Владимирский государственный университет

А. В. ДАНИЛОВА Е. В. МАРУФЕНКО

ИСКУССТВО КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Учебное пособие

Владимир 2022

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

А. В. ДАНИЛОВА Е. В. МАРУФЕНКО

ИСКУССТВО КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Учебное пособие

Владимир 2022

УДК 78+792
ББК 85.31+85.33
Д18

Рецензенты:
Кандидат искусствоведения
доцент кафедры теории музыки
Нижегородской государственной консерватории им. М. И. Глинки
О. А. Москвина

Кандидат философских наук, профессор
зав. кафедрой музыкального образования
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых
Л. Н. Ульянова

Издается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

Д18 **Данилова, А. В.** Искусство как объект научного исследования : учеб. пособие / А. В. Данилова, Е. В. Маруфенко ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2022. – 155 с. – ISBN 978-5-9984-1504-3.

Содержатся сведения по дисциплине «Искусство как объект научного исследования». Материал курса изложен кратко и систематизирован, содержит экзаменационные вопросы, задания для рейтинг-контролей, тесты и методические указания для самостоятельной работы студентов.

Предназначено для студентов магистратуры, обучающихся по направлению подготовки 44.04.01 – Педагогическое образование, программа подготовки «Исполнительское мастерство в музыкально-театральном искусстве», а также для студентов институтов искусств, музыкально-педагогических институтов и музыкальных факультетов высших учебных заведений для подготовки по дисциплине «Искусство как объект научного исследования».

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС ВО.

Ил. 7. Табл. 2. Библиогр.: 99 назв.

УДК 78+792
ББК 85.31+85.33

ISBN 978-5-9984-1504-3
© ВлГУ, 2022

ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ 5

Раздел I. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСКУССТВА

Тема 1.1. Введение. Искусство в системе культуры 8
§ 1.1.1. Понятие искусства 8
§ 1.1.2. Функции искусства 9

Тема 1.2. Виды искусств в художественной культуре. Проблемы классификации видов искусств 12
§ 1.2.1. Морфологические представления от Античности до эпохи Возрождения 12
§ 1.2.2. Морфологическая проблематика в эстетике Нового времени 15
§ 1.2.3. Современные представления о строении мира искусства ... 18

Тема 1.3. Искусствоведение как наука. Разновидности методологических подходов к анализу произведения искусства 21
§ 1.3.1. Искусствоведение в системе гуманитарных и естественных наук 21
§ 1.3.2. Культурологический подход к исследованию искусства ... 25
§ 1.3.3. Герменевтический подход к исследованию искусства 28
§ 1.3.4. Психоаналитический подход к исследованию искусства... 31
§ 1.3.5. Семиотический подход к исследованию искусства..... 35
§ 1.3.6. Социологический подход к исследованию искусства..... 38
§ 1.3.7. Педагогический аспект в научно-исследовательских работах студентов..... 43

Раздел II. МУЗЫКАЛЬНОЕ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Тема 2.1. Музыкальное искусство как объект научного исследования 46
§ 2.1.1. Место музыкознания в музыкальной культуре, его цели и задачи 46

§ 2.1.2. Классификация отраслей музыковедения..... 47
§ 2.1.3. Отечественное музыкознание XX века 50
§ 2.1.4. Российское музыковедение на современном этапе 54

Тема 2.2. Театральное искусство как объект научного исследования 59
§ 2.2.1. Виды и жанры театрального искусства..... 59
§ 2.2.2. Театроведение как искусствоведческая дисциплина..... 62
§ 2.2.3. Зарождение, становление и развитие театроведения 71
§ 2.2.4. Экспериментальный театр и его вдохновители 94

Раздел III. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПОДГОТОВКЕ, НАПИСАНИЮ, ОФОРМЛЕНИЮ И ЗАЩИТЕ МАГИСТЕРСКОЙ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ

§ 3.1. Магистерская выпускная квалификационная работа: тематика исследования, требования, предъявляемые к ней 104
§ 3.2. Общие требования, структура и содержание основных разделов магистерской выпускной квалификационной работы 109
§ 3.3. Оформление текста магистерской выпускной квалификационной работы..... 114
§ 3.4. Заключительный этап подготовки магистерской выпускной квалификационной работы..... 125

ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ..... 131

ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ..... 132

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ КУРСОВЫХ РАБОТ..... 133

СЛОВАРЬ ОСНОВНЫХ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ..... 134

ЗАКЛЮЧЕНИЕ 145

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК 146

ПРЕДИСЛОВИЕ

Цель освоения дисциплины «Искусство как объект научного исследования» – формирование готовности к научно-исследовательской деятельности в области музыкального и театрального искусства и образования, способности организовать содержание научно-исследовательской работы в форме магистерской выпускной квалификационной работы (ВКР).

Задачи:

– сформировать у студентов общее представление о предмете, задачах, методологии искусствоведческих исследований, а также месте искусствоведения в общей системе гуманитарных наук;

– углубить представления об искусстве как объекте и предмете научного исследования;

– обобщить знания о методах изучения искусства;

– раскрыть сущность и выявить специфику различных научных подходов к изучению искусства;

– дать целостное представление о магистерской ВКР как выпускной квалификационной работе и о требованиях, предъявляемых к ней.

Основой курса является обобщение и углубление знаний о специфических особенностях языка различных видов искусства, их видовом своеобразии и многообразии жанровых форм с учетом историчности художественных жанров и эстетических норм художественного творчества.

Пререквизитами дисциплины «Искусство как объект научного исследования» выступают музыкально-теоретические дисциплины («Основы теоретического музыкознания», «Музыкальная форма»,

«История музыки»), художественно-эстетические дисциплины («Эстетика», «История искусств», «История музыкально-театрального искусства», «История драматического театра»), а также такие дисциплины, как «Методология и методы научного исследования», «Культурология», «Семиотика искусства», и исполнительские дисциплины, поскольку обучение студента по направлению подготовки 44.04.01 – Педагогическое образование и программе подготовки «Исполнительское мастерство в музыкально-театральном искусстве» предполагает наличие определенных исполнительских навыков, соответствующих направленности подготовки.

Успешное освоение курса достигается систематической самостоятельной работой студентов, направленной на изучение искусствоведческой, учебной, критической литературы, анализ произведений различных видов искусства и подготовку к семинарским занятиям.

Раздел I

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ИСКУССТВА

Тема 1.1. ВВЕДЕНИЕ. ИСКУССТВО В СИСТЕМЕ КУЛЬТУРЫ

§ 1.1.1. Понятие искусства

Суть произведения искусства, его содержание, назначение, возможность разных интерпретаций его смысла, сложные связи с другими областями человеческой культуры постоянно остаются в числе наиболее интересных, острых и трудно разрешаемых вопросов.

Являясь частью сложной системы культуры, искусство наряду с наукой, религией, правом, политикой способно отражать многообразный окружающий человека мир и быть инструментом познания этого мира. В то же время искусство в корне отличается от других форм познания, так как представляет собой творческое воспроизведение действительности в художественных образах. В этой системе человек осуществляет познавательную, этическую и эстетическую деятельность. Специфика эстетической деятельности определяется присущим ей наряду с прикладным, утилитарным началом наличием неутилитарного, реализующего творческие способности человека, его способности образно отражать и моделировать мир.

Основной сферой, в которой главным образом реализуется эта творческая способность, выступает художественная культура, которая включает в себя все виды художественной деятельности. Искусство же является частью художественной культуры.

Обратимся к определению понятия «искусство», которое дает «Большая советская энциклопедия». Этимология слова «искусство» отсылает нас к старославянскому языку, где оно было образовано от *искусъ* – «испытание», «опыт». Родственными ему являются слова «искуситель», «искушение». «Искушать» значило «подвергать испытанию»; «искусство» – «умение испытывать». «Искушенным человеком» называют того, кто многоопытен, много испытал. Исходное значение слова *искусъ* – «испытание, опыт» – трансформировалось затем в «умение, знание» и «искусство».

***Искусство** – одна из форм общественного сознания, составная часть духовной культуры человечества, специфический род практически-духовного освоения мира.*

Аналогами русского слова «искусство» в романских языках являются английское «art», французское «art», итальянское «arte» и немецкое «kunst».

Искусство – одна из форм познания жизни, борьбы человечества за необходимую ему истину. (Ю. Лотман)

Вспомним, что слово «искусство» может иметь разные значения. Это и разновидности художественной деятельности – живопись, музыка, театр, художественная литература, хореография, кино, являющиеся специфическими художественно-образными формами воспроизведения действительности, и в более широком значении – любая форма практической деятельности, отличающаяся мастерством, искусностью исполнения не только в технологическом, но и эстетическом смысле.

§ 1.1.2. Функции искусства

Важными качествами искусства являются его универсальность и полифункциональность, способность играть разные роли в жизни отдельного человека и общества в целом.

Искусство обладает универсальностью в целом ряде отношений.

1. Оно обращено к любому человеку. Нет такого человека, который не соприкасался бы с искусством.

2. Нет народа, у которого не было бы искусства.

3. Искусство универсально по содержанию – оно способно отразить любые реалии окружающего мира, все возможные формы отношения человека к миру, самые разные и изощренные формы фантазии.

4. Универсальность художественного языка искусства.

5. Универсальность проявляется и в многообразии функций, выполняемых искусством. Это эстетическая, коммуникативная, гносеологическая, воспитательная, гедонистическая, эвристическая, компенсаторная функции и ряд других (схема на рис. 1.1).

ФУНКЦИИ ИСКУССТВА						
Эстетическая	**Коммуникативная**	**Гносеологическая**	**Воспитательная**	**Гедонистическая**	**Эвристическая**	**Компенсаторная**

Рис. 1.1. Функции искусства

Эстетическая функция искусства реализуется как освоение мира «по законам красоты», как его способность формировать эстетические вкусы и потребности людей, ценностно ориентировать человека в мире.

Коммуникативная функция искусства проявляется в эстетическом, ценностном взаимодействии человека с самим собой, обществом, со всем Универсумом. Как форма общения искусство позволяет людям обмениваться мыслями, дает возможность приобщаться к историческому и национальному опыту разных эпох и народов.

Гносеологическая (познавательная) функция связана со способностью искусства отражать действительность и быть одним из способов познания мира, общественных отношений, психологии и нравственных побуждений личности. Обобщая и концентрируя в себе многообразный жизненный опыт людей разных поколений, исторических эпох, стран, выражая их чувства, вкусы, идеалы и взгляды на мир, их мироощущение и мировоззрение, искусство аккумулирует в себе гигантское количество информации.

Воспитательная функция искусства проявляется в том, что оно способно влиять на человека, духовно совершенствовать его, формировать не только эстетический вкус, но и представления об истине, добре, справедливости и нравственных нормах. Эта функция прямо связана с процессом социализации.

Гедонистическая функция искусства заключается в том, что восприятие подлинного искусства доставляет человеку удовольствие, наслаждение.

Эвристическая творческая функция определяется созидательной, творческой природой искусства. Творческий характер носит не только создание художественного произведения, но и его восприятие, освоение художественных ценностей.

Компенсаторная функция состоит в способности искусства выступать в роли эмоционального и интеллектуального «амортизатора» между реальностью и человеческим сознанием. В процессе общения с художественным произведением человек возвращает утраченное душевное спокойствие и гармонию, происходит коррекция негативных психических состояний.

Сложность строения мира искусства, различия философских подходов к его изучению и идеологических установок теоретиков искусства на протяжении всей истории культуры вызывали многообразные и порой противоречивые трактовки его отличительных признаков и роли в жизни человека. Искусство в разные эпохи и представителями разных исследовательских традиций понималось как «подражание природе», «свободное формотворчество», «воспроизведение действительности», «самопознание Абсолюта», «самовыражение художника», «язык чувств». Понимание искусства менялось вместе с эволюцией философских, эстетических, социальных норм и оценок.

? Вопросы для контроля

1. Дайте определение понятию «искусство».
2. В чем проявляется универсальность искусства?
3. Перечислите и дайте характеристику функциям искусства.
4. Подготовьте сообщение на тему «Искусство и его роль в современном обществе».

Тема 1.2. ВИДЫ ИСКУССТВ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЕ. ПРОБЛЕМА КЛАССИФИКАЦИИ ВИДОВ ИСКУССТВ

§ 1.2.1. Морфологические представления от Античности до эпохи Возрождения

Система искусств в своем развитии претерпела сложные исторические метаморфозы и прошла большой путь от первобытного художественного синкретизма к современной дифференцированной системе искусств.

В теоретическом искусствознании проблема видовой и жанровой классификации искусств является одной из важнейших. Учение о строении мира искусств называется ***морфологией искусства***.

Морфология искусства *– учение о строении мира искусств.*

Морфологические представления имеют большую историю, они существенно различались в разные исторические периоды. Наиболее развернутое изложение истории развития морфологических концепций содержит исследование М. С. Кагана «Морфология искусства». Задачи морфологии искусства, по мнению исследователя, состоят в следующем:

«а) обнаружить все существенные уровни дифференциации художественно-творческой деятельности;

б) выявить координационные и субординационные связи между этими уровнями, дабы постигнуть законы внутренней организованности мира искусств как системы классов, семейств, видов, разновидностей, родов и жанров;

в) рассмотреть данную систему генетически – в ходе ее становления, исторически – в процессе ее постоянных видоизменений и прогностически – в перспективе ее дальнейших возможных модификаций»[1].

Рассмотрим некоторые важные исторические вехи в развитии представлений о строении мира искусств.

Первой попыткой осуществить морфологический анализ искусства, как пишет в своей работе автор, был древнеэллинский миф об

[1] Каган М. С. Морфология искусства. Л. : Искусство, 1972. С. 8.

Аполлоне Мусагете (предводителе муз). Каждая из девяти сопровождающих его муз имела согласно мифу четкую специализацию и символизировала особенности некоторых видов, родов и жанров искусства (рис. 1.2).

Каллиопа	Καλλιόπη	– муза эпической поэзии
Эвтерпа	Εὐτέρπη	– муза лирики
Мельпомена	Μελπομένη	– муза трагедии
Талия	Θάλεια, Θαλία	– муза комедии
Эрато	Ἐρατώ	– муза эротической поэзии и мимики
Полигимния	Πολυύμνια, Πολύμνια	– муза гимнической поэзии
Терпсихора	Τερψιχόρη	– муза танца
Клио	Κλειώ	– муза истории
Урания	Οὐρανία	– муза астрономии

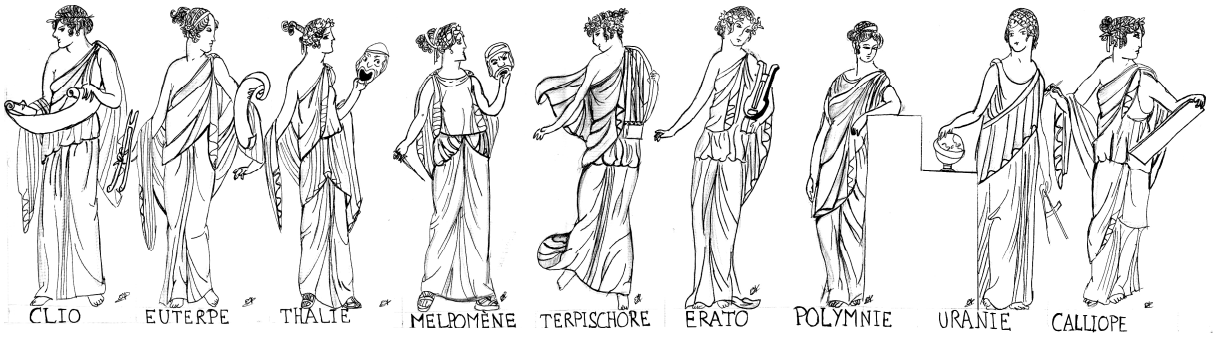
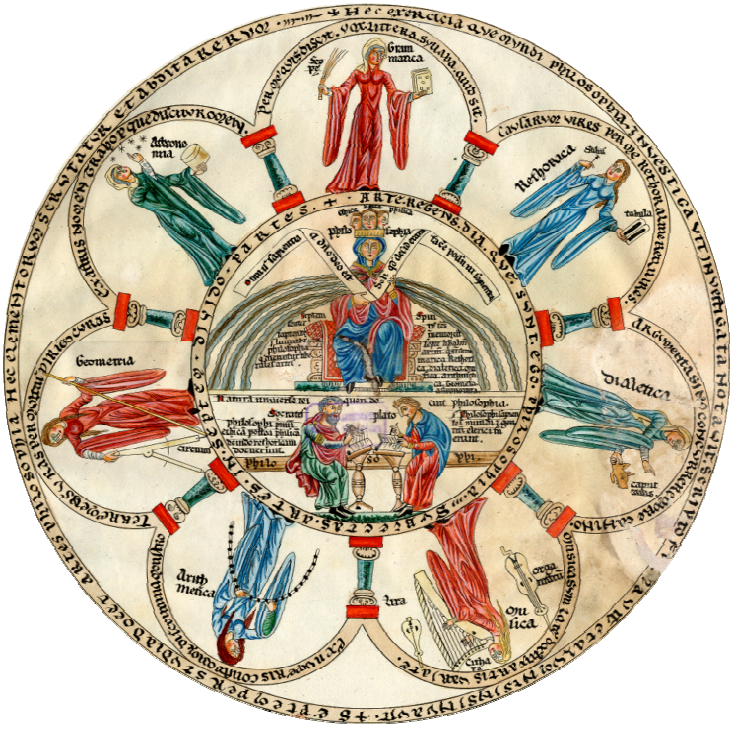


Рис. 1.2. Музы – покровительницы искусств Древней Греции

Показательным было разделение греками искусств на **мусические** и **технические**, связанные либо с духовной деятельностью, либо с материальной практикой. Христианская догматика Средневековья закрепляет противоположность «свободных» и «механических» искусств. «Семь свободных искусств» были разделены Марцианом Капеллой в его труде «О браке Филологии и Меркурия» на «тривиум» (грамматика, риторика, диалектика) и «квадривиум» (арифметика, музыка, геометрия, астрономия) (рис. 1.3).



Тривиум

грамматика,
риторика,
диалектика

Квадривиум

арифметика,
музыка,
геометрия,
астрономия

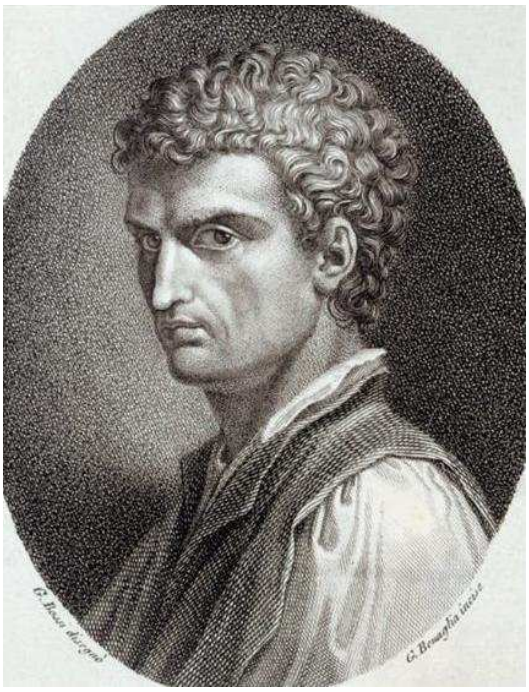
Рис. 1.3. Философия и семь свободных искусств Средневековья

В число «свободных искусств», которые были, скорее, не искусствами, а теоретическими дисциплинами, не входили ни изобразительное искусство, ни поэзия. «Механические искусства» включали все ремёсла, а также изобразительные искусства. Их неотрывность от материального мира и телесного начала рассматривалась как компрометирующее качество. Поэтому в общей иерархии искусств «механическим» отводилось подчинённое, служебное положение. Так, живопись и скульптура в убранстве христианского храма выполняли служебную роль и становились «библией для неграмотных».

Переломным моментом в истории развития морфологических представлений становится эпоха Возрождения. В число «свободных искусств» включаются все отрасли изобразительного творчества, которые отныне отделяются от ремесла.

Суждения, реабилитирующие изобразительные искусства, содержатся как в трактатах зарубежных мастеров ренессансного искусства (Л. да Винчи, Л. Б. Альберти, А. Дюрера), так и в памятниках русской эстетической мысли второй половины XVII века (И. Владимиров «Трактат об искусстве», С. Ушаков «Слово к люботщательно-

му иконного писания»). Меняется и представление об иерархии мира искусств.



Леон Баттиста Альберти (1404 – 1472)

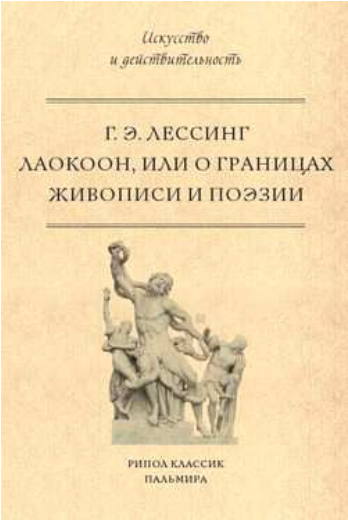
Альбрехт Дюрер (1471 – 1528)

Так, Леонардо да Винчи обосновывает превосходство живописи над поэзией и музыкой. Эстетика Возрождения еще не предпринимает системного анализа искусств. Она ограничивается простым сопоставлением живописи и поэзии, живописи и музыки, живописи и скульптуры. В эту эпоху рождается и новая, ренессансная концепция жанров, которая в общих чертах предвосхищает классицистское противопоставление «высоких» и «низких» жанров.

§ 1.2.2. Морфологическая проблематика в эстетике Нового времени

В эстетике Нового времени морфологическая проблематика по-прежнему остается актуальной. В XVII и первой половине XVIII века она разрабатывается в русле теоретического изучения отдельных видов искусств. Новая историко-культурная ситуация устанавливает взгляд на мир художественного творчества, согласно которому идеальной моделью искусства является поэзия.

Обстоятельным исследованием, не только сыгравшим огромную роль в развитии художественной культуры XVIII века, но и не утратившим своей научной ценности по сей день, стал трактат «Лаокоон, или О границах живописи и поэзии» Готхольда Эфраима Лессинга (1729 – 1781). В нем немецкий литературный критик и теоретик искусства, стоявший у истоков классической немецкой литературы, устанавливает различия между пластическими и поэтическими искусствами.



В эстетике классицизма одним из основополагающих и устойчивых ее теоретически-идеологических принципов становится расчленение каждого искусства на жанры и их иерархическое соотнесение. Однако теоретики этого периода обычно сопоставляли два-три вида искусства, не рассматривая все виды в целостности.

Только с середины XVIII века, когда благодаря А. Баумгартену эстетика конституировалась как самостоятельная научная дисциплина, ученые обратились к рассмотрению искусства во всем многообразии его видовых форм. Первой из работ, в которых морфологический анализ искусства был поднят на новый уровень, стал трактат Ш. Батте под характерным названием «Изящные искусства, сведенные к единому принципу», опубликованный в 1746 г., за несколько лет до выхода «Эстетики» А. Баумгартена. Автор делит искусства на три группы:

1) которые имеют своей целью удовлетворение потребностей людей (по традиционной терминологии «механические искусства»);

2) которые имеют целью доставление удовольствия («изящные искусства»); они объединяют музыку, поэзию, живопись, скульптуру и танец;

3) которые соединяют пользу и удовольствие; это красноречие и архитектура.

Батте впервые в истории мировой эстетической мысли создал условие для анализа внутреннего строения «мира искусств», отделив его от сферы ремесла, науки и религии.

Важной в истории учений о строении мира искусства стала работа М. Мендельсона «Об основаниях изящных искусств и наук», которая синтезирует сделанное, с одной стороны, Батте, а с другой – Ба-

умгартеном и делает шаг вперед, определяя место каждого отдельного искусства в общей системе.

Классификация искусств, предложенная И. Кантом, на основе трех способов коммуникации эстетических идей – вербального, жестикуляционного и интонационного – выделяет три типа искусств:

1) словесные – поэзия и красноречие;

2) пластические – архитектура, скульптура, живопись;

3) искусства игры ощущений как звуковых – музыка, так и визуальных – игра красок.

Иммануил Кант (1724 – 1804)

Морфологические идеи немецкого философа-просветителя И. Гердера сочетают два разных подхода – психологический и историко-генетический.

Заслуживает интереса и структурный подход к морфологическому изучению искусства, представленный в концепции немецкого философа Л. Бендавида. Итогом сделанного в области морфологии искусства в XVIII веке стала работа В. Круга, теоретически обосновавшая возможность системного анализа искусства.

Следующим поворотным пунктом в истории европейской художественной культуры и эстетической мысли был романтизм, выдвинувший различные модификации морфологического анализа искусства. Основными представителями философской романтической эстетики были А. Шлегель, Ф. Шеллинг, А. Шопенгауэр.

Георг Вильгельм Фридрих Гегель (1770 – 1831)

Особую ценность имеет гегелевская морфологическая концепция: в ней впервые структурный анализ мира искусств органически слит с анализом историческим. Системный ряд искусств Г. Ф. Гегель рассматривает в свете своего учения о трех исторических фазах развития художественного сознания – *символической, классической* и *романтической.* Шагом вперед было и выделение Шеллингом и Гегелем трех родов поэзии –

эпического, лирического и драматического. Гегель обосновывает родовую триаду «лирика – эпос – драма» *диалектикой отношений объекта и субъекта:* эпический род представляет объективность бытия, лирический раскрывает субъективный мир человека, драматический воплощает единство внешнего и внутреннего, событийного и психологического.

Направления, определяющие развитие морфологических представлений после Гегеля во второй половине XIX – первой половине XX века, согласно М. С. Кагану можно условно подразделить:

1) на умозрительно-дедуктивное (Х. Вейссе и Ф. Фишер, В. Белинский и Н. Чернышевский, А. Белый и В. Кандинский);

2) психологическое (М. Лазарус, Ш. Лало);

3) функциональное (Г. Земпер и П. Франкастель);

4) структурное (Л. Г. Якоб, Н. Гартман, Э. Сурио);

5) историко-культурное (И. Тэн, Ф. Ницше, О. Шпенглер);

6) эмпирическое (Ален, Т. Манро);

7) скептическое (Г. Морпурго-Тальябуэ).

В отечественной науке первой половины прошлого столетия морфология искусства развивалась весьма сложно. В одних случаях ученые стремились обнаружить связь *психологического*, *онтологического* и *генетического* принципов деления искусств (Ф. И. Шмит), в других – заметно влияние *односторонне-социологического* подхода (И. Иоффе) или рассмотрение всего мира искусств с позиций *литературоцентризма* (И. Виноградов).

Резкая активизация интереса к морфологическому изучению искусства в отечественной эстетической науке падает на вторую половину 50-х гг. XX века. Издаются лекция В. К. Скатерщикова «Виды искусства», книга Г. Поспелова «О природе искусства», брошюра В. Кожинова «Виды искусства», работы Ю. Борева «Введение в эстетику» и В. Гусева «Эстетика фольклора».

§ 1.2.3. Современные представления о строении мира искусства

Наиболее полно проблематика, связанная с вопросами классификации видов искусств, была разработана М. С. Каганом в упоминавшейся ранее «Морфологии искусства». Автор предлагает два принципа классификации видов искусств – *онтологический* и *семиотический*.

В первом случае за основу берется форма бытия материальной основы художественного произведения. Духовное, художественное содержание произведения актуализируется в его материальном воплощении (в слове, звуке, мраморе, драматическом действии) и развертывается либо во времени, либо в пространстве. Отсюда – деление искусств на *временны́е* и *пространственные*. Синтетические искусства (театр, хореография, кино, телевидение) объединяют оба параметра – временной и пространственный – и поэтому могут быть определены как *пространственно-временные искусства*.

Семиотический принцип классификации искусств базируется на понимании искусства как знаковой системы (семиотика – от греч. σημεῖον – точка, знак). Знаки, используемые для создания художественной реальности, подразделяются на изобразительные и неизобразительные. В этом случае к *изобразительным искусствам* можно отнести живопись, графику, скульптуру, художественную фотографию, литературу. Класс *неизобразительных искусств* составляют музыка, архитектура и танец.

Принимая во внимание условность и несовершенство любого из известных видов классификации, возьмем за основу онтологический принцип. Не стремясь отразить все многообразие видов искусств, представим основные из них в следующей схеме (рис. 1.4).

<table>
<tr><th colspan="10">Виды искусств</th></tr>
<tr><th rowspan="2">Временные</th><th colspan="7">Пространственные</th><th rowspan="2" colspan="2">Пространственно-временные</th></tr>
<tr><th colspan="4">Изобразительные</th><th colspan="3">Архитектонические</th></tr>
<tr><td>Литература</td><td>Музыка</td><td>Скульптура</td><td>Живопись</td><td>Графика</td><td>Художественная фотография</td><td>Архитектура</td><td>Декоративно-прикладное искусство</td><td>Дизайн</td><td>Театр</td><td>Экранные искусства</td></tr>
</table>

Рис. 1.4. Система видов искусств

Вопросы строения мира искусства не решены окончательно. Единой классификации видов искусств не существует. Разделение искусств и по онтологическому, и по семиотическому принципам не но-

сит абсолютного характера. Мир искусства динамичен, многообразен и несводим к одной простой формуле.

Программная музыка (например, «Фантастическая симфония» Г. Берлиоза, «Карнавал» Р. Шумана, «Времена года» А. Вивальди), используя заголовок или развернутую литературную программу, обнаруживает тяготение к изобразительным искусствам. Изобразительность, наделенная часто особым идеологическим смыслом, свойственна, например, некоторым архитектурным объектам советского конструктивизма.

В XX веке изобразительные искусства стремятся к отказу от миметического принципа, и это приводит к возникновению нефигуративной, абстрактной живописи (супрематизм К. Малевича, абстракционизм В. Кандинского), заумного языка авангардной поэзии (В. Хлебников, А. Крученых, Д. Бурлюк). Сложнейшие произведения одного из главных представителей послевоенного музыкального авангарда композитора К. Штокхаузена в основе своей композиционной идеи часто содержат пространственный параметр.

Современное искусство особенно трудно поддается классификации, порывая со всеми принципами традиционной классической эстетики. Так, *энвайронмент, инсталляция, хеппенинг, перформанс, лend-арт*, получившие распространение во второй половине XX века, трудно отнести к тому или иному традиционному виду искусств, что привело к появлению в неклассической эстетике понятий «*художественные практики», «арт-практики*».

? Вопросы для контроля

1. Как называется учение о строении мира искусства?
2. Охарактеризуйте особенности представлений о видах искусств в эпоху Античности и Средневековья.
3. Кто из художников эпохи Возрождения выступал так же, как теоретик искусства?
4. Перечислите имена ученых, обращавшихся к вопросам морфологического анализа искусства в XVIII веке.
5. Что отличает морфологические представления И. Канта и Г. Ф. Гегеля?

6. Кто из представителей отечественной науки уделял внимание вопросам морфологии искусства?

7. Охарактеризуйте онтологический и семиотический принципы классификации видов искусств.

Литература для подготовки по теме

Каган, М. С. Морфология искусства / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.

Тема 1.3. ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ КАК НАУКА. РАЗНОВИДНОСТИ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПОДХОДОВ К АНАЛИЗУ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

§ 1.3.1. Искусствоведение в системе гуманитарных и естественных наук

Искусствознание, или ***искусствоведение,*** представляет собой совокупность наук о различных видах художественного творчества. Это система знаний об искусстве, изучающая его природу, особенности и закономерности исторического развития, функции и роль в культуре и жизни социума, рассматривающая его язык, содержание, форму, технику, материал.

Искусствоведческие науки имеют дело с любыми видами художественного творчества и художественной деятельности (изобразительное искусство, литература, музыка, театр, кино и т. д.). Однако довольно часто назначение этих наук трактуют более узко (что, конечно же, не вполне верно) и относят только к пространственным или пластическим искусствам (живопись, скульптура, архитектура, декоративно-прикладное искусство).

Искусствоведение тесно взаимодействует с другими областями гуманитарного знания, прежде всего философией, эстетикой, социологией, историей, культурологией. Однако искусствоведению принадлежит особая роль, им выработана своя методика и методология, отличающаяся от вышеназванных дисциплин.

Главными задачами искусствоведения являются постижение закономерностей художественного творчества, исследование сущности

искусства, его особого духовного содержания, анализ истории его развития, основных художественных направлений, стилей и тенденций, рассмотрение проблем, связанных с интерпретацией художественных произведений.

Большое влияние искусствоведение способно оказывать на развитие духовной культуры человека, формирование его мировоззрения и мировосприятия, эстетических предпочтений, отношения к искусству и художественного вкуса.

Так, ученые отмечают, что в минувшее столетие искусствоведение активно влияло как на художественный процесс, так и систему художественного образования благодаря исследованиям в области истории и теории искусства, развитию художественной критики, деятельности научно-исследовательских институтов, центров, профессиональных союзов, научно-исследовательской работе музеев, галерей, театров, студий, школ искусств.

Искусствоведение имеет большое общественное значение, что определяется и научной ценностью результатов искусствоведческих исследований, и просветительской деятельностью по пропаганде и популяризации искусства (произведения научно-популярной литературы, лекции, экскурсии, концерты), приобщением широкого круга слушателей, зрителей, читателей к произведениям искусства и их пониманию.

Исследователь-искусствовед, выбирая тот или иной предмет изучения, метод анализа, тем самым способствует формированию эстетических воззрений и вкусов. Критик, оценивая современное художественное произведение, тем самым оказывает непосредственное активное влияние на процесс развития современного искусства, обращаясь не только к публике, но и к художникам.

Структура искусствознания включает в себя три основные области: *теория, история искусства и художественная критика (рис. 1.5).*

Рис. 1.5. Структура современного искусствознания

Теория искусства как составляющая общего искусствознания наряду с историей искусства и художественной критикой представляет собой вневременной срез состояния художественной культуры и функционирует как система общих понятий, прилагаемых к искусству и используемых для его анализа. Теоретические категории искусства универсальны, сохраняют свое значение для различных этапов развития художественной культуры. Но они часто носят абстрактный характер и требуют исторической конкретизации. Особенность теории искусства заключается в том, что она исторически обусловлена представлениями об искусстве в ту или иную эпоху, тесно зависит от художественной практики.

Задачами *исторического искусствознания* являются исследование процессов развития искусства, описание и анализ его состояния в определенные исторические эпохи, в различных странах и регионах земного шара.

Важно отметить, что расчленение искусствознания на историческую и систематическую (теоретическую) ветви относительно. Они активно взаимодействуют. Так, теоретическое искусствознание может выступать в качестве основы исторических исследований, а исторический подход используется в теории искусства.

Оценку, истолкование и анализ явлений современной художественной жизни, направлений, видов и жанров современного художественного творчества, произведений искусства осуществляет *художественная критика*.

На протяжении долгого развития искусствоведения как комплекса научных дисциплин, изучающих различные виды искусства, им выработаны различные исследовательские методы и подходы. Приступая к их изучению, важно понимать, что каждая методика носит открытый, принципиально не абсолютный характер, и это предполагает возможность выбора того или иного научного подхода, той или иной методики анализа художественного произведения, адекватных конкретным исследовательским задачам.

Для этого необходимо ориентироваться во всей системе искусствоведческих методов и владеть навыками сознательного и целенаправленного использования того или иного подхода применительно к конкретной научной ситуации. Успех и результативность научного поиска искусствоведа во многом зависят от правильности выбранного

им исследовательского пути и определения методологического инструментария.

Всё многообразие методов науки об искусстве можно условно разделить на три большие группы. Это методы, основанные на аналитическом подходе, описательно-дискурсивные методы и обобщающе-синтетические. Также методы искусствознания можно классифицировать по целям и предметам. Первичность исследовательской темы и проблематики определяет проблемный подход, а первичность памятника-источника – источниковедческий.

Аналитические методы связаны с изучением отдельного произведения или художественного памятника в контексте творчества отдельного художника и в контексте более обширных общностей – школы, художественного движения, стиля эпохи и так далее, синтетически-интерпретационные методы основаны на выявлении сущностных причинно-следственных связей и создании обобщающих картин исторического развития, бытования искусства в системе социально-политических, экономических, идеологических, культурных, религиозных и иных отношений. Исследователь может сосредоточить свое внимание на анализе формальной или содержательной стороны искусства. В любом случае условием адекватности искусствоведческого исследования является методологическая «полифония».

Сложность исследования произведений искусства связана и с тем, что оно неизбежно будет иметь междисциплинарный характер и требовать обращения к смежным дисциплинам – истории, психологии, социологии, литературоведению, религиоведению и т. д.

Искусство, выступая как динамичное, постоянно изменяющееся, многогранное явление, представляет собой сложный объект исследования. В связи с этим в суждениях многих художников и самих искусствоведов довольно часто можно встретить высказывания о принципиальной невозможности полностью, до конца понять и раскрыть все тайны искусства. Однако в процессе долгой истории и практики изучения различных сторон искусства постепенно складывались методы исследования, аналитические подходы, научные школы и направления.

Каждое произведение искусства представляет собой неповторимое, уникальное явление художественной культуры, оно занимает определенное место в общем культурно-историческом контексте раз-

вития искусства. Диалектика культурно-исторического и типологического рассмотрения произведения искусства позволяет, с одной стороны, понять его как часть культуры, общей истории искусств, а с другой – раскрывает линии взаимодействия, общие и различные структурные черты разных произведений одного вида искусства. Типологический метод направлен на систематизацию, классификацию и группировку разных объектов исследования.

Вне зависимости от конкретного методологического подхода можно выделить три последовательных этапа изучения произведения искусства: описание (первоначальный этап исследования), анализ (соотнесение, систематизация, классификация элементов произведения) и интерпретацию (толкование, постижение целостного смысла художественного произведения, его идеи, концепции). Существуют разные методики и алгоритмы анализа художественных произведений.

Разновидностями методологических подходов к анализу произведения искусства следует назвать эстетический, искусствоведческий, культурологический, структурно-семиотический, психоаналитический и др.

? Вопросы для контроля

1. Дайте определение понятию «искусствоведение».
2. Что входит в структуру искусствоведения?
3. Охарактеризуйте предметную область теоретического искусствознания.
4. Что входит в задачи исторического искусствознания?
5. Какова роль художественной критики?

§ 1.3.2. Культурологический подход к исследованию искусства

Культурология – достаточно молодая философская наука, предметом которой является изучение исторических и теоретических закономерностей феномена культуры. Сформировавшись на стыке социального и гуманитарного знания о человеке и обществе, эта научная дисциплина изучает культуру как целостность, как специфическую функцию человеческого бытия. Она впитывает в себя материа-

лы, подходы, концепции, результаты исследований целого ряда наук, в числе которых можно назвать антропологию, социологию, психологию, историю, педагогику. При этом культурологический метод исследования не дублирует и не отменяет методы других наук, а дополняет их, прежде всего, элементами метаисторического и архетипического анализа явлений.

Отечественная культурология, начавшая развиваться в конце XX века, опирается на достаточно солидную исследовательскую базу зарубежных культурологов, представленную именами Я. Буркхардта, Х. Ортега-и-Гассета, П. Сорокина, М. Хайдеггера, А. Швейцера, О. Шпенглера, К. Ясперса, на работы выдающихся русских религиозных мыслителей XIX – XX веков Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, К. Н. Леонтьева, В. В. Розанова, Н. С. Трубецкого, П. А. Флоренского, С. Л. Франка и др.

Современные культурологи большое внимание уделяют проблемам массовой и популярной культуры, культурной глобализации и постмодернизма. Их интересуют проблемы национальной и культурной идентичности, субкультурной картины мира и изучения современной мультикультурной среды. В гуманитарных науках культурологический метод связан с выдвижением на первый план эстетического начала любой деятельности.

Культурологический метод интерпретации направлен на анализ художественных произведений в широком культурном контексте. Искусство нельзя понять вне целостного контекста всей культуры породившей его эпохи. Историко-культурные смыслы художественного произведения, раскрывающиеся в культурологическом анализе, помогают воссоздать картину мира человека этой эпохи. Культурологический метод позволяет, во-первых, понять, как отразилась в произведении искусства породившая его эпоха, ее быт, нравы, нормы поведения и морали, философия и мировоззренческие установки. Это, например, блестяще отразил культуролог и семиотик Ю. М. Лотман, разрабатывая проблемы отечественного искусства XVIII и начала XIX веков, в своих «Беседах о русской культуре» и «Комментариях» к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина. Во-вторых, культурологический анализ может выявить те новые идеи, смыслы, которыми данное произведение обогатило культуру своего времени. В-третьих, интерес-

ным является культурно-функциональный аспект исследования художественного произведения, изучение его «жизни» в культуре последующих эпох, по-своему обогащающих его смысл.

Теоретической основой разработки культурологического подхода к исследованию искусства явились философские исследования проблемы культуры.

Возможности культурологической методологии при анализе конкретных текстов – поэтических и прозаических, изобразительного искусства и кино, театра и общественно-политической жизни, мифологии и философии – раскрываются в работах Ю. М. Лотмана, Д. С. Лихачева, В. Н. Топорова.

В современной науке о музыке становление культурологического направления тесно связано с двумя ее важнейшими сферами: историей музыки, объектом изучения которой является европейский музыкально-исторический процесс, и этномузыкологией – отраслью музыкальной науки, посвященной изучению музыкальных культур различных регионов мира.

Свою музыкально-культурологическую концепцию и исследовательскую школу, связанную с изучением музыкальных культур разных народов мира, создал Дж. К. Михайлов. Разработанный в 1980 – 1990-е годы на основе этой концепции учебный курс «Музыкальные культуры мира», который исследователь вел в МГК имени П. И. Чайковского, стал первым проектом в отечественном образовании, опирающимся на системный подход в исследовании различных музыкальных культур с учетом особенностей мировосприятия и музыкального мышления разных народов.

Также среди исследований историко-культурологического плана, посвященных музыкальному искусству, можно отметить работы Л. Кириллиной, П. Луцкера и И. Сусидко, в которых историко-культурный подход используется наряду с музыковедческим анализом.

Таким образом, культурологическое исследование – это всегда междисциплинарное исследование, объединяющее методы искусствоведческого анализа, конкретно-социологических исследований, философского обобщения.

? Вопросы для контроля

1. Почему культурологическое знание носит интегративный характер?
2. Назовите имена зарубежных и отечественных культурологов.
3. Назовите авторов исследований историко-культурологического плана, посвященных музыкальному искусству.
4. Подготовьте сообщение на тему «Русская культура в работах Ю. М. Лотмана».

Литература для подготовки по теме

1. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в. Ч. 1. Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. Кириллина. – М. : Моск. гос. консерватория, 1996. – 189 с.
2. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в. Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – 224 с.
3. Кириллина, Л. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX в. Ч. 3. Поэтика и стилистика / Л. Кириллина. – М. : Композитор, 2010. – 376 с.
4. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – 2-е изд., стер. – СПб. : Искусство-СПб, 2008. – 412 с.
5. Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий : пособие для учителя / Ю. М. Лотман. Пушкин: Биография писателя ; Статьи и заметки 1960 – 1990 ; «Евгений Онегин»: Комментарий. – СПб. : Искусство-СПб, 1995. – С. 472 – 762.

§ 1.3.3. Герменевтический подход к исследованию искусства

Герменевтический метод интерпретации (от греч. *hermeneutice* – разъясняю, комментирую) ставит во главу угла проблему понимания художественного текста. Возникновение термина связано с именем бога Гермеса, выступавшего для смертных в роли вестника и толкователя воли богов. Основоположником герменевтики считается Ф. Д. Шлейермахер, а наиболее видными представителями в XX веке –

В. Дильтей, Г. Гадамер, М. Хайдеггер, П. Рикер. Одним из центральных в герменевтике выступает понятие «текст», трактуемое весьма широко. Оно предполагает не только вербальный текст, но и любое произведение искусства, которое надо исследовать соответственно его (текста) значению. Герменевтический подход особое внимание уделяет культурно-исторической традиции, к которой относится художественное произведение, духу эпохи, контексту, активной роли воспринимающего субъекта.

Раньше всего герменевтический метод исследований сложился в литературоведении (М. Хайдеггер, П. Рикер, Э. Д. Хирш). Одним из первых и наиболее глубоких представителей отечественной литературной герменевтики был М. М. Бахтин. Он считал, что постичь внутреннюю сокровенную жизнь произведения можно через диалог (встречу) читателя и писателя. Концепция Бахтина нашла претворение в его исследованиях романов Ф. М. Достоевского, творчества Ф. Рабле и других работах.

Формирование музыкальной герменевтики началось в первые десятилетия XX века. Это связано с именем немецкого музыканта-теоретика Германа Кречмара, опубликовавшего в 1902 г. статью «Побуждения к развитию музыкальной герменевтики», в которой, в частности, выдвинул идею аффектного толкования музыки Баха как необходимого для понимания ее сути. Продолжателем идей Кречмара стал его ученик А. Шеринг. Во второй половине столетия под влиянием философской герменевтики развивается так называемая «новая музыкальная герменевтика» (К. Дальхауз).

Интерес к музыкальной герменевтике в России начал активно проявляться в 80-е гг. XX века. Это работы Т. Чередниченко, статьи М. Бонфельда, В. Холоповой, А Благой. Подводя итог краткому обзору развития идей музыкальной герменевтики, В. Холопова в одной из своих работ отмечает, что «направление музыкальной герменевтики благодаря принципиальной свободе своего метода решает задачи от весомого культурного импульса, продвигающего мышление о музыке (как у Германа Кречмара), до популяризаторской беседы о музыке со слушателями (у Алексея Трифонова)»[2].

---

[2] Холопова В. Н. Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание: сравнение возможностей // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. 2015. № 1. С. 20 – 28.

В настоящее время герменевтика утвердила себя как один из наиболее продуктивных методов анализа художественного текста.

? Вопросы для контроля

1. Каково значение термина «герменевтика»?
2. Укажите истоки развития герменевтических идей.
3. Кто обосновал герменевтику как науку?
4. Назовите основных представителей герменевтики в XX веке.
5. Каковы основные идеи герменевтики?
6. Каковы основные герменевтические операции, помогающие в интерпретации художественного текста?
7. Кто стоял у истоков музыкальной герменевтики?
8. Как называется основополагающий труд Г. Гадамера по герменевтике?
9. Охарактеризуйте его основные идеи.

Литература для подготовки по теме

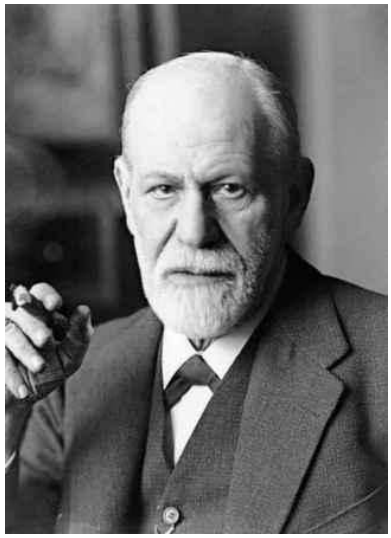
1. Гадамер, Г.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики [Электронный ресурс] : пер. с нем. / Г.-Г. Гадамер ; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессоновой. – М. : Прогресс, 1988. – 699 с. – URL: https://docviewer.yandex.ru/view/1111930724/?page (дата обращения: 20.08.2021).

2. Пылаев, М. Е. О герменевтике как методе анализа музыки [Электронный ресурс] / М. Е. Пылаев. – URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-germenevtike-kak-metode-analiza-muzyki (дата обращения: 20.08.2021).

3. Холопова, В. Н. Музыкальная герменевтика, музыкальная семантика, музыкальное содержание: сравнение возможностей [Электронный ресурс] / В. Н. Холопова // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2015. – № 1. – С. 20 – 28. – URL: http://e-notabene.ru/scnt/article_14794.html (дата обращения: 20.08.2021).

§ 1.3.4. Психоаналитический подход к исследованию искусства

Психоаналитический метод интерпретации художественного произведения основывается на теориях известного психиатра Зигмунда Фрейда и его многочисленных последователей. Фрейдом была выдвинута концепция, согласно которой главным двигателем художественно-эстетической деятельности являются бессознательные процессы психики.



З. Фрейд (1856 – 1939)

Характерные для бессознательной сферы первичные инстинкты и вытесненные туда социально-культурными запретами чувственные влечения и желания человека сублимируются у одаренных личностей в искусстве. Художник трансформирует подсознательные импульсы в свободную игру творческих энергий. Наслаждение искусством – это наслаждение от реализации в нем, хотя и в символической форме, вытесненных и запретных плотских влечений и помыслов. Отсюда особый интерес психоаналитической и постфрейдистской эстетик к интимным подробностям жизни и состояниям психики художника, в которых ищутся ключи к пониманию произведений искусства. В XX веке в этом русле была переписана практически вся история искусства и литературы. Одним из значимых методологических источников понимания символики искусства стала работа Фрейда «Толкование сновидений» (1900). Фрейдизм и постфрейдизм оказали сильнейшее влияние как на искусство XX века, так и на эстетику. Тело, телесность, телесные влечения, гаптические (от др.-греч. *hapto* – осязать, касаться) переживания находятся в центре современного эстетического опыта.

Психоаналитическое понимание искусства нашло отражение во многих работах Фрейда: «Остроумие и его отношение к бессознательному» (1905), «Художник и фантазирование» (1906), «Бред и сны в “Градиве” В. Иенсена» (1907), «Воспоминания Леонардо да Винчи о раннем детстве» (1910), «Мотив выбора ларца» (1913), «Моисей Микеланджело» (1914), «Некоторые типы характеров из психоаналитической практики» (1916), «Юмор» (1925).

Опираясь на психоанализ, К. Г. Юнг считал, что в основе художественного творчества лежит не столько индивидуальное, сколько «коллективное бессознательное», а в искусстве находят символическое выражение невытесненные либидозные влечения художника, но древние архетипы как носители глубинной культурно-мифологической информации, в генетически закодированном виде сохранившиеся в психике каждого человека.

Психоаналитическая искусствоведческая литература обширна и в большинстве случаев использует материал изобразительных искусств, литературы и театра. Значительно реже психоаналитики обращаются к музыке. К этому есть определенные предпосылки. Разные виды художественного творчества в силу специфики образов, языка и материала, свойственных отдельным видам искусства, предоставляют различные возможности для применения психоаналитических исследований. Основной интерес психоаналитиков был направлен на изобразительные возможности искусства – прежде всего литературы (как поэзии, так и прозы), театра и в меньшей мере живописи. Это легко объяснимо, так как именно изобразительные знаки, употребляемые в этих видах искусства, предоставляли возможность выявить характер и природу скрытых душевных переживаний, которые согласно психоаналитической, в первую очередь фрейдистской, концепции, «вытесняются» в творческом процессе.

Труднодоступность музыки для психоанализа обусловлена типом используемых ею знаков, в значительно меньшей мере предоставляющих возможность интерпретировать конкретные события и действия, открывать взаимосвязь подсознания и творчества. Тем не менее сторонники психоаналитического изучения искусства обращаются к ней все же довольно часто. Так, А. С. Клюев в своей статье «Музыка в свете психоанализа» делает попытку проследить развитие психоаналитического изучения музыки: от зарождения до 80-х гг. XX столетия, осуществлявшегося в основном за рубежом.

Первой попыткой применить психоанализ к музыкальному творчеству[3] была еще при жизни Фрейда книга австрийского музы-

[3] По материалам статьи: Клюев А. С. Музыка в свете психоанализа [Электронный ресурс] // Журнальный клуб Интелрос «Credo New». 2007. № 4. URL: https://intelros.ru/2007/11/26/muzyka_v_svete_psikhoanaliza.html (дата обращения: 20.08.2021).

кального критика Макса Графа «Внутренняя мастерская музыканта». Автор поставил перед собой задачу показать связь между личными интимными переживаниями музыканта и продуктами его творчества.

Через несколько десятилетий французский автор Андре Мишель обратился к психоаналитическому исследованию биографий Вагнера, Брамса, Бетховена, Берлиоза и других композиторов, заложив основы биографического метода для изысканий в этой области. Данный метод широко распространился в зарубежном музыкознании. Характерным примером могут служить монографии о Бетховене Эдиты и Рихарда Штерба (США, 1954) и американского музыковеда Майнарда Соломона (1977, Нью-Йорк).

Со временем особое внимание стали уделять самому творческому продукту (произведению искусства), что обусловило становление нового музыкально-исследовательского метода в психоаналитическом изучении музыки. В рамках указанного метода в психоаналитическом духе истолковывалось уже само содержание музыкального произведения. Но такое «содержание» оказывалось все же тесно связанным с личной биографической стороной жизненного пути автора.

В этом плане частой темой психоаналитических истолкований явилась судьба и личность И. Брамса, к которой обращаются в своих работах К. Гейрингер, Т. Бойер. Большим вниманием психоаналитического музыкознания пользуется творческая и личная судьба Густава Малера – книга Д. Холбрука «Густав Малер и мужество бытия», Джека Дитера о юношеских произведениях композитора и др.

Во многих из названных работ сведение творческих явлений к биологическому или психиатрическому началу обнаруживает свою несостоятельность. Вместе с тем во многих выступлениях чувствуется озабоченность музыкантов по поводу трудности исследования внутреннего мира художника; отчетливо проявляется стремление использовать достижения науки для конкретно педагогических или аналитических целей.

С этой точки зрения безусловный интерес представляет выступление на тему психоанализа всемирно известного чилийского пианиста Клаудио Аррау – создателя целой школы фортепианного исполнительства. Его статья «Исполнитель с точки зрения психоанализа» дополняет наши представления о месте психоаналитической школы в искусствознании. Аррау проводит мысль об известном значении пси-

хоанализа для совершенствования мастерства музыканта-исполнителя. По его мнению, музыкант должен использовать различные методы, помогающие постичь собственный внутренний мир, глубины своей психики, использовать то, что является «направляющей силой, что приближает к процессу самоосуществления, способствует достижению художественных целей и признания». Психоанализ может помочь молодому артисту избежать всевозможных «психических блоков» в исполнительской практике.

По Аррау, психоанализ есть не что иное, как метод познания подсознательных и бессознательных компонентов психики музыканта. Этот метод служит тому, что он называет «процессом индивидуации» (раскрытию индивидуальных возможностей психики). Индивидуация рождает новый творческий подъем, исходящий из наиболее глубинных, неосознаваемых пластов психики. Это замечание свидетельствует о том, что для Аррау с психоанализом связано прежде всего открытие богатства интуиции. Нетрудно заметить, таким образом, что для музыканта-практика, каковым является Аррау, психоанализ – чисто практическая психологическая процедура, операция сознания, направленная на познание музыкантом самого себя, своих художественно-творческих возможностей.

Наибольший интерес в рассуждениях Аррау представляет, на наш взгляд, его мысль об индивидуации. Говоря о творческом опыте таких великих мастеров музыки, как Стравинский, Казальс, Клемперер, Артур Рубинштейн, а также Пикассо, Шагал в живописи, Аррау обращает внимание на то, что процесс индивидуации наступает у многих художников не в ранней молодости, когда в творчестве, по его мнению, господствуют эрос и инстинкт, но приблизительно к пятидесяти годам после долгой углубленной работы собственного сознания художника. Читателю статьи Аррау становится понятным, что автор фактически использует опыт психоанализа не в его традиционном понимании; он модифицирует понятие «психоанализ» в чисто психотерапевтический акт самопознания художника.

Психоанализ 1910 – 1980-х гг., безусловно, сыграл важную роль в постижении музыкальных явлений. Начав с предложения тенденциозных, поверхностных описаний творческого процесса композитора (на основе биографического, музыкально-исследовательского и синтетического методов), он постепенно «вышел» на решение серьезных

проблем музыкальной науки: природы личности деятеля музыкального искусства, социокультурного смысла и предназначения музыкальных произведений и др.

? Вопросы для контроля

1. В чем сущность искусства согласно психоаналитической теории?
2. Какая работа З. Фрейда послужила источником для понимания символики искусства?
3. В каких работах З. Фрейд касается вопросов искусства?
4. Что считал основой художественного творчества К. Г. Юнг?
5. В чем сложность использования психоаналитического подхода к музыкальному искусству?

Литература для подготовки по теме

1. Клюев, А. С. Музыка в свете психоанализа [Электронный ресурс] / А. С. Клюев // Журнальный клуб Интелрос «Credo New». – 2007. – № 4. – URL: https://intelros.ru/2007/11/26/muzyka_v_svete_psikhoanaliza.html (дата обращения: 20.08.2021).
2. Фрейд, З. Толкование сновидений / З. Фрейд ; под общ. ред. Е. С. Калмыковой, М. Б. Аграчевой, А. М. Боковикова. – М. : СТД, 2005. – 680 с.
3. Фрейд, З. Художник и фантазирование / З. Фрейд. – М. : Республика, 1995. – 396 с.

§ 1.3.5. Семиотический подход к исследованию искусства

Семиотический метод интерпретации основывается на рассмотрении художественного текста как системы знаков. Как научная теория семиотика начала развиваться в конце XIX – начале XX века. Ее корни можно обнаружить в учениях Аристотеля, Филона Александрийского, Августина Блаженного, в логических учениях схоластики, философии Т. Гоббса, Дж. Локка, в математических работах Г. В. Лейбница, исследованиях по языкознанию А. А. Потебни, А. Гумбольдта.

Разделами семиотики являются *синтактика* (рассматривает сферу внутренних отношений между знаками), *семантика* (изучает отношения между знаком и предметом, обозначаемым им), *прагматика* (исследует отношения между знаками и теми, кто использует эти знаки). Эти три раздела соответствуют трем аспектам знака, выделенным американским логиком и философом Ч. У. Моррисом в книге «Основания теории знаков» (1938).

Основателем североамериканской семиотической школы признан Ч. С. Пирс (1839 – 1914), американский математик, логик, естествоиспытатель и философ. Основные принципы «науки о знаках» были сформулированы им в работе «Знаки, язык и поведение», где он дал первую классификацию знаков (*икон, индекс, символ*).

Знаки-индексы, по Пирсу, характеризуются фактической смежностью знака и объекта, они обязательно должны иметь какие-то общие характеристики с объектом. Например, дым над лесом есть знак костра, след на песке является следствием шага прошедшего человека. Для иконических знаков, как их определяет Пирс, характерно подобие объекту. Например, рисунок и фотография – это не сам объект, а лишь его изображение, организованное художником и фотографом. Третий тип знака, символ, не имеет никакой связи между знаком и объектом, примером чего могут служить слова естественного языка. В области знаковой теории Ч. Пирс известен также введением человеческого фактора – интерпретатора. Он предложил рассматривать знаковые отношения в виде треугольника с вершинами: знак, объект, интерпретатор. Последователями Пирса выступили Ч. Моррис и У. Эко.

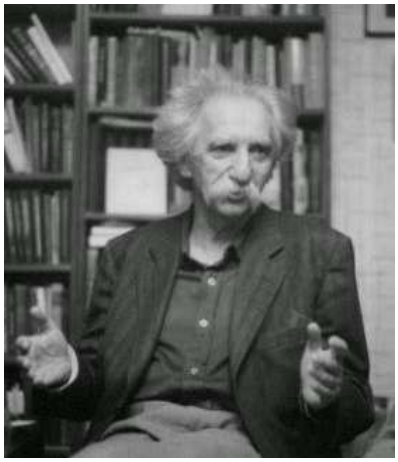
Также одним из основоположников семиотики может быть назван Ф. де Соссюр, швейцарский лингвист (1857 – 1913), пришедший к семиотике независимо от Ч. Пирса. На основе исследований языка им были выделены основные свойства знака: 1) произвольность (условность, конвенциональность); 2) линейность; 3) изменчивость.

Первым, кто использовал идеи теории семиотики в исследовании культуры, стал французский этнолог, социолог и философ К. Леви-Стросс (1908 – 2009), изучавший ритуалы, мифологию, магические практики и искусство, сформированные в первобытных культурах.

Значимыми фигурами в истории семиотики стали литературный критик, структуралист и один из лидеров французской семиотической школы Р. Барт (1915 – 1980), французские ученые культуролог и социолог Ж. Бодрийяр (1929 – 2007), философ Ж. Деррида (1930 – 2004), итальянский литературовед и семиотик У. Эко (1932 – 2016)

У истоков русской семиотики стоит В. С. Соловьев (1853 – 1900), давший особое понимание символа, отличное от Ч. Пирса и Ф. де Соссюра – символ выступает не как знак вещи, но как знак трансцендентного мира, отрицая мир вещественный.

Вопросу специфики языка искусства как знаково-коммуникативной системы отводится большое место в работах отечественных ученых Ю. М. Лотмана, М. С. Кагана, Е. Я. Басина, С. Х. Раппопорта и других, в которых авторы рассматривают коммуникативные аспекты произведения искусства; для того чтобы воспринять передаваемую произведением информацию, необходимо владеть его языком.



Ю. М. Лотман (1922 – 1993)

Большой вклад в развитие этого направления в нашей стране внесла Московско-Тартусская семиотическая школа, сформировавшаяся в 60-е гг. XX века и возглавляемая Ю. М. Лотманом. Ее представителями были также З. Г. Минц, В. А. Чернов, Е. Н. Топоров, Вяч. Вс. Иванов, Б. А. Успенский.

Примеры обращения к семиотическому методу в искусствоведении при решении конкретных исследовательских задач можно найти в публикациях Ю. М. Лотмана, М. М. Алленова, С. М. Даниэля, Б. А. Успенского.

? Вопросы для контроля

1. Дайте определение семиотике.
2. Каковы исторические корни этого направления?
3. Назовите ученых, которые первоначально сформулировали общие принципы семиотики.

4. Назовите представителей семиотики в разных странах.

5. Что входит в предложенную американским семиотиком Чарльзом Пирсом классификацию знаков?

6. Какие три подчиненные ей дисциплины включает в себя семиотика согласно теории Чарльза Уильяма Морриса?

7. В рамках какой школы развивалась семиотика в СССР? Кто был ее главой?

8. Что такое музыкальная семиотика?

9. Назовите основные проблемы, изучаемые семиотикой театра.

10. Назовите основные проблемы, изучаемые семиотикой кино.

Литература для подготовки по теме

1. Барт, Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Р. Барт. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.

2. Бонфельд, М. Ш. Семантика музыкальной речи / М. Ш. Бонфельд // Музыка как форма интеллектуальной деятельности : сб. ст. – М., 2007. – С. 82 – 120.

3. Иванов, В. В. Очерки по истории семиотики в СССР / В. В. Иванов. – М. : Наука, 1976. – 298 с.

4. Лотман, Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Ээсти Раамат, 1973. – 135 с.

5. Успенский, Б. А. Семиотика искусства / Б. А. Успенский. – М. : Шк. «Яз. рус. культуры», 1995. – 360 с.

§ 1.3.6. Социологический подход к исследованию искусства

Жизнь искусства неотрывна от жизни общества. Общественный уклад, различные социальные группы влияют на художественное творчество. Эти проблемы социального функционирования искусства изучает социология искусства, представляющая собой отрасль *социологии*.

Социология как наука об обществе изучает закономерности его развития и функционирования, составляющие его социальные институты и группы, исследует структуру и внутренние механизмы развития общества.

Различают *фундаментальную* и *прикладную* социологию. Первая занимается изучением и объяснением социальных процессов и явлений, вторая связана с изучением способов воздействия на социальную реальность, прогнозированием и управлением социальными явлениями.

Тесная связь социологии с такими науками, как психология, политология, культурология, антропология, определяет ее междисциплинарный характер.

Представляет собой междисциплинарную область исследований и *социология искусства*, находясь на стыке социологии, эстетики и искусствознания. Эта наука рассматривает роль искусства в общественной жизни и различные формы его взаимодействия с социумом.

Данная проблематика волновала еще античных философов, мыслителей эпохи Просвещения. Начало формирования социологии искусства как самостоятельной дисциплины связывают с именем А. Микиельса, бельгийского искусствоведа, литературоведа, историка, который впервые поставил социологические проблемы в литературоведении и ввел само словосочетание «социология искусства».

Социология музыки (франц. *sociologie*, букв. – учение об обществе, от лат. *societas* – общество и греч. *logos* – слово, учение) – научная дисциплина, изучающая вопросы взаимодействия музыки и общества, формы общественного бытования музыкального искусства и их влияние на музыкальное творчество, исполнительство и публику.

Данная дисциплина изучает общие закономерности развития музыкальных культур, формы музыкальной жизни общества, различные виды музыкальной деятельности, особенности музыкальной коммуникации в разных социальных условиях, формирование музыкальных потребностей и интересов различных социальных групп общества, закономерности исполнительских трактовок музыкальных произведений, проблемы популярности музыкальных произведений.

Важными вехами в формировании музыкально-социологического знания стали мысли античных философов, прежде всего Платона и Аристотеля, о взаимосвязях музыки и общественной жизни,

классификация видов музыкального искусства, исходящая из социальных функций и условий бытования музыки, в трудах средневековых авторов (Йоханнес де Грохео, конец XIII – начало XIV века), изучение конкретных форм бытования музыки эпохи Возрождения в XV – XVI веках в трудах нидерландца Й. Тинкториса, итальянцев Б. Кастильоне, К. Бартоли, Э. Ботригари, испанского композитора и теоретика Ф. Салинаса.

Традиция описаний общественного музыкального быта была продолжена в XVII – XVIII веках М. Преториусом, И. Кунау, Б. Марчелло, Ч. Берни и др. О социальных функциях музыки писали деятели немецкого и французского Просвещения (И. Шейбе, Д'Аламбер, А. Гретри). Под влиянием Великой французской революции в конце XVIII – начале XIX века взаимоотношения музыки и общества приобрели новый характер. В статьях Э. Т. А. Гофмана, К. М. Вебера, Р. Шумана, Ф. Листа, Г. Берлиоза нашли отражение взаимоотношения композитора и публики, отмечено бесправное, униженное положение музыканта в буржуазном обществе. В конце XIX – начале XX века музыкальный быт различных эпох и народов становится предметом систематического изучения в работах Г. Кречмара, П. Беккера, К. Блессингера, Х. Мозера, Ж. Комбарье. В истории формирования русской музыкально-социологической традиции можно отметить значение критических статей А. Н. Серова, В. В. Стасова и П. И. Чайковского.

В XX веке социологическая проблематика получила развитие в трудах Т. Адорно (ФРГ), рассматривавшего социальные функции музыки, типологию слушателей, проблемы современного музыкального быта, вопросы отражения в музыке классовой структуры общества, специфики содержания и истории, эволюции отдельных жанров. Особое внимание он уделял критике «массовой культуры».

Среди отечественных ученых XX века значительное место проблемы социологии музыки заняли в трудах Б. В. Асафьева. В качестве самостоятельной научной дисциплины социология музыки начиная с 60-х гг. XX века стала разрабатываться в трудах А. Н. Сохора,

Г. Л. Головинского, Э. Е. Алексеева, В. С. Цукермана и др. Разрабатываются вопросы социальных функций музыки и ее изменения в современных условиях, типологии слушательских групп, классификации и социально-воспитательной роли музыки, передаваемой по радио и телевидению. Социологические проблемы музыкального фольклора рассматриваются в работах И. И. Земцовского, В. Л. Гошовского и др.

Социология театра – это область социологии искусства, изучающая взаимосвязь и взаимодействие между обществом и театром. Зарубежными представителями этой научной дисциплины являются Макс Герман, Георг Зиммель, Фрэнсис Фергюсон, Жан Дювиньо, Ирвинг Гофман. Среди современных отечественных исследователей социологии театра следует назвать В. Н. Дмитриевского, Ю. У. Фохт-Бабушкина, А. Н. Алексеева, О. Б. Божкова, В. Л. Владимирова, Н. А. Хренова.

? Вопросы для контроля

1. Что изучает социология искусства, чем определяется ее междисциплинарный характер?
2. Назовите ее основные направления, чем они занимаются?
3. Кто является основоположниками социологии искусства?
4. Социология искусства в XX веке – основные труды и авторы.
5. Что изучает социология музыки?
6. Каков круг основных вопросов социологии театра?
7. Музыкально-социологические взгляды Т. Адорно.
8. Музыкально-социологические взгляды А. Н. Сохора.
9. Первые социологические исследования театра в России.
10. Что изменилось в социологических исследованиях театра в 60-е гг. XX века?
11. Исследования современной зрительской аудитории театров.

Литература для подготовки по теме

1. Адорно, Т. Избранное: социология музыки / Т. Адорно. – М. ; СПб. : Университет. кн., 1998. – 445 с.

2. Дмитриевский, В. Н. Основы социологии театра: история, теория, практика : учеб. пособие / В. Н. Дмитриевский. – М. : ГИТИС, 2004. – 113 с.

3. Евсеева, Я. В. Социология кино и театра: История и современность: Введение к тематическому разделу / Я. В. Евсеева, М. А. Ядова // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 11: Социология. – 2017. – № 2. – С. 6 – 20.

4. Сапрыкина, М. Ю. Актуальные проблемы формирования репертуарной политики театра (рус.) / М. Ю. Сапрыкина // Таврические студии. Серия: Культурология. – 2013. – № 4. – С. 52 – 57.

5. Соколов, К. Б. Социология искусства как часть искусствознания: становление и развитие [Электронный ресурс] / К. Б. Соколов // Социальная философия и социология художественной культуры. – 2013. – № 9. – С. 66 – 89. – URL: https://web.archive.org/web/20160929133845/http://sias.ru/publications/magazines/kultura/2014-3/sotsialnaya-filosofiya-i-sotsiologiya/3636.html (дата обращения 15.08.2021).

6. Сохор, А. Н. Музыка и общество / А. Н. Сохор. – М. : Знание, 1972. – 47 с.

7. Сохор, А. Н. Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор. – М. : Сов. композитор, 1975. – 202 с.

8. Сохор, А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки / А. Н. Сохор. – Вып. 1. – Л. : Сов. композитор, 1980. – 295 с.

9. Дудаков-Кашуро, К. В. Социология искусства [Электронный ресурс] / К. В. Дудаков-Кашуро // Большая российская энциклопедия : в 35 т. / гл. ред. Ю. С. Осипов. – М. : Большая рос. энцикл., 2017. – URL: https://bigenc.ru/philosophy/text/4245355 (дата обращения: 15.08.2021).

§ 1.3.7. Педагогический аспект в научно-исследовательских работах студентов

Научно-исследовательские работы студентов, обучающихся по направлению 44.04.01 – Педагогическое образование «Исполнительское мастерство в музыкально-театральном искусстве», должны содержать элементы педагогического приложения, направленные на обучение учащихся высшего, среднего и начального этапов художественного образования в системе основного, дополнительного и профессионального образования, а также эстетического образования взрослых.

Например, исследуя проблему исполнительской интерпретации фортепианных миниатюр Ф. Шопена, кроме освещения вопросов, связанных с творчеством композитора, историческим контекстом, анализом музыкального материала, студенту необходимо рассмотреть следующие методические вопросы:

– в системе какого образования можно использовать данный музыкальный материал (начального, среднего специального, высшего);

– какими техническими навыками должен владеть ученик для успешного освоения данного музыкального произведения;

– какой уровень музыкально-стилевого мышления необходим обучающемуся;

– с какими сложностями столкнется ученик в процессе создания художественного образа произведения;

– какие задачи должен ставить преподаватель перед обучающимся для создания собственной исполнительской интерпретации;

– каким диагностическим инструментарием должен пользоваться преподаватель для определения успешности поэтапного формирования исполнительской интерпретации данной фортепианной миниатюры.

При изучении проблемы становления и развития творчества отечественных вокально-инструментальных ансамблей в социокультурном контексте 60 – 90-х гг. XX века помимо ретроспективного рассмотрения исторических этапов возникновения и распространения в советской культуре данного уникального явления, анализа музы-

кального материала, исполнительского стиля ансамблей различного состава, необходимо рассмотреть такие организационно-методические вопросы:

– где, кто, как организует работу самодеятельного эстрадного музыкального коллектива;

– каким должно быть содержание этапов работы над музыкальным произведением с участниками самодеятельного эстрадного коллектива;

– чем необходимо руководствоваться при выборе музыкального репертуара;

– какими техническими навыками должны владеть участники ансамбля;

– что необходимо сделать руководителю ансамбля для воспитания «коллективного духа» и формирования ансамблевых навыков;

– как подготовить ансамбль к публичному выступлению.

При разработке проблемы сценической интерпретации драматического произведения студенту необходимо изучить творчество автора, социокультурный контекст, в котором было создано произведение, сделать сравнительный анализ различных постановок как на отечественной, так и зарубежных сценах, изучить сценографию, светозвуковое и стилистическое решение спектакля, а также рассмотреть вопросы возможности постановки всей пьесы или ее отдельных сцен с участниками театрального коллектива начального, среднего профессионального или высшего учебного заведения в системе основного, дополнительного или профессионального образования.

Раздел II

МУЗЫКАЛЬНОЕ И ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Тема 2.1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

§ 2.1.1. Место музыкознания в музыкальной культуре, его цели и задачи

Музыковедение, музыкознание – наука, изучающая музыкальное искусство, его теорию и историю, практику сочинения и исполнения музыкальных произведений. Многообразие материала, рассматриваемого музыкознанием, а также методов и форм изучения музыкального искусства определили сложность и многосоставность этой науки. Для различных областей музыкознания характерны специфические задачи, методы, результаты, язык и стиль изложения.

Довольно широкую трактовку музыкальной науки предлагает Н. С. Гуляницкая. Согласно ее определению это «область знаний, имеющая своим объектом исследование музыкального искусства как физического, психологического, эстетического и культурологического феномена»[4].

Музыкознание выступает как самосознание музыкальной культуры и как развитая, сложная, целостная система гуманитарных, социальных знаний о музыкальном искусстве в его конкретных проявлениях. В его задачи входит осмысление природы и функций музыкального искусства, места и роли музыки в человеческой культуре и жизни общества. В этом проявляется *познавательная* функция музыкознания.

Поскольку музыкознание воздействует на композитора, исполнителя, слушателя, формирует ценностные ориентации музыканта, определяет цели музыкальной деятельности, можно говорить также о *регулятивной* функции музыковедческой науки.

Одной из важнейших является *творческая* функция музыкознания. Оно играет активную роль в процессах художественного творчества, постановке новых художественных задач, построении систем музыкального языка. Связь музыкальной науки и художественной практики проявляется и в том, что художественное творчество, в свою очередь, также имеет научные основы.

---

[4] Гуляницкая Н. С. Руководство к изучению основ музыковедения. М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. 55 с.

Воспитательная функция и общественная ответственность музыкознания проявляются в его возможностях научного управления процессами развития музыкальной культуры, в обучении и воспитании музыкантов (композиторов, исполнителей), воспитании слушателей, в приобщении к музыке широких слоев населения. Эту функцию можно также определить как *педагогическую, разъяснительную и популяризаторскую*.

Музыкознание как относительно самостоятельная область гуманитарного знания, имеющая внутреннюю логику развития, в то же время тесно связано с другими науками, исследующими жизнь общества, культуру, различные виды искусства. Музыковедческая методология играет важную роль для исследований в других областях искусствознания, в эстетике, философии и других науках.

Структура музыкознания отражает:

– музыкальную культуру во всех ее аспектах и проявлениях, в ее изменении и развитии;

– взаимосвязи музыкальной культуры с жизнью общества, с другими областями культуры и искусства;

– уровни развития самого музыкознания, степени овладения им своим объектом, формы его функционирования в музыкальной культуре;

– связи с другими научными дисциплинами, включенность музыкознания в общий научный процесс.

§ 2.1.2. Классификация отраслей музыковедения

В *зарубежной* науке утвердилась классификация, согласно которой музыкознание делится на три раздела – историческое, систематическое (теоретическое) и музыкальную этнологию. *Отечественная* традиция классификации музыковедческих дисциплин основана на противопоставлении исторического знания и обобщенного теоретического знания.

Система *теоретического музыкознания* представляет собой вневременной срез состояния музыкальной культуры и включает не только дисциплины, составляющие основу музыкально-теоретического образования (гармонию, полифонию, музыкальную форму, инструментоведение, учение о музыкальных жанрах и стилях и пр.), но и музыкальную акустику, музыкальную эстетику, музыкальную культуро-

логию и целый ряд других дисциплин, которые также являются частью музыкально-теоретического знания.

Историческое музыкознание сосредоточено на вопросах развития музыкального искусства, занимается описанием и анализом его состояния в определенные исторические эпохи и в различных странах. Это может быть изучение истории:

– музыки всех основных стран и народов мира (всемирная, или всеобщая, история музыки);

– музыки отдельных эпох и исторических периодов (например, музыка западноевропейского Ренессанса, музыка XX века и т. п.);

– музыкальной культуры отдельных стран, народов, регионов (например, западноевропейская музыка, музыка народов Азии и т. д.);

– музыки отдельной местности или какого-либо населенного пункта (музыкальная регионалистика, или музыкальное краеведение).

– отдельных видов и жанров музыкального искусства (например, истории церковного искусства, массовой музыкальной культуры, оперы, симфонии, камерно-вокальной музыки, джаза и т. д.);

– какого-либо художественного стиля (барокко, классицизма и др.);

– какого-либо рода музыкально-художественной деятельности (композиторское творчество, музыкальное исполнительство, музыковедение, музыкальная педагогика и т. д.).

Кроме того, музыкознание подразделяется на *фундаментальное* и *прикладное*. Основные задачи фундаментальных областей музыкознания:

– раскрытие сущностных основ музыки как вида искусства;

– изучение законов развития музыкальной культуры;

– обоснование прикладных разделов музыкознания;

– воздействие на музыкальную практику, процессы развития музыкального искусства, управление ими.

Прикладными разделами музыкознания являются музыкальная журналистика, критика, публицистика, педагогика и др. Их отличает возможность непосредственного воздействия на музыкальную жизнь и музыкальную практику.

Важный раздел музыковедения – музыкальное редактирование. Это процесс подготовки музыкального произведения к публикации, исполнению или исследованию, который осуществляется не компози-

тором, а учеными-музыковедами, обладающими профессиональными знаниями в этой области.

Музыкознание тесно связано с другими науками. Исследования музыковедов опираются на научные дисциплины, рассматривающие вопросы развития культуры, человеческого общества, искусства. Это могут быть как гуманитарные науки (психология, семиотика, языкознание), так и точные науки (акустика, кибернетика, информатика и пр.).

Кроме того, музыкознание обслуживает материально-технические аспекты музыкальной культуры, что связано, например, с производством музыкальных инструментов и т. п.

Взаимодействие с другими науками приводит к возникновению пограничных с музыкознанием областей науки. К ним относятся этномузыкология как часть этнографии, музыкальная терапия, область знания, объединяющая музыковедческие и медицинские аспекты.

Ряд областей музыкознания являются вспомогательными. Это музыкальная палеография, нотография, иконография, дискография и др. Дадим характеристику некоторым из них.

Так, *музыкальная иконография* представляет собой описание, изучение и систематизацию художественных изображений и фотоснимков музыкантов (композиторов, исполнителей) и музыкальных инструментов, а также воплощений музыкальных сюжетов в произведениях живописи, графики, в художественной миниатюре, скульптуре, керамике и т. п.

Музыкальная лексикография – это отрасль музыкознания, связанная с теорией и практикой составления справочных изданий о музыке, музыкальная лексикология изучает музыкальную терминологию, особенности использования музыкальных терминов.

Музыкальная палеография – наука о развитии форм нотного письма, или шире, – историческая дисциплина, изучающая памятники музыкальной письменности давних эпох. Представители этой научной дисциплины занимаются расшифровкой различных систем записи музыки и переводят их в современную линейную нотацию. Так, русская певческая палеография исследует славяно-русские певческие рукописные памятники XII – начала XVIII века.

Музыкальная текстология изучает автографы, прижизненные издания и другие творческие документы композиторов в целях уста-

новления аутентичных текстов музыкальных произведений для исследования и публикации.

Наиболее общей из наук о музыке выступает музыкальная эстетика. Она опирается на выводы всех отраслей теоретического и исторического музыкознания. Исходя из основных положений эстетики как философской дисциплины, она изучает место музыки в системе других искусств, специфические способы отражения действительности в музыкальном искусстве, вопросы воздействия музыки на человека, феномен музыкального мышления и т. п.

? Вопросы для контроля

1. Перечислите функции музыкознания.
2. Назовите основные отрасли музыковедения.
3. Что входит в задачи исторического музыкознания?
4. Что изучает теоретическое музыкознание?

§ 2.1.3. Отечественное музыкознание XX века

В развитии российской музыковедческой традиции, по мнению Т. В. Букиной, прослеживаются три базисных этапа, которые, с одной стороны, отражают его внутренние концептуальные сдвиги, с другой – соотносятся с основными этапами истории отечественной культуры в послереволюционный период[5].

Первый этап (конец 1910-х – середина 1950-х гг.) совпадает по своим временным границам с «классической» советской эпохой. Этап становления советской музыкальной науки.

Второй этап (конец 1950-х – первая половина 1980-х гг.) соответствует по времени эпохе «оттепели» и затем «развитого социализма». Отечественное музыкознание достигает в своем развитии стадии зрелой науки.

Третий этап (вторая половина 1980-х – 2000-е гг.) – приходится на перестроечный и постсоветский периоды. Это время характеризу-

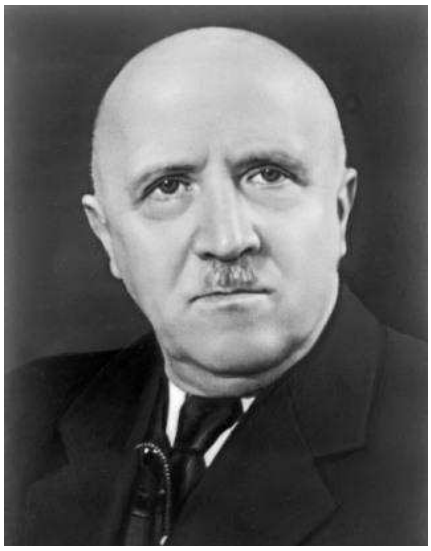
[5] Букина Т. В. Идея музыкальной культуры и способы ее концептуализации в отечественной научной традиции советской и постсоветской эпох : автореф. дис. ... д-ра искусствоведения : 24.00.01 / Букина Татьяна Вадимовна. СПб., 2012. 46 с.

ется проявлением элементов кризиса фундаментальной парадигмы музыкознания и поиском новых концептуальных моделей.

Молодое музыковедение ранней советской эпохи в 1920-е годы начинало развиваться как высокомобильная дисциплина, открытая смежным областям знания и экспериментальным ракурсам. В научном поле послереволюционной России она во многом воспринималась как олицетворение нового, современного типа «пролетарской науки», со свойственными ей радикальной инновационностью, активным практическим участием в культурной жизни и музыкальном просвещении масс, вниманием к современным реалиям. Одним из ключевых элементов его научных поисков стало развитие музыкально-социологических исследований, под которыми в тот момент понималась обширная область изысканий по широкотрактуемой социальной и культурно-исторической проблематике.

Российское музыкознание 1920-х гг. одним из первых в советской науке выдвинуло принципы, которые впоследствии были осознаны как определяющие характеристики гуманитарного знания: междисциплинарность, интерес к феномену культуры, комплексный подход к объекту исследования, интерес не только к академическому, но и к другим культурным пластам.

Широкое гуманитарное образование многих выдающихся представителей музыковедческой профессии на этапе ее формирования (Б. В. Асафьева, Р. И. Грубера, С. А. Гинзбурга, Л. Л. Сабанеева и др.) позволяло им устанавливать множественные соответствия между различными областями музыкального и внемузыкального опыта.



Б. В. Асафьев (1884 – 1949)

Подлинным основоположником советского музыкознания справедливо считается *Борис Владимирович Асафьев* (литературный псевдоним – Игорь Глебов), совмещавший в одном лице историка, теоретика музыки и композитора. Созданная им научная концепция оказалась не только актуальной для своего времени, но и получила развитие у отечественных и зарубежных исследователей второй половины XX века.

Музыкально-теоретическая концепция Асафьева отличается подлинным историзмом, избегает схем, стремится осмыслить музыкальную культуру как целое. Ее центром стало понятие интонации, а основная проблематика группируется вокруг следующих направлений.

1. Музыкальная интонация и ее социальная обусловленность.
2. Процессуальность музыкальной формы.
3. Интонационная природа лада и гармонии.
4. Симфонизм как особое свойство музыкального мышления.

Главным трудом академика Асафьева стала работа «Музыкальная форма как процесс».

К важным достижениям музыкальной науки следует отнести и музыкально-философскую концепцию *Алексея Федоровича Лосева,* стоящую как бы над временем. Разработанная еще в 20-е гг. XX века, она по-настоящему была осмыслена в музыкальных кругах лишь в 70 – 80-е годы прошлого века.

А. Ф. Лосев (1893 – 1988)

Истинно философским подходом к феномену музыки отличается работа А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» (1927). Музыкально-теоретическая концепция выдающегося философа включает две дополняющие друг друга теории. Согласно первой музыка рассматривается как *искусство времени*, во второй представлена философская теория гармонии как система из пяти категорий (*пентада Лосева*): Единое – Число – Ум – Душа – Космос.

Плодотворным в советский период было и развитие традиционных музыкально-теоретических дисциплин – гармония, полифония, музыкальная форма, инструментоведение и др. В первой половине XX века советская музыкальная теория развивалась усилиями таких одаренных исследователей, как В. М. Беляев, Ю. Н. Тюлин, С. С. Богатырев, И. В. Способин и др. Особое место принадлежит музыканту-универсалу Б. В. Асафьеву и философу А. Ф. Лосеву.

В. М. Беляев внес значительный вклад в развитие истории и теории музыки, музыкальной палеографии, инструментоведения, фольклористики. Проблемы гармонии, ладовой теории, теории музыкальных функций и теории фонизма нашли развитие в работах Ю. Н. Тюлина. Важные вопросы полифонии, формы, оркестровки, истории музыки освещает в своих исследованиях С. С. Богатырев. Значительны научные достижения И. В. Способина в осмыслении ладовой структуры музыки, формообразующей роли гармонии.

Во второй половине XX века проблемы полифонии в тесной связи с танеевской традицией рассматривают в своих трудах Вл. В. Протопопов, Н. А. Симакова. Главным научным завоеванием в русской науке о полифонии становится многотомная «История полифонии», созданная Вл. В. Протопоповым, Ю. К. Евдокимовой и Т. Н. Дубравской. Полифония в музыке XX века становится предметом рассмотрения в трудах В. В. Задерацкого, Т. В. Франтовой, Ю. Г. Кона, К. И. Южак и др.

Интересным направлением изучения старинной музыки становится публикация и исследование старинных теоретических трактатов и аутентичных документов музыкальной истории. В этой области работают такие ученые, как В. А. Федотов, Р. Л. Поспелова, С. Н. Лебедев, А. В. Пильгун, Е. В. Герцман.

Успехи музыкальной палеографии, основы которой в отечественной науке заложены М. В. Бражниковым, В. М. Беляевым, Н. Д. Успенским, связаны с новым поколением исследователей, продолжающих открывать для музыки новые памятники искусства прошлого. Это Г. А. Никишов, Т. Ф. Владышевская, З. М. Гусейнова, С. П. Кравченко, А. Н. Кручинина и др.

В области гармонии исследуются западноевропейские гармонические стили различных эпох: модальная гармония, ладовая система грегорианского хорала, гармония барокко, классическая, романтическая гармония, гармония XX века. Данная проблематика нашла отражение в исследованиях Ю. Н. Холопова, Л. С. Дьячковой, Н. И. Ефимовой, М. А. Этингера и др. Гармония русской музыки изучается в трудах Н. С. Гуляницкой и А. Н. Мясоедова. Появляются монографи-

ческие работы, посвященные гармонии П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, Н. А. Римского-Корсакова. Разрабатываются вопросы гармонии XX века – тонально-модальной, серийной, сонорной.

Одним из главных достижений в области изучения *музыкальной формы* стал метод «целостного анализа» В. А. Цуккермана[6]. Начало его разработки относится к рубежу 20 – 30-х гг. XX века. Методологические принципы «целостного анализа» опираются на изучение произведения в единстве его содержания и формы, в связи с его жанром и стилем, в историко-культурном контексте.

Многочисленны и плодотворны исследования материала музыки, ее элементов. Изучению *мелодики* посвящены работы С. П. Галицкой, В. Н. Холоповой, М. Г. Арановского, проблемам временной организации музыки, *ритму* – труды М. А. Сапонова, Ю. Г. Кона. Особенно значимы в этой области исследования В. Н. Холоповой: «Вопросы ритма в творчестве композиторов второй половины XX века» (1971), «Музыкальный ритм» (1980), «Русская музыкальная ритмика» (1983). В работах Ю. Н. Тюлина, В. Н. Холоповой, М. С. Скребковой-Филатовой, И. И. Снитковой получило самостоятельность учение о *фактуре*. Проблемы *музыкального тематизма* рассматривают В. П. Бобровский, Е. А. Ручьевская, В. Б. Валькова, В. Н. Холопова, Е. И. Чигарева, Е. В. Назайкинский. В трудах ряда отечественных музыковедов разрабатываются вопросы, близкие к учению о форме. Это исследования Е. В. Назайкинского, А. П. Милки, В. В. Медушевского, С. С. Скребкова, М. К. Михайлова.

§ 2.1.4. Российское музыковедение на современном этапе

Современное отечественное музыковедение развивается в условиях времени, ставшего во многом переломным как для российского социума, так и для отечественных гуманитарных наук. Период с кон-

---

[6] Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений: Вариационная форма. М., 1974 (2-е изд. 1987) ; *Его же.* Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы. М., 1980 ; *Его же.* Анализ музыкальных произведений: Сложные формы. М., 1984 ; *Его же.* Соната си минор Листа. М., 1984 ; *Его же.* Анализ музыкальных произведений: Рондо в его историческом развитии. Ч. 1, 2. М., 1988, 1990.

ца 1980-х по 2000-е годы и настоящее время, несмотря на системный кризис всей советской идеологической и социокультурной системы, усугубляемый финансовыми трудностями, оказался довольно плодотворным для развития гуманитарных, в частности музыковедческих, исследований. Это время отмечено появлением новых исследовательских отраслей, проблематизацией непривычных ракурсов в исследовании, расширением научной картины мира, что было обусловлено новой социокультурной и научной ситуацией, сложившейся в позднюю советскую и получившей развитие в постсоветскую эпоху.

Важным стимулом для трансформаций в гуманитарной сфере стали глубокие изменения на ментальном уровне российского общества во второй половине 1980 – 1990-х гг.

Обширная панорама культурных, исторических, социальных, политических, художественных явлений, ставших достоянием гласности, предоставляла в условиях значительно ослабленных цензурных ограничений богатые возможности для гуманитарного осмысления. В музыковедении в этот период сформировались либо заново актуализировались отрасли, не получившие ранее подробной, глубокой разработки по цензурным, идеологическим или иным причинам. Исследователи обратились к духовной музыке (Н. С. Гуляницкая, В. В. Медушевский, И. В. Кошмина), изучению музыкальной психологии (Д. К. Кирнарская, Л. Л. Бочкарев, В. И. Петрушин), музыкальной психотерапии (В. И. Петрушин), музыки «третьего пласта» (Л. Б. Переверзев, Т. В. Чередниченко, В. Н. Сыров), музыкальному маркетингу (М. В. Карасева), рассмотрению роли музыки в рекламе (А. Ю. Вуйма), а также более активно стали развиваться такие отрасли музыковедения, как музыкальное источниковедение, текстология и т. п.

Наиболее характерные свойства постсоветского музыковедения связаны с осознанием неблагополучия научной ситуации, сложившейся по отношению к целому ряду феноменов отечественной и зарубежной музыкальной культуры. Главными темами становится то, что прежде отторгалось или было забыто: православная музыка и культура старообрядчества, творчество опальных советских композиторов и музыкальных деятелей русского зарубежья, современная отечественная и западная музыка и т. д. По-новому, стремясь освободиться от сложившихся под влиянием идеологии советских мифов о

композиторах, рассматриваются вопросы творчества признанных зарубежных и отечественных классиков прошлого – Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, М. П. Мусоргского, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена[7].

В тот же период были написаны и первые специальные работы, посвященные творчеству «забытых» авторов – Федора Акименко, Алексея Станчинского, Владимира Ребикова, Николая Черепнина[8].

Развивается традиционный для отечественного музыкознания интерес к творческой практике XX века: на кафедре теории музыки Московской консерватории создан коллективный труд «Теория современной композиции», посвященный острейшим проблемам музыкального искусства второй половины XX века. Теоретической кафедрой РАМ им. Гнесиных выпущены учебники Л. С. Дьячковой по гармонии XX века (2004, 2009), монография Т. В. Цареградской «Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана» (2002) и другие исследования и труды. Уникальным образцом энциклопедического жанра, созданного одним автором, стал словарь Л. О. Акопяна «Музыка XX века» (2010).

Яркими событиями современного музыкознания можно назвать труды Л. О. Акопяна «Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества» (2004), П. В. Луцкера и И. П. Сусидко «Моцарт и его время» (2008), «Итальянская опера XVIII века» (1998 – 2004), отмеченные возрастанием личностного, авторского начала в исследовании.

В последние годы возникло специальное музыковедческое направление, утверждающее право науки на гибкость и изменчивость методологии, на ее адекватность музыкальной практике и отметившее отход от многолетнего господства «единственно правильного» методологического

---

[7] Раку М. Советское и постсоветское «житие» Вольфганга Амадея Моцарта // Моцарт в движении времени : материалы междунар. конф. / ред.-сост. М. Катунян. М., 2009.

[8] Матюшина Е. В. Художественный мир Ф. С. Акименко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М., 2006. 26 с. ; Логинова В. А. О музыкальной композиции начала XX века: к проблеме авторского стиля: В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М. : РГБ, 2008. 22 с. ; Кисеева Е. В. Творческие искания Н. Черепнина в контексте художественной культуры рубежа XIX – XX веков : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Ростов н/Д., 2006. 26 с.

пути, хорошо памятного всем как марксистско-ленинский. Среди исследований можно назвать, например, такие публикации, как «Научная методика прокладывает пути…» и «Методы науки о музыке» Н. С. Гуляницкой; «Блеск и нищета музыкальной науки», «Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени» Л. О. Акопяна; «Между наукой и искусством: российское музыковедение как институциональный феномен» Т. В. Букиной и ряд других[9].

Методологические установки, отстаивающие правомерность даже откровенно субъективных, авторских подходов в музыкознании, выглядят весьма своевременно в свете той смены ролей, которая происходит в современном музыкальном пространстве. На фоне многочисленных «постпрактик» наблюдается очевидное возрастание роли музыковеда-интерпретатора. В связи с этим вполне можно вспомнить новаторское предложение Ю. Н. Холопова вместо асафьевской триады «композитор – исполнитель – слушатель» ввести более полную формулу «сочинение – исполнение – восприятие – постижение музыки»[10].

В ряду существенных изменений в современном отечественном музыкознании конца XX – начала XIX века можно назвать значительное расширение «музыкальной картины мира», что отразилось, в частности, в образовательной практике и в учебниках по истории музыки. По мнению исследователей, это происходит в последние годы по двум основным траекториям: экстенсивной и интенсивной[11].

---

[9] Акопян Л. О. Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тени [Электронное издание] // Музыкальная наука на постсоветском пространстве : междунар. интернет-конф. М. : РАМ им. Гнесиных, 2010. URL: http://musxxi.gnesin-academy.ru/wp-content/uploads/2009/12/Akopyan.pdf (дата обращения: 18.03.2021) ; *Его же.* Блеск и нищета музыкальной науки [Электронный ресурс] // Музыковедческий портал. URL: http://musikology.com.ua/upload-files/AkopyanBlesk.doc (дата обращения: 18.03.2021) ; Гуляницкая Н. С. Научная методика прокладывает пути… // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее : материалы междунар. науч. конф. / РАМ им. Гнесиных ; отв. ред. Т. И. Науменко. М., 2002. С. 14 – 23 ; *Ее же.* Методы науки о музыке : исслед. М., 2009 ; Букина Т. В. Между наукой и искусством: российское музыковедение как институциональный феномен // Обсерватория культуры. 2010. № 3. С. 100 – 106.

[10] Холопов Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. № 4. С. 108.

[11] Купец Л. А. Музыкальная картина мира как образовательный феномен (на материале современных российских учебных изданий) // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. Уфа, 2007. С. 241 – 248.

Для первой наиболее показательно историко-географическое расширение изучаемого материала: включение в поле зрения студента временного диапазона от X века до 1990-х гг., а в географическую панораму – стран американского континента, Азии и Северной Африки.

Вторая характеризуется такими процессами, как введение в кругозор студента новых культурных пластов (церковной музыки, массовой музыкальной культуры) и новой проблематики (проблем творческой психологии, музыкального постмодерна). Несомненно, что многие из этих направлений были намечены в прошлые десятилетия в работах В. Дж. Конен, М. С. Друскина, М. А. Сапонова, И. А. Барсовой, Н. Г. Шахназаровой, А. И. Климовицкого и др. Однако если ранее подобные темы излагались в основном в монографических изданиях и статьях и имели статус личного открытия авторов, то теперь они раскрываются на страницах учебников, что свидетельствует о больших изменениях в картине исследовательской реальности музыковедения.

В то же время в области теории музыки также намечается тенденция синтеза разнородных исследовательских направлений, освоения новых проблемных зон, интеграции знания смежных областей. Так, в 1999 г. профессор РАМ им. Гнесиных Ю. Н. Бычков предложил двухуровневую модель современного теоретического музыкознания, охватывающую как круг специальных дисциплин (теория музыкального языка и музыкальной формы, учение о музыкальных жанрах и стилях, музыкальная культурология, музыкальная эстетика), так и комплекс междисциплинарных подходов к изучению музыкальной реальности (музыкальные акустика, психология, семиотика, социология, психотерапия)[12]. В соответствии с новыми когнитивными установками меняется и образ объекта изучения: взамен преимущественно морфологических аспектов музыкального текста в фокус исследовательских интересов попадает целостный феномен – музыкальная культура в ее различных измерениях.

---

[12] Бычков Ю. Н. Методология музыкознания. Программа по направлению 522501 «Музыкальное искусство». Специализация: «Музыковедение». М., 1999. С. 8 – 9.

Тема 2.2. ТЕАТРАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

§ 2.2.1. Виды и жанры театрального искусства

Театр – род искусства, в котором главным средством самовыражения является сценическое действие перед публикой. Театральный спектакль складывается из текста пьесы, актерского искусства, работы режиссера, художника, композитора. Эта синтетическая природа театра, коллективный характер творчества определяют его богатые средства выразительности и большую силу воздействия на зрителя. Массовость, зрелищность театрального искусства издавна делали его способным влиять на общественную жизнь и быть ее резонатором.

Необъяснимая загадка, магия театра заключается в том, что акт творчества непосредственно совершается перед зрителем во время представления спектакля. Спектакль каждый раз рождается заново, здесь в каком-то смысле нет и не может быть готового результата творчества. Данная особенность роднит театральное искусство с музыкальным исполнительством – исполнение одной и той же симфонии Г. Малера, сонаты Л. ван Бетховена или постановка одной и той же пьесы А. Островского каждый раз будет новым художественным прочтением, в возникновении которого не последнюю роль могут играть живой отклик, соучастие, сопереживание зрителя-слушателя.

Исторически сложившиеся формы и виды театра многообразны. Уходя корнями в глубокую древность, театральное искусство берет начало в пратеатральных формах человеческой деятельности и находит воплощение в первобытном ритуале. Первобытный ритуал отличался *синкретичностью*, т. е. такой степенью слитности составляющих его элементов (музыки, слова, пластики), что они не осознавались как существующие отдельно друг от друга. Эта особенность свойственна как древним (древнеегипетские мистерии, античная трагедия и комедия), так и средневековым (литургическая драма, миракль, мистерия, народный театр) синкретическим видам театра. Она характерна также для некоторых национальных театральных традиций (традиционный театр Востока).

Античный театр мыслился именно как нерасчленимое единство слова, музыки и сценического действия. Мастерство средневекового гистриона, жонглера или скомороха определялось синкретическим

комплексом профессиональных качеств актера, певца, акробата, дрессировщика животных и т. д. Феномен ритуальных экзотических театров Японии, Индии, Китая, Юго-Восточной Азии и Ближнего Востока, не порывавших связей с фольклором, объясняется также их синкретической природой, в чем проступает главное отличие западной и восточной моделей театра. Интересно, что синкретичность этих видов театра в противовес «западному» текстовому образцу стала одним из основных идеалов для режиссеров начала XX века (В. Мейерхольда, Я. Таирова, Г. Крэга, А. Арто и др.), которые старались расширить, а подчас и изменить образно-выразительную сферу театрального искусства. Некоторые искусствоведы склонны видеть важнейший источник кризисных явлений современного театрального искусства именно в утрате им синкретичности.

Европейский театр Нового и Новейшего времени берет свое начало в театральных традициях Ренессанса. Развиваются итальянский учено-гуманистический театр, аристократический по своему характеру и подлинно народный театр комедии дель арте. Рождается испанский театр, воодушевленный идеями Реконкисты и достигший кульминации в творчестве Лопе де Веги – создателя «крестьянских» народных драм и «комедий плаща и шпаги».

Подлинным рождением театра Нового времени становится творчество У. Шекспира, подготовленное в Англии пьесами «университетских умов» (Роберт Грин, Кристофер Марло, Джон Лили, Томас Кид).

Традиции театра эпохи Возрождения дают основу видовой дифференциации европейского театра Нового и Новейшего времени. Он подразделяется на театр драматический, музыкальный, кукольный, театр пантомимы, театр теней, театр эстрады.

Жанровые театральные формы очень многообразны. Драматический театр традиционно представлен жанрами трагедии, комедии, фарса, мелодрамы. Однако жанровая система постоянно меняется. В настоящее время в театральных афишах все чаще можно встретить нетрадиционные жанровые обозначения, стремящиеся определить суть нового сценического прочтения.

Так, в репертуаре 2017 г. Владимирского областного театра драмы мы встречаем такие названия жанров спектаклей, как «несостоявшийся подвиг» («Спасти камер-юнкера Пушкина»), «история

любви в двух действиях» («Пришел мужчина к женщине»), «карьера в ритме танго с одним антрактом» («На всякого мудреца довольно простоты»), «мерехлюндии в 2-х частях» («Три сестры») (рис. 2.1).

Рис. 2.1. Афиша Владимирского академического театра драмы

Музыка и театр – давние творческие союзники. Жанры музыкального театра представлены оперой, балетом, опереттой, мюзиклом и др. Сложность рассмотрения здесь определяется принадлежностью жанров разным видам искусств – театру и музыке. Рассуждая о разнообразии форм взаимодействия музыки и театра, исследователь О. В. Соколов предлагает представить все жанры этой области в виде спектрального ряда, в котором они занимают место соответственно большей значимости в них собственно музыкального или театрально-сценического компонента. Безусловное первое место в этом случае следует отвести жанрам оперы и балета. Их художественной доминантой является музыка, что не отменяет важности сценического действия и обусловливает неисчерпаемое богатство форм синтеза искусств в спектакле. В водевиле, музыкальной комедии, оперетте, мюзик-

ле словесно-сценическое действие и музыка вступают в различные соотношения между собой.

Существуют камерные формы театра и массовые театральные действа. Камерный театр рассчитан обычно на небольшое сценическое пространство, узкий круг актеров и зрителей, подразумевает близкое, непосредственное, почти интимное обращение к зрителю (вспомним «Интимный театр» А. Стриндберга). Одной из форм камерного театра выступает театр миниатюр, отдающий предпочтение малым формам (скетч, монолог), прародителем которого можно считать театр-кабаре.

§ 2.2.2. Театроведение как искусствоведческая дисциплина

Театроведение – это наука, изучающая теорию и историю театрального искусства, в том числе драматургию, актерское мастерство, режиссуру, декорационное искусство, театральную архитектуру. С театроведением непосредственно связана театральная критика, анализирующая текущую жизнь театра (рис. 2.2).

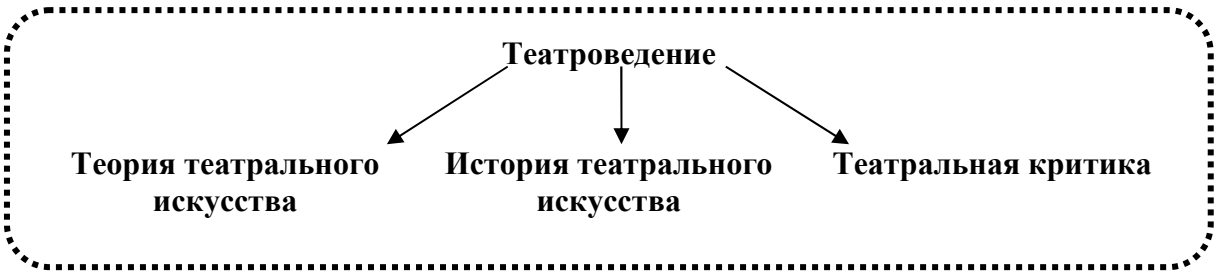


Рис. 2.2. Структура театроведения

Театроведение как самостоятельная наука сформировалась в XX веке в связи с общим подъемом театрального искусства. Основоположником собственно научного театроведения принято считать немецкого филолога М. Германа, который в начале XX века на материале средневековой пьесы реконструировал ее постановку, т. е. открыл театроведению его главный специфический объект – спектакль. Театроведение – одна из общественных наук, тесно связанная с историей культуры и быта, философией, социологией, эстетикой, психологией, педагогикой и другими науками, так или иначе изучающими человека. Рассматривая театроведение как единую дисциплину, необходимо отметить, что поле ее научного интереса, затрагивая близле-

жащие области научного знания, можно рассматривать как некую территорию, пронизанную междисциплинарностью.

Предметом театроведения являются все компоненты театра: драматургия, актерское, режиссерское и декорационное искусства, театральная история и теория во всех ее проявлениях и видах, театральная архитектура, театральное образование, организация театрального дела, театральный зритель и т. д. До конца XIX века театроведение носило преимущественно «филологический» характер, поскольку главными предметами исследования были драматургия и искусство актера. На рубеже XIX и XX веков, когда театр переживал революционную ломку, предмет театроведения резко расширился, исследованию подверглись режиссура, техника сцены.

Основными задачами современного театроведения следует считать исследование истории становления и развития отечественного и зарубежного театрального искусства; изучение теории театрального искусства, а также разнообразных процессов, которые лежат в его основе; овладение принципами театроведческого описания и анализа спектакля в рамках различных аспектов науки о театре.

? Вопросы для контроля

1. Дайте определение понятию «театроведение».
2. Что входит в структуру театроведения?
3. Охарактеризуйте предметную область современного театроведения.
4. Что входит в задачи современного театроведения?
5. Какие основные характеристики театральной критики вы можете назвать?

Школы театроведения

Сразу надо сказать, что перенесение на театроведение классификации школ литературоведения XIX века (культурно-исторической, биографической и пр.) безосновательно, так как не отражает предмета исследования – театра во всей его полноте.

Точной классификации театроведческих школ не существует. Ко второй половине 20-х гг. XX века в России существовали самостоятельно и полемизировали между собой несколько театроведческих групп.

Формальная школа, не будучи собственно театроведческой, исследованиями театра подробно не занималась. Однако сравнительное изучение специфики языка каждого из искусств создавало базу для самоопределения театроведения. Переосмысление понятий образа и приема, стиля как синтеза приемов, художественной конструкции, композиции, семантики как символики, языка искусства, сюжета, видения, узнавания, введение теории отстранения, теории приема затрудненной формы, выдвижение принципа создания формы (собственно произведения) из материала реальности определяли предмет науки о театре и, в частности, сформировали ее основу. Истоком формальной школы была аналитическая природа искусства авангарда.

Социологическая школа (хотя по эстетической ориентации ее точнее называть конструктивистской) в 1920-е гг. выражала творческие идеи конструктивизма, сущностного формализма театра, научилась описывать беспредметный сценический текст. Понятийный аппарат этой школы содержал близкие производственному искусству элементы, описывая биотехническую конструкцию спектакля, трехмерные объемы его пространства – станка, насыщенного предметами игры, где актерское творчество подчиняется живым рабочим мускульным рефлексам, отрицая разрешение спектаклей в панорамно-живописной сцене-коробке в плане эмоции и зрелищных впечатлений. В то же время авторы этого круга устанавливали конкретные социологические механизмы политических (классовых) связей спектакля со зрителем.

Формально-социологическая (иначе – гвоздевская, или ленинградская) школа положила начало отечественному систематическому театроведению. Социологичность, заданная идеологическими условиями (констатация детерминированности художественных процессов борьбой классов), не подавляла адекватности исследования театральных методов и явлений в их мировоззренческих, эстетических, технологических, психологических и социальных связях. Собственным и специфическим предметом театроведения эта школа считала историю

спектакля как единицы сценического искусства, имеющую самостоятельные (отличные от общей истории и филологии) атрибуты и механику развития. На материале истории русского и европейского театра, а также явлений современной сцены была создана морфологическая поэтика театрального языка, были отработаны приемы фиксации и анализа невербального сценического текста. Категориальный аппарат гвоздевской школы был приведен в соответствие с реалиями театра. Были существенно разработаны, в частности, методологические представления о сущности композиции, структуры и образности театра.

Реалистическая (мхатовская, или «психологическая») школа сохраняла традиционные ценности и категории общедуховной (в значительной степени цельной, слитной, метафизичной) сущности российского театрального искусства. Для этой школы характерно выведение на первый план нравственных вопросов и таких качеств, как жизненность, достоверность, «психологичность» (как сложное изображение мотивов поведения персонажей), а также признание таких основ, как эмоциональная заразительность театрального искусства, неуловимая поэтическая природа театральной образности, художественная целостность спектакля, относительно слитное восприятие драматургии и сценического ряда. Эта школа осталась в стороне от стремлений формалистов и конструктивистов к точному определению механизмов функционирования театральной формы и полемически противопоставляла им более ёмкие и менее определенные дефиниции: тема актера, режиссера спектакля и театра, подлинность, атмосфера, творческая наполненность, смысловая перспектива и т. п. В понимании жанра, стиля, метода мхатовская школа также боролась с «механистичностью».

«Марксистское» театроведение было достаточно бессистемным набором представлений, сформировавшихся в эпоху дорежиссерского театра, в соединении с принципами политизированного и вульгаризированного ницшеанства («позитивная эстетика»), с опорой на классовую теорию, а также с конкретными идеологическими узкопартийными тезисами. Роль искусства трактовалась как подчиненная, идеологическая, дидактическая. В театре на первый план выдвигалась тематическая, литературная сторона (в том смысле, в котором эстетически левые школы считали эти структуры для театрального искус-

ства неимманентными). Критериями оценки произведения были установлены идейность, партийность, классовость (позже народность). В течение 1930-х гг. эта критическая идеология, поверхностно восприняв некоторые категории реалистической (мхатовской) школы, утвердилась как единственная в отечественном театроведении и в такой форме просуществовала до 60-х гг. XX века.

Методы театроведения

Первоначальные школы театроведения сформировали несколько направлений методологии, к которым в дальнейшем могли более или менее тяготеть, меняя или совмещая их, исследователи. Возможно, было бы точнее классифицировать современное театроведение не столько по его методологическим направлениям, сколько по проблематике, выдвигаемой в конкретных случаях, и по используемым подходам.

Можно выделить десять основных подходов в современном театроведении: источниковедческий, реконструктивный, герменевтический, семиотический, структурологический, социологический, межкультурно-исследовательский, психологический, психоаналитический и философский.

Источниковедческий подход – это применение метода источниковедения к изучению различных проблем театрального искусства: его истории, теории, методики подготовки актеров и др. Данный подход предполагает выявление, классификацию и характеристику материалов, представляющих определенный интерес для исследователя.

Реконструктивный подход в театроведении – это описание и воссоздание театрального произведения, творческого метода (лаборатории), театрального процесса или его части (например, репетиций). Данный подход также основывается на изучении источников. В зависимости от давности реконструируемого события источники могут быть полными или частичными, прямыми или косвенными. Реконструктивный подход при относительной недавности исследуемого явления может быть основан на свидетельствах очевидцев или непосредственных участников.

Герменевтический подход в театроведении представляет собой сложное явление. Традиционно герменевтикой называют искусство

толкования (интерпретации) текстов. Под текстами обычно понимают любые литературные произведения. В таком узком значении этот термин распространен весьма широко. Однако в современных исследованиях герменевтику рассматривают как теорию понимания, постижения смысла[13]. Постижение смысла в театроведении зависит от двух важнейших моментов: предмета изучения и методов его исследования. Причем второй момент обусловлен первым, так как своеобразие предмета накладывает отпечаток на метод исследования.

В театроведении специфическим предметом исследования являются своеобразные знаковые системы, которые можно условно назвать текстами, поскольку наряду с озвученным текстом существуют музыкальный и архитектурный язык спектакля, «язык тела» и «язык мимики» актера и другие специфические языки.

Постижение смысла опирается на знаковую природу языка (как литературного, так и любого другого «театрального» языка). Знаки при этом выступают носителями информации, которая может легко считываться или, наоборот, представлять собой определенный ребус, загадку. Если смысл как бы «скрыт» от воспринимающего субъекта, то его надо дешифровать, понять, усвоить, истолковать, интерпретировать. Знаки при этом связаны между собой определенными отношениями.

Поверхностная структура знаков выступает как внешняя данность и воспринимается непосредственно при помощи органов чувств. Вещественные компоненты языка мы воспринимаем, идеальную сторону текста понимаем. В этом случае объект понимания мы не интерпретируем (хотя всякое понимание связано с интерпретацией), а «проникаем» в него, «эмпатируем», «симпатически» (не интеллектуально) сопереживаем, не постигаем смысл, а вживаемся во внутренний мир спектакля, образа, явления. Таким образом, герменевтический подход в изучении театрального искусства очень тесно связан со следующим, семиотическим.

Семиотический подход – это изучение художественной структуры театральной постановки, явления как системы знаков; выявление на каждом уровне исследуемого явления объективных и относительно объективных носителей значения.

---

[13] Кузнецов В. Герменевтика и ее путь от конкретной методики дофилософского направления [Электронный ресурс]. URL: https://www.ruthenia.ru/logos/number/1999_10/04.htm (дата обращения: 20.09.2021).

Структурологический подход представляет собой изучение художественной конструкции спектакля как системы характерных и основных эстетических признаков театрального произведения.

Социологический подход к изучению проблем театрального искусства – это выяснение механизмов взаимодействия театра и действительности, а также содержательности театральных произведений в контексте социокультурных проблем.

Межкультурно-исследовательский подход – это исследование театрального спектакля или явления с позиций поиска уровней, принадлежащих разным сферам сознания и культуры: литературы, музыки, вокального и хореографического искусств, театральной архитектуры и декорирования, и других смежных видов искусств, а также разных национальных и исторических типов искусства и сознания, разных эстетических моделей.

Психологический подход исследует психологию театрального творчества, изучает закономерности творческого процесса и процесса восприятия театрального спектакля.

Психоаналитический подход включает в себя психоаналитические исследования театра как сферы проявления бессознательных структур личности создателей (драматурга, режиссеров, сценографа, композитора, актеров) и как сферы реализации вытесненных бессознательных конфликтов коллективного и индивидуального зрителя, а также интерпретация художественного текста и различных театральных «языков» с точки зрения психоанализа.

Философский подход изучает философию театра, рассматривает театр как одну из сфер сознания и существования человека.

? Вопросы для контроля

1. Опишите формальную театроведческую школу.
2. Опишите конструктивистскую театроведческую школу.
3. Назовите основные характеристики гвоздевской школы.
4. Каковы особенности мхатовской школы?
5. Какие основные подходы современного театроведения вы можете назвать?
6. Опишите один из них.

Задания для самостоятельной работы

1. Проанализируйте теоретическую главу своей магистерской выпускной квалификационной работы и подумайте, какие театроведческие подходы вы использовали в своей исследовательской работе.

2. Изучите реакцию зрителя на экспериментальную постановку. Оформите в виде эссе.

Жанры театроведческих работ

На сегодняшний день можно выделить восемь жанров театроведческих работ: теоретическое исследование, историческое исследование, анализ спектакля, реконструкция спектакля, обзор, творческий портрет, газетная и журнальная критика. При этом границы жанров театроведческих работ весьма прозрачны.

Теоретическое исследование представляет собой изучение определенной, часто обособленной, проблемы театра на свободно выбранном материале различных исторических эпох и/или национальных культур.

Историческое исследование направлено на изучение какого-либо явления театрального искусства, ограниченное определенным историческим периодом и/или национальным контекстом. Одним из вариантов данного вида исследования может быть изучение сценической истории определенной пьесы, развития одного из театральных приемов в разное время и др.

Анализ спектакля – исследование какого-либо спектакля или театральной постановки в одном или нескольких научных ракурсах. Например, с позиций культурологии и театроведения.

Реконструкция спектакля – это воссоздание сценического действия спектакля или его части по материалам и/или описаниям. Например, на основе рецензии, отзыва о спектакле или пьесе, содержащего описание, дать характеристику его особенностей и оценку. Материал для реконструкции может быть научным или «бульварным».

Обзор представляет собой краткое или развернутое сравнительное описание и оценку нескольких театральных спектаклей, постановок или пьес. Также это может быть обзор и анализ разнообразной литературы по проблемам театра: от диссертаций и научных публи-

каций (монографий, учебных пособий, статей в рецензируемых журналах) до публикаций в Интернете и бульварной прессе. Обзор может быть посвящен определенной проблеме или носить исторический характер.

Творческий портрет или творческая биография (актерский портрет, портрет режиссера и др.) – исследование жизненного и творческого пути конкретного представителя любой из театральных профессий (актера, режиссера, театрального архитектора и др.) или целого театрального коллектива.

Два последних жанра театроведческих работ – жанры газетной и журнальной критики – при внешней схожести на самом деле весьма различны. И отличаются они, во-первых, глубиной проработки избранной тематики, во-вторых, поставленными целями и, конечно же, скоростью написания статьи. Журнальная критика тоже представляет собой целый «веер» глубин исследования и поставленных целей: от статей в рецензируемых журналах, отражающих содержание диссертационных исследований, до «бульварных» заметок в интернет-изданиях.

? Вопросы для контроля

1. Назовите жанры театроведческих работ.
2. Что представляет собой теоретическое исследование? Приведите пример.
3. Что представляет собой историческое исследование? Приведите пример.
4. Что представляет собой анализ спектакля? Приведите пример.
5. Что представляет собой реконструкция спектакля? Приведите пример.
6. Что представляет собой театроведческий обзор? Приведите пример.
7. Что представляет собой творческий портрет? Приведите пример.
8. Что представляет собой журнальная критика и чем она отличается от газетной? Приведите пример.

Задания для самостоятельной работы

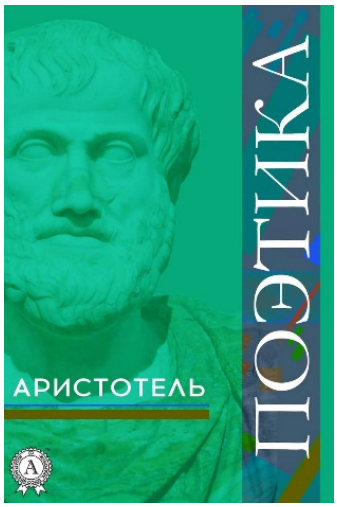
1. Ознакомьтесь с любым жанром исследовательской работы о театре. Например, Обзор публикаций в отечественных изданиях о тенденциях развития театра и театре будущего. Г. А. Заславский [и др.]. – М. : Рос. ин-т театр. искусства – ГИТИС, 2019. – 268 с. – URL: https://www.thefuturelab.ru/obzor-rus (дата обращения: 20.09.2021).

2. Изучите пример театральной критики на материале статьи Павла Руднева «Постдраматический театр: о кризисе интерпретационной режиссуры и новой концепции развития театра». – URL: https://vk.com/wall-40710957_25502 (дата обращения: 19.09.2021).

3. Проведите сравнительную характеристику двух (или более) примеров газетной и журнальной критики.

§ 2.2.3. Зарождение, становление и развитие театроведения

Зарождение науки о театре относится к эпохе Древней Греции и Рима. Основной теоретический труд, обобщающий творчество античных поэтов и драматургов, принадлежит Аристотелю. Его «Поэтика», в которой сформулированы основные положения теории драмы и сценического искусства, оказала большое влияние на формирование эстетической мысли.



Этот труд, датируемый 335 г. до н. э., посвящен теории драмы и согласно античным каталогам состоял из двух частей, из которых до нас дошла лишь первая. Вторая часть предположительно была посвящена разбору комедии.

Аристотель утверждает, что любое искусство (в том числе музыка и театр) основано на мимесисе[14], или подражании (например, музыка основана на подражании ритму жизни, театр – на правдоподобии жизни).

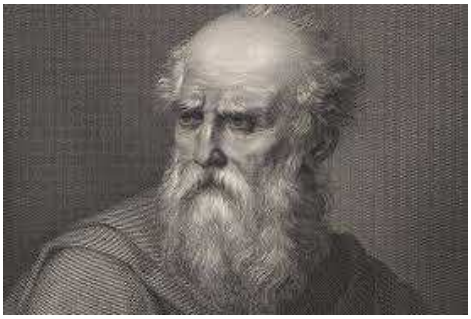
Поэзия, по Аристотелю, существует по двум причинам: во-первых, человеку с детства свойственно подражание; во-вторых, подражание доставляет человеку удовольствие.

[14] В переводе с древнегреческого – подобие, воспроизведение, подражание. Мимесис, или мимезис, – один из основных принципов эстетики, в самом общем смысле – подражание искусства действительности.

Аристотель доказывает это, утверждая, что любому человеку свойственно любопытство.

Комедия (κωμῳδία), по Аристотелю, – это «подражание низким людям», но не в том, что отвратительно (κακία), а том, что смешно (γελοῖον). Смешное безобразно, но не вызывает страданий.

Трагедию (τραγῳδία) Аристотель рассматривает как «подражание действию» (μίμησις πράξεως) серьезному и законченному. При этом в трагедии присутствуют «сострадание и страх» (ἐλέου καὶ φόβου), посредством которых достигается катарсис (очищение). Душой трагедии является фабула (μῦθος). В трагедии все действующие лица должны обладать конкретной характеристикой и определенными характерами.



Аристотель (384 – 322 гг. до н. э.)

По Аристотелю, в характере каждого действующего лица должны быть четыре составляющие:

– благородство;
– характеры должны подходить друг другу;
– правдоподобность;
– последовательность.

В «Поэтике» Аристотель вводит в широкий оборот такие ключевые для нарратологии[15] термины, как «перипетия», «узнавание», «гамартия», «катастрофа», «катарсис».

Римский поэт Гораций в трактате «Наука поэзии» подчеркивал воспитательное назначение театрального искусства, требовал от драматурга изучения жизни и знания философии, а от актеров – искреннего переживания изображаемых в пьесе чувств. Он установил главные принципы построения драмы: типизация характеров, членение драмы на пять актов и др.

---

[15] От фр. *narratologie* – теория нарратива, теория повествования – научная дисциплина, изучающая повествование в целом. Нарратология ставит перед собой задачи выявления общих черт различных нарративов, определения различий между ними, систематизации законов создания и развития нарративов.

В труде римского архитектора Витрувия «Об архитектуре» содержатся ценные сведения о театральной архитектуре. Отдельные суждения об актерском искусстве имеются в сочинениях, посвященных «Поэтике» Аристотеля и красноречию в «Наставлении в ораторском искусстве» Квинтилиана (речи Цицерона).

Театроведение невозможно без изучения народных корней театрального искусства. Понимание законов профессионального театра невозможно без исследования фольклорного театра, особенно таких его архаичных форм, как вертеп и балаган, сохранивших свою семантику вплоть до режиссерского театра. Мистерии и моралите средневекового театра означают секуляризацию религиозного обряда, а все вместе закладывает жанровую панораму театра, начиная с античности.

Теория драматургии и театрального искусства стала зарождаться только в эпоху Возрождения на основе изучения рукописей теоретиков античности.

Формирование науки о театре проходило долгий сложный путь развития и в различных странах имело свои особенности и отличительные черты. Развитие теории и истории театра в странах Западной Европы связано с высоким уровнем театрального искусства эпохи Возрождения. Первые исторические и теоретические работы о сценическом искусстве появились в конце XVI века во Франции, Англии и Германии:

– 1664 г. – Р. Флекно создает первый очерк по истории английского театра;

– 1699 г. – неизвестный автор пишет «Историю актерского искусства» (в форме диалога);

– 1674 г. – С. Шапюзо впервые описывает историю французского театра.

В дальнейшем театроведение приобрело развитие в связи с тем важным общественно-воспитательным значением, какое придавали театру идеологи эпохи Просвещения, считавшие необходимым освободить человека от религиозных догматов и предрассудков феодализма. Появляются новые труды, представляющие собой зачатки театральной критики:

– 1736 г. – Л. Риккобони посвящает свои труды итальянскому театру, исследуя комедии Мольера с позиций просветительской эстетики;

Луиджи Риккобони (1686 – 1753 гг.)

– 1738 г. – появляются первые критические размышления Л. Риккобони о различных европейских театрах.

XVIII век – пора подъема развития теории театра и сценического искусства. В Великобритании появляются книги по истории английского и, в частности, лондонских театров: 1761 г. – Б. Виктора; 1796 г. – О. Уолтона и др. В 1797 – 1800 гг. Ч. Дибдин создает многолетний труд «Полная история английской сцены» в пяти томах; в 1782 г. Д. Э. Бейкер издает мемуарно-библиографический сборник в двух томах «Театральные биографии».

Немногим раньше появляется значимый труд К. и Ф. Парфе «История французского театра от истоков до современности» в 15 томах, который собирался на протяжении 15 лет: 1735 – 1749 гг.

Изданная в 1775 г. «Хронология немецкого театра» К. Шмидта отличается свойственной для немецкой культуры четкой структурированностью и педантичностью.

В годы Французской буржуазной революции конца XVIII века меняется роль театра, к нему предъявляются требования как к мощному орудию идеологического воздействия, гражданского воспитания масс. Теоретики театра не отделяли театрального искусства от общественной жизни. Продолжая традиции просветительской эстетики, на первый план они выдвигали социально-политический критерий оценки театрального искусства, который в дальнейшем стал основой при изучении театра.

Новый период возник с утверждением эпохи Романтизма. Если раньше театроведение собирало преимущественно факты, то романтики внесли в изучение театра историзм, дали определение своеобразия идейного содержания и эстетики театра отдельных эпох. Новый подход к изучению истории театра был предложен А. В. Шлегелем, который в 1809 – 1811 гг. издал «Чтения о драматическом искусстве и

литературе» (в двух частях). В этом труде автор дал четкие идейно-эстетические характеристики театра Античности, театра эпохи Возрождения и эпохи Просвещения с позиций романтизма.

В начале XIX века особенно остро встал вопрос о принципах классицизма в театре, которому романтики противопоставили вольную поэтику драмы У. Шекспира, что получило отражение в теоретических декларациях:

– 1823 – 1825 гг. – Стендаль «Расин и Шекспир» (в 2 т.);

– 1827 г. – В. Гюго «Предисловие к “Кромвелю”».

С середины XIX века в театральном искусстве обострилась борьба реалистического и антиреалистического направлений. Актуальные споры о современном театре стимулировали изучение античного, средневекового и ренессансного театров. Развитие историко-культурного метода в конце XIX века, в частности «Философия искусства» И. Тэна (1865 г.), повлияло на театроведение конца XIX и начала XX веков.

Развитие романтического и историко-культурного методов в театроведении XIX века способствовало появлению во всех странах Европы общих работ по истории театра и монографий об отдельных эпохах и направлениях, биографий отдельных театральных деятелей. Наиболее значительны среди них:

– 1869 – 1870 гг. – А. Руайе «Всеобщая история театра» (в 4 т.);

– 1892 г. – Ф. Брюнетьер «Эпохи французского театра»;

– 1893 г. – Ж. Бапст «Опыт истории театра. Постановка, декорации, костюм, архитектура, освещение, гигиена».

В 1890-е гг. в немецких университетах возникли специальные курсы по изучению театроведения, в Кельне и Киле организовывались научно-исследовательские институты. В 1902 г. в Берлине было создано общество по изучению истории театра.

В начале XX века известность получил капитальный труд немецкого ученого М. Германа «Исследования по истории немецкого театра средних веков и Возрождения» (1914), в котором заложены основы методики современного историко-театрального исследования, продемонстрированы приемы реконструкции спектакля прошлых эпох даже при отсутствии прямых описаний (автор исследовал текст пьес, сценическую площадку, помещение для зрителей, иконографи-

ческий материал и др.). Это давало возможность восстановить внешний облик спектаклей, костюмов, мизансцен и т. д.

В это же время с попытками теоретического обоснования декадентского направления в театре (символизм, конструктивизм и др.) выступили немецкий писатель и режиссер Г. Фукс, английский режиссер Г. Крэг, бельгийский писатель М. Метерлинк и др.

Научная литература, созданная театроведами XX века, обширна и охватывает все стороны театра разных стран и эпох. Итоги научных разработок суммированы в следующих трудах:

– 1957 – 1974 гг. – «История европейского театра» Х. Киндермана (в 10 т.);

– 1967 г. – «Оксфордский спутник по театру» Ф. Хартнолла.

Фундаментальные работы в XX веке созданы:

– во Франции (Э. Линтилак, Л. Муссинак, Ж. Жако, П. Ван Тигем, Г. Коэн и др.);

– в Дании (К. Манциус);

– Великобритании (Э. К. Чеймберс, А. Николл, Ф. Кернодл, Дж.Р. Браун и др.);

– Германии (М. Герман, О. Эберле, Г. Кнудсен, В. Штамлер, Р. Вайман и др.);

– Австрии (И. Грегор, Х. Киндерман);

– США (Дж. Оделл, Дж. Фридли, Б. Кларк, А. Г. Куин, Дж. Гаснер, А. Хорнблоу, А. Даунер, А. Бекерман и др.);

– Италии (С. Д'Амико и др.).

В России театрально-эстетическая мысль начала развиваться в XVIII веке. Наиболее значительным теоретиком русской театральной школы был идеолог и пропагандист петровских реформ Феофан Прокопович. Передовые деятели русской культуры отстаивали высокое гражданское назначение театра как трибуны высоких прогрессивных идей. Большое значение для русской театральной культуры имела деятельность Н. И. Новикова. В 1772 г. он опубликовал «Опыт исторического словаря о российских писателях», куда вошли статьи о крупнейших деятелях русского театра: А. П. Сумарокове, В. К. Тредиаковском, М. М. Хераскове и др. Новиков был также первым биографом выдающихся актеров Ф. Г. Волкова и И. А. Дмитревского. В статьях Новикова утверждалась воспитательная роль театра, подчеркивалось значение сатиры для русской сцены.

Большое внимание теории театра и театральной критике уделял баснописец и драматург И. А. Крылов, который в журнале «Почта духов» отстаивал самобытность и народность русского сценического искусства, выступал против подражательности дворянского классицизма и придворно-аристократического театра. Эстетические принципы Крылова наиболее полно выражены в его рецензиях на пьесы «Смех и горе» и «Марфа Посадница, или Покорение Новаграда» Погодина.

О силе театра, его значении, об искусстве актера, проблеме художественной целостности спектакля писал А. Н. Радищев в философском трактате «О человеке, его смертности и бессмертии» (опубликован в 1809 г.).

Теоретиком эстетики русского сентиментализма в театре был Н. М. Карамзин, выступавший с критикой классицизма и пропагандой творчества У. Шекспира. В «Московском журнале» (издатель Н. М. Карамзин) постоянно публиковались рецензии на спектакли, особое внимание уделялось искусству актера. Театральный отдел этого журнала оказывал большое влияние на развитие русской театральной критики.

В начале XIX века усилился интерес к театру со стороны русского общества. Декабристы оказали большое влияние на развитие русской романтической драмы, по-новому раскрывая проблемы классицистской и романтической эстетики.

В течение XIX века появились первые большие журналы, посвященные театральному искусству:

– «Репертуар русского театра» (1839 – 1841);
– «Пантеон русского и всех европейских театров» (1840 – 1841);
– «Репертуар и Пантеон» (1844 – 1845);
– «Репертуар и Пантеон театров» (1847);
– «Пантеон» (1852 – 1856) и др.

Большой вклад в историю и теорию театра XIX века и в становление отечественного театроведения внесли русские писатели и драматурги, тесно связанные с жизнью современного им театра, утверждавшие его высокую общественную роль и значение: В. А. Жуковский, А. С. Пушкин, А. С. Грибоедов, Н. В. Гоголь, С. Т. Аксаков, Л. И. Герцен, И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов, И. А. Гончаров,

А. К. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. Н. Островский, М. Е. Салтыков-Щедрин и др.

Особое значение в развитии русской театральной мысли XIX века имели статьи и высказывания о театре революционеров-демократов, и прежде всего В. Г. Белинского. Его статьи о творчестве крупнейших актеров, анализ положения русского театра в целом, разработка проблем теории драмы и актерского творчества стали основополагающими в изучении истории театра XIX века.

Во второй половине XIX века сложились два основных направления в театральной критике, связанные с идейными, общественно-политическими течениями того времени. С одной стороны, это были представители русского реалистического искусства, ратовавшие за утверждение правды на русской сцене: Н. Г. Чернышевский, Н. А. Добролюбов, Л. И. Герцен, Н. А. Некрасов, М. Е. Салтыков-Щедрин. Выразителями другого направления, относящегося к славянофильскому течению, были А. А. Григорьев, Д. В. Аверкиев, Л. Н. Антропов и др.

Появлялись новые работы по истории русского театра:

– «Летопись русского театра» Арапова (1861);

– «Русский театр, его судьбы и его истоки» Ф. А. Кони (1864);

– «Хроника Петербургских театров с конца 1826 до начала 1881 года» (1877 – 1884) и др.

Публиковались исследования о западноевропейском театральном искусстве, творчестве Шекспира, Мольера, В. Гюго. В последние десятилетия XIX века проблемы театра разрабатывали главным образом ученые-литературоведы, филологи. Однако их работы большей частью посвящены истории драматургии. Для большинства работ этого времени в целом характерна некоторая эмпиричность, отсутствие широких обобщений и выводов.

В конце XIX – начале XX века с развитием театрального искусства возрос интерес к театру, режиссерскому мастерству, которые постепенно становятся предметом глубокого изучения; публикуются труды, исследующие историю театра в связи с общественными условиями той или иной эпохи. Выходят книги по истории театра:

– «История русского театра» Б. В. Варнеке (1914);

– «История русского театра» под редакцией В. В. Каллаша и Н. Е. Эфроса (1914).

Большой вклад в развитие отечественного театроведения внесли книги и статьи великих российских режиссеров В. И. Немировича-Данченко. В. Э. Мейерхольда, Ф. Ф. Комиссаржевского и др. Работы о театре первых десятилетий XX века связаны с различного рода тенденциями, проявлявшимися в искусстве этого времени, отражают общий кризис театра предреволюционной эпохи: «Театр как таковой» Н. Н. Евреинова, «Отрицание театра» Ю. И. Айхенвальда (1912) и др.

Важное значение для формирования отечественного театроведения как особой научной дисциплины имела деятельность ученых, сосредоточенных в основном в отделе театра Ленинградского института истории искусств. В их работах 20-х гг. XX века сказывались вульгарно-социологические и отчасти формалистические влияния, изжитые в дальнейшем. Положительным было утверждение о театре как о специфическом явлении художественной культуры. Заслуга советских театроведов состояла в широком развертывании исследовательских работ в разных направлениях, охватывающих различные этапы развития русского театра (В. Н. Всеволодский-Гернгросс, С. С. Данилов), западноевропейского (А. А. Гвоздев, С. С. Мокульский, А. И. Пиотровский), восточного (Н. И. Конрад), музыкального театра (И. И. Соллертинский), эстрады и цирка (Е. М. Кузнецов).

Несомненно, ценным вкладом в отечественное (и не только отечественное) театроведение стали труды К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, В. Э. Мейерхольда, Н. М. Горчакова, Н. В. Петрова, А. Д. Попова, Б. Е. Захавы и многих других. В конце 60-х – начале 70-х гг. XX века были опубликованы работы, посвященные наследию таких крупнейших советских деятелей театра, как Е. Б. Вахтангов, А. Я. Таиров и др.

Принципиально важным направлением изучения советской театральной культуры, характерным для конца 60-х – начала 70-х гг. XX века, стало изучение ее как культуры многонациональной. В 1961 – 1971 гг. Институтом истории искусств в содружестве с учеными различных республик было осуществлено издание «Истории советского драматического театра» (1966 – 1971). Работы об отдельных национальных театрах, их деятелях созданы во многих республиках (книги В. И. Нефеда в Белоруссии, Б. Б. Арутюняна в Армении, Э. Н. Гугушвили в Грузии, М. К. Йосипенко на Украине, Н. Х. Нурджанова в Таджикистане и др.).

Задания для самостоятельного изучения

1. Изучите понятие «нарратология».
2. Уясните понятие «перипетия» в историческом ракурсе.
3. Рассмотрите понятие «гамартия» на примере конкретных сценических персонажей.
4. Сравните толкование понятий «узнавание», «катастрофа», «катарсис» в «Поэтике» Аристотеля и на протяжении веков.
5. Изучите вертеп и балаган как наиболее яркие формы фольклорного театра.
6. Ознакомитесь с трудами К. С. Станиславского, В. И. Немировича-Данченко, В. Э. Мейерхольда.

Театроведение на современном этапе

Современный театр[16] находится в очень сложной, слишком быстро меняющейся ситуации. В историческом смысле понятие «современность» в данном случае охватывает последнее десятилетие прошлого века и первые декады XXI столетия с момента начала кризиса традиционной отечественной культуры и до настоящего времени: «XX век существенно изменил положение драматического искусства, а за последнее его десятилетие социальные и культурные условия деятельности театра, особенно в России, изменились более значительно, чем за многие предшествующие столетия его истории»[17].

Прогнозировать тенденции развития современного театра сложно. Неустойчивость и неопределенность переходного периода в театральной индустрии осознавалась специалистами еще в «нулевых» годах. Как отметил ректор Высшего театрального училища им. М. С. Щепкина Б. Н. Любимов, «футурологические задачи в гуманитарных науках ставятся крайне редко и на самом деле редко удаются»[18]. Многие критики и искусствоведы склонны связывать эти процессы с разрушением парадигмы советского искусства. При неоспоримой

---

[16] Заславский Г. А., Иванов О. В., Костылев П. Н., Чернов А. Г. Обзор публикаций в отечественных изданиях о тенденциях развития театра и театре будущего. М. : Рос. ин-т театр. искусства – ГИТИС, 2019. 268 с.

[17] Донова Д. А. Театр и зритель: стратегические основы взаимоотношений : автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2007. С. 4.

[18] Любимов Б. Театр 2017 года // Станиславский. Театральное приложение к «Независимой газете». Май 2007. С. 42.

справедливости этой мысли надо все же отметить, что это одновременно – часть общемирового процесса. Театр трансформируется во всем мире. Как пишет современный западный театральный критик Дина Годер, современный театр «вырос на почве современного кризиса рациональности, из нового ощущения непознаваемости мира, страха перед ним и стремления к чудесному»[19].

Современная российская теория театра переживает период сильного влияния европейских концепций рубежа XX – XXI веков. Связано это с тем, что в 2010-е годы были изданы на русском языке три наиболее актуальные работы, которые вызвали усиление профессиональной полемики о театре в российском университетском и театральном сообществе.

Речь идет о книгах «Постдраматический театр» Ханса-Тиса Лемана, «Эстетика перформативности» Эрики Фишер-Лихте и «Эстетика отсутствия» Хайнера Геббельса[20]. Первые две книги важны для современной теории театра тем, что они дают важные понятия, используемые для его описания («спектакль как событие», «лиминальность» в театре, «автопоэтическая петля ответной реакции» и др. – у Фишер-Лихте; «эстетика риска», «тепло и холод», «не-смысл» и др. – у Лемана), и инструменты для разговора об актуальной театральной коммуникации. Так, под «лиминальностью», или «лиминальным состоянием», понимается особое состояние, которое возникает у зрителя актуальных постановок в связи с неуверенностью в «правилах игры» (неуверенность программируется режиссером) и собственной ролью, колебаниями между «эстетическим» и «этическим» режимами восприятия, а также с необходимостью личного выбора позиции.

Важнейшей для современной теории театра категорией становится понятие «постдраматический театр»: «Глубоко изменившийся способ употребления театральных знаков позволяет осмысленно выделить существенную часть нового театра в качестве “постдраматического”»[21].

---

[19] Годер Д. Художники, визионеры, циркачи: Очерки визуального театра. М., 2012. С. 5.

[20] Леман Х.-Т. Постдраматический театр. М., 2013. 311 с. ; Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности. М., 2015. 375 с. ; Геббельс Х. Эстетика отсутствия. М., 2015. 271 с.

[21] Леман Х.-Т. Указ. соч. С. 29.

Кроме того, и Леман, и Фишер-Лихте вводят важные и новые категории, выходящие за рамки семиотики, прежде всего, по-другому работающие с телесностью и материальностью, потому что без них невозможно описать коммуникацию в современном театре. Так, Леман замечает: «Постдраматический театр уходит все дальше от чисто умственной, интеллигибельной структуры; он движется к выражению крайней телесности, тело здесь абсолютизируется. Парадоксальный результат состоит в том, что оно присваивает себе все прочие дискурсы. Иначе говоря, происходит интересный поворот: поскольку тело более не демонстрирует ничего, кроме самого себя, переход от означающего тела к телу лишенного значимости жеста (со своим танцем, ритмом, очарованием, силой, кинетическим богатством) вдруг показывает нам тело, до крайности заряженное смыслом»[22]. Это, в свою очередь, ведет к изменению представлений о традиционных функциях актеров в спектакле и далее – к изменению самого представления о спектакле как главной форме театрального искусства.

Так, один из основных тезисов, объединяющих работы Лемана, Фишер-Лихте, а также «Эстетику отсутствия» Х. Геббельса, заключается в переосмыслении понятия «спектакль». Отказавшись от идеи спектакля как произведения (произведения, подобного литературному или живописному, например), теоретики выдвигают тезис о спектакле как о встрече перформеров и зрителей, как о событии, границы которого не заданы заранее, а творятся в процессе. Речь идет о том, что актеры своим присутствием и своей игрой воздействуют на зрителя, а зритель, в свою очередь, своими реакциями воздействует на пространство представления и игру актеров.

Значимой и обсуждаемой сегодня является не переведенная на русский язык работа Жака Рансьера «Эмансипированный зритель». Основная часть книги Рансьера посвящена фотографии, однако в первом эссе Рансьер рассматривает базовые установки театральной теории (от Платона до наших дней). Рансьер обращает внимание на то, что театральный авангард XX века пытается преодолеть некоторое предзаданное условие театральной коммуникации: пассивность зрителя. Раньсер предлагает пересмотреть это «предзаданное условие» и

[22] Леман Х.-Т. Указ. соч. С. 156.

увидеть в наблюдающем, смотрящем зрителе активное начало, связанное с интерпретацией, отбором, истолкованием.

С другой стороны, современный российский зритель зачастую интеллектуально не подготовлен к восприятию сложного языка театра XXI века. Практически единственным специалистом, обратившим на это внимание, является ректор училища им. М. С. Щепкина Б. Н. Любимов. По его мнению, современному зрителю «нужно ставить не деформированный текст, а текст на уровне текста, потому что они не знают, что произошло с Чацким, а кто такой Хлестаков – настоящий ревизор или нет, узнают в последнем акте. Поэтому все, что делается сверх источника, не обладает для них смыслом». При этом еще в 2007 г. Б. Н. Любимов называл работу с таким зрителем – «заданием следующего десятилетия». Сейчас можно констатировать, что театральная мысль в последние десять лет, к сожалению, была сосредоточена на других целях.

Кроме того, в контексте разговора о фигуре зрителя в современной театральной коммуникации необходимо отметить сборник «Театроведение в Германии: система координат» под редакцией Э. Фишер-Лихте. Ценно, что в нем собраны тексты специалистов с разным дисциплинарным «бэкграундом»: в частности, статья доктора философии Хельмара Шрамма «Измерение ада: о связи театральности и образа мыслей» (работа, посвященная точке зрения наблюдателя в театре и «географии» театра, пространственной организации, в том числе границам между зрителем и зрелищем); статья Кристофера Балма[23] о связи между культурной антропологией и историей театра (что позволяет увидеть проблему театральной коммуникации в новом ракурсе) и др.

В аналогичном направлении развивается и отечественная театральная теоретическая и критическая мысль. В качестве одного из важнейших ее интеллектуальных центров можно назвать лабораторию «Театр в пространстве культуры»[24] при РГГУ, в рамках которой

---

[23] Балм К. Культурная антропология и написание истории театра (1999) // Театроведение Германии: Система координат. СПб., 2004.

[24] Theatrummundi.org Сайт лаборатории «Театр в пространстве культуры» [Электронный ресурс]. URL: http://theatrummundi.ru, свободный (дата обращения: 20.04.2019).

происходят значимые профессиональные встречи[25]. Существует также обширный пул работ, посвященных осмыслению институционального развития современного театра и поисков в области обновления творческой практики театра.

? Вопросы для контроля

1. Назовите три самые актуальные работы западных театроведов, которые наиболее повлияли на усиление профессиональной полемики в российском академическом и театральном профессиональном сообществе.
2. Что такое «лиминальность» в театре?
3. Что такое «постдраматический театр»?
4. Назовите автора книги «Эстетика отсутствия».
5. Что такое «спектакль» в постдраматическом театре?
6. Как понимается «предзаданное условие» в трактовке Жака Рансьера?
7. Что значит «текст на уровне текста» и его причины в современном российском театре?

Задания для самостоятельной работы

1. Изучите реакцию зрителя на традиционную постановку, в которой подается «не деформированный текст, а текст на уровне текста». Оформите в виде эссе.
2. Изучите реакцию зрителя на экспериментальную постановку. Оформите в виде эссе.

Российское театроведение на современном этапе

Современные театроведы и театральные критики склонны рассматривать художественное развитие современного театра в тесной связи с изменениями его социального статуса и экономического по-

[25] Лидерман Ю., Неклюдова М., Рогинская О. По ту сторону театральности, или Прощание с мимесисом : материалы круглого стола «Театральность в искусстве и за его пределами» (Лаборатория «Театр. Пространство. Культура», РГГУ, ноябрь 2010 г.) // Новое Литературное Обозрение. 2011. № 111. С. 202 – 233.

ложения. Так, кризис «системы Станиславского» (т. е. системы «психологического театра»), долгое время воспринимавшейся как классическая, обычно связывается с разрушением советской централизованной системы управления театрами.

Г. Алисейчик пишет: «Модель советского театра была строго централизованной и в идеологическом, и в методологическом отношении, что было вполне оправданно с точки зрения тогдашнего руководства: культурой огромной многонациональной страны, выстроенной по единому организационному принципу, руководить было гораздо легче. Художественным методом советского театра была избрана система К. С. Станиславского и созданный на ее базе стиль театрального “социалистического реализма”»[26].

Соответственно разрушение этой централизованной управленческой и эстетической системы породило не только экономические, но и эстетические проблемы. Отчасти эти проблемы современного театра порождены тем, что система Станиславского в XX веке была догматизирована, что, по мнению ряда современных критиков и теоретиков театра, противоречит самому духу его концепции[27].

Историки театра, в свою очередь, отмечают, что «желание подвергнуть ревизии термин “действие”, как, впрочем, и всю систему К. С. Станиславского возникло не вчера и не сегодня. Вокруг “системы” всегда шли споры и дискуссии»[28].

Театр, вынужденный искать новую методологическую основу, обратился в последние десятилетия XX века к концепциям, которые были выдавлены из советской театральной жизни: «Своеобразной реакцией на систему Станиславского явились в свое время и альтернативные системы его учеников: биомеханика Вс. Мейерхольда, система М. Чехова, эстетическая и технологическая программа Вахтанговской школы, педагогическая система Н. Демидова – все они родились в попытке понять и продолжить Станиславского, но еще более – в споре со Станиславским, по принципу “от противного”»[29].

---

[26] Алисейчик Г. Смена театральных эпох. Движение к новой модели театра // Альманах «Двери». 2009. № 8.

[27] Рыжаков В. Система Станиславского – это большой миф [Электронный ресурс] // Эксперт. URL: http://mhatschool.theatre.ru/cathedras/acting/ryzhakov/18138/ (дата обращения: 28.01.2021).

[28] Фунтусов В. П. Кризис сценического действия и режиссерский метод Льва Додина // Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2012. Вып. 3. С. 71.

[29] Там же.

Не являются исключением и современные теоретики и практики театра, порой прямо открещивающиеся от любой связи современного театра с наследием Станиславского: «…современный театр, постдраматический в том числе, основан на системе Брехта, а не Станиславского. Ее важный момент – неотождествление себя с образом, который ты как актер исполняешь. Присутствие самого актера именно как актера на сцене – одна из основ системы Бертольта Брехта»[30].

В. П. Фунтусов выделяет общий вектор большинства «антистаниславских» традиций в современном театре: «На первое место в додинской модели механизма образования сценического действия выходят вопросы восприятия, вопросы совершенствования актерской сенсорики, проблема обратных связей… Следует заметить, что на протяжении XX века многие прогрессивные шаги в развитии системы Станиславского всегда были связаны именно с этими вопросами. Именно сенсорные навыки, их развитие составляли и составляют основное содержание практически всех тренинговых задачников, изданных в XX веке»[31].

В истории театра первым (или первым, добившимся общепризнанного успеха) теоретиком и практиком такого театра стал именно В. Э. Мейерхольд с его новой концепцией сценического движения и телесности, требованиями физической и пластической развитости актера и т. д. Поэтому и в применении к современному театру в первую очередь речь идет о театральной системе Мейерхольда, чьи традиции оказались наиболее востребованы театральной жизнью рубежа веков.

Статья О. Б. Фомичевой «Предпосылки открытия биомеханики как системы для подготовки актеров театра будущего»[32] посвящена содержательным аспектам развития современного театра, а конкретно продолжению традиций, заложенных В. Э. Мейерхольдом. Она обращает внимание на востребованность гротеска как способа передачи средствами театральной постановки: «В. Э. Мейерхольд был убежден,

---

[30] Николаева Н. Непереводимый русский надрыв [Электронный ресурс] // Театралий. URL: https://teatralium.com/articles/neperevodimiy_russkiy_nadryv/ (дата обращения: 28.10.2021).

[31] Фунтусов В. П. Кризис сценического действия и режиссерский метод Льва Додина. С. 76 – 77.

[32] Фомичева О. Б. Предпосылки открытия биомеханики как системы для подготовки актеров театра будущего // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2016. № 4. С. 9 – 35.

что новый театр, – театр будущего, – есть взаимоотношение природы и тела человеческого, т. е. слияние человека с миром животных». Актер нового театра видится В. Э. Мейерхольду «свободным, физически раскрепощенным, наделенным мощной энергетикой и глубиной чувства, способным к пластической импровизации».

Фомичева также обращает внимание на то, что Мейерхольд создал свою методическую систему подготовки актера (Л. С. Вивьен, В. Э. Мейерхольд «Проект положения о “Школе актерского мастерства”»). Постепенность, последовательность и индивидуальный подход делают эту систему актуальной и в сегодняшнее время. Мейерхольд видел актерскую профессию и разработанный им «условный театр» как синтез актерства, пластических искусств, хореографии и спорта. Подобный синтезирующий подход характерен и для современной театральной индустрии.

Даже такие разновидности театра, как музыкальный театр и опера, в сегодняшней ситуации претерпевают огромные изменения. Из традиционных жанров музыкального театра в наше время возник так называемый «экранный музыкальный театр»: «Экранный музыкальный театр являет собой глобальный синтез, в котором участвуют музыка, кинематограф, изобразительное искусство и литература. Он имеет три формы воплощения: кинематографическую, телевизионную и видео, каждая из которых характеризуется своими отличительными свойствами»[33].

Так, Е. Ю. Агрба в статье «Синтез искусств в профессиональной подготовке актеров драматического театра»[34] утверждает, что в современном театре «на качественно новом уровне в театр вторгается музыкальное, хореографическое, вокальное, изобразительное, эстрадное, декоративное искусство. Меняется роль музыки в спектакле, роль пластики».

Драматические и даже трагические коллизии реализуются в театре в жанре мюзикла, оперно-балетного исполнения. Подобные жанровые и видовые гибриды способствуют преодолению диктата слова

---

[33] Севастьянова С. С. Проблема синтеза искусства в экранном музыкальном театре : автореф. дис. … канд. искусствоведения. Астрахань, 2004. С. 4.

[34] Агрба Е. Ю. Синтез искусств в профессиональной подготовке актеров драматического театра» // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. 2010. № 5. С. 183 – 184.

на сцене, сосредоточивая внимание зрителя на невербальных формах художественного образа[35].

Интересно при этом, что те тенденции, которые в современном театре самими участниками воспринимаются как новаторские и революционные, с точки зрения истории культуры представляют собой развитие идей, появившихся еще в XIX веке и своеобразно переосмысленных в эпоху модернизма (на русской почве – Мейерхольдом).

Так, современный искусствовед А. С. Никифорова в своем исследовании приходит к выводу, что «современные театральные и перформативные художественные практики («живые» выставочные пространства, «музей восприятия», «театр полноты», поисковый театр, променад-театр и др.) являются новым и переосмысленным вариантом той мечты о синтезе искусств, которая родилась в культуре немецкого романтизма»[36].

Этот синтез распространялся в теории Мейерхольда (а в настоящее время – в практике многих современных театров) не только на актерское ремесло, но и на сценическое пространство: «В конце XX – начале XXI в. появились новаторские сценические пространства (трансформирующиеся сцены, кольцевые сцены, сцена на открытом воздухе и т. д.). Разумеется, появление всех инновационных способов производства сцен повлекло за собой новые сценографические и режиссерские находки в эпоху постмодернизма. Задача режиссера как художника такова: взять краски и кисть (пространство сцены с его сценографией и артистами) и умело, грамотно их скомбинировать, чтобы получилась “сценическая картина”» (В. Мейерхольд)[37].

Учитывая огромную техническую оснащенность современного театра и абсолютную свободу творческого эксперимента, сценой, или, точнее, сценическим пространством может стать любое «пространство, в котором можно, но необязательно реализовывать явление театрализации»[38].

---

[35] Маленьких А. Н. Драматургия и театр в условиях медиакультуры // Синтез в русской и мировой художественной культуре : материалы VI Всерос. науч.-практ. конф. М. : МПГУ, 2006.

[36] Никифорова А. С. Идея синтеза искусств в европейской культуре XIX – XX вв. : автореф. дис. … канд. филос. наук. М., 2017. С. 11.

[37] Павлов М. М., Уразымбетов Д. Д. Сценические пространства как смысловая связь кодов // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2015. № 2. С. 101.

[38] Там же. С. 103.

В формулировке другой исследовательницы «театральное пространство – подвижная структура, в которой осуществляется появление и взаимодействие элементов театральной культуры; театральное пространство возникает в результате освоения, преобразования человеком действительности и самого себя при помощи феноменов и институтов театральной культуры (игра, перевоплощение, критика, режиссура и т. д.)»[39].

Современные исследователи театра склонны видеть в понятии сценического или театрального пространства явление, выходящее за пределы собственно театра: «театральное пространство как вариант существования культурного пространства – категория, позволяющая определить место человека, участвующего в освоении и преобразовании различных областей театральной культуры»[40].

В силу этого расширения театрального пространства, стремления современного театра стать влиятельным центром не только культурной, но и общественной жизни некоторые исследователи заменяют понятия «сценическое пространство», «театральное пространство» понятием «театральная среда» – «пространство культуры, возникающее посредством отношений и взаимодействий совокупности субъектов, активность которых определяется театральным искусством как субстратом этой среды»[41].

Все эти явления современной театральной жизни и идеи современной теории театра прямо восходят к концепции Мейерхольда и его ближайших последователей. Именно они первыми трансформировали традиционную сцену в разомкнутое пространство, не просто обращенное к зрителям, но вбирающее их в орбиту театрального действия.

Еще один способ включить в современный театральный процесс эстетически насыщенное пространство – постановки на открытом воздухе. В последнее время нередки стали постановки спектаклей на

---

[39] Возгривцева К. И. Театральное пространство: культурологический аспект // Известия Уральского государственного университета. 2005. № 35. С. 60.

[40] Орлова Е. В. Сущностные характеристики театрального пространства и пространства театра //Аналитика культурологии. 2010. № 3. С. 113.

[41] Точилкина А. С. Театр в жизни современного города: концептуальное осмысление понятий «театральная культура» и «театральная среда» // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2015. № 3 (43). С. 63.

открытом воздухе, или на фоне архитектурных сооружений, или в интерьере старинных замков и парков. Природно-пространственная, естественная среда, используемая для восприятия искусства, сама становится искусством. В этом стирании границ между естественным и театральным миром, сценой и зрительным залом нетрудно увидеть реализацию идей Мейерхольда о театре, неотделимом от жизни.

Разумеется, формы экспериментального театра, восходящего к идеям Мейерхольда, могут быть разными, как и их задачи. М. А. Мансурова в статье «Экспериментальный театр Ирины Васьковской»[42] пишет о традициях «новой драмы» и ее основных характеристиках, таких как парадоксальный стиль, демонстративное разрушение общественных норм поведения, постмодернистская игра с текстами классиков, смешение западных, европейских театральных традиций и экзотических для нашей страны заимствований из восточной театрально-зрелищной традиции. Однако и это укладывается в тенденции, заложенные в первой половине прошлого века Мейерхольдом.

В целом мейерхольдовское стремление к синтезу, представляющее собой одну из самых важных тенденций современной театральной жизни, обусловлено общими процессами культуры XX – XXI веков – глобализацией, демократизацией, массовостью. Как пишет А. А. Горбенко: «Актуализация синтетических жанров в искусстве XXI века обусловлена пониманием особых возможностей, появляющихся в процессе объединения видов искусств, осознанием возможностей усиления степени воздействия художественной идеи, выраженной при помощи различных художественных языков»[43].

Однако несмотря на то что многие современные театры по-своему развивают идеи Мейерхольда, такая театральная практика до сих пор сохраняет ощущение новизны. В российском театре до сих пор сохраняется граница между понятиями «традиция» и «новаторство». Об этом пишет в статье «Диссонансы жизни и таланта»

---

[42] Мансурова М. А. Экспериментальный театр Ирины Васьковской // Студенческая наука и XXI век. 2017. № 15. С. 152 – 153.

[43] Горбенко А. А. Музыкальный аспект арт-проектов XXI века // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы : сб. ст. по материалам междунар. науч. конф. Гос. клас. акад. им. Маймонида. М., 2015. С. 89, 82 – 90.

В. Ф. Колязин[44]. Стоя на позициях новаторского театра, он констатирует, что в области театральных экспериментов граница между новацией и традицией не является непреодолимой. «… в начале 1980-х годов, когда в Германии давно уже были известны опыты Мейерхольда по кардинальной переработке первоисточника, когда и обработки Брехта стали уже классикой немецкой сцены, зрелый Штайн прибегает к критике монтажа и чуть ли не отвергает его. Здесь перед нами в полной мере встает проблема метода и типологии режиссуры, подвижности ее в рамках одной индивидуальности (чуждой монтажу, лояльной к некоторым монтажным приемам и приверженной к тотальному монтажу). Вполне очевидно, что молодой Штайн гораздо больше тяготел к двум последним типам, в то время как поздний, в смысле монтажа, становится по-настоящему консервативен», прямо называет «безудержное новаторство» основной причиной современных проблем театра.

При этом А. В. Чепинога не призывает вернуться к диктату режиссера, считая более правильным сбалансированный подход и присоединяясь в этом к высказываемым еще советскими театроведами мыслям. В рамках такого подхода режиссер – необходимая фигура, которая тем не менее не может в одиночку выстроить спектакль.

Наличие четко сформулированной режиссерской мысли, созданной при опоре на исходный текст, А. В. Чепинога считает абсолютно необходимым, указывая на то, что современный театр пришел к кризису режиссерского дела: «Вот почему новейшая режиссура столь радикально и беспощадно обходится с наследием классического репертуара, самоуверенно рассуждая при этом о “современной” интерпретации классики. Демонстрируемый воочию диктат “фрагментарного” мироощущения, установок обыденного сознания с присущим последнему жестким дуализмом порождает сомнения в профессиональной пригодности многих представителей данной профессии (поскольку театральные технологии, включая технологию действенного анализа партитуры, предполагают синтез противоречий в неразрывной связи с их выявлением и репрезентацией). Более того, подобные “интерпретаторы” оказываются фактически необучаемыми, не-

[44] Колязин В. Ф. Диссонансы жизни и таланта // Вопросы театра. 2009. № 3 – 4. С. 157 – 170.

способными воспринять основные положения режиссерской теории, сама терминология которой принадлежит иному, несравненно более глубокому, поистине универсальному мышлению».

С другой стороны, кризис традиционной интерпретационной режиссуры характерен не только для российского театра. Так, немецкий театровед Ханс-Тис Леман в своей книге «Постдраматический театр» описал «закат эры драматического театра, который построен на мимесисе (подражании, дублировании реальности), и наступление эры постдраматического театра, где театр отказывается от литературы как цемента, основы театрального действия»[45].

Отечественная исследовательница Т. В. Васильченко, также констатируя объективный и общемировой характер трансформации режиссерского театра, связывает этот процесс с утверждением постмодерна как господствующей эстетической парадигмы. Подобный подход уничтожает саму основу культуры русского режиссерского театра, в центре которой лежит поиск художественной концепции, отражающей социокультурную ситуацию времени создания спектакля («сверхзадачи» в системе К. С. Станиславского) и проявляющей себя в дискурсе сценического произведения («сквозное действие» в системе К. С. Станиславского)[46].

В содержательном аспекте развития современного театра важно подчеркнуть стремление к постоянному новаторству. Творческий эксперимент становится непременным и главным условием медийной успешности, подчеркивание эстетической нетрадиционности – своего рода новой традицией. Примечательно, что необходимость слома традиционного психологического театра объясняется не эстетическими причинами, а именно установкой на общественную актуальность театра: «Мы же на самом деле страшно консервативны, и за этой консервативностью, которую у нас принято называть “традиционность”, люди прячутся от изменений, которых они боятся. Потому что изменения требуют ответственности, воли, сил и бесстрашного действия» (из интервью К. Серебренникова).

---

[45] Руднев П. Кризис интерпретации в театре. Почему театр перестает обслуживать литературу? [Электронный ресурс] // Театрал. URL: http://www.teatral-online.ru/news/12595/ (дата обращения: 28.09.2021).

[46] Васильченко Т. В. Трансформация культуры русского режиссерского театра: социокультурный анализ : автореф. дис. … канд. культурологии. Краснодар, 2010. С. 6.

Следует отметить, что с точки зрения деятелей и идеологов экспериментального театра ему все еще «противостоит театр, который позиционирует себя как продолжатель традиций (традиции великого русского театра, великой русской культуры и в целом высокой культуры и пр.). Театр, который отвечает не за современность, а за вечное, универсальное, что есть, всегда было и всегда будет в человеческой культуре. Абсолютное большинство современных театров в первую очередь транслируют именно такую позицию»[47].

В противовес этому театру подлинно современный театр, по мнению критика О. Рогинской, нацелен не на передачу сообщения, а на возбуждение мысли зрителя о форме, в которой это сообщение (смысл) передается: «В отличие от традиционного театра (где форма полностью работает для передачи содержания) в современном театре форма является главным и иногда и единственным высказыванием, адресованным зрителю». При этом конкретная система, которая позволяет это сделать, уже не столь важна. Стремление к эксперименту, «пафос обновления», о котором пишет Рогинская, в равной степени свойствен многим актуальным теориям и практикам современного театра.

? Вопросы для контроля

1. Какие традиции, заложенные еще В. Э. Мейерхольдом, потребует от актера театр будущего?
2. Что такое «экранный музыкальный театр»?
3. Что такое синтез искусств?
4. Какие качественные требования предъявляет театр будущего к профессиональной подготовке актеров?
5. Дайте определение понятия «сценическое, или театральное, пространство».

---

[47] Рогинская О. Театр переживает переломный момент // Официальный портал НИУ ВШЭ [Электронный ресурс]. URL: https://www.hse.ru/news/communication/166950021.html (дата обращения: 20.09.2021).

Задания для самостоятельной работы

1. Изучите статью П. Руднева «Кризис интерпретации в театре. Почему театр перестает обслуживать литературу?» [Электронный ресурс]. URL: http://www.teatral-online.ru/news/12595/ (дата обращения: 20.09.2021).

2. Изучите статью О. Рогинской «Театр переживает переломный момент» [Электронный ресурс]. URL: https://www.hse.ru/news/ communication/166950021.html (дата обращения: 20.09.2021).

§ 2.2.4. Экспериментальный театр и его вдохновители

Л. Г. Ветелина[48] выделяет ряд ключевых свойств экспериментального театра современности (он же «театр будущего»):

– антитрадиционность (по выражению исследовательницы, «шокотерапия»), «отказ от эстетических ориентиров, от воспитательной функции, активное употребление ненормативной лексики и пр. – одним словом, все, что привнес литературный и театральный постмодернизм на отечественную сцену»;

– усиление визуальной составляющей, превращающей иногда современные спектакли в пантомимы или танцевально-динамические представления;

– абсолютная свобода в обращении с исходным текстом (вплоть до полного отказа от него);

– активное использование «драм для чтения» (а не для постановки), появление специфического жанра постановки – «читка пьесы»;

– синтетизм: «эстетика современного театра, как никогда тяготеющая к синтезу зрелищных форм искусства, соединяет подчас несоединимое: мистерию и фарс, элементы площадного и народного театров, уличного карнавального шествия, шоу. Театр во многом сближается со смежными формами искусств, в первую очередь с цирковым искусством, отсюда и установка на эксцентрику, эпатаж, яркие

[48] Ветелина Л. Г. Новая драма рубежа XX – XXI веков как социокультурный феномен: проблемы жанрово-стилевых поисков // Современная драматургия (конец XX – начало XXI в.) в контексте театральных традиций и новаций : материалы всерос. науч.-практ. конф. Новосиб. гос. театр. ин-т, 4 – 6 окт. 2011 г. Новосибирск, 2011. С. 5 – 12.

формы. Кроме того, сегодняшний театр, равно как и драматургия, активно испытывают влияние электронных СМИ – телевидения и интернета».

По мнению некоторых исследователей, речь идет не просто о технических изменениях, которые определенным образом воздействуют на театр, но о постепенном формировании принципиально нового типа культуры: «Книжная культура никогда не была столь массовой, как аудиовизуальная. Книги формировали индивидуальную культуру и, что не менее важно, индивидуального человека, способного к размышлению и анализу. Аудиовизуальная культура формирует массового зрителя-слушателя и более динамичный, всеобщий созерцательный тип сознания, восприятия и мышления»[49].

С начала XXI века в России работает целая группа театральных коллективов, уделяющих серьезное внимание театральному эксперименту. Эта группа достаточно многочисленна и весьма разнообразна.

«*Инженерный театр АХЕ*» создан в 1989 году тремя участниками театра «ДаНет» Бориса Понизовского – Вадимом Васильевым, Максимом Исаевым и Павлом Семченко на базе арт-центра «Пушкинская, 10». Основой творческой деятельности группы являлись перформансы, вписанные в городское пространство Санкт-Петербурга, реализующие идеи Бориса Понизовского о визуальном театре, в котором главное – язык жестов, знаков, символов. Современное название и постоянный состав появились в 1999 г. с приходом актрисы и режиссера Яны Туминой. В 2017 г. Инженерный театр АХЕ получил постоянную площадку «ПОРОХ», которая находится на территории завода слоистых пластиков.

[49] Вислова А. В. Русский театр на сломе эпох, рубеж XX – XXI вв. М., 2009. С. 81 – 82.

«*Тень*» – московский театр теней, кукол синтетического жанра, основанный в 1988 году. Художественный руководитель Илья Эпельбаум. Театр тяготеет к эстетическим поискам в области визуального искусства на стыке театра, кино и фотографии.

«*Сатирикон*» – театр имени Аркадия Райкина, в настоящее время возглавляемый Константином Райкиным. Несмотря на декларативную приверженность традициям психологического театра Станиславского, в «Сатириконе» встречаются и вполне экспериментальные, и пограничные постановки на стыке традиционных театральных приемов и новейших практик.

«*Гоголь-центр*» представляет собой не только театр (главный режиссер театра Кирилл Серебренников), а целое культурное пространство, на котором могут проходить дискуссии, творческие вечера, литературные чтения и даже образовательные мероприятия. Помимо собственных спектаклей в «Гоголь-центре» осуществляется обширная гастрольная программа, включающая опять же не только театральные коллективы.

«*Электротеатр Станиславский*» – еще одна организация, систематически проводящая в жизнь принцип синтеза искусств. Здесь проходят спектакли в духе переосмысленной руководителем театра Борисом Юханановым концепции Мейерхольда, перформансы, концерты, кинопоказы и пр. Б. Юхананов, ученик Анатолия Эфроса и Анатолия Васильева, создал новую концепцию, радикально меняющую устройство сценической

площадки, репертуар и работу труппы. По замыслу Б. Юхананова, обновленный театр должен был стать самым технологичным сценическим пространством Москвы. Б. Юхананов позиционирует «Электротеатр» как центр всех «процессуальных» видов искусства.

«*Школа драматического искусства Анатолия Васильева*» – театр, основанный в 1987 году режиссером Александром Васильевым. В основу «Школы» легли принципы игрового театра и концепция театра-лаборатории, сосредоточенного на поисках, исследованиях и сценических экспериментах. В состав театра входят несколько «лабораторий», разрабатывающих новые постановки. Наибольшую известность приобрела музыкальная лаборатория Петра Айду. Это группа музыкантов, артистов, художников и теоретиков искусства, работающая в области звука и музыки. Ее цель заключается в разработке собственной, созданной внутри театра и предназначенной для его пространства звуковой стратегии. Помещение театра обладает уникальной, тщательно выверенной акустикой, дающей возможности для тонкой и разнообразной работы с живым звуком.

Московский театр «*Практика*» был создан как экспериментальный центр новой драмы режиссером Эдуардом Бояковым – основателем фестивалей «Золотая маска», «Новая драма» и др. Это современный театр экспериментирования с языками выражения, которому присущи новаторство, смелые сочетания, неожиданности, соучастие зрителей. Действо выражается двумя языками: голосами и перетекающими телесными движениями, выражающими огромный диапазон эмоций.

«*Театр.doc*» основан в 2002 году в Москве. Основой спектаклей являются документальные свидетельства, интервью и истории, рассказанные реальными людьми. Здесь же проходит фестиваль молодой драматургии «Любимовка». Среди других проектов Театра.doc – «Свидетельский театр», в постановках которого участвуют очевидцы какого-либо события.

? Вопросы для контроля

1. Что такое экспериментальный театр?
2. Назовите ключевые свойства экспериментального театра.
3. Охарактеризуйте синтетизм «театра будущего».
4. Какие основные экспериментальные театры России вам известны?

Задания для самостоятельной работы

1. Изучите особенности экспериментального театра.
2. Сделайте презентацию любого экспериментального театра.
3. Проанализируйте наиболее «шоковую» постановку любого экспериментального театра.
4. Сделайте сравнительный анализ контрастной критики любого экспериментального театра или экспериментальной постановки.

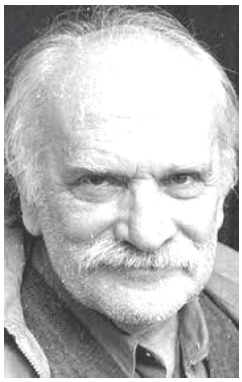
Режиссеры: новое поколение

Указания на степень актуальности тех или иных фигур на режиссерском небосклоне, попытки выстроить определенную иерархию значимых персоналий российского театра встречаются во многих трудах. Это, прежде всего, работа А. Бартошевича «Театральные хроники. Начало двадцать первого века»[50], часть трилогии В. Гаевского

[50] Бартошевич А. Театральные хроники. Начало двадцать первого века. М., 2013.

«Книга ожиданий. Заметки об актерах и режиссерах»[51], книга М. Зайонц «“Сегодня” и всегда. Живая история театра»[52].

Кроме того, существует ряд работ, адресно посвященных важным именам и явлениям современного московского театра:



о *Петре Фоменко* и его театре (М. Левитин «В поисках блаженного идиотизма. Книга о Петре Фоменко»), о театре «Сатирикон»,

о «Школе драматического искусства» *Анатолия Васильева* (Ю. Лидерман)[53].

На рубеже XX – XXI веков появились яркие представители нового поколения российских театральных режиссеров. Практически все они представляют собой экспериментальный современный театр, экспериментируя с театральной эстетикой и вкусами зрителей. В более академической среде это свойство современного театра описывается следующим образом: «Главными характерными чертами сложившейся ситуации в театральной практике являются эксперименты, поиски, заимствования, которые создают ощущение лабораторного состояния современного театрального искусства»[54].

---

[51] Гаевский В. Книга ожиданий. Заметки об актерах и режиссерах. М., 2014

[52] Зайонц М. «Сегодня» и всегда. Живая история театра. М., 2011

[53] Левитин М. В поисках блаженного идиотизма. Книга о Петре Фоменко. М., 2015 ; Хализева М. Театр Сатирикон. От общедоступности к художественности» // Proscenium. Вопросы театра. 2006. С. 162 – 172 ; Лидерман Ю. Храм после евроремонта или как сделано «высокое» в театре «Школа драматического искусства» А. Васильева // Знамя. № 11. 2000. С. 207 – 218.

[54] Романова Е. В. Театр в эстетико-семиотическом дискурсе: на примере отечественной и западноевропейской театральной практики второй половины XX века : автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2004. С. 3.

Борис Юхананов («Чайка» в театре «Школа драматического искусства», «Фауст» в РАМТе, спектакль-проект «ЛабораТория. Голем» в «Школе драматического искусства, «Синяя птица», «Золотой осел. Разомкнутое пространство работы», «Орфические игры. Панк-макраме» в Электротеатре «Станиславский»).

Максим Диденко («Чапаев и пустота» в театре «Практика», «Конармия» в школе-студии МХАТ, «Пастернак. Сестра моя – жизнь» в «Гоголь-центре», первое в России иммерсивное шоу «Черный русский»).

Дмитрий Крымов («Евгений Онегин», «Демон. Вид сверху», большое количество сценографических работ).

Виктор Рыжаков («Кислород», «Бытие № 2», «Валентинов день», «Город, где Я», «Июль» по пьесам И. Вырыпаева).

Константин Богомолов («Борис Годунов», «Князь» в театре «Ленком», «Лир», «Преступление и наказание» в театре «Приют комедианта»).

Кирилл Серебренников («Идиоты», «Кому на Руси жить хорошо», «Мертвые души», «Кафка», «Поэма без героя» в «Гоголь-центре»).

К более старшему поколению экспериментаторов в театральном искусстве принадлежат:

Андрей Могучий («Что делать?», «Гроза», «Губернатор», «Три толстяка» в БДТ);

Лев Додин («Три сестры», «Портрет с дождем», «Коварство и любовь», «Враг народа», «Вишневый сад» в МДТ, «Пиковая дама» в Большом театре).

? Вопросы для контроля

1. Каких театроведов, составивших примерную иерархию режиссеров современного российского театра, вы можете назвать?
2. Назовите театроведов, исследовавших мастерскую Петра Фоменко и школу драматического искусства Анатолия Васильева.
3. Какие имена можно отнести к представителям старшего поколения режиссеров-экспериментаторов?
4. Назовите представителей нового поколения театральных режиссеров, рассматривающих современный театр как своеобразную лабораторию.

Задания для самостоятельной работы

1. Изучите работу А. Бартошевича «Театральные хроники. Начало двадцать первого века».
2. Напишите рецензию на эту книгу.
3. Сделайте презентацию мастерской Петра Фоменко.
4. Изучите творческий путь современного режиссера, представляющего экспериментальный театр.

РАЗДЕЛ III

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПОДГОТОВКЕ, НАПИСАНИЮ, ОФОРМЛЕНИЮ И ЗАЩИТЕ МАГИСТЕРСКОЙ ВЫПУСКНОЙ КВАЛИФИКАЦИОННОЙ РАБОТЫ

§ 3.1. Магистерская выпускная квалификационная работа: тематика исследования, требования, предъявляемые к ней

В настоящее время подготовка научно-педагогических кадров осуществляется не только в аспирантуре и докторантуре, но также в магистратуре. Согласно Положению о магистерской подготовке в системе многоуровневого высшего образования Российской Федерации подготовка магистров ориентирована на научно-исследовательскую и научно-педагогическую деятельность.

Основная образовательная программа подготовки магистра по направлению 44.04.01 – Педагогическое образование программа «Исполнительское мастерство в музыкально-театральном искусстве» предусматривает научно-исследовательскую деятельность студента, в том числе научно-исследовательскую и научно-педагогическую практику и подготовку магистерской выпускной квалификационной работы.

К научно-исследовательской подготовке предъявляются следующие требования:

– магистр должен уметь определять проблему, формулировать гипотезы и задачи исследования;

– разрабатывать план исследования;

– выбирать необходимые и наиболее оптимальные методы исследования;

– обрабатывать полученные результаты, анализировать и осмысливать их с учетом имеющихся научных исследований;

– вести библиографическую работу с привлечением современных информационных технологий;

– представлять итоги научного исследования в виде отчетов, рефератов, научных статей.

Завершающим этапом обучения в магистратуре являются написание и защита магистерской выпускной квалификационной работы – самостоятельного научного исследования, которое выполняется под руководством научного руководителя. Если тема этой научной работы имеет междисциплинарный характер, выполняется на стыке направлений, то привлекается научный консультант.

Защита выпускной квалификационной работы в магистратуре проходит публично на заседании Государственной экзаменационной комиссии. После успешной защиты выпускнику присуждается квали-

фикационная академическая степень магистра и выдается диплом государственного образца.

Выпускная квалификационная работа в магистратуре – это самостоятельная научно-исследовательская работа, которая выполняет квалификационную функцию. Она призвана раскрыть научный потенциал выпускника, показать его способности в организации и проведении самостоятельного исследования, использовании современных методов и подходов при решении проблем в исследуемой области, выявлении результатов проведенного исследования, их аргументации и разработке обоснованных рекомендаций и предложений.

Магистерская выпускная квалификационная работа, ее тематика и научный уровень должны отвечать образовательно-профессиональной программе обучения, и работа научно-исследовательского содержания должна иметь внутреннее единство и отображать ход и результаты разработки выбранной темы. Магистерская выпускная квалификационная работа, с одной стороны, имеет обобщающий характер, поскольку является своеобразным итогом подготовки магистра. С другой – это самостоятельное оригинальное научное исследование.

Наполнение каждой части магистерской ВКР определяется ее темой. Выбор темы, этапы подготовки, поиск библиографических источников, их изучение и отбор фактического материала, методика написания, правила оформления и защиты магистерской ВКР имеют много общего с выпускной дипломной работой бакалавра. Однако требования к выпускной квалификационной работы магистра в научном отношении существенно выше, чем к выпускной дипломной работе.

Выполнение указанной работы должно свидетельствовать о том, что ее автор способен надлежащим образом вести научный поиск, распознавать профессиональные проблемы, знать общие методы и приемы их решения.

Написание магистерской выпускной квалификационной работы предполагает:

– систематизацию, закрепление и расширение теоретических и практических знаний по направлению магистерской подготовки, их применение при решении конкретных научно-исследовательских задач;

– развитие навыков ведения самостоятельной работы и овладение методикой исследования и экспериментирования при решении научных проблем и вопросов;

– выяснение подготовленности магистранта для самостоятельной работы в учебном или научно-исследовательском учреждении.

В выпускной квалификационной работы на степень магистра автор должен показать, что он владеет навыками самостоятельной научно-исследовательской деятельности, требующей широкого образования в соответствующем направлении, как того требует государственный стандарт высшего профессионального образования.

Он должен:

– формулировать и решать задачи, возникающие в ходе научно-исследовательской деятельности и требующие углубленных профессиональных знаний;

– выбирать необходимые методы исследования, модифицировать существующие и разрабатывать новые методы исходя из задач конкретного исследования;

– обобщать, систематизировать и теоретически осмысливать эмпирический материал;

– обрабатывать полученные результаты, анализировать и осмысливать их с учетом имеющихся научных данных;

– вести библиографическую работу с привлечением современных информационных технологий;

– владеть навыками и приемами историографической и источниковедческой критики;

– владеть иностранными языками в той мере, какая необходима для самостоятельной работы над нормативными источниками и научной литературой;

– представить итоги проведенного исследования в виде письменной работы, оформленной в соответствии с имеющимися требованиями, с привлечением современных средств редактирования и печати.

Процесс выполнения магистерской ВКР включает следующие этапы:

– выбор темы, назначение научного руководителя;

– изучение требований, предъявляемых к данной работе;

– согласование с научным руководителем плана работы;

– изучение литературы по проблеме, определение целей, задач и методов исследования;

– непосредственная разработка проблемы (темы);

– обобщение полученных результатов;

– написание работы;
– рецензирование работы;
– защита и оценка работы.

Выбор темы магистерской выпускной квалификационной работы

Тема магистерской ВКР представляется на утверждение лишь тогда, когда установлены ее актуальность, научное и прикладное значение, наличие условий для выполнения в намеченный срок и обеспечено должное научное руководство. Магистранту предоставляется право самостоятельного выбора темы работы на основании имеющегося на кафедре утвержденного перечня направлений для выбора тем. Перечень является примерным, и магистрант может предложить свою тему с необходимым обоснованием целесообразности ее разработки.

При выборе темы магистрант должен учитывать свои научные и практические интересы в определенной области культурологической теории и практики. Тема должна быть сформулирована таким образом, чтобы в ней максимально конкретно отражалась основная идея работы.

Тематика магистерской работы должна отражать как теоретическую, так и практическую направленность исследования. Теоретическая часть исследования должна быть ориентирована на разработку теоретических и методологических основ исследуемых вопросов, использование новых концепций и идей в выбранной области исследования, отличаться определенной новизной научных идей и методов исследования.

Практическая часть исследования должна демонстрировать способности магистранта решать реальные практические задачи на основе разработки моделей, методологических основ и подходов в исследуемых вопросах.

Курсовая работа по дисциплине
«Искусство как объект научного исследования»

Курсовая работа по дисциплине «Искусство как объект научного исследования» является первым самостоятельным научно-исследовательским опытом, направленным на разработку и исследо-

вание одной из проблем музыкального или театрального искусства (в соответствии со специализацией обучения).

Курсовая работа поможет магистранту утвердить или скорректировать направление магистерского исследования, чтобы научно-исследовательский потенциал студента был выявлен максимально полно. Курсовая работа как первый опыт научного исследования в области искусства позволит магистранту испытать свои способности самоорганизации в процессе исследования, возможности находить и анализировать, структурировать и обобщать полученные материалы. Процесс защиты научит магистранта четко и лаконично излагать свои мысли, убедительно доносить результаты своего исследования с использованием ораторского искусства, что подготовит его к защите магистерской выпускной квалификационной работы.

Тематика курсовой работы не должна выходить за рамки музыкального и театрального искусства, она должна соответствовать специализации магистранта (театральное искусство, музыкальное искусство, музыкальное искусство эстрады).

Курсовая работа, так же как и магистерская выпускная квалификационная работа, должна иметь внутреннее единство и логику исследовательской мысли на всем протяжении разработки выбранной темы.

Курсовая работа по дисциплине «Искусство как объект научного исследования» предполагает наличие:

– умений систематизации, анализа и структурирования теоретических и практических материалов по избранной магистрантом теме;

– навыков ведения самостоятельной исследовательской деятельности, владение методикой исследования проблем искусства;

– личного опыта в определенной сфере исполнительского искусства и личной точки зрения по исследуемой проблеме.

Магистрант должен приобрести навыки библиографической работы с различными источниками, а также работы с нормативными документами, согласно которым должна быть оформлена курсовая работа.

Процесс написания курсовой работы включает те же этапы, что и подготовка магистерской ВКР, но в сравнительно меньших масштабах. Так же как и магистерская выпускная квалификационная работа, курсовая работа проходит процедуру защиты, которая проводится

публично в присутствии комиссии, утвержденной заведующим кафедрой. К защите допускаются работы, прошедшие процедуру проверки текста на уникальность и оформленные в соответствии с установленными требованиями.

Для того чтобы начать работу над магистерской ВКР или курсовой работой, студенту необходимо выбрать область исследования и пройти собеседование с предполагаемым научным руководителем. По результатам собеседования студент пишет заявление в свободной форме на имя заведующего кафедрой с просьбой распределить его к научному руководителю для написания магистерской ВКР или курсовой работы с указанием предварительной темы научного исследования.

§ 3.2. Общие требования, структура и содержание основных разделов магистерской выпускной квалификационной работы

Магистерскую ВКР оформляется в соответствии с Национальным стандартом Российской Федерации (ГОСТ Р 2.105-2019, дата введения 2020-02-01), Межгосударственным стандартом (ГОСТ 7.32-2017 СИБИД, дата введения 2018-07-01) и разработанными на их основе внутренними нормативными документами университета и кафедры.

Общие требования к выпускной квалификационной работы магистра:

– объем магистерской ВКР – 60 – 90 страниц;

– список литературы – не менее 50 наименований;

– содержание работы должно соответствовать программе обучения;

– оформление работы должно соответствовать требованиям;

– магистерская ВКР должна быть предоставлена на кафедру в электронном и распечатанном видах в срок, установленный кафедрой.

Общие требования к курсовой работе по дисциплине «Искусство как объект научного исследования»:

– объем курсовой работы – 25 – 30 страниц;

– список литературы – не менее 30 наименований;

– тема работы должна соответствовать направленности выбранных исполнительских дисциплин (сфера театрального или музыкального искусства, или музыкального искусства эстрады);

– оформление работы должно соответствовать ГОСТ и требованиям, утвержденным на кафедре;

– курсовая работа сдается на кафедру в сшитом виде в срок, установленный преподавателем.

Структура исследования

Выпускная квалификационная работа на степень магистра включает в себя:

– план исследования;

– актуальность выбранной проблемы;

– грамотно сформулированный научный аппарат;

– анализ первоисточников и обзор основных фундаментальных научных исследований по теме работы;

– структурированный анализ различных точек зрения современной науки по проблеме исследования;

– аргументированный выбор основных позиций и наличие предлагаемого решения проблемы;

– ход исследования и методические рекомендации;

– результаты исследования и их значимость;

– выводы и заключение.

Курсовая работа во многом похожа на будущее магистерское исследование и в основном имеет ту же структуру исследования: план, актуальность, научный аппарат, анализ изученности проблемы, изложение основного материала, выводы и заключение.

Структурные элементы

Содержание работы полностью отражается в ее структурных элементах. Есть обязательные и дополнительные структурные элементы.

Обязательными структурными элементами как магистерской ВКР, так и курсовой работы являются:

– титульный лист;

– содержание;

– введение;

– основной текст;

– заключение;

– список литературы.

В случае объективной необходимости могут быть добавлены дополнительные элементы, такие как:

– глоссарий;

– перечень сокращений и обозначений;

– приложения.

Каждый структурный элемент должен оформляться с нового листа.

Структура введения

Введение магистерской выпускной квалификационной работы должно содержать:

– оценку современного состояния поднятой научно-практической проблемы; обоснование необходимости и возможности проведения научно-исследовательской работы;

– сведения о планируемом научно-практическом уровне разработки, о существующих исследованиях и выводы из них;

– сведения о практическом обеспечении исследовательской работы.

Во введении должны быть отражены актуальность и новизна темы, связь данной работы с другими научно-исследовательскими работами.

Как магистерская ВКР, так и курсовая работа могут быть частью большого исследовательского проекта. В этом случае введение должно отражать место исследуемой проблемы в проекте и взаимосвязь ожидаемых результатов с остальными структурными элементами проекта.

Во введении выпускной квалификационной работы на степень магистра должны быть представлены обоснование темы и ее актуальность, уровень исследованности проблемы и научный аппарат исследования (предмет и объект, цель и задачи, гипотеза и новизна, методы и методология исследования, практическая база и практическое значение исследования).

Введение к выпускной квалификационной работе на степень бакалавра имеет обязательные и дополнительные (необязательные) структурные элементы.

Структура основной части исследования

Основная часть выпускной квалификационной работы на степень магистра обычно состоит из двух глав (иногда из трех), которые, в свою очередь, разделяются на параграфы, допускается разделение параграфов на пункты (при объективной необходимости).

Первая глава представляет собой теоретический анализ исследуемой проблемы. Это должно быть отражено в ее названии. В ней всесторонне анализируются теоретические исследования по проблеме, описываются различные подходы в ее изучении и практикуемые методики. Если тема выпускной квалификационной работы связана с обучением детей школьного или дошкольного возраста, то в первой главе должны быть освещены психолого-педагогические особенности обучения детей данной возрастной категории.

Вторая глава магистерской ВКР по направлению обучения 44.04.01 «Педагогическое образование» – практическая, в ней автор описывает конкретные принятые меры по изучению проблемы, предлагает методические подходы к решению изучаемой проблемы с конкретными обучающимися и анализирует полученные результаты. В этой части работы рекомендовано использовать опросы, анкетирование, педагогическое наблюдение и другие способы сбора информации. Один из параграфов, как правило, посвящен описанию примененных методов и приемов для достижения поставленной цели.

Основная часть составляет около 80 % всей выпускной квалификационной работы.

Текст магистерской ВКР должен быть кратким, четким и не допускать различных толкований. При этом язык изложения теоретической и практической глав должен быть различным.

При изложении текста в теоретической главе необходимо четко разграничивать обязательные положения и допустимые. При изложении обязательных требований в тексте должны применяться слова «должен», «следует», «необходимо», «требуется, чтобы», «разрешается только», «не допускается», «запрещается», «не следует». При изложении других положений следует применять слова «могут быть», «как правило», «при необходимости», «может быть», «в случае» и т. д. При этом допускается использовать повествовательную форму изложения текста документа, например, «применяют», «указывают» и т. п.

При изложении материала второй главы текст должен иметь методическую направленность. Допускается вносить в текст конспекты и диалоги, используемые непосредственно на занятиях и уроках. Описание сложных образовательных задач должно вестись методическим языком на уровне восприятия той возрастной категории, обучению которой посвящена магистерская выпускная квалификационная работа.

В тексте ВКР должны применяться специальные термины, обозначения и определения, установленные образовательными стандартами, а при их отсутствии – общепринятые в искусствоведческой и психолого-педагогической литературе.

Если в ВКР используется специфическая или редко применяемая терминология, то необходимо составить перечень используемых терминов с соответствующими разъяснениями (глоссарий). Перечень оформляют как приложение и включают в содержание магистерской выпускной квалификационной работы отдельным структурным элементом.

Заключение

Заключение магистерской выпускной квалификационной работы представляет собой тезисное подведение итогов проведенного исследования. В нем должны быть отражены основные результаты работы и степень соответствия содержания магистерской ВКР выданному научным руководителем заданию. Выводы в заключении должны соответствовать поставленным во введении задачам. При этом наличие отрицательного результата не является недостатком магистерской ВКР, а лишь показывает результаты проведенного исследования.

Изложение выводов в заключении должно быть четким и однозначным. Рекомендуется использовать следующие слова: «установлено», «выявлено», «определено», «представлено», «разработано», «уточнено», «сформулировано», «проведено» и т. д.

В заключении должна быть отмечена полнота достижения цели и решения поставленных задач и может быть намечено направление последующего научно-исследовательского поиска.

Контрольный тест

1. Сколько структурных элементов в магистерской ВКР?

а) 4

б) 5

в) 6

г) 7

2. Расположите в правильном порядке структурные элементы магистерской ВКР:

а) список литературы;

б) содержание;

в) основной текст;

г) введение;

д) титульный лист;

е) заключение.

3. Основная часть выпускной квалификационной работы обычно составляет:

а) 50 % от основного текста;

б) 65 % от основного текста;

в) 80 % от основного текста.

§ 3.3. Оформление текста магистерской выпускной квалификационной работы

Оформление текста магистерской ВКР должно соответствовать требованиям Национального стандарта Российской Федерации и утвержденного на его основании Положения.

Общими требованиями к оформлению текста являются:

– кегль шрифта – 14;
– гарнитура – Times New Roman;
– интервал между строками – 1,5;
– отступ – 1,25 (задается автоматически);
– текст – без переносов;
– выравнивание – по ширине;
– поля – левое 3 см, правое 1 см, верхнее и нижнее – по 2 см.

При *оформлении цитирования* текст приводится в кавычках. После цитаты в квадратных скобках арабскими цифрами указывается

ссылка на литературный источник по списку использованной литературы и номер страницы, на которой в этом источнике помещен цитируемый текст (*например,* [5, с. 245]). Порядковый номер библиографического описания источника в списке использованных источников соответствует номеру ссылки.

Если делается ссылка на источник, но цитата из него не приводится, то достаточно указать номер источника в соответствии со списком использованной литературы без приведения номеров страниц (*например,* [5]) (табл. 3.1).

Таблица 3.1

Примеры оформления ссылок

Правильно	Неправильно	Описание ошибки
[5, 12, 38]	[5, 38, 12] [5], [12], [38]	Нарушен порядок записи номеров Номера источников должны быть записаны через запятую в одних и тех же квадратных скобках
[5, с. 245]	[5, 245]	При указании номера страницы источника перед ней ставится буква «с.» с точкой

Такой порядок оформления ссылок на литературные источники позволяет избежать повторения названий источников при многократном их использовании в тексте.

В тексте магистерской ВКР могут встречаться *условные буквенные обозначения*, специальные знаки и иностранные термины. Без объяснения и уточнения в тексте можно использовать общепринятые условные обозначения или обозначения, установленные соответствующими стандартами. Если используются условные обозначения или знаки, не установленные действующими стандартами, то их следует пояснить в тексте или создать приложение «Перечень обозначений и знаков». Если в тексте научно-исследовательской работы используется особая система сокращения слов или наименований, а их пояснение в тексте невозможно, то необходимо создать приложение «Перечень сокращений».

При пояснении буквенных сокращений в тексте магистерской ВКР необходимо первое упоминание будущих аббревиатур указать в

круглых скобках после полного наименования. В дальнейшем они могут употребляться в тексте без расшифровки (*например, детская музыкальная школа (ДМШ)*).

При анализе произведений искусства и специфических задач, связанных с педагогикой искусства, часто применяются музыкальные и театральные термины и обозначения. Часто употребляемая *специальная терминология*, соответствующая стандартам теории музыкального и театрального искусства, не требует пояснения. Редко употребляемую или узкоспецифическую терминологию необходимо пояснять одним из двух способов:

– в тексте сразу после использования в круглых скобках;

– в приложении под названием «Список специальных терминов» или «Глоссарий».

Специальная терминология, написанная латинскими буквами, выделяется в тексте курсивом (например, *ad libitum*).

Использование в тексте специальной терминологии в сокращенном виде допустимо в соответствии с общепринятыми для искусствоведения и педагогики искусства нормами (например, ч. 5, *тр*).

Если в тексте ВКР по искусствоведению или педагогике искусства необходимо использовать *буквенную нотацию*, то традиционно пользуются буквами латинского алфавита в соответствии со стандартами теории музыки. Латинские буквы записываются курсивом. Мажорные тональности пишутся с прописной (большой) буквы, минорные – со строчной (маленькой). Например, в диапазоне a^1 – b^2, тональность *A-dur)*

Иллюстрационный материал ВКР (рисунки, схемы, таблицы, диаграммы, нотные примеры) следует располагать в тексте сразу после первого упоминания (или на следующей странице).

На весь иллюстрационный материал в тексте работы должны быть даны ссылки. Ссылаясь на иллюстрационный материал необходимо указать его вид словами: «рисунок», «схема», «таблица», «диаграмма», «нотный пример», «упражнение» и т. д. Ссылаться можно внутри предложения фразой «в соответствии с рисунком 2.2» или в конце предложения указанием номера рисунка в круглых скобках (см. рис. 2.2). В том случае, если иллюстрационный материал громоздкий, то его оформляют как приложение (см. раздел «Приложение»).

Иллюстрационный материал за исключением иллюстраций, приведенных в приложениях, следует нумеровать арабскими цифрами сквозной нумерацией внутри параграфов. Как правило, нумерация иллюстрационного материала состоит из трех цифр: номер главы, номер раздела и порядковый номер иллюстрации. Например, Рисунок 1.1.3 обозначает, что этот рисунок иллюстрирует материал, излагаемый в первом разделе первой главы магистерской ВКР, и является третьим по счету.

Оформляют иллюстрационный материал следующим образом:

– слово «Рисунок 1.1.3» форматируют по правому краю и пишут обычным курсивом без точки в конце;

– заголовок форматируют по центру (без абзацного отступа) и записывают полужирным шрифтом с прописной буквы отдельной строкой без точки в конце.

Если наименование рисунка состоит из нескольких строк, то его следует записывать через один межстрочный интервал. Перенос слов в наименовании не допускается. Весь иллюстрационный материал должен иметь названия и пояснения в тексте работы. Количество иллюстрационного материала должно быть достаточным для пояснения излагаемого текста магистерской выпускной квалификационной работы.

Для наглядности и удобства сравнения показателей применяют соответствующий иллюстрационный материал. Каждый вид иллюстрационного материала (будь то рисунок или схема, таблица или диаграмма, нотный пример или упражнение) нумеруется отдельной нумерацией. Каждый вид иллюстрационного материала оформляется аналогично оформлению рисунка.

При оформлении таблицы заголовки ее граф и строк следует печатать с прописной буквы, а подзаголовки граф – со строчной, если они составляют одно предложение с заголовком, или с прописной буквы, если они имеют самостоятельное значение. В конце заголовков и подзаголовков таблиц точки не ставятся. Названия заголовков и подзаголовков таблиц указывают в единственном числе.

Таблицы слева, справа, сверху и снизу ограничивают линиями. Разделять заголовки и подзаголовки боковика и граф диагональными линиями не допускается. Заголовки граф выравнивают по центру, а заголовки строк – по левому краю. В таблице допускается применять 12-й размер шрифта.

Текст магистерской ВКР разделяют на *главы и разделы* (при необходимости и на пункты). Заголовки должны четко и кратко отражать содержание глав и разделов. Если заголовок состоит из двух предложений, их разделяют точкой. Все разделы должны иметь порядковые номера в пределах всего документа, обозначенные арабскими цифрами без точки и записанные с новой строки. Разделы должны иметь нумерацию в пределах каждой главы. Номер раздела состоит из номеров главы и раздела, разделенных точкой. Заголовки следует печатать с прописной буквы без точки в конце, не подчеркивая, форматируя по центру без абзацного отступа. Перенос слов в заголовках не допускается.

Расстояние между заголовком и текстом должно быть равно двум полуторным интервалам.

При оформлении *титульного листа* магистерской ВКР необходимо руководствоваться приказом ректора ВлГУ и шаблоном. Информация, которая представлена на титульном листе вашей магистерской ВКР, должна полностью соответствовать приказу.

При оформлении титульного листа проектно-ориентированной магистерской ВКР указывается общая тема проекта и та его часть, которая выполнена студентом (с указанием номера части и ее названия в соответствии с приказом). Титульный лист курсовой работы (КР) оформляется в соответствии с шаблоном оформления титульного листа КР и распоряжением директора института искусств и художественного образования.

Магистерская ВКР и КР допускаются к защите после прохождения процедуры проверки текста на уникальность. К защите допускаются работы, имеющие уровень уникальности текста не менее 70 %.

Список использованной литературы является обязательной частью магистерской ВКР и показывает умение студента применять на практике знания, полученные при изучении соответствующих дисциплин. Он включает в себя научные, научно-методические и методические источники, материалы которых использовались при написании магистерской выпускной квалификационной работы. В список использованной литературы могут быть включены законодательные материалы, книги (однотомные и многотомные), составные части документов (статьи из сборников), периодическая литература (статьи из журналов и газет), электронные ресурсы (электронные книги и интернет-ресурсы). Из неопубликованных документов в список использо-

ванной литературы могут быть включены только диссертации и авторефераты диссертаций на соискание ученых степеней. Не менее 25 % использованных источников должны быть изданы за последние 10 лет.

В работах ретроспективного или обзорного характера возникает необходимость упоминания того или иного издания. В том случае, если в список включаются библиографические сведения об изданиях, с которыми слушатель непосредственно не знакомился, в библиографической записи указывается источник сведений, из которого взяты данные об издании (по форме: «Цитата по ...» или «Приводится по ...»).

Нотные издания рекомендовано оформлять отдельным списком в виде приложения «Нотография», музыкальные или театральные издания на электронных носителях – «Дискография».

Список использованной литературы представляет собой единый документ со сквозной нумерацией. Издания располагаются по алфавиту фамилий авторов и заглавий изданий. Источники и литература на иностранных языках приводятся после кириллического алфавитного ряда: сначала указываются издания латинским алфавитным рядом, в случае необходимости после него приводятся издания иным алфавитным рядом (например, грузинским, армянским или арабским), следом – иным видом письма (например, иероглифическая система записи). Завершают список использованной литературы электронные ресурсы, структурированные по тому же принципу, как и издания на бумажных носителях.

Таким образом, список использованной литературы формируется по алфавитному принципу:

– издания кириллического алфавитного ряда;
– издания латинского алфавитного ряда;
– издания иного алфавитного ряда (например, арабского);
– издания, написанные иным видом письма (например, иероглифами);
– электронные ресурсы.

Список использованной литературы размещается после заключения и предшествует приложениям. Сведения о наличии списка использованной литературы отражаются в листе «Содержание».

Существуют определенные правила *библиографического описания* источника, по которым необходимо оформить список использованной литературы. Источником информации для библиографического описания является документ в целом; в последние годы большая

часть необходимых сведений указывается на обороте титульного листа источника. Описание дается на языке текста документа.

При библиографическом описании источника используются условные разделительные знаки, которые не несут грамматической нагрузки. Они служат для формализации описанияи (табл. 3.2).

При *самоцитировании* фамилия и инициалы автора магистерской ВКР в списке использованной литературы выделяются полужирным шрифтом.

Информация о *выходных данных* включает место издания (название города), издательство, где опубликован документ, год издания. Место издания – город, где был издан документ. Названия всех городов пишутся полностью (Тверь, Саратов и т. д.), за исключением пяти городов: М. – Москва; СПб. – Санкт-Петербург; Л. – Ленинград; Н. Новгород – Нижний Новгород; Ростов н/Д. – Ростов-на-Дону.

Для электронных ресурсов пишется дата обращения к документу.

Таблица 3.2

Примеры оформления библиографического описания документа

Вид источника	Печатный ресурс
Книга, учебное пособие (1 – 3 автора)	Венгрус, Л. А. Начальное интенсивное хоровое пение [Текст] / Л. А. Венгрус. – СПб. : Музыка, 2000. – 276 с. Кочнева, И. С. Вокальный словарь [Текст] / И. С. Кочнева, Я. С. Яковлева. – Л. : Музыка, 1986. – 70 с. Осеннева, М. С. Методика работы с детским вокально-хоровым коллективом [Текст] : учеб. пособие / М. С. Осеннева, В. А. Самарин, Л. И. Уколова. – М. : Академия, 1999. – 224 с.
Книга с четырьмя и более авторами	Методическая культура педагога-музыканта [Текст] : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Э. А. Абдуллин [и др.] – М. : АКАДЕМИЯ, 2002. – 272 с.
Книга без автора	Современный словарь по педагогике [Текст] / сост. Е. С. Рапацевич. – Минск : Соврем. сл., 2001. – 928 с. Творчество в искусстве – искусство творчества [Текст] : сб. ст. / ред. Л. Дорфман. – М. : Наука, 2000. – 549 с.

Продолжение табл. 3.2

Вид источника	Печатный ресурс
Статья из книги	Тиц, Г. И. Мой учитель Э. Гандольфи [Текст] / Г. И. Тиц // Вопросы вокальной педагогики. – М. : Музыка, 1984. – Вып. 7. – С. 66 – 72.
Статья из журнала	Перевозный, А. В. Проблемы воспитания в социокультурной динамике [Текст] / А. В. Перевозный // Вестник Владимирского государственного университета им. Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. Педагогические и психологические науки. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2021. – № 45 (64). – С. 119 – 128.
Материалы конференций	Соколов, В. Г. Вопросы вокального воспитания в подростковом хоре [Текст] / В. Г. Соколов // Развитие детского голоса : материалы науч. конф. по вопр. вокально-хорового воспитания детей, подростков и молодежи, (Москва, 26 – 30 марта 1961 г.) / [ред. В. Н. Шацкая]. – М. : АПН РСФСР, 1963. – С. 270 – 275.
Самоцитирование	Притчина, З. И., **Язвинская Ю. Ю.** Особенности организации анимационных экскурсий [Текст] / З. И Притчина., **Ю. Ю. Язвинская** // Курортно-рекреационный комплекс в системе регионального развития: инновационные подходы. – 2014. – № 1. – С. 313 – 317.
Неопубликованные документы (диссертация, автореферат)	Сизоненко, Н. Н. Музыкально-певческое развитие детей среднего школьного возраста в процессе вокального обучения [Текст] : дис. … канд. пед. наук : 13.00.02 / Сизоненко Наталья Николаевна. – Краснодар, 2006. – 189 с. – На правах рукоп. Эстрова, П. А. Нарушения голоса в период мутации, их предупреждение и коррекция [Текст] : автореф. дис. … канд. пед. наук : 13.00.03 / Эстрова П. А. – М., 2007. – 25 с. – На правах рукоп.
Нотный сборник	Эшпай, А. Я. Квартет [Ноты] : для 2 скрипок, альта и виолончели / Андрей Эшпай. – Партитура и голоса. – М. : Композитор, 2001. – 34 с., 4 парт. (68 с. партий разд. паг.) ; 30 см. – Тит. л. парал. рус., англ. – Н. д. 10350.
Произведение в нотном сборнике	Фрадкин, М. Г. Случайный вальс [Ноты] : для голоса (хора) в сопровождении фортепиано (баяна) / Марк Григорьевич Фрадкин // Избранные песни. – М. : Сов. композитор, 1980. – С. 20 – 22.

Окончание табл. 3.2

Вид источника	Печатный ресурс
Аудиоиздания	Гладков, Г. А. Как львенок и черепаха пели песню и другие сказки про Африку [Звукозапись] / Геннадий Гладков; исп.: Г. Вицин, В. Ливанов, О. Анофриев [и др.]. – М. : Экстрафон, 2002. – 1 мк.
Видеоиздания	От заката до рассвета [Видеозапись] / реж. Роберт Родригес ; в ролях : К. Тарантино, Х. Кейтель, Дж. Клуни ; Paramount Films. – М. : Премьер-видеофильм, 2002. – 1 вк. – Фильм вышел на экраны в 1999 г.
При отсутствии наименования издателя	Левидов, И. И. Детское пение и охрана голоса детей [Текст] / И. И. Левидов. – Л. : [б. и.], 1939. – 95 с.
Электронный ресурс	
Стандарт	ГОСТ Р 7.0.100-2018. СИБИД. Библиографическая запись. Библиографическое описание. Общие требования и правила составления, дата введения 2018-12-03 [Электронный ресурс]. – URL: https://docs.cntd.ru/document/1200161674 (дата обращения: 29.07.2020).
Сайт в целом	Сайт ассоциации продюсеров кино и телевидения [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rusproducers.com. (дата обращения: 29.07.2020).
Web-страница	Абитуриенту ВлГУ 2020 [Электронный ресурс] // Владимирский государственный университет им. Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых. – URL: http://www.msu.ru/entrance/ (дата обращения: 18.02.2020). – Загл. с экрана.
Материал (текст)	Козлова, М. Б. Вокальные упражнения как способ формирования певческих навыков у учащихся младшего и среднего возраста [Электронный ресурс] / М. Б. Козлова. – М., 2010. – URL: https://urok.1sept.ru/статьи/574865/ (дата обращения: 29.07.2020) .
Online-книга	Громов, М. П. Михаил Чехов [Электронный ресурс] / М. П. Громов. – М. : Искусство, 1970. – 217 с. – URL: https://www.libfox.ru/527596-mihail-gromov-mihail-chehov.html (дата обращения: 29.07.2020).
Статья из online-журнала	Шимонова, Н. В. Музыка в кинематографе. Опыт анализа музыкальной партитуры фильма на примере трех экранизаций произведений М. Булгакова [Электронный ресурс] / Н. В. Шимонова // Молодой ученый. – 2015. – № 18. – С. 434 – 439. – URL: https://moluch.ru/archive/98/22090/ (дата обращения: 29.07.2020).

Магистерская выпускная квалификационная работа может иметь приложения, дополняющие текст. Количество приложений должно быть достаточным для пояснения излагаемого текста. Приложения должны быть расположены в конце работы после списка использованной литературы. В тексте документа на все приложения должны быть даны ссылки. Приложения располагают в порядке появления ссылок на них в тексте. Приложения «Библиография», «Нотография», «Дискография» располагают последними.

Каждое приложение следует начинать с новой страницы с указанием наверху посередине страницы слова «Приложение». Приложение должно иметь заголовок, который записывают по центру с прописной буквы отдельной строкой полужирным шрифтом без точки в конце.

Приложения должны иметь общую с остальной частью магистерской выпускной квалификационной работы сквозную нумерацию страниц и обозначаться прописными буквами кириллического алфавита.

Приложения, как правило, выполняют на листах формата А4. Допускается оформление приложения аудио- и видеоформатов на CDR-дисках или USB-флеш-картах.

Все приложения должны быть перечислены в содержании документа с указанием обозначений и заголовков.

Ссылки на приложения в тексте ВКР оформляют в круглых скобках. Например – (см. Приложение В).

Контрольный тест

1. Какого междустрочного интервала нужно придерживаться при оформлении текста магистерской ВКР?

а) 1

б) 1,5

в) 2

2. Текст работы выравнивается:

а) по ширине;

б) по центру;

в) по левому краю.

3. Абзацный отступ при оформлении текста:

а) 1,2;

б) 1,25;

в) 1,3;

г) 1,5.

4. Кегль шрифта:

а) 12;

б) 14;

в) 16;

г) 13.

5. По какому принципу формируется список использованной литературы?

а) в порядке появления ссылок на источник в тексте;

б) по алфавитному принципу;

в) по категориям изданий;

г) в хронологическом порядке.

6. Список использованной литературы магистерской ВКР должен быть:

а) не менее 30 наименований;

б) не менее 40 наименований;

в) не более 40 наименований.

7. Электронные ресурсы располагаются в списке использованной литературы

а) среди других изданий;

б) в конце списка;

в) отдельным списком.

§ 3.4. Заключительный этап подготовки магистерской выпускной квалификационной работы

Все научно-исследовательские работы магистров (научные статьи, курсовые работы и магистерской выпускной квалификационной работы) проходят процедуру проверки уровня оригинальности текста. Проверка осуществляется в системе «Антиплагиат. ВУЗ» (минимальный 1-й уровень уникальности текста – 70 %).

По результатам проверки в системе «Антиплагиат. ВУЗ» формируются «Справка о результатах проверки текстового документа на наличие заимствований» и «Отчет о проверке на заимствования». В справке автоматически отображаются дата и время проверки документа ВКР, название файла и фамилия и инициалы автора, проценты оригинальности, заимствования, цитирования и самоцитирования. Наличие самоцитирования свидетельствует о том, что студент имеет публикации по теме исследования. Наличие цитирования говорит о том, что студент изучил литературу по выбранной теме и может обосновать свою точку зрения, опираясь на труды отечественных и зарубежных ученых. Большой процент заимствования негативно отражается на защите магистерской ВКР или КР, поскольку показывает неспособность студента самостоятельно мыслить и излагать свои мысли на бумаге.

Для проверки в системе «Антиплагиат. ВУЗ» студент предоставляет на кафедру работу в электронном виде в формате «pdf» или «docx». В названии файла указываются фамилия и инициалы автора, тема магистерской выпускной квалификационной работы.

При подготовке магистерских ВКР результаты научно-исследовательской работы проходят апробацию на международных или всероссийских научно-практических конференциях, Днях науки студентов ВлГУ и оформляются в виде научных статей.

При оформлении текста научно-исследовательской работы нужно быть внимательным и руководствоваться Национальным стандартом Российской Федерации (ГОСТ Р 2.105-2019, дата введения 2020-02-01).

Однако практика показывает, что иногда необходимо ввести запретительные правила.

Так, например, недопустимо в тексте научно-исследовательской работы применять:

– бытовизмы, техницизмы, профессионализмы;

– термины, близкие по смыслу, но не равнозначные, в качестве синонимов;

– непрофессиональные слова и словосочетания;

– устаревшие терминологические обороты вне цитирования и современной трактовки;

– сокращенные слова, кроме установленных правилами русской орфографии, и без соответствующего описания в тексте работы.

Магистерская ВКР сдается на кафедру в твердой обложке государственного образца с тиснением «Выпускная квалификационная работа на степень магистра» или без тиснения.

На кафедру предоставляются два идентичных экземпляра магистерской ВКР, включающих в себя:

1. Полный текст работы с приложениями (при необходимости вшиваются мультифоры для вложения CD-дисков или USB-флеш-карт с видео- или аудиозаписью приложений).

2. Мультифору (прозрачный файл) формата А4 для хранения внешней рецензии на магистерской ВКР.

3. Мультифору для хранения задания на ВКР.

4. Мультифору для хранения заявления о самостоятельном характере выполнения магистерской ВКР.

5. Мультифору для хранения документов о прохождении процедуры проверки оригинальности текста.

6. Мультифору для хранения отзыва научного руководителя.

7. Мультифору формата А4 или А5 для хранения CDR-дисков или USB-флеш-карт с записью текста ВКР и презентации.

Процедура *защиты* магистерской выпускной квалификационной работы предполагает такой этап работы, как предзащита. Цель предзащиты – проверить степень готовности ВКР к защите, уточнить научный аппарат исследования, психологически подготовить студента к успешному прохождению ГИА.

Дату предзащиты назначает выпускающая кафедра. На заседание кафедры приглашаются все научные руководители как штатные

члены кафедры, так и приглашенные специалисты. Предзащита проходит не позднее чем за 2 месяца до официальной даты защиты.

Для получения допуска к защите студент сдает текст магистерской ВКР на кафедру не позднее чем за 10 дней до официальной даты защиты. По результатам проверки в системе «Антиплагиат» автоматически формируется справка, на основании которой комиссия выдает заключение и рекомендации о допуске (или недопуске) магистерской ВКР к защите с указанием процента и уровня оригинальности текста:

– критический (70 – < 75 %);
– допустимый (75 – < 85 %);
– высокий (85 – 100 %).

Перед предоставлением распечатанного варианта работа проходит процедуру нормоконтроля на соответствие требованиям кафедры к написанию магистерской ВКР. Работы, не соответствующие требованиям нормоконтроля кафедры, к защите не допускаются.

Дату предоставления ВКР в распечатанном виде на кафедру назначает заведующий кафедрой. Студент имеет право сдать выпускную квалификационную работу на кафедру не ранее чем за месяц до защиты и не позднее чем за 10 дней.

Наличие презентации – обязательное условие защиты магистерской выпускной квалификационной работы. Презентация должна соответствовать требованиям кафедры. Дату предоставления презентации технику кафедры назначает заведующий кафедрой. Проверка файла с презентацией осуществляется не позднее чем за сутки до официального дня защиты.

Для проведения успешной защиты магистерской выпускной квалификационной работы необходимо подготовить речь, учитывающую правила ведения публичного выступления, и электронную презентацию.

Электронная презентация (мультимедийная презентация) – это электронный документ, который представляет собой серию слайдов, отражающих основные результаты магистерской ВКР, и демонстрируется во время защиты. Когда студент выступает с защитной речью перед государственной комиссией, он должен одновременно показывать слайды с ключевыми моментами своей работы.

Цели презентации:

– демонстрация в наглядной форме основных результатов и положений магистерской выпускной квалификационной работы;

– демонстрация навыков использования современных информационных технологий.

Общие требования к презентации:

– презентация выполняется в программе Microsoft PowerPoint;

– выполнение презентации должно быть согласовано с научным руководителем выпускной квалификационной работы;

– в презентации должно быть мало текста и много графического материала;

– стиль презентации – строгий, единый по всей ее структуре;

– тему ВКР, ФИО автора, ФИО научного руководителя на титульном слайде выделяют более крупным шрифтом, чем основной текст презентации;

– следует максимально использовать пространство слайда.

Обязательные структурные элементы презентации:

1) титульный слайд;

2) введение;

3) основная часть;

4) заключение.

Количество слайдов определяется регламентом выступления. Презентация, как правило, включает около 20 слайдов. Презентация ВКР является иллюстрацией к выступлению студента, поэтому она не должна дословно совпадать с текстом речи защищающегося.

В современных условиях может возникнуть необходимость проведения защиты магистерской ВКР в дистанционной форме (в режиме видеоконференции).

Видеоконференция (видеоконференцсвязь (ВКС)) – технология, обеспечивающая интерактивную аудио- и видеосвязь между двумя или более пользователями независимо от их местоположения и территориальной удаленности, позволяющая им видеть и слышать друг друга и решать вопросы в режиме реального времени.

В качестве площадки для проведения видеоконференций могут быть использованы программы: Skype для бизнеса, Zoom, Cisco

Webex Meetengs, Microsoft Teams и другие, поддерживающие аудио- и видеозапись мероприятия.

При проведении защиты в режиме видеоконференции используемые помещения и технические средства должны обеспечить:

– возможность идентификации личности обучающегося;

– качественную аудио- и видеотрансляцию выступления обучающегося;

– обзор обучающегося и места, где он находится, с возможностью контроля используемых им материалов;

– возможность демонстрации презентационных материалов;

– возможность для членов ГЭК задавать вопросы, а обучающемуся отвечать на них.

Контрольный тест

1. Какие работы магистрантов проходят процедуру проверки текста на объем заимствований:

а) курсовые;

б) письменные;

в) рефераты;

г) выпускные квалификационные;

д) статьи.

2. К защите допускаются работы, уникальность текста которых составляет:

а) не менее 70 %;

б) не менее 50 %;

в) менее 70 %;

г) уровень уникальности текста не имеет значения.

3. В справке о результатах проверки текстового документа на наличие заимствований автоматически отображаются:

а) ФИО научного руководителя;

б) название файла;

в) дата и время проверки ВКР или выдачи справки (ненужное вычеркнуть);

г) проценты.

4. Где ставится номер страницы в научно-исследовательской работе:

а) вверху по центру;

б) вверху справа;

в) внизу по центру;

г) внизу справа.

5. Нумерация страниц осуществляется:

а) по разделам;

б) сквозная;

в) свой вариант _____.

6. При нумерации страниц:

а) используют верхний колонтитул;

б) используют нижний колонтитул;

в) не используют колонтитул.

ВОПРОСЫ К ЗАЧЕТУ

1. Отношение искусства к различным формам общественного сознания.
2. Система искусств и ее исторические метаморфозы (от первобытного художественного синкретизма к современной дифференцированной системе искусств).
3. Проблема видовой и жанровой классификации искусства как одна из важнейших проблем теоретического искусствознания.
4. Основные принципы изучения искусства.
5. Предмет и задачи искусствоведения.
6. Особенности формирования искусствознания как особой области научной деятельности.
7. Современная структура искусствоведческого знания: история искусства, теория искусства, художественная критика, музееведение, их методологические и функциональные отличия.
8. Теоретическое и историческое искусствознание.
9. Основные этапы формирования и развития искусствознания.
10. Отечественная и зарубежная искусствоведческая мысль об искусстве.
11. Музыковедение и театроведение как искусствоведческие дисциплины – сущность, методы, структура.
12. Наука о музыке как одна из областей искусствознания.
13. Проблемы исторического и теоретического музыкознания. Музыкальная критика.
14. Театр как предмет театроведения.
15. Метод и структура науки о театре.
16. Проблемы изучения истории и теории театрального искусства. Театральная критика.

ВОПРОСЫ К ЭКЗАМЕНУ

1. Основные принципы изучения искусства.
2. Методы интерпретации художественного произведения.
3. Диалектика культурно-исторического и типологического рассмотрения произведения искусства.
4. Герменевтический метод интерпретации. Искусство как текст. Проблема понимания художественного текста. Комплексность восприятия художественного текста и вербализация результатов восприятия-понимания.
5. Культурологический метод интерпретации. Историко-культурные смыслы художественного произведения.
6. Психоаналитический метод интерпретации произведения искусства.
7. Феноменологический подход к исследованию искусства.
8. Вопросы искусства в работах Р. Ингардена, Н. Гартмана, М. Дюфрена.
9. Структурно-семиотический подход к исследованию искусства.
10. Синтагматика, семантика, прагматика как разделы семиотики.
11. Коммуникативные аспекты произведения искусства.
12. Искусствоведческое исследование, его жанры и формы.
13. Магистерская ВКР как выпускная квалификационная работа: тематика исследования, требования, предъявляемые к магистерской ВКР. Задачи и цели магистерской выпускной квалификационной работы.
14. Текст ВКР: структура, характер текста и его оформление.
15. Навыки теоретического анализа и эмпирические методы исследования в ходе научно-исследовательской работы.
16. Оформление текста и подготовка работы к защите.

ПРИМЕРНЫЕ ТЕМЫ КУРСОВЫХ РАБОТ

1. Особенности отечественного скрипичного исполнительского искусства.
2. Современное академическое вокальное исполнительство в России.
3. Особенности оперной драматургии Ж. Бизе на примере оперы «Кармен».
4. История концертмейстерского искусства в России.
5. Концертная пьеса в фортепианном творчестве русских композиторов конца XIX – начала XX века.
6. Жанр концерта в контексте музыки европейского романтизма первой половины XIX века.
7. Современный детский эстрадный вокальный репертуар как предмет музыковедческого анализа.
8. Жанрово-стилевые особенности вокальной лирики И. Дунаевского и советская массовая песня.
9. Сонаты Й. Гайдна в контексте развития клавирной музыки венского классицизма.
10. Основные тенденции развития искусства отечественных вокально-инструментальных ансамблей 70-х годов XX века.
11. Самодеятельные молодежные вокально-инструментальные коллективы и их место в современной музыкальной культуре Владимирской области.
12. Особенности сценического прочтения отечественной литературной классики (на примере спектакля «Анна Каренина» Владимирского академического театра драмы).
13. Современный театр кукол (на примере творчества режиссера Бориса Константинова).

СЛОВАРЬ ОСНОВНЫХ ИСКУССТВОВЕДЧЕСКИХ ТЕРМИНОВ

Авангард (фр. avant-garde – передовой отряд), авангардизм – обобщающее название новаторских течений в мировом, прежде всего европейском, искусстве, возникших на рубеже XIX и XX веков.

Авансцена (фр. – перед сценой) – передняя часть театральной сцены (перед занавесом). Авансцена в современном театральном искусстве представляется дополнительной игровой площадкой, дает возможность непосредственного общения с залом.

Академизм (фр. academisme) в широком смысле – оторванность от практики, от жизненных реалий; в изобразительном искусстве – направление, сложившееся в художественных академиях XVI – XIX веков и основанное на буквальном следовании формам классического искусства эпох Античности и Возрождения.

Актер (лат. – действующий, исполнитель, декламатор) – тот, кто действует, исполняет роль, становится действующим лицом драматического произведения на сцене театра и в кино. Актер – живая связь между текстом автора, замыслом режиссера и восприятием публики.

Актерское искусство – искусство создания сценических образов; вид исполнительского искусства. Материалом для работы актера над ролью служат собственные природные данные: речь, тело, движения, мимика, наблюдательность, воображение, память, т. е. его психофизика.

Аллюзия (от лат. allusio – намек) – одна из форм иносказания, прием художественной выразительности, обогащающий художественный образ дополнительными ассоциативными смыслами по сходству или различию путем намека на известное уже произведение искусства, литературный, бытовой или общественно-политический факт.

Амплуа (фр. – применение) – характер ролей, исполняемых актером, тип театральной роли, соответствующей возрасту, внешности и стилю

игры актера: комик, трагик, герой-любовник, героиня, комическая старуха, субретка, инженю, травести, простак, резонер.

Анализ (от греч. analysis – разложение) – расчленение (мысленное или реальное) объекта на элементы; в широком смысле – синоним научного исследования вообще.

Артистическая техника – техника, направленная на совершенствование психической и физической природы артиста. Она включает в себя все составные элементы сценического действия: работу органов чувств, память на ощущения и создание образных видений, воображение, предлагаемые обстоятельства, логику и последовательность действий, мыслей и чувств, физическое и словесное взаимодействие с объектом, а также выразительную пластику, голос, речь, характерность, чувство ритма, группировки, мизансцены и т. д.

Архитектоника (от греч. architektonike – строительное искусство) – 1) художественное выражение структурных закономерностей конструкции здания. Архитектоника выявляется во взаимосвязи и взаиморасположении несущих и несомых частей, в ритмичном строе форм, делающем наглядными статические усилия конструкции, в пропорциях, цветовом строе произведений и т. п.; 2) в более широком смысле архитектоника – композиционное строение любого произведения искусства, обусловливающее соотношение его главных и второстепенных элементов.

Арт-хаус (англ. art house, букв. художественный дом) – первоначально кинотеатр, в котором демонстрировались фильмы для подготовленного зрителя. Позднее под арт-хаусом стали понимать вообще кино для подготовленного зрителя, или элитарное кино.

Буффонада (ит. – шутовство, буфф – комический, забавный) – сценическое представление, а также актерские приемы, построенные на преувеличенно-комических, шутовских позах. Подчеркнутое внешнее, смешное преувеличение, иногда карикатурное представление персонажей, действий, явлений. Театр-буфф, опера-буфф.

Гэг (англ. gag) – остроумная шутка, эпизод; комический трюк, прием, в основе которого лежит очевидная нелепость. Часто использовался в немом кинематографе.

Действие (драматическое) – поступки персонажей в их взаимосвязи, составляющие важнейшую сторону драматургического сюжета. Единицы действия – это высказывания, движения, жесты, мимические акты персонажей, выражающие их эмоции, желания и намерения. Действие может быть внешним, основанным на перипетиях (например, у В. Шекспира или Ж.-Б. Мольера), и внутренним, при котором перемены совершаются в умонастроениях персонажей при внешней бессобытийности (например, в пьесах А. Чехова).

Драма (греч. drama, букв. – действие) – один из трех родов литературы (наряду с эпосом и лирикой). Драма принадлежит одновременно театру и литературе: являясь первоосновой спектакля, она вместе с тем воспринимается и в чтении. В драме доминирует драматизм – свойство человеческого духа, пробуждаемое ситуациями, когда заветное или насущное для человека остается неосуществленным или под угрозой. Большинство драм построено на едином внешнем действии с его перипетиями, связанном, как правило, с прямым противоборством героев.

Драматургия (греч. dramaturgía) – 1) совокупность драматических произведений какого-либо писателя, народа, эпохи; 2) сюжетно-образная концепция художественного произведения (спектакля, фильма и т. п.). Основу театральной Д. составляет литературная драма. Для киноискусства характерна Д. в форме сценария. Драматургия музыкальная – система выразительных средств и приемов воплощения драматического действия в произведении музыкально-сценического жанра (опере, балете, оперетте). В основе Д. лежат общие законы драмы: наличие ясно выраженного центрального конфликта, определенная последовательность этапов раскрытия драматического замысла (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка) и т. д. Эти общие закономерности находят специфическое преломление в каждом из видов искусства соответственно природе их выразительных средств. Понятие Д. применяется и к музыкальным

произведениям, не связанным со сценическим действием или определенной литературной программой (симфоническая драматургия, драматургия сонатной формы и т. д.).

Жанр (от фр. genre – род) – общее понятие, отражающее наиболее существенные свойства и связи явлений мира искусства, совокупность формальных и содержательных особенностей произведения. Жанры сформированы наборами условий; многие произведения используют несколько жанров посредством заимствования и объединения этих условий.

Звуковое оформление спектакля – музыкальное, шумовое и звукотехническое оформление. К музыкальному оформлению относится включение в спектакль вокальных произведений, танцев, инструментальных пьес, фрагментов симфонических произведений, хора. К шумовому оформлению – включение в сценическое действие театральных шумов, а также таких звуков, как крики животных, колокольный звон и т. п. Общий замысел, план такого оформления называется звуковым решением спектакля.

Интертекстуальность – межтекстовый диалог (от лат. inter – между) – термин, введенный французской исследовательницей Ю. Кристевой и обозначающий особые диалогические отношения текстов. Развивая идею М. Бахтина о неизбежном диалоге писателя с современной и предшествующей литературой, Кристева считает, что любой текст строится как мозаика из цитат, впитывает и трансформирует какой-нибудь другой текст, насыщен постоянными ссылками на предшествующие тексты. Вновь созданный текст, в свою очередь, составляет основу будущих текстов. Интертекст становится основным видом и способом построения художественного текста в искусстве модернизма и постмодернизма.

Искусство (от церк.-слав. искусъство, ст.-слав. искоусъ – опыт, реже истязание, пытка) – одна из форм общественного сознания, составная часть духовной культуры человечества, специфический род практически-духовного освоения мира. В этом плане к И. относят группу разновидностей человеческой деятельности – живопись, музыку, театр,

художественную литературу (которую иногда выделяют особо – сравни выражение «литература и искусство») и т. п., объединяемых потому, что они являются специфическими – художественно-образными – формами воспроизведения действительности. В более широком значении слово «И.» относят к любой форме практической деятельности, когда она совершается умело, мастерски, искусно не только в технологическом, но и в эстетическом смысле.

Киномузыка – инструментальная и вокальная музыка, исполняемая в кинофильме персонажами по ходу действия (внутрикадровая) или сопровождающая его (закадровая). Один из важнейших компонентов фильма.

Компаративистика – 1) сравнительно-исторический метод в языкознании; 2) исследование связей, родства литературных фактов (стилей, мотивов, сюжетов и т. п.) разных национальных литератур.

Лирика (от греч. – музыкальный инструмент, под аккомпанемент которого исполнялись стихи, песни и т. п.) – 1) род литературы (наряду с эпосом и драмой), в котором первичен не объект, а субъект высказывания и его отношение к изображаемому. В лирическом стихотворном тексте особое значение имеет его интонационно-мелодическая оформленность, создающаяся при помощи ритма, рифмы, аллитерацией, ассонансов и т. д.; 2) обобщенное название художественных произведений, отображающих субъективное отношение к изображаемому, выражающих чувства, мысли, эмоциональные состояния субъекта высказывания.

Манера (от фр. maniere) – характерные для художника (живописца, скульптора), музыканта, писателя или художественной школы (направления) технические и стилистические приемы, стиль.

Мизансцена (фр. mise en scène – размещение на сцене) – расположение актеров на сцене в тот или иной момент спектакля. Одно из важнейших средств образного выявления внутреннего содержания пьесы. М. представляет собой существенный компонент режиссерского замысла спектакля. В характере построения М. находят выражение

стиль и жанр представления. Через систему М. режиссер придает спектаклю определенную пластическую форму. В кино большое значение при создании М. имеет положение киноаппарата, выбор плана и т. п.

Музыкальный жанр – род музыки, музыкальных произведений, отличающийся особыми, только ему свойственными стилистическими признаками. Понятие жанра в музыке стоит на границе категорий содержания и формы и позволяет судить об объективном содержании произведения исходя из комплекса использованных выразительных средств. Характеризует, как правило, исторически сложившиеся роды и виды музыкальных произведений.

Нарратология (*Narratologie* – теория нарратива, теория повествования) – научная дисциплина, изучающая повествование в целом. Нарратология ставит перед собой задачи выявления общих черт различных нарративов, определения различий между ними, систематизации законов создания и развития нарративов.

Психоаналитический метод – способ трактовки художественных произведений в соответствии с учением психологии о бессознательном. Рассматривает художественное творчество как сублимированное символическое выражение отвергнутых реальностью психических импульсов и влечений, которые находят удовлетворение в фантазии художника. С помощью психоаналитического метода в истории литературы выявляются устойчивые сюжеты, в которых автор идентифицирует себя с героем и рисует либо исполнение своих подсознательных желаний, либо их трагическое столкновение с нравственными и социальными запретами.

Семиотический анализ – исследование художественного произведения на основе категорий семиотики. Семиотический анализ сосредоточивает внимание на моделирующей роли художественного языка в процессе познания мира, а также на способности художественного текста быть не только передатчиком, но и генератором художественной информации.

Социологический метод в искусствознании – совокупность методологических и методических принципов изучения искусства как социально обусловленного явления.

Социология музыки (фр. sociologie, букв. – учение об обществе, от лат. societas – общество и греч. logos – слово, учение) – наука о взаимодействии музыки и общества и влиянии конкретных форм ее общественного бытования на музыкальное творчество, исполнительство и публику. С. м. сформировалась на стыке музыковедения, социологии, психологии и эстетики. В качестве одного из разделов она входит в социологию искусства.

Структурализм – течение гуманитарной мысли XX в., выработавшее особый взгляд на явления творческой деятельности человека, в том числе на язык и музыку. Фундаментальная предпосылка С. заключается в следующем: отношения элементов, составляющих структурно организованный объект (языковое высказывание или текст, музыкальное произведение и т. п.), методологически более важны, чем материальный, непосредственно воспринимаемый аспект этих элементов. Основоположником С. считается швейцарский лингвист Фердинан де Соссюр.

Сценография – вид художественного творчества, занимающийся оформлением спектакля и созданием его изобразительно-пластического образа, существующего в сценическом времени и пространстве. В спектакле к искусству сценографии относится все, что окружает актера (декорация), все, с чем он имеет дело – играет, действует (материально-вещественные атрибуты), и все, что находится на его фигуре (костюм, грим, маска, другие элементы преображения его внешности).

Сюжет (от фр. sujet – тема, предмет) в художественной литературе – художественно организованная последовательность событий, включающая в себя систему фабул и различные внефабульные элементы (обрамления, описания, рассуждения, характеристики, эпиграфы и пр.). В сюжете фабульная последовательность может быть существенно трансформирована через нарушение хронологии, выделение

или редуцирование отдельных эпизодов. В сюжете события предстают в их словесной оформленности. Для понимания сюжета важно уметь увидеть в нем не только формальные признаки (композицию), но и его подчиненность единой цели (телеологию). Благодаря последней через сюжет в наибольшей степени раскрывается смысл произведения.

Театроведение – наука, изучающая теорию и историю сценического искусства. Как самостоятельная наука сформировалась в XX веке в связи с общим подъемом театрального искусства. Театроведение – одна из общественных наук, связанная с историей культуры и быта, философией, социологией, эстетикой, психологией и др.

Творческий метод – это система принципов, на основе которых автор создает художественную реальность.

Троп (от др.-греч. τρόπος – оборот) – риторическая фигура, слово или выражение, используемое в переносном значении с целью усилить образность языка, художественную выразительность речи. Тропы широко используются в литературных произведениях, ораторском искусстве и в повседневной речи. Основные виды тропов: метафора, метонимия, синекдоха, фразеологизм, гипербола, литота, сравнение, перифраз, аллегория, олицетворение, ирония, пафос, сарказм, эвфемизм.

Фабула (от лат. fabula – рассказ, история) – хронологически организованная («естественная») последовательность событий, опирающаяся на действие, не зависящая от словесного воплощения и поддающаяся пересказу. Словом fabula был переведен на латинский язык аристотелевский термин mythos (миф, предание), который греческий философ считал обозначением стержня событийной конструкции произведения (события рассказа).

Формальный метод (в литературоведении) – метод изучения литературы, сторонники которого придерживались взгляда на художественную форму как на категорию, определяющую специфику литературы, способную к самопроизвольному развитию и подчиненную логико-

математическим законам. Самое яркое воплощение формальный метод получил в русском и советском литературоведении сер. 1910-х – сер. 1920-х гг. Основные представители – В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, Ю. Н. Тынянов, В. М. Жирмунский, В. В. Виноградов, С. И. Бернштейн, Б. В. Томашевский, Г. О. Винокур, Р. О. Якобсон, Б. И. Ярхо и др. Участники формальной школы занимались проблемой поэтического языка, изучали сюжет и эпические жанры, стиль и композицию, интересовались пародией, литературным бытом и литературной эволюцией. Один из постоянных объектов внимания – стихотворная речь, структура стиха, отличающая его от прозы. В советской России работы представителей формальной школы подвергались суровой и незаслуженной критике, которая велась со всех сторон. Русский формализм как научная школа к концу 1920-х гг. был фактически разгромлен. Многие литературоведческие идеи формального метода были впоследствии восприняты и продолжены структурализмом.

Хронотоп – введенное в эстетику и теорию литературы М. М. Бахтиным понятие (ранее оно употреблялось в математическом естествознании, биологии), подчеркивающее неразрывную слитность в структуре образа пространственных и временных характеристик (дословный пер. с греч.: время-пространство). Различным жанровым и историческим Х. посвящено исследование Бахтина «Формы времени и хронотопа в романе» (1937 – 1938), характеристика Х. занимает большое место в работах Бахтина о Ф. Рабле и Ф. М. Достоевском. Понятие Х. универсально и применимо также к другим видам искусства – музыка, изобразительное искусство.

Художественный ансамбль – концептуальное выражение свойства аккордности композиции, взаимного согласия многих разнородных тем, форм, мотивов, имеющих и свое самостоятельное значение.

Художественная критика – оценка, истолкование и анализ произведений искусства, явлений современной художественной жизни, направлений, видов и жанров современного художественного творчества. Составляет одну из отраслей искусствознания.

Художественный метод – совокупность наиболее общих принципов и особенностей образного отражения жизни в искусстве, которые устойчиво повторяются в творчестве ряда писателей и тем самым могут образовать литературные течения (направления) в той или иной стране или ряде стран.

Художественный образ – категория эстетики, характеризующая особый, присущий только искусству способ освоения и преобразования действительности. Образом называют любое явление, творчески воссозданное в художественном произведении. В художественном образе достигается творческое преображение реального материала: красок, звуков, слов и создается единичная «вещь» (текст, картина, спектакль), занимающая свое особое место среди предметов реального мира.

Художественное содержание – объективная и субъективная реальность, эстетически осмысленная художником и отраженная им в произведении.

Художественный текст (от лат. textum – ткань; соединение) – смысловое целое, являющееся организованным единством составляющих его элементов; сообщение, направленное автором (адресантом) читателю, слушателю (адресату), отдельное в высшей степени индивидуальное произведение художественной речи, написанное на данном языке, а также целостная единица в системе подобных текстов.

Художественная форма (лат. forma – наружный вид) – внутренняя и внешняя организация, структура художественного произведения, созданная с помощью изобразительно-выразительных средств для выражения художественного содержания.

Школа (в искусстве) – художественное направление, течение, представленное группой учеников и последователей какого-либо художника (например, венециановская школа) либо группой художников, близких по творческими принципам и художественной манере (например, строгановская школа иконописи, венская классическая школа в музыке). Термином «Ш.» характеризуют также живопись,

скульптуру города или области в случае, если их своеобразие выражено в определенных стилистических и хронологических границах (например, болонская школа), или национальное искусство целой страны (фламандское искусство).

Экранные искусства (screen arts) – искусства, построенные на звукозрительных экранных образах. Близкие понятия: киноискусство (film art), видеоарт (video art), аудиовизуальные искусства (audiovisual arts), медийные искусства (media arts).

Эпос (греч. epos – слово, повествование, рассказ) – род литературы, выделяемый наряду с лирикой и драмой; представлен такими жанрами, как *сказка, предание,* разновидности героического эпоса... *эпопея,* эпическая *поэма, повесть, рассказ, новелла, роман,* некоторые разновидности *очерка.* Эпос, как и драма, воспроизводит действие, развертывающееся в пространстве и времени, – ход событий в жизни персонажей. Специфическая черта эпоса – в организующей роли повествования: носитель речи сообщает о событиях и их подробностях как о чем-то прошедшем и вспоминаемом, попутно прибегая к *описаниям* обстановки действия и облика персонажей, иногда – *к рассуждениям.*

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подготовка магистров педагогического образования, обучающихся по программе подготовки «Исполнительское мастерство в музыкально-театральном искусстве», – сложный многоаспектный процесс.

В пособии предпринята попытка раскрыть процесс изучения искусства как объекта научного исследования. Данная дисциплина, являясь важной вехой на пути становления будущих магистров педагогического образования, готовит обучающихся, специализирующихся в исполнительской, культурно-просветительской и педагогической деятельности в сфере музыкального и театрального искусства и педагогики, к защите магистерской выпускной квалификационной работы, позволяющей раскрыть научный потенциал выпускника, его способности в организации и проведении самостоятельного исследования и отразить внутреннее единство, логику и результаты разработки выбранной темы.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Азаров, А. А. Русско-английский словарь искусств и художественных ремесел : в 2 т. / А. А. Азаров. – М. : Флинта : Наука, 2005. – Т. 1. – 816 с. – Т. 2. – 800 с.

2. Алперс, Б. В. Театр Мочалова и Щепкина / Б. В. Алперс. – М. : Искусство, 1979. – 632 с.

3. Анализ и интерпретация произведения искусства : учеб. пособие / Н. А. Яковлева [и др.] ; под ред. Н. А. Яковлевой. – М. : Высш. шк., 2005. – 551 с. – ISBN 5-06-004511-0.

4. Аникст, А. А. Театр эпохи Шекспира : учеб. пособие для студентов вузов, обучающихся по специальностям «Театроведение», «Режиссура театра», «Актерское искусство» / А. А. Аникст. – 2-е изд., испр. – М. : Дрофа, 2006. – 287 с. – ISBN 5-358-01292-3.

5. Аристотель. Об искусстве поэзии / Аристотель. – М. : Гослитиздат, 1957. – 183 с.

6. Асафьев, Б. В. О русской природе и русской музыке / Б. В. Асафьев // Искусство в школе. 2007. – № 1. – С. 7 – 11.

7. Асмус, В. Ф. Вопросы теории и истории эстетики / В. Ф. Асмус. – М. : Искусство, 1968. – 654 с.

8. Барбой, Ю. М. К теории театра : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по специальностям «Режиссура театра», «Театроведение» и по направлению подготовки «Театральное искусство» / Ю. Барбой. – СПб. : С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, 2008. – 237. – ISBN 978-5-88689-048-8.

9. Барбой, Ю. М. Структура действия и современный спектакль / Ю. М. Барбой. – Л. : ЛГИТМИК, 1988. – 200 с.

10. Барт, Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика : пер. с фр. / Р. Барт ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс : Универс, 1994. – 615 с. – ISBN 5-01-004408-0.

11. Бачелис, Т. И. Шекспир и Крэг / Т. И. Бачелис. – М. : Наука, 1983. – 351 с.

12. Белинский, В. Г. «Гамлет», драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета / В. Г. Белинский ; послесл. и примеч. М. С. Кургинян. – 2-е изд., стер. – М. : URSS, 2015. – 118 с. – (Школа сценического мастерства). – ISBN 978-5-9710-2161-2.

13. Бентли, Э. Жизнь драмы / Э. Бентли ; пер. с англ. В. Воронина. – М. : Айрис-пресс, 2004. – 405 с. –ISBN 5-8112-0818-9.

14. Борев, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Борев. – 4-е изд., доп. – М. : Политиздат, 1988. – 495 с. – ISBN 5-250-00130-0.

15. Борев, Ю. Б. Эстетика. Теория литературы : энцикл. слов. терминов / Ю. Б. Борев ; Рос. акад. наук ; Ин-т мировой лит. им. М. Горького ; Независимая акад. эстетики и свобод. искусств. – М. : Астрель : АСТ, 2003. – 574 с. – ISBN 5-2710-7055-7.

16. Бояджиев, Г. Н. Вечно прекрасный театр эпохи Возрождения / Г. Н. Бояджиев. – Л. : Искусство, 1973. – 471 с.

17. Бояджиев, Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров / Г. Н. Бояджиев. – М. : ГИТИС, 2009. – 418 с. – ISBN 978-5-91328-046-2.

18. Валери, П. Об искусстве / П. Валери. – М. : Искусство, 1993. – 506 с. – ISBN 5-210-02316-8.

19. Ванслов, В. В. Об отражении действительности в музыке. Очерки / В. В. Ванслов. – М. : Музгиз, 1953. – 236 с.

20. Введение в театроведение : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по специальности «Театроведение» и по направлению подготовки «Театральное искусство» ; сост. и отв. ред. Ю. М. Барбой. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, 2011. – 366 с. – ISBN 978-5-88689-068-6.

21. Владимиров, С. В. Действие в драме : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по специальностям «Режиссура», «Театроведение» и по направлению подготовки «Театральное искусство» / С. В. Владимиров. – 2-е изд., доп. – СПб. : Изд-во С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, 2007. – 188 с. – ISBN 978-5-88689-043-3.

22. Выготский, Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Изд-во Соврем. гуманитар. ун-та, 2001. – 209 с. – ISBN 5-8323-0084-X.

23. Выготский, Л. С. Психология искусства: Анализ эстетической реакции / Л. С. Выготский. – 5 изд., испр. и доп. – М. : Лабиринт, 1998. – 413 с. – ISBN 5-87604-098-3.

24. Высоцкая, Л. Н. Эстетический предмет в искусстве и художественном образовании : учеб. пособие / Л. Н. Высоцкая, В. В. Амосова. – Владимир : Изд-во Владим. гос. ун-та, 2012. – 143 с.

25. Гаевский, В. Флейта Гамлета: Образы современного театра / В. Гаевский. – М. : Союзтеатр, 1990. – 349 с.

26. Гвоздев, А. А. Итоги и задачи научной истории театра / А. А. Гвоздев // Из истории советской науки о театре, 20-е гг. : сб. тр. / сост., общ. ред., коммент. и биограф. очерки С. В. Стахорского. – М. : ГИТИС, 1988. – 338 с.

27. Гвоздев, А. А. О смене театральных систем / А. А. Гвоздев // О театре: Временник отдела истории и теории театра Государственного института истории искусств : сб. ст. – Л. : Academia, 1926. – 151 с.

28. Гвоздев, А. А. Театральная критика: критические очерки : сб. ст. / А. А. Гвоздев. – Л. : Искусство, 1987. – 279 с.

29. Герменевтика: история и современность. – М. : Мысль, 1985. – 304 с.

30. Гончаров, И. А. Мильон терзаний : крит. этюд / И. А. Гончаров. – Магнитогорск : МиниТип, 1999. – 45 с. – ISBN 5-8004-0027-X.

31. Григорьев, А. А. Театральная критика / А. А. Григорьев ; сост. и примеч. Т. Б. Забозлаевой ; вступ. ст. А. Я. Альтшуллера, Б. Ф. Егорова. – Л. : Искусство, 1985. – 407 с.

32. Громов, П. П. Герой и время: Статьи о литературе и театре / П. П. Громов. – Л. : Сов. писатель, 1961. – 579 с.

33. Громов, П. П. Написанное и ненаписанное / П. П. Громов. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1994. – 350 с. – ISBN 5-87334-007-2.

34. Громов, Е. С. Искусство и герменевтика в ее эстетических и социологических измерениях / Е. С. Громов ; Рос. акад. наук ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры и массовых коммуникаций Рос. Федерации. – СПб. : Алетейя, 2004. – 334 с. – ISBN 5-89329-683-4.

35. Дидро, Д. Парадокс об актере / Д. Дидро. – СПб. : Азбука-классика, 2006. – 251 с. – ISBN 5-91181-008-5.

36. Дорфман, Л. Я. Эмоции в искусстве: теоретические подходы и эмпирические исследования / Л. Я. Дорфман ; предисл. Д. А. Леонтьева. – М. : Смысл, 1997. – 424 с. – ISBN 5-89357-010-3.

37. Ермаш, Г. Л. Творческая природа искусства / Г. Л. Ермаш. – М. : Искусство, 1977. – 320 с.

38. Ершов, П. М. Искусство толкования : в 2 ч. / П. М. Ершов. – Дубна : Феникс, 1997. – 585 с. – ISBN 5-87905-046-7.

39. Зверева, Н. А. Словарь театральных терминов: создание актерского образа / Н. А. Зверева, Д. Г. Ливнев. – М. : Рос. акад. театр. искусства ГИТИС, 2007. – 133 с. – ISBN 978-5-91328-001-5.

40. Зингерман, Б. И. Очерки истории драмы XX века / Б. И. Зингерман. – М. : Наука, 1979. – 392 с.

41. Иванов, В. В. Очерки по истории семиотики в СССР / В. В. Иванов. – М. : Наука, 1976. – 303 с.

42. Искусство анализа художественного произведения / сост. Т. Г. Браже – М. : Просвещение, 1971. – 238 с.

43. Искусство режиссуры за рубежом. Первая половина XX века : учеб. пособие для студентов, обучающихся по специальностям «Режиссура театра» и «Театроведение» / ред.-сост. Л. И. Гительман, В. И. Максимов ; отв. ред. Л. И. Гительман. – СПб. : Чистый лист, 2004. – 318 с. – ISBN 5-88689-014-9.

44. История и теория русской дореволюционной театральной критики. – М. : ГИТИС, 1980. – 275 с.

45. История советского театроведения : очерки : 1917 – 1941 / Акад. наук СССР ; Всесоюз. науч.-исследоват. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии М-ва культуры РСФСР ; редкол.: Г. А. Хайченко (отв. ред.) и др. – М. : Высш. шк., 1981. – 365 с.

46. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли : в 5 т. – М. : Изд-во Акад. художеств СССР, 1962 – 1970.

47. Каган, М. С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств / М. С. Каган. – Л. : Искусство, 1972. – 440 с.

48. Как всегда – об авангарде: антология французского театрального авангарда / сост., вступ. ст., пер. и коммент. С. Исаева. – М. : Союзтеатр : ГИТИС, 1992. – 284 с. – ISBN 5-85717-009-5.

49. Калмановский, Е. С. Книга о театральном актере: Введение в изучение актерского творчества / Е. С. Калмановский. – Л. : Искусство, 1984. – 223 с.

50. Кино : энцикл. слов. / гл. ред. С. И. Юткевич. – М. : Сов. энцикл., 1986. – 637 с.

51. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. Ч. 2. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции / Л. В. Кириллина. – М. : Композитор, 2007. – 224 с.

52. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв. Ч. 3. Поэтика и стилистика / Л. В. Кириллина. – М. : Композитор, 2010. – 376 с.

53. Кириллина, Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв.: самосознание эпохи и музыкальная практика / Л. В. Кириллина. – М. : Моск. гос. консерватория, 1996. – 189 с.

54. Королев, М. М. Искусство театра кукол: Основы теории / М. М. Королев. – Л. : Искусство, 1973. – 108 с.

55. Костелянец, Б. О. Драма и действие. Лекции по теории драмы / Б. О. Костелянец ; сост. и вступ. ст. В. И. Максимова, Н. А. Таршиса. – М. : Совпадение, 2007. – 501 с. – ISBN 978-5-903060-15-3.

56. Кугель, А. Р. Театральные портреты / А. Р. Кугель. – Л. : Искусство, 1967. – 382 с.

57. Куренкова, Р. А. Методическая разработка по курсу «Анализ и интерпретация произведений искусства» / Р. А. Куренкова. – Владимир : ВГПУ, 2004. – 53 с.

58. Куренкова, Р. А. Феноменологическая эстетика музыки : монография / Р. А. Куренкова. – Владимир : ВГПУ, 2006. – 344 с. – ISBN 5-87846-513-2.

59. Куренкова, Р. А. Эстетика – Музыка – Образование (феноменологическая целостность) / Р. А. Куренкова. – Владимир : ВГПУ, 2001. – 306 с. – ISBN 5-87846-278-8.

60. Куренкова, Р. А. Эстетика : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Р. А. Куренкова. – М. : ВЛАДОС-ПРЕСС, 2003. – 368 с. – ISBN 5-305-00088-2.

61. Леман, Х.-Т. Постдраматический театр / Х.-Т. Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – 311 с. – ISBN 978-5-4330-0024-7.

62. Лессинг, Г. Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии : пер. Е. Эдельсона / Г. Э. Лессинг // Г. Э. Лессинг. Избранные произведения ; под ред. Н. Н. Кузнецовой. – М. : Худож. лит., 1953. – 520 с.

63. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре: быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. М. Лотман. – 2-е изд., стер. – СПб. : Искусство-СПБ, 2008. – 412 с.

64. Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий : пособие для учителя / Ю. М. Лотман. – Л. : Просвещение, 1983. – 416 с.

65. Мальцева, О. Н. Поэтический театр Юрия Любимова : спектакли Московского театра драмы и комедии на Таганке 1964 – 1998 / О. Н. Мальцева. – СПб. : Рос. ин-т истории искусств, 1999. – 270 с. – ISBN 5-86845-049-3.

66. Марков, П. А. О театре : в 4 т. / П. А. Марков. – М. : Искусство, 1974 – 1977.

67. Мейлах, Б. С. Процесс творчества и художественное восприятие. Комплексный подход: опыт, поиски, перспективы / Б. С. Мейлах. – М. : Искусство, 1985. – 318 с.

68. Мокульский, С. С. Итоги и задачи изучения западноевропейского театра / С. С. Мокульский // О театре. – М. : Искусство, 1963. – С. 485 – 507.

69. Молодцова, М. М. Комедия дель арте / М. М. Молодцова. – Л. : ЛГИТМИК, 1990. – 218 с. – ISBN 5-7196-0110-4.

70. Молодцова, М. М. Комедия дель арте: движение во времени / М. М. Молодцова. – СПб. : РГИСИ, 2019. – 617 с. – ISBN 978-5-88689-130-0.

71. Немирович-Данченко, В. И. Рождение театра : воспоминания, статьи, заметки, письма / В. И. Немирович-Данченко. – М. : АСТ ; Владимир : Зебра Е, 2009. – 650 с. – ISBN 978-5-17-059962-2.

72. Пави, П. Словарь театра / П. Пави. – М. : ГИТИС, 2003. – 514 с.

73. Петрушин, В. И. Психология и педагогика художественного творчества : учеб. пособие для вузов / В. И. Петрушин. – М. : Академ. Проект : Гаудеамус, 2006. – 488 с. – ISBN 5-8291-0749-X.

74. Ройтерштейн, М. И. Основы музыкального анализа : учебник / М. И. Ройтерштейн. – М. : Владос, 2001. – 112 с.

75. Руднев, В. П. Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 1999. – 381 с. – ISBN 5-7784-0034-9.

76. Руднев, П. А. Драма памяти: Очерки истории российской драматургии : 1950 – 2010-е гг. / П. А. Руднев. – М. : Новое лит. обозрение, 2018. – 489 с. – ISBN 978-5-4448-0768-2.

77. Рудницкий, К. Л. Театральные сюжеты / К. Л. Рудницкий. – М. : Искусство, 1990. – 463 с. – ISBN 5-210-00369-8.

78. Рудницкий, К. Л. Режиссер Мейерхольд / К. Л. Рудницкий. – М. : Наука, 1968. – 526 с.

79. Семинар по театральной критике : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений, обучающихся по специальности «Театроведение» и по направлению подготовки «Театральное искусство». – СПб. : Изд-во С.-Петерб. гос. акад. театр. искусства, 2013. – 254 с. – ISBN 978-5-88689-093-8.

80. Силюнас, В. Ю. Стиль жизни и стили искусства: (Испанский театр маньеризма и барокко) / В. Ю. Силюнас. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2000. – 466 с. – ISBN 5-86007-215-5.

81. Смелянский, А. М. Наши собеседники : Русская классическая драматургия на сцене советского театра 70-х гг. / А. М. Смелянский. – М. : Искусство, 1981. – 367 с.

82. Смелянский, А. М. Предлагаемые обстоятельства: Из жизни русского театра второй половины XX в. / А. М. Смелянский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 1999. – 350 с. – ISBN 5-87334-038-2.

83. Соловьева, И. Н. Художественный театр: жизнь и приключения идеи / И. Н. Соловьева ; науч.-исслед. сектор Школы-студии (ин-т) им. Вл. И. Немировича-Данченко при МХТ им. А. П. Чехова. – М. : Моск. Худож. театр, 2007. – 670 с. – ISBN 5-9000-20-20-7.

84. Соловьева, И. Н. Спектакль идет сегодня / И. Н. Соловьева. – М. : Искусство, 1966. – 184 с.

85. Сохор, А. Н. Социальные функции искусства и воспитательная роль музыки / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования. Вып. 3. – Л. : Сов. композитор, 1983. – С. 72 – 93.

86. Спектакли XX века / редкол. : А. В. Бартошевич (отв. ред.), В. В. Иванов, Т. К. Шах-Азизова. – М. : ГИТИС, 2004. – 486 с. – ISBN 5-7196-0292-5.

87. Станиславский, К. С. Работа актера над собой / К. С. Станиславский. – М. : Артист. Режиссер. Театр, 2003. – 488 с. – ISBN 5-87334-047-1.

88. Суминова, Т. Н. Художественная культура как информационная система (мировоззренческие и теоретико-методологические основания) / Т. Н. Суминова. – М. : Академ. проект, 2006. – 381 с. – ISBN 5-8291-0710-4.

89. Суминова, Т. Н. Информационные ресурсы художественной культуры (артосферы) / Т. Н. Суминова. – М. : Академ. проект, 2006. – 476 с. – ISBN 5-8291-0730-9.

90. Таршис, Н. А. Музыка драматического спектакля / Н. А. Таршис. – Л. : Искусство, 1978. – 128 с.

91. Театральные термины и понятия : материалы к словарю / А. П. Варламова [и др.] ; Рос. ин-т истории искусств. – СПб. : РИИИ, 2005. – 250 с. – ISBN 5-86845-118-X.

92. Титова, Г. В. О Мейерхольде и других / Г. В. Титова ; Рос. гос. ин-т сценич. искусств. – СПб. : Изд-во Рос. гос. ин-та сценических искусств, 2017. – 422 с. – ISBN 978-5-88689-121-8.

93. Туровская, М. И. Бабанова: Легенда и биография / М. Туровская. – М. : Искусство, 1981. – 351 с.

94. Фишер-Лихте, Э. Эстетика перформативности / Э. Фишер-Лихте. – М. : Play&Play : Канон-плюс, 2015. – 375 с. – ISBN 978-5-88373-443-3.

95. Фохт-Бабушкин, Ю. У. Искусство в жизни людей: конкретно-социологические исследования искусства в России второй половины XX века : история и методология / Ю. У. Фохт-Бабушкин ; Рос. акад. наук ; Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации. – СПб. : Алетейя, 2001. – 554 с. – ISBN 5-89329-388-6.

96. Хейзинга, Й. Homo ludens / Й. Хейзинга ; пер. с нидерланд. и примеч. В. Ошиса. – М. : ЭКСМО-Пресс, 2001. – 350 с. – ISBN 5-04-007416-6.

97. Холопова, В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – 4-е изд., испр. – СПб. : Лань : Планета музыки, 2014. – 319 с. – ISBN 978-5-8114-0334-9.

98. Якобсон, Р. М. Психология художественного восприятия / Р. М. Якобсон. – М. : Искусство, 1964. – 86 с.

99. Яхонтов, В. Н. Театр одного актера / В. Н. Яхонтов. – М. : Искусство, 1958. – 455 с.

Учебное издание

ДАНИЛОВА Анна Викторовна
МАРУФЕНКО Елена Викторовна

ИСКУССТВО КАК ОБЪЕКТ НАУЧНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ

Учебное пособие

Редактор А. П. Володина

Технические редакторы Ш. В. Абдуллаев, О. В. Балашова

Компьютерная верстка Л. В. Макаровой

Выпускающий редактор А. А. Амирсейидова

Подписано в печать 06.06.22.
Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 9,07. Тираж 57 экз.
Заказ
Издательство
Владимирского государственного университета
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.
600000, Владимир, ул. Горького, 87.