лекция 18. Сравнительно – исторический анализ произведения искусства.

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 самолично 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

МХК, 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, прервавшего 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 пятнолица 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 прибой 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»¹ 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 Пре славом 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 вославили»².

Использование сравнительно-сопоставительного анализа очень динамизирует процесс обучения, но это возможно при наличии определенных знаний и подготовки. В его режиме можно провести начальное занятие по МХК на выявление логики перехода от палеолита к неолиту и формирование принципиально новой картины мира. Разница этих эпох очевидна, а обыденного опыта учащихся вполне достаточно, чтобы сделать соответствующие выводы. Необходимо только правильно задать направление мысли: установить связь между движущейся откочевкой времен палеолита и композиционным хаосом пещерной живописи, с одной стороны, и условиями оседлой жизни и формированием центрической модели мира, поселения, дома, живописных и иных прикладных произведений (петроглифы, керамика, предметы культа и быта) — с другой. В иных случаях этот метод более подходит для обобщающих, заключительных занятий типа семинаров или дискуссий. Сравнение разных исторических и региональных систем этико-эстетического мировосприятия развивает толерантное отношение к миру как единству многообразия.

Историко-типологическое сравнение нацелено на выявление общности не связанных по происхождению явлений. Например, культуры Древнего Египта, Месопотамии и Центральной

Америки не связаны генетически и их сходство определяется их типологической принадлежностью к цивилизации Древнего мира.

В историко-типологическом сравнении важны два взаимодополняющих друг друга процесса: анализ, направленный на выявление различий, и синтез, направленный на осознание общности. Общими чертами культур Древнего мира является их магический характер, информативность (связь с ранними видами письменности), иерархичность, каноничность и традиционализм, преобладание в мифологии терриоморфных и зооморфных форм, доминирование коллективного начала над индивидуальным. В архитектуре воспроизводятся природные формы и преобладают принципы изобразительности (пирамида — гора, колонна — дерево, святилище — пещера, дворец - лабиринт пещеры). Образ Мировой горы является общей базисной моделью Вселенной (зиккурат, пирамида, ступа), а архетип Мирового древа — основой символической организации пространства (объект почитания и участники ритуала почитания) и источником композиционных схем (центральная симметрия, горизонтальные фризы).

Своеобразие культур отдельных регионов Древнего мира коренится в разнообразии природных, этнических и историко-культурных корней.

Природный цикл разливов Нила стабилен и неизменен, так же как неизменна пустыня и камень окружающих гор. Культура Древнего Египта через Пиренейский полуостров и Северную Африку генетически связана с искусством пещер палеолита и мегалитической культурой южных регионов Европы. Идея неизменности, заложенная в культуре камня, накладывает свой отпечаток на общее мироощущение и на отношение к проблемам жизни и смерти. Камень, его косность становятся на пути вечного круговорота природы и разрывают единый цикл преобразования жизни в смерть и обратно. От человека требуются сверхусилия, чтобы «преодолеть этот разрыв, чтобы заставить небытие отступить»³. «Великая жажда бессмертия» парадоксальным образом обесценивает жизнь и перенаправляет деятельность человека на реализацию идеи «вечной жизни после смерти». Именно на этом базируются магия и гигантизм, сверхмощь и статика архитектуры, неизменность и постоянство изобразительного канона древнеегипетского искусства. Моделью древнеегипетского мира становится пирамида — памятник заупокойного культа, город мертвых — местом ее пребывания.

Жизнь народов Месопотамии проходила в постоянной борьбе с разрушительными стихиями природы и бытия. Катастрофические разливы Тигра и Евфрата, засоление почв, набеги диких племен с гор, междоусобные войны городов-государств - жизненная основа драматизма мироощущения, осознания быстротечности временного потока. Художественная ментальность Междуречья складывалась на основе неолитической культуры глины (глинобитный дом, город, вселенная с виде рукотворного, богато орнаментированного сосуда) и оргиастического культа

богини-матери.

Для потомков людей, вызванных к жизни богами из земли/праха и в прах уходящих, жизнь и смерть были едины в круговороте сезонного цветения и увядания, в бесконечной цепи превращений, в поступательном движении ухода и возврата. Уйти - значило вновь вернуться в объятия матери-земли и, напитавшись ее силами, обрести новую жизнь, подобно зерну. Горький опыт путешествия в потусторонний мир показал герою шумерского эпоса Гильгамешу, что бессмертие недоступно человеку, и в то же время оно разлито повсюду, оно в деятельности человека, в памяти потомков, следовательно, оно в самой жизни.

Зиккурат, моделирующий представления народов Месопотамии об упорядоченном космосе, всегда находится среди людей, в центре их селений. Это и сам бог, и подножие храма бога — покровителя города. Он радует глаз яркой раскраской, зеленью садов, пестротой праздничной толпы. Он так же недолговечен, как людская жизнь, и неизбежен, как сама земля.

Поддержание мирового порядка и жизни в культурах народов майя и ацтеков было связано с постоянными жертвоприношениями. Боги и Вселенная требовали от человека безоговорочной жертвенности, они жаждали крови, и она щедро лилась по ступеням пирамид в священных городах. Грандиозный жертвенник богам — такова модель мироздания индейцев Центральной Америки.

Типологическое сравнение — необходимая часть изучения МХК. Оно вносит большую осмысленность в понимание предмета, выявляет логику культурных процессов.

Историко-генетическое сравнение нацелено на выявление сходства в связи с общим происхождением. Исследование реальных корней многих явлений в художественной культуре — это дело специалистов. В учебной деятельности этот метод анализа актуален в связи с кардинальной сменой художественных основ русской культуры в двух поворотных моментах ее истории.

Принятие христианства привело к переходу на византийские каноны, а петровская реформа - к своеобразному прыжку через ряд этапов и восприятию формального языка западноевропейского искусства Нового времени как уже сложившейся системной данности.

В первом случае к интересным выводам и обогащению эстетического восприятия может привести сравнение древнерусской архитектуры с генетически близкими архитектурными школами средневековой Греции, Болгарии, Армении и Грузии. Во втором — динамичность и проблемность обучения обострится при решении таких вопросов, как сравнение специфики русского елизаветинского барокко с исходным итальянским образцом барокко; выяснение роли «нарышкинского барокко» в возникновении монументального стиля XVIII века; анализ того, какие внутренние запросы русской культуры удовлетворял воспринятый на первых порах голландский вариант барокко или почему барочный язык пластических форм сочетался с идущей

от Ренессанса и развитой на базе классицизма утопической идеей планировки «идеального города», расчерченного по линейке.

В качестве примера можно рассмотреть первый из вышеперечисленных вопросов и сравнить сооружения примерно одного времени (XII—XIII вв.): церковь Пантократора (Вседержителя) в Несебре (Болгария), храм монастыря св. Гегарда (св. Копья) в Армении и храм Покрова на Нерли во Владимире. Их исходным образцом является крестово-купольный храм, созданный в Византии как типовой храм зрелого Средневековья.

Для изначальной концепции храма в византийском искусстве было характерно контрастное противопоставление аскетичного экстерьера и ирреальной красоты интерьера (пример - София Константинопольская и церкви Равенны). Во внешнем убранстве исключался скульптурный декор, который напоминал о язычестве античности. Национальные школы в той или иной мере отказываются от внешнего аскетизма. Различия интерпретации общей конструктивной основы дают представление о предыдущей традиции, на которую наложился воспринятый образец.

Прежде всего храмы различаются по материалу, из которого они созданы. В болгарском храме желтоватый ракушечник сочетается с розово-красной плинфой и зеленой поливной керамикой. Цветовой узор выкладывается дробными горизонтальными полосами, которые уравновешивают столь же многочисленные вертикальные членения стены. Пластичная светотеневая и цветовая вибрация стены создает впечатление рукотворности — храм как будто вылеплен из мягкой глины на гончарном круге и старательно изукрашен. Это впечатление усиливается обилием круглящихся и перетекающих форм многочисленных арок, арочек, выступающих апсид. Скульптурные мотивы в его убранстве полностью отсутствуют (сказывается близость центра), несмотря на преобладание пластической концепции в целом. Они заменяются богатством орнаментики. Церковь радует глаз праздничным многоцветием и открытостью миру, солнцу, ветру и морским просторам, с которыми она сливается в радостной благодарственной молитве.

Гегардский храм, оправдывая свое назначение хранить копьё, которым были нанесены раны распятому на кресте Христу, суров и величествен. Плотно пригнанные друг к другу, крупные, четкие квадраты терракотового и сиреневого туфа создают впечатление вырубленной в скале глыбы. Храм - воплощение духа гор, которые его окружают, из которых он вырастает. Его объемы — конический шатер главы, треугольные фронтоны выступающих ветвей креста, острые углы боковых ячеек — геометричны и чеканны. Их кристалличность носит нерукотворный, «каменный» характер. Местная мифологическая традиция сказывается в сюжетах немногочисленных рельефов: характерном мотиве хищника, когтящего быка, солнечных розетках, древнем образе Мирового древа, трансформировавшемся в зацветший крест. Неразрывность традиций, вечность камня и незыблемость гор — на таком языке говорят христианские храмы в Армении. Их каменная молитва вонзается, подобно горным вершинам, в божественное небо.

На контрасте первых двух храмов ослепительно белый монолит церкви Покрова-на-Нерли смотрится по-особенному самобытно. Его белый цвет светносен, а цельность объемов не оставляет места для тени. Храм сияет в голубизне безмерного неба. Выбор белого цвета не случаен, в нем соединились две традиции — народная языческая и христианская.

С одной стороны, сохранившееся в русском языке выражение «весь белый свет» содержит в себе суть мифа творения мира из белого света и связан с образом всеобъемлющего языческого бога Вселенной Рода⁴. С другой — связь белого со светом (санскритское *bhati*— светить, *bha/am*— блеск) и очищающим воздействием небесного огня дает понятие «чистый» — очищенный от грехов, целомудренный, святой, божественный в христианском духе. В Евангелии от Иоанна Христос был напрямую назван Светом: «В Нем (Слове) была жизнь, и жизнь была свет человеков; И свет во тьме светит, и тьма не объяла его... Был человек, посланный от Бога; имя ему Иоанн... Он не был свет, но был послан, чтобы свидетельствовать о Свете. Был Свет истинный. Который просвещает всякого человека, приходящего в мир. В мире был, и мир через него начал быть, и мир Его не познал. Пришел к своим, и свои его не приняли».

Каменная кладка из известняка геометрически правильная, но ее шероховатая поверхность как будто хранит еще тепло человеческой руки, обработавшей его, а жгуты многократно повторяющихся, углубляющихся в кладку арок и вовсе производят впечатление вылепленных от руки. Объем храма кубичен, но над прямоугольниками фасадов круглятся арки сводов и полусфера шлемовидного (форма луковицы более поздняя) купола. Небо (сфера, арка) и земля (куб, квадрат) не спорят, а гармонично перетекают друг в друга. Средоточием пластичности и человеческой меры становятся мягко вылепленные рельефы. Пластика обволакивает геометрию камня, гармонизирует ее с мягкостью форм среднерусской природы.

Вертикаль храма не сдерживается ничем, кроме заключенной в нем самой мере гармонии. Храм соразмерен Вселенной и человеку одновременно. Улыбка эллинской культуры солнечным бликом проявилась на строгом лице древнерусского христианства. Слитность с фольклорной традицией проявляется не только в выборе цвета, но и в образности рельефов: поющий гимны Давид подобен древнему Баяну, женские маски смотрят на нас ликом Богоматери, древней богини-матери или трех ангелов Троицы одновременно, львы с цветущими хвостами демонстрируют и мощь, и смирение. Для русских мастеров рай был не только внутри церкви, его свет, питаясь здоровым оптимизмом фольклорной культуры, излучался сквозь стены храма и щедро изливался на окружающий мир. Храм и молитва пребывают в двух измерениях сразу. Динамика дальнейшего развития закрепляет тенденции пластичности, рукотворности и светносности русской архитектуры.

С методической точки зрения сравнение древнерусской архитектуры с другими

национальными образцами обостряет понимание ее самобытности, чего не происходит при традиционном изучении внутреннего ряда региональных школ — владими́ро-суздальской, новгородской и пр. Перечисление особенностей школ порождает у учащихся впечатление однообразности древнерусской архитектуры. Проблемы национальной специфики отечественной художественной культуры, ее оригинальных художественных достижений вызывают у школьников повышенный интерес. На контрасте легче донести до них суть ответа на вопрос: а что, собственно, создали наши предки?

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 своеобразия 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 Фьораванти, 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 тона весьма полезно в условиях современного мира, который «каждый день задает вопросительные ситуации».

Вопросы и задания для самоконтроля

1. Какова роль сравнения в культуре и учебном процессе?

2. В чем суть методологии сравнительного анализа?
3. Перечислите и охарактеризуйте виды сравнительно-исторического анализа.
4. На основе приведенного в качестве примера анализа трех болгарских столиц Д.С. Лихачева проанализируйте ситуацию с перенесением российской столицы из Москвы в Петербург при Петре I (расположение по отношению ко всей территории страны, рельеф, роль водных пространств, планировка, идеология названия города, святые патроны, соотнесенность с идеей «Третьего Рима», преобладающий материал строительства, высотность застройки, форма площадей, планов зданий, соотнесенность с пригородами) и обратно при советской власти (сталинская реконструкция Москвы).

Заключение

Таким образом, в лекционном курсе были рассмотрены следующие темы: 1. Общая характеристика культуры, ее строение и функции; 2. Художественная культура как подсистема культуры; 3. Типология культуры. Исторические типы культуры; 4. Классификация видов искусства. Основы искусствоведческо – культурологического анализа произведения искусства; 5. Художественный стиль. Творческий метод. Направления, течения, школы; 6. Архитектонические виды искусства; 7. Виды изобразительного искусства. Живопись как вид искусства. Графика как вид искусства. Скульптура как вид искусства; 8. Временные виды искусства. Искусство слова. Музыка как вид искусства; 9. Пространственно-временные (синтетические) виды искусства. Общая характеристика.

Рассмотренные вопросы являются основополагающими при изучении данной учебной дисциплины. Кроме того, «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.

Список литературы:

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. - (библ. ВлГУ, 2 экз.)
2. Акулова, Л. В. Русская художественная культура [Электронный ресурс] учебно-методическая разработка по спецкурсу / Л. В. Акулова; Владимирский государственный гуманитарный университет (ВлГУ). — Электронные текстовые данные (1 файл 178 Кб). — Владимир: Владимирский государственный гуманитарный университет (ВлГУ), 2008 .

- 39 с. — Заглавие с титула экрана — Библиогр.: с. 18 - 25 . — Свободный доступ в электронных читальных залах библиотеки. — Microsoft Office Word URL <http://www.iprbookshop.ru/bitstream/123456789^2247/1/00333.doc> - (библ. ВлГУ, 1 экз.)
3. 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
4. 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
5. Анализ и интерпретация произведения искусства: Учеб пособие / Н.А. Яковлева, Е.Б. Мозговая, Т.П. Чаговец; Под ред. Н.А. Яковлевой. – М.: Высшая школа, 2005. – 551 с.: ил.
6. Аристотель. Об искусстве (Поэтика). - М.: Гос. изд. худож. лит., 1967.
7. 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.).
8. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – М.: Искусство, 1971.
9. 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 научн критич. тр.: с. 341-343.— Список ил.: с. 344- 345 .— Указ. имен: с. 346-348. - (библ. ВлГУ, 4 экз.).
10. Буров А. К. Об архитектуре / А.К. Буров. - М.: Стройиздат, 1960.
11. 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.).
12. Борев, Ю.Б. Художественная культура XX века (теоретическая история) [Электронный ресурс]: учебник/ Ю.Б. Борев. — Электрон. текстовые данные.— М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2012.— 495 с.— Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/15496>.— ЭБС «IPRbooks», по паролю
13. Борзова, Е. П. История мировой культуры в художественных памятниках [Электронный ресурс]: учебное пособие/ Е.П. Борзова, А.В. Никонов. — Электрон.

текстовые данные.— СПб.: Издательство СПбКО, 2013.— 216 с.— Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/11259>. — ЭБС «IPRbooks», по паролю

14. Бурлаков, А. И. Культурология. История мировой и отечественной культуры методические рекомендации к лекционным и семинарским занятиям по культурологии / 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.).

15. 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.).

16. 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.).

17. 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.).

18. 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.).

19.. Вёльфлин, Генрих. Основные понятия истории искусств. – М.: «Академия», 2002.

20. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – М.: Изобраз. искусство, 2004.

21. Волков Н. Н. Цвет в живописи. М.: Искусство, 1965.

22. 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>

23. 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.).

24. 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.).

25. 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.).
26. Журавлев, В. В. Мир художественной культуры: философские очерки / В. В. Журавлев. — М.: Мысль, 1987. — 239 с. — Библиогр. в подстроч. примеч. - (библ. ВлГУ, 2 экз.).|
27. 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.).
28. Зедльмайр, Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. – СПб.: Аxioma, 2000.
29. Зись, А.Я. Виды искусства. М.: Знание, 1979. - Нар. ун-т. (Фак. литературы и искусства). - 128 с.
30. 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.).
31. 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.).
32. Клевцов, П.Б. Теория и история мировой культуры [Электронный ресурс]: учебное пособие/ П.Б. Клевцов. — Электрон. текстовые данные.— СПб.: Издательство СПбКО, 2008.— 311 с.— Режим доступа: <http://www.iprbookshop.ru/11263>.— ЭБС «IPRbooks», по паролю
33. Кривцун, О. А. Эстетика: учебник для вузов по специальностям "Культурология", "Философия", "Искусствознание". "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.).
34. 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. — IS8N 978-5-23841120-2. - (библ. ВлГУ, 1 экз.).

35. 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.).
36. Культурология История мировой культуры учебник для вузов / Ф. О. Айсинга [и др.]; под ред. А. Н. Марковой. — М.: Нити - Дана, 2007. — 576 с. (12) л. ил.; Библиогр.: с. 576. — ISBN 978-5-23841120-2. - (библ. ВлГУ, 4 экз.).
37. 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.)
38. 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.)
39. 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.).
40. Лазарев В. Н. Происхождение итальянского Возрождения (в 3 т.) / 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.).
41. 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.).
42. 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.).
43. 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
44. Медкова Е.С. Искусствоведческие методики в преподавании МХК Лекции 1-4 / Е.С.

Медкова. – М.: Педагогический университет «Первое сентября», 2006.

45. 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.).

46. 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.).

47. Мосолова Л. М. Основы теории художественной культуры / Л.М. Мосолова. - М.: ИТРК, 2002. – 288 ISBN: 5-8114-0425-539.

48. 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.).

49. 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. Поспелов. — 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.).

50. 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.).

51. 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. — Слосок ил. - с. 274 – 279. — Указ. имен. - с. 281 - 284. - (библ. ВлГУ, 2 экз.).

52. 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.).

53. 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.).
54. Садохин, А. П. Мировая художественная культура учебник для вузов / А. П. Садохин — 2-е изд. перераб. и доп. — М.: Юнити – Дана, 2006 — 495 с ил — (Cogito ergo sum) — Библиогр. в конце гл. — ISBN 5-238-00968-2 - (библ. ВлГУ, 4 экз.).
55. 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.).
56. 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.).
57. 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.).
58. Станиславский К. С. Работа актера над собой / К.С. Станиславский. – М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2008.
59. 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.). |
60. Столяр А.Д. Происхождение изобразительного искусства / А.Д. Столяр. - М.: Искусство, 1985.
61. 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.).
62. 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.).
63. Цветная графика [Электронный ресурс] : Учеб. пособие для студентов вузов / Н.П. Бесчастнов - М. : ВЛАДОС, 2014. - (Изобразительное искусство). - <http://www.studentlibrary.ru/book/ISBN9785691019661.html>
64. 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.).
65. Эйзенштейн, С. Избр. произведения в 6-ти тт. / С. Эйзенштейн. – М.: Искусство, 1964 – 1971.
66. Этнокультурные регионы мира [Электронный ресурс]: учебное пособие / А.А. Лобжанидзе, Д.В. Заяц. – М.: Прометей, 2013. - <http://www.studentlibrary.ru/book/ISBN9785704223979.html>
67. Яворская, Н. В. Из истории советского искусствознания. О французском искусстве XIX - XX веков. Работы разных лет. Советское искусствознание и музейная работа. Художественная культура Франции и ее мастера / Н. В. Яворская. — М.: Советский художник, 1987 . — 256 с., [64] л. ил., цв. ил., портр. — (Библиотека искусствознания).— Библиогр. в тексте. — Библиогр.: с. 241 – 242. — Слосок печатных работ: с. 243—244. — Слосок ил.: с. 245-547. — Указ. имен: с. 248-254. - (библ. ВлГУ, 1 экз.).
68. Якимович, А. К. Новое время. Искусство и культура XVII - XVIII веков / А. К. Якимович — СПб.: Азбука-классика,. 2004 — 438 с ил — (Новая история искусства).— Библиогр.: с 411-413 — Указ. имен с. 421-428 — ISBN 5- 352-00706-5- (библ. ВлГУ, 2 экз.).
69. Яковлев, Е. Г. Искусство и мировые религии: учебное пособие для философских факультетов университетов и вузов искусств / Е. Г. Яковлев. — Изд. 2 - е. перераб. и доп. — М.: Высшая школа, 1985. — 287 с ил. — Библиогр. в подстроч. примеч. - (библ. ВлГУ, 6 экз.).
70. Янсон Х.В., Янсон Э.Ф. Основы истории искусств / Х.В. Янсон, Э.Ф. Янсон. – СПб.: Икар, 1996.
71. Яранцева, Н. А. Преемственность и взаимодействие культур в художественной жизни общества: [научное издание] / Н. А. Яранцева; Академия наук Украинской ССР (АН

УССР), Институт философии; отв. ред. В И. Мазепа — Киев: Наукова думка, 1990 .— 159 с. — Библиогр. в примеч.: с. 154-158 .— ISBN 5-12-001390-2- . (библ. ВЛГУ, 3экз.).