

**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 физической культуры и спорта  
Кафедра хореографического искусства и спортивного танца

**доцент Маныч Л.М.**

## **История театрально - декорационного искусства**

Конспект лекций  
по дисциплине «История театрально-декорационного искусства» для студентов ВлГУ,  
обучающихся по направлению 52. 03. 01 Хореографическое искусство  
(шифр направления, название)

Владимир – 2016 г.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

**Введение к конспекту лекций .....**

Лекция 1. Введение в изучение дисциплины «История театрально-декорационного искусства». Цели и задачи.

Лекция 2. Театрально-декорационное искусство в эпоху Средневековья. Эпоха Возрождения.

Лекция 3. Театрально-декорационное искусство России от истоков до первой половины XIX века.

Лекция 4. Театрально-декорационное искусство России второй половины XIX века и рубежа XIX – XX вв.

Лекция 5. Театрально-декорационное искусство России начала XIX века.

Лекция 6. Театрально-декорационное искусство первых лет революции. Театрально-декорационное искусство 1921-1932 гг.

Лекция 7. Театрально-декорационное искусство 1930 - 1940-х годов. Театрально-декорационное искусство военных лет.

Лекция 8. Театрально-декорационное искусство второй половины 1940 - 1980-х годов.

Тенденции развития театрально-декоративного искусства на рубеже XX - XXI вв.

Лекция 9. Театр как вид искусства. Значение театрально – декорационного искусства в создании художественного образа спектакля.

**Заключение.**

**Список литературы.**

**Введение**

Учебный курс дисциплины «История театрально-декорационного искусства» составлен в соответствие с содержанием требований Федерального Государственного образовательного стандарта высшего образования.

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

Дисциплина «История театрально-декорационного искусства» относится к вариативной части Общепрофессионального цикла базовых дисциплин ПО ХИ наряду с дисциплинами: «История и теория музыки», «История драматического театра», «История изобразительного искусства». Эта дисциплина имеет интегрирующий характер, связана с дисциплинами гуманитарного, социального цикла (философия, история, русский язык и культура речи), опирается на освоенные при изучении данных дисциплин знания и умения.

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

Изучения «Истории театрально – декорационного искусства» 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.

## **Лекция 1. Введение в изучение дисциплины «История театрально-декорационного искусства»». Цели и задачи.**

### **План лекции.**

1. Содержание понятия «театрально-декорационное искусство».
2. Периодизация истории театрально-декорационного искусства.
3. Специфика театрально-декорационного искусства.
4. Истоки театрально-декорационного искусства Европы. Античность. Архитектура и сценическая техника античного театра.
5. Римский театр.

Что изучает история сценографии. Синтетический характер искусства театра. Различия творчества театрального художника и художника-станковиста. Функции декорации в спектакле: техническая, эксплуатационная, эмоционально-эстетическая. Проблема условности в театрально-декорационном искусстве. Художественная целостность спектакля. Зримый пластически-изобразительный образ спектакля. Художественно-конструктивные приемы оформления спектакля. Основные направления в театрально-декорационном искусстве. Влияние стиля в архитектуре и прикладных искусствах на особенности театрально-декорационного искусства. Творческие взаимоотношения режиссера и художника. Основы театральной композиции. Символ, метафора и ассоциативные образы в современной сценографии.

История театрального здания и сценической техники берет свое начало в Древней Греции. Трагедия в Греции появляется там, где происходят различные празднества, состязания и народные собрания. Местом для таких собраний служила чаще всего хорошо

утоптанная площадка недалеко от храма, вокруг которой располагался зритель. Потом эту площадку стали не только переносить к подножию горы, естественный скат которой мог служить хорошим местом для зрителя, но и возводить специальные помосты. Актеры носили маски, изображавшие не только различных персонажей, но и разные состояния одного и того же героя. Первоначально маска имела культовое значение. В античном театре она была необходима потому, что из-за огромных размеров сооружения наблюдение за мимикой актера было бы невозможным для большинства зрителей.

Одним из первых театральных зданий, построенных в Древней Греции, был театр Диониса в Афинах, названный так в честь храма, расположенного напротив. Строительство этого театра относится к VI веку до н.э. Позднее театр неоднократно перестраивался. Изменялись конструкции амфитеатра, размеры и местоположение сценической площадки. Увеличение сцены производилось при Адриане и Септимии Севере. Несмотря на искаженный временем вид театра, можно с уверенностью считать, что театр Диониса является наиболее типичным для Древней Греции.

Театральное строительство в Древней Греции велось в широких масштабах. Более или менее сохранившиеся руины театров находятся в Афинах, Оропосе, Аргосе и других городах. Всего известно более 55 театральных сооружений. Но наиболее совершенным по архитектуре, пластике, пропорциям, ярко рисующим особенности греческого театра эллинистической эпохи является театр в Эпидавре.

Древнегреческий театр состоял из трех частей: оркестры, сцены и мест для зрителей. Трибуны строились деревянными и постепенно приобретали тот вид строений, который мы знаем под названием амфитеатра. По своему назначению такое сооружение получило наименование феатрон, от которого произошло и слово театр. У греков феатрон обозначал только места для зрителей. Начиная с IV до н.э. века, амфитеатры начинают строить каменными и делают их в виде ступенчатых спусков, причем зрители сидели непосредственно на самих ступеньках; для ног в каждом следующем нижнем ряду делались соответствующие углубления. Для особо почетных гостей в нижнем ряду находились мраморные кресла.

Размеры амфитеатров были настолько велики, что допускали присутствие на празднествах десятков тысяч зрителей. Круглая площадка – оркестра, что означает место для пляски, — служила местом действия для греческого театра эллинского периода. Эта площадка была хорошо утрамбована, и посередине ее находился жертвенник, приподнятый на одну ступеньку над уровнем оркестры. Вокруг этого жертвенника

располагался хор, своеобразное и обязательное действующее лицо греческой трагедии того времени. На рубеже VI-V веков до н.э. возникла сцена (палатка), в которой актеры меняли костюмы и маски. Постепенно сцена начинает использоваться и как подсобное место для сценического изобразительного действия.

Греческий театр не имел своего здания. В дни представлений он пользовался той самой самой орхестрой, окруженной амфитеатром. Постепенно сцена начала приобретать все более и более монументальные формы и закреплять на орхестре специальный участок для сценического действия. Перед каменной сценой находится проскений. Эта длинная и узкая площадка была приподнята над уровнем орхестры на высоту от 2,5 и до 4 метров. Длина проскения достигала 24 метров, а ширина (глубина) – 3 метров. Проскений являлся основной сценической площадкой, на которой развивалось действие. Перенос места действия с орхестры на проскений вызвал некоторые изменения в размещении зрителей. Почетные места теперь были помещены значительно выше. Театр Поликлета.

Начало эволюции. Форма сцены диктовала свои условия в мизансценической композиции спектакля. На протяжении всей эпохи эллинизма орхестра оставалась главным и основным местом игры актеров, площадкой для хора, и, следовательно, действия спектакля. В греческом театре, когда сам драматург был единственным актером-исполнителем своей пьесы, ровная плоскость орхестры вполне удовлетворяла условиям игры. Хор обычно располагался по всему периметру орхестры четырехугольником, а актер действовал посередине площадки. Но впоследствии, когда Эсхил ввел второго актера, а потом увеличил их до трех и даже до четырех, одной орхестры оказалось недостаточно. Уже в самый первый момент ее образования как собственно театральной сценической площадки, которую зрители уже не окружали кольцом, а смотрели на нее с амфитеатра, — уже в этот момент была предопределена неизбежность ее последующей эволюции и смены сценической площадкой другого типа. Проскений и передняя стена сценэ, имевшая несколько боковых выходов, давали большие возможности для распределения действия в разных плоскостях. В то же время стена сценэ служила фоном, на котором протекало действие пьесы.

Таким образом, уже на заре своего развития театр не мог обойтись только одной плоскостной площадкой, а вынужден был искать пути к ее разнообразию как по форме, так и по соотношению объемов. По мере уменьшения роли хора, а затем и его исчезновения, происходило постепенное сокращение пространства орхестры от полного круга до полукруга. Однако сценическая площадка античного театра, будь то орхестра

или просцениум, являлась не только местом для игры. Она воплощала собой также и обобщенное место действия как понятие содержательное в самом общем и широком его значении. Обобщенное место действия выражала собой сама форма античной сценической площадки. Древняя семантика круга оркестры обозначала образ солнца, мироздания. Поэтому, все, что происходило на ней, приобретало особый смысл: все построения и перемещения хора, его выходы и уходы. Если круг оркестры воплощал образ мироздания, то сменившая его в позднем античном театре прямоугольная площадка просцениума имела значение образа земли, и то, что на ней показывалось зрителям, являлось делами земными, человеческими.

Итак, в античной сцене и оркестре соединились оба варианта театральной модели мира: вертикальный и горизонтальный. На их основе в дальнейшем сложатся два основных типа сценического воплощения образа обобщенного места действия, которые на последующих стадиях развития мирового театра будут осуществляться средствами декорационного искусства. В самой же античности такие средства не существовали. Скорее всего греки просто не задумывались над проблемами оформления спектаклей. В произведениях античных драматургов нет ремарок, описывающих место действия, нет и указания на то или иное переживание действующего лица, какие мы находим в пьесах более близких нам эпох. Окружающая среда органично входила в образный контекст спектаклей античного театра благодаря открытости его архитектуры. Более того, можно предположить, что и строились античные театры с учетом этого обстоятельства. Во всяком случае, драматургами оно, несомненно, учитывалось как одно из средств художественного воздействия на зрителя (включение в образный строй пьес неба, облаков, моря и т.д., о которых говорят персонажи).

В самом же спектакле конкретные места действия обозначались двумя способами: игровым и декорационным. Функцию декорации, изображающей конкретное место действия, в древнегреческом театре, прежде всего, выполняла сама архитектура сцены – постоянная для всех спектаклей «единая установка», строившаяся вначале из дерева, затем из камня. Три ее двери, колонны, портик, боковые параскении обозначали наиболее типичные места действия – храм, дворец, дом. По мере эволюции античного театра эта архитектурная «декорация» становилась все более богатой и помпезной. Что же касается декораций без кавычек, то у Эсхила ими были немногие располагавшиеся на оркестре элементы типа гробницы или скалы, к которой был прикован Прометей. Для показа мест действия использовались также занавеси, щиты с изображениями и другие аналогичные способы декорационного оформления сцены.

Используя греческую драматургию и перенося ее на римскую почву, театр добивался от живописных декораций, костюмов, бутафории создания сценической иллюзорности, которая во времена римской империи перешла в самый грубый натурализм, а в некоторых случаях и в полную подмену театра подлинными актами казней, охоты и сражений. Основные части римского театра. Перекрытие зрительского и сценического пространства позволяет говорить о возникновении первых театров под крышей, впервые появился занавес, который поднимался из-под сцены. Высота подъема занавеса рассчитывалась таким образом, чтобы зрители, сидящие в верхнем ряду, не могли видеть сцену. Влияние античного театра на всю последующую историю европейской театральной культуры.

## **Лекция 2. Театрально-декорационное искусство в эпоху Средневековья. Эпоха Возрождения.**

### **План.**

1. Периодизация истории средневекового театра.
2. Церковный театр.
3. Уличный театр.
4. Эпоха Возрождения. Принципы сценических постановок театра эпохи Возрождения.
5. Театрально-декорационное искусство Европы XVII - XVIII вв.

В истории средневекового театра имеется два периода: ранний (с V по XI век) и зрелый (с XII до середины XVI века). Как ни старалось духовенство уничтожить следы античного театра, у него ничего не получилось. Античный театр выжил, приспособившись к новому укладу жизни варварских племен. Рождение средневекового театра нужно искать в сельских обрядах разных народов, в быту крестьян. Несмотря на то что многие народы приняли христианство, их сознание еще не освободилось от влияния язычества. Церковь преследовала народ за празднование окончания зимы, прихода весны, сбора урожая. В игрищах, песнях и танцах отражалась вера людей в богов, которые для них олицетворяли силы природы. Эти народные гулянья и положили начало театральным действиям. К примеру, в Швейцарии парни изображали зиму и лето, один был в рубахе, а другой – в шубе. В Германии приход весны отмечали карнавальным шествием. В Англии праздник весны представлял собой многолюдные игры, песни, пляски, спортивные состязания в честь мая, а также в честь народного героя Робина Гуда. Очень зрелищными были весенние гулянья в Италии и Болгарии.



Церковный театр. Литургическая драма. Полулитургическая драма. В XII веке вся церковь представляла собой сценическую площадку, и поэтому действие развивалось не перед зрителями, а вокруг и посреди них. Все было приготовлено заранее и стояло на своих местах; правда, некоторые места для большего эффекта были задернуты занавесами, которые открывались только в последний момент. То есть сцена для всех картин была обставлена одновременно и заранее. Такой прием симультанного оформления действия (лат. – симул – совместно) не только находит более широкое применение и развитие в средневековом театре, но доходит и до наших дней театр.

Уличный театр. Начиная с середины XII и вплоть до XVI века, когда было построено первое театральное здание, средневековый театр не имел своего помещения и, значит, не связывался никакой (архитектурно выраженной) формой. Театр снова смешался с архаикой карнавала, но теперь уже в формах, привитых ему новой культурой. Важнейшими из них были миракль и мистерия, породившая при своем разложении моралите и фарс.

Конец XV и начало XVI веков – начинают формироваться новые принципы сценических постановок. Дворцовые празднества с их торжественными выходами, процессиями, музыкальными и танцевальными номерами, а в особенности интермедии явились той почвой, на которой впоследствии вырос оперный и балетный театр, определивший собой основную линию дальнейшего развития техники сцены. Переход этот совершается в эпоху Возрождения, когда произошел отказ от средневековой религиозной морали и культуры, и осуществилась замена аскетического отрицания всего земного на жизнеутверждающую деятельность человека, расцвет науки и подъем культуры. Центром такого движения была Италия. Здесь идейному перестроению театральных представлений и их художественному оформлению значительную помощь оказывают такие величайшие художники, как Леонардо да Винчи, Рафаэль, Браманте и Перуцци. Их творческие искания переносятся и на театральную почву, в результате чего театр получает новую систему оформления спектаклей – перспективное построение сценической картины.

Большое участие в развитии театрального искусства принимают и ученые гуманисты, которые стремились воскресить образцы античного театра. Их спектакли проходят либо в фарсовых балаганах, либо в специально выстроенных театральных зданиях. Олимпийский театр в Виченце, построенный в 1584 году – образец античного театра. Описания роскошных представлений, таких как «Банкет клятвы перед фазаном», устроенный герцогами Бургундии и Клеве (1454), праздники при дворе герцога Урбино (1513) и

многие другие свидетельствуют о высоком развитии сложной постановочной и эффектной техники.

Себастиано Серлио (1457-1552) – итальянский гуманист. Свои наблюдения и опыт изложил в пяти книгах трактата «Об архитектуре», в котором несколько разделов уделяет и устройству театра. Этими описаниями Серлио подводит итог своей деятельности как театрального архитектора. Серлио первым рекомендовал изготавливать предварительный макет сцены будущего спектакля, так как практический расчет перспективы на декорациях слишком сложен. В трактате Серлио мы встречаемся с техникой религиозной драмы средневековья и праздничными шествиями, которые продолжают укрепляться и в театре эпохи Возрождения. Возникновение театра с переменными декорациями. В конце XVI – начале XVII века интермедии становятся настолько популярными, что Никколо Саббатини в книге «Об искусстве строить сцены и машины» (1638) прямо говорит, что все устройство сцены должно быть рассчитано на их постановку. Но подлинное переустройство началось вместе с развитием оперы и балета.. Первым оперным спектаклем была постановка в 1594 году небольшого представления «Дафна» в доме флорентийского мецената Корси. Оперные и балетные спектакли ставились преимущественно на мифологические темы.

В последней четверти XVI века в Италии появились подвижные декорации. По своему устройству итальянскую сцену первой четверти XVII века можно вполне спокойно назвать колыбелью современной сцены-коробки. Поиски новых приемов оформления спектаклей привели к созданию кулисной сцены, вокруг которой и развивается вся дальнейшая техника сцены. Изобретение кулис связывается обычно с театром Фарнезе в городе Парме, построенном в 1618-1619 годах. Главным признаком кулисной декорации является ее откатывание в боковое пространство сцены, а вслед за этим появление новых кулис.

Ярусный театр. Становление публичных театров обусловило новые требования к размещению зрителей, к формированию театрального пространства. Первые публичные театры начали появляться еще в последней четверти XVI века. В 1576 году в Лондоне строится здание «Театра». Вслед за ним на берегу Темзы воздвигается еще ряд театральных зданий («Лебедь», «Глобус»). Театральное строительство разворачивается по всей Европе. Ярусная система резко дифференцировала качество отдельных мест в отношении видимости сцены.

В течение XVI и XVII веков весь ход развития техники сцены сосредотачивался в Италии и оттуда уже распространялся по другим странам. Италия в этот период была не только передовой страной в области театра, но и тем очагом знаний и искусства, откуда выходили величайшие образцы мировой культуры. В течение XVIII века наряду с дворцовыми театрами начинают строиться публичные оперные театры, которые служат и для драматических спектаклей. При постройке публичных театров значительное внимание вызывают условия и характер размещения зрителя; варьируются формы самого зала: им то придается овальный или подковообразный вид, то сохраняются прямоугольные очертания; изменяются формы лож и расположения ярусов; стираются грани в распределении мест в партере, который заполняется креслами.

С наступлением XX века ярусные театры начали уходить в прошлое. Принцип ярусного размещения зрителей сохранился, но претерпел существенные изменения. Пояса ярусов с ячейками-ложами превратились в нависающие балконы в задней части зала и часто имеющие продолжение по боковым стенам.

### **Лекция 3.**

#### **Театрально-декорационное искусство России от истоков до первой половины XIX века.**

##### **План.**

1 Театрально-декорационное искусство Древней Руси.

2. Театрально-декорационное искусство России XVIII века.

3. Театрально-декорационное искусство России первой половины XIX в.

Народные истоки русского театра, его обрядово-игровой характер. Использование предметов крестьянского быта, костюма. Изготовление бутафории. Скоморошество. Элементы театральности в придворной и церковной культуре XVII века. Кукольный скомороший театр. Петрушечная (пальцевая) и вертепная (стержневая) системы. Украинский вертеп. Его устройство и символика.

Многообразие форм древнерусского театра. Использование интерьера церкви для представлений. Оформление богослужебной драмы («Шествие на ослиати», «Пещное действо»). Символика цвета в костюмах. Грим. Освещение. Первый придворный театр (1672) и его репертуар («Действо об Эсфири», «Юдифь», «Баязет и Тамерлан»). Устройство Комедийной хоромы в селе Преображенском и театра в Кремле. Изготовление рам «перспективного письма» художниками и мастерами Оружейной палаты. Влияние западно-европейской живописи на театрально-декорационное искусство придворного театра. Художник П. Инглис. Закрытие придворного театра в 1676 г.

Школьный театр XVII века. Устройство, постановочные приемы. Использование эффектов теневого театра. Изготовление призм и теллуриев. Костюм в школьном театре.

Особенности исторического развития России в XVIII веке. Образование империи и укрепление дворянского государства. Творческая переработка достижений западноевропейских государств в интересах развития русской национальной культуры. Место театра в общественной жизни петровского времени. Его просветительский характер. Создание публичного театра в Москве (1702). Исполнение декораций мастерами Оружейной палаты, художниками и архитекторами под руководством В. Познанского. Изготовление рам перспективного письма, живописных завес, задников. Обмирщение школьного театра в первой половине XVIII века. Устройство сцены. Использование вертикального пространства. Эклектичность оформления спектаклей. Декоративность и условность театрального костюма, его трансформация по ходу действия. Символика цвета. Виды театральных представлений: шествия, иллюминация, маскарады. Массовый характер Фейерверков. Взаимодействие театра и Фейерверков. Световые декорации. Роль символов, эмблем, аллегорий. Исторический, аллегорический, этнографический костюмы. Представления драматического театра. Народные картинки как единственный источник сведений о его декорациях и костюмах. Устройство сценической площадки.

Развитие художественной культуры в середине XVIII века. Роль М. В. Ломоносова в русском просвещении и культуре. Развитие театра при приемниках Петра I. Тяготение к придворно-аристократической культуре Запада. Маскарады, карнавалы, шествия. Гастроли иностранных трупп. Преобладание оперно-балетных спектаклей. Использование единой установки в трагедийных спектаклях. Смена места действия в комедиях, балетах, операх. Использование костюмов персонажей А. Ватто, Ф. Буше, Ш. 'Лебрена и других художников. Эскизы М. Кирценгер.

Эстетические принципы барокко. Барокко в театре. Джузеппе Валериани (1708 - 1762). Приезд в Россию (1742). Преобладание архитектурных мотивов в его творчестве. Создание подвесных кулисно-арочных декораций, вес, задников. Симметричность композиций. Монохромный характер эскизов Валериани. Писанный свет. Оформление опер Арайи «Селевк» (1744), «Сципион» (1745), «Евдокия венчанная или Феодосий II» (1751). Творчество П. и Ф.Градицци. Появление типовых декораций. Развитие любительских театров. Театр Ф.Г.Волкова в Ярославле (1750). Учреждение русского государственного публичного театра в Петербурге (1756). Создание постоянного общедоступного и Петровского театра в Москве. Открытие Эрмитажного театра для придворной публики. Развитие русского классицизма во второй половине XVIII века и его эстетические принципы. Подражание «прекрасной» природе. Устройство театрального

здания и сцены во второй половине XVIII и начале XIX веков. Их связь с ренессансным театром. Медленное проникновение классицизма в театральную декорацию. Типы декораций для трагедий и комедий.

Творчество В. Гильфердинга (работал в России 1760 - 1780-е гг.), Ф. Градицци (1729 - 1793) и других иностранных художников при русском дворе. Условная трактовка национальной архитектуры в сочетании с использованием реальных форм зодчества. Эволюция барочных средств к классицизму. Попытки строительства павильона для представления комедий. Существование крепостных театров Шереметьева, Юсуповых и других. Работа в них иностранных и русских мастеров (И. Волохов, Г. Мухин, К. Фунтусов). Внесение в классицистский канон наивной непосредственности. Отсутствие стилистического единства в их декорациях.

Начало XIX века подводит итоги формированию сцены-коробки и определяет соотношения и устройство ее основных частей. Борьба со старыми техническими формами сцены протекает в самых разнообразных направлениях. Путь отказа от сцены-коробки находит самые многосторонние разветвления, вплоть до возвращения к сценарене, окруженной со всех сторон зрителями. Такая устремленность к пространственной сцене нередко связывалась с желанием восстановить в театре его ранние античные формы. Театр эпохи романтизма во Франции.

Усиление общественного значения театра в новых экономических и политических условиях.

Развитие декорационного искусства, главным образом в сфере оперных и балетных спектаклей. Существование традиций классицизма, романтизма и реализма в оформлении спектаклей. Работы Дж. Кваренги, Тома де Томона, Ф.Казакова.

Перспективная живопись, как основная форма пластического решения пространства. Влияние итальянской школы сценического искусства, затем немецкой.

Пьетро ди Готтардо Гонзага (1751 - 1831). Приезд в Россию (1792). Тематическая широта спектаклей, оформленных художником. Разработка системы декорирования спектаклей вне конкретной связи с сюжетом пьесы. Сочетание возвышенно-гармонического идеального мира с правдоподобием. Экспрессивная и эмоциональная выразительность декораций Гонзага. Иллюзионистский эффект его живописи. Использование контрастов светотеневой трактовки. Отсутствие межактного занавеса, освещение зала во время действия.

Введение в спектакль реального видового пейзажа. Диагональное построение панорам с изображениями Петербурга, Гатчины, Павловска.

Создание бытовой интерьерной декорации, исходя из принципов классицизма (замкнутое пространство, простота форм, скупость бытовых деталей). Появление предромантических тенденций в творчестве Гонзага (П. Анфонси «Зенобий», 1797). Воссоздание национального колорита древней Руси в операх «Илья Богатырь» (совместно с Д. Корсики, 1806), «Дмитрий Донской» (1807).

Проект театра в Архангельском. Декорации для него. Воздушный театр в Павловске (1811).

Теоретические взгляды Гонзага, выраженные в трактатах: «Музыка для глаз», «О чувстве, о вкусе, о прекрасном», «Объяснение моему начальнику», «Замечания о постройке театра».

Архитектурно-перспективные традиции в творчестве Корсини (1744 – 1814). Создание типовых декораций с элементами романтизма.

Эстетические принципы романтизма. Сочетание традиций классицизма и романтизма в творчестве А. Каноппи (1774 - 1832). Архитектурные ведуты и пасторальные сценические пейзажи с фигурами. Диагональное построение композиций.

Театральный костюм эпохи романтизма. Сохранение антикизирующих форм в спектаклях мифологической тематики. Подчеркивание характерных черт национальной одежды. Стилизация народных костюмов по моде того времени. Рисунки костюмов работы А. Орловского (1770 - 1832).

Отставание театрально-декорационного искусства в оформлении драмы. Подбор дежурных декораций для постановки комедий (А. С. Грибоедов «Горе от ума», 1831; Н. Гоголь «Ревизор», 1836).

Оформление романтического музыкального спектакля в 1830 – 1840-е гг. Сценическая машинерия. Постановочные эффекты. Стандартизация декораций. Эскизы типовых декораций для пьес разных жанров.

А. А. Роллер (1805 - 1891). Сочетание искусства декоратора и театрального машиниста. Организация пышного, эффектного зрелища. Передача торжеств и катастроф. Использование кулисно-арочной системы. «Развальная» сборка декораций. Произвольное использование увражного материала. Симметричность композиции. Сложность мизансцен (Г. Спонтини «Кесарь в Египте», 1834).

Интерес к историческим сюжетам. Эклектичность Роллера. Оформление спектаклей на русскую тему (М. Глинка «Жизнь за царя», «Иван Сусанин», 1836, «Руслан и Людмила», 1841, А. Верстовский «Аскольдова могила», 1841). Стилизация русской архитектуры. Тяга к украшательству. Эклектика, как главная черта оформления опер.

Утрата ведущего значения романтической декорации в театрально-декорационном

искусстве Г. Г. Вагнера (1810 - 1885), И. К. Брауна (1854).

Появление реалистических традиций в русском театральном-декорационном искусстве. Постановка драмы Н. Полевого «Елена Глинская» (1840). Исполнение костюмов по образцам «Исторического описания одежды и вооружения русских войск» с рисунками А. Висковатого.

Устройство сцены в первой половине XIX века. Использование зрительных, шумовых и световых эффектов. Освещение сцены карсельскими лампами. Опыт применения газа. Отказ от равномерного освещения сцены и зрительного зала. Выявление светом отдельных сцен. Затемнение зала во время спектакля. Отказ от образа спектакля XVIII века, как яркого зрелища, «вписывающегося» в архитектуру зрительного зала.

#### **Лекция 4.**

### **Театрально-декорационное искусство России второй половины XIX века и рубежа XIX – XX вв.**

#### **План.**

1. Основные направления в театральном искусстве.
  2. Кризис в развитии искусства балета во второй половине XIX века.
  3. Творчество выдающихся живописцев в области театральном-декорационного искусства.
- Общественное движение в России 1860 - 1880-х гг. Период «первого демократического подъема», его отражение в литературе и искусстве. Отставание театрально-зрелищных форм. Распад гармонического единства живописно-пластических искусств. Значение балетного спектакля в сохранении традиций художественного оформления по системе Роллера. Господство обстановочной феерии, экзотических сюжетов, напыщенных страстей. Критика оформления балетов демократической интеллигенцией (В. В. Стасов, И. Е. Салтыков-Щедрин). Продолжение работы Роллера в театре (Ц. Пуни «Конек-Горбунок», 1864; Л. Ф. Минкус «Золотая рыбка», 1864).
- Постепенное освобождение театрального искусства из-под власти романтических канонов. Интерес к исторической достоверности. Поддержка В. Стасовым этой тенденции. Приглашение на императорскую сцену архитекторов и археологов. Заимствование архитекторами Набоковым и Н. Эллертом костюмов из исторических увражей (И. Серов «Владимир и Рогнеда» 1867).
- Художественное решение постановки «Руслана и Людмилы» художником И. Горнастаевым (Прага, 1866 - 1867). Разделение жанров декораторов на «пейзажных» и «архитектурных» и т.д. Приход на сцену историко-бытовой декорации в 1860-е гг. М. И. Шишков (1832 - 1897), М. М. Бочаров (1831 - 1895). Утверждение национальной тематики. Привнесение на сцену достоверной русской архитектуры, русского пейзажа,

русского костюма. Близость М. М. Бочарову современной станковой пейзажной живописи. Изображение романтического состояния природы в декорациях художника. Передача эмоционального состояния природы. Сухость и графичность архитектурных декораций Шишкова. Пестрота колорита. А. К. Толстой «Смерть Иоанна Грозного» (1867) – оформление художников М. И. Шишкова, М. М. Бочарова, А. Гагарина. Костюмы В. Шварца. Поактное оформление спектакля. Неоднородность оформления. Использование декоративных узоров древнерусского стиля. Попытки жанрового истолкования исторической темы. Бытовизм в костюмах Шварца. Воссоздание в них типов и характеров действующих лиц. Значение постановки для дальнейшего развития театрально-декорационного искусства. Главенствующая роль Шишкова в оформлении спектакля М. И. Мусоргского «Борис Годунов» (1870). Декорации Шишкова, Бочарова, историк-консультант Н. И. Костомаров, археолог В. И. Прохоров. Монументализация архитектуры, выявление драматизма декораций. Использование типовых декораций в некоторых картинах. Поэтичность и красота пейзажа. Учреждение класса декорационной живописи Академии художеств (1878). Рождение и утверждение бытовой декорации в Малом театре в Москве. Связь с живописью П. И. Федотова и передвижников. Обретение декорациями исторической и бытовой содержательности, художественности, сценичности. П. О. Исаков (1823 - 1881). Работа в Малом театре. Типическое изображение быта мелких чиновников. Воссоздание атмосферы действия. Соответствие бутафории и реквизита драматургии. Оформление пьес и. И. Островского «Поздняя любовь» (1873); «Трудовой хлеб» (1874); «Сердце не камень» (1879).

Снижение художественного уровня декораций в решении историко-бытовых постановок в 1880-е гг. в системе казенно-бюрократической машины управления Императорских театров. Требование идеализации на основе «православия, самодержавия, народности».

Гастроли Мейнингенского театра в России (1885, 1890). Их влияния на развитие русского театрально-декорационного искусства. Различия русской и мейнингенской исторической декорации. Определение А. Островским сущности мейнингенских спектаклей.

Эклектизм театрально-декорационного искусства в постановках Императорских театров. Подражание работам Шишкова и Бочарова в 1880-е гг. Независимость декораций по отношению к происходящему действию, характеру, индивидуальным особенностям драматургии и музыки. Использование одних и тех же приемов и принципов в декорациях для опер, драм, водевилей. Организация пустого пространства "игрой" части сцены. Расположение предметов обстановки в стороне от центра.

К. Вальц (1846 - 1929). Его работа над оформлением балетов в Большом театре. Создание спектаклей Феерий («Дева ада», «Даита», «Снегурочка»). Господство сценической



техники в постановках. Появление электричества.

Борьба против монополии Императорских театров. «Записка о положении драматического искусства в России» А. Н. Островского. Организация Артистического кружка в Москве. Развитие частных и любительских трупп. Перерождение некоторых любительских коллективов в профессиональные театры.

Связь произведений станковой живописи с постановками. И. М. Прянишников «Гостинный двор»; А. Н. Островский «Шутники» и др. Отражение жизни русского общества в работах передвижников. Система режиссерского мышления в живописи. Художники-передвижники в театре и отрицательное отношение к ним со стороны дирекции Императорских театров.

Основание Частной оперы С. И. Мамонтова. Объединение в ней актерских, музыкальных, композиторских и художественных сил. Ориентация на русских композиторов. Демократическая направленность мамонтовской оперы. Реформа декорационного искусства. Утверждение роли художника - сорежиссера спектакля. Идеи художественного синтеза и создание целостного произведения искусства. Сохранение куличноарочной системы оформления. Работа В. К. Саврасова (1830 - 1892), И. И. Левитана (1860 – 1900) в театре.

В. Д. Поленов (1844 - 1892). Работа в театре. «Фауст», «Камоенс» (оба 1882); Р. Н. Серов «Уриель Акоста» (Большой театр, 1894). Совмещение роли режиссера и художника (Х. Глюк «Орфей», 1897). Достоверность и поэтичность места действия. Драматизм декораций. Уход от стилизации, салонности, красоты. Близость декораций станковым произведениям. Работа художника в последующие годы для народного театра. Принцип «типовых» декораций, разработанный Поленовым. В. М. Васнецов (1848 - 1926). Драматический спектакль «Снегурочка» (1881 - 1882), опера Н. А. Римского-Корсакова «Русалка» (1885). Поэтическая интерпретация темы. Элементы сказочности. Воскрешение Форм русского народного искусства и творческое преобразование их.

Расцвет Мамонтовской оперы в 1890-е гг. Работы К. А. Коровина, М. А. Врубеля. М. А. Врубель (1856 - 1910). Поиски целостности живописного и мелодического начал в постановках. Поэтическая декоративность стиля Врубеля (Н. А. Римский-Корсаков «Сказка о царе Салтане», 1900). Обостренное, необычное видение образов. Декоративная условность формы; стилизация орнаментов (О. Николаи «Виндзорские кумушки», 1888, совместно с Коровиным; Э. Гимпердинк «Гензель и Гретель», 1895 - 1896, Римский-Корсаков «Царская невеста», 1889). Синтез искусств в театральных работах Врубеля.

Новый тип театрального костюма. Освобождение от жанрового этнографизма. Придание Фантастическому костюму поэтического облика. Творчество Врубеля в последний период

деятельности оперы Мамонтова. К. И. Коровин (1861 - 1939). Основные темы театральной живописи художника. Связь со станковыми работами. Привнесение на сцену темпераментной, насыщенной цветом живописи. Соотношение обстановки с цветовым решением пейзажа и костюмов. Воплощение в живописи музыкальных образов (Ж.. Бизе «Кармен»; Дж. Верди «Самсон и Далила»; А. П. Бородин «Князь Игорь»).

Значение реформы, совершенной Частной оперой Мамонтова для дальнейшего развития декорационного искусства. Утверждение принципа целостности живописно-сценической картины. Воздействие практики Частной оперы на казенную сцену. Значение мамонтовской оперы в Формировании принципов МХТ. К. С. Станиславский о ее роли в развитии русского театра конца XIX века.

### **Лекция 5.**

#### **Театрально-декорационное искусство России начала XIX века.**

Существование противоборствующих тенденций в режиссуре и декорационном искусстве начала XX века. Роль оформления в раскрытии образного содержания и режиссерского замысла спектакля. Привлечение в театр художников-станковистов. Вторжение театра в станковую живопись. Основание Московского Художественного Общедоступного театра (МХТ). Новаторский характер идейно-творческой программы театра. Руководящее значение режиссера в создании спектакля. Борьба против штампов. Стремление к максимальной передаче иллюзии подлинно жизнь. Планировка мизансцен и оформление, предполагающее существование «четвертой» стены. Работа с художником. Новый тип оформления зрительного зала.

В. Р. Симов (1858 - 1935). Работа в Мамонтовской опере. Приглашение во МХТ в 1898 г. Симов как родоначальник «нового типа сценических художников». Подчинение принципов сценического оформления принципам реалистической режиссуры. Оформление спектаклей историко-бытового и бытового характера. Работа над макетом, как характерная черта для МХТ. Синтез оформления, построения мизансцен, игры актера. Создание психологической атмосферы сценического действия. Декорации Симова к спектаклям «Царь Федор Иоаннович», «На дне», «Снегурочка», «Мещане», «Дети солнца» и др.

Декорации к «Вишневому саду». «На дне» как наиболее значительное произведение художника.

Связь Симова с новаторскими режиссерскими исканиями. Разработка и сценическое воплощение динамичных и конструктивных планировок.

Приглашение Коровина и А. Я. Головина в Императорские театры. Утверждение театрального искусства как равноправной и самостоятельной области художественного

творчества.

Совместные работы Коровина и Головина на сцене Московского Большого театра («Русалка», «Руслан и Людмила», «Дон-Кихот», «Лебединое озеро» и др.)

Работы Коровина для Большого и Мариинского театров (1900 - 1917). Связь со станковыми произведениями. Поэтическое претворение русского пейзажа, костюма, народного быта в сценической живописи. Разработка меняющегося в течение действия светового и цветового решения спектакля. Музыкальность работ Коровина. Декорации к операм «Князь Игорь», «Садко», «Демон», «Золотой петушок», «Сказание о невидимом граде Китеже», «Хованщина», к балетам «Конек-Горбунок», «Дон-Кихот», «Корсар», «Золотая рыбка» и др. Продолжение традиций Врубеля в искусстве Коровина над костюмом-образом. Костюм как элемент цветовой характеристики и гармонии сценической картины.

Коровин в драматическом театре: В. Шекспир «Буря», Л. Толстой «Живой труп».

Творчество А. Я. Головина (1863 - 1930) в 1900 - 1917 гг. Сценический подход к оформлению. Выявление узловых моментов спектакля. Динамичность его построения. Лапидарная живопись и напряженность пластической формы. Ее обобщение и монументализация. Первые опыты на сцене Большого театра в Москве. Оформление оперы П. Корещенко «Ледяной дом» (1900). Утверждение традиций Мамонтовской оперы в оформлении «Псковитянки». Петербургский период деятельности Головина в Императорских театрах. Появление черт стиля модерн в его творчестве четкая раздельность статичной формы, плоскостность декоративного фона цвета, линейная орнаментальность (Г. Ибсен «Дочь моря», 1905; «Призраки», 1907). Возврат к тонально-пленэрной живописи (Ж. Бизе «Кармен», 1906). Принципиально новое понимание места художника и его роли в создании спектакля. Мейерхольдовский период в творчестве Головина. Осуществление принципов традиционализма, программы «Театр — эхо прошедших времен». Декорации Головина к спектаклям Александринского театра («У царских врат», «Дон Жуан», «Гроза»), к постановкам Мариинского театра («Орфей», «Каменный гость»). Создание оформления спектакля как условного зрелища. Разработка декоративной «одежды» сцены (портал, арлекины, общие и межактные занавесы и пр.) Связь оформления с убранством зала, значение просцениума. Разрушение сцены-коробки изнутри. Подчеркнутая театральность спектакля-празднества. «Маскарад» как вершина творчества Головина дореволюционного периода.

«Мир искусства». Его эстетическая программа. Определяющая роль взглядов на искусство и театр А. Н. Бенуа. Возврат к зрелищности. Возрождение формы «большого спектакля». Передача лирической созерцательности, устойчивого равновесия эмоционального

состояния. Выявление настроения эпохи и оживление картин минувшего прошлого. Индивидуализм творческой личности в работе над постановками. Их изысканность. А. Н. Бенуа (1870 - 1960). Его взгляды на роль художника в театре. Отказ от иллюзорной действительности и выявление эпохи в декорациях. Ретроспективизм спектаклей Бенуа. Использование декоративных мотивов французской архитектуры, народного лубка, ампирной игрушки, жанровой русской графики 1840-х гг. Значение деталей в создании исторических подробностей. Работа Бенуа над балетами Н. Н. Черепнина «Павильон Армиды», И. Ф. Стравинского «Петрушка» и др.

Л. С. Бакст (1866 - 1924). Зрелищный характер декораций Бакста. Красочная пышность спектаклей. Работа художника над костюмом. Значение костюма в пластике балетного актера. Эмоционально-чувственная выразительность красочных живописных завес и костюмов Бакста в соединении с контрастами утонченных изысканных тонов. Точность деталей. Интерес к экзотике.

Пантомима «Сердце маркизы», балет «Фея кукол» и др. в оформлении Бакста. Декорации к постановкам «Шахерзада», «Синий бог», «Послеполуденный отдых Фавна» и др.

Начало новой эпохи в истории русского театра. Борьба за его демократизацию.

Идейно-эстетические принципы, утверждаемые К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко. Возникновение современной режиссуры. Создание спектакля, все выразительные средства которого подчинены раскрытию идеи.

Многообразие направлений в театральном-декорационном искусстве второй половины 1900-х гг. Сближение театрального искусства с живописью. Утверждение свободы художника. Воздействие изобразительных принципов на режиссуру. Решение живописно-пластических задач в творчестве К. С. Станиславского, В. З. Мейерхольда, А. Я. Таирова и др. Новые средства художественной выразительности: круг, объемные декорации, электрический свет, музыка, шумы. Черты натурализма в театре (статья В. Я. Брюсова «Ненужная правда»). Работа Мейерхольда в театре В. Ф. Комиссаржевской. Обращение к эстетике условного театра. Разнообразие приемов сценической выразительности, применяемых в спектаклях: разрушение сценической иллюзии, вынесение действия за пределы сцены-коробки, организация площадки в середине сцены, разработка рельефа сценического планшета, применение симультанных декораций, сохранение света в зрительном зале во время спектакля и т.д. Усиление эмоционально-сценической атмосферы.

Влияние Н. Н. Сапунова на формирование театральной эстетики Мейерхольда. Работа художников «Голубой розы» в театре. Лишение чувственной материальности декорации, временной и сюжетной определенности. Поиски самоценной красоты Формы. Решение

спектакля в чисто живописном плане. Связь живописно-мелодической тональности с музыкальным звучанием слова, скульптурной выразительности жеста, декоративностью рисунка мизансцен. Ритмическое единство исполнителя и живописного фона.

Н. Н. Сапунов (1880 - 1912). Декоративность живописца, тяготеющего к зрелищным формам искусства. Ироничность мировосприятия. Колористическое дарование Сапунова. А. Блок «Балаганчик», Г. Ибсен «Гедда Габлер» как принципиальный этап исканий Мейерхольда и Сапунова в области декораций. Необычность решения, пространства (сцена на сцене). Подчеркнуто двойственный характер оформления. Работа Сапунова над «Шарфом Коломбины» Шницлер-Донаньи, «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка (совместно с С. Ю. Судейкиным).

С. Ю. Судейкин (1884 - 1946). Орнаментальная декоративность его красочных композиций. Живописность образов, созвучных музыке балетных постановок. Сочетание романтической экзотики и нарочитой кукольности (Р. Штраус «Трагедия Саломеи»).

Два сезона деятельности Старинного театра (1907, 1911). Его близость к театральному традиционализму Мейерхольда. Поиски своих путей. Разработка идеи "идеальной театральности". Преобладание формы над содержанием. Романтизм Старинного театра.

Историко-реставрационный характер спектаклей Н. Н. Евреинова. Стилизаторский характер оформления А. Бенуа, Н. Рериха, И. Билибина, М. Добужинского и др. Пастурель Адама дела Галль «Игра о Робене и Марион» (худ. М. Добужинский), миракль «Действо о Теофиле» (худ. И. Билибин), Н. Евреинов мистерия «Три волхва» (худ. Н. Рерих) и др.

Декоративное искусство МХТ в 1906 - 1917 гг. Поиски обобщенных приемов оформления в работах Симона над спектаклями «Борис Годунов», «Живой труп», «Братья Карамазовы» Замена живописи светотехническими приемами (Л. Андреев «Жизнь человека» в оформлении В. Е. Егорова (1907)). Контурное обозначение интерьера, условное применение цвета, черного бархата. Решение спектакля в сукнах. Постановка «Гамлета» Г. Крэггом. Сценическая условность в постановках Станиславского, осуществленных с художниками В. Егоровым, Н. Ульяновым (Г. Гауптман «Шлюк и Яу»). Привлечение в МХТ художников «Мира искусства». Совместная выработка Станиславским и Добужинским принципа оформления «Месяца в деревне». Создание обобщенного образа и сентиментально-поэтических настроений середины XIX века. Статичность действий. Продолжение тех же поисков при оформлении пьес И. С. Тургенева («Где тонко, там и рвется», «Нахлебник», «Провинциалка»). Экспрессивность и лапидарность сценической Формы в постановках по произведениям Ф. М. Достоевского («Бесы», «Николай Ставрогин»). Художник М. Добужинский. Сотрудничество А. Бенуа

со Станиславским. Декорации к «Мнимому больному», «Браку поневоле» Ж.-Б. Мольера (1913), «Хозяйке гостиницы» К. Гольдони (1914), «Пушкинскому спектаклю» (1915). Привнесение в спектакли МХТ идей «Мира искусств».

Оформление спектаклей МХТ Н. Рерихом, Б. М. Кустодиевым и другими мирискусниками. Вл. Немирович-Данченко о кризисе сценического оформления в МХТ.

Русские сезоны в Париже. Сотрудничество С. П. Дягилева с Сапуновым, Судейкиным, Н. С. Гончаровой и др. Живопись как важнейшее средство образно-эмоционального строя спектакля. Новаторская сущность спектаклей русского балета. Утверждение принципов целостного сценического ансамбля, единства музыки, хореографии, живописи. Эволюция театрально-декоративного искусства русских сезонов с 1908 по 1917 г.

Привлечение художников к балетной режиссуре. Интерес к архаике в балетах «Нарцисс», «Дафнис и Хлоя», «Послеполуденный отдых Фавна» в оформлении Л. С. Бакста. Чувство цвета, линии, присущие художнику. Театральный костюм Бакста.

Эпическая живопись Н. Рериха на сцене (И. Ф. Стравинский «Весна священная», А. П. Бородин «Князь Игорь»).

Разрыв Дягилева с художниками «Мира искусства». Приглашение Б. И. Анисфельда, Н. С. Гончаровой, М. Ф. Ларионова и др.

Н. С. Гончарова (1881 - 1963). Сочетание в ее творчестве эстетики современного примитива и монументальной пластики древнерусского искусства, росписи подносов. Чистота и мощь открытого цвета (Н. Р. Римский-Корсаков «Золотой петушок»). Соединение живописи с законами условного театра, подчеркивание сатирического на музыке.

Возрастание зрелищных эффектов в постановках Русских сезонов после 1912 г. Нарушение целостности сценического произведения («Легенда об Иосифе»). Пышность и тяжеловесность декораций. Приглашение иностранных художников: П. Пикассо, Р. Ф. Леже, Р. Матисса.

Влияние спектаклей антрепризы Дягилева на развитие декорационной живописи Европы. Театральная деятельность футуристов. Особенности русского футуризма. Его неоднородность. Неприятие современной буржуазной культуры. Участие футуристов в спорах о театре. «Первый театр футуристов». Приход в театр художников «левых» направлений (В. Татлин, П. Н. Филонов, Школьник) «Город адище», «Владимир Маяковский» в оформлении Филонова и Школьника. Создание кубофутуристического образа современного города в панно-картинах.

Супрематизм в творчестве К. Малевича. Оформление М. Б. Матюшина «Победа над солнцем».

Создание Камерного театра А. Я. Таировым (1914). Поиски идеальной театральной формы. Обращение к приемам «Условного театра», элементы стилизации и маньеризма. Культ театральности. Значение сценического движения и пантомимы. Ритм как основа спектакля. Принцип синтетического театра. Отрицание живописности во имя объемно-пространственных построений спектакля. Работа в театре художников-живописцев различных направлений. «Сакунтала» Калидаса, в оформлении П. В. Кузнецова. Красочные диссонансы, декоративные эффекты в декорациях Судейкина (П. Бомарше «Женитьба Фигаро»). Традиции примитива в работах Гончаровой (К. Гольдони «Веер»). Попытки решения спектакля в кубистической манере Р. В. Лентуловым (В. Шекспир «Виндзорские кумушки»). Утверждение антиживописной традиции решения сценического пространства в виде единой системы изменяющейся по ходу действия. Кубизм в творчестве А. А. Экстер (И. Ф. Анненский «Фамира Кифаред»). Многообразие и художественная ценность наследия, созданного в области декорационного искусства в конце XIX - начале XX века. Его значение для дальнейшего развития сценического искусств.

#### **Лекция 6.**

#### **Театрально-декорационное искусство первых лет революции. Театрально-декорационное искусство 1921-1932 гг.**

Октябрьская революция и политика коммунистической партии области искусства. Национализация театров. Выделение ведущих театров в группу академических. Роль художника в театре.

Приход в театр массового зрителя. Очищение репертуара от идейно-вредных и антихудожественных пьес. Связь театрально-декорационного искусства с развитием режиссерской мысли. Создание спектаклей, созвучных революции. Рождение агитационно-политического театра. Массовые праздники и их оформление. Появление новых приемов и средств сценической выразительности. Включение в действие спектаклей площадей и улиц города. Использование плакатной символики «Гимн освобождению» (Петроград, у Фондовой биржи, реж. Ю. Анненков, Р. Кугель, В. Щуко, М. Добужинский, 1920), «К мировой коммуне» (Петроград, у Фондовой биржи, реж. К. Марджанов, Н. Петров, С. Радлов, В. Соловьев, А. Пиотровский, худ. Н. Альтман, 1920), «Взятие Зимнего» (Петроград, Дворцовая площадь, реж. Н. Евреинов, А. Кугель, Н. Петров, худ. Ю. Анненков, 1920).

В. В. Маяковский «Мистерия-буфф» (реж. В. Мейерхольд, худ. К. Малевич, Театр музыкальной драмы, здание Консерватории, 1918). Выявление живописных элементов оформления. Супрематический характер декораций и костюмов. Первая проба актерской

прозодежды.

Эскизы декораций и костюмов для «Мистерии-буфф», выполненные Маяковским («Летучий театр» 1919, не состоялось). Социальная острота спектакля, карнавальная зрелищность в эскизах костюмов. Условная плакатность цвета.

«Мистерия-буфф» (реж. В. Мейерхольд, В. Бебутов; оформление В. Киселева, А. Лавинского, В. Храковского, 1921). Применение строенной архитектурной установки. Вынесение сценического действия за пределы сцены-коробки.

Трудность сближения старейших театров с революционной современностью. Поиски нового репертуара, отвечающего запросам публики.

Главенство живописной декорации в старых и вновь организованных театрах. Попытка МХТ откликнуться на события современности спектаклем «Каин» Д. Байрона (оформление Н. Андреева, 1920). Ориентация на традиции древнерусского искусства. Поиски монументальной Формы выражения героического и трагедийного. Несозвучность спектакля с настроением времени.

Сценическая живопись как основное средство характеристики места и времени действия, создание эмоциональной атмосферы в спектаклях Малого театра в декорациях В. Симова («Шутники», А.Н.Островского), А. Ралова («Посадник» А. К. Толстого), К. Юона («Старик» М. Горького) и др. (1918 - 1919).

Приглашение в бывший Александрийский театр Б. Кустодиева, Д. Кардовского, М. Добужинского, К. Юона и др. Следование принципам живописно-объемной декорации этими художниками. Зрелищность декораций мастеров перспективной театральной живописи (О. Аллегри «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера, 1920). Существование практики «покартинного» оформления спектакля, создание декорационного оформления методом подбора.

Возобновление спектаклей в декорациях А. Я. Головина (Г. Ибсен «Дочь моря», М. Ю. Лермонтов «Маскарад» и др.). Влияние эстетики Г. Крога в создании отвлеченного монументального образа спектакля «Фауст и город» А. В. Луначарского (реж. Н. Петров). Открытие Большого драматического театра (1918). Участие М. Горького, А. А. Блока, Ю. М. Юрьева в его работе. БДТ — театр героической трагедии, романтической драмы и русской комедии.

Создание многоплановых живописных декораций, тщательная разработка мизансцен, использование световых эффектов, музыки, танца. Приглашение в театр В. Щуко, М. Добужинского, А. Бенуа и др. Ретроспективизм в сочетании со стилизаторством и с поисками психологизма в постановках и оформлении Бенуа («Венецианский купец» В. Шекспира, «Слуга двух господ» К. Гольдони).



Значение работ художников старшего поколения как хранителей и пропагандистов достижений русского дореволюционного театрально-декорационного искусства.

Камерный театр. Продолжение традиций дореволюционного времени. Противопоставление «натуралистическому» и условно-эстетическим театрам. Художники Г. Якулов, Р. Экстер, Р. Веснин, А. Лентулов и др. в театре. Стремление к созданию синтетического спектакля. Разрушение иллюзии жизненного правдоподобия. Создание оформления, обладающего своеобразной Формой. Трехмерность декораций. Особый интерес к разработке планшета и сцены-площадки. Эмоциональное воздействие «сценических сдвигов». Отсутствие единого принципа оформления. Значение света в Камерном театре.

Окончание гражданской войны и переход к мирному строительству. Театральная жизнь 1920-х гг. Организация выставки «Театрально-декорационное искусство Москвы 1918-1923 гг.»

Отражение новой жизни в работах художников. Создание разнообразных по стилю и жанрам постановок. Поиски новых форм воплощения героического и романтического пафоса. Агитационно-пропагандистская роль театра.

Главенствующее положение комедии и трагедии. Обращение к традициям народного театра. Связь театрально-декорационного искусства с режиссерской мыслью. Поиски «большой сценической формы». Усовершенствование техники сцены. Использование в декорациях новых материалов. Введение в спектакли кинокадров, проекций.

Приход в театр И. Рабиновича, Б. Волкова, братьев В. и Г. Стенбергов, Л. Поповой и др. Живописно-объемное оформление спектакля «Бронепоезд 14-69» А. Иванова (худ. В. Симов). Приемы сценической планировки спектакля. Отказ от детализации. Романтическая приподнятость постановки.

И. М. Рабинович (1894 - 1961). К. Марджанов. Б. И. Волков (1900 – 1970).

Новый этап деятельности Камерного театра. Книга Таирова «Записки режиссера». Использование конструктивистской декорации в работах Веснина (Г. Честертон «Человек, который был четвергом»). Стремление к созданию синтетического спектакля («Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока, «Федры» Ж. Расина, 1922). Приход в театр братьев Стенбергов. Оформление ими спектаклей 1920-х гг. Использование трансформирующей установки на подвижном круге. Соединение иллюзорности сценического пространства с коллажом из опорных металлических конструкций («Линия огня» Н. Никитина, «Опера нищих» Б. Брехта, К. Вейля).

Конструктивистские декорации и принципы «биомеханики» Мейерхольда. Отражение нового характера взаимодействия актера и декораций, организация пространственной

среды. Влияние особенностей актерского мастерства с помощью единой сценической установки. Отсутствие занавеса. «Великодушный рогоносец» Ф. Кроммелинка в оформлении Л. Поповой (1922). Конструирование мебели и костюмов Б. Степановой в постановке «Смерти Тарелкина» А. В. Сухова-Кобылина (1922).

Использование публицистических приемов наглядной агитации, введение в спектакль подлинной техники как выражение индустриализации страны («Земля дыбом» К. Мартине, 1923). Приемы киномонтажа. Введение нескольких экранов со световыми надписями («Озеро Люль» А. Файко, 1923), «Л.Е.» («Даешь Европу») М. Подгаецкого, худ. Т. Шлепянов).

Приспособление конструктивизма к различным постановкам. Построение действия на киномонтажах и эквилибристике. Отсутствие эмоционального начала в постановках конструктивистов («Газ» Б. Кайзер, 1922); «Бунт машин» А. Толстой, худ. Ю. Анненков, 1933).

Обращение Мейерхольда к реализму. Сочетание утилитарной мебели с исторически достоверными костюмами и вещами. Ограничение сцены подвижными стенками-ширмами. Использование подвижного круга с двумя кольцами. Разработка цветовой и ритмической партитуры («Мандат» Н. Эрдмана, 1925, худ. И. Шлепянов; «Ревизор» Н. В. Гоголя, 1926).

В. В. Дмитриев (1900 - 1948). Влияние Мейерхольда и К. С. Петрова-Водкина на его творчество. «Зори» Э. Верхарна (реж. Мейерхольд, В. Бебутов, Театр РСФСР I, 1920). Связь этой работы с исканиями В. Татлина. Использование единой установки с трансформирующимися деталями. Условный характер декораций, костюмов, грима. Отзывы о спектаклях. Дискуссии и споры, вызванные «Зорями».

Экспрессионистические тенденции в работах Дмитриева начала 1920-х гг. («Эуген Несчастный» Э. Толлера, 1923; «Дальний звон» Ф. Шрекера, 1925). Монументально-обобщенный образ музыкального спектакля («Борис Годунов», 1926; «Любовь к трем апельсинам», 1926).

Приход в Художественный театр. Работа над эскизами к спектаклю «Бесприданница» А. Н. Островского. Воздействие принципов МХАТ на дальнейшее формирование творчества Дмитриева. Оформление «Мертвых душ» Н. В. Гоголя (1930-1931).

Главенство живописно-объемной декорации в музыкальных театрах. Использование декораций К. Коровина, А. Головина, А. Бенуа, М. Бочарова, М. Шишкова в спектаклях Большого театра, ЛенГАТОБ и других коллективах. Перенесение опыта декорации драматического театра в музыкальный («Евгений Онегин» П. И. Чайковского, худ. Б. Матрунин, 1922). Применение агитационных форм в операх и балетах советских

композиторов («Красный вихрь» Б. Леваша, худ. Л. Чупятов, 1924; «Степан Разин» П. Триодина, худ. А. Лентулов, 1926). Ф. Ф. Федоровский (1833 - 1955). Художник русский классической оперы исторической тематики. Масштабность решения образов героико-эпической темы. Работа в Частной опере Зимина, для Дягилевской антрепризы. Формирование живописно-объемного принципа построения декораций. Подчеркивание условной зрелищной природы спектакля («Кармен», 1922).

### **Лекция 7.**

#### **Театрально-декорационное искусство 1930 - 1940-х годов. Театрально-декорационное искусство военных лет.**

Создание Союза художников (1932). Включение открытий 1920-х гг. в разрабатываемую декорационную систему. Связь с традициями Коровина и Головина. Возвращение живописи на сцену. Расширение эмоционального воздействия театра.

Создание единой установки в первой половине 1930-х гг., как особой формы образно-пространственного решения. Различный характер установок: пьесы Н. Погодина «Поэма о топоре», худ. И. Шлепянов, 1931 и «Аристократы», худ. Б. Кноблок, В. Гицевич, В. Корецкий, 1935). Принцип «внерамного» спектакля с выносом площадки в зрительный зал в спектаклях Н. Охлопкова в Реалистическом театре («Разбег» В. Ставского, 1932; «Мать», 1933). Переключки с постановками Мейерхольда.

Пейзаж как основа декорационного решения в постановках предвоенных лет. Его роль в образном раскрытии спектакля. Н. Р. Шифрин (1892 - 1961). Учеба у А. Экстер. Разнообразие постановочных приемов в спектаклях «Токмаков переулочек» Смирновой, «Улица радостей» Н. Зархи, «Черный яр» Р. Афиногенова. Использование живописных панно, гобеленов как основы оформления спектакля. Близость бутафории реальным вещам («Укрощение строптивой» В. Шекспира», 1937). Новое понимание принципов изобразительной режиссуры в творчестве Шифрина. Особенности оформления спектакля «Гибель эскадры» Н. Корнейчука на небольшой сцене (1934).

Перевоссоздание стиля эпохи Дмитриевым в соответствии с замыслом режиссера в спектакле «Нос» (1930). Заострение приемов сценической техники. Обращение к бутафории как основному элементу и организатору сценического пространства. Перенос колористического акцента на костюм. Расширение принципов реалистической декорации. Подчинение сценического пространства и пластической композиции психологическому самочувствию актера, логике его поведения («Человек с ружьем» Н. Погодина).

Использование полудекораций-ширм («Анна Каренина», 1937). Ассоциативный принцип построения окружающей среды. Сопоставление пейзажных картин и лаконически обставленных интерьеров.

В. Ф. Рындин (1902 - 1974). Работа в Камерном театре (1925 – 1934).

П. В. Вильямс (1902 - 1947). Его приход в театр из станковой живописи. Тяготение к красоте декоративных форм. Применение живописных панно. Декорации к оперным и драматическим спектаклям. Начало сотрудничества с ГАБТ. Использование принципа «живописной картинности». Превалирование зрелищного характера представления над образным воплощением музыки («Поднятая целина» И. Дзержинского, 1937; «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева, 1940).

Н. П. Акимов (1901 - 1968). Многогранность деятельности Акимова в театре. Соединение в одном лице режиссера и художника. Решение спектаклей «Разлом» Б. Лавренева (1927), «Бронепоезд 14-49» Вс. Иванова (1937). Применение диафрагмирования и наклонов планшета («Страх» О. Афиногенова, «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, 1930). Синтез искусства в оформлении этих спектаклей. Оформление В.Фаворским «Двенадцатой ночи» (1934), В. Шлепяновым «Ромео и Джульетты» (1935).

А. Г. Тышлер. Метафорический характер оформления им спектаклей. Отказ от иллюзорной декорации. Создание «сцены на сцене». Раскрытие образов героев в costume и гриме («Король Лир», «Ричард III», 1935). Оформление Федоровским исторических и сказочных опер в Большом и других театрах страны. Сочетание живописных завес и кулис со встроенными декорациями.

Работа художников театра в условиях временной эвакуации и на фронте. Интерес к героическим и психологическим постановкам. Создание комедийно-сатирических представлений. Жизненная конкретность и достоверность в изображении места действия - характерные формы декорационного искусства военных лет. Использование форм плаката и театральных праздников. Работа художников над пьесой О. Корнейчука «Фронт». Ее оформление Дмитриевым, Рындиным, Волковым, Козлинским. «Русские люди» К. Симонова в декорациях Дмитриева (1943). Работа Н. Акимова над пьесой А. Крона «Офицер Флота».

Обращение к наследию русской и зарубежной классики. Усиление героического начала в трактовке спектакля «Иван Сусанин» (1944), общность мировосприятия и единство понимания этики Пушкина у Дмитриева и Вильямса в постановках «Пиковой дамы» (1942), «Последние дни Пушкина» М. Булгакова (1943). Драматизм в декорациях Б. Волкова к балетным и оперным спектаклям («Суворов» С. Василенко, «Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова). Поиски форм условно-символической драматургии. Попытки передать в спектакле философски-обобщенное осмысление жизни. Развитие декорационного искусства в областных центрах, сотрудничество художников с театрами союзных республик.

Историческое значение победы СССР в Великой Отечественной войне. Обновление жизни страны после XX съезда КПСС. Измене общественных отношений в 1980-е гг.

### **Лекция 8.**

#### **Театрально-декорационное искусство второй половины 1940 - 1980-х годов.**

#### **Тенденции развития театрально-декоративного искусства на рубеже XX - XXI вв.**

Архитектура театрально-концертной сцены во второй половине XX века. Сцена-арена. Модельная сцена. Многоцелевые залы. Театральные комплексы. Способы решения сценического пространства (повествовательная декорация, метафорическая декорация, живописная декорация, игровая декорация, динамическая декорация). Драматургические функции декораций. Не подлежит сомнению, что на эти вопросы должно ответить положительно, и с этой точки зрения перед нами проблема и новая, и существенная.

Близость декораций второй половины 1940 - 1950-х гг. станковому искусству. Отсутствие связи со сценическим действием. Иллюстративность и помпезность оформления. Утверждение и развитие «изобразительной режиссуры» в некоторых работах.

Разнообразие декорационного решения спектаклей: живописные задники, сценическая архитектура, павильоны, выгородки, декоративные панно, сукна, единые сценические установки. Активизация роли пластической среды. Отсутствие порталного занавеса. Возрождение некоторых традиций театрально-декорационного искусства предшествовавших десятилетий. Влияние современности на трактовку спектаклей.

Соединение гражданственности с остротой поэтического и сатирического прицелов. Возрождение публицистичности спектакля. Использование масок и типов «Окон РОСТА», лубков, кинокадров, мультипликации.

Работы Рындина в 1950 - 1970-е гг. Создание драматических и сатирических образов при помощи света («Паганини» на музыку С. Рахманинова; «Ночной город» Б. Бартока).

Элементы романтизма в творчестве Б. Волкова. Соответствие пейзажа острым коллизиям пьесы. Стилистическое единство декорационного замысла («Домби и сын» по Ч. Диккенсу, 1949; «Маскарад», М. Лермонтова, 1950; «Дворянское гнездо» по И. Тургеневу, 1957).

Сотрудничество И. Шифрина с А. Поповым. Шифрин как художник монументально героической темы: «Фронт», «Полководец», «Флагман адмирала» и др. Оформление Шифриным спектаклей русской и зарубежной классики: «Укрощение строптивой», «Сон в летнюю ночь», «Ревизор», «Маскарад».

Сценически заостренное раскрытие образов в спектаклях Акимова. Н. Акимов - теоретик театра, педагог.

С. Б. Вирсаладзе. Сочетание грузинской и русской культур в его творчестве. Музыкальный спектакль – основная сфера деятельности художника. Решение декораций в романтическом ключе. Сочетание живописного принципа с образным решением сценического пространства. Понимание колорита как основы достижение эмоциональной выразительности. Наиболее значительные работы раннего периода творчества («Сердце гор», 1939; «Фальстаф», 1941; «Великий государь» В. Соловьева).

Послевоенный период творчества художника («Лебединое озеро», 1950; «Шахерезада», 1954; «Щелкунчик», 1954). Создание образной и пространственной системы декораций в спектаклях «Каменный цветок» С. Прокофьева, 1957 - 1959; «Легенда о любви» А. Мелитова, 1961-1965; «Спартак» А. Хачатуряна, 1968. Театрализация исторического костюма и его взаимосвязь с движением танцовщика и с колоритом живописных завес.

Пополнение кадров художников сцены в начале 1960-х гг. Стилистическое разнообразие искусства сценографии. Широкий диапазон средств, приемов, свобода их выбора, органическая связь с драматургией и режиссурой. Раскрытие средствами пластики драматического конфликта и темы спектакля.

Д. Боровский (р.1934). В. Левенталь (р. 1938). Живопись как одно из главных средств воздействия в декорациях художника. Создание единого живописного образа на весь спектакль. Наличие двух планов, двух тем решения образной структуры спектакля «Ромео и Джульетта» (1965); «Семен Котко» (1970). Работа над произведениями Н. В. Гоголя «Женитьба», «Мертвые души».

Э. Кочергин (р. 1937). С. Бархин (р. 1938). Лидер (р. 1917). Главенство живописно-иллюзорной декорации в первых работах художника («Маскарад», «Чайка», 1959).

Концепция пластического конфликта в этих спектаклях как столкновение противоположных понятий. М. Китаев (р. 1925) Отрицание принципов игровой сценографии в постановках «Тиль Уленшпигель» Ш. Костера, «Питер Пени» Д. Баррада, «Сказки Пушкина». Возрастание роли живописи в творчестве Китаева. Создание сценической среды в спектаклях. Использование цветного света. Оформление спектакля «Татуированная роза» Т. Уильямса (1977). «Похождения Чичикова». Чеховские и гоголевские спектакли в творчестве Китаева.

Художественные выставки 1960 - 1980-х гг. и развитие театрально-декорационного искусства. Участие в международных выставках «Пражская квадриеннале», «Триеннале» «Нови сад», «Биеннале в Софии» и др. форумах сценографии.

#### **Лекция 9.**

## **Театр как вид искусства. Значение театральное – декорационного искусства в создании художественного образа спектакля.**

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.

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 театральное искусство 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 непрерывном 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

песок, 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. Специфика театра как вида искусства.
2. Периодизация истории театра.
3. Основные направления, течения, школы в театральном искусстве XX века.
4. Значение театрально-декорационного искусства в воплощении художественного образа театрального спектакля.



## **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://eMbHsu.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 научи 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 I А. И. Бурлаков; В. В. Гуляева; Владимирский государственный университет (ВлГУ) Кафедра истории и культуры. — Владимир: Владимирский государственный университет (ВлГУ), 2004. — 40 с. - (библ. ВлГУ, 17 экз.).

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. Варданян, Р. В. Мировая художественная культура. Архитектура / Р. В. Варданян. — 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. Айсина [и др.]; под ред. А. Н. Марковой. — М.: Нити - Дана, 2007. — 576 с. (12) л. ид.; Библиогр.: с . 576. — IS8N 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. — (Cogrto 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 тт.) / В. Н. Лазарев. —

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

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 Пospelов. — М.: Советский художник, 1980. - 263 с.: ил., портр. — (В помощь народным университетам культуры) — Библиогр. в

примеч. — Библиогр.: с 253-256 — Имен. указ. - с. 257-262. - (библ. ВлГУ, 21 экз.).

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. Свидерская, М. И. Пространственные искусства в западноевропейской художественной культуре XIII-XIX веков: учебное пособие для вузов по направлению культурология / М. И. Свидерская; 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 .— Список 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>