

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЕЛЕЦКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМ. И.А. БУНИНА»

ИНСТИТУТ ИСТОРИИ И КУЛЬТУРЫ

КАФЕДРА МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В. И. Климов

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В
КОНТЕКСТЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Учебное пособие

Елец – 2017

УДК 78
ББК 85.31
К 49

*Печатается по решению редакционно-издательского совета
Елецкого государственного университета имени И. А. Бунина
от 31. 01. 2016 г., протокол № 1*

Рецензенты:

Воробьёва С.А., кандидат педагогических наук, доцент
(Липецкий государственный педагогический университет имени
П.П. Семенова-Тян-Шанского)

Ефремова И.В., кандидат педагогических наук, доцент
(Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина)

В.И. Климов

К 49 Музыкальное искусство в контексте художественной культуры:
учебное пособие. – Елец: Елецкий государственный университет им.
И.А. Бунина, 2017. – 89 с.

Учебное пособие включает четыре раздела (модуля). Первый раздел (модуль) посвящен изучению музыкального искусства как феномена культуры и его места в системе музыкального искусства. Второй раздел (модуль) обращен к жанрам музыкального искусства и истории возникновения, развития музыкальных стилей. В третьем разделе (модуль) рассматривается художественная культура как подсистема культуры и музыкальное искусство в кинематографе. К каждой теме в пособии представлены развернутый план конспект лекции, рекомендуемая литература, вопросы для самостоятельного изучения и информационные материалы для студентов.

Материалы пособия могут быть использованы в учебном процессе музыкальных отделений высших учебных заведений, в системе повышения квалификации преподавателей высшей школы.

УДК 78
ББК 85.31

© Елецкий государственный
университет им. И.А. Бунина, 2017

ВВЕДЕНИЕ

Одной из составляющих профессиональной подготовки будущих педагогов-музыкантов является изучение дисциплины «Музыкальное искусство в контексте художественной культуры». Данная дисциплина представляет собой курс теоретических и практических занятий, направленных на изучение как общих вопросов связанных с изучением музыкального искусства, так и более узких, связанных с жанровым многообразием музыкального искусства, историей музыкальных стилей.

Целями освоения дисциплины является: формирование общекультурных компетенций магистрантов; готовности решать профессиональные задачи в области педагогической, научно-исследовательской и методической деятельности в современных образовательных условиях.

Задачи дисциплины:

- показать эволюцию художественных стилей культуры во взаимосвязи с музыкальным искусством;
- выявить характерные особенности музыкального искусства;
- охарактеризовать стили, жанры и творчество великих мастеров мирового искусства.

Тематический план данной дисциплины разработан в рамках системно-исторического и системно-культурологического подходов. Принципы отбора и структурирования учебного материала опираются на Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования по направлению подготовки 44.04.01 - Педагогическое образование, направленность (профиль) «Современные технологии в музыкальном образовании» и направленность (профиль) «Музыкальное образование» который определяет перечень компетенций, необходимых для успешного осуществления профессиональной деятельности будущего специалиста в области музыкально-педагогического образования.

Дисциплина «Музыкальное искусство в контексте художественной культуры» входит в вариативную часть учебного плана подготовки магистрантов и осваивается наряду с такими дисциплинами как «Методики преподавания музыкальных дисциплин», «Современные концепции музыкально-педагогического образования», «Специальный музыкальный инструмент», «Управление хором».

Процесс изучения дисциплины «Музыкальное искусство в контексте художественной культуры» направлен на формирование следующих **компетенций**:

а) общекультурных (ОК):

– способностью к абстрактному мышлению, анализу, синтезу, способностью совершенствовать и развивать свой интеллектуальный и общекультурный уровень (ОК-1);

– способностью формировать ресурсно-информационные базы для осуществления практической деятельности в различных сферах (ОК-4);

В результате освоения дисциплины обучающийся должен *знать*:

- структуру мыслительной деятельности, умственного действия;
- логическую структуру и этапы образовательной, воспитательной и исследовательской деятельности;

- основные понятия логики научного исследования: процессы мышления (анализ, синтез, сравнение, индукция и др.);

- базовые понятия теории информации;

- способы применения современных информационных технологий при осуществлении практической деятельности в различных сферах;

- основные способы сбора, систематизации и структурирования информации;

- основные методы и способы использования и формирования ресурсно-информационных баз.

уметь:

- анализировать психолого-педагогическую литературу;

- работать с различными источниками информации;

- планировать выполнение исследовательских работ и уметь оформлять полученные результаты.

- применять базовые понятия теории информации;

- применять современные информационные технологии при осуществлении практической деятельности в различных сферах;

- собирать, систематизировать и структурировать информацию;

- использовать и формировать ресурсно-информационные базы.

владеть:

- владеть навыками научно-исследовательской и научно-технической деятельности в рамках собственных научных задач и задач кафедры;

- логическими методами познания;

- технологией проведения эксперимента;

- методами самооценки собственного развития;

- понятийным аппаратом, связанным с теорией информации;

- навыками использования современных информационных технологий при осуществлении практической деятельности в различных сферах.

Тематически данное учебное пособие включает три раздела (модуля). Первый раздел (модуль) посвящен изучению музыкального искусства как феномена культуры и его места в системе музыкального искусства. Второй раздел (модуль) обращен к жанрам музыкального искусства и истории возникновения и развития музыкальных стилей. В третьем разделе (модуль) рассматривается художественная культура как подсистема культуры и музыкальное искусство в кинематографе.

К каждой теме в пособии представлены развернутый план конспект лекции, рекомендуемая литература, вопросы для самостоятельного изучения и информационные материалы для студента.

Материалы пособия могут быть использованы в учебном процессе музыкальных отделений высших учебных заведений и в системе повышения квалификации преподавателей высшей школы.

РАЗДЕЛ I. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ И ЕГО МЕСТО В СИСТЕМЕ МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

Тема 1. Музыкальное искусство в системе духовно-эстетической практики человека

- 1. Музыкальное искусство как подсистема культуры общества.*
- 2. Духовно-эстетический смысл изучения художественной культуры.*

Коренные изменения, которые происходят в России в последние годы в экономике и политике, глубоко затронули как материальную, так и духовную стороны жизни нашего общества. Любой исторический момент требует от людей адекватного отражения его особенностей и соответствующего поведения.

Человек – социальное и творческое существо, источник всех форм труда и духовной культуры. От социальной культуры человека, его духовной и профессиональной культуры зависит будущее новых поколений. И справедливо считали отечественные философы, что свое место в мироздании человек может найти, лишь руководствуясь нравственным чувством, которое он должен осознавать в себе.

Изучение музыкального искусства в социокультурных аспектах может предоставить возможность управлять протекающими в обществе процессами художественной жизни. Управлять не ради подавления творческой индивидуальности человека, а в целях максимального раскрепощения его духовных сил – для развития и укрепления духовной культуры человечества в целом.

Совокупность духовных и эмоциональных ценностей общества отражает художественная культура. Она способствует формированию внутреннего мира личности. Художественная культура (в том числе и музыкальная) есть необходимое средство общения, объединяющее людей и человечество в целом одними и теми же чувствами.

Мы являемся свидетелями того, как нарастают тенденции взаимодействия и взаимовлияния художественной культуры и социальных процессов, высокого искусства и массовой культуры. Художественная деятельность вошла в самую жизнь, и обогащенная самой жизнью, оказывает воздействие на творчество.

Сегодня художественная культура в целом переживает особый период в своем развитии. Период, от которого во многом будет зависеть ее завтра. Речь идет о проблемах, связанных с общечеловеческим

и социально-классовым в искусстве, массовым и народным, интернациональным и национальным.

Переход к рыночной экономике не в лучшую сторону повлиял на духовную культуру общества. Это в первую очередь сказалось на молодежи. Общество в результате может превратиться в заложника антикультуры. Антикультура уже сейчас негативно сказывается на развитии подрастающего поколения.

Главной проблемой современной музыкальной культуры является огромный разрыв между так называемой серьезной и популярной музыкой, каждая из которых, в свою очередь, тоже неоднородна. Существующий сегодня разрыв объясняется тем, что обилие направлений в гораздо большей степени удовлетворяют разнообразные эстетические запросы людей. К сожалению, сегодня эти эстетические запросы очень отличаются как для отдельных людей, так и для социальных групп. В итоге рвется или деформируется эмоциональное пространство культуры.

Музыкальное искусство способно передавать динамику различных жизненных действий, процессов и событий, которые она изображает через эмоциональное отношение к ним человека.

Социальные функции, которые выполняет музыка на протяжении человеческой истории, свидетельствует о том, что она не только может быть коррелятором определенных жизненных ситуаций человеческого бытия, но также способна оказывать обратное воздействие на социальные процессы развития человека, через самого человека, через его эмоциональный мир.

Рекомендуемая литература

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1983.
3. Бутник А.Г. Формирование эстетического отношения подростков к музыкальному искусству во внеурочной деятельности: автореферат дис. ... канд. пед. наук. – М., 1991.
4. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема общеэстетической науки // Ритм. – Л., 1994.
5. Каган М.С. Музыка в мире искусств. – СПб., 2006.
6. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1996.

Вопросы для самостоятельного изучения

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

Тема 2. Духовный смысл музыкального творчества. Роль музыки как вида искусства в формировании духовной культуры личности

1. *Духовный смысл музыкального творчества.*
2. *Роль музыки как вида искусства в формировании духовной культуры личности.*

В контексте общественного сознания человека музыкальная культура приобретает определенное идейное значение. Музыкальную культуру нельзя отделить от человеческого бытия, она тоже является отражением и выражением общественно-исторической сущности человека, неотъемлемой частью общественного сознания, фактором его развития. Музыкальное искусство и культура в целом свидетельствуют о действительности, о современной духовной атмосфере общества, об общественном бытии человека. И по ней можно судить об условиях, в которых она возникла.

В настоящее время существует около 200 определений культуры, которые даны в отечественной (В. Библер, М. Каган, В. Келле, Э. Макарьян и др.) и зарубежной (Ф. Тоффлер, А. Швейцер и др.) литературе. Исследователи в основном рассматривают культуру либо как систему ценностей человеческого общества, либо как социально значимый опыт. Существуют и различные способы классификации культуры по основным видам. Наиболее распространено деление культуры на *материальную и духовную*.

К духовной культуре обычно относят сферу производства, распространения и потребления результатов духовной деятельности; различные виды духовного творчества, образование, просвещение, воспитание, а также деятельность СМИ, в том числе и телевидение, а также работу культурно-просветительских учреждений.

Духовная культура подразделяется на политическую, эстетическую, художественную, нравственную и научную. Однако характер и

уровень развития всей культуры в целом и художественной в частности определяется социально-экономическим развитием общества.

Культура – это не только результат, но и сам творческий процесс сознательной деятельности человека, в ходе которого изменяется не только окружающая его среда, но и он сам. То есть культура не сводится лишь к накоплению материальных и культурных ценностей. Она не случайное, хаотическое нагромождение человеческого разума и труда, и не стихийный процесс, а сложнейшая, исторически развивающаяся система норм, традиций, идеалов, новаторских приемов, стилей мышления, ориентированная на выявление и развитие существенных сил человека.

Главная *задача* культуры – совершенствование человека и ее основные вопросы – это вопросы о смысле жизни человека, методах совершенствования, идеалах, нормах, целях и ценностях людей.

Культурные ценности передаются человеку по трем основным каналам:

1) межчеловеческого контакта, имеющего непосредственный и неформальный характер (непосредственная передача традиций, обрядов и других элементов фольклорного характера);

2) с помощью локальных учреждений культуры (концертные залы, музеи, библиотеки, выставки, клубы и т.д.);

3) региональные средства информации (СМИ). Они взаимосвязаны и пересекаются друг с другом. В силу научно-технического прогресса меняются соотношения степени воздействия каналов: если в традиционной народной культуре преобладал первый канал, то в современном обществе центр тяжести переносится на региональные каналы. Следует сказать, что в результате симбиоза техники и искусства последнее начинает играть все более заметную роль в массовой коммуникации, но массовая коммуникация, ориентированная на некие «средние человеческие стандарты», отнюдь не способствует сохранению такого неотъемлемого свойства высокой культуры, как его духовность. К сожалению, разрушительное воздействие, как на традиционные формы музыкальной жизни, так и на состояние нравственности и духовного мира человека в целом оказывает не только научно-технический прогресс, но и отсутствие серьезного, вдумчивого управления художественной культурой и массовыми развлечениями. Снижение критериев в оценке, выпускаемой в свет музыкальной продукции, такой как эстрадное шоу, развлекательные телепередачи для детей, производство компакт дисков с циничными текстами и др., обуславливают снижение общего уровня культуры.

Рекомендуемая литература

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1983.
3. Бутник А.Г. Формирование эстетического отношения подростков к музыкальному искусству во внеурочной деятельности: автореферат дис. ... канд. пед. наук. – М., 1991.
4. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема общеэстетической науки // Ритм. – Л., 1994.
5. Каган М.С. Музыка в мире искусств. – СПб., 2006.

Вопросы для самостоятельного изучения

1. Раскрыть содержание понятия «музыкальная культура».
2. Перечислить виды искусства в формировании духовной культуры личности.

Тема 3. Функции музыкального искусства и их реализация в музыкальном образовании

1. *Коммуникативная функция музыкального искусства. Эстетическая функция.*
2. *Каноническая и эвристическая функции. Позновательно-просветительская функция.*

Музыкальное искусство как один из видов духовной культуры, характеризует качественное состояние музыкальной деятельности, ориентированной на создание и освоение музыкально-художественных ценностей. Музыка – язык, который понимают все, гораздо более выразительный, чем любой другой, поскольку воздействует на сознание, подсознание и обращается к душе человека. Музыка обладает способностью спланивать людей, она помогает противостоять разобщенности, равнодушию, чувствам затерянности и ненужности в большом мире. Объединяющая сила музыки проявляется не только тогда, когда огромный зрительный зал живет одним дыханием, но ощущает эту силу, даже тогда, если звуки музыки льются из телевизора или радиоприемника.

Довольно распространенное мнение о том, что музыка апеллирует лишь к слуху и эмоциям, ошибочно. На самом деле диапазон ее воздействия на человека значительно шире, она охватывает весь духовный и телесный мир человека. Поэтому формирование музыкальной культуры должно осуществляться в контексте гармоничного раз-

вития личности. Здесь прослеживается закономерность, заключающаяся во всестороннем развитии общества, требует всестороннего развития личности, а последнее невозможно без воспитательного воздействия на все стороны личности: ее интеллект, эмоционально-волевою сферу, поведение.

Влияние музыкального искусства на воспитание личности проявляется и осуществляется в различных формах музыкальной деятельности:

- 1) слушание музыки;
- 2) творческой деятельности, исполнительстве;
- 3) познавательной деятельности (музыкальной грамотности);
- 4) общественно-полезной деятельности, выражающейся в сознательной и активной пропаганде музыкального искусства.

Все формы музыкального искусства помогают формировать навыки активного восприятия музыки, обогащают музыкальный опыт детей, прививают им знания, что в целом является важной предпосылкой обогащения музыкальной культуры подрастающего поколения.

Таким образом, музыкальное воспитание можно понимать в широком смысле и в более узком смысле. В широком смысле музыкальное воспитание – это формирование духовных потребностей человека, его нравственных представлений, интеллекта, развитие эмоциональной восприимчивости. В таком понимании музыкальное воспитание – это воспитание Человека.

В более узком смысле музыкальное воспитание – это развитие способности к восприятию музыки. Оно осуществляется в различных формах музыкальной деятельности, которые ставят своей целью развитие музыкальных способностей человека, воспитание эмоциональной отзывчивости к музыке. В таком понимании музыкальное воспитание – это формирование музыкальной культуры человека.

Поскольку приобщение подрастающего поколения к музыкальному искусству происходит в условиях образовательного процесса, необходимо напомнить *функции музыкального искусства*, о которых не раз упоминали отечественные ученые, педагоги-музыканты:

- 1) коммуникативную;
- 2) отражения действительности;
- 3) этическую;
- 4) эстетическую;
- 5) эвристическую;
- 6) познавательно-просветительскую.

Каждая из этих функций выступает в образовательном процессе во взаимосвязи с другими функциями, а с другой стороны – имеет свою направленность и специфику.

Рекомендуемая литература

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1983.
3. Бутник А.Г. Формирование эстетического отношения подростков к музыкальному искусству во внеурочной деятельности: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1991.
4. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема общеэстетической науки // Ритм. – Л., 1994.
5. Каган М.С. Музыка в мире искусств. – СПб., 2006.
6. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М., 1996.

Вопросы для самостоятельного изучения

1. Определить значимость функций музыкального искусства в условиях образовательного процесса.
2. Дать характеристику формам музыкального искусства и объяснить их воспитательное значение.
3. Дать определение понятию «культурные ценности» и объяснить механизм передачи их в человеческом обществе.
4. Охарактеризовать понятие «духовная культура» и назвать составляющие духовной культуры человека.

РАЗДЕЛ II. ЖАНРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА. ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ

Тема 4. Разновидности музыкальных жанров. Из истории вокально-инструментальных жанров

1. *Разновидности музыкальных жанров.*
2. *Из истории вокально-инструментальных жанров.*

Музыкальные жанры – исторически сложившиеся разновидности музыкальных произведений, определяемые условиями их бытования (сочинения и исполнения), составом исполнителей, особенностями содержания и структуры.

Музыкальные жанры могут быть:

- народными и профессиональными;
- вокальными;
- инструментальными;
- вокально-инструментальными;
- сольными;
- ансамблевыми;
- хоровыми;
- оркестровыми;
- камерными;
- симфоническими;
- музыкально-сценическими;
- программными и внепрограммными и т.д.

В более узком смысле под жанром подразумевают разновидности одного и того же типа произведения (например жанровые разновидности оперы: лирическая, трагедийная, комедийная, историческая и т.д.). Здесь предоставляется объяснение музыкальных жанров в следующей последовательности:

- вокальные – *песня, романс*;
- вокально-инструментальные – *кантата, оратория*;
- инструментальные – *соната, сюита, пьеса, трио, квартет*;
- симфонические – *увертюра, концерт, симфония*;
- музыкально-сценические – *опера, оперетта, балет; джаз*.

Вокальные жанры

Песня – простой, доступный вид вокальной музыки, объединяющий поэтический и музыкальный текст в единый песенный образ.

Песни различаются по жанрам, видам, складу, формам исполнения и т.д. Различают песни народные и профессиональные.

Романс – музыкально-поэтическое произведение для голоса с инструментальным сопровождением, преимущественно лирического характера. Основа романса – вокальная партия, но часто аккомпанемент значительно дополняет ее художественное содержание. Музыка романса передает как общий характер поэтического текста, так и отдельные его конкретные образы. В музыке романса получают отражение и речевые интонации, и поэтический размер стихотворного текста. Романс – основной жанр камерно-вокальной музыки. В целях расширения выразительных возможностей (составление контрастных образов и их широкое развитие) несколько романсов порой объединяются в вокальный цикл («Прекрасная мельничиха» Ф. Шуберта, цикл из 20 романсов, «Любовь поэта» Р. Шумана, 16 романсов).

Разновидности романса:

- *баллада* – произведение, повествующее о народных преданиях, героических подвигах, давно минувших событиях, иногда фантастических сказаниях («Ночной смотр» М.И. Глинки на стихи В.А. Жуковского, «Черная шаль» А.Н. Верстовского на стихи А.С. Пушкина);

- *элегия* – произведение задумчивого, печального, скорбного характера («Элегия» Ж. Массне, «Для берегов отчизны дальней» А.П. Бородина).

К произведениям камерно-вокальной лирики относятся также *колыбельная песня*, *застольная*, *серенада* (песня, обращенная к любимой), *баркарола* (песня лодочника).

Романс возник в Испании в средние века и первоначально обозначал бытовую песню на испанском (романском) языке, в отличие от латинских песнопений. В XVI в. романсом начали называться любовные, шуточные и сатирические песни с инструментальным сопровождением. В Германии и романс и песня объединялись названием «лауд», замечательные образцы которой создали Й. Гайдн и В.А. Моцарт. В начале XIX в. романс, как лирический жанр, способный передать богатый и разнообразный внутренний мир человека, привлекал крупнейших композиторов. Первый цикл романсов принадлежит Л. Бетховену («К далекой возлюбленной»). Большое внимание уделяли романсу композиторы-романтики: около 100 песен и романсов написал М. Вебер, более 60 – Ф. Шуберт, более 200 – Р. Шуман. Позднее этот жанр развили И. Брамс, К. Дебюсси, Э. Григ и др.

В России во 2-й половине XVIII предшественницей романса была «российская песня» представленная творчеством Ф. Дубянского и О. Козловского. В начале XIX в. повсеместно распространился лири-

ческий бытовой романс – детище городской культуры, впитавший достижения русской народной песни, а также некоторые черты украинской и цыганской песни. Вначале романс носил следы салонной сентиментальности, но вскоре в нем победили демократические элементы (в него включаются ритмы танцев – вальса, мазурки, болеро) он тесно сближается с поэзией В. Жуковского, Е.А. Баратынского, К.Н. Батюшкова, А.С. Пушкина. Создатели классического русского романса – М.И. Глинка, А.А. Алябьев, А.Н. Верстовский, А.Е. Варламов, А.Л. Гурилев. В дальнейшем романсу уделяли большое внимание почти все русские композиторы: А.С. Даргомыжский (100), А.Г. Рубинштейн (160), М.А. Балакирев (45), А.П. Бородин (18), М.П. Мусоргский (67), Н.А. Римский-Корсаков (80), П.И. Чайковский (100), С.В. Рахманинов (70).

В советское время значительно расширился круг тем и сюжетов вокальной музыки: тема патриотизма, гражданственности и героики привела к созданию эпически-монументальной баллады, а также к созданию смешанных жанров, сочетающих черты романса и массовой песни (Н.Я. Мясковский, Ю.А. Шапорин, Д.Д. Шостакович).

Вокально-инструментальные жанры

Кантата (от итал. кантаре-петь) – концертное произведение для певцов-солистов, хора и оркестра, торжественного или лирико-эпического характера. Кантаты могут быть только хоровыми (без солистов), без инструментального сопровождения, а также камерными с сопровождением фортепиано вместо оркестра. Они могут быть одночастными или состоять из отдельных номеров и частей (сольных, хоровых, ансамблевых, оркестровых). По структуре кантаты близки оратории и опере, от которых отличается меньшими размерами, одноплановостью содержания и отсутствием драматургически разработанного сюжета. Кантата возникла в Италии на рубеже XVI-XVII вв. вначале как сольное произведение, а затем и как хоровое. В XVIII в. кантаты писали преимущественно на библейские сюжеты. Подлинных высот кантата достигла в творчестве И.С. Баха, написавшего более 220 духовных и светских кантат.

В России кантата оформилась в XVIII в. и привела к созданию театрализованных кантат (А.Н. Верстовский), близких к свободным балладно-повествовательным формам. Кантаты нередко сочинялись к торжественным событиям («Москва» П.И. Чайковского), носили иногда философский характер.

Оратория (от итал. Оратор) – крупное концертное музыкальное произведение драматического характера для хора, певцов-солистов и

симфонического оркестра. Она состоит из речитативов, арий, вокальных ансамблей, законченных симфонических номеров. По структуре к жанру оратории относятся *месса* (католическая служба).

Реквием – заупокойная месса, траурное оркестровое, хоровое произведение.

Страсти – вокально-драматическое произведение на сюжет из Евангелия.

Стабат Матер – крупная вокально-хоровая композиция на религиозный сюжет.

Те Деум – торжественно-монументальное произведение, вокально-хоровая сюита.

Оратория, как и кантата, возникла в Италии на рубеже XVI-XVII веков. Высокого расцвета жанр оратории достиг в творчестве И.С. Баха и, особенно у Г.Ф. Генделя, создателя классического типа монументальной героико-эпической оратории. В дальнейшем оратория и близкие к ней жанры все более отходят от церковных канонов (Реквием В.А. Моцарта, Торжественная месса Л.В. Бетховена) и проникаются гражданскими идеями (Реквием Д. Верди, И. Брамса, Г. Берлиоза). Замечательные оратории создали в XX в. Х. Эйслер, К. Орф, В. Стоянов, З. Турский.

Первая русская героико-патриотическая оратория «Минин и Пожарский» С. Дегтярева создана в 1811 г. Русские композиторы-классики широко применяли приемы ораториального стиля в операх (М.И. Глинка «Иван Сусанин», А.П. Бородин «Князь Игорь»). В советское время ораториально-кантатные жанры получили большое развитие. В них ярко выражены демократизм, масштабность, широта тематики, борьба за мир. Выдающиеся произведения в этом жанре создали Н.Я. Мясковский, А.П. Прокофьев, Ю.А. Шапорин, Д.Б. Кабалевский, Д.Д. Шостакович, Г.В. Свиридов.

Инструментальные жанры

Соната – крупное, обычно многочастное циклическое произведение для 1 или 2 инструментов. Первоначально сонатой называлось любое инструментальное произведение, в отличие от вокального. Первые сонаты принадлежат Джованни Габриели. В XVII в. бытовала трио-соната для 2 высоких инструментов (скрипка и флейта) и 1 низкого (фагот) в сопровождении клавесина. Первая сольная соната написана Биаджио Марини (для скрипки соло). Как циклическое произведение, соната сформировалась в творчестве А. Корелли, а затем Дж. Торелли, А. Вивальди, Д. Скарлатти, развивший 1-частную сонату для клавира.

Во второй половине XVIII в. сложился классический тип сонаты в творчестве И. Гайдна, В.А. Моцарта и Л.В. Бетховена. Сонаты, как правило, состояли из 3-х, реже 4-х частей, были построены по принципу тематического контраста. В творчестве Л.В. Бетховена соната стала одним из ведущих жанров. Им написано 32 фортепианных сонаты. К жанру сонаты обращались и композиторы-романтики: Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Шуберт, Ф. Лист. В России соната появилась в конце XVIII в. в творчестве И.Е. Хандошкина, Д.Б. Бортнянского. Впоследствии к сонате обращались П.И. Чайковский, С.В. Рахманинов, И.С. Глазунов, Скрябин, Д.Б. Кабалевский, С.С. Прокофьев.

Сюита (от франц. ряд, последовательность) – произведение в циклической музыкальной форме, состоящее из ряда самостоятельных законченных пьес, разнообразных по содержанию, построению и следующим одна за другой по принципу контраста. В старинной сюите все части сочинялись в одной тональности. Сюита зародилась в народной музыке как последовательность различных по характеру танцев. В профессиональном творчестве сюита возникла в Италии в XVI в., в ней противопоставлялись 2 танца – медленный павана и быстрый гальярда. Часто они сочинялись как вариации. На одну тему. Самостоятельным жанром сюита стала в конце XVI в. в творчестве Андреа Габриели и его брата Джованни Габриели.

В Англии сюита стала любимым жанром среди знати. Известны сюиты Джона Булла, Орландо Гиббонса. В Германии сюиты писали И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, И. Пахельбель. Французские клавесинисты ввели в сюиту менуэт, гавот, паспье. Значительное место сюита занимает у русских композиторов. В конце XIX в. широкое распространение получила сюита, основанная на балетной и оперной музыке, а также музыке к драматическим спектаклям. В XX веке сюитный жанр развил Р.М. Глиэр, С.С. Прокофьев, А.И. Хачатурян. В 1930-е годы в связи с возрастающей ролью музыки в кино, возник новый жанр-сюита из музыки к кинофильмам.

Инструментальные пьесы – произведения различного содержания и формы, предназначенные для сольного, а также ансамблевого и оркестрового исполнения. Некоторые из них носят импровизационный характер. К инструментальным пьесам относятся также траурные и танцевальные пьесы-вальсы, польки, мазурки, лезгинки, болеро, фокстроты, танго и др. По художественному значению они часто выходят за рамки прикладной музыки.

К симфоническим жанрам относятся увертюра (вступление) – оркестровое произведение, симфоническая поэма, фантазия, симфо-

ническая картина, концерт (инструментальный), симфония. К этому жанру обращались венские классики (Й. Гайдн, В.А. Моцарт, Л.В. Бетховен), русские композиторы, композиторы-романтики. К музыкально-сценическим жанрам относят *оперу* и ее разновидности (опера-серия, опера-буффа, лирическая трагедия, музыкальная драма), водевиль, оперетту, балет.

Рекомендуемая литература

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1983.
3. Бутник А.Г. Формирование эстетического отношения подростков к музыкальному искусству во внеурочной деятельности: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1991.
4. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема общеэстетической науки // Ритм. – Л., 1994.
5. Каган М.С. Музыка в мире искусств. – СПб., 2006.

Вопросы для самостоятельного изучения

1. Какие музыкальные жанры сформировались в XX веке.
2. Как называлась сельская музыка, которая активное развитие получила в XVII-XVIII веках в Северной Америке.
3. Дать определение жанру Аллеманда.

Тема 5. Исторический стиль в искусстве.

Творческий метод. Направления, течения, школы

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

Важное место в истории пластических искусств занимает категория «исторического стиля» - этапа истории искусства, когда выработывалась цельная художественная система, охватывающая различные виды искусства и художественной культуры, обладающая внутренним (содержательным) и внешним (формальным) единством и создающая единый образно-пластический строй в произведениях архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства.

Таковы стили древневосточного искусства Египта и Месопотамии, античного искусства эпох *архаики*, *классики* и *эллинизма*, *прероманского*, *романского* и *готического* стиля в Средние века, стиль эпохи *Возрождения*, *барокко*, *классицизма*. Эти стили имеют не только

более или менее чёткие хронологические, но и географические границы. Наиболее тщательно изучены и описаны европейские стили, но не меньшее значение в общем историке – художественном процессе имеют основные стили искусства Азии, Африки, Древней Америки, Океании.

Искусство в своём развитии не всегда кристаллизуется в завершённую форму исторического стиля, обладающего общим для всех родов и видов искусства образно-пластическим строем, последовательно развитым содержанием и столь же последовательно выраженной художественной формой. Поэтому наиболее правомерно применять это понятие *стиля* к тем этапам истории искусства, когда образуется наиболее прочное единство архитектуры, изобразительного и декоративно-прикладного искусства, когда художественная культура носит наиболее цельный характер и проявляет себя в создании *синтеза искусств*, целостного художественного ансамбля. Как правило, в ранние периоды развития искусства стиль был единым, всеобъемлющим, строго подчинённым господствующим религиозно-идеологическим нормам.

В пределах общего стиля выделяются крупные пласты художественной культуры (официальный, фольклорный). Ведущая роль в формировании стиля безраздельно принадлежит архитектуре, подчиняющей себе живопись, скульптуру, прикладное искусство. В дальнейшем самостоятельность видов искусства возрастает и одно время, происходит их слияние на основе глубокого стилистического родства. Так, храм эпохи древнегреческой классики включает в свой художественный «организм» скульптуру, имеющую самостоятельную образную выразительность, но теснейшим образом связанную со всей структурой и общим замыслом всего здания. Средневековый готический собор вбирал в себя не только разнообразные скульптурные изображения, но и все виды пластических искусств, а также музыку, театр, поэзию. Значение художественной индивидуальности здесь повышается, но индивидуальные манеры отдельных мастеров строго соответствуют нормам стиля и являются его высшим и наиболее совершенным выражением. В новое время, с эпохи Возрождения, индивидуальный стиль начинает играть новую роль: например, стили Микеланджело, Тициана или А. Дюрера, будучи высшими проявлениями стиля, господствовавшего в их эпоху, никак не исчерпываются его общей характеристикой. Вместе с тем, в пределах крупнейших историко-культурных эпох (античного искусства или европейского искусства средневековья и нового времени) каждый новый исторический стиль теряет какую-то часть своей всеобщности по сравнению с более

ранними историческими стилями. Цельность стиля может подвергаться размыванию, дроблению. С этой точки зрения стиль искусства эпохи эллинизма более многолик и многосоставен, чем древнегреческая классика и древневосточные культуры, которые ему предшествовали. Ещё более резкая грань отделяет стили средних веков от стилей нового времени, когда отдельный исторический стиль уже не исчерпывают всего художественного содержания эпохи (так в эпоху Возрождения «классическим» историческим стилем является искусство Италии, искусство же Северного Возрождения не укладывается в рамки этого стиля). В то же время многие крупные мастера, такие как Д. Веласкес, А. Ватто, Ф. Гойя и др. вообще не могут быть помещены в рамки какого-либо исторического стиля. Поэтому некоторые исследователи наряду с понятием исторического стиля выдвигают более широкое понятие «стиля эпохи», охватывающее все художественные проявления эпохи, как обладающие стилевым единством, так и имеющие «внестилевой» характер. В качестве критериев стилевой общности в этом понятии выдвигаются единые для эпохи фундаментальные принципы мировосприятия и творческого мышления.

Усложнение картины мира, дифференциация мировоззренческих установок способствуют нарастанию противоречий внутри стиля (тенденции классицизма внутри барокко, тенденции сентиментализма и романтизма внутри классицизма и т.д.). Всё это усиливает гибкость, подвижность границ между стилями, нарушает прежнюю всеобщность синтеза искусств и, в конечном счете, ведёт к распаду исторических стилей, к их вытеснению отдельными стилевыми направлениями.

Станковое искусство в наибольшей мере отрывалось от идеальных норм синтетического, целостного понимания стиля и становилось «миром в себе», отражающим многообразие и противоречивость реальных жизненных явлений. Это создало конфликт между традиционной «стильностью» искусства, которую эстетические концепции классицизма приравнивали к строгому следованию нормативному идеалу прекрасного, и развитием *реализма*.

В XIX в. основой художеств, процесса становится не смена исторических стилей, а сложное взаимодействие стилевых направлений и творчества крупных индивидуальностей, борьба между омертвевшими канонами стиля, культивировавшимися *академизмом*, и реалистическими принципами отражения жизни. Разнообразная стилистика в архитектуре (электизм), распад стилистической общности изобразительного искусства, в сфере которого крепнувший реализм переплетался с тенденциями романтизма и позднего классицизма, возмеща-

лись яркостью индивидуальных стилей крупнейших мастеров XIX в. (Ж. О.Д. Энгр, О. Домье, Г. Курбе, И. Е. Репин, В.И. Суриков и др.).

Во второй половине XIX – начале XX века возникает первоначально в изобразительном искусстве *символизма* и первой волны *неоклассицизма* тяготение к новому синтезу искусств, к воскрешению органичности «большого стиля», реализовавшееся к концу XIX века в стиле «*модерн*». В этой обстановке «борьбы за стиль» формируются теории стиля как одного из основных понятий истории искусства: у швейцарца Г. Вёльфлина, австрийца А. Ригля «стиль», несколько односторонне осмысленный как последовательно выраженная чисто формальная структура, предстал в качестве специфической категории искусства, одного из принципов его исторического развития. Однако попытки их последователей осмыслить весь мировой художественный процесс как последовательную смену стилей, не увенчались успехом.

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

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

Стили изобразительного искусства активно взаимодействуют со стилями поэтического, литературного творчества. В различные культурные (художественные) эпохи и периоды наблюдалось тесное взаимопереплетение и этих стилей. Английский художник и поэт Уильям Блейк (1757–1827), заявивший о себе уже в конце века Про-

свещения как предвестник романтического и символического мировоззрений, достиг совершенного стилистического единства собственных романтических стихотворений (сборники «Песни неведения», «Песни познания») и сопровождавших их символических иллюстраций. Возможно, первым открытием нового мира самоценной человечности станет целостный стиль постромантизма, новая интегральная модель социально-исторического и космического бытия.

Как уже показал предшествующий анализ, центральным звеном данной типологизации является большой стиль. Обратимся вновь к Литературному энциклопедическому словарю: «...большие стили органических художественных эпох прошлого являют согласованность общезначимых принципов миропознания и канонического, нормативного творчества...».

Большие стили, характеризуя (часто противоречивые) ведущие ценностные ориентации культурных эпох, охватывают различные виды и жанры искусства, обобщают стили отдельных произведений, авторские, национальные, межнациональные, транснациональные. Одновременно большие стили сами образуют типологические группировки в охарактеризованных немецким искусствоведом Э. Кон-Винером фундаментальных стилях: тектоническом (простой конструкции), декоративном, орнаментальном, эклектическом и постмодернистском.

Дифференцирующиеся большие стили (античной Греции и античного Рима, средневековья и возрождения, барокко и классицизма, романтизма и реализма, импрессионизма и символизма, модерна и модернизма) возникают и развиваются попарно, демонстрируя единство и борьбу противоположных направлений и течений. Все они, проходят стадии генезиса, дифференциации, расцвета, сближения, академизации, эклектического истощения и постмодернистской «перегруппировки», т.е. инновационной реконструкции (деконструкции). Каждая новая пара противоположностей становится диалектическим отрицанием консервативных тенденций, которые исчерпывают резервы развития предшествующих, основной и промежуточной, пар. Например, стили романтизма и реализма приходят в XIX веке на смену эклектически сочетаемым образцам барокко и классицизма, рококо и ампира, демонстрируя подчеркнутые отклонения от исчерпавших себя, обмельчавших мировоззренческих принципов и формальных нормативов, представленных этими образцами. Каждый большой стиль имеет национальные, межнациональные и транснациональные формы, детерминированные соответствующими художественными мен-

талитетами, эстетическими идеалами и многогранно преломляющими коллизии эпохи.

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

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

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

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

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

Рекомендуемая литература

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1983.
3. Бутник А.Г. Формирование эстетического отношения подростков к музыкальному искусству во внеурочной деятельности: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1991.
4. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема общеэстетической науки // Ритм. – Л., 1994.
5. Каган М.С. Музыка в мире искусств. – СПб., 2006.

Вопросы для самостоятельного изучения

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

Тема 6. Музыкальный стиль. Современные стили в музыке

1. *Музыкальный стиль.*
2. *Современные стили в музыке.*

Музыкальный стиль – совокупность (общность) средств и приемов выразительности, образной системы, характерной для данного музыканта – композитора, исполнителя или для направления, школы в музыкальном искусстве. Музыкальный стиль неразрывно связан с той историко-культурной атмосферой, в которой он формировался.

Музыку можно слушать по-разному. Можно просто наслаждаться ею, не задумываясь над тем, почему данное произведение воздействует на нас, в чем своеобразие музыкального языка, присущего его автору. В этом случае нам вряд ли откроется все богатство содержания, заложенного в этом сочинении. Совершенно иной подход обнаруживает тот человек, который стремится по-настоящему глубоко проникнуть в смысл музыки. Такой слушатель наверняка поинтересуется, в какую эпоху создавалось произведение, каковы особенности творческого почерка композитора. Другими словами, он, так или иначе, постарается разобраться в вопросах, связанных с музыкальным стилем. Стиль – очень сложное понятие в искусстве, возможно, самое сложное. Тем не менее, наверное, каждый из вас, косвенно, касался проблемы музыкального стиля. Например, даже неискушенный в му-

зыка человек, прослушав фрагмент музыкального произведения, которого он не знает, может в некоторых случаях назвать имя автора. Установить, кем написано не известное ему сочинение, он сумеет лишь в том случае, если по каким-то другим произведениям этого композитора, ранее слышанным, он знаком с чертами его стиля. В данном случае речь идет об одном из значений понятия «музыкальный стиль», а именно о том, когда оно используется для характеристики индивидуальных особенностей *творческой манеры композитора*.

Здесь под стилем понимается весь комплекс выразительных средств, присущих данному автору, с помощью которых он раскрывает внутреннее содержание произведения. Стиль композиторам – это не застывшее понятие. По мере формирования его собственного почерка, приобретения им творческой зрелости, его стиль меняется. Не случайно творческий путь крупного композитора часто делится исследователями на определенные этапы. Так, когда говорят «стиль позднего Бетховена», имеется в виду, что его сочинения последнего периода по некоторым вполне определенным признакам отличаются от произведений, возникших до этого времени. Эволюция стиля композитора наиболее ясно прослеживается при сравнении произведений одного жанра. В нашем примере можно, скажем, сопоставить сонаты раннего Бетховена, среднего и позднего периодов. При этом не трудно заметить, как менялась форма произведений, другие элементы музыкального языка.

Понятие «стиль» применяется и для выявления общности в творческой манере композиторов или в народной музыке одной страны. В таких случаях принято говорить о *национальном стиле*.

Стиль – это характеристика музыкального искусства определенных исторических эпох или крупных художественных направлений. Сегодня часто можно слышать выражения: «музыка барокко», «музыка эпохи рококо», «романтическая музыка» и т.д. Что скрывается за этими понятиями и почему вокруг них нередко возникает путаница? Понятия «барокко», «рококо», «классицизм», «романтизм» и другие, как известно, охватывают кроме музыки, смежные искусства, в том числе и литературу. То есть стиль в этом значении – это очень широкая и в то же время емкая категория, отражающая единство художественно-образных приемов, средств, принципов, обусловленных единством общественно-исторического содержания в данную эпоху. Отсюда сделаем два очень важных вывода.

Во-первых, изучая стиль, присущий художественному направлению в музыке или одному композитору, необходимо, прежде всего,

попытаться увидеть, понять те явления жизни, которые его породили. Вне общественного фона, обстановки стиль существовать не может.

Во-вторых, стилевые направления в музыке надо стараться рассматривать не изолированно, а в связи с важнейшими явлениями смежных искусств: архитектуры, литературы, театра, декоративно-прикладного искусства. Вот два ярких примера, иллюстрирующих сказанное (один относится к нашему первому выводу, другой, соответственно ко второму).

Великая Французская революция. Трудно проследить начало творческого пути Л.В. Бетховена, не учитывая, какое влияние оказало на него это событие. Не познакомившись с литературными произведениями писателя-романтика Э. Гофмана, невозможно до конца понять образный мир композитора-романтика Р. Шумана.

Разумеется, каждый вид искусства очень специфичен, поэтому о взаимосвязях между музыкой и каким-либо видом искусства в пределах одного стилевого направления можно говорить только условно. Тем более, что всякое национальное искусство придает свою окраску одному и тому же стилю. Но связи эти существуют, и их выявление помогает глубже постигнуть суть данного стиля в музыке, особенности стиля данного композитора и содержание его отдельных произведений. И всегда следует помнить, что чем крупнее талант композитора, чем индивидуальнее его собственный стиль, тем труднее вписывается его творчество в какое-либо одно определенное стилевое направление. Даже такие композиторы, как Й. Гайдн и В.А. Моцарт, являющиеся главными представителями венского классицизма, далеко не исчерпываются одним этим стилем; некоторые их произведения заставляют вспомнить о более раннем стиле рококо, в других чувствуется приближение нового направления, которое пришло на смену классицизму и романтизму.

Итак, как мы уже выяснили, эпоха и стиль – два взаимосвязанных понятия. Но нельзя, как это порой происходит, отождествлять их. Например, можно сказать, «музыка эпохи Возрождения», но нельзя говорить «музыка стиля Возрождения». Почему первое выражение правомерно, а второе ошибочно? Потому, что в первом случае речь видимо, идет о музыкальных произведениях, созданных в тот исторический период, в течение которого развивалось искусство Ренессанса. Но единого стиля Ренессанса в музыке не существует. Стиль определенной эпохи в музыке составляет совокупность индивидуальных стилей всех относящихся к нему творцов в разных областях музыкального искусства. Вот один из наиболее ярких примеров в музыке. Два австрийских композитора – Й. Гайдн и В.А. Моцарт были совре-

менниками. Каждый из них внес много нового в те жанры, в которых сочинял, выработав свой ярко индивидуальный стиль, творческий почерк. Между тем нередко любители музыки принимают произведения В.А. Моцарта за произведения Й. Гайдна и наоборот. Такая ошибка не случайна: оба композитора принадлежали к одному стилевому направлению – венскому классицизму, чем объясняется близость их индивидуальных творческих манер.

Еще одно важное положение, которое надо иметь в виду, когда речь идет о стиле. Художественные стили никогда не возникали на пустом месте. Поэтому всегда можно проследить, как тянутся нити преемственности между отдельными стилями, в музыке. Интуитивно мы так часто и поступаем, когда слушаем то или иное произведение, стараемся выявить, какие черты стиля роднят разных композиторов.

Итак, еще раз бегло перелистаем страницы истории музыки. Наша задача заключается в том, чтобы кратко описать важные стилевые направления музыкального искусства в той исторической последовательности, в какой они возникали и исчезали.

Стиль Старинная музыка

В наши дни часто можно видеть афиши концертов с названием «Вечер старинной музыки». В этих концертах исполняется музыка самая разная. В них могут звучать произведения Д.П. Палестрины, созданные в XVI в., Г. Перселла, творившего в XVII в., А. Вивальди, (XVIII в), но вот сочинений Л.В. Бетховена или Р. Шуберта мы в таких концертах не услышим. Что же скрывается за выражением «старинная музыка»? Каковы ее временные рамки? Существует ли единый «старинный» стиль в музыке? Попытаемся ответить на первый вопрос.

С момента зарождения музыки процесс ее создания никогда не прерывался, не приостанавливался. Мы знаем, что музыка создавалась и в античном мире и в период средневековья. Но в силу определенных исторических причин этот огромный пласт музыки в наши дни практически не звучит. Поэтому область «старинной музыки» хронологически начинается, сегодня для нас с тех произведений, которые возникли в эпоху раннего Возрождения. Это нижний временной предел, которым ограничено понятие «старинная музыка»

Верхний, условно говоря, 1750 г. – год смерти И.С. Баха. Этот момент оказался во многих отношениях переломным в истории музыки. С уходом из жизни великого композитора закончился период господства полифонии. В общественно-политической жизни Европы проявляются новые ведущие тенденции, что незамедлительно отра-

жается на музыкальном творчестве и быте. Так, например, начавшийся процесс демократизации музыкального искусства вызывает переворот в музыкальном инструментарии. Такие инструменты, как клавиесин, клавиикорд, лютня, виолы выходят из употребления.

Итак, временной интервал, в течение которого создавалась «старинная музыка», охватывает около 3-х столетий. Этот огромный исторический период вместил несколько крупных эпох в искусстве. Поэтому говорить о каком-то едином «старинном» стиле неправомерно. Причем даже не каждая эпоха создала свой стиль. Так, Ренессанс, имевший такие разные проявления и в Италии и в Англии, принесший музыке такие важные завоевания, как мадригал, опера, клавирное, лютневое и виольное искусство, не оставил целостного художественного стиля. Гораздо более конкретные черты имеет стиль барокко.

Стиль «Барокко»

Барокко (от итал. причудливый) – художественный стиль в европейском искусстве XVI-XVII веках, для которого характерно сочетание значительности содержания с монументальными формами, сложности, порой перенасыщенности музыкального языка.

Первые признаки стиля барокко стали проявляться с конца XVI в. в архитектуре, изобразительном искусстве, а затем в музыке. Это было время, беспощадных войн в Европе, и отголоски тех суровых событий, изменивших уклад жизни целых государств народов, нашли отражение в новом стиле. Когда говорят «барочный стиль», «барочная музыка», имеются в виду те произведения XVI-XVII вв., в которых преобладают драматическая патетика, большая динамичность образов, контрастность звуковых эффектов, где ощущается стремление к величию, пышности, пространственному размаху. Также как и в архитектуре и в живописи, в музыке барокко наблюдается тяготение к монументальным жанрам, яркий драматизм. Наиболее явно черты барокко проявлялись в тех жанрах, где музыка переплеталась с другими искусствами. Это были, прежде всего, опера, оратория и такие жанры духовной музыки, как пассионы и кантаты. Музыкальные звуки в сочетании со словом, а в опере с костюмами и декорациями, т.е. с элементами живописи, прикладного искусства и архитектуры, были призваны выразить сложный душевный мир человека, переживаемые им сложные и разнообразные события. Но и в чисто инструментальных жанрах, таких как, например концерто гроссо, тоже проявляются черты барокко. Они ощущаются и сегодня, когда мы слушаем в концертном зале органное произведение И.С. Баха. Мас-

штабные по звучанию, монументальные по форме, они в чем-то пере-кликаются с громадными размерами самого инструмента.

Такая ассоциация вполне естественна: окончательный внешний вид органа и элементы его декора сложились под влиянием стиля барокко. Обычно когда речь заходит о музыке барокко, наиболее ярких ее проявлениях, в первую очередь вспоминается творчество И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. Действительно, баховские пассионы и Месса си минор или генделевские оратории ассоциируются у нас с произведениями других искусств, отмеченных чертами стиля барокко. Но, обладая гениальной интуицией, безупречным чувством меры, оба композитора сумели избежать тех преувеличений в пышности, экспрессии, которые были свойственны этому стилю в изобразительном искусстве, и создать глубочайшие по содержанию творения. В середине XVIII в. европейской музыке барокко уступает место новому стилевому течению, зародившемуся еще на рубеже XVII-XVIII вв. и получившего название галантный стиль.

Галантный стиль (от франц. – учтивый, вежливый, изысканный) стиль в европейской музыке начала и середины XVIII в. Эстетическими идеалами стиля были изящество, легкость и вместе с тем выразительность музыкальной речи; музыка должна, прежде всего, была доставлять слушателям приятное наслаждение. Для творчества композиторов этого стиля характерен отказ от больших тем, от передачи в музыке сложных жизненных проблем.

Вместо усложненной, как в то время стало казаться, полифонической фактуры в музыке начинает господствовать более легкая для восприятия гомофонно-гармоническая манера письма. Мелкие пьесы, разного рода миниатюры предпочитают крупным полотнам, монументальным произведениям.

Вообще меняется вся эстетика музыки. Не разум, а чувство становится главным судьей, когда решается вопрос, хорошая ли звучит музыка или плохая, устаревшая. Под «хорошей» понималась музыка ясная, доступная, изящная, призванная, главным образом, доставлять наслаждение. Назначение подобной музыки, согласно эстетике галантного стиля, было примерно тоже, что у непринужденной светской беседы – развлекающей, но не заставляющей испытывать глубокие, сильные чувства. Характерной чертой нового стиля в музыке было обильное украшение мелодической линии мелизмами, что соответствовало модной отделке мебели, одежды, причем наиболее характерной деталью отделки стал раковинообразный орнамент, откуда галантный стиль и получил свое французское название-**рококо**. Наи-

большее распространение стиль рококо получил во Франции, где ему отдали дань выдающиеся композиторы Ф. Куперен и Ж. Рамо.

Постепенно галантный стиль обретет новые черты. И в музыке таких авторов, как Дж. Перголези, сыновья И.С Баха – Филипп Эммануэль Бах и Иоганн Кристиан Бах, уже главный упор делается не столько на изящество, бесконфликтную утонченность музыки, сколько на психологическую ее выразительность. Первостепенное значение придается красоте и напевности мелодии. Так галантный стиль перерастает в сентиментализм.

Сентиментализм (от франц. чувствительный)- течение в литературе XVIII в. В противовес классицизму, композиторы сентименталисты стремились показать внутренний мир не героических личностей, в обыкновенного человека, его чувства, страсти, переживания.

Один из теоретиков сентиментализма Ж.Ж. Руссо писал: «Музыка-это язык чувств». Ж.Ж. Руссо считал, что исполнитель должен «затронуть сердца слушателей», а слушателю следует обладать «душою нежной и чувствительной». Но все лучшие качества, которые нес в себе галантный стиль – ясность музыкальной мысли, изящество, доступность, приятность – нашли законченное воплощение в творчестве Й. Гайдна и В.А. Моцарта, основоположников уже нового направления в музыке второй половины XVIII в. – классицизма.

Классицизм (от лат. – образцовый) – художественная теория и стиль в европейском искусстве, литературе и музыке в XVII-XVIII вв. Художники классицизма, стремясь передать актуальные проблемы современной жизни, в качестве образцов использовали шедевры античного искусства, его образцы и сюжеты. Наиболее ярким проявлением раннего музыкального классицизма были лирические трагедии Ж.Б. Люли и опера-сериа. Поздняя разновидность классицизма в музыке – творчество композиторов венской классической школы – Й. Гайдна, В.А. Моцарта и Л.В. Бетховена.

Венская классическая школа – направление в музыке второй половины XIX в., наиболее яркие представители, которой подытожили то лучшее, что было создано в европейском музыкальном искусстве до них, открыли и утвердили в своем творчестве новые жанры, формы, другие элементы музыкального языка, оказав решающее влияние на весь дальнейший ход развития музыки. Для творчества венских классиков характерно сочетание глубины и разнообразия со-

держания с совершенством и вместе с тем доступностью выразительных средств.

В творчестве венских классиков сформировались и достигли совершенства такие жанры, как соната, симфония, квартет, трио, концерт, огромен их вклад в эволюцию оперы и оратории. Созданный ими сонатно-симфонический цикл не просто целесообразная музыкальная структура, форма, композиция. В нем, как впрочем, вообще в творчестве композиторов венской классической школы, запечатлено разнообразие человеческой жизни, отношений, многоплановость картины мира, контрастного, живущего всегда в движении, в центре которого находится человек с его страстями, проблемами и надеждами.

Романтизм

Л. Бетховен скончался в 1827 г. Всего годом позднее не стало Ф. Шуберта. В течение 15 лет оба жили в Вене, писали симфонии, сонаты, квартеты и другую камерную музыку и, тем не менее, Л. Бетховен считается представителем классицизма в музыке, а Ф. Шуберт принадлежит к новому направлению – романтизму.

Романтизм – идейное и художественное направление в европейской и американской культуре, зародившееся в конце XVIII в. и развившийся в XIX в. Идеалы романтического искусства были основаны на стремлении к свободе, независимости личности, на противопоставлении возвышенного рутине жизни, обыденной, часто разочаровывающей действительности. Романтизм в музыке сформировался в 20-е годы XIX в. Для творчества композиторов-романтиков характерно обращение к жанрам, связанным с литературой (опера, песня), музыкальной программности, использование более свободных по сравнению с их предшественниками форм. В своих произведениях, пронизанных яркой эмоциональностью и лиризмом, они стремились передать все богатство внутреннего мира человека.

Новые черты, присущие романтизму, проявляются в музыкальном языке. И в камерно-вокальном репертуаре, и в инструментальной музыке особое распространение получила миниатюра. Более разнообразным спектром красок зазвучал оркестр.

По-новому раскрылись возможности таких инструментов, как фортепиано и скрипка. Кульминационного момента в своем развитии достигает виртуозная музыка: композиторы-романтики создают произведения, которые и по сей день считаются труднейшими в сольном и камерном репертуаре. Середина XIX в., на которую пришлось развитие романтизма, оказалась очень важным этапом в жизни Европы. Революции, национально-освободительные войны, научные подъемы и

многие другие события особым образом влияли на эволюцию романтического искусства. Все это отразилось и на содержании произведений композиторов-романтиков, и на выбираемых ими средствах. Монументальность, поистине романтический размах, присущие творениям Г. Берлиоза, Дж. Верди – это одно из ярких преломлений революционных событий и национально-освободительных движений в романтизме. Демонизм произведений Н. Паганини, Д. Мейербера, Ф. Листа – это тоже характерное проявление романтизма.

Отметим еще своеобразие национальных особенностей романтической музыки. Романтики часто обращались к фантастике, в чем находил выражение их протест против прозы реальной жизни. При этом они часто опирались на собственный фольклор. Для русских композиторов творческой опорой стала русская народная сказка.

Вообще романтизм в чистом виде – это явление западноевропейского искусства. Что же касается русской музыки XIX в., то в творчестве большинства ее крупных представителей – от М.И. Глинки до П.И. Чайковского – черты классицизма сочетаются с чертами романтизма, притом что ведущим элементом всегда остается ярко самобытное национальное начало.

Итак, романтизм – очень сложное и разнообразное течение в музыке. К концу XIX в. однако, начинается его разветвление. Одной из ветвей позднего романтизма становится **веризм**, представителем которого был итальянский композитор Дж. Пуччини. Другой ветвью, идущей от Дж. Верди и Ж. Бизе, стал **реализм**.

Веризм (от итал. истинный, правдивый) – направление в европейской музыке и литературе конца XIX в. Для творчества композиторов – веристов характерно стремление изображать жизнь без прикрас, обращение к судьбам простых людей. Их произведения очень эмоциональны, острый драматизм сочетается в них с яркой мелодичностью.

Современные стили в музыке

В Истории человеческой цивилизации, охватывающей несколько тысячелетий, не было момента столь бурного и важного для будущего, как рубеж XIX-XX вв. Многие характерные приметы нашего времени зародились в этот короткий период. К исходу XIX в. (70-е годы) завершается промышленный переворот в европейских странах и Америке. В результате окончательно утверждается капитализм как новая общественная формация. Ведущие государства включаются в борьбу за сферы влияния в мире. В течение десятилетий, войны из

локальных (франко-прусская, англо-бургская, русско-японская) перерастают в первую мировую войну. На авансцену истории все больше выдвигается Россия. Революция 1905 г. – это пролог октябрьской социалистической революции. И как это обычно бывает в истории, чем более насыщенной оказывалась общественно-политическая жизнь, тем пестрее были сменяющий друг друга художественные направления. В 1874 г. происходит событие, оказавшее огромное влияние на дальнейшее развитие искусства – первая выставка французских художников, которых причислили к импрессионизму.

Импрессионизм (от франц. впечатление) – художественное течение в музыке и живописи, развившееся в конце XIX в. – начале XX веков в европейском искусстве. Представители импрессионизма ставили своей целью отображение жизненных впечатлений в том виде, в каком они ощущаются и непосредственно воспринимаются. Передавая свои мимолетные впечатления, импрессионисты стремились отобразить окружающий их мир во всей его изменчивости, подвижности и естественности.

К художникам-импрессионистам принадлежат Эдуард Мане, Элгар Дега, Клод Моне, Камилл Писарро, Альфред Сислей, Огюст Роден, Ренуар Огюст, Поль Сезанн, Винсент Ван-Гог, Поль Гоген, Тулуз-Лотрек. Возникнув в среде художников, импрессионизм быстро прижился в среде композиторов (К. Дебюсси, М. Равель, в России – А.Н. Скрябин, который сочетал в себе и другой стиль – символизм.

Символизм – литературно-художественное и философско-эстетическое направление в европейском искусстве конца XIX – начала XX в. Символисты стремились с помощью условно-иносказательных (в противовес реальным образам-символов раскрыть) «скрытый реалиями» мир, постигнуть «нетленную Красоту». Призведения символистов адресовались главным образом узкому кругу слушателей, склонных к мистике, утонченному, оторванному от действительности мировосприятию. Образная сфера, как и формы ее выражения, были очень сложными, часто переусложненными. Главными представителями символизма в музыке были А.Н. Скрябин и М.К. Чюрленис.

Но какими бы новаторскими не были художественные искания импрессионистов и символистов, их наследие можно воспринимать как преддверие современной музыки, нашедшей свое выражение в таких течениях, как модернизм, экспрессионизм, додекафония, авангардизм.

Модернизм – (от франц. новейший, современный) – общее название ряда художественных течений в современном искусстве, которые роднит стремление к новаторству, к обновлению содержания искусства и его языка, сопровождаемое во многих случаях отказом от традиций, в том числе прогрессивных. К модернизму относятся экспрессионизм, авангардизм и другие течения

Экспрессионизм (лат. выражение, выявление) – направление в европейском искусстве первых десятилетий XX в., представители которого ставили целью передать субъективный духовный мир человека. Основные черты экспрессионизма – болезненная напряженность эмоциональных образов, гротеск. Экспрессионисты старались выразить в своем творчестве одиночество личности, острые психические состояния человека, его подсознательные ощущения, для чего они отказываются от традиционных принципов композиции, а в частности ладо-тональной системы. Главные представители экспрессионизма в музыке – А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн.

Додекафония (серийно-додекафонная система; от греч. – 12, звук) – метод музыкальной композиции, при котором отрицаются ладовые связи (тяготения) между звуками и каждый из 12 тонов хроматического звукоряда (т.е. все звуки в пределах октавы) считаются равноправными, без различия тонов на устойчивые и неустойчивые. Родоначальниками додекафонии стали Й.М. Хауэр и А. Шенберг.

Авангардизм (от франц. передовой отряд) – условное наименование различных течений в современном искусстве, для которого характерен отказ от традиций искусства прошлого. Авангардизм обогатил музыку новыми выразительными средствами, хотя некоторые его видные представители не пошли в своем творчестве дальше умозрительного экспериментаторства., бесперспективного с точки зрения развития искусства.

Неоклассицизм (от греч. образцовый) – направление в музыке XX в., представители которого стремились использовать в своих произведениях формы и приемы старинной музыки, вкладывая в них современное содержание.

Реализм (от лат. Правдивый) – правдивое, объективное отражение действительности в искусстве; направление в искусстве, представители которого отражают жизнь в достоверных образах.

Реализм как метод отличал творения великих композиторов всех эпох. Реализм как направление сформировался в музыкальном искусстве XIX в. Одна из высших ступеней реализма – социалистический реализм.

Рекомендуемая литература

1. Алфеевская Г.С. История музыки: XX век. – М., 2009.
2. Васина-Гроссман В. Первая книжка о музыке. – М., 1988.
3. Гуревич Е.Л. Западноевропейская музыка в лицах и звуках: 17 – первая половина 18 в.: пособие для вузов. – М.: Массим, 2010.
4. Зубарева Л.А. История развития музыки: учебное пособие для студентов педвузов России. – Белгород, 2006.
5. Каган М.С. Музыка в мире искусств. – СПб., 2006.
6. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки 17-20 вв.: учебное пособие. – СПб., 2010.
7. Современная отечественная музыкальная литература 1917-1985 гг. вып. 1. – М., 2006.

Вопросы для самостоятельного изучения

1. Охарактеризовать особенности стилей барокко, рококо, романтизма, классицизма, назвать их ярких представителей.
2. Обозначить исторические предпосылки смены различных музыкальных стилей (в хронологическом порядке).
3. Что общего и особенного между стилями барокко и рококо.
4. Принципы реализма в музыкальном искусстве.

Тема 7. Основные принципы включения музыки в кино.

Музыка в «кадре» и за «кадром»

1. Основные принципы включения музыки в кино.
2. Музыка в «кадре» и за «кадром».

Почти в каждом кинофильме мы слышим музыку. Мы к этому настолько привыкли, что никогда не задавали себе вопрос: зачем нужна музыка в фильме, каково ее назначение? Меняет что-нибудь музыка в восприятии кинофильма зрителем или же просто усиливает впечатление? Является ли композитор одним из авторов фильма наряду с режиссером и сценаристом или подчиняется им?

Эти вопросы по-разному решаются в фильмах различных жанров: в музыкальной комедии, в игровом и документальном кино. Многое зависит здесь от индивидуальности режиссера и, конечно,

композитора. И все же существуют некоторые общие закономерности использования музыки в кино или, как говорят, принципы «музыкальной драматургии» фильма.

История киномузыки началась, как это ни странно, еще до изобретения звукового кино. Немые фильмы обычно сопровождались музыкой, чаще всего в исполнении пианиста-импровизатора (тапера). И хотя в большинстве случаев музыкальная иллюстрация киносеансов не отличалась высоким художественным качеством, она была необходима, и это ясно чувствовали и зрители, и администраторы первых кинотеатров. Почему же из всех искусств, воспринимаемых зрением, именно кино сразу же потребовало участия музыки? Было бы странно, например, пытаться «озвучить» выставку живописи или графики. Это, вероятно, только отвлекло бы зрителей. А в кино музыка звучит вполне естественно.

Для того чтобы разобраться в этом вопросе, представим себя в положении первых кинозрителей. Перед их глазами совершалось чудо: на экране оживало фотографическое изображение, двигались, спешили, разговаривали люди, но все это происходило в полнейшей безмолвии. Этот удивительно реальный, достоверный, но немой мир казался зрителям странным и даже немного страшным. Именно безмолвие киноискусства поразило М.А. Горького, когда он познакомился с новым изобретением, демонстрировавшемся на Всероссийской выставке в Нижнем Новгороде в 1896 г.: «страшно видеть это серое движение теней, безмолвных и бесшумных», - писал М.А. Горький в статье «Синематограф Люмьера».

Поэтому музыка и оказалась необходимой в кино. Ее требовало, прежде всего, движение киноизображения, неразрывно связанное в нашем восприятии со звуком. В какой-то мере музыка заменяла и отсутствовавший в немых фильмах диалог, точнее говоря, его интонационную сторону, т.к. текст, появлявшийся время от времени на экране, только пояснял происходящее. Новые возможности открылись перед музыкой с изобретением звукового кино, и не случайно им заинтересовались композиторы. Музыка издавна тяготела к союзу с другими искусствами: с поэзией в песне и романсе, с драмой-в опере, с танцем – в балете. Музыка в кино явилась еще одним, новым типом синтетического искусства. В кино перед композиторами открылись новые пути, заманчивые и интересные, но вовсе не легкие. Одна из особенностей киноискусства – необычайная сжатость действия во времени – требовала и от музыки сжатости и концентрированности гораздо большей, чем в других подобных жанрах. Какое множество событий проходит на экране за 5-10 минут! А в опере вы за это время

сможете прослушать и увидеть только одну какую-нибудь сцену, например сцену Татьяны в «Евгении Онегине» П.И. Чайковского или финальный дуэт в «Аиде» Дж. Верди. Поэтому, когда в кино пытались использовать уже существующие музыкальные произведения, их неминуемо приходилось «подгонять» к быстро сменяющимся эпизодам кинофильма, а, следовательно, брать только фрагменты, а не целые произведения. Музыка, от этого, разумеется, проигрывала.

Рекомендуемая литература

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1983.
3. Бутник А.Г. Формирование эстетического отношения подростков к музыкальному искусству во внеурочной деятельности: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1991.
4. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема общеэстетической науки // Ритм. – Л., 1994.
5. Каган М.С. Музыка в мире искусств. – СПб., 2006.

Вопросы для самостоятельного изучения

1. История возникновения короткометражных фильмов
2. История возникновения и развития жанра мюзикл.

Тема 8. Песня в кино. Музыка как характеристика героев, среды, времени, как голос «от автора»

1. Песня в кино.
2. Музыка как характеристика героев, среды, времени, как голоса «от автора».

Музыка для кинофильма предъявляет к композиторам особые требования, и первое из них – лаконизм, сжатость музыкальной речи. Но как бы лаконично, ни писал композитор, если он будет пытаться последовательно иллюстрировать каждый эпизод фильма, его музыка неминуемо станет отрывочной, мозаичной. В подробностях потеряется главное свойство музыки: ее способность отражать жизнь в емких, обобщенных образах. Но мало найти такой музыкальный образ фильма, надо еще включить его фильм именно там, где он необходим, где он может быть достаточно широко развит, не приходя в противоречие со сменяющимися эпизодами фильма, объединяя и обобщая их.

Соотношение музыки и зрительного изображения в фильме может быть очень разным. Самый простой повод для ее введения в фильм – появление на экране музыканта или певца. Поэтому песня в кино сразу заняла важное место. Не дело, конечно, не только в легкости включения песни в фильм. Песня оказалась замечательным средством характеристики героев фильма, времени, среды, всей атмосферы действия. В 1930-х одним из самых популярных авторов музыки к советским фильмам стал И. Дунаевский, работавший в содружестве с кинорежиссером Г. Александровым. Слушатели и зрители горячо любили песни из к/ф «Веселые ребята», «Цирк», «Волга-Волга». Успеху способствовало и то, что тексты песен были написаны поэтом В. Лебедевым-Кумачом, умевшим выразить поэтическую идею в словах кратких, точных, запоминающихся, как пословица. Замечательную музыку написал И. Дунаевский к фильму «Цирк». В этом веселом фильме воплощена большая, серьезная идея: равенства и братства людей всех рас и национальностей. И еще ярче, чем в зрительных образах фильма, эта идея братства раскрылась в музыке песни Дунаевского «Широка страна моя родная». Песня в кинофильме, казалось бы, ничем не отличавшаяся от обычной массовой или лирической песни, тем не менее, ставит перед композиторами нелегкие задачи. Композитору нужно «услышать» своих героев, найти круг интонаций, соответствующих их облику и характеру. Д.Д. Шостакович в кинотрилогии о Максиме взял в качестве характеристики старую городскую песню «Крутится, вертится шар голубой». Она великолепно характеризует жизнь и быт рабочей окраины, ту среду, из которой вышел герой, выросший впоследствии в революционера. Но что-то в этой песне – ее удаль, задор, бесшабашность близко и образу самого Максима.

История киномузыки знает немало случаев, когда песня выходит за пределы кинофильма и получала более широкое значение. Так произошло с песней Д.Д. Шостаковича из кинофильма «Встречный», созданного режиссерами Ф. Эрмлером и С. Юткевичем. Песня эта связана не только с конкретными ситуациями фильма, но прежде всего с его общей идеей – идеей радостного, свободного и творческого труда. Легкое ритмическое движение, открытые, радостные интонации – все это способствовало тому, что песня Д.Д. Шостаковича была воспринята как песня о новой жизни. Именно в таком значении «Песня о встречном» далеко перешагнула рубежи нашей родины. Ее пели участники Сопротивления во Франции. Пели с новыми словами, но смысл, сущность песни не изменялись.

Очень часто мы слышим музыку в фильме и без всякой конкретной зрительно мотивировки. Она звучит «за кадром», только для зрителей фильма, а не для его героев. Ее иногда называют «фоновой музыкой». Термин этот не очень удачен, т.к. под словом «фон» обычно подразумевается нечто второстепенное. А «фоновая» музыка (мы будем ее называть музыкой «за кадром») очень важна, она является своего рода подтекстом, раскрывающим внутренний смысл происходящих на экране событий. Такая музыка звучит в фильме как бы от автора, передавая его отношение к происходящим событиям. За кадром может звучать и песня, становясь выражением общей идеи фильма. Именно так, не будучи «прикрепленными» к конкретным ситуациям, звучат в телевизионном многосерийном фильме «17 мгновений весны» две песни М. Таривердиева («Мгновения» и «Где-то далеко»). Они передают самое главное в характере героя: его мужество и стойкость, его любовь к Родине.

Те, кто видел фильм «Молодая гвардия», вероятно, не забыли эпизода, казни молодогвардейцев. Измученные пытками, тяжелой поступью идут они на казнь, а за кадром звучит мужественная траурно-триумфальная музыка Д.Д. Шостаковича. Не будь ее, мы, возможно, увидели бы только страдальцев, мучеников, а музыка помогает нам увидеть моральных победителей. Во всех приведенных нами примерах музыкальный образ соответствовал зрительному, сливался с ним, усиливал его воздействие. Но очень сильным выразительным средством может стать и контраст музыки и зрительного изображения. Один из очень ярких примеров мы встречаем в фильме «Судьба человека» режиссёр С. Бондарчук.

Герой фильма, солдат Андрей Соколов, попав в плен, видит, как на вокзале гитлеровцы равнодушно «сортируют» советских людей, отделяя детей и стариков для отправки в камеру смерти. А в это время духовой оркестр играет модную танцевальную мелодию «О, донна Клара», заглушая крики и плач. Легкомысленная мелодия, нарочито, кричаще неуместная в трагической ситуации, становится в сознании зрителя музыкальным символом бездушной жестокости. Поэтому так остро воспринимается и другая кульминация фильма: Андрей Соколов, вернувшись в родные места, обращенные в пепел и развалины, снова слышит ту же мелодию, записанную на трофейной пластинке. И песенка, «О, донна Клара», неотделимая в памяти Андрея от стонов и плача, воскрешает перед ним и перед зрителем страшные картины фашистского плена.

Контраст музыки и ситуации – не просто эффектный драматургический прием, это прием глубоко реалистический, взятый из самой

жизни. Вероятно, каждый может вспомнить случаи, когда веселая музыка вторгалась кричащим диссонансом в наши чувства и мысли. В фильме «Судьба человека», очень удачно использовано свойство музыки вызывать точные и яркие представления. На этом свойстве основан широко применяемый в музыке, особенно в опере и в киномузыке, прием использования мотивов-характеристик (так называемых лейт-мотивов). Мелодия, сопутствовавшая появлению какого-либо персонажа, сливается с его образом, становится музыкальной характеристикой действующего лица, его лейтмотивом. Образ героя встает в нашем сознании и тогда, когда мы только слышим лейтмотив, а самого героя не видим.

В музыке Д.Д. Шостаковича к фильму «Гамлет» лейтмотивы использованы очень широко. Их немного, но они очень яркие, емкие и многозначны. Путем изменений ритма или оркестровки композитор раскрывает все новые и новые их грани, сохраняя основные «приметы» образа. Лейтмотив самого Гамлета проходит через фильм, от вступления до заключительного траурно-триумфального марша. Из основного интонационного зерна рождается музыкальная тема, сопровождающая монолог Гамлета «Быть или не быть?» Она звучит как свободная импровизация, передавая ход скорбных раздумий Гамлета о несправедливости окружающего мира, о жизни и смерти. А когда Гамлет, выполнив свой жестокий долг, умирает, композитор создает из того же зерна новый образ: траурный марш с четкой кованой поступью. Лейтмотив, связанный с Призраком отца Гамлета, является, как и сам шекспировский образ Призрака, символом возмездия. Трижды в полный голос звучит он в фильме: в начале трагедии, в сцене в опочивальне Гертруды и в сцене кровавой развязки. Всего примечательнее второе его проведение. В сценарии фильма выпущен большой кусок шекспировского текста: появление в опочивальне не Призрака, видимого для Гамлета, но не видимого для Гертруды. В фильме весь этот эпизод заменен проведением музыкальной темы Призрака. В момент, когда Гамлет в отчаянии и гневе готов поднять руку на мать, звучит эта тема, как запрет отца: «Не посягай на мать!»

Для того чтобы музыка стала активным элементом в синтетическом искусстве кино, необходим тесный контакт режиссера и композитора. Примером тесного творческого содружества режиссера и композитора была совместная работа С. Прокофьева и режиссера С. Эйзенштейна. Она дала нашему кинематографу два шедевра: к/ф «Александр Невский» и «Иван Грозный». Можно назвать пример творческого содружества режиссера Э. Рязанова и композитора А. Петрова, режиссера Л. Гайдая и композитора А. Зацепина. исполь-

зую достижения оперы, песни, симфонической музыки, музыки в кино, в свою очередь, воздействует на другие жанры и обогащает их

Рекомендуемая литература

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1983.
3. Бутник А.Г. Формирование эстетического отношения подростков к музыкальному искусству во внеурочной деятельности: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1991.
4. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема общеэстетической науки // Ритм. – Л., 1994.
5. Каган М.С. Музыка в мире искусств. – СПб., 2006.

Вопросы для самостоятельного изучения

1. Значение музыкального искусства в кинематографе.
2. Музыкальный образ и его роль в кинематографе.
3. Какую роль в кино играет музыка.
4. Назовите основные принципы использования музыки в кадре.
5. Какими качествами должна обладать киномузыка?
6. Назовите известных композиторов, писавших для кино.
7. Назовите фильмы, где музыка выступает лишь фоном.
8. Назовите известные отечественные и зарубежные фильмы, песни из которых обрели самостоятельную жизнь вне экрана.

РАЗДЕЛ III. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА КАК ПОДСИСТЕМА КУЛЬТУРЫ

Тема 9. Сущность и содержание понятия «художественная культура». Художественная культура как подсистема культуры общества

1. *Содержание понятия «художественная культура». Компоненты художественной культуры.*

2. *Художественная культура как подсистема культуры общества.*

4. *Нравственно-эстетический смысл изучения художественной культуры.*

5. *Что такое «художественная картина мира».*

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

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

Художественная культура – это создание, распространение (с помощью каналов и средств массовой коммуникации), коллективное и индивидуальное восприятие, духовное и материальное освоение эстетических, художественных ценностей. Все звенья и слагаемые динамики художественной культуры взаимно предполагают и опосредуют друг друга, образуя сложно структурированную систему.

Основу художественной культуры образует искусство. На нем замыкается вся социодинамика эстетических, художественных ценностей. Место художественной культуры в целом определяется существенными различиями между материальной, духовной и художественной.

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

Компоненты художественной культуры:

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

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

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

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

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

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

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

Что касается художественного творчества, то в нем духовное и материальное пронизывают друг друга, образуя нечто третье. А именно: художественное. Более века назад немецкий философ-

романтик Отто Вейнингер прозорливо заметил, что в западном обществе нарождается профанный тип культуры, «лишенный мысли». Сегодня имитация мысли породнилась с фикцией искусства. Мелкожизненное существование «атомизированных индивидов» и их хаотическое группирование в нестойкие эфемерные общности маскируются шаблонными, калейдоскопически изменчивыми эффектами иллюзионистской эстетики, фальшивым парадом социально-рекламных масок и раскрученных имиджей. Люди теряют друг друга, симулируя жизнь, любовь, общение, общежитие.

Симуляция возводится в ранг неписаного закона. В погоне за мнимой новизной «массовидная культура» истощает социальную энергию в бесплодной активности, судорожно демонстрируя эрос в танатосе. Духовное спасение нам несут творцы, которые заново открывают аксиому Блеза Паскаля: «Все достоинство человека – в его способности мыслить». Созданные ими оригинальные произведения по-прежнему ценятся высоко. Было бы наивно отрицать положительную роль художественного рынка, которую он играет тогда, когда помогает установить действительную культурную и социальную ценность неравнозначных произведений искусства и выделить в ценностной иерархии художественных образцов в первую очередь оригинальные гуманистические эталоны-новации и классические достижения, а также несущие весомую эстетическую информацию производные от них стандартные формы. Рыночная оценка того или иного произведения высокого искусства является относительной, в известной степени преходящей, переменчивой. Она не покрывает всей его значимости для увеличения творческого потенциала и духовного богатства общества, расширения сферы смысла, возрастания эвристических и интеллектуальных способностей личности. Есть бесценные шедевры, которые кардинально изменяют. Духовные структуры времени и образуют узловые эстетические координаты, выступают от лица мировой художественной культуры.

Непреходящие эталоны художественного творчества, обрастая позитивными стандартами, определяют ведущие направления развития мировой художественной культуры.

Функции художественной культуры, как и функции культуры в целом определяется тем, что она живет в пространстве и во времени. В социальном пространстве, художественная культура призвана обеспечивать максимальную эффективность и процессов творчества создания художественных ценностей и процессов их восприятия публикой в соответствии с ее разнообразными духовными потребностями. Если же мы будем рассматривать историческую живопись худо-

жественной культуры, то увидим, что ее главные функции заключаются в обеспечении сохранения художественных ценностей, передача их из поколения в поколение, поскольку историческая изысканность социальной жизни требует актуализации включения в духовную жизнь. Вместе с тем художественная культура должна обеспечивать постоянное обновление искусства в соответствии с изменением.

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

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

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

Регулятивная (нормативная) функция культуры связана, прежде всего, с определением различных сторон, видов общественной и личной деятельности людей. В сфере труда, быта, межличностных отношений культура, так или иначе, влияет на поведение людей и регулирует их поступки, действия и даже выбор тех или иных материальных и духовных ценностей. Регулятивная функция культуры опирается на такие нормативные системы, как мораль и право. Семиотическая, или знаковая, функция культуры. Представляя собой определенную знаковую систему, культура предполагает знание, владение ею. Без изучения соответствующих знаковых систем овладеть достижениями культуры невозможно. Так, язык (устный или письменный) – средство общения людей, литературный язык – важнейшее средство овладения национальной культурой. Специфическим языком говорит с

нами мир музыки, живописи, театра. Собственными знаковыми системами располагают естественные науки.

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

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

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

Взаимодействие различных видов и форм культуры является основой происходящего на наших глазах процесса формирования общечеловеческой цивилизации.

В этом смысле культура является социальным явлением и выступает как фактор возникновения и становления социальных отношений.

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

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

Рекомендуемая литература

1. Андроников И.Л. К музыке. – М.: Сов. композитор, 1977.
2. Асафьев Б.В. О симфонической музыке: Сб. статей. – Л.: Музыка, 1981.
3. Бацевич Г. Рассказы о музыке. – М.: Сов. композитор, 1989.
4. Булучевский Ю.С. Краткий музыкальный словарь. – М.: Сов. композитор, 1997.

5. Васина-Гроссман В.А. Первая книга о музыке. – М., 1978.
6. Гуревич П.С. Музыка и борьба идей в современном мире. – М., 1984.
7. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М.: Музыка, 1998.
8. Тигранов Г.Г. Музыка в борьбе за гуманизм и прогресс. – М., 1989.

Вопросы для самостоятельного изучения

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

Тема 10. Искусство в системе художественной культуры

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

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

Взятое в самом широком значении слово «искусство» истолковывается как «свод правил, обеспечивающих совершенство исполнения». Синкретическое искусство (в частности, материальное художественное производство), по наблюдению Я. Мукаржовского, расширенно воспроизводит особую эстетическую позицию по отношению к формам и продуктам человеческой жизнедеятельности, позволяющую рассматривать их в ракурсе системной гармонии. Показательны в этом плане декоративно-прикладное искусство, художественные ремесла, богато и широко представленные в традиционной культуре Беларуси. В синкретическом искусстве эстетическая функция вспомогательная. К примеру, искусство дизайна подчеркивает новизну и

технологический оптимум технических систем, совершенство и привлекательность, заслуживающий доверия имидж модных предметов быта. Напротив, в специализированном (особенно высокопрофессиональном) искусстве эстетическая функция является главной, целевой, определяющей. По Мукаржовскому, искусство – «это отрасль творческой деятельности человека, отличающаяся преобладанием эстетической функции». В этом значении, указывают авторы «Общей риторики», оно охватывает различные виды творческой деятельности, связанные с достижением эстетического эффекта, и у каждого из них свои собственные материал и средства. Различие между специализированным и синкретическим искусством порой является весьма условным, относительным, о чем свидетельствует, в частности, фотография, которая полтора столетия колеблется между мастерством воспроизведения «натуры» и специфической формой визуального творчества. Французский искусствовед А. Шастель указал на нарастающие тенденции «присвоения искусства социальным пространством». Мукаржовский, напротив, подчеркивал способность специализированного искусства создавать возвышающийся над повседневностью мир неисчерпаемых возможностей человека: «Не опираясь полностью ни на одну из функций, кроме «прозрачной» эстетической функции, искусство вновь и вновь обнаруживает полифункциональность отношения между человеком и действительностью, а тем самым и неисчерпаемое богатство возможностей, которые действительность открывает перед человеческой деятельностью, восприятием и познанием. Таким образом, существование искусства в его отношении к другим видам человеческой деятельности оправданно именно тем, что искусство не преследует никакой однозначной цели. В функциональном плане его задача – освободить человеческую способность к первооткрытиям от схематизирующего влияния, которым ее опутывает жизненная практика, вновь и вновь пробуждать в человеке сознание, что он может занять по отношению к действительности столь же неисчерпаемое множество исходных позиций для действия, сколь многогранна сама действительность...». Большое искусство погружает индивида в самые разнообразные культурно- и национально-исторические контексты, возвышающиеся над ситуативной узкоутилитарной практикой, и делает его по-настоящему универсальным, всемирным человеком.

Эстетическая функция художественных произведений, которая в высоком искусстве связана с достижением эффекта катарсиса, внутреннего очищения, преображения личности, трансформирует и в той или иной мере подчиняет себе нравственно-воспитательную, познава-

тельную, эвристическую, прогностическую, гедонистическую, компенсаторную, релаксационную, рекреативную, идеологическую и религиозную функции. Так, люди знают из опыта повседневной жизни, что такое ревность, и пытаются в известных конфликтных ситуациях преодолеть это разрушительное субъективное чувство. Но только образцы высокого искусства, например «Медея» Еврипида, «Отелло» В. Шекспира, «Крейцера соната» Л. Толстого, картина норвежского художника-экспрессиониста Э. Мунка «Ревность», выкристаллизовывают из великого множества печальных уроков философски углубленное знание ревности, вырабатывают Духовное исцеление от нее. Впечатляющие, неотразимые эстетические образы оказываются убедительнее отдельных фактов или голых назиданий.

Согласно Л.С. Выготскому, катарсис – это способ превращения мучительных переживаний, аффектов индивидов в свою противоположность – светлые, радостные или успокаивающие, умиротворяющие, истинно гуманные чувства – путем эстетического преображения «разыгранного» типичного жизненного содержания притягательной эстетической формой. В «Психологии искусства» он приводит хрестоматийные иллюстрации этого сложного эстетического процесса. Высокое искусство как бы преодолевает жизненные и психологические противоречия в некоей идеальной сфере посредством выразительных художественных образцов. Мыслящий, образованный человек при восприятии эстетических образов не ставит знак равенства между художественным и жизненным мирами, картиной культуры и самой действительностью. Кто принимает сон за реальность? А искусство, можно сказать, рождается на границе сновидения и дневной жизни, черпая образы из обеих зон человеческого существования.

В свою очередь, провидческий сон – своеобразная архаическая форма искусства, он прозревает не фатум, а возможность наступления событий в виде своеобразной виртуальной реальности. Искусство – это духовная терапия, включающая в себя великое разнообразие способов становления, возвышения и обогащения личности. П. Валери в статье «Всеобщее определение искусства» справедливо подметил вслед за И. Кантом «бесполезность» произведений высокого искусства в смысле их дистанцированности от утилитарно-практических соображений и штампов повседневности. Искусство преобразует, гуманизирует все ипостаси Я человека, формируя из них интегральную личность. Искусство призвано изменять не внешний, а внутренний мир, преобразовывать не саму действительность, а социальное ментальное поле культуры. Оно не только очищает душу, просветляет ум, преобразует духовные основы общества, но и часто служит сво-

его рода аварийным сигналом об опасных деформациях личности или (и) общества, о тупиковых и катастрофических линиях цивилизационного развития. В роли такого аварийного сигнала выступала, например, пять веков назад уже упоминавшаяся философская живопись нидерландского художника Х. Босха, который высветил симптомы духовного кризиса западноевропейской цивилизации. Гротескные, наполненные богатой символикой картины «Искушение святого Антония», «Сад наслаждений», «Страшный суд» и другие как бы стилизуют кошмарные эротико-апокалиптические сны, наполненные впечатляющей, порой шокирующей, символикой внутреннего распада общества, ставшего на путь гиперсексуальности и гиперпотребления. Сегодня – это две стороны одной медали духовно истощенной цивилизации. Подлинное искусство формирует сложное смысловое восприятие жизненной (материально-духовной) реальности, воспроизводя ее не только в предметных, но и геометрически реконструированных, то в абстрактных формах. Создатели последних претендуют на отображение динамики некоей мировой энергии (В.П. Бранский). Выдающийся филолог Р. Якобсон в ранней статье «Футуризм» (со ссылкой на искусствоведов А. Глеза и Ж. Метценже) следующим образом охарактеризовал способы «перевоспитания» человеческого восприятия первыми образцами модернистского (авангардного) искусства: «Восприятия, множась, все механизуются, предметы, не воспринимаясь, принимаются на веру. Живопись противоборствует автоматичности восприятия, сигнализирует предмет...

Кубизм и футуризм широко пользуются приемом затрудненного восприятия, которому в поэзии соответствует вскрытое современными теоретиками ступенчатое построение». Леонардо да Винчи говорил, «что зрение при быстром движении охватывает множество форм, но осознать мы можем сразу что-нибудь одно». Созвучно высказыванию великого художника раннее наблюдение Аристотеля: «На изображение смотрят с удовольствием, потому что, взирая на него, приходится узнавать и умозаключать: что это? Если же человек прежде не видел изображаемого предмета, то изображение доставит наслаждение не как воспроизведение предмета, но благодаря обработке, окраске или какой-нибудь причине». «Иными словами, уже Аристотелю было понятно: «наряду с живописью, сигнализирующей восприятие природы, возможна живопись, сигнализирующая непосредственно наше хроматическое и пространственное восприятие».

В живописи существовать – значит быть пространственно воспринимаемым, причем бесконечно разнообразно.

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

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

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

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

При этом следует иметь в виду, что целостность в художественном познании моделируется на основе уникальности «единичного», с учетом специфики авторского мировосприятия и многообразия палитры художественного отражения в авторских художественных картинах мира. И одновременно целостность в художественном познании должна согласовываться с ментальной картиной мира. Вместе с тем многообразие «единичного» способно создавать открытое балансирование позиций в искусстве – от согласованности к противоречию. Это связано, прежде всего, с его способностью непосредственно отражать контрастные стороны действительности, в том числе разногласия между общественным и индивидуальным отношением к действительности, которые могут проявляться в искусстве достаточно активно. Художник как субъект общества – это активное связующее звено между социальным пространством и жизненным миром. В связи с этим возникает вопрос и о свободе проявления авторской оценки

происходящего. Так, индивидуальный опыт овладения реальностью в искусстве получает двойственное проявление. Во-первых, каждый художник, обладая своим неповторимым почерком, привносит в искусство грани различия, выражаемые через особое ощущение и образное видение мира. Во-вторых, в случае несогласия с социальными приоритетами, а также с существующими художественными формами в изменяющейся культуре субъекты искусства способны к открытому преобразованию художественного языка.

Итак, **художественная картина мира** представляет собой высшую ступень формирования художественных процессов, их систематизацию в соответствии с атрибутами и концептами картины мира общества. Это результат конструктивного осмысления искусства на уровне его обобщения по принципам ценностных установок и художественно-образного языка, существующих в конкретной культуре. Художественная картина мира является выразителем общественных эстетических норм эпохи через форму художественного стиля. Противоречивая природа художественных процессов, построенная на балансировании субъект-объектных отношений, проявляется в искусстве через позиции художников и авторские художественные картины мира, которые, соответственно, оказывают влияние на изменчивость художественной картины мира, принадлежащей определенной культуре, на ее способность к саморазвитию. Динамика перемен в культуре общества активизирует субъект-объектные противоречия, а современное искусство, отражая данные изменения от гармонии к хаотичности, есть наглядное подтверждение социальных трансформаций.

Рекомендуемая литература

1. Андроников И.Л. К музыке. – М.: Сов. композитор, 1977.
2. Асафьев Б.В. О симфонической музыке: сб. статей. – Л.: Музыка, 1981.
3. Бацевич Г. Рассказы о музыке. – М.: Сов. композитор, 1989.
4. Булучевский Ю.С. Краткий музыкальный словарь. – М.: Сов. композитор, 1997.
5. Васина-Гроссман В.А. Первая книга о музыке. – М., 1978.
6. Гуревич П.С. Музыка и борьба идей в современном мире. – М., 1984.
7. Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М.: Музыка, 1998.
8. Тигранов Г.Г. Музыка в борьбе за гуманизм и прогресс. – М., 1989

Вопросы для самостоятельного изучения:

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

Тема 11. Типология культуры. Исторические типы культуры

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

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

В качестве основных исторических типов культуры рассматриваются:

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

Однако эта типологизация родилась в русле европейской культуры и выражает её представления о себе, о своём происхождении,

развитии и значении для всего человечества. Она описывает ход культурно-исторического процесса на территории Европы – главным образом Западной. Теория культурно-исторических типов Н.Я. Данилевского (понятие «культурно-исторический тип», сформулированное в его книге «Россия и Европа»). Взгляды О. Шпенглера. «Смысл и значение истории» К. Ясперса. Теория Л. Н. Гумилёва. Концепция культурных суперсистем П.А. Сорокина.

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

Слово «цивилизация» произведено от латинского *civilis* – гражданский, общественный, государственный. В XVII-XVIII вв. «цивилизованность» понималась как противоположность «дикости». Однако в XIX в. под цивилизацией стали понимать не только исторический процесс, но и уже достигнутое состояние общества. Л. Морган, Ф. Энгельс и другие историки, и философы рассматривали цивилизацию как ступень социального прогресса, следующую за дикостью и варварством. А так как на этой ступени возникают различные формы общества, то в историко-философской литературе получила признание мысль о существовании разных цивилизаций. Наиболее развитой цивилизацией представлялся тип общества, сложившийся к тому времени в европейских странах. К концу XIX в. вера в прогресс европейской цивилизации поколебалась. Маркс, Ницше и другие философы заговорили о её неискоренимых пороках. Постепенно цивилизацию стали отличать от культуры. В обиход вошло представление о цивилизации как о совокупности материальных и социальных благ, доставляемых человеку развитием общественного производства. Возникла тенденция противопоставлять культуру и цивилизацию, рассматривать их как противоположности (Г. Зиммель, О. Шпенглер, Г. Маркузе и др.).

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

В сочинениях философов, трактующих цивилизацию, таким образом, проводится мысль о несовпадении понятий цивилизованного и культурного человека. Культурным его делает «внутренняя культура»

– превращение достижений человеческой культуры в коренные установки бытия, мышления и поведения личности. Цивилизованный же человек – тот, кто обладает лишь «внешней культурой», состоящей в соблюдении принятых в цивилизованном обществе норм и правил приличия. Если это соблюдение не стало для него внутренней необходимостью, то его нельзя считать подлинно культурным.

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

Однако в английском языке такое толкование слова «цивилизация» не закрепилось.

У одного из крупнейших историков XX в. А. Тойнби цивилизациями называются различные типы общества, которые выступают как относительно самостоятельные социокультурные миры. Современный американский исследователь С. Хантингтон определяет цивилизацию как культурную общность наивысшего ранга. На уровне цивилизаций, по его мнению, выделяются самые широкие культурные единства людей и самые общие социально-культурные различия между ними. Следующую ступень составляет уже то, что отличает род человеческий от других видов живых существ.

Итак, понятие цивилизации может означать:

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

В русском языке слово «цивилизация» не имеет однозначно определённого значения. Однако по сложившейся к настоящему времени традиции в русской литературе цивилизацией обычно называют не просто культуру как таковую, а общество, характеризующееся спе-

цифичной и достаточно развитой культурой – по крайней мере, достигшей письменности. Цивилизации в этом смысле разнообразны. При этом следует иметь в виду, что цивилизация есть понятие внеэтническое: особенности цивилизации определяются не этнонациональным составом населения, а характером социокультурного устройства общества. Одна и та же цивилизация может развиваться разными народами в разное время и в разных местах земного шара.

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

Первобытная культура – синкретизм – мифология;

Античная культура – мифология – религия, искусство, философия;

Средневековая культура – религия;

Культура Возрождения – искусство;

Культура Нового времени – философия;

Современная западная культура – наука.

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

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

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

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

Рекомендуемая литература

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004.

2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1983.

3. Бутник А.Г. Формирование эстетического отношения подростков к музыкальному искусству во внеурочной деятельности: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1991.

4. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема общезстетической науки // Ритм. – Л., 1994.

5. Каган М.С. Музыка в мире искусств. – СПб., 2006.

Вопросы для самостоятельного изучения

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

Тема 12. Виды искусства и их специфика. Классификация видов искусства

1. Виды искусства.

2. Язык искусства

3. Классификации видов искусства

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

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

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

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

Три составляющие духовной сущности человека: разум, воля, чувства. Соответствие им в культуре: наука, этика, искусство. Специфика каждого элемента культуры состоит в способах отражения, средствах передачи информации и функциях. Необходимо для целостного развития человека владеть языком всех этих элементов.

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

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

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

Основная ценность языка искусства состоит в его безмерной силе, исключительной власти. Зачастую Художник, не имея возможности сформулировать свои мысли и идеи в словесной форме, через

произведения может заставить радоваться и грустить, смеяться и плакать, бежать что-то делать или пребывать в бездействии, быть лекарством, как музыкотерапия, или идеалом, той путеводной звездой, к которой стремятся все ученики. Пожалуй, мало найдётся грамотных переводчиков, которые смогли бы однозначно и правильно истолковать истинное значение и скрытый смысл творения художника.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Классификации видов искусства

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

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

Ко второй группе относятся временные или динамические виды искусств. В них ключевое значение приобретает развертывающаяся во времени композиция – Музыка, Литература. Третью группу представляют пространственно-временные виды, которые называются

также синтетическими или зрелищными искусствами – Хореография, Литература, Театральное искусство, Киноискусство.

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

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

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

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

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

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

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

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

Изобразительные искусства

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

Оно едва ли не наиболее древнее среди других видов искусства и, по существу, сопутствует человеку с доисторических времен. Еще в эпоху палеолита первобытные люди создали множество пещерных изображений, росписей и произведений прикладного искусства, воспроизводивших конкретные факты и явления повседневной жизни. Отличительная черта этих первых проявлений художественного дара человека – своеобразный наивный реализм, зоркость наблюдений, неосознанное еще, но неодолимое стремление к освоению и познанию жизни в образной форме.

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

Изобразительное искусство обладает особенностью запечатлевать жизнь в наглядной форме. При всех различиях, существующих между живописью, графикой, скульптурой, художественной фотографией, всем им свойственны и некоторые общие черты: в отличие от литературы и музыки, театра и кино, способных развернуть воспроизводимые события во времени, изобразительные искусства, лишенные этой возможности, придают, однако, изображаемым ими явлениям жизни непосредственную зримость.

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

Выразительные искусства

К выразительным искусствам, на наш взгляд, относятся архитектура, декоративно-прикладное искусство, музыка, хореография. Как уже отмечалось, мы не устанавливаем абсолютных граней между

выразительными и изобразительными искусствами. Изобразительные искусства включают в себя выразительное начало, а выразительные искусства могут отличаться чертами, характерными для искусств изобразительных. Так, например, архитектура и декоративно-прикладное искусство отличаются некоторыми особенностями, которые присущи изобразительным видам художественного творчества.

Наряду с живописью, графикой, скульптурой они относятся к пространственным искусствам, зримо воспринимаются и художественно представляют «действительность» в статичных формах. На известной общности, свойственной этим искусствам, основывается синтез архитектуры с монументальной живописью и скульптурой, а также возможность использования декоративно-прикладным искусством изобразительных средств.

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

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

Архитектура занимает особое место в семье искусств. В отличие от других видов искусства, которые принадлежат исключительно к сфере духовной культуры и представляют собой лишь воспроизведение действительности, архитектура относится как к духовной, так и к материальной культуре. Архитектурные сооружения – это не только яркие образы эпохи; архитектура – это не обычное отражение действ-

вительности, а сама действительность, идейно-эстетически выраженная. В архитектуре искусство органично сочетается с практически полезной деятельностью: отдельные сооружения и их комплексы, ансамбли, призванные удовлетворять материальные и духовные потребности людей, образуют материальную среду, в которой протекает их жизнедеятельность. Архитектура неотделима от строительного искусства, но не тождественна ему.

Синтетические искусства. Развитие художественной практики и эстетических потребностей общества ведет к синтезу рассмотренных выше искусств, которые, однако, взятые сами по себе, не носят синтетического характера. Но наряду с такими искусствами есть определенные виды художественного творчества, в самой природе которых лежит необходимость синтеза. К таким искусствам относятся театр, цирк и эстрада, кинематограф, телевидение. Синтетичность – общая черта каждого из этих искусств, но характер синтеза в театре иной, чем в кинематографе, а в искусстве кино он отличается от телевидения. У каждого синтетического искусства есть свои собственные специфические видовые особенности. Сфера синтетического искусства расширяется. Это находит свое выражение как в том, что синтетический элемент все более входит в различные искусства, так и в том, что появляются новые синтетические виды искусства.

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

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

Для современного искусства такие тенденции, как сохранение видовой суверенности и тяготение к синтезу, особенно значимы и в ряде отношений представляются новыми. Но являются ли они действительно новыми? Можно ли их считать характерными лишь для художественной культуры нашего времени? Однозначно на этот вопрос ответить невозможно. С одной стороны, приходится на него ответить отрицательно. В различной мере обе тенденции уходят корнями

своими в глубокую древность, и бесспорным является тот факт, что как художественный синтез, так и обособление искусств – явления глубоко закономерные, сопровождавшие всю или почти всю историю художественной культуры.

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

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

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

Синкретизм – ранняя форма проявления не столько синтетичности, сколько нерасчлененности человеческого мышления, неразвившейся еще способности к аналитическому освоению действительности. В строгом смысле синтетичность – более высокая ступень художественного мышления, сложившаяся на основе взаимообогащения различных форм художественного творчества. Однако в определенном смысле все же позволительно применить понятие синтетичности и по отношению к первобытному синкретизму. Но точно так же, как синтетичность художественного творчества, органично включенная в первобытный синкретизм, соответствовала характеру появившихся тогда социально-эстетических потребностей, глубоко закономерным явилось последующее видовое разграничение искусства.

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

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

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

приносимые из разных областей...». А это, разумеется, относится не к одному только искусству кино.

В ходе теоретического обобщения тенденций художественного синтеза ставятся и решаются важные вопросы, связанные и с принципами классификации искусства, и с новыми особенностями жанровой определенности, и с возникновением новых возможностей и путей художественного освоения действительности, и с развитием художественного языка разных искусств, и с некоторыми новыми чертами и свойствами эстетической реальности. Среди них особое место занимает вопрос: не позволяет ли художественный синтез выявить некоторые такие «резервы» искусства, которые скрыты до тех пор, пока мы имеем дело с каждым искусством в отдельности? И если такие «резервы» есть – а это бесспорно, – то не будет ли обращение к ним способствовать раскрытию не только специфических особенностей отдельных искусств, но и более глубокому обоснованию присущей им единой природы, возможному предвидению в рамках обозримого времени путей развития художественной культуры?

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

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

Рекомендуемая литература

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1983.
3. Бутник А.Г. Формирование эстетического отношения подростков к музыкальному искусству во внеурочной деятельности: автореферат дис. ... канд. пед. наук. – М., 1991.
4. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема общеэстетической науки // Ритм. – Л., 1994.
5. Каган М.С. Музыка в мире искусств. – СПб., 2006.

Вопросы для самостоятельного изучения

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

Тема 13. Основы искусствоведческого и культурологического анализа произведения искусства.

Сравнительно-исторический анализ произведения искусства

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

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

Метафорические отношения. Первый подуровень связан с максимально конкретной убедительностью любого произведения искусства, его погруженностью в чувственную стихию и предполагает умение выделить материально-чувственный компонент художественного образа на базе развитого ассоциативного мышления, воображе-

ния, творческого и игрового потенциала учащихся. Он раскрывается в первом, наиболее непосредственном впечатлении и соответствующем суждении. Но уже здесь отношения идеи и ее формального воплощения только частично связаны с чувственными аспектами постижения формы. Гораздо глубже и основательнее те метафорические отношения, которые диктуются культурно-символическими ассоциациями и аллюзиями.

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

Художественный образ использует «природные возможности материала как знаки собственного бытия». Мрамор – не плоть, которую он изображает, плоскость листа – не пространство, краска – не воздух, не море и не трава, которые изображены на картине, а некие преобразованные знаки художественной реальности, которая являет нам «более высокую реальность и более истинное существование, чем обыденная действительность». Гранит, базальт, порфир, сверхпрочные породы камня, из которого создана древнеегипетская скульптура, не только изображают плоть человеческого тела, но выводят его за рамки бытия, в вечность. А хрупкий и светоносный мрамор греческих храмов и скульптур сияет светом вечно длящегося настоящего.

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

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

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

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

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

Дополнительные нюансы вносит рассмотрение этого произведения в связи с более древней традицией языческого земледельческого мифа об исходной паре богини-матери и ее смертного супруга, ко-

торый, подобно зерну, умирает и вновь возрождается (Исида – Осирис, Афродита – Адонис, Иштар – Даммузи). Тогда молодость вечно юной богини/богоматери будет оправдана, так же как нетленная античная красота сна/смерти Христа. А перенесение пластического мотива безвольной мужской фигуры на колени женщины из «Пьеты» Микеланджело в картину П. Рубенса «Самсон и Далила» вообще выводит разговор об этом произведении на обобщенный уровень оппозиции мужского и женского начал в культуре.

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

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

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

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

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

сетителей, вместо метафизики смерти/бессмертия – живое и неиссякаемое биение жизни толпы, столь же бессмертной, как и сама жизнь.

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

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

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

Сама форма пирамиды, подобная горе, корнями уходящая в бездну подземного мира, а вершиной рвущаяся в небо, наглядно демонстрирует мистическую идею единства верха и низа, мира небесного и подземного, мира живых и мёртвых, восхождения смертного к бессмертию. Фараона/человека к божественному отцу Ра. Франция XX века – наследница многовековой традиции рационализма. Галльская склонность к рациональным решениям проявлялась и в кристаллической чистоте форм храмов романского стиля, и в логической структуре готических фасадов, и в прозрачной абстрактности ордерной сетки дворцовых фасадов. Во Франции ренессансная идея приоритета разума дала наиболее совершенные образцы искусства классицизма. В конце концов, Франция – родина идей Просвещения. Двадцатый век продолжает ту же традицию – стеклянная пирамида де-

монстрирует сам принцип абстрактной логики, предельность её выражения, претендуя тем самым на роль символа рациональности как национальной сущности французской нации. Но одновременно своей идеальной рациональностью пирамида противостоит разнообразию и хаотичности городской среды, обыденности жизни – и тем самым становится сакральной. Она маркирует переход в необыденное пространство Лувра как храма искусства.

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

Чтобы постичь это, посетитель из хрустальных сфер верха опускается с помощью эскалаторов в глубины подземелий, к фундаменту не только Лувра, но и самой французской культуры (из вестибюля выход на уровень археологических раскопок времен античности и средних веков). «Прочитывая» древние формы, французская культура вышла на новые смыслы, своеобразно не забыв старые. Каким будет следующий шаг – это вопрос к творческой фантазии учащих.

Возможно, пирамида станет динамичнее, изменив центрическое положение вершины, возможно, она расколется, разлетится осколками, перевернется и тем самым откажется от связи с землей – перечень возможных вариантов открыт.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Человек и окружающий мир на портрете в состоянии крайнего антагонизма. На портрете Мамонтов застыл, как будто перед ним разверзлось ужасное видение, сопоставимое с явлением Каменного гостя, Сатаны, геенны огненной, Судного дня. При этом масштаб личности портретируемого сопоставим с масштабами видения. Такой чело-

век в принципе не может отступать и уступать. Прямой взгляд, фронтальный разворот – он встретит вызов судьбы в лицо, преодолеет все мыслимые и немыслимые испытания, сметет любые преграды на своем пути. Даже смерть – а Врубель добивается впечатления «остановленного мгновения» (ситуация смерти Фауста), за которым может следовать только это наиболее трагически переживаемое современным человеком событие, - не может утратить или остановить такого человека. Даже ей он бросит вызов. Таким, кстати, и был уход этого человека, самостоятельно, а не по воле судьбы, прервавшего свою жизнь и унесшего тайну погубившего его внутреннего конфликта в небытие.

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

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

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

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

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

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

Для древнего человека на первом месте в сравнении всегда были отношения тождества. Микрокосм был подобен макрокосму, дом – Вселенной, Космос – человеку, часть – целому. Циклическое время все возвращало на круги своя, к изначальному образцу. В искусстве ценилась верность канону (древнеегипетский канон), освященной иконографии (икона). Для современного человека в сравнении важно скорее различие.

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

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

Сравнительно-сопоставительный анализ предполагает сравнение разнородных объектов. Это может быть глобальное сопоставление крупных культурных ареалов (Восток – Запад) и регионов (Россия – Западная Европа), стадийно-разнородных культур (традици-

онной фольклорной культуры и культуры мировых религий по типу «язычество и христианство» и др.) И стилей (Древняя Греция – Рим, Ренессанс – барокко, барокко – рококо), сравнение разных видов искусства и их выразительных возможностей. Такой тип сравнения нацелен на выявление крупных, глубинных проблем. Он очень продуктивен в науке.

К такому же результату приводит другой ход, а именно тотальное сравнение, выявление «общего у всех произведений искусства, созданных одним народом, независимо от времени создания». Этим способом воспользовался Н. Певзнер, чтобы понять, что есть «английское в английском искусстве» («Английское в английском искусстве»). Этим же путем в своих исследованиях шел и Д.С. Лихачев («Заметки о русском»), при этом его блестящие анализы отличаются поразительной емкостью и сжатостью. Сравнивая три столицы Болгарии, он смог выразить не только основную национальную идею болгарской культуры, но и представить весь исторический путь ее формирования, а заодно очертить и логику смены пространственных моделей перехода от кочевой к оседлой жизни, от племенной организации к организации средневекового государства.

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

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

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

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

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

Пересечение с чужими культурами. С этой же тематикой связаны проблемы взаимовлияния в культуре и, соответственно, еще один вид сравнительного анализа, нацеленный на выявление органичности усвоения внешних заимствований, оригинальности интерпретации. При обсуждении этих вопросов наиболее плодотворной, на наш взгляд, является концепция Ю.М. Лотмана, который считал, что «народ, имеющий свою развитую культуру, не теряет своеобразие от пересечения с чужими культурами, а, напротив того, еще более обогащает свою самобытность. Самобытность достигается не незнанием чужого, а богатством своего. Тогда чужое фактически перестает быть чужим». Влияние романской культуры камня на владимиро-суздальскую архитектурную школу, готические мотивы в новгородской архитектуре, древнерусская традиция и ренессансное пространство Успенского собора Фиораванти, пластичность русского архитектурного мышления и декоративизм Архангельского собора Алевиза Нового — перечень вопросов открыт вплоть до обобщающего уровня «всемирной отзывчивости» русской культуры, о которой говорил Ф.М. Достоевский в своей речи на открытии памятника А.С. Пушкину. И это не абстрактные искусствоведческие проблемы, а вопросы нацио-нального самосознания и художественной самобытности.

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

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

Рекомендуемая литература

1. Абдуллин Э.Б. Теория музыкального образования. – М.: Академия, 2004.
2. Асафьев Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. – Л., 1983.
3. Бутник А.Г. Формирование эстетического отношения подростков к музыкальному искусству во внеурочной деятельности: автореф. дис. ... канд. пед. наук. – М., 1991.
4. Каган М.С. Пространство и время в искусстве как проблема общеэстетической науки // Ритм. – Л., 1994.
5. Каган М.С. Музыка в мире искусств. – СПб., 2006.

Вопросы для самостоятельного изучения

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

Глоссарий

1. **«Музыкальная культура общества** – есть единство музыки и её социального функционирования. Это сложная система, в которую входят:

а) музыкальные ценности, создаваемые или сохраняемые в данном обществе,

б) все виды деятельности по созданию, хранению, воспроизведению, распространению, восприятию и использованию музыкальных ценностей,

в) все субъекты такого рода деятельности вместе с их знаниями, навыками и другими качествами, обеспечивающими её успех,

г) все учреждения и социальные институты, а также инструменты и оборудование, обслуживающие эту деятельность».

2. **Музыкальность** – это комплекс специальных способностей, находящих своё выражение в своеобразной ориентировке в музыке. Чем более музыкален человек, тем больше он слышит в музыке единство эмоциональной и слуховой стороны музыкальности.

3. Три основные музыкальные способности образуют **ядро музыкальности**:

- ладовое чувство (эмоциональный компонент слуха);
- способность к слуховому представлению (репродуктивный компонент слуха);
- музыкально-ритмическое чувство (способность чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма, активно переживать и точно воспроизводить его).

4. **Эмоциональная отзывчивость** основана на различении эмоциональной, ладовой окраски произведения, настроений и чувств, выраженных в нём, а также способности активно (двигательно) переживать музыку, чувствовать эмоциональную выразительность музыкального ритма.

5. **Эмоциональное переживание** тесно связано с художественным образным мышлением. **Эмоциональная отзывчивость на произведение искусства** понимается как:

- умение откликаться на события, явления, произведения разных жанров;
- способность сопереживать героям, соотносить литературные факты с жизненным опытом;
- способность эмоционального сопереживания музыке;
- эмоциональный отклик на произведения искусства.

6. Музыкальная культура – вид художественной культуры и часть духовной культуры человечества; это – сложная система, элементами которой являются, с одной стороны, виды музыкальной деятельности вместе с их инфраструктурой и музыкальные ценности, с другой стороны – типы музыки, принадлежащие разным эпохам и мировым культурам.

7. Музыкально-эстетическая культура студентов обусловлено, прежде всего, характером и особенностями музыкальной деятельности, которая никогда не бывает только музыкальной. Восприятию музыки, ее исполнителю и музыкальному творчеству присущ принцип интеграции с иными, немusical явлениями студенческой жизни, прежде всего эстетическими.

8. Музыкальная грамотность, по сути, является музыкальной культурой, которая проявляется в:

- способности воспринимать музыку как живое, образное искусство, рожденное жизнью и неразрывно с ней связанное;
- особом «чувстве музыки», позволяющем воспринимать ее эмоционально, отличать в ней хорошего от плохого;
- умении на слух определять характер музыки и ощущать внутреннюю связь между характером музыки и характером ее исполнения.

9. Эмоциональная отзывчивость как личностное качество, предполагает наличие эмпатийных процессов в чувствования и понимания эмоционального состояния другого человека, а также внешне выраженное содействие, которое адекватно содержательной стороне переживания. Определённый уровень развития эмоциональной отзывчивости проявляется в отношениях с людьми и связано с воспитанием таких качеств личности, как доброта, умение сочувствовать другому человеку.

10. Музыкальная культура личности – сложное интегративное образование, включающее в себя умение ориентироваться в различных музыкальных жанрах, стилях и направлениях, знания музыкально-теоретического и эстетического характера, высокий музыкальный вкус, способность эмоционально откликаться на содержание тех или иных музыкальных произведений, а также творчески-исполнительские навыки – пения, игры на музыкальных инструментах и т.п.

11. Индивидуальный социально-художественный опыт, обуславливающий возникновение высоких музыкальных потребностей – интегративное свойство, показателями которого являются «музыкальные развитости» (любовь к музыке, эмоциональное отношение,

потребность в музыке, музыкальная наблюдательность) и музыкальная образованность (владение способами музыкальной деятельности, искусствоведческими знаниями развитость музыкального вкуса, критическое отношение к музыке и др.)

12. Культура – это все созданное и создаваемое человечеством, содержащее и передающее человеческий опыт и формирующее человеческую личность, способную чувствовать, мыслить и осмысленно действовать.

13. Искусство – отражение целостности бытия, т.е. все, что есть в жизни человека, находит отражение в искусстве. Отражение жизни в художественных образах, т.е., эстетическое отражение действительности – особенность, присущая всем видам искусства.

14. Архитектура – искусство проектирования и сооружения зданий, строительных комплексов:

- *градостроительство* – проектирование и сооружение городов и населенных пунктов;

- *ландшафтная архитектура* – организация садов, парков;

- *скульптура* – вид пространственного искусства, который из разных материалов создает объемные изображения;

- *рельеф* – скульптурное изображение, выпуклое или углубленное относительно фона;

- *барельеф* – скульптурное изображение, в котором выпуклые фигуры выступают не менее чем на половину его объема;

- *горельеф* – скульптурное изображение, в котором выпуклые фигуры выступают над фоном больше половины объема;

- *графика* – искусство рисунка на плоскости с помощью графических средств;

- *живопись* – вид изобразительного искусства, произведения которого выполняются красками на любой поверхности;

- *натюрморт* – жанр изобразительного искусства, в произведениях которого изображают разнообразные вещи, окружающие человека;

- *пейзаж* – жанр изобразительного искусства, в котором изображают природную среду, города, села, архитектурные объекты;

- *портрет* – жанр изобразительного искусства, в котором изображают одного или несколько человек;

- *фреска* – монументальное живописное произведение, выполненное водяными красками, нанесенными на сырую штукатурку;

- *мозаика* – изображение на стене или другой плоскости, выполненное из смальты или разноцветных камней, скрепленных цементом;

- *фотоискусство* – создание техническими способами зрительного образа, который выразительно и достоверно отражает момент действительности.

15. Музыка – вид искусства, в котором создаются художественные образы с помощью звуков:

- *вокальная музыка* – музыкальные произведения, связанные с человеческим голосом, со словом;

- *камерно-инструментальная музыка* исполняется небольшим составом исполнителей;

- *симфоническая музыка* исполняется симфоническим оркестром;

- *опера* – музыкально-сценическое произведение, которое соединяет вокальную и инструментальную музыку, поэзию, драматургию, хореографию и изобразительное искусство;

- *балет* – музыкально-хореографическое представление, содержание которого выражено средствами музыки, танца, пантомимы;

- *оперетта* – музыкально-сценическое представление, преимущественно развлекательного характера, с вокальными и танцевальными сценами в сопровождении оркестра и чередованием разговорных эпизодов;

- *мюзикл* – музыкально-сценическое представление, в котором соединяются разнообразные жанры и выразительные средства эстрадной и бытовой музыки, хореографического, драматического и оперного искусства.

16. Хореография – искусство композиции танцев и балета;

- *балет* – музыкально-хореографическое представление, в котором органично соединяются музыка, танец, драматическое действие и элементы изобразительного искусства;

- *па-де-де* – общий выход солистов, парная лирическая часть;

- *па-де-труа* – танец двух солисток и солиста;

- *па-де-катр* – танец четырех исполнителей;

- *кордебалет* – кроме солистов на сцене танцуют большие группы артистов, которые исполняют роль балетного «хора»;

- *пантомима* – искусство выразить чувства и мысли средствами мимики и жестов; один из элементов балетного искусства;

- *дивертисмент* – вставные сцены, номера в виде отдельных танцев, которые не связаны с сюжетом;

- *интермедия* – небольшая комическая сцена, которая исполняется между действиями спектакля.

17. Театральное искусство – вид искусства, средством выразительности которого является сценическое действие, которое возникает в процессе игры актера перед зрителями:

- *трагедия* – жанр драматургии, в основе которого – трагические события, которые чаще всего заканчиваются гибелью героя;
- *комедия* – жанр драматургии, в котором действие и характеры представлены в смешном, комичном виде;
- *трагикомедия* – драматическое произведение, в котором соединены черты трагедии и комедии;
- *мелодрама* – жанр драматургии, в котором драматические события заканчиваются на оптимистической ноте;
- *монодрама* – произведение для одного актера;
- *амплуа* – определенный тип ролей, который выбрал себе актер (злодей, мудрец, простак и т.п.);
- *декорации* – оформление реального пространства сцены.

18. Кино – один из видов экранного искусства, вместе с телевидением и видео, произведения которого создаются с помощью изображений, которые двигаются:

- *документальное кино* – фильм, в основе которого лежат реальные события и люди;
- *научно-популярное кино* – вид кино, в котором основы разных наук излагаются в доступной широкому кругу зрителей форме, популяризация достижений во всех сферах знаний;
- *музыкальное кино* – сюжет фильма состоит из песенных номеров;
- *анимационное кино* – фильм, созданный путем последовательных фаз движения нарисованных или объемных объектов.

19. Искусство – специфическая форма духовного овладения мира человеком.

20. Субкультура – специфическая культура определенных групп, которая выражает стиль жизни, ценностные иерархии и менталитет ее носителей (социальное положение, этническое происхождение, образование, профессиональный статус, религия, возраст).

21. Народная культура – художественная коллективная деятельность народа, в которой отображена его жизнь, мировоззрение, идеалы.

22. Светская культура – тип культуры, который направлен на восприятие окружающего мира как среды, в которой живет и творит человек.

23. Религиозная культура – культура, отражающая религиозные потребности людей.

24. **Элитарная культура** – утонченная культура, которая направлена на восприятие подготовленными ценителями искусства.

25. **Массовая культура** – культура для восприятия широким кругом общества, которая отражает стремления, потребности и эстетические вкусы большинства населения.

26. **Стиль** – стойкое единство художественных принципов, приемов и способов, которые используются во время создания произведений искусства.

27. **Большой стиль** – исторический стиль определенной эпохи.

28. **Индивидуальный стиль** – стиль отдельного художника, соединение его личных черт, собственного мировосприятия, опыта общения.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
----------------	---

РАЗДЕЛ 1. МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО КАК ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ И ЕГО МЕСТО В СИСТЕМЕ МИРОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ

<i>Тема 1.</i> Музыкальное искусство в системе духовно-эстетической практики человека	6
<i>Тема 2.</i> Духовный смысл музыкального творчества. Роль музыки как вида искусства в формировании духовной культуры личности	8
<i>Тема 3.</i> Функции музыкального искусства и их реализация в музыкальном образовании	10

РАЗДЕЛ 2. ЖАНРЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА. ИЗ ИСТОРИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ СТИЛЕЙ

<i>Тема 4.</i> Разновидности музыкальных жанров. Из истории вокально-инструментальных жанров	13
<i>Тема 5.</i> Исторический стиль в искусстве. Творческий метод. Направления, течения, школы	18
<i>Тема 6.</i> Музыкальный стиль. Современные стили в музыке	24
<i>Тема 7.</i> Основные принципы включения музыки в кино. Музыка в «кадре» и за «кадром»	35
<i>Тема 8.</i> Песня в кино. Музыка как характеристика героев, среды, времени, как голос «от автора»	37

РАЗДЕЛ 3. ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КУЛЬТУРА КАК ПОДСИСТЕМА КУЛЬТУРЫ

<i>Тема 9.</i> Сущность и содержание понятия «художественная культура». Художественная культура как подсистема культуры общества	42
<i>Тема 10.</i> Искусство в системе художественной культуры ..	47
<i>Тема 11.</i> Типология культуры. Исторические типы культуры	54
<i>Тема 12.</i> Виды искусства и их специфика. Классификация видов искусства	58
<i>Тема 13.</i> Основы искусствоведческого и культурологического анализа произведения искусства. Сравнительно-исторический анализ произведения искусства	70
<i>Глоссарий</i>	83

Учебное издание

Владимир Игоревич Климов

**МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В
КОНТЕКСТЕ
ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КУЛЬТУРЫ**

Учебное пособие

Техническое исполнение – В. М. Гришин

Технический редактор – О.А. Ядыкина

Формат 60 x 84 /16. Гарнитура Times. Печать трафаретная.

Печ.л. 5,5 Уч.-изд.л. 5,1

Тираж 300 экз. (1-й завод 1-20 экз.). Заказ 149

Отпечатано с готового оригинал-макета на участке оперативной полиграфии
Елецкого государственного университета им. И. А. Бунина

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«Елецкий государственный университет им. И.А. Бунина»

399770, г. Елец, ул. Коммунаров, 28,1