

Министерство культуры Российской Федерации  
Министерство культуры Пермского края  
Пермский государственный институт культуры

Л. И. Санникова

**ЗАГАДКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТВОРЧЕСТВА**

(вводный курс лекций по теории искусства  
для творческих специальностей)

Пермь, 2021

УДК 7  
ББК 85.100,2  
С18

*Рекомендовано к изданию Редакционно-издательским советом Пермского государственного института культуры. Протокол № 1 от 10.02.2021.*

### **Рецензенты:**

*Казаринова Нина Васильевна*, кандидат искусствоведения, доцент, заслуженный работник культуры РФ, член Союза художников РФ, главный научный сотрудник Пермской художественной галереи;

*Ильев Виктор Афанасьевич*, профессор, заслуженный работник культуры РФ, член Союза театральных деятелей РФ, профессор кафедры режиссуры и мастерства актера Пермского государственного института культуры.

Санникова Л. И. Загадки художественного творчества: курс лекций по теории искусства для творческих специальностей / Л. И. Санникова ; Перм. гос. ин-т искусства и культуры. – Пермь, 2021. – 166 с.

Учебное пособие выполнено в помощь студентам различных творческих специальностей. Оно поможет освоить основные теоретические вопросы искусства и художественного творчества. Понять назначение искусства, его важнейшие функции, художественный образ, как критерий искусства, познакомиться с особенностями художественного мышления, стилями искусства, с основами теории композиции.

Можно преподавать в рамках таких курсов, как МХК, эстетика, мастерство актера и других.

ISBN 978-5-91201-378-2

ISBN 978-5-91201-378-2

© Пермский государственный институт культуры, 2021

© Л. И. Санникова, 2021

# Оглавление

<b>Введение .....</b>	<b>5</b>
<b>Глава I. Что такое Искусство? Для чего оно предназначено? .. 6</b>	
<b>Глава II. Чем отличается вид искусства от его жанра? .....</b>	<b>27</b>
Искусства выразительные и изобразительные .....	34
Искусства синтетические и несинтетические .....	37
Искусства временные и пространственные .....	39
Искусства авторские и исполнительские .....	41
<b>Глава III. Главное условие возникновения</b>	
<b>художественного произведения.....</b>	<b>45</b>
Структура художественного образа.....	51
<b>Глава IV. Что такое художественный метод и</b>	
<b>художественный стиль? .....</b>	<b>59</b>
Стиль в искусстве .....	89
<b>Глава V. Как строится художественное произведение? Что</b>	
<b>такое композиция? .....</b>	<b>98</b>
Целостность содержания. ....	100
Целостность формы. ....	102
Закон центричности.....	102
Закон ритмической организации.....	106
Как возникает подчиненность формы содержанию? .....	112
<b>Глава VI. Загадки цвета. О чем может рассказать цвет.....</b>	<b>124</b>
Классификация цветовых тонов хроматического круга. ..	127
Гармония цвета. ....	127
Психология цвета.....	130
<b>Глава VII. Как искусство использует восприятие зрителем</b>	
<b>окружающего мира для своих художественных целей? 138</b>	
Использование восприятия веса предметов.....	138
Использование в искусстве законов восприятия	
пространства.....	140
Обратная перспектива.....	141
Параллельная перспектива /Аксонометрия/ .....	143
Линейная перспектива.....	146

Воздушная перспектива .....	148
Искаженная перспектива.....	149
<b>Заключение.....</b>	<b>151</b>
<b>Список литературы. ....</b>	<b>152</b>
<b>Иллюстрации .....</b>	<b>154</b>

## Введение

Цель данной книги – познакомить читателя с той частью нашей жизни, которая облагораживает ее и обогащает, которая имеет честь называться – искусством.

Мы ответим на вопросы: при каких условиях появляется художественное произведение, что является критерием искусства? Выясним – для чего предназначено искусство, каковы его функции? Как оно «работает» в обществе?

В наши задачи входит разобраться с понятием – «художественный образ», выяснить в чём его особенности и какова его структура.

Читатель узнает, как искусство разделяется на виды и жанры, он сможет познакомиться со многими из них. Мы расскажем, что такое художественный метод, объясним механизм смены творческих методов в жизни общества и причины зарождения разнообразных художественных стилей.

Автор предлагает читателю знакомство с основными законами построения художественного произведения (теорией композиции), и надеется, что полученная читателем информация поможет ему лучше ориентироваться в богатом мире искусства и лучше освоить специальные творческие дисциплины. Учебное пособие познакомит читателя с важнейшими выразительными средствами визуальных искусств. Среди них: выразительность линии, психология цвета, равновесие, перспектива. Издание предполагает самостоятельное освоение материала студентами и включается в список дополнительной литературы.

# Глава I.

## Что такое Искусство?

### Для чего оно предназначено?

1. Что такое искусство?
2. Познавательная функция искусства.
3. Идеологическая функция искусства
4. Эстетическая функция искусства.
5. Гедонистическая функция искусства.
6. Коммуникативная функция искусства.
7. Катарсическая функция искусства.

Что такое искусство? Вопрос совсем не простой. Всем известно, что искусство – это значимая составная часть мировой культуры. Искусство – это результат творческой деятельности, то есть деятельности, несущей что-то новое. Но качественная работа в любой профессии обязательно должна носить творческий характер. Поэтому одной новизны недостаточно, чтобы возникло художественное произведение.

Очень важным обстоятельством является то, что искусство есть один из способов познания мира. Оно помогает человеку ориентироваться в жизни, учиться на ошибках героев фильмов, романов, узнавать бесконечное количество нового в психологии людей, истории, жизни общества и многого другого. Термин «познание» здесь употребляется не только в смысле накопления новых знаний, но и в смысле – обогащение человека через интуицию, эмоцию, подсознание. Главной целью этой познавательной работы является облагораживание общества, то есть – воспитание у его членов лучших личностных качеств, что было определено еще в античные времена великими Платоном и Аристотелем.

Однако, есть и другие способы познания мира. Это наука, практика, и, даже, религия. Они тоже многому учат. У каждого из этих способов свои инструменты в работе распространения знания. У науки это анализ и синтез, наблюдение, индукция, дедукция и многие другие. У практики – опыт жизни, осваиваемый человеком с

первых часов его существования и всю жизнь. У религии – особый нравственно-психологический подход к организации процессов познания, включающий даже опыт мистического характера. Но главным инструментом познания у всех способов является человеческая мысль.

Какой же главным инструмент освоения мира в искусстве? Это тоже **мысль**, но выраженная особым способом, не фронтально, как в науке, например, а **иносказательно**, через метафору. У каждого вида искусства свой метафорический язык. В музыке это высота звука, его окраска (тембр), темп, ритм и др. В живописи: цвет, линия, тон, перспектива, фактура грунта и красителя и др. в художественной литературе: определение, сравнение, метафоры, метонимии, аллегории много других. Каждое из этих средств имеет свой – очень серьезный смысл.

В театральном синтетическом искусстве огромное количество выразительных средств, которые приносят с собой каждое из искусств, входящих в это объединение: драматургия, музыка, искусство актера, художника-декоратора, художника грима, искусство бутафории и искусство режиссера, отвечающего за общий художественный результат.

Таким образом, можно определить, что **искусство – это вид духовного и интеллектуального освоения человеком действительности через отражение ее при помощи художественного образа в процессе творческой деятельности**

У искусства есть и другие особенности. Отличающие его от науки и практики жизни. Подлинное художественное произведение обязательно вызывает у зрителя яркие эмоциональные переживания, что совсем не обязательно в научном и практическом мышлении. Творческая личность должна беречь свою способность ярко переживать все, что окружает ее, с тем, чтобы заряжать ею свой творческий продукт. «Сам не горишь, никого не зажжешь!» - говорит народ. **Эмоциональность** важнейшее качество подлинного художественного произведения и мысли в искусстве.

Творческий процесс более чем какой-либо другой, носит духовный характер, то есть, является выражением целого комплекса интеллектуальных и психологических устремлений автора-творца. Поэтому, и сам процесс творчества, и его результат (художественное произведение), имеет строго **индивидуальный характер**, то есть несет на себе отпечаток личности автора (особенности ее темперамента, характера, нравственных установок и эмоциональной настроенности, уровня и качества ремесла).

Темперамент автора отражается не только на смысле произведения, он виден с первого взгляда на форме произведения, на стиле подачи материала. Эмоция, переживание автора звучит в каждой ноте музыкального опуса, в каждом цветовом пятне картины, в каждом слове литературного произведения. Это и обеспечивает художественному результату неповторимость, чего нельзя сказать о познании в науке и практике. Там одни и те же мысли приходят в разные головы и нередко Нобелевский комитет за одно и тоже открытие награждает ученых, работающих автономно в разных концах света.

Важнейшей особенностью творческой деятельности является активное использование интуиции в науке и практике, но в искусстве интуиция занимает наиболее значимое место. Она позволяет художнику идти впереди своего времени, чего не может во многих случаях наука, так как научное открытие является обобщением практики (эксперимента), а условия существования практики часто не позволяют далеко заглядывать вперед. В точных науках многие научные мысли не могут быть подтверждены экспериментом просто потому, что практика еще не изобрела нужного инструмента. Многие научные открытия, в этих случаях, доказываются математически, как это происходит, например, при изучении дальнего космоса.

В науке тоже используется интуиция, но ее функцией является только- формулировка гипотезы. Гипотеза же никогда не может претендовать на научное открытие, а является только одним из этапов и стимулов научного процесса познания.

Художник в этом отношении более свободен, чем ученый. Он широко может опираться на свою интуицию и подсознательные

ощущения. Он может отступить от каких-то конкретных фактов, сделать свое высказывание более условным, приблизительным, но для этого у него должны быть серьезные причины. Такой причиной может быть, например, желание говорить об общечеловеческих или общегосударственных проблемах, которые не могут быть выражены через конкретные, мелкие факты, которые претендуют открыть истину.

Например, В. Суриков, в своей знаменитой картине «Утро стрелецкой казни», отступил от исторических фактов, сопровождающих казнь стрельцов. На Красной площади в Москве никогда стрельцов не казнили, но, изменив место положения этого события, разместив его в сердце нашего государства, он показал это событие, как общенациональную катастрофу, он сказал более важную правду о судьбе нашего народа, о духовном и политическом, многовековом, трагическом, хроническом расколе Российского общества, который имеет место и сегодня.

Если бы В. Суриков изобразил это событие документально точно, не получился бы такой сильный художественный результат.

Главной причиной отступления от доскональной правды жизни являются художественные задачи автора. Если их выполнению мешают какие-то несущественные для идеи произведения детали природы или практики жизни, художник жертвует ими во имя более важных смысловых художественных целей, целостности художественного произведения, необходимого стилевого единства.

Резюмируем - важнейшими особенностями искусства, отличающими его от других способов познания мира, являются:

- **индивидуальный характер** /на произведении искусства мы видим отпечаток многих сторон личности автора/;

- **эмоциональность** /произведение искусства обязательно должно вызывать у зрителя, читателя, слушателя яркие эмоции/;

- **свободное отношение к факту** /произведение не обязательно документально точно отражает действительность, нередко художник отступает от правды жизни, чтобы сказать о ней истину/.

Искусство обладает очень мощными возможностями преобразования мира. Поговорим о характере действенности искусства.

Работу художественного произведения в общественном сознании нам демонстрируют функции искусства.

**Познавательная функция.** Как уже говорилось выше, искусство – это один из эффективных способов познания мира. Поэтому познавательная функция искусства – одна из важнейших его функций.

При помощи искусства человек лучше ориентируется в этом мире, и искусство очень сильный инструмент в обучении и просвещении, так как оно обеспечивает не только знакомство с самым широким кругом информации, но еще и обеспечивает ее произвольное, осмысленное и эмоционально окрашенное запоминание, чем не могут похвалиться другие способы обучения и информационные средства. Эта уникальная действенность искусства обеспечивается его иносказательным характером (скрытой загадкой), эмоциональностью, то есть работой с подсознанием зрителя.

Познавательная функция позволяет усвоить его потребителям сумму знаний, конкретных фактов истории и культуры, помогающих сориентироваться среди духовных ценностей и информационных объемов, необходимых человеку каждый день для решения его житейских проблем. Таким образом, искусство помогает увеличить и усовершенствовать каждому его собственный практический опыт. Кроме того, человек, общаясь с произведениями искусства, имеет возможность познать само искусство, его язык, стилистику творчества разных авторов, эмоционально познакомиться с духовным миром ярких, творческих личностей. Узнавая искусство, человек имеет возможность проследить развитие его видов и жанров.

Познавательная функция искусства включает в себя три смысловых составляющих. Они были выявлены еще философами Древней Греции, а в начале 20-го века их четко сформулировал для режиссеров в театральном искусстве К. Станиславский

Первая составляющая – **тема художественного произведения**, определяет внешнюю, смысловую сторону. Она информирует о том – о чём пойдет рассказ, о каких случаях, коллизиях, событиях жизни. Эта внешняя сторона должна быть достаточно занимательной, привлекающей внимание людей, быть им интересной в это время и в этом географическом пространстве. Тема должна быть достаточно

богатой для переживаний потребителя искусства, удобным средством для раскрытия важных для общества проблем.

Например, стихотворение Ивана Сурикова «Одинокая рябина», написанное в середине 19-го века так полюбилось народу, что песню на эти стихи в России поют уже более полутора столетий. Приводим текст этих стихов:

«Что стоишь качаясь,  
тонкая рябина,  
низко наклоняясь  
головую к тыну?»-  
«С ветром речь веду я  
О своей невзгоде,  
Что одна расту я в  
В этом огороде.  
Грустно сиротинка,  
Я стою, качаюсь,  
Что к земле былинка,  
К тыну нагибаюсь.  
Там, за тыном, в поле,  
Над рекой глубокой,  
На просторе, в воле,  
Дуб растет высокий.  
Как бы я желала  
К дубу перебраться,  
Я б тогда не стала  
гнутья и качаться.  
Близко бы ветвями  
я к нему прижалась,  
и с его листьями  
день и ночь шепталась.  
Нет, нельзя рябине  
к дубу перебраться!  
Знать мне сиротине,  
Век одной качаться».

**Тема:** несчастливая, одинокая жизнь рябины и, видимо, дуба. Слушатели быстро откликаются на переживания двух одиноких душ. История об этом.

Вторая составляющая – **Идея художественного произведения.**

Идея данной песни для каждого времени, каждого слушателя, исполнителя будет своя. Для одного – идея злодейки-судьба, против которой нет способов борьбы. Для другого – идея тотального одиночества, на которое обречен целый мир. Для третьего – идея несчастной любви, невозможности объединиться с любимым человеком, выстроить здоровую семью, вырастить любимых детей, помогать друг другу в жизненных испытаниях. Для автора этих стихов И. Сурикова, человека своего времени (середина XIX века), идеей была – социальная несправедливость, не позволявшая молодым людям из-за разницы общественного положения построить свое счастье.

Идеей может быть несколько, но исполнитель, постановщик должен взять только одну, чтобы получилось цельное художественное произведение.

Идея должна быть общественно-значимой, интересной и актуальной для общества данного времени.

Третья составляющая – **Сверхзадача художественного произведения.**

Сверхзадача определяет нравственную цель произведения, конкретизирует какую этическую норму совершенствует обращение в выбранной идее. Идея становится инструментом для решения конкретной нравственной цели облагораживания общества.

Для примера, вернемся к стихотворению – песне «Одинокая рябина». Если режиссер, для своей постановки обратился к идее «судьбы», значит сверхзадачей, по законам логики, становится: воспитание такого важного нравственного качества, как «терпение», устойчивость к жизненным испытаниям. Если постановщику более близкой оказалась идея «одиночества», сверхзадачей его станет – воспитание у зрителя такой этической нормы, как «милосердие», способность к сочувствию.

Идея И. Сурикова о несправедливости в устройстве общества преследовала сверхзадачу – воспитания у читателя гражданского самосознания, или социальной активности.

Таким образом, между темой, идеей и сверхзадачей должны быть жесткие логические связи.

Искусство помогает освоить человеку знания нравственных законов, так как большинство произведений литературы, театра, кино, живописи решают именно нравственные проблемы.

О чем бы не рассказывало художественное произведение любого вида и жанра, оно всегда, так или иначе, целенаправленно. Цели искусства связаны с задачей нравственного совершенствования людей, населяющих нашу планету. К сожалению, во все времена существовали произведения антиискусства, которые имели направленность не на улучшение человеческого рода, а на его развращение, растрепывание. Наличие гуманистических целей является критерием, по которому нужно отличать подлинное искусство от его подделки.

«Произведения» антиискусства в последние десятилетия спровоцированы извращенным пониманием идей либеральной философии. Это, видимо, связано еще и с тем, что с 40-ых годов XX века в США появились искусствоведы, которые при оценке художественных произведений стали подменять эстетические критерии - рыночными. Путаница в профессиональных оценках деморализует общество и создает условия для художественного мошенничества.

Настоящее художественное произведение всегда имеет сверхзадачу, имеющую воспитательные цели для тех, кто будет воспринимать произведение искусства, направляющую его на ту или иную категорию этики – помогая формировать у общества: честь, достоинство, совесть, стыд, милосердие, добро и так далее. Поэтому художественное произведение – не только источник знаний, но и мощное средство педагогического влияния на общество. Настоящее искусство всегда играло большую роль в формировании личности с высокими нравственными идеалами.

Художник должен понимать свою ответственность и профессиональный долг. Не качественные продукты художественного творчества приносят вред обществу.

*Идеологическая функция искусства* говорит о том, что художественное произведение так или иначе реагирует на политическую жизнь того государства и того времени, в которое было создано данное произведение. Художник не может быть независимым от политики. Он часто не осознает, что его произведения несут на себе печать того или иного политического влияния. Это происходит самопроизвольно. Потому что художник не может исключить себя из этого мира, пропитанного различными политическими идеями. Все эти идеи так или иначе выражают отношение людей к своей стране, своей Родине. А отношение к Родине затрагивает глубинные родовые инстинкты человека. Известно, что этими психологическими силами, глубоко связанными с физиологией, не каждый человек может успешно управлять. Они на подсознательном уровне руководят творческим процессом и прорываются в смысловую среду художественного произведения.

Несмотря на то, что идеологическая функция связана с такой стороной жизни, которая не имеет прямого и непосредственного касательства к творческому процессу, она связана с глубинными, родовыми чувствами человека и не может не отражаться на психологическом равновесии, как художника, так и зрителя. Не каждый зритель способен противостоять своим инстинктивным устремлениям и это может спровоцировать общественные волнения.

Художник может быть ангажированным той или иной политической силой, может сознательно проводить в своих произведениях заказанную политическую установку. Но, даже, если он относиться к политике равнодушно, его произведения обязательно будут нести на себе черты политической жизни страны, потому, что он не может исключить себя из жизни общества. Реагируя на эту жизнь, он волей - неволей в своем произведении отражает те или иные политические идеи.

В Советское время идеологическая функция в искусстве контролировалась властью. Это привело ко многим, трагическим событиям в

нашей стране. Судьбы огромного количества замечательных людей были исковерканы потому, что творческая интеллигенция далеко не всегда могла быть носителем идей коммунистического мировоззрения. Художник оказался перед тяжелым выбором: или говорить правду так, как он ее понимает и ставить под угрозу свою жизнь и жизнь своих близких, или говорить то, что требует партия и вести спокойное, обеспеченное существование (жить против своей совести).

Но подлинное художественное произведение рождается только от искренней, ярко чувствующей души художника, поэтому те творческие продукты, которые носили конъюнктурный политический характер, предметами искусства не являются и имеют только историческую ценность.

Однако, всем известно, что в Советское время было создано огромное количество замечательных художественных произведений во всех видах искусства. Это действительно происходило, потому что авторы этих шедевров искренне верили в торжество пролетарской революции, в направляющий путь коммунистической партии. Поэтому их произведения имеют высокую художественную ценность.

Когда М. Шолохов получал Нобелевскую премию один шведский журналист спросил его: «чувствует ли он себя свободным художником в государстве, где все подчинено коммунистической партии?» М. Шолохов ответил – «да, я чувствую себя свободным, потому, что мое сердце принадлежит партии!»

Сегодня, в условиях плюрализма, каждый художник, казалось бы, может совершенно свободно выражать свою политическую позицию, но он рискует подвергнуться преследованиям со стороны противоположных политических сил. И многие из этих сил средств в этой борьбе не выбирают. Кроме того, на политическую направленность искусства существенно стали влиять законы рынка. Произведения, связанные с идеологически сильными партиями, которые часто оказываются у власти, быстрее находят себе публику и покупателя, чем те произведения, которые работают на противоположный идеологический лагерь.

Художественное произведение воздействует не только на разум, но и на сердце, то есть вызывает яркие эмоциональные реакции, пробуждает неосознанные переживания, которые обогащают духовный опыт человека. Это работа следующей – эстетической функции. Богатство ощущений и переживаний позволяет человеку вырабатывать ту или иную эстетическую оценку художественного произведения, а через эстетическую оценку человек приходит и к нравственной.

Эстетическая оценка действительности происходит на первом этапе через систему эмоциональных переживаний, которые на втором этапе включают в работу важнейшие категории эстетики, они то и вершат эстетический суд, оценивая явление как «Прекрасное» или «Безобразное», «Возвышенное» или «Низменное», «Комическое» или «Трагическое».

Любое явление нашей жизни: художественное произведение, человеческий поступок, природный ландшафт, государственная политика и т.д. может быть оценено в этих категориях.

В каких случаях мы можем оценить явление, в категории «Прекрасное»? Во-первых, оно обязательно должно иметь гуманистическую направленность, то есть нести добро. Во-вторых, это явление должно вызывать у окружающих ощущение гармонии и эмоционального комфорта (чувства любви, покоя, равновесия, благополучия, справедливости и т. п.). В-третьих, оно должно восприниматься, как явление нормальное в понимании зрителя, то есть не противоречащее здоровому и естественному ходу жизни. Прекрасным мы называем приятного в общении человека, внешний вид которого не вызывает никаких раздражений и удивлений, который имеет ясный ум, у которого активная совесть и он не способен на безнравственные поступки. В просторечии таких людей называют «порядочными» людьми.

Природу мы называем «Прекрасной», если в ней не нарушен присущий ей баланс. При этом не важно – кто нарушил этот баланс: человек или, например, вулкан. Общество может быть названо прекрасным, если в нем присутствует торжество справедливости относительно каждого его гражданина.

«Безобразным» оценивается явление прямо противоположное, т. е. направленное на зло, негармоничное и ненормальное. Безобразное вызывает чувства: отвращения, брезгливости, разочарования, возмущения, страдания, несправедливости, стыда.

Категория «Возвышенного» возникает в том случае, когда рассматриваемый объект направлен так же на добро для живого и не живого мира, так же гармоничен, но - он отступает от привычной нормы, он оценивается в превосходной степени. Здесь речь идет не просто о чем-то хорошем и гармоничном, а об очень хорошем и очень красивом. Не просто приятный пейзаж, а восхитительно красивый пейзаж, не просто хороший поступок, а очень хороший поступок, несущий даже жертвенное начало, который обществом воспринимается, как героический поступок.

Явления, оцениваемые в категории Возвышенного вызывают эмоции: гордости, восхищения, восторга, радости, торжества. Если в художественном произведении мы можем одно из его качеств, например, нравственные цели автора, определить в превосходной степени, значит оно может быть оценено в категории Возвышенного.

Человека можно назвать возвышенной личностью, если он готов пожертвовать своим здоровьем, даже жизнью для общего блага. В нашей стране очень много людей, способных на жертвенные поступки. Вся история России – это история жизни таких людей. Например, в период Великой отечественной войны 1941–1945 гг. этим качеством массового жертвенного поведения было отмечено огромное количество людей и на фронте, и в тылу.

В природе Возвышенными явлениями мы называем те, которые восхищают своей силой, мощью, масштабом. Но, здесь нет абсолюта. Море в сильную бурю или извержение вулкана могут восхищать своей силой и красотой только если мы наблюдаем их с безопасного расстояния. Общество может быть определено, как Возвышенное тоже в критические моменты. Например, общество Союза советских социалистических республик времен Великой отечественной войны, может быть так названо, потому, что большинство его граждан жертвенно себя вели в эти тяжелые годы. Однако

это будет не полной эстетической характеристикой, здесь необходима еще одна категория - Трагического.

А общество времен революций и гражданских войн однозначно эстетически определить нельзя. Действия людей, которые, жертвуя собой борются за свои революционные идеалы, конечно, можно определить и Возвышенными, и Трагическими, но положение огромных масс людей, которые неволей оказались на территории военных действий можно назвать только Трагическим, а события, которые они переживали, воспринимались ими, чаще всего, как безобразные.

Это отступление от нормы, характерное для Возвышенного, приводит к тому, что возникают условия для возникновения Трагического. Поэтому - часто Возвышенное выступает в паре с Трагическим.

В категории Низменного оцениваются явления, поступки, направленные на большое зло, отвратительные для восприятия и, конечно, очень далёкие от нормы. Они вызывают эмоции ненависти, крайнего отвращения, мести, ужаса и страха. Конечно, здесь не может быть гармонии.

Третья пара категорий объединяет Трагическое и Комическое. Трагическое возникает тогда, когда силы зла побеждают, а силы добра терпят поражение. Явление воспринимается как негармоничное за исключением тех случаев, когда трагическое объединяется с возвышенным, здесь необходимо включение гармонии. Конечно трагическое является результатом отсутствия какой-либо нормы. В категории Трагического оцениваются явления социальной жизни, человеческие поступки, действия природы, вызывающие большие отрицательные эмоции: страха, ужаса, гнева, несправедливости, горя, беды.

Комическое возникает в тех случаях, когда в борьбе добра и зла добро побеждает. Здесь тоже нет нормы и дисгармония необходима. Более того, дисгармония в комическом нередко доходит до создания абсурдной ситуации. Несоответствие необходимо для появления комического. Если торжествует норма, явление никогда не будет смешным. Комическое имеет разновидности, которые характеризуют степень воинственности комического. Комическое в форме юмора призвано создавать хорошее настроение в обществе,

веселить людей, обращая их внимание на некоторые нелепости жизни. Юмор часто используется в различных веселых, не злых розыгрышах, призванных разрядить обстановку во время напряженного труда. Если розыгрыш скрывает зло, это уже будет оценив

Но Комическое может быть и мощнейшим оружием в борьбе со злом.

Ирония, сарказм – инструменты этой борьбы против проблем в обществе, они порождают злой, поражающий смех. Даже самые большие и мощные злодеи, низменные личности боятся быть осмеянными. Известно, что А. Гитлер собирался при въезде в покоренную Москву первыми повесить КУКРЫНИКСОВ, таким всепоглощающим были его ненависть и страх, перед этими художниками – карикатуристами.

В искусстве большую роль играет гедонистическая функция. **Hedonism (лат)** – наслаждение, удовольствие. Эта функция искусства говорит о том, что художественное произведение должно приносить зрителю, слушателю, читателю удовольствие, порождаемое тем спектром чувств, которые вызывает предмет искусства. Почти каждая человеческая эмоция может стать источником наслаждения. Удовольствие бывает не только от созерцания гармонии и прекрасных человеческих поступков, веселья и радости при встрече с комическим в искусстве. Природа человека такова, что он получает особого рода удовольствие и при встрече с трагическим, безобразным даже низменным. Страх, ужас, отвращение, оказывается, завораживает зрителя и вызывают особого рода наслаждение. Иначе, откуда бы были такие большие рейтинги у детективов.

Гедонистическая функция может работать очень широко, на самых разных уровнях природы наслаждения.

Высший уровень наслаждения, представляет собой удовольствие от процессов познания. Этот тип наслаждения требует определенной развитости личности. Многие люди воспринимают художественное произведение, в основном, через эмоцию. Чувства захватывают их, приносят им много удовольствия, а разум постигает часто только внешнюю сторону предмета искусства.

Но более просвещенные люди кроме переживания ярких эмоций, могут осмыслить и проникнуть во внутреннюю суть произведения, и этот процесс познания приносит такому человеку огромное удовольствие. Это происходит потому, что человек, привыкший к внутренней интеллектуальной работе имеет уже навык анализа своих чувств.

Например, картина Леонардо да Винчи «Мадонна Литта» непосвященному человеку принесет яркие переживания от созерцания идеала женской красоты эпохи Возрождения, нежности младенца, ясности средиземноморского неба. Более просвещенный человек, конечно, увидит и почувствует сходные эмоции, но он еще поймет, что это не просто изображение нежной, кормящей матери, но изображение, говорящее о жертвенности материнской любви, о вселенской христианской любви, в основе которой лежит безусловное милосердие, о высшей красоте этого чувства. Еще великий Аристотель называл высшим наслаждением удовольствие от созерцания и познания. С ним солидарна и восточная мудрость древних народов Китая и Индии.

На средних уровнях гедонистическая функция работает с основными инстинктами человека. Известно, что действие инстинктов захватывают внутренний мир человека со всепоглощающей силой. Далеко не у каждого человека волевые усилия способны справиться с эмоциями, порождаемыми такими психологическими механизмами. При встрече с художественным произведением, где у зрителя вызываются очень сильные эмоции, активизирующие инстинкт самосохранения: азарт, страха за жизнь героя, ужас. Эти чувства так захватывают зрителя, что он забывает обо всем. Это приносит ему странное, но огромное удовольствие, он далеко не всегда в эти моменты способен даже управлять собой.

Инстинкт продолжения рода также широко эксплуатируется в искусстве, вызывая чувства: эротики, умиления, нежности и др. Этот тип работы гедонистической функции доступен каждому. Многие зрители возраста сексуальной активности заражаются этими эротическими переживаниями и вновь ищут произведения, чтобы вновь пережить подобную гамму чувств. Известна, например,

большая популярность бульварных романов, многие материалы «желтой» прессы, и т.п.

Более того, произведение, опирающееся на основные инстинкты человека, очень легко внедряется во внутренний мир зрителя и начинает активно действовать на его эмоциональную сферу, вызывая не редко реакции, не предусматриваемые художественными задачами произведения. Особенно часто это происходит с подростками или с людьми, страдающими нервными и психическими расстройствами. Не случайно произведения, где нарушена эстетическая норма работы с основными инстинктами человека, нередко вызывают агрессию по отношению к предмету искусства.

Знаменитое полотно И. Репина «Иван Грозный убивает своего сына» уже дважды подвергалось нападению зрителей с неуравновешенной психикой. Жестокая сцена, изображенная здесь порождает взрыв эмоций зрителя, пробуждает неуправляемые инстинкты.

Картина Рембранта Ван Рейна «Даная», где эротическое начало очень ярко выражено, тоже сильно пострадала от нападения зрителя, потому, что эротическое начало, которое двигало художником, изображавшим любимую жену, заражает зрителя, и слабая психика не выдерживает такой мощной нагрузки. Засилие боевиков и эротики на многих каналах телевидения и в интернете также способствует росту агрессивности в обществе, особенно среди молодежи.

Не случайно в классическом искусстве были выработаны нормы деликатного отношения к средствам, активизирующим родовые инстинкты. В произведениях высшего, первого ряда эти нормы никогда не нарушаются. В средневековом искусстве и искусстве Барокко встречались сильные, талантливые произведения, где эти нормы не были выдержаны, они, конечно, отражали нравы этих непростых периодов европейской истории, но такие произведения мировая просвещенная искусствоведческая мысль никогда не относилась к произведениям первого ряда.

К сожалению, искусство двадцатого и двадцать первого века, порожденное двумя мировыми войнами, тоталитарными режимами, жестокой колониальной практикой, также наполнено произведениями где нарушаются этические и эстетические нормы. Это очень

опасное явление, особенно для молодежи. Когда такая норма нарушается, то сила вызываемой эмоциональной реакции перекрывает силы,двигающие сверхзадачи произведения. И оно начинает «работать» в нравственно противоположном направлении, и творение искусства становится не носителем добра, а носителем зла.

Есть еще более низкий уровень наслаждения, который доступен абсолютно всем, он также широко используется в искусстве во все времена. Здесь художественное произведение действует через рецепторную и кинестетическую память человека, другими словами, почти исключительно через его физиологию.

Воображение зрителя, например, включает воспоминание о кинестетических (мышечных), вкусовых и кожных ощущениях, когда читает талантливое описание героини И. Тургенева или А. Чехова. Включается рецепторная память зрителя, подсказывает ощущения легких, шелковистых волос девушки, ткани ее кисейного или холстинкового платья, запах полевых цветов в усадьбе, где обитает героиня. Спектр переживаний читателя обогащается. Произведение шире воздействует на внутренний мир зрителя. Например, в морских пейзажах И. Айвазовского зритель не только переживает драматические чувства, порождаемые стихией моря, но физически ощущает влажный, приморский воздух, силу ветра, соленый привкус воды, воображает мощь шума прибоя. Эти ощущения, предоставляемые его рецепторной памятью, увеличивают его наслаждение от восприятия художественного произведения. Для того, чтобы этот уровень гедонизма «сработал» автор должен очень хорошо владеть своим ремеслом, тонким колоритом, свето-теневой моделировкой, мастерством изображения видимых, перспективных изменений пространства.

Но в XX веке появились такие произведения искусств, где этот уровень гедонизма работать не может, в силу специфики их художественного языка. Например, произведения многих абстракционистов не предназначены пробуждать у зрителя рецепторную память. Геометрические окрашенные поверхности не пробудят воспоминания о свежести ветра, запахе степи, нежности кожи ребенка. Художники этих направлений пытаются вызвать удовольствие у

зрителя только от ощущения пропорциональной и цветовой гармонии. Эти типы наслаждения в прошлые столетия, по преимуществу, эксплуатировали такие виды искусства, как архитектура и декоративно-прикладное искусство.

Однако, есть в современном искусстве произведения, где авторы сознательно хотят пробудить рецепторную и кинестетическую память зрителя. Например, в спектаклях театра XX и XXI века мы встречаем использование на сцене воды, в которой актеры бродят и, даже, в которую садятся. Конечно, у каждого зрителя есть опыт пребывания в воде, и его рецепторы активно включаются. Талантливо «работает» с рецепторной и кинестетической памятью В. Полунин. Его знаменитое «Снежное шоу» активно действует не только на сцене, но и в зрительном зале.

В истории искусствознания были долгие споры, не утихшие до сих пор, о том, вправе ли художник опираться на жажду грубых наслаждений у зрителя или читателя? Платон, например, рекомендовал сохранить в идеальном государстве одни лишь священные песнопения. Однако во все времена искусство опиралось на все уровни гедонизма. Искусство – сфера совершенствования человека, и каждое художественное произведение имеет нравственно-высокие цели, а гедонистические возможности помогают усилить его действенность. Чем шире спектр гедонистической работы произведения, тем сильнее воздействует искусства на души людей.

Но, по-видимому, существуют границы, за пределами которых даже позитивно направленное явление начинает вредить обществу. Страх, ярость, азарт, эротика – это сильно действующие гедонистические средства и, как любое сильное лекарство, не могут быть потребляемы с пользой в больших количествах. Чрезмерное количество может привести к качественным изменениям в позитивности эффекта работы художественного произведения и даже сменить нравственный вектор. В современном искусстве, к сожалению, мы часто встречаемся именно с этим явлением.

Действенность искусства в значительной степени обеспечивается коммуникативной функцией, которая отвечает за объединение людей общими переживаниями художественного произведения.

Л. Н. Толстой говорил, что писатель заражает читателя тем, что сам переживает. Более того, он считал, что это главное условие возникновения художественного произведения. Искусство таким образом объединяет творца и зрителя, читателя в единую эмоционально – рациональную сферу. Возникает духовная связь между автором и потребителем искусства, которая бесконечно ценна для обеих сторон. Конечно эта способность искусства обогащает общество. Человек прикасается к внутреннему миру замечательных писателей, художников, режиссеров, композиторов и становится тоньше, эмоционально богаче, умнее и благороднее. Это первое выражение работы коммуникативной функции.

Кроме того, каждое художественное произведение, выходя в свет, становясь известным многим людям, объединяет единым духовным и эмоциональным переживанием всех, кто его видели или слышали. Это одна из причин того, что часто люди одного поколения духовно и психологически близки: они слушали и любили одну и ту же музыку, которая сопровождала их, смотрели одни и те же фильмы, спектакли, которые формировали их личностный потенциал, воспитывали сходные черты поколения.

Например, фильм «Чапаев» воспитал у целого поколения патристические чувства и бойцовские качества, очень пригодившиеся во время Великой Отечественной войны. Люди, которые инициировали новые преобразования нашего общества в 90-е годы были воспитаны песнями Б. Окуджавы и В. Высоцкого, книгами Д. Гранина и А. Солженицина, и многих других.

Те произведения искусства, которые переживут свое поколение, как правило, становятся связующим мостом между разными временами. Наши современники, читая «Евгения Онегина», поневоле духовно в чем-то становятся близки современникам А. Пушкина, так как переживают очень похожие чувства, на те, которые волновали людей, первой трети XIX века.

Люди, которые придут после нас, тоже будут читать и А. Пушкина, и Ю. Лермонтова, и Л. Толстого, и Ф. Достоевского, и они переживут те же чувства, им будут приходить в голову те же мысли, что и многим поколениям до них. Таким образом возникает духовный мост

между временами, поколениями, и мостом этим является каждое произведение искусства. Таким образом - национальное искусство, формируясь веками, через коммуникативную функцию искусства помогает формировать менталитет каждого народа, имеющий свои неповторимые черты.

Через печать, радио, телевидение, интернет искусство перешагивает границы стран и континентов, и объединяет людей в противовес разным политическим играм. Благодаря коммуникативной функции искусства мир более эффективно может сопротивляться разжигателям разных войн и нездоровым тенденциям в обществах разных стран.

Коммуникативная функция искусства выстраивает над миром постоянно действующую духовную ауру, которая через эмоциональную память людей объединяет их во времени и пространстве. Это становится особенно актуально сейчас, в эпоху интернета, где настоящие произведения искусства становятся общемировым достоянием, что, конечно, прекрасно, и очень важно для лучшего взаимопонимания между людьми разных стран.

Как было уже сказано выше, искусство является мощным средством нравственного совершенствования человека. Особенно ярко это проявляется в работе катарсической функции. Катарсис – духовно-нравственное очищение и, даже, преображение человека – термин принадлежит античной эстетике для обозначения одного из существенных моментов эстетического воздействия на человека. Катарсический эффект в разных произведениях имеет разную силу.

Наиболее мощный очищающий результат приносит те художественные произведения, которые могут быть оценены в таких категориях эстетики, как возвышенное и трагическое, действующие одновременно. Еще Аристотель писал, что после сильных переживаний (страха, жалости, энтузиазма) психика зрителей сильно возбуждается и в результате «получает некое очищение и облегчение, связанное с удовольствием». Человек приобретает чувство присутствия новой истины, и себя самого ощущает освободившимся от суетности, шелухи бытовых проблем, которые отступают перед

величием трагедии и героизма. В такие моменты человек ясно видит разницу между главным и второстепенным в этой жизни.

Но это не значит, что катарсис работает только в этом случае. Подлинное художественное произведение всегда предполагает нравственное облагораживание общества. Просто катарсис действует в разной степени активно.

Когда в художественном произведении работает только прекрасное – катарсис действует тихо, подспудно, спокойно очищая душу зрителя. Висит в доме хороший пейзаж и потихоньку улучшает настроение у окружающих, сеет добро в этой семье.

Если прекрасное дополняется возвышенным, работа катарсиса заметно усиливается. Эмоции у зрителя становятся ярче и, соответственно, активизируется облагораживающее начало художественного произведения. Часто в категории возвышенного мы можем оценить эстетическую позицию автора, и это, конечно чувствует зритель, читатель, слушатель и получает дополнительное удовольствие от знакомства с яркой личностью художника через его произведение.

В комическом духовное очищение происходит, во-первых, через юмор. Улучшая настроение в обществе юмор усиливает позиции добра и создает условия для распространения нравственной чистоты.

Во-вторых, комическое действует не через добрый, а через злой смех. Такой смех является очень сильным оружием в борьбе со злом. Такое комическое тоже очень сильно способствует облагораживанию общества, вызывая чувство торжества справедливости у членов общества. Но, в силу того, что это очень мощное средство, его нельзя использовать основательно, не проверив все компрометирующие факты, потому что ошибка может принести огромный вред обществу. Однако, в работе этой категории есть одно тревожное обстоятельство – катарсический эффект может быть очень мощным, способным распространиться на общество в целом, чего не всегда можно сказать об отдельном зрителе. Злые чувства, которые он переживает, не во всех случаях способствуют его нравственному совершенствованию, они могут увлечь слабого человека и развивать негативное отношение к жизни.

## Глава II.

### Чем отличается вид искусства от его жанра?

1. Разделение искусства на виды.
2. Разделение искусства на жанры.
3. Классификация искусства:
  - Искусства выразительные и изобразительные
  - Искусства временные и пространственные
  - Искусства синтетические и несинтетические
  - Искусства авторские и исполнительские.

Искусство – сфера духовной жизни человека существует в различных формах. Они сложились исторически и являются основными структурными и классификационными единицами искусства. Их называют видами искусства.

Эстетическая мысль выделяет два источника видовых делений искусства. Первым источником является разнообразие и богатство жизни, порождающей бесконечное количество самых разных выразительных средств в искусстве – это объективная тенденция. Вторая – носит субъективный характер, она связана с особенностями человеческого восприятия, с богатством чувственного мира человека, его духовных способностей.

В искусствознании нет единого мнения о количестве видов искусства. Есть виды искусства, которые давно уже служились и завоевали признание, устойчивое и исторически оправданное, эта музыка и ее разновидности, театр и его разновидности, изобразительное искусство со своими разновидностями, декоративно-прикладное искусство, архитектура, кино. Но есть такие сферы художественной деятельности, которым до сих пор нужно доказывать свое право называться видом искусства (цирк, художественная фотография, телевизионное искусство и др.). Это происходит от нескольких причин. Во-первых, далеко не все результаты деятельности в этих сферах несут полноценный художественный образ, являющийся критерием искусства. Например, если цирковой

номер только показывает силу и ловкость артиста, это скорее спорт, чем искусство. Но в тех случаях, когда зритель видит за этой ловкостью иносказательно выраженную мысль, все понимают, что перед ними настоящее произведение подлинного искусства. Наш отечественный цирк славится именно таким подходом к работе, где не только демонстрация подвигов человеческого тела, но еще и высказывание своего понимания философии жизни.

Второе, очень важное условие, поднимающее результат человеческих усилий до высокого звания – «предмет искусства» – его безусловная, положительная нравственная направленность. Например, многие телевизионные программы не выдерживают этого требования. Не все авторы, работающие на телевидении, выкладывают свои произведения в интернете беспокоясь о том, чтобы они соответствовали гуманистическим, этическим нормам.

Каждый вид искусства делится на подвиды, в зависимости от выбора средств художественной выразительности и практики их применения. Изобразительное искусство имеет три разновидности – живопись, графику, скульптуру. Живопись имеет также три разновидности: станковую, монументальную миниатюрную. Из них только станковая живопись самостоятельная, а монументальная и миниатюрная зависимы, соответственно, от архитектуры, дизайна и от декоративно-прикладного искусства. Графика подразделяется на следующие виды: станковая, книжная графика и плакат, кроме того, графика делится в зависимости от техники исполнения на целый ряд разновидностей.

Практика показывает, что и в искусстве классических устойчивых видов далеко не каждый продукт является художественным произведением. Критерием искусства, как уже говорилось выше, является наличие художественного образа. Если есть яблоко, в конце концов, неважно, где, на каком дереве и на каком континенте оно выросло.

Сегодня высокую художественность с ярким образным языком мы можем увидеть и в цирке, и на телевидении. В этих случаях цирк и телевидение становятся не зрелищем, а искусством со всем богатством его возможностей.

Принципом деления искусства на виды является набор выразительных средств, который у каждого вида искусства строго индивидуален. Например, у живописи это цвет, пятно, линия, плоскость, перспектива, выразительные качества масляных, темперных красок. У графики – то же, вроде бы, самое, но цвет уже не на первом месте, и добавляются те выразительные возможности, которые дает бумага и те материалы, с которых производится оттиск – литографский камень, линолеум, металл, дерево и др. В художественной литературе: слово, метафора, определение, аллегория и многие другие.

В театре в набор выразительных средств входят: физические, пластические, внешние данные актера, его психологический строй, музыка, сценография, сама конкретная архитектура сцены и ее возможности, художественное освещение сцены, грим и костюмы персонажей, драматический текст актерское мастерство, искусство режиссера, искусство сценической речи. В кино на смену сцене с ее особенностями приходят: искусство оператора, монтажа с сохранением музыки, света, актерского мастерства, работы художника, гримера и, конечно, кинодраматургии.

Каждый вид искусства делится на подвиды, в зависимости от выбора средств художественной выразительности и практики их применения. Изобразительное искусство имеет три разновидности – живопись, графику, скульптуру. Живопись имеет также три разновидности: станковую, монументальную миниатюрную. Из них только станковая живопись самостоятельная, а монументальная и миниатюрная зависимы соответственно от архитектуры, дизайна и от декоративно – прикладного искусства. Графика подразделяется на следующие виды: станковая, книжная графика и плакат, кроме того, такой вид графики, как, эстамп делится на целый ряд разновидностей, в зависимости от того, с какого материала делается графический отпечаток.

Деление искусства на виды и подвиды относится к форме художественного произведения, то есть – ко всему тому, что зритель воспринимает своими органами чувств. А по смыслу художественного произведения искусство подразделяется при помощи определения его жанра.

Существует еще один тип внутривидового деления искусства. Это деление на жанры. Жанр (от французского – род, вид) делит искусство не по выбору средств художественной выразительности это произведение отражает. Если вид искусства всегда связан с формой, то жанр прямо выводит на содержание, смысл художественного произведения.

Жанр – категория историческая. Время порождает одни жанры и отправляет в небытие другие. Это закономерно, так как новое время приносит новое содержание искусства, новое содержание порождает новые жанры. В наше время, когда меняются мировоззрения, открываются целые сферы новой, непривычной жизни, появились непривычные жанры. В живописи наблюдается возрождение библейского жанра, ведутся поиски на стыке классических жанров, особенно в тех произведениях, содержание которых отходит от традиционно материалистических позиций. Например, сейчас нередки мистические пейзажи, где изображенная природа является фоном для демонстрации того или иного иррационального явления. В кино и на телевидении широко распространились неизвестные нашему зрителю прежде триллеры и т.п. Популярные жанры в каждую эпоху дают данному времени достаточно объективную характеристику именно потому, что жанр всегда является выразителем содержания.

В театральном искусстве, как уже говорилось, существует только три жанра. Но это не говорит о «бедности» содержания в театре, потому что в каждом жанре может быть много разновидностей, которые позволяют лучше сориентироваться в стилевом решении спектакля. Например, драма может быть лирической, мистической, социальной, философской, фантастической и т.д. Эти определения драмы более чётко характеризуют смысл и содержание спектакля. Точно также комедия может быть лирической, сатирической, философской, иронической, социальной и пр. Даже трагедия в силу своей жесткой направленности имеет жанровые разновидности, например, оптимистическая или апокалипсическая, она также может носить и социальный, и философский, и фантастический характер.

Еще в древнем античном мире были сформулированы три великих жанра театра: комедия, трагедия и драма. Эта классификация опиралась на характер эмоциональных реакций зрителя. Действительно комедия отражает смешную сторону жизни и вызывает у зрителя живое, веселое настроение или иронию, сарказм, возмущение, трагедия отражает самую опасную и страшную сторону жизни и вызывает страха, ужаса и беспомощности, а драма – среднюю, в меру опасную и в меру смешную, вызывая чувства обеспокоенности, тревоги, любви и нежности.

Но для того, чтобы правильно выбрать стилистику работы актера, стилистику музыкального и художественного оформления спектакля, одного выбора жанра мало. Необходимо уточнение жанра через его определение. Например: в лирической комедии должна быть игривая, веселая работа актера, привлекательные краски и линии в сценическом пространстве, легкие, приятные фактуры материалов. Приятная ритмичная музыка, а в сатирической комедии, где нужно вызвать у зрителя возмущение, негодование, презрение – эти средства не годятся. Нужно использовать другую, более резкую, гротесковую работу актера, резкие, угловатые линии сценографии, грубые фактуры декоративного фона, цветовые и музыкальные диссонансы.

Также определять необходимо и драму, и трагедию.

К сожалению, в других видах искусства исторически сложилась традиция определения жанров не по смысловому направлению, и, даже не по эмоциональным зрительским реакциям, как в театре, а по более узкой характеристике формы произведения, которая не может в достаточно полноте отражать смысл явлений действительности. Например, жанр «натюрморт» в живописи изображает неживые предметы. Название жанра в переводе означающее «мертвая натура». Это название ни эмоциональной, ни смысловой оценки не дает, а говорит только о выборе предметов изображения. Хотя натюрморт, как любое художественное произведение может быть и драматическим, и трагическим, и комическим. То же самое можно сказать и о других жанрах живописи и графики: о портрете, о пейзаже, и, даже - о бытовом, историческом и анималистическом жанре.

В скульптуре три вида: монументальная, станковая и миниатюрная скульптура (статуэтка).

Монументальная скульптура существует не совсем самостоятельно, потому что она стилистически объединена с архитектурой, окружающей ее или вписанной в одну из ее стен. Поэтому у нее два автора – скульптор и архитектор. Обычно скульптор приступает к работе над монументальным произведением по заказу властей города, или, даже, правительства. Смысловый статус у монументальной скульптуры очень значительный. Как правило, она производится в связи с какими-то важными событиями в этой местности или, даже, в этом государстве. Эти произведения эстетически оцениваются в категории «Возвышенное», потому что здесь у зрителя вызываются чувства, характеризующиеся пафосом и восторгом, т. е. оценки в превосходной степени. События, которым посвящены произведения монументальной скульптуры, носят или трагический, героический характер или социально-праздничный. Например, героические памятники во славу и память погибшим за Свободу Родины и монументы в честь объединения народов или в честь человека, земляка, прославившего свой край.

Станковая скульптура независима от архитектурного окружения и может быть поставлена в любом подходящем по функциональному назначению месте. Станковая скульптура обычно значительно меньше монументальной. Чаще всего скульптор начинает над ней работать по собственному желанию, не по заказу, будучи увлеченным какой-то идеей, какой-то личностью. Он сам выбирает размер произведения, материал, вид скульптуры. Такие произведения более портретны, имеют конкретные черты, здесь обычно четко читается авторский стиль. Иногда такие произведения приобретают черты монументальной скульптуры и ее устанавливают с этими целями. Тогда она может квалифицироваться, как предмет декоративного искусства. Примером может служить знаменитый памятник участника и инвалида Второй мировой войны Вадима Сидура «Победитель», установленный в Германии, в городе Кассель.

Миниатюрная скульптура также носит станковый характер, но в силу своих небольших размеров служит украшением не улиц и

площадей, а внутренних помещений, домов, квартир, общественных зданий. Так как у нее функция украшения жилого пространства становится ведущей, ее относят еще и к декоративному искусству. Смысловые составляющие миниатюрной скульптуры самые разные. Это могут быть портреты, как великих, так и близких людей, миниатюрные повторения знаменитых памятников, юмористические и лирические скульптурные композиции и, даже, пейзажи и натюрморты.

Жанр в классическом искусстве скульптуры также не отправляет нас к смыслу произведения, а определяется характером и величиной изображенной фигуры человека. Есть жанры: «голова», «торс», «фигура» одного человека. Есть жанр, изображающий несколько человек, он называется – «группа». Особый жанр скульптуры, изображающий человека и лошадь, называется – «конная скульптура», причем человек может быть расположен рядом с конем или верхом на коне. Примером могут служить знаменитые четыре скульптуры, украшающие Аничков мост в Санкт-Петербурге, где скульптор П. Клодт изобразил четыре этапа покорения коня человеком. Есть отдельный жанр скульптуры, изображающий только животных, его называют «анималистическим жанром». Кроме того, в скульптуре есть жанры, определяющие степень зависимости скульптуры от архитектуры. Это «круглая скульптура» – объект, который можно обойти и осмотреть кругом, который может быть окружен архитектурой и грамотно «вписанным» в экстерьеры этого пространства или ландшафтным окружением, где скульптура «естественно» продолжает пейзаж. Жанры скульптуры, «рельефы», «барельефы» и «горельефы», представляют собой объекты, которые являются частью стены, в разной степени выступая из нее. Они могут просматриваться только с одной стороны. Самые объемные выступающие части называются «горельефами», средние объемы «барельефами», самые маленькие выступающие объемы называются просто «рельефами».

В музыке до сих пор нет единства в понимании жанров. Наиболее часто встречается определение жанров, как исторически сложившиеся типов и видов музыкальных произведений, которые

объединяются и разграничиваются по ряду признаков. Например, классификация жанров по характеру функциональности музыки:

1. народно-бытовая музыка устной традиции (песенная и инструментальная, хоровая, оркестровая);

2. легкая бытовая и эстрадно-развлекательная (сольная, вокальная, инструментальная, ансамблевая);

3. камерная музыка. (сольная, инструментальная. один или несколько исполнителей в небольшом помещении);

4. хоровая музыка (большие хоры и большие помещения);

5. театрально-драматическая музыка (опера, балет, оперетта, мюзикл).

По функционально-эмоциональным состояниям музыку разграничивают:

а) призыв – резко наступательная, без колебаний в восходящем движении;

б) прошение (молитва) – жалобно, неуверенно, нисходящее движение;

в) игра – оживленно, легко, виртуозно, в моторном движении;

г) медитация – спокойно, размеренно, возвращаясь к одним и тем же оборотам.

В отечественном музыкознании наиболее авторитетные авторы, раскрывающие проблемы жанра – В. Цукерман и А. Сохор.

В Цукерман различает жанры по характеру содержания: лирические, повествовательно – эпические, моторные и картинно – живописные.

А. Сохор разграничивает жанры на основе условий их исполнения и бытования: обиходные (бытовые), массовые бытовые, концертные, театральные.

### ***Искусства выразительные и изобразительные***

Классификация искусств происходит по нескольким принципам. Разные художественные произведения обращаются сначала к отдельным сторонам человеческого восприятия. Есть произведения, которые сразу захватывают чувства людей, а другие – наоборот захватывают внимание зрителя интересной информацией. В этом смысле искусства делятся на выразительные и изобразительные.

К изобразительным относятся такие искусства, где повествовательность ярко выражена, где авторы сначала воздействуют на рациональное сознание у зрителя через описание конкретных фактов, событий, происшествий, а затем, у читателя возникают эмоции, вызывая через них ту или иную эстетическую оценку. Например, стихотворение М. Лермонтова «Бородино» с первых строк увлекает информацией о рассказе опытного ветерана подросткам о великом сражении в Отечественной войне 1812 года. Развивая действие, автор все больше и больше вводит в рассказ старого бойца эмоциональные оценки, увлекающие слушателей. Сначала описывает недовольство солдат длительным отступлением, ростом желания отомстить врагу за его вероломство. Затем чувства напряженного ожидания перед боем, которое сопровождается повествованием подготовки солдата к бою. Но здесь уже повествование подчинено чувству тревожного и мужественного ожидания. В кульминации стихотворения чувства читателя полностью его захватывают и, хотя идет повествование: «...смешались в кучу кони, люди, и залпы тысячи орудий слились в протяжный вой!...», читатель воспринимает его не столько разумом, сколько эмоцией. В финале стихотворения идет обратный процесс, снова усиливается фактологическое, повествовательное начало. К повествовательным искусствам относятся: эпическая литература: романы, повести, многие рассказы и стихи, где излагается какая-либо история. Также повествовательными являются: историческая и бытовая живопись, где художник рассказывает нам или житейскую, или государственную историю. Например, Павел Федотов в своей картине рассказывает нам о том, что происходит в купеческом доме во время визита майора с целью сватовства. А Василий Суриков рассказывает зрителю, как в 18м веке на Руси люди разных сословий реагировали на церковный раскол. Здесь художники просвещают нас и обращаются, в первую очередь, к нашему разуму.

А в пейзажах И. Шишкина или И. Левитана нет никакого повествования. Эти художники ни о каких событиях не рассказывают зрителю. Они очень точно и талантливо в своих произведениях фиксируют собственное переживание, связанное с любимой природой, что

пробуждают у нас такие же яркие чувства. Их произведения – относятся к разряду выразительных. Разум в оценке этих произведений включается во вторую очередь.

В искусстве театра, которое традиционно считается искусством изобразительным, есть направления, где усилено выразительное начало. Особенно ярко это было выражено в символическом театре, возникшем в начале XX века. Известно, что символ в значительной степени «работает» с подсознанием зрителя, что усиливает его влияние на эмоции. В условном театре Вс. Мейерхольда сознательно уменьшалась роль текста, чтобы ослабить повествовательность и усилить работу с чувствами зрителя через особое внимание к жесту, пластике актера, живописному фону. В искусстве кино по преимуществу также изобразительность превалирует, но в так называемом ассоциативном кино роль выразительного начала также сильно увеличена. Примером могут быть знаменитые фильмы А. Тарковского, где текст очень скуп, зато усилена роль пейзажа, интерьера, музыки и освещения. Длинные паузы в его фильмах оставлены для переживания зрителя.

Выразительные искусства, сначала воздействуют на чувства, переживание которых постепенно включает и сознание зрителя и слушателя в той или иной степени, в зависимости от их эстетической и интеллектуальной подготовленности. Например, лирическое стихотворение М. Лермонтова «И скучно, и грустно, и некому руку подать в минуту душевной невзгоды...» ни о чем конкретно не повествует, оно просто фиксирует эмоциональные переживания автора и заражает читателя своим настроением, своей печалью. Читатель вместе с автором переживает и далеко не каждый из них подключает к этому процессу свой разум. Рациональное здесь вторично, оно возникает после обобщения читателем своих чувств, что, конечно происходит не с каждым читателем. Так, в живописи такие жанры, как - пейзаж, натюрморт – скорее выразительные виды искусства. Декоративно-прикладное искусство и архитектура – по преимуществу выразительные искусства, хотя история искусства знает примеры постройки изобразительных зданий, например, в 30-е годы в СССР строили дома с планировкой в виде серпа и молота,

сооружений в виде тракторов – символов индустриализации. В декоративном искусстве тоже есть исключения, когда в произведение вкрапляется повествовательное начало. Это ковры – картины, литературные герои в мелкой пластике и другие.

В художественной литературе эпос имеет более изобразительный характер, чем лирика, где выразительное начало стоит на первом месте. Это, конечно, не значит, что в лирике нет изобразительности. В каждом произведении искусства присутствует «пища» и для разума, и для сердца, просто в одних случаях превалирует одно, а в других – другое, поэтому деление видов искусства на выразительные и изобразительные, конечно, условно.

### *Искусства синтетические и несинтетические*

Виды искусства имеют еще один способ характеристики. Все они делятся на искусства синтетические и несинтетические.

Синтез (греч. – соединение, сочетание) искусств – объединение различных видов искусства в рамках единого художественного произведения. К таким искусствам прежде всего относятся зрелищные искусства: театр, кино, телевидение, эстрада, цирк. Каждый спектакль объединяет искусство драматурга, режиссера, актера, художника, музыканта, дизайнера костюма, художника – гримера, художника по свету и др. Кино также объединяет много очень разных искусств. Здесь собраны кинодраматургия, искусство кинорежиссера, искусство киноактера, композитора, художника-постановщика, искусство киномонтажа, искусство оператора, искусство художника по костюмам, искусство грима и др.

Часто предметы декоративно-прикладного искусства носят синтетический характер. Например, декоративная ваза объединяет работу дизайнера, придумавшего форму вазы, и художника – живописца, расписавшего ее. Или архитектурные сооружения, объединяющие работу скульптора, живописца вместе с работой архитектора тоже становятся синтетическими. У синтетических художественных произведений есть одна особенность. В каждом произведении среди множества авторов обязательно должен быть один, которому все остальные должны подчиняться. Если этого не произойдет – художественный результат

может потерять свое качество. В театре и кино все службы должны безусловно подчиняться режиссеру. В архитектуре, художники – живописцы скульпторы должны в своих художественных исканиях подчиняться архитектору.

В этом отношении особое положение у художника в искусстве сценографии. Художник – сценограф также подчиняется режиссеру, но сам становится во главе целой команды других художников. Дело в том, что Театрально-декорационное искусство является с одной стороны разновидностью декоративного искусства, а с другой – составной частью искусства театра. Поэтому сценография тоже синтетическое искусство, которое объединяет кроме художника – постановщика искусство режиссера, который выстраивает мизансцену – составную часть сценографического образа, искусство декоратора, искусство художников по костюму, художника по гриму, художника по свету и др. Все эти специалисты в своих творческих исканиях подчиняются сначала художнику, а потом – режиссеру.

Несинтетические искусства – это те, в произведениях которых только один автор, например, станковая живопись. Здесь художник сам драматург, режиссер и исполнитель одновременно. А вот монументальную живопись уже нельзя назвать искусством несинтетическим, так как художник здесь работает вместе с архитектором, и его произведение подчиняется архитектурному образу, задуманному зодчим. Такая же зависимость существует и в монументальной скульптуре, которая не свободна от искусства архитектора, и в книжной графике, где художник становится зависимым от писателя, он становится исполнителем его художественной воли. Например, Л. Толстой подробно описывает обольстительную внешность Анны Карениной, а художник, выполняющий иллюстрации, должен это литературное описание воплотить в реальный портрет. Это очень непростая задача, потому, что в воображении каждого читателя уже возник этот портрет, и у каждого он свой. Нередки разочарования читателей от того, что нарисованный образ не совпадает с тем, что породило воображение. Особенно часто это происходит от того, что художник не во всем счел необходимым подчиниться писателю.

Подобные разочарования возникают у публики, которая смотрит кинопостановки по знаменитым литературным памятникам. Образ Аксиньи в «Тихом Доне» постановки С. Герасимова не вызвал у зрителей отторжения не только потому, что Э. Быстрицкая великолепно справилась с ролью, но еще и потому, что именно ее выбрал М. Шолохов на эту роль. А в постановке 2016 года режиссер С. Урсуляк пренебрег описанием автора внешности героини, и, хотя актриса П. Чернышова играла вполне профессионально, зритель, знающий текст романа, был разочарован.

Среди несинтетических видов искусства можно назвать Художественную литературу. Писатели, поэты совершенно свободны в своем творчестве, они сами полностью выбирают, о чем и как им писать. А у драматургов – писателей для кино и театра ситуация более сложная. Драматург в большинстве случаев сам выбирает тему своего творчества, но после того, как его произведение попадает в кино или в театр, смысл и форма его нередко начинают меняться. Режиссеры, пользуясь своей авторитарной властью, нередко склоняют драматурга к изменению сценария или пьесы, в зависимости от своих художественных задач, что не всегда обходится без конфликтов. История театрального и кино - искусства знает много таких случаев.

### ***Искусства временные и пространственные***

Третьим типом деления видов искусства является отношение произведений искусства ко времени и пространству. Есть искусства, существующие в определенных временных рамках, например, кино, музыка, театр. Когда заканчивается отведенное тому или другому произведению время, исчезает и само произведение. Для его нового возникновения необходимо новое, уже другое, время. Если у режиссера или продюсера нет достаточного времени для показа спектакля, это художественное произведение не возникнет для зрителя. Для музыки И. Баха и А. Вивальди в течении двух веков не находилось времени и интереса публики для ее воспроизводства, и эта музыка не могла радовать слушателя.

Пространственные искусства существуют в двухмерном пространстве, как живопись и графика, и в трехмерном пространстве, как декоративно – прикладное искусство и архитектура. При отсутствии необходимой площади нельзя построить здание, для того, чтобы родилась картина, для начала необходимо наличие холста нужных художнику размеров.

Есть искусства, которые существуют и в пространстве, и во времени. К ним относится – театр. Театр искусство временное. С самого своего основания, еще с площадных его форм, необходимо было время для повествования демонстрируемой истории. Спектакль должен длиться столько, сколько зрителю будет комфортно его смотреть. Физиологические возможности человека ограничены. Уже давно отработано театральной и концертной практикой оптимальное, гигиенически оправданное время, в пределах которого основная часть зрителя может получать удовольствие от спектакля. Время это – 110 минут (в расчете на пенсионера) и 45 минут (в расчете на ребенка школьного возраста). Превышение этого минимума влечет за собой проблемы, отражающиеся на качестве спектакля и внимании зрителя. Поэтому, если постановщики, исходя из своих художественных задач превышают эти рамки, должны сделать во времени представления перерывы, антракты. Определение места антракта во времени связано еще и с необходимостью делать серьезные перемены декорационного решения, важно, чтобы эти разные цели совпадали.

Однако, театр искусство и пространственное. Спектакль существует на сцене, которая является трехмерным пространством.

Особое отношение ко времени и пространству у искусства кино. Конечно, это искусство временное и время каждого кинофильма указано на афише. Однако, если не будет киноэкрана и зала, оборудованного необходимой мебелью, волшебный акт демонстрации художественного произведения не возникнет.

Существует еще большая опасность для самого существования произведения киноискусства, тоже связанная со временем. Материальное существование этого искусства связано с очень хрупким и ненадежным материалом – киноплёнкой. Пока есть видеозапись на

этой пленке, у произведения искусства есть шанс воскреснуть и порадовать зрителя. Сколько замечательных произведений кино искусства исчезло и уже никогда мы их не увидим! Поэтому во всем мире сейчас идет процесс цифровизации кино документов кинофильмов.

Отношение со временем у произведений изобразительного искусства тоже имеются. Например, мы очень плохо представляем себе лучшую древнегреческую живопись, так как образцы этой живописи время не пощадило. Значит и пространственное искусство тоже зависит от времени, отведенного ему судьбой. Кроме того, художник, выбирая технику и стиль письма, программирует то время, которое должна физически просуществовать картина. Он внимательно изучает химический состав грунта и красок для живописи, подбирает качественный, крепкий холст, подрамник, надеясь на их долговременную надежность. Художник также просчитывает сколько времени зритель проведет около его картины, выбирая соответствующую технику письма. Продумывая содержание картины, он также предполагает время, необходимое зрителю для переживания и осмысления его работы.

Временные искусства зависимы и от пространства. Любая музыка, спектакль могут звучать только в трехмерном пространстве. Партитура, драматургический текст - основа этих искусств, существует в двухмерном пространстве. Пока существуют эти художественные документы, есть шанс возникновения произведения искусства. Поэтому деление искусств на временные и пространственные также весьма условно.

### ***Искусства авторские и исполнительские***

Авторским называют искусства, которые выйдя из рук автора уже готовы для встречи со зрителем, им не нужен дополнительный творческий посредник. Например, живописец, закончив картину, где он выразил занимавшие его мысли и чувства - отдает ее на суд зрителя, и этот суд будет касаться только его одного, его собственного понимания жизни, его собственных переживаний, вложенных

в картину. Он один будет отвечать за свою работу. В таком же положении находится писатель – прозаик и поэт.

Но есть искусства, которые нуждаются еще в одном художнике, для того, чтобы их увидела, или услышала публика. Например, композитор написал симфонию. Материально существует ее партитура. Композитор, конечно, хочет, чтобы его музыку услышала публика, чтобы она пережила те же эмоции, которые волновали его в процессе творения, стала его единомышленником. Это будет возможно только в том случае, если найдутся люди, готовые исполнить это произведение, музыканты – исполнители. Например, в Советской практике исполнительского искусства много примеров дружбы и творческого сотрудничества композиторов и музыкантов исполнителей, или дирижеров симфонических оркестров. Известна многолетняя дружба Д. Шостаковича с семейством М. Ростроповича и Г. Вишневской, для которых он писал специальные музыкальные произведения, учитывая особенности их исполнительского мастерства. Творческое взаимодействие Д. Шостаковича и великого Советского дирижера Е. Мравинского подарило миру непревзойденные образцы исполнительского искусства. Самые великие исполнители всегда признавали первенство авторского понимания художественного материала и прислушивались к замечаниям композитора.

Это необходимо, потому что исполнительским называется искусство, где артист только доносит до зрителя то, что придумал, пережил автор в процессе создания художественного произведения. Это такое же высокое искусство, как и авторское. Здесь тоже создается художественный образ. Исполнитель, конечно, единомышленник автора, (иначе он бы не взялся за исполнение этого произведения), но каждый слушатель в том числе и исполнитель, понимает произведение по-своему. Он, исполняя эту музыку, будет передавать свое понимание и переживание этого произведения. Таким образом произведение обогащается личностными эмоциями еще одного художника, получает дополнительные краски. Подобные отношения складываются между писателем и чтецом – артистом, представляющим литературное произведение публике.

Писатель, пишущий драматические произведения находится в похожем положении. Его работа предназначена для воплощения ее на подмостках театра. Его произведение получит материальное воплощение только после того, когда целая команда артистов во главе с режиссером заинтересуются его пьесой и поставят по его тексту спектакль. В этой команде есть не только артисты, сюда приглашают и композитора, и художников разных специальностей, и многих других людей творческих профессий. Эти люди выступают в роли исполнителей данной драматургии. Их искусство называется исполнительским.

Конечно, не бывает двух одинаковых людей, которые совершенно идентично воспринимают жизнь и музыку, но между автором и исполнителем обязательно возникает особая, духовная связь. Даже если автор жил в другом веке, в его музыке законсервировано время и через исполнителя происходит духовное объединение эпох, художественное обогащение общества.

Особое взаимоотношение возникает между писателем и иллюстратором его книги. Любой читатель воображает в своем сознании то, что описывает писатель. Он представляет себе пейзажи, портреты героев, интерьеры помещений, где эти герои обитают, их внешний облик, выражения их лиц. Художник, иллюстрирующий книгу, старается воплотить на ее страницах эти воображаемые картины, то есть становится соавтором писателя, и, одновременно, визуальным исполнителем того, что придумал автор-писатель. Не всегда воображение читателя совпадает с воображением художника. Иллюстратор может ослабить художественное воздействие литературного произведения, но может и усилить его, если будет глубоко переживать прочитанное, и его художническое мастерство его не подведет.

Художник книги делает не только иллюстрации, он создает весь архитектурный образ книги, включающий все ее материальные составляющие, как единый, стройный организм, стилистически связанный с эстетическими особенностями литературного оригинала.

Особая ситуация складывается у писателя и переводчика литературного произведения. Переводчик на другой язык старается

передать мысли и чувства автора, но у каждого народа есть свой собственный менталитет, и он, конечно, отражается на языке произведения. Поэтому часто переводы не удовлетворяют не авторов не читателей. Кроме того, личностный потенциал, характер внутреннего мира у писателя и переводчика не может совпадать, и это также влияет на художественный результат. Особенно сложная ситуация складывается при переводах лирической поэзии, где в художественном произведении зафиксированы тончайшие переживания автора, которым трудно найти аналог в другом языке.

В киноискусстве есть такой вид, где режиссер берет к постановке не киносценарий, специально написанный для производства фильма, а известное литературное произведение. В этом случае, режиссер ставит себя в положение не автора, а исполнителя, что очень непривычно для авторитарной профессии режиссера. Мастера отечественного киноискусства оставили нам в наследство блестящие образцы такого сотрудничества, проникнутого уважением к классической литературе и к авторитету писателя. Кроме того, режиссеры учитывали, что в воображении и памяти читателя, эта литература существует, может быть, с детства и старались в своих постановках возможно ближе подойти к литературному источнику. Старшие поколения с удовольствием вспоминают фильмы «Анна Каренина» 60х годов по Л. Толстому в постановке А. Зархи, «Поднятая целина» А. Иванова и «Тихий Дон» по М. Шолохову режиссера С. Герасимова, Фильм-эпопею Ф. Бондарчука «Война и мир» и многие другие.

К сожалению, многие современные киноверсии литературной классики разочаровывают зрителя излишней «свободой» режиссера от великого классика.

## Глава III.

# Главное условие возникновения художественного произведения.

1. Критерий искусства - Художественный образ.
2. Структура художественного образа.
  - Метафоричность
  - Ассоциативность
  - Противопоставление
  - Типичность
  - Самодвижимость
  - Оригинальность
  - Актуальность

Выше уже говорилось, что критериями искусства является художественный образ – одна из важнейших категорий в теории искусства. Смысл этого понятия не всегда просматривается ясно, так как употребляются эти два слова неоднозначно. Попытаемся разобраться в том, какая содержательная нагрузка вкладывается в это выражение.

Так как искусство – один из способов познания мира, то художественный образ – инструмент этого познания, является мыслью. Но это особенная мысль, она подается художником не фронтально. Не декларативно, а обязательно иносказательно!

Итак, художественный образ – это мысль художника, как правило, чем-то его поразившая. Но ведь и в науке, и в практике, и в других способах познания мира мысль также – важнейший инструмент, но в искусстве эта мысль имеет особую форму. Что же отличает мысль научную от мысли в искусстве?

Во-первых, мысль художественная несет отпечаток личности автора и всегда строго индивидуальна в отличие от научного мышления. Одна и та же научная идея может прийти в несколько голов в разное время или почти одновременно. Паровой двигатель, например, был изобретен в одно время в разных странах. Многие открытия космической техники американские и советские ученые сделали

независимо друг от друга. Если б Ньютон не открыл закон всемирного тяготения, рано или поздно эта мысль пришла бы в чью-то другую голову. Сегодня за одно и тоже открытие дается Нобелевская премия нескольким ученым, проживающим на разных континентах и, часто даже не подозревающих о существовании друг друга.

Но такой образ Сикстинской мадонны явился только одному человеку в строго определенное время. Да и Рафаэль бы не смог написать еще раз точно такую мадонну, вызывающую у зрителя такие же впечатления, потому что он, как все люди, постоянно менялся, и в другой раз, он написал бы мадонну, наверное, не менее гениальную, но – другую. Многие художники писали натюрморты с подсолнухами, но такие, какие написал Ван Гог, мог написать – только он. Лишь у него родился этот образ драматического цветения с обнаженным нервом, отпечатанным в каждом мазке.

Сколько театров мира уже сто с лишним лет ставят Чеховский «Вишневый сад», но нет двух одинаковых постановок, нет и не может быть. Даже в одной постановке все показы – разные, потому что люди, создающие образы персонажей в этом спектакле – живут и меняются каждую минуту, и все эти изменения оставляют печать на художественном произведении.

Вторым отличием художественной мысли от научной является ее эмоциональная окрашенность. Л. Толстой говорил, что писатель заражает читателя своим чувством и это, на его взгляд главное в работе искусства. Чем ярче эмоциональная реакция читателя или зрителя, тем сильнее художественное произведение. Но яркость переживания пользователя искусства прямо зависит от силы эмоций автора. Если репетиции идут вяло, неинтересно, если режиссеру скучно делать спектакль, то откуда возьмутся сильные переживания у зрителя? Иногда очень серьезные, глубоко образованные авторы, пытаясь сказать в своем искусстве глубокую мысль, может быть очень интересную и актуальную, но эмоционально не пережитую автором и его сподвижниками – не могут добиться яркого результата просто из-за низкого градуса пережитых чувств во время создания произведения.

Полноценность работы художественного образа в значительной степени зависит от способности его вызывать яркие эмоции у зрителя. Чаще всего неудачи происходят от того, что авторы руководствуются не во всем художественными целями. Это могут быть цели, продиктованные планами руководства, конъюнктурой художественного рынка, политической ангажированностью и др. В результате – произведение, не окрашенное яркой эмоцией автора, резко теряет в качестве и ПЕРЕСТАЕТ, строго говоря, БЫТЬ ХУДОЖЕСТВЕННЫМ ПРОИЗВЕДЕНИЕМ.

А научная мысль эмоционально почти нейтральна, она просто констатирует тот или иной интересный факт, с познавательной точки зрения который существует объективно, и который необходимо принять к сведению и не более того. Она не призвана волновать, она должна образовывать и наполнять мышление. Она не эмоциональна.

Третьим отличием художественной мысли от научной является ее свободное отношение к факту. Для науки факт имеет основополагающее значение. Именно он фиксирует научное открытие, его точность имеет принципиальный смысл для развития науки. Здесь важно все: время создания, размер, градус температуры, например, широта, долгота, скорость, характер материалов, технические характеристики используемого в эксперименте оборудования и т.п.

В искусстве художник не скован жесткими фактологическими рамками. Художник берет из конкретной реальности только то, что помогает ему выразить необходимую мысль, выразить нужную эмоцию. Часто художнику приходится заведомо искажать реальность, чтобы образ стал более точен и, как ни странно, более правдив. Хрестоматийным примером в этом отношении является знаменитая картина В. Сурикова «Утро стрелецкой казни». Не случайно, исследователи так часто ее используют для доказательства своеобразия художественного языка. На самом деле, исторически, казнь стрельцов происходила совсем не так, как это показано на картине.

Строго говоря, В. Суриков сказал не правду. Такое событие действительно было, это исторический факт, но происходило оно не в Москве и, конечно, не на Красной площади, а в нескольких

местах: перед монастырем, в котором находилась в это время царица Софья; на въездных московских воротах, находящихся по периметру города и в окрестностях одного из подмосковных сел. Царь Петр не присутствовал на большинстве этих церемоний.

Если б В. Суриков показал эту трагедию исторически точно, картина бы очень много потеряла из своих художественных достоинств. Именно перенос действия в центр столицы, на место, чрезвычайно дорогое народному самосознанию, и показ столкновения двух сил, живущих в русском народе со времен царя Алексея Михайловича, помог представить этот исторический факт как национальную трагедию духовного раскола, хронически существующего по сей день.

Другой пример – портрет Воллара работы П. Пикассо, выполненный в переходный кубистический период. П. Пикассо был превосходным рисовальщиком, в совершенстве владеющим классической изобразительной школой. Ему не составляло труда сделать традиционно анатомически правильный, фотографически точный портрет этого знаменитого в культурной жизни Франции человека. Но отступление от этих канонов, ломка формы позволила автору дать не только более точную характеристику сложной, противоречивой личности, сыгравшей очень важную роль в судьбах изобразительного европейского искусства рубежа 19-го и 20-го веков, но и времени в целом. Этот феномен помогает понять слова нашего классика: «лицом к лицу лица не увидать, большое видится на расстоянии». Конкретика, часто сопровождается суетой, отвлекающей от главного, и художник должен уметь отделять шелуху от плевел.

Итак, мы выяснили, чем отличается мысль художественная от научной. Основное их отличие – в форме подачи ее людям. Научная мысль формируется лаконичной фразой, сопровождаемой цифровыми выкладками, а мысль в искусстве – Художественный образ обладает очень богатыми средствами отражения действительности, которые иносказательно, а не фронтально информируют общество, заставляя его не только понимать, но и переживать.

В русском языке выражение «Художественный образ» употребляется еще в смысле – «структурная составляющая художественного произведения».

Каждое произведение представляет собой единый, целостный художественный образ. Например - образ спектакля, образ пейзажа, образ музыкальной пьесы. Но это же выражение употребляется для обозначения отдельных частей произведения. Например, в театральном искусстве, есть общий образ спектакля, главная мысль которого, выражается в его идее. Но этот образ состоит из суммы других образов. Это - сценикографический образ, образ художественно-светового решения, образы персонажей, образы речи, произносимые актерами и др. В художественной литературе есть общий образ романа и частные образы природы, описанной в романе, образы героев повести или романа и многое другое.

В изобразительном искусстве каждое цветное пятно в картине метафорически несет тот или иной смысл, каждая линия, через направление и характер, означает то или иное смысловое дополнение к содержанию произведения. Большими выразительными возможностями обладают такие средства, как перспектива, насыщенность цвета, освещение, контрастность, сама композиция, фактура используемых материалов и др. Кинематограф, будучи тоже синтетическим искусством использует мощнейшие выразительные средства художественной литературы, музыки и изображение каждого луча света, каждого отдельного, актерского ракурса и каждый кадр – это самостоятельный образ. Ритм и характер монтажа, изображение глубины пространства, скорость смены кадров в операторской работе, освещение снимаемого – все это мощнейшие выразительные средства кинематографа, не говоря уже, об актерской работе в поиске психологического образа персонажа. То же самое и в поэзии. Например, в лирических стихах М. Лермонтова.

«Горные вершины

Спят во тьме ночной,

Тихие долины

Полны свежей мглой;

Не пылит дорога,

Не дрожат листья...  
Подожди немного,  
Отдохнешь и ты».

Прекрасный пейзаж горного края – это образ, метафорически говорящий о том, что человек – органическая частица какой-то космической гармонии, и жизнь его – существует в рамках огромной системы, не подвластной воле человека, и сознание этого приносит успокоение. Это общий прекрасный образ, но каждая фраза стихотворения является самостоятельным образом, порождающим целый спектр ассоциаций. «Горные вершины спят во тьме ночной», - здесь величественный покой. «Тихие долины полны свежей мглой», - это образ чего-то органически связанного с природой, ее законами, более нежного, широкого и беспомощного, и, одновременно, всевластного. Строки: «Не пылит дорога, не дрожат листья» говорят о том, что все мелкое, земное – органическая часть того, космического, живущего с ним в едином ритме. Заключительные строки стихотворения говорят о том, что истинная духовная гармония возможна только в другой, космической реальности.

В Художественной литературе большой инструментарий выразительных средств, создающий иносказания. Это метафоры, аллегории, метонимии, определения, сравнения и многие другие.

Эти два слова – «художественный образ» – употребляются еще в смысле «литературный персонаж». Мы говорим: художественный образ Евгения Онегина, Пьера Безухова, Наташи Ростовской, Печорина или Базарова, представляя в своем воображении оживших людей. Каждый персонаж в художественной литературе, кино, театре – это сложный организм, состоящий из цепочки других образов, объединенных единым стержнем, который определяет его место в спектакле или романе, в зависимости от сверхзадачи всего произведения и его идеи. Каждый поступок персонажа, каждая фраза, сказанная им, сплетают художественную ткань образа-персонажа в целом, обогащая его все новыми, уточняющими его характер деталями.

Частные образы являются составными частями общего образа – мысли, которая, в сущности является главной мыслью произведения.

### ***Структура художественного образа***

Если критерием искусства является художественный образ, то критерием образа является наличие в нем иносказания, метафоры.

Язык художника тем и отличается от других форм информации, что он никогда и ни о чем не говорит буквально, фронтально. Художник сообщает истину через что-то другое. Например, все мы любим и знаем знаменитую народную песню на слова Ивана Сурикова «Тонкая рябина». О чем эта песня? О девушке, о любви, об одиночестве, не сложившейся судьбе, о несправедливости. и т.д., но не о дубе и не о рябине. Если б в песне было сказано буквально: «Как бы мне, девушке, перебраться в нужном направлении...» и т.д., – разве получилась бы песня, которая живет уже более ста семидесяти лет и еще будет долго жить?

Во всех искусствах есть свой метафорический язык, поражающий нас своим богатством. В изобразительном искусстве используется метафорический язык линии, цвета, перспективы, фактуры, пропорций и пр. В музыке это язык высоты звука, тембра инструментов или человеческого голоса, ритма, темпа и пр. В синтетическом, театральном искусстве объединено огромное количество выразительных средств всех искусств, в него входящих.

Мы уже говорили, что художественный образ – это мысль, выраженная иносказательно. У этой мысли есть еще одна особенность – ассоциативность. Эта структурная составляющая обеспечивает образу глубину, то – есть художественную качественность. Как обеспечивается качественность (глубина) образа? Отвечая на этот вопрос часто цитируют слова Э. Хемингуэя: «настоящее произведение искусства – это айсберг, основная часть которого находится под водой». Имеется в виду то, что художник показывает читателю или зрителю только маленькую часть того, о чем хочет сказать, а большую часть – оставляет на домысливание читателю, доверяет его интеллекту и памяти. А. Чехов об этом же сказал еще раньше: «настоящий писатель не тот, который пишет, а тот, который вычеркивает». Такая «работа» художественного образа обеспечивается обращением автора к ассоциативному мышлению человека, воспринимающего предмет искусства. Художник как бы только

намекает зрителю о какой-то истине, и зритель переживает и домысливает ее, опираясь на свой практический, эмоциональный и интеллектуальный опыт. Благодаря этой особенности художественного мышления, произведение искусства проникает в духовный мир читателя, слушателя, зрителя и набирает глубину и качество. Такую особенность образа называют еще «недосказанностью».

Именно эта сторона художественного мышления делает понимание искусства не всем доступным. Если у человека недостаточный эмоциональный, интеллектуальный опыт, ему может оказаться не по силам, осмысление художественного произведения. И здесь стоит уже не художественная проблема, а социально-педагогическая. Например, замечательное ассоциативное кино великого русского режиссера А. Тарковского имеет пока довольно узкий круг зрителей. Не каждый зритель может досмотреть его фильмы до конца и получить от них неповторимое эстетическое удовольствие. Зритель может принять в свой духовный багаж ровно столько, сколько позволяет взять уровень его культуры и образования.

Многие классические произведения понимаются зрителями, читателями, слушателями по-разному. Одни видят на картинах П. Рубенса только мощную, обнаженную мужскую и женскую плоть, которая производит на них незабываемое впечатление, другие кроме этих анатомических изысков видят особенности политики скандинавской страны и позицию художника в этих вопросах, а третьи восхищаются менталитетом этого замечательного, сильного народа, в котором чувство полноты жизни сочетается с энергией первопроходцев.

Другой особенностью художественного мышления является его способность вычленять в жизни **типичное**, характерное для данного времени, для данного социального окружения. Причем, этот поиск типичного относится не, только к наиболее часто встречающимся человеческим характерам, но и к обстоятельствам жизни, душевным переживаниям, порождающим те или иные поступки, выбору стиля жизни у разных категорий населения в конкретных социально-исторических условиях, выбору идеалов, целей человеческого существования. Художнику нужно уметь как бы с

высоты птичьего полета смотреть на жизнь, выбирать в ней наиболее характерное и стараться исключать случайное.

Внимательно читая художественную литературу, читатель легко может почувствовать разницу стилей жизни у людей разного социального происхождения, причем не только ее материальной стороны, но, что особенно важно, духовной. Художник должен чувствовать, как и почему у людей складываются те или иные идеалы, жизненные цели, типичные способы их достижения. Искусство очень ярко показывает, как исторически менялись эти типы.

Например, молодой человек поколения Евгения Онегина заметно отличается по своим жизненным ориентациям от человека этого же социального слоя, но второй половины XIX века, современника героев из «Обломова» И. Гончарова. У него другие интересы, увлечения. Обломова и Штольца заботят совсем не те мысли, которые волновали Онегина и Ленского. Типическое в обществе проявляется во всех проявлениях жизни – от моды в одежде и убранстве интерьеров до постоянно обновляющихся сленгов «продвинутой» молодежи. И все эти изменения фиксирует искусство, анализирует и использует в своем образном языке.

Художник не просто замечает вновь появившееся общественно значимые факты, движения, типы людей, он, художественно анализируя их, часто предсказывает их развитие и отражение на судьбах страны и предвидит появление нового типического.

Ярким примером такого предсказания является стихотворение М. Лермонтова, написанное в 1830-м году шестнадцатилетним поэтом, которое так им и было названо – «Предсказание». Это стихотворение является ответом на типичные среди просвещенных современников поэта рассуждения о необходимости свержения самодержавия в России, которые были порождены трагическими событиями на сенатской площади в декабре 1825 года. Это очень ярко описывает почти ровесник М. Лермонтова – А. Герцен в своем монументальном труде «Былое и думы».

В стихотворении «Предсказание» поэт представляет свою позицию по этому вопросу и пророчески разворачивает картину революционных ужасов, гражданской войны и последующих

политических репрессий, захлестнувших нашу страну после свержения царской власти. Выходит, что шестнадцатилетний М. Лермонтов знал уже в 1830 году, что ждет Россию в 1917м, если народ свергнет царя, и пытался предупредить эти ужасы. Однако, исторический механизм был уже заведен и, предсказанное М. Лермонтовым новое типическое появилось в России.

Если тип угадан художником точно, художественный образ приобретает еще одно важное качество – **самодвижимость**, т.е. способность жить самостоятельно, независимо от автора, а иногда даже вопреки его желанию. Широко известно, что многие современники были разочарованы финалом романа А. Пушкина «Евгений Онегин». Кто-то спросил у А. Пушкина: «Зачем, такая возвышенная героиня – Татьяна Ларина – вышла замуж за старого генерала, без любви, по расчету? Это ведь никак не укладывается в ее романтический имидж?» На что Пушкин со смехом отвечал: «Я сам от нее этого не ожидал!»

Так, точно угадав данный тип женского характера, созданный историческими обстоятельствами, поэт вынужден был подчиниться логике изменений психологии этого типа. Не могла эта добрая, романтическая девушка обидеть человека, который «в сраженьях изувечен», который достойно воевал в 1812 году, которому обязана ее семья, который уважает, бережет и любит ее. Поэтому она, как и полагается возвышенной личности, жертвует собой, своим женским счастьем и своей любовью.

Не случайно, П. Чайковский, отступив вначале от текста романа А. Пушкина, сделав финал оперы «Евгений Онегин» счастливым и романтическим, на генеральной репетиции понял, что «Пушкин был прав!», и переделал конец, не дав соединиться влюбленным персонажам. Да, романтическая героиня не могла предать уважаемого ею мужа инвалида, она пожертвовала собой, и в этом – правда жизни. Жертвенность присуща романтикам всех времен.

Художественное мышление отличает еще одна особенность: оно всегда несет с собой новизну. Л. Толстой сурово говорил: «Если тебе нечего сказать нового – молчи!» Великий антрепренер П. Дягилев, раскрывший перед искусством оперы и балета новые,

широкие горизонты, говорил, нанимая хореографов, композиторов, танцоров: «Удиви меня»! И они искали новые пути. Художник обязательно должен быть интересным, мудрым человеком, так как он дерзает учить других, отдавая им свои творения. Мысль художника должна нести нечто вновь пришедшее в окружающую жизнь, или уже известное, но - по-новому интерпретированное. **Оригинальность** – неотъемлемое качество художественного образа. «Без нового нет искусства»! – также утверждал Лев Николаевич.

К сожалению, это не всегда правильно понимают молодые художники, учитывая оригинальность только в отношении формы, но в ущерб содержанию. Часто их заботит не то, о чем сказать, а то, как сказать. И все свои поиски они сосредотачивают на разных формальных приемах, новых материалах, технологиях, способах, то есть на том, что организует не смысл, а форму произведения. Это чаще всего происходит от того, что художник пока еще не нашел нового смысла, чтобы сказать о нем миру. Мудрость – прерогатива старости. Чаще всего молодой автор может поразить яркостью свежих чувств, но не новой мыслью.

Форма, конечно, должна быть тоже оригинальной, но только потому, что она порождена новым содержанием, новой мыслью. Иначе возникает «фокусничество», или формализм – где форма заслоняет смысл. Другими словами – то, что мы осязаем, становится более важным, чем вложенная в произведение мысль.

У искусства есть еще один враг – это штампы. Они появляются как раз в тех случаях, когда оригинальность формы, как важнейшее качество художественного произведения, недооценивается. Эта «болезнь» чаще всего настигает зрелых и пожилых художников, которым часто есть что нового сказать обществу. Они многое поняли из устройства жизни, они уже умеют обобщать, исключать случайное, наблюдать и осмысливать еще не известное, но, с годами у них вырабатывается система приемов, выразительных средств, которые нравятся, может быть, публике, но, которые превратившись в штампы, начинают в определенный момент тормозить развитие творческого потенциала художника.

Поэтому очень важной является забота художника о своем личностном развитии, в области поисков новых выразительных средств, об изучении новых технологий, новых материалов и инструментов ремесла в искусстве. Важно расширять диапазон интересов в других сферах жизни и искусства. П. Пикассо, будучи уже очень пожилым человеком, постоянно менял направления и технологии своего творчества. Обращался к другим жанрам, и даже видам изобразительного искусства, к новым материалам и инструментам, пытаясь отразить то новое, что нес с собой драматичный двадцатый век. Это позволяло ему быть постоянно свежим, интересным для молодых современников, в то время, когда многие талантливые его ровесники растеряли уже свой творческий потенциал и заканчивали жизнь по-стариковски в тишине и покое. Не случайно, Н. Заболоцкий писал:

«Не позволяй душе лениться!  
Чтоб воду в ступе не толочь,  
Душа обязана трудиться  
И день, и ночь, и день и ночь!»

– это требование относится и к интеллекту художника.

Важнейшей структурной составляющей художественного образа является такое его качество, как **актуальность**. Эта качество говорит о безусловной общественной значимости произведения в настоящее время. Если картина, кинофильм, спектакль находит отклик у сегодняшнего зрителя, она безусловно имеет значительное художественное качество, независимо от того, когда было создано произведение: в другом веке, в другом десятилетии, или сегодня. Яркая общественная реакция, влияние предмета искусства на жизнь общества, безусловно в какой-то мере формируют общественное мнение, нравственный статус социальной среды и так или иначе направляют развитие общества.

Нельзя сказать, что общественная оценка всегда совпадает с оценкой эстетической, но сильная социальная реакция говорит о назревших проблемах и этической значимости затронутых в произведении тем.

С другой стороны, нередко произведения современных мастеров не находят интереса у зрителя и у искусствоведов и агентов, работающих в сфере искусства. Другими словами, данные произведения не актуальны. Здесь тоже нельзя делать однозначной оценки о художественной качественности произведения. В истории искусства часто мы встречаемся с фактами, когда художник не находит понимания у современников, а через какое-то время его искусство становится значимым даже во всемирном масштабе

Актуальность произведения в обществе определяется не только эстетическими вкусами публики, политической конъюнктурой, уровнем жизни людей, а какими-то другими, более общими законами существования общества, которые изучает наука Синергетика, исследующая закономерности развития разных систем, в том числе и жизни информационного поля, «окутывающего» нашу планету.

История предоставляет нам интереснейшие факты изменения актуальности одних и тех же произведений в разные времена. Например, творчество голландского художника В. Ван Гога при жизни не находило интереса у публики. Он продал за все годы творчества одну единственную картину и умер в нищете. А сегодня это один из самых дорогих художников мира, и все музеи мечтают иметь хотя бы набросок, сделанный его рукой.

Сегодня творчество И. Баха во всем мире пользуется огромным интересом. Музыканты говорят о космических, экзистенциальных смыслах его произведений. Специалисты пишут об острой актуальности его произведений в двадцатом и в двадцать первом веке. А между тем, о его музыке не вспоминали весь девятнадцатый век. Она не была интересна современникам Дж. Байрона и А. Пушкина, Л. Толстого и Ч. Диккенса. Хотя современники И. Баха высоко ценили его творчество, следующим поколениям его музыка была не интересна. Даже некоторые его сыновья пытались «подправить» «немодные» произведения отца.

Поэтому не надо спешить с негативными оценками произведений искусства, ссылаясь на отсутствие их популярности или коммерческой слабости, может случиться, что время для этих произведений еще не

пришло, что художник жил впереди своих современников. История искусства знает очень много таких примеров.

Художественный образ сложное образование и эстетическая полноценность его во многом обеспечивается наличием всех выше описанных составляющих. Каждое из них необходимо для возникновения подлинного художественного произведения. Не может быть достаточно только одной оригинальности или актуальности. Необходимо наличие всего спектра художественных требований к образу.

## Глава IV.

# Что такое художественный метод и художественный стиль?

1. Художественный метод-направление мышления в искусстве.
2. Творческая свобода и художественный метод.
3. Ренессанс
4. Барокко
5. Классицизм.
6. Романтизм
7. Критический реализм.
8. Модерн
9. Модернизм
10. Постмодернизм
11. Реализм
12. Стиль в искусстве его взаимосвязь с художественным методом.

Метод (греч.) – путь к чему-либо. Сегодня это слово употребляется в быту в смысле – способ, прием выполнения той или иной работы.

В науке понятие метод употребляется, как способ мыслить, понимать, познавать действительность, инструмент, помогающий ученому доказывать выдвинутую научную гипотезу. У разных наук свои методы познания разных сторон действительности. Наиболее известные из них: индукция, дедукция, анализ и синтез, аналогия, сравнение, эксперимент, наблюдение, опрос и др. Искусство тоже способ познания мира, и процесс этого познания осуществляется посредством специальных художественных методов.

Выше говорилось, что в основе художественного произведения лежит художественный образ – особо поданная мысль. Метод в искусстве – это художественный способ в произведениях искусства поведать миру какое-то миропонимание. Причем, это миропонимание не носит строго индивидуальный характер. В нем заложены черты общего понимания устройства жизни большого количества творческих людей, которым в конкретный исторический период, в конкретном государстве, или группе государств пришли схожие мысли, догадки.

Метод в искусстве – это тоже мышление, но мышление, ограниченное тем или иным мировоззрением и показанное миру не в тезисах и доказательствах через строгие факты, как это происходит в науке, а в художественных образах – мыслях, глубоко эмоциональных, и легко запоминающихся.

Главным отличием художественного метода от научного является его социально историческая обусловленность. Остановимся на этом поподробнее. В каждый период исторического развития в тех или иных регионах складывается несколько разновидностей миропонимания у населения, что связано с традициями, историческими и географическими особенностями, религиозными верованиями. Молодежь, вступая в жизнь, выбирает тот или иной стиль жизни, ставит соответствующие цели и задачи перед собой. На основе этих целей и стилей жизни формируются идеалы.

Все это изучается общественными науками, в том числе философией и отражается в характере различных религиозных верований. На основе обобщений этой многосложной информации и рождаются новые направления в понимании устройства и развития мира.

Художник, будучи частью этого мира и продуктом своего времени, как человек и личность, также выбирает для себя какой-то стиль жизни, заражается теми или иными общественными идеалами. Затем, в его голове, на основе всего этого начинает формироваться понимание о назначении искусства и творчества, той деятельности, которой он посвятил свою жизнь. Так происходит с каждой творческой личностью. Художник не может изолировать себя от мира, даже если он этого очень захочет, его творчество все равно будет отражать именно это время, в этом народе и государстве, именно в тех идеалах и принципах, которые в данный момент здесь существуют.

Каждое время нам дарит не одно, а целый набор миропониманий. Художник невольно заражается эмоциями, переживаниями и принимает одно из них, которое наиболее соответствует его ощущению жизни, становясь его проводником.

Художники с общим мировоззрением и сходными историческими идеалами, часто независимо друг от друга, образуют одно направление в искусстве и создают один художественный метод.

Другие художники, живущие в иных исторических условиях, с другим мировоззрением принимают другие идеалы и создают свой художественный метод. Этот процесс идет объективно, и поэтому не может быть плохих или хороших художественных методов, так как выбор метода обуславливается мироощущением художника, возникающем во многом спонтанно, как реакция на условия существования этого человека. Как художник понимает в рассматриваемый период справедливость, гражданственность, так он и отражает все это в своем творчестве. Поэтому, политическое, или любое иное навязывание художественного метода в творческой деятельности народа бесперспективно в силу объективности самого процесса.

В период существования Советской власти в нашем государстве был проведен эксперимент по организации политически спланированного художественного мышления, который продемонстрировал бесперспективность волевого политического руководства творческими процессами. Впоследствии этот способ руководства творческой интеллигенцией был подхвачен коммунистическими партиями других Социалистических стран, с таким же социальным результатом.

Итог этого эксперимента очень показателен. Те художники, взгляды на жизнь которых совпадали с руководящими партийными требованиями, создавали полноценные художественные произведения. Их было немало. Многие писатели, композиторы, художники, режиссеры театра и кино были воодушевлены идеалами социальной революции и создавали произведения, проникнутые правдой строительства нового государства. Их имена наша национальная гордость. Но они не хуже бы творчески сработали и без руководящей роли единственной, существовавшей в стране, партии.

Другие, не веря в пропагандируемые общественные идеалы, но понимая, что видимая ими правда жизни не может быть принята властью, стали создавать произведения заведомо политически проходимые, но не искренние. Их произведения покупались государством,

профсоюзами и другими общественными организациями, их семьи не бедствовали.

Но искусство не терпит обмана. Оно само способно обличить неправду. Получается, что волевое внедрение художественного метода сверху, как лакмусовая бумажка, обнажило ложь таких произведений и резко отличило их от предметов подлинного искусства - искренних и нравственно-чистых.

Третья группа художников, которая не верила или разуверилась в идеалах метода Социалистического реализма, не смогла предать свою профессиональную честь, и изображала жизнь такой, какой она ее чувствовала и понимала. Эти авторы обрекли и себя, и свою семью на репрессии и на прозябание.

Настоящее искусство всегда гуманистично. Если произведение имеет этически не здоровую направленность, оно не является предметом искусства, как бы ловко и профессионально не было сделано. Каждый, существовавший в истории цивилизации художественный метод, имел идеалы, направленные на ту или иную сторону жизни, способную обогатить человека новым положительным знанием, учили, как противостоять пошлости, несправедливости, цинизму общества, воспитывали чувство профессиональной чести, гражданской ответственности. Каждый художественный метод сосредотачивал внимание на тех общественных вопросах, которые в этот период были особенно острыми.

В 16-м веке началась эпоха географических открытий. Люди с риском для жизни отправлялись в далекое плавание или пробирались по безводным пустыням не только из любознательности, а, по преимуществу, надеясь поправить свое материальное положение. В этом веке было открыто много новых земель. В Европу было привезено много экзотических, ценных товаров, из Америки везли золото. На глазах населения нищие становились богатыми и это производило очень сильное впечатление.

Если раньше жизнь и судьба человека почти полностью зависела от того, в каком сословии ему посчастливилось родиться, а это было. По мнению людей этой эпохи, в руках провидения и господ Бога, то теперь, оказывается, у самого человека появились шансы

повлиять на свою судьбу. Если ты энергичен и не побоишься рискнуть, можешь стать знатным человеком.

В сознании общества резко вырос статус человека, перед высшими силами. Этому способствовало и активное развитие науки, которое поднимало уже статус человеческого разума. Развитие торговли, украшение быта развивало интерес к искусствам и ремеслам. Начинает складываться понятие об идеале человека. Возникает необходимость возвышения человека уже в глазах Бога. Появляется понятие «Благородный человек», который по словам Альберти, должен быть «Мерой всех вещей», потому, что он – высшее создание природы.

Возникает синтез прекрасного физического начала, взятого от античного искусства, с христианской духовностью. Складывается понятие «Гуманизм». В искусстве начинается поэтизация человеческой личности. В Изобразительном искусстве, художественной литературе стремление к подражанию божественному в природе, одухотворение природы. Идеалы благородства теперь распространяются и на природу, и на все стороны жизни. Благородны должны были быть поступки, развлечения, битвы и все дела. Поэты описывают благородных дам и кавалеров, художники пишут их портреты, скульпторы ваяют им памятники.

Имена Боттичелли, Рафаэля, Микеланджело, Леонардо, Тициана, Джорджоне, Веронезе, Дюрера, Брейгеля – великих художников Ренессанса знают все. Художники в совершенстве изучили человеческое тело, вычислили его идеальные пропорции, теоретически и практически освоили линейную перспективу, разработали светотеневую моделировку при изображении человека и природы. Художники Ренессанса широко использовали симметрию для воплощения идеального равновесия и гармонии в мире. Венецианские мастера восхищали зрителя богатством колорита и мастерством композиции.

При изображении пейзажей, они впервые стали разбивать глубину пространства на планы, создавая «слоистость» природы, которые впоследствии были взяты на вооружение в театральном

искусстве. В театре эпохи Возрождения была разработана система кулисных декораций, в основе своей существующая до сих пор.

Архитектура Ренессанса возродила традиции античного строительства, его ордерную систему, свободу, симметричность, пропорциональность, торжественность колоннад. Для архитектуры Ренессанса характерны композиционная ясность, гармония, целостность образа, соразмерность человеку. Ее отличают обилие арок и арочных оконных проемов, купола, эдикулы, фронтоны и колоннады. Архитекторы эпохи Возрождения, внесшие наиболее сильные вклады в историю зодчества: Ф. Брунеллески, Д. Браманте, Б. Перуцци, А. Палладио, Микеланджело.

Художники слова Ф. Петрарка, М. Сервантес, Ф. Рабле, В. Шекспир – подняли статус художественной литературы на самый высокий уровень. Они показывали высокий накал трагических конфликтов и торжество добродетели над пороком, описали идеал человеческой личности.

Например, в XVIII веке во многих европейских странах распространились идеалы просвещения. После буржуазных революций в Англии и Франции люди поняли, что использование силовой борьбы жизнь большинства народа не улучшает. Многие образованные люди того времени считали, что все беды в мире возникают исключительно из-за невежества, и стоит просветить, облагородить население, научить властвующих законам управления и все встанет на свои места: добро победит зло, прекратятся войны, исчезнет бедность и нищета. Не случайно, именно в эти десятилетия был расцвет науки педагогики и образования. В Европе и России открывались академии, школы, инженерные корпуса и другие учебные заведения. Каждый поэт, художник, драматург считал себя учителем. Даже философы Д. Дидро, Вольтер (Ф-М. Аруэ), А. Руссо писали свои ученые трактаты в форме повестей и басен, чтобы они были доступны широкому кругу людей и служили бы делу просвещения. Этой же цели служили вновь изобретенные энциклопедии.

В искусстве появилось новое мышление, в просветительских целях происходит упорядочивание художественной деятельности, разрабатываются эстетические и художественные нормы, это было

необходимо и для организации учебного процесса во вновь организованных по всей Европе академиях. Разум – на первом месте, чувства уходили на второй план. Таков художественный метод - **классицизм**.

Г. Державин своей «Фелицией» учил царицу быть справедливой, И. Крылов своими баснями утверждал нравственные нормы, и пафос большинства из них был направлен, прежде всего, против невежества. Во всех Европейских театрах ставились, проникнутые героическим пафосом пьесы П. Корнеля и Ж. Расина. Мольер (Ж. Б. Поклен) высмеивал пороки французского общества. А художники – Н. Пуссен и Ж. Давид воспитывают у зрителя гражданскую ответственность. Русские художники А. Лосенко, Ф. Бруни формировали в обществе уважение к национальной истории и гражданским нравственным нормам.

Но вот приходит другое время, одна за другой идут революции во Франции, появляется Наполеон, честолюбие и талант которого перевернули упорядоченную жизнь не только Европы. Коллективный разум общества не мог постичь весь ужас свалившихся на общество разочарований, и наступила эпоха чувства. Лучшие люди Европы стали считать, что все беды не от недостатка разума (ведь носитель тех проблем Наполеон – один из самых просвещенных людей того времени), а в отсутствии культуры чувств, нравственных идеалов людей, стоящих у власти. Менялись жизненные и эстетические цели.

Появились новые философские учения Ф. Шлегеля, и И. Фихте, где неосознанные душевные порывы стали предметом исследования. С. Кьеркегор противопоставил остроту эмоционального наслаждения познанию и обретению истины. Подчеркнул значимость интуиции и эмоции в развитии цивилизации В обществе возник культ возвышенного чувства.

Художники старались облагородить эмоции, душу зрителя, возвысить его над обыденностью, расчетливость разума презиралась, появился художественный метод – **Романтизм**. Художник Э. Делакруа описал романтику революции и романтику опасной охоты на диких зверей, Т. Жерико – романтику острых ощущений в морских

путешествиях и лошадиных скачках. В России К. Брюллов пишет «Последний день Помпеи» - картину с романтическим сюжетом, с захватывающей зрителя эмоциональной реакцией на трагическое событие, изображенное ослепительно ярко. Художники В. Тропинин и О. Кипренский делают великолепные романтические портреты современников, прошедших через горнило Наполеоновских войн. Дж. Байрон дал романтическую окраску гражданскому долгу – и это было подхвачено почти всеми русскими поэтами начала XIX века. И, конечно, романтизм поднял на недостижимую высоту любовную лирику и в Европе, и в России.

Этот художественный метод подарил Европе совершенно новую лирико-драматическую музыку с именами Ф. Шопена, Ф. Листа, Ф. Шуберта и Л. Бетховена. В России появилась национальная романтическая опера М. Глинки по поэме А. Пушкина «Руслан и Людмила». Одновременно возникло замечательное музыкальное явление «Русский романс» на основе драматизма жизни и романтической поэзии народов России.

Время шло своим чередом. В Европе и в России, на фоне общей неудовлетворенности жизнью, стали распространяться новые способы понимания жизни.

Во-первых, появились социалистические идеи, порожденные либеральными идеями французской революции, которые воодушевляли революционные и освободительные движения, более века постоянно сотрясая Европу. Эти же идеи вдохновляли европейских мыслителей: П.-Ж. Прудона, К. Маркса, Ф. Энгельса, и русских – Н. Чернышевского, М. Бакунина и А. Герцена. Они, перейдя на атеистические позиции, призывали Европу к революционным преобразованиям, к освободительной борьбе, а в России воодушевляли всех мыслящих людей к борьбе против крепостного права – позорящего их Родину. Все прогрессивные силы тогдашней Европы поддерживали борьбу в Италии, Греции и Болгарии за национальное освобождение. С этой целью они выступали с критикой существующего порядка вещей, обличали пороки общества, порожденные несправедливым устройством мира.

К середине 19 века, на фоне активного развития техники и естественных наук, в обществе впервые получило распространение учение позитивизма, представленного философами О. Контом, Д. Миллем. Они сосредоточили внимание не на мечтах и неосознанных ощущениях, не на эмоциях в процессе познания жизни, а на ее практических реалиях, которые происходят здесь и сейчас. Они критически оценивали состояние общества, его классовое и гендерное неравенство и выход видели в развитии науки и практики жизни. Даже философию они требовали поставить на научную, экспериментальную основу.

Позитивизм был своеобразной реакцией на утомивший уже молодые умы романтизм, с его идеалистичным, не трезвым взглядом на жизнь. Новое поколение иронично относилось к жизни. Оно наблюдало, как их отцы тщетно боролись за высокие идеалы, в поисках сильных ощущений, ломали жизнь себе и близким, как нередко деградировали в процессе этой борьбы. И это поколение и обратилось с поиском смысла жизни в другие сферы. Таким образом, и социалистически и позитивистски настроенные слои мыслящей части общества сходились в стремлении критически оценивать действительность.

Вспомним Лермонтовское: «Печально я гляжу на наше поколение! Его грядущее – иль пусто, иль темно...». Вспомним Печорина, который не знал, куда приложить свой недюжинный личностный потенциал, и, в конце концов, погибшего в борьбе за свободу чужого государства. Вспомним Базарова, героя И. Тургенева, презирующего романтические увлечения старших поколений, поклонника естественных наук и одинаково трезво относящегося к людям, независимо от их социального положения. Иронический, критический взгляд на мир стал типичным для нескольких поколений творческой интеллигенции. В этих условиях появился новый художественный метод, получивший название – **Критический реализм**.

Этот метод захватил и европейских мастеров и Российских. В Европе яркими его представителями среди писателей были: Ч. Диккенс, Э. Золя, Х. Андерсен, В России – молодой Н. Гоголь, Н. Некрасов, М. Салтыков-Щедрин, Ф. Достоевский, А. Григорович. Особенно

большое влияние на распространение идеи освобождения народа от крепостного права внесло творчество Н. Некрасова, как поэта, публициста и редактора самого прогрессивного журнала России.

Среди русских художников особенно ярко это направление проявилось в движении «Передвижников». Это молодой И. Репин, В. Перов, Г. Мясоедов, К. Савицкий, А. Архипов, И. Левитан и многие другие. В Европе не было такой организованной группы художников, которые планомерно, в течении нескольких десятилетий проводили бы в своем искусстве демократические идеи справедливости в обществе. Это были звезды первой величины и своим творчеством они существенно влияли на общественные настроения и, даже, на политику правящих сил.

Многие черты Критического реализма мы видим и у художников Западной Европы - в творчестве Г. Курбе, Э. Дега, Т. Лотрека, Э. Мане, молодого В. Ван Гога. В своих произведениях представители этого метода подчеркивали неравное социальное положение персонажей, несправедливость устройства общества, старались вызвать сочувствие к угнетенным, пробудить в обществе гражданское чувство и социальную активность.

Эти настроения все больше развивались, этому способствовали печатные органы, руководимые талантливыми и смелыми людьми, яркие журналисты, литературные критики. В России самое сильное влияние на читающую публику имели критики В. Белинский, Н. Добролюбов, представитель философии утопического социализма, демократ Н. Чернышевский, и публицист, революционер, философ-социалист, эмигрант А. Герцен. Его журналы «Колокол» и «Полярная звезда», распространявшиеся нелегально, не просто критиковали существующие порядки, а призывали к революционным действиям. В царствование Александра II вошли в историю имена сатириков братьев В. и Н. Курочкиных, Кузьмы Пруткова, и других.

В театральном искусстве, в художественном методе Критического реализма уже в 20-х годах 19-го века работали: А. Грибоедов («Горе от ума»), и Н. Гоголь («Ревизор»), где критически представили все русское общество, кроме крестьянства. К середине века в Российском театре появилась талантливая драматургия А. Островского, давшего

широкую критическую оценку российской купеческой жизни, А. Сухово-Кобылин в своей популярнейшей пьесе «Свадьба Кречинского» высмеивал духовную пустоту и пошлость жизни состоятельной части населения.

Однако не все позитивистски мыслящие европейцы склонялись к критике существующего строя. Многих увлекали возможности подъема жизни на основе достижений естественных наук, реалии технической революции, увеличивающие комфорт и яркость чувственной стороны жизни. В общественном сознании укреплялись рассуждения о том, что все эти революционные средства не приносят видимых результатов, справедливости как не было, так и не предвидится. Не лучше ли сконцентрировать внимание на практической жизни и тех радостях, которые она несет. Революционные движения в Европе в 1848м и 1870 годах многих разочаровали.

В конце девятнадцатого века метод Критического реализма перестал быть актуальным, хотя художники старших поколений продолжали в нем еще работать. Революционные настроения в обществе продолжали существовать, но большая часть общества стала увлекаться идеями, которые принесло новое время. В культурной, интеллектуальной среде стали распространяться мистические настроения. Большой рывок сделали вперед науки - Психология и Психиатрия, которые зафиксировали внимание общества на внутреннем мире человека. В обществе все большую популярность завоевывали мистические и религиозные настроения. Наряду с традиционными религиозными конфессиями появился интерес к язычеству, различным сектам, восточным мистическим и пантеистическим философиям.

Впервые, в России появилась целая плеяда религиозных философов. В. Соловьев, утверждавший идею духовного всеединства мира. В обществе горячо обсуждались идеи А. Хомякова, о «Соборности» в России, Н. Федорова, с его мыслями о «религиозном космизме», которые нашли много единомышленников, среди них будущий основоположник мировой космонавтики К. Циолковский. Большое внимание привлек к своим трудам С. Булгаков с его идеей о «Мудрости Бога», отвечающей за порядок во вселенной. Эти мистические мысли,

особенно описания «видений» в трудах некоторых мыслителей, впечатляют поэтов и художников и находят воплощение в художественных произведениях конца 19-го и начала 20-го века.

Общество снова заинтересовалось психологическими процессами подсознания, работой эмоций, тайнами человеческой души. В России в нескольких городах появились религиозные, философские общества, где имели большой успех как ученые, философы, так и представители разных религиозных конфессий. В Европе и в России распространяется учение Ф. Ницше, с его идеей воли к власти, как сущности жизни, воспевающей сильную личность, таинственного «сверх человека», отрицающего «рабскую» мораль христианства, а вместе с ней и самого Бога.

Все эти новые мысли и понятия объединялись пониманием того, что кроме разума человеком руководят таинственные силы, спрятанные в его внутреннем мире, которые с древних времен изучались различными верованиями и религиями. В искусстве появляется новый художественный метод, который не ставит себе задачей проповедовать какие-то новые истины, а взяв на вооружение свои мистические ощущения, религиозные поиски, фиксировать их в своих произведениях, намекая зрителю о тайнах судеб и символах жизни. Такой художественный подход сначала называли «Символизмом», а позднее, в обобщенном виде, это направление получило название «Модерн».

В Российской художественной литературе особенно активно этот метод продвигался знаменитой супружеской парой З. Гиппиус и Д. Мережковским, организовавшими вокруг себя талантливую, творческую молодежь. Вскоре символические взгляды ярко выразились в творчестве А. Блока, В. Брюсова, А. Белова, И. Северянина, С. Надсона. Эти поэты практически исключили из своего внимания события социальной жизни. Сосредоточившись только на подсознании, они старались выразить свое увлечение той или иной философской концепцией, или только чувственную сторону жизни.

Очень скоро эта талантливая молодежь стала расширять сферу своего художественного влияния. Молодым П. Дягилевым были организованы художественные выставки, где совсем не было представлено

тенденциозных в социальном отношении работ, зато были найдены и продемонстрированы никогда не выставлявшиеся семейные портреты аристократических семейств России. В этой выставке было совершено открытие Блестящего Русского психологического портрета 18-го и первой половины 19-го веков.

Были организованы и выставки молодых художников символистов, их картины описывались и репродуцировались в художественном журнале «Мир искусства», под редакцией П. Дягилева и А. Бенуа. Эта живопись обращалась к историческим сюжетам Петровского или Елизаветинского времени, изображала сюжеты из жизни Версаля времен Короля-Солнца. Среди этих произведений почти нет изображений каких-то знаковых исторических событий. Чаще всего это прогулки царственных особ, или просто знатных дам и кавалеров, их купания, развлечения, катания на коньках. В этих произведениях сквозит скрытая ирония, авторы намекают зрителю, что это только видимая, пустая сторона жизни, а главная – спрятана. Особое внимание авторы отдают колориту, покрою костюмов, изображению архитектурных ансамблей, каналов, отражениям в воде и зеркалах. Наиболее ярко заявили о себе в этом методе художники: К. Сомов, И. Сапунов, А. Бенуа, В. Добужинский, Л. Бакст, А. Остроумова-Лебедева и др.

Особенно ярко Модерн был представлен в Российском театре. Успех имела молодая драматургия А. Блока, В. Брюсова, Ф. Сологуба, Вяч. Иванова, Г. Чулкова, М. Кузьмина, Г. Зудермана, М. Метерлинка, Г. Ибсена. Из старой драматургии интерес вызывали трагедии Дж.-Г. Байрона «Каин», В. Кюхельбекера «Артивяне», Н. Кукольника «Джакобо Санназар», В. Шекспира «Отелло», «Фауст».

Первые годы антреприза П. Дягилева также работала в художественном методе «Модерн». Здесь мы видим особое внимание авторов к чувственной стороне жизни, интерес к мистическим историям культур Античности, сказкам Востока, внимание к языческим религиям и народным традициям. «Русские сезоны» предложили европейской публике абсолютно новый музыкальный театр, с новой драматургией, новой, смелой хореографией, с новой музыкой и яркой, волшебной по красоте, сценографией.

Театр Модерна придавал особое внимание внешней стороне постановок. Была значительно усилена их зрелищная сторона. Если в реалистическом театре всю смысловую нагрузку нес на себе, как правило, актер, то здесь, в символическом театре, стали активно ее нести декорации, костюмы, цвет и фактуры материалов, художественное освещение и сама мизансцена, напоминающая барельефы древних храмов. Особым успехом пользовался театр В. Комиссаржевской, драматургия А. Блока, М. Метерлинка, Г. Ибсена. Спектакли поражали своей гармонической стройностью, остроумными декоративными решениями. В этот период особенно много ставили оперы Н. Римского – Корсакова, музыка которого, отличается особой прозрачностью, тонкими переходами, импрессионистической яркостью и чистотой.

В Архитектуре явление Модерна выразилось очень ярко. Сооружения конца 19 века резко выделяются своей богатой декоративностью, где превалирует чувственное начало. По богатству орнаментики, Модерн не уступает Барокко, но характер ее другой. Здесь архитекторы пытаются запечатлеть в мертвом материале живой рост трав, побегов деревьев и кустарников, ухватить естественность движения жизни. Модерн предлагает очень динамичную архитектуру, проникнутую чувственностью самой жизни. Наиболее знаменитые сооружения Модерна: Церковь Святого семейства в Барселоне архитектора А Гауди, особняк купцов С. и П. Рябушинских в Москве архитектора Ф. Шехтеля, Магазин Елисеева в Петербурге архитектора Г. Барановского.

Другой особенностью архитектуры Модерна является – эклектичность. Мы можем встретить в постройках Модерна черты стилистики самых разных эпох – от древнерусской теремной архитектуры, до тяжелых сооружений Романского или Готического стиля. Например, здание Русского исторического музея на красной площади в Москве архитектора В. Шервуда, будучи построенным в конце 19 века, очень органично вписывается в ансамбль древнерусской архитектуры Кремля и собора Василия блаженного, потому, что в характере декора, пропорциях и ритмах этого сооружения четко читается связь с архитектурой древней Москвы.

Первые десятилетия XX века принесли очень много испытаний и Европе, и России. Мировая и гражданская война, революции утопили в крови народы нашей страны и Европы. Неисчислимые бедствия и разруха поглотили эту часть Земного шара. Многие убеждения и идеалы рассыпались в прах. Казалось, традиционный мир рушится. Вековая мораль отстывает, люди не успевают приспосабливаться к быстро меняющимся условиям жизни. Человек вместе с потерей самых близких людей, теряет веру в себя, в те устои общества, которые казались незыблемыми.

Еще в десятые годы этого века появилось новое философское учение, которое получило название «Философии абсурда». Представители этого учения после долгих, мучительных исканий стали понимать, что нет смысла надеяться на какой-то порядок в этом мире, что миром правят не рациональные, логически рассуждающие силы, а какая-то inferнальная мощь, у которой своя, не понятная человеку логика. В конце 19-го, начале 20-го века вся мыслящая Россия и Европа жили чрезвычайно активной духовно-интеллектуальной жизнью. Было изобретено огромное количество самых разных теорий – от революционно – политических до религиозных. Все чувствовали приближение каких-то катаклизмов, но никто не мог понять ни их природы, ни их смысла. В обществе широко распространились апокалиптические настроения, появились эпидемии самоубийств среди молодежи. А. Чехов эти массовые, теоретические поиски называл «умственными эпидемиями». Конечно, такие изыскания были своеобразным обобщением массового бытового сознания, измученного свалившимися на него трагическими испытаниями.

Одним из первых философов, сделавшим попытку объяснить новое понимание жизни и причины, порождающие общественные катаклизмы, был наш соотечественник Н. Бердяев. Он прямо заявил, что мир по природе своей абсурден, и все проблемы, преследующие человеческое общество, связаны не с тем, что люди несовершенны, что они недостаточно моральны, а в том, что миром управляют высшие силы, у которых есть свои проблемы, которые

тоже борются между собой, а люди являются только инструментами этой, непостижимой для них борьбы.

Экзистенциализм, возникший еще в десятых годах 20-го века и отразивший эпоху европейских катаклизмов этого периода, во второй половине этого века влился в общее направление Постмодернизма. Он утверждает, что бытие человека иррационально, что для него важнее не думать, а ощущать, жить только чувством. Главными и всепоглощающими чувствами человека являются тревога и страх перед этим абсурдным миром. Человек в этом мире принципиально одинок и обречен на одиночество. Философы-экзистенциалисты, имевшие наиболее сильное влияние на интеллектуальную жизнь общества: А. Камю, Ж.-П. Сартр, К. Ясперс.

В первой четверти 20-го века снова стали интересны исследования Кьеркегора о значимости подсознания человека в жизни общества. В мире большую популярность завоевала философия интуитивизма А. Бергсона, сфокусированная на проблемах художественного творчества и роли его в жизни общества. Он утверждал, что интеллект не способен понимать жизнь, что эта способность принадлежит только интуиции. Бергсон считает, что интуиция - это не та способность, которая может воспринимать, понимать и, даже, предвидеть явления действительности на основе прошлого опыта, как говорят психологи-материалисты, а мистический дар, ниспосланный человеку судьбой. Интуиция – разновидность инстинкта. Только инстинкт способен познать сущность жизни. Поэтому А. Бергсон считал, что художник должен погрузиться в глубины своей психологии и с помощью внутреннего наблюдения и анализа претворить в своем творчестве то, что раскрывает ему его подсознание. Художник должен оторваться от действительности в богатство своего внутреннего мира.

В 2018 году в Москве была выставка произведений изобразительного искусства времени революции и гражданской войны. В отзывах о ней наиболее часто звучало, что художники не изображали трагические события этих лет. Сложилось впечатление, что авторы не присутствовали в этом времени. А оно, в основном, было представлено Русским авангардом – одним из самых первых

направлений **Модернизма**. Эти передовые художники изображали не события этого времени, которые особенно произвели на них впечатление, а свое внутреннее состояние в окружении этих событий.

Поэтому произведения В. Кандинского, Н. Гончаровой, П. Ларионова, Л. Поповой, Д. Бурлюка, В. Татлина, К. Малевича, А. Родченко, А. Экстер, Л. Лисицкого и многих других изображают смятение и хаос времени, отсутствие стабильности, устойчивости и порядка в разваливающейся жизни, которые, видимо, доминировали в их подсознании. А эти абстрактные понятия не поддаются детальной изобразительности, поэтому возникла необходимость выбора не фигуративной, а условной живописи, где выразительные средства «работают» только с подсознанием зрителя. Это цвет, у которого есть мощные психологические возможности и просто линия, которая также очень хорошо влияет на подсознание зрителя. Художники это обнаружили и, даже, создали несколько лабораторий по изучению психологии визуального восприятия. Интерес художников в эти годы к искусству языческого периода, навел их на мысли, что линии орнамента тоже несут сакральный смысл, что цвета не просто украшают, а также несут информацию.

У Модернизма было несколько направлений. После первой мировой войны, в Германии, общество которой находилось в массовой депрессии, особо выделилось направление экспрессионизма, где в крайне жесткой, уродливой форме, обнажалась трагичность и абсурдность устройства этого мира. Художники не только констатировали невозможность решения общественных проблем военными способами, но и обличали нарождающийся Фашизм, с его бесчеловечной идеологией. Не случайно они были объявлены художниками – дегенератами и многие подверглись политическим преследованиям. Среди них: Э. Кирхнер, Э. Хеккель, К. Шмит-Ротлуфф, Э. Нольде, Д. Марк, А. Макке, Э. Мунк.

А эти годы в Италии появилось художественное направление Футуризм, которое распространилось и в России. Эти художники устали от надоевших художественных форм, не воспринимали общественные катаклизмы, как трагическое явление, они жаждали нового и видели в них механизм обновления, который изменит

старый, одряхлевший мир, и распад этого мира приветствовался. Они считали себя носителями будущего, революционерами в искусстве. В Италии это Д. Балла, У. Боччони. В России футуризм не был так агрессивен, своей целью считал революционное преобразование искусства. Наиболее яркие имена Российского футуризма – Д. Бурлюк, В. Маяковский, основоположник психологического абстракционизма В. Кандинский, К. Малевич и др.

Знаменитый «Черный квадрат» Малевича сначала возник, как одна из картин футуристического спектакля «Победа над Солнцем». Спектакль был поставлен в считанные дни, и художник эскизы декораций и костюмов выполнил в форме простых набросков на бумаге. На сцене был павильон, изображающий комнату, в которой две стены пол и потолок были белыми, а дальняя стена совсем черной. Смысл спектакля был в том, что идет революция обновления искусства, и черный квадрат символизирует победу нового, футуристического искусства над старым, классическим искусством, которое олицетворяло Солнце. Стихотворную драматическую основу написал поэт-футурист А. Крученых, автор музыки – тоже футурист – композитор М. Матюшин. Декорация с квадратом имела успех, многие хотели увидеть эскиз знаменитой картины спектакля, и по просьбе организаторов одной из немецких выставок Малевич написал эскиз этой декорации маслом, как станковую картину. Впоследствии смысл этого полотна, в понимании общества, значительно расширился, и Малевич сделал несколько копий черного квадрата.

Массовое распространение психологической информации о действии подсознании в жизни общества, интерес к которой развили не только Бергсон и Кьеркегор, но и талантливые врачи – психиатры З. Фрейд, К. Юнг и другие, отразился в целом направлении Модернизма, получившим название – Сюрреализм. Смыслом произведений этого направления было показать значимость внутреннего мира человека не только в жизни одного человека, а в существовании целого общества. В произведениях Сюрреализма запечатлены сны, видения, мечтания. Отличительной чертой искусства этого направления является изображение чуда реалистическими средствами. Наиболее известные художники этого направления:

Э. Макс, Ж. Миро, С. Дали, М. Шагал. Сюрреалистическое направление получило отражение и в искусстве кино периода 20-30-х годов. Режиссеры этого направления – П. Бунюэль в сотрудничестве с С. Дали, М. Дюшан, Ф. Пикабия, Ж. Кокто.

Модернизм пришел и на театральные подмостки. В России первым спектаклем, несущим его черты, была совместная постановка К. Станиславского и А. Крэга «Гамлета» по В. Шекспиру еще в 1905 году. Мысль тотального одиночества главного героя подчеркивалась совершенно новым подходом к оформлению спектакля, (художником постановщиком был А. Грэг).

На сцене не было ничего, что бы определяло место действия. Огромные движущиеся полотнища олицетворяли абстрактные силы рока, и несоразмерный им маленький человек изначально воспринимался, как личность, обреченная в этом мире. Спектакль произвел сильное действие на зрителей своей оригинальностью.

В революционные годы было много смелых экспериментов в искусстве театра. Творчество Вс. Мейерхольда. А. Таирова, Е. Вахтангова, Н. Евреинова и многих других, отражало противоречия времени. У каждого по-своему шли поиски новых подходов в работе актеров, необычных, плакатных, динамических форм, неожиданных прочтений классики. Появился совершенно новый тип декораций, получивший название «Установка», который загромождал всю сцену, не убирался в течении всего спектакля, своим обликом символизировал главную идею спектакля и визуально комментировал действие, становясь персонажем особого, абстрактного характера.

Это революционное, трагическое время родило совершенно новую архитектуру, с совершенно другим подходом к главному принципу архитектуры – функциональности. Сейчас архитектор думал не просто об удобстве эксплуатации здания, он сам формировал стиль жизни будущих жителей строящегося дома. Внешние формы зданий приобрели острую динамичность, абстрактный геометризм и смелый размах. Все старые способы декорирования были отброшены, возник настоящий прорыв в искусстве строительства.

Прошло уже сто лет с того времени, а архитектура до сих пор не исчерпала всех открытий, сделанных в 20-е годы. Наиболее яркие имена архитекторов Советской России двадцатых годов: В. Татлин, прославившимся проектом здания III Интернационала, К. Мельников, построивший знаменитые дворцы культуры им. Русакова и им. Горького, которые и сегодня производят сильное впечатление, А. Щусев, построивший мавзолей В. Ленина, в образе которого читаются черты языческих надгробий, братья Л., В., А. Веснины, из наиболее запоминающихся построек этого времени – Дворец культуры завода им Лихачева и Дворец культуры Пролетарского района города Москвы.

Из европейских архитекторов, работавших в методе Модернизма, нужно назвать имена – Ле. Карбюзье, В. Гропиуса, Л. Мис ван дер Роэ. Архитектурный стиль этого метода стали называть Конструктивизм за его подчеркивание несущих частей сооружения и почти полное исключение декоративных деталей.

В 70е годы 20го века в цивилизованном мире распространился художественный метод, получивший название **Постмодернизм**.

Философия Постмодернизма представляет собой отрицание идеи, изложенной в работах М. Хайдеггера, который говорил, что мысль чиста, она выше истории. Модернизм полвека «питался» этой идеей. Идеями вдохновлялись все общественные движения XX-го века от фашистов до коммунистов. Мир увидел в ужасах Второй мировой войны – к чему приводит сухая рационализация жизни, понял, что нельзя заставлять все общество подчинять одной идее. Поэтому главной мыслью постмодернизма является отрицание рационального отношения к жизни, скептическое отношение вообще к истине и правде жизни. В обществе распространились убеждения, что мысль продажна, что мораль не существует, что Аристотель, Платон и гуманисты больше не актуальны для искусства, отрицается системность устройства мира, иерархия в обществе и вообще порядок. Представителями этой философии являются – Ж. Деррида, Ж. Лиотар, М. Фуко, Дж. Ваттимо и др.

Вторая причина возникновения условий для рождения постмодернизма – возрождение интереса к философии утилитаризма, которая

возникла еще на рубеже XVIII и XIX веков. Представителями этой философии являются – И. Бентам и Д.С. Милль считали, что большинство человеческих удовольствий имеют животную природу и удовлетворение естественных импульсов имеет высший смысл. Желание комфорта после военных лишений в американском и европейском обществе сильно подстегнуло рост настроений утилитаризма, выросли поколения с такими взглядами на жизнь на Западе.

Многие из них не считают возможным воспринимать постмодернизм целостным художественным явлением. Известный постмодернист, знаменитый писатель Умберто Эко считал, что постмодернизм - это переходный механизм из одной культурной эпохи в другую. Постмодернизм имеет несколько направлений.

Постструктурализм, появившийся в 70х–80х годах прошлого века отрицает все позитивное, рационально обоснованное. Главные чувства, которые может ощущать современный человек – сомнения, потому, что в жизни нет нечего стабильного и надежного. Люди не способны иметь доступ к реальности, значит они не могут постигнуть истину. Им лучше сосредоточиться только на своем теле, потому, что мир стремится к хаосу.

Если Модернизм обращался к интеллектуально развитой части населения, то пост модернизм – к толпе. Искусство понимается, как развлечение и не больше. Интеллект необходим только для знания культурных кодов, чтобы считаться достаточно «продвинутым». Понимания глубины мысли художника не требуется.

Основная идея – смешение культур, чтобы не происходила никакая идентификация, что необходимо для процесса глобализации, о котором заботятся некоторые мировые политические силы. Отсюда необходимость размывания границ между традиционными видами и жанрами искусства. Например, акционное искусство многое берет из искусства театра, инсталляции – из искусства дизайна и др.

Приветствуется нарушение целостности во всех искусствах. Идет поиск новых типов метафоризации произведений. Большое развитие получила симуляция. Симулякры раскрываются в процессе создания или восприятия предмета искусства, имеют неоднозначный смысл и смещающиеся акценты.

В Постмодернизме важно максимально использовать игровое начало, доступное каждому. Люди должны быть безвольны и жить по инерции пишет известный Постмодернист – Г. Кюнг. С 70-х годов 20-го века происходит шоутизация культуры, ориентирование ее на внешнюю, дешевую сторону жизни. В моду вошли интерактивные средства (использование диалога со зрителем), но цели такого общения стали совсем другими.

В искусстве Запада культивируется интерес к интимной жизни известных людей, а не на их общественно важных достижениях. Искусство будит в людях низменные инстинкты, активизирует их, обогащает палитру средств их вызывающих. Выразительные средства, вызывающие подобные социальные эффекты, заполняют не только произведения художественной литературы, живописи, музыки, но и телевизионные программы, кино и интернет.

Одной из главных стилистических черт постмодернизма является сочетание несочетаемого. Навязывание дисгармонии и откровенно безобразного. Происходит деканонизация в искусстве, стираются границы между красивым и уродливым. Утверждается эстетика безобразного. Ставятся под сомнение извечные моральные нормы. Ирония – сквозит почти в каждом произведении, нет веры в серьезность любой истины. Эта ирония – психологическая защита от агрессивного мира. Искусство показывает мир, в котором разлит антропологический пессимизм, основанный на отсутствии веры в прогресс и гуманность.

Однако не следует считать, что все искусство Запада исповедует только философии Постмодернизма. Там тоже много здоровых, гуманистически настроенных сил. Ученые и художники борются с антигуманными, депрессивными настроениями в искусстве. Например, замечательный писатель Мальком Бредбери в романе «Профессор Криминале» изданном в 80е годы XX-го века дает критическую характеристику либерализма и постмодернизма в искусстве. Его герой профессор - искусствовед ищет пути из тупика в искусстве Запада. Он говорит: «Мы живем для осуществления грандиозных планов, я убежден, что нам нужны мораль, политика,

история, чувство человеческой значительности... я не согласен с теми, кто поет отходную гуманизму!»

Многие черты Постмодернизма стали активно появляться в Российском искусстве в начале XXI века. Однако, произведения Постмодернизма были характерны для отечественного искусства еще в 70-е, 80-е годы XX-го века. Постмодернизм Советского периода существенно отличался от западного потому, что у них были разные причины возникновения. Общей была только одна причина – это критическое преодоление традиций авангарда, идейная почва которого ушла в небытие и у нас, и на Западе. Главным смыслом постмодернистских произведений в СССР была ирония в оценке социалистических, исторических преобразований, идеологических, мифологических смыслов эпохи, сарказм по поводу природы Социалистического реализма, метода, где нравственные спекуляции для многих стали необходимы.

Средствами выражения этих смыслов стали доведение до максимума банальности, усиление красоты красотей, раздувание пошлости в величественном, скучности в идейно – правильном. Эти способы абсуртизации порождали обращение к выразительным средствам, сопровождаемым безобразное - диссонансы, дисгармония. Главный признак Советского Постмодернизма – Антиутопия.

Но, проявлений утилитаризма, мелочности, жестокости, антигуманности, характерных для западного искусства этого времени в России еще не наблюдалось в эти годы. Степень пессимизма здесь значительно меньше и нравственные устремления большинства авторов не могут подвергаться сомнению.

В Советском искусстве Постмодернизма было несколько направлений. Соц-арт – направление, сформировавшееся в 70-е годы XX-го века. Иронически осваивая традиции Соцреализма, активно внедрялись в стилистическую систему официального стиля, используя его изобразительные и вербальные клише, художники абсурдистски показывали проблему в новом контексте.

Андеграунд – явление в Советском искусстве 50х – 80х годов, объединяющее художников-диссидентов, не принимающих официальную идеологию, сознательно выступающих против устройства

социалистического общества. Их произведения в большинстве своем носили черты экспрессионизма, имели протестный характер, были драматичны и трагичны. В своем творчестве они вскрывали лживый характер отечественной пропаганды, поэтому их произведения носили абсурдистский характер.

Однако среди них было немало произведений, которые не имели политической окраски, они говорили о пантеистическом или мистическом мировоззрении. Метод Социалистического реализма тоже не принимал таких взглядов на жизнь.

Правдиво отражая противоречия XX-го века, рост психологических и моральных нагрузок на общество, наши художники в большинстве своем, верили в духовную силу человека, сочувствовали его страданиям, уважали его поиски. Упаднические настроения во многих произведениях сдерживались.

София Губайдуллина – композитор, классик XX-го века в одном из своих интервью сказала: «Некоторые живут с девизом- «Ни дня без строчки!», а для меня более важным будет девиз – «ни строчки – без хорошего настроения!»

Однако не все авторы свободны от влияния западных проблем в искусстве. Очень талантливый кинорежиссер А. Звягинцев в некоторых своих фильмах подчеркивает безысходность и тотальную безнравственность общества. Например, в его фильме «Елена» мы не видим ни одного персонажа, который обладает хоть каким – то положительным этическим качеством, все персонажи паразиты и преступники. Отвечая на выражение удивления этим обстоятельством ведущей программы «Белая студия» телевизионного канала «Культура» Д. Златопольской, Андрей Звягинцев сказал, что считает себя представителем художественного метода – Критический реализм. Поэтому его негативизм оправдан. Но между языком Постмодернизма и языком Критического реализма огромная разница.

К примеру, возьмем знаменитую картину Перова «Проводы покойника». Полотно действительно вызывает очень тяжелые чувства, но эти чувства проникнуты любовью к изображенной, убитой горем крестьянской семье и болью за Родину, за ее народ. Эта картина

сверхзадачей имеет - пробудить у зрителя гражданское чувство, социальную активность на борьбу за справедливость в этом государстве.

А картина Звягинцева не вызывает чувства любви к людям, населяющим нашу Родину. Автор не заражает нас этим чувством. Посмотрев эту ленту хочется бежать отсюда подальше. Это произведение не вызывает других чувств, кроме страха и отвращения. И это отвращение не способствует рождению патриотических чувств у зрителя.

Назовем некоторые известные имена мастеров, работающих в художественном методе «Постмодернизм». Наиболее яркие писатели постмодернисты: К. Воннегут, Д. Маргерит, В. Ерофеев, А. Битов, Н. Бейкер, В. Пелевин, В. Набоков, У. Эко, Р. Уилсон.

Художники постмодернисты, получившие известность: Ж. Альберола, Ф. Буарон, Р. Комба, Дж. Кунс, Р. Лонго, Д. Салле, Э. Фишль, Дж. Шнабель, М. Паладино, С. Киа, Ф. Клементе, Й. Бойс.

Композиторы постмодернисты: В. Мартынов, К. Пандерецкий, А. Пярт, В. Сильвестров, Р. Щедрин, А. Шнитке, Д. Шостакович (поздний), С. Губайдулина.

Режиссеры театра – постмодернисты: А. Васильев, В. Виктук, А. Могучий, И. Ларин, В. Мирзоев, А. Слесарчук, Р. Уилсон, Й. Вайткус, А. Праудин, К. Бене.

Режиссеры кино – постмодернисты: Ж. Дэми, Ж. Годар, М. Антониони, Р. Полански, М. Форман, А. Кончаловский, Ф. Коппола, А. Звягинцев, И. Бергман.

**Реализм.** Этот художественный метод занимает особое место в искусстве. Безусловно, это художественное мышление связано с философским направлением одноименного названия. Народилось это направление еще в античные времена в философии Платона. (realis лат. – вещественный, действительный). В настоящее время основными представителями этого направления в философии являются: Х. Патыэм, Х. Селларс, М. Хессе, А. Масгрейв, Г. Харре. Философия реализма – это направление, признающее лежащую вне сознания реальность, которая может быть объектом познания независимо от субъекта. Другими словами – окружающая нас действительность

существует реально, независимо ни от чьего сознания, она не придумана, она не воображается, не снится, она действительно есть. Желание художников правдиво отражать действительность было всегда, и это художественное мышление тоже существовало столько же времени, сколько существует само искусство. Однако люди по-разному понимают правду жизни. Не каждое произведение может быть названо реалистическим.

В Советское время принято было выделять этот метод как самый художественно качественный. Но это, конечно, не так. Каждый художественный метод совершенно объективное явление, он возникает не искусственно, он порождается конкретными историческими и социальными условиями независимо ни от чьей воли. Не может быть плохих или хороших методов – способов мышления. Никто не может подчинить себе мысль. Но в обществе может быть искусство и неискусство или, даже, антиискусство, или подделка под искусство. Предмет нашего разговора – *только искусство*. Мы рассматриваем мышление в настоящем искусстве

Но в чем же особенность реализма? Главное его отличие от всех других методов в том, что он отражает действительность многопланово, дает нам оценку не с одной, впечатлившей автора стороны, а со всех, или – многих сторон жизни. Другими словами, старается показать жизнь, по возможности, более широко и объективно. Он показывает и силу явления, и его слабость.

Например, художественный метод Романтизм дает нам только эмоциональную оценку беспокойного мира, где люди сосредотачиваются на страстях, принимают героические, с риском для жизни, решения, жертвуют своим здоровьем и даже жизнью во имя высоких идеалов. Предметы романтического искусства наполнены наводнениями, извержениями вулканов, революциями, страстными любовными историями, но ведь даже в самые беспокойные времена есть мирные пейзажи, ровные отношения между людьми и плавно летящие птицы. Но художники романтики этого нам не показывают.

Если мы рассмотрим искусство одного из направлений экзистенциализма, мы снова увидим только одну сторону жизни. Эти произведения показывают нам только очень тяжелую ее часть.

Здесь практически нет положительных героев, каждый персонаж способен на преступление, кругом жестокость, смерть, природа несет постоянную опасность. В мире нет порядка и предсказуемости, действительность абсурдна, и человек тотально одинок.

Конечно, вокруг нас есть не мало проблем, но тем не менее, есть много фактов, говорящих, что жизнь не редко прекрасна, что есть замечательные, умные и добрые люди вокруг нас, готовые помочь в трудную минуту. Есть не только ненависть, но и дружба, и любовь. Огромное количество людей успешно трудится и создает удивительные вещи во всех областях жизни. Если бы мир был только таким, как показывают его художники, писатели, кинематографисты, приверженцы экзистенциальных направлений, действительность бы перестала существовать.

В качестве примера сравним героинь примерно одного возраста и социального положения, из русской литературы, изображенных в разных художественных методах. Возьмем Светлану В. Жуковского из его одноименной баллады. Это романтический персонаж. Как мы можем охарактеризовать этот образ? Что мы можем сказать о внутреннем мире героини?

Это прелестная юная девушка, объятая первым, ярким чувством. Она полна тревожного ожидания, мистически настроена, способна на сильное чувство, которое не может быть перебито страхом. Она робка, застенчива, покорна судьбе. Жуковский показывает только эту, эмоциональную жизнь героини, совсем не показывая других, бытовых, социальных, семейных сторон ее жизни.

Теперь возьмем образ Ольги – сестры главной героини из реалистического произведения А. Пушкина «Евгений Онегин». Она тоже прелестна, тоже способна, вроде бы, на яркое чувство, но здесь дается более широкая характеристика героини, несмотря на то, что автор говорит о ней в небольшом количестве строк, что речь в романе идет не о ней, а о ее сестре. Читатель видит, что Ольга поверхностна, легкомысленна, что чувство ее не устойчиво, что она равнодушна ко многим сторонам жизни и невнимательна даже к любимому человеку. С другой стороны - она добра, мила, очаровательна и любима всеми. Читатель имеет возможность представить

Ольгу не только страдающей невестой, потерявшей жениха, но и хозяйкой дома, матерью семейства, женой офицера.

Художник реалист пытается возможно более широко взглянуть на типы людей, в тех или иных обстоятельствах, на этот сложный мир и вскрыть причины, мешающие этой действительности быть более совершенной. Вспомним широкое реалистическое полотно Л. Толстого «Война и мир», где с удивительной полнотой рассказаны поступки и переживания людей в самых разных обстоятельствах: и в домашнем быту, и на балах, и на поле боя, и в победах, и в поражениях. Вспомним, как правдиво показаны типичные проявления в жизни людей разных социальных слоев, возрастов. Автор показывает образцы нравственного, мужественного поведения и моменты падения, величия и подлости. Обратим внимание, как автор рассказывает читателю становление личностей молодых персонажей, их мечты, достоинства и недостатки, их удачи и ошибки.

Если обратиться к изобразительному искусству, вспомним творчество голландского художника реалиста Рембранта ван Рейна, совсем из другой страны и эпохи. В этом скромном портрете художник умудрился рассказать большую историю, и очень полно представить жизнь фламандской женщины 17го века.

Рассмотрим портрет его работы, изображающий старушку. Размеры его 109х84 см., написан он в 1655 году уже пожилым художником. Портрет изображает вовсе не выигрышную модель. Перед нами усталая, старая женщина, одетая в традиционную одежду пожилых небогатых горожанок. Портрет поражает особой психологической глубиной. На этом увядшем лице мы читаем опыт горькой жизни человека, много узнавшего и много понявшего в ней. Доброта, сердечность, грусть сквозят в этих чертах, не смотря на явную печать горького, трагического одиночества. Художник с теплотой и проникновенностью относится к своей героине, передает зрителю печать далекого воспоминания о мечтах и несбывшихся надеждах своей модели.

Очень важным отличием Реализма от других художественных методов является то обстоятельство, что у всех других методов есть конкретные исторические рамки, а у Реализма – нет. Реализм был и будет всегда!

Мы видим реалистические Фаюмские портреты, созданные в I – начале 4го века нашей эры. Разве панорама жизни, описанная в «Илиаде» Гомера не носит реалистические черты? Даже в живописи средневековой Европы, из-под пресса христианского догматизма, мы видим реалистическое изображение жизни поселян и феодальной знати в календаре – часослове герцога Ж. Беррийского, выполненного братьями П. Ж. Э. Лимбургскими; правдивые картины о быте средневековых воинов, походах и сражениях, описанных в европейских хрониках. И сегодня можно любоваться иллюстрациями в роскошно изданных и выполненных вручную манускриптах.

О реализме Ренессанса много написано. Знаменитая Мона Лиза лучшее доказательство объективности и полноты изображения действительности. Искусство Микеланджело, Тициана, Веронезе конечно, реалистично.

В исторических рамках того или иного метода основная масса художников в этом методе и работает, но среди них, в какой-то момент тот или иной постаревший художник, обладающий широким кругозором и глубоко понявший устройство мира, начинает работать, широко охватывая действительность в Реалистическом художественном методе. Здесь начинают действовать еще и психофизиологические законы. В чем они заключаются?

Талантливый молодой художник остро чувствует все новое, что приносит жизнь. Он, конечно увлекается и новыми «умственными эпидемиями», как говорил А. Чехов. Поэтому молодые творцы начинают работать в тех художественных методах, которые им современны, которые им интересны и понятны. Молодой ум смотрит на мир довольно узко, в силу особенностей возраста и количества опыта. И смотрит он в том направлении, которое находится на острие жизни. Благодаря своим блестящим способностям, он создает талантливые, новые по смыслу и форме вещи, отражающие этот период жизни общества.

Но, человек развивается, кругозор его расширяется, и ему становится тесно в тех рамках, которые его раньше удовлетворяли. Художник начинает показывать жизнь более широко и глубоко. Для этого ему приходится искать, более обширный спектр своих

выразительных средств. В результате он приходит к художественному методу – Реализму.

Примеров великое множество.

А. Пушкин начинал, как романтик, если не считать совсем ранних его стихов, выполненных с чертами Классицизма (стихотворение «Воспоминание в Царском Селе»), но поздние его вещи: «Борис Годунов», «Евгений Онегин» и др. конечно реалистичны.

Художник К. Брюллов начинал тоже на стыке Классицизма и Романтизма. Его «Последний день Помпеи» имеет романтический замысел и композицию, а почти все персонажи написаны в классицистических традициях. Но в последние годы жизни он писал уже великолепные реалистические портреты «Автопортрет на красном фоне», «Портрет археолога Ланчи» и др. Работу над росписью вновь построенного Исаакиевского собора он начал с желанием и интересом, но, вскоре забросил, хотя это был очень престижный и выгодный заказ. Работу по христианской мифологии в реалистическом методе выполнять было нельзя. Там был необходим строгий академизм.

Художник Павел Федотов – первооткрыватель в российском искусстве метода Критического реализма смело в этом методе работал, не смотря на многие проблемы. Но, в конце своей короткой жизни, он пришел к более широкой характеристике жизни, к реализму. Его работы – «Последний кабаk у заставы» и «Анкор, еще анкор!» выполнены в высоком Реализме. Если сравнить его картину «Свежий кавалер», выполненную в методе Критического реализма с этими поздними произведениями, мы увидим, что они отличаются не только жанром («Свежий кавалер» представлен в сатирическом, а последние картины – в драматическом жанре).

В первом полотне автор высмеивает пошлость, мелкий личностный потенциал российского чиновничества. В картине много действия, деталей и подробностей жизни чиновника. Зритель может по минутам проследить то, что происходило в этой комнате со вчерашнего вечера. Только на этой жизни в маленькой квартире художник сосредотачивает внимание зрителя и подвергает эту жизнь осмеянию. В картине «Последний кабаk у заставы» нет никакого действия. Даже главный герой отсутствует. Все застыло. Зритель

видит запряженную лошадь, ожидающую хозяина уже очень давно, судя по количеству снега на ее спине. В повозке сидит, ожидая, давно замерзшая, безропотная фигура и все..., только тусклый огонек кабака на окраине города пробивается сквозь снежную пелену. Живопись полотна навеивает бесконечную тоску. Небольшая картина, в которой ничего не происходит, но за ней стоит вся, страдающая от бесконечных неурядиц Россия, Федотов здесь не конкретизирует эти неурядицы, зритель их сам вспоминает или чувствует.

### *Стиль в искусстве*

Если принадлежность к тому или иному художественному методу отражается на содержании произведения, то формальная сторона искусства проявляется в стиле. Выражение Стиль в искусстве употребляют в нескольких смыслах. Первое понимание – единство выразительных средств, отличающих творческую манеру отдельного мастера. Второе понимание – объединение особенностей выразительных средств национальной или этнической художественной традиции. Третье понимание - синтез выразительных средств, той или иной исторической эпохи в связи с художественным мышлением этого времени.

Каждая эпоха рождает новое содержание в искусстве, используя разные художественные методы, в то же время, создавая вновь изобретенные формальные приемы для того, чтобы продемонстрировать это новое понимание мира. Поэтому каждый художественный метод имеет один или несколько стилей, язык которых доносит то или иное художественное мышление.

Характер стиля зависит не только от смыслов художественного мышления, но и от многих других факторов. Среди них особое значение имеют характеристики менталитета людей, с того места, где возник этот стиль. Здесь важен и характер темперамента этносов, здесь живущих, их психологические и социальные особенности, например, качество жизни основной части населения уровень образования в этих регионах. Характер художественного стиля зависит от географических и климатических особенностей жизни этих народов.

Большое значение для формирования того или иного стиля имеют значимые исторические события, в условиях которых родился стиль. Немаловажную роль играют личностные особенности, даже физические недостатки и вкусы первых людей государства, от которых во многом зависят судьбы художников и их произведений. Известно, как художественные вкусы Людовика XV или Иосифа Сталина отражались на стилистическом языке искусства их времени.

Многие века существования искусства показывают, что на характер того или иного стиля влияют и личностные особенности крупных исторических деятелей, восхищающих или возмущающих современников. Прославленные генералы или фаворитки короля вполне могли повлиять на появление того или иного стиля в каком-нибудь виде искусства. И, конечно, на формирование стиля огромное влияние имеют личности самих художников, этот стиль изобретавших, их вкусы, пристрастия, уровень образования и владение своим ремеслом. Рассмотрим несколько художественных стилей и природу их появления.

Например, во времена властвования художественного метода «Классицизм», в момент появления французской империи, возник помпезный, торжественный стиль – «Ампир», главной целью которого было утверждение в сознании всей Европы и всей Азии силы и власти французской, вновь народившейся Империи. Незыблемость этой имперской воли подчеркивалась устойчивостью форм, парадностью, строгой роскошью, отсутствием какой-либо динамики. Этому стилю свойственно – отсутствие лишних деталей в художественном произведении, строгая симметрия, подчёркивание конструкции. Это относилось – к архитектуре, и к дизайну мебели, и к костюму, и к живописи, и к литературе. Например, женский костюм в стремлении к простоте «потерял» корсет, воланы, украшения из драгоценных камней и, даже, у особо смелых – бельё.

Яркими представителями стиля Ампир были художники – Ж. Давид (наиболее известны его картины: «Клятва Горациев» и «Брут»), Ж.-О. Энгр (портрет императора Наполеона, «Источник»). Н. Пуссен. («Аркадские пастухи», «Прощание Гектора с Андромахой») В России в стиле Ампир работали великие архитекторы:

М. Казаков, А. Воронихин, В. Баженов, в живописи – молодой А. Иванов («Подвиг молодого киевлянина»), А. Лосенко («Владимир и Рогнеда», «Прощание Гектора с Андромахой»), Ф. Бруни («Медный змий», «Всемирный потоп»). В художественной литературе: Г. Державин, («Властителям и судиям», «Памятник») М. Ломоносов. («Утреннее размышление о божием величестве», «Я долго размышлял и долго был в сомнении»), А. Сумароков («Дмитрий Самозванец», Басни).

В это же время возник другой стиль – **Академизм**, который представлял собой догматическое подражание искусству античной Греции и Рима. На первых этапах развития метода «Классицизм» это подражание играло важную, положительную роль в становлении европейского, художественного образования, выработки методик изображения человеческого тела, проектов архитектурного строительства, но, со временем, эти методики стали тормозить жизнь, в которой возникли другие идеалы. Поэтому, практически во всех европейских странах возникли художественные движения, боровшиеся с Академизмом. Во Франции возник Импрессионизм, в Англии появились Прерафаэлиты, в России – художники демократы – Передвижники.

В художественном методе Романтизм, возникло несколько стилей. Первым нужно назвать одноименный с методом стиль – **Романтизм**. Этот стиль особенно сильно выразился в художественной литературе Европы и в музыке. Литература обогатилась подробными описаниями чувств и переживаний. Имена В. Гюго, Дж. Байрона, Ж. Санд, А. Мюссе, В. Жуковского, молодого А. Пушкина сформировали у нескольких поколений способность к сильным страстям, готовность к жертвам во имя благородных целей. Европейская романтическая музыка обогатила сокровищницу мирового искусства. И сегодня произведения Ф. Шопена, Ф. Листа, А. Шуберта, Дж. Россини, Р. Шумана, А. Варламова, А. Алябьева, А. Верстовского, А. Гурилева звучит и волнует слушателей.

На территории Австрии и раздробленной Германии появился художественный стиль – **Бидермейер**. В этом стиле отразилась некоторая провинциальность народов этих стран по сравнению с

народом революционной Франции. Здесь переход от Ампира к Романтизму происходил медленно и это выразилось в рождении нового стиля Биндермейер – где просматриваются черты и Ампира, и Романтизма. Этот стиль особенно ярко отразился в костюме, который отличался простотой, отсутствием излишних украшений, что было еще чертой костюма эпохи Ампира, но, уже – романтическим силуэтом: узкие талии, широкое декольте, объемные колоколообразные юбки. Этот стиль много внес нового в мужской костюм. Появились: редингот, цилиндр, трость, брюки со штрипками и пр. Стиль Биндермейер особенно проявился в дизайне интерьеров. Помещения отличались сбалансированностью пропорций, простотой форм, объемом и хорошей освещенностью. Декор имел легкий, сентиментальный налет.

Как уже отмечалось, стиль **Прерафаэлитизм** стал в Англии своеобразной реакцией на засилье стиля Академизм, который уже раздражал своей отвлеченной античной красотой, сюжетами, далекими от действительности, только в религиозных и исторических жанрах. Художники-прерафаэлиты были вдохновлены знаменитым публицистом, искусствоведом, философом, историком, поэтом, властителем умов середины 19-го века – Д. Рескиным, который, как все позитивисты критиковал капиталистическую цивилизацию, современное «мертвое» академическое искусство и видел идеал в искусстве средних веков, в противовес классицизму, возводившему в идеал античное искусство и Ренессанс.

Он считал, что искусство средневековья до Рафаэля более простодушное, искреннее и в нем больше правды жизни. Он призывал художников писать картины с чистым сердцем, ни на что не ориентироваться, ничего не выбирая и ничем не пренебрегая. Рескин провозгласил принцип верности природе. Подробно, с любовью изображая природу, художник возрождает духовность в человеке, нравственную чистоту, и религиозность. В этом назначение художника. Вслед за А. Шефтсбери, Рескин утверждал единство красоты и добра. Художники почувствовали себя мобилизованными для этих высоких целей. Они стали писать только с натуры. В каждой картине обязательно в подробностях изображали какие-то части

природного мира. Их работы поражают искренностью отношения к тому, что они изображают. Но они были людьми своего позитивистского века, и он наложил свой отпечаток. Полотна этих мастеров отличаются чувственностью, мистической окраской, скульпузностью мастерства, и скрытым трагизмом. Прерафаэлиты особое значение придавали женским образам. Развивая мысли Рескина о том, что ложный стыд - это излюбленное орудие дьявола, у них сформировался свой идеал женской красоты и женского предназначения, который также противопоставлялся викторианским вкусам общества. Наиболее известные имена художников этого стиля: Дж. Милле, Д. и М. Россетти, Д. Эверетт, С. и Д. Коллинсы, Х. Хант, у. Холман и др.

Прерафаэлитизм нашел широкое продолжение в декоративном искусстве, архитектуре, дизайне интерьеров, книжной графике. Самую большую роль в создании нового декоративного стиля внес художник У. Моррис. Этот стиль нашел отражение во многих других сторонах жизни и, в последствии, нашел продолжение в стиле «Модерн».

Позитивизм нашёл своё выражение и в ярком художественном стиле Импрессионизм, который имел очень сильные художественные последствия. В нем объединились европейские художники, не ставящие себе задачей отражать общественные проблемы, а просто констатировать обществу, что жизнь прекрасна, если у нее есть такая великолепная природа, такие прохладные сады и берега рек, такие очаровательные дети, такие прелестные женщины и т.п. Эти художники предложили не только новый взгляд на жизнь, но и новые стилистические приемы, основанные на научных достижениях в области химии, физики и психологии восприятия цвета. Большинство этих художников не имели профессионального образования и это придало их творчеству дополнительную свободу и оригинальность. Сегодня имена П. Ренуара, К. Моне, К. Писсарро, Э. Дега, Э. Мане, Б. Мори-зо, А. Сислея известны всему миру. Они подготовили почву для возникновения художественного метода 20го века – Модернизма, черты которого мы видим уже у их последователей – постимпрессионистов: В. Ван Гога, П. Гогена, П. Сезанна, Т. Лотрека.

Эпоха Модерна породила несколько ярких стилей. Одним из наиболее впечатляющих из них стал стиль **Ар Нуво**. Это очень декоративный стиль, где орнаменту отдается самое главное место. Большую роль в нем играет и цвет, напоминающий яркие, традиционные, японские гравюры. В этом стиле очень характерные графические линии. Они напоминают стелющиеся лианы с прихотливыми изгибами, выражающие что-то эротическое. Он был очень распространен в архитектуре, дизайне интерьеров, костюме, как бытовом, так и театральном. Очень значимо этот стиль выразился в искусстве Театра рубежа 19 и 20 веков. Впервые его черты можно было увидеть в постановках театра С. Мамонтова, где работали художники М. Врубель, Поленов, И. Левитан. Постановки поражали глубинной связью музыки и декорационных фонов. В дальнейшем этот опыт блестяще продолжил П. Дягилев. Первые годы его знаменитых Европейских театральных сезонов были озаглавлены блестящими постановками в стиле Ар Нуво. С ним в это время работали художники: Л. Бакст, А. Бенуа, В. Серов, И. Билибин. Их оформление пленяло гармонией, неожиданными декоративными приемами, неисчислимым разнообразием. В Российских театрах начала 20го века также активно использовался этот стиль. Молодой Вс. Мейерхольд ставит постановки, где декоративное начало начинает соперничать с функциями актера, в чем его нередко упрекали критики. С ним работают художники Н. Сапунов, А. Головин. Самая знаменитая постановка этого периода в стиле Ар Нуво – «Маскарад» М. Лермонтова. Волшебные краски этих декораций и влекут, и настораживают, и восхищают, и пугают.

Особенно ярко этот стиль выразился в книжной и журнальной графике, и в такой ее разновидности, как Афиша. И сегодня зрители с удовольствием любят на афиши А. Мухи, где богатейшая декоративность, приправленная тонким гламуром, восхищает изяществом линий, изобретательными орнаментами и точными портретными характеристиками актеров. Самыми знаменитыми работами А. Мухи были афиши спектаклей театральной звезды тех лет – С. Бернар. Яркими представителями стиля Ар Нуво были О. Бердслей, графически оформлявший произведения О. Уальда,

живописец Г. Климт со своей знаменитой картиной «Поцелуй», Ф. Штук, написавший в 1905 году скандальную картину «Саломея», в которой языческая женская природа выражена с пугающей остротой.

Еще один интересный стиль периода Модерна родился в России. Он получил название **«Купеческий»**. В эти годы был расцвет русского предпринимательства, и купцы были главными заказчиками художников. Не случайно, что вкусы молодой Российской буржуазии отразились на произведениях лучших русских художников. Эти художники сосредоточили внимание на Русских, народных сказках и былинах. Самой яркой фигурой этого стиля, любимой детьми и взрослыми всех поколений в России является В. Васнецов. С его героями былин и сказок знакомы все дети. Он показывает лучшие черты русского национального характера. Обращался к этой теме замечательный художник, один из лучших колористов века М. Врубель, который подчеркнул мистическое начало национальных мифов. Особый сказочный язык придумал и виртуозно воплотил и в театре, и в книжной графике, и в афише удивительный художник И. Билибин.

Постмодернизм, родившийся после двух мировых войн, в эпоху гонки вооружений и развала нравственных устоев общества, породил множество художественных стилей. Познакомимся с некоторыми из них.

**Акционизм** имеет тоже свои разновидности. Они объединяются тем, что все представляют собой действия создателей акции с разной публикой, специально собранной или случайной.

**Хэппенинг** представляет собой искусство процесса создания произведения и демонстрации этого процесса. Цель этих акций – стереть грань между художником и зрителем, между искусством и действительностью. Уничтожить элитарную природу искусства, которая возвышает образованность и знание. Возник этот стиль в 60е годы 20го века. Самым знаменитым его представителем является американский художник Д. Поллок, который публично разбрызгивал разные краски на лежащем на полу холсте, одновременно общаясь с публикой. После завершения этой процедуры, он нередко разрезал холст на куски и продавал желающим, таким образом

показывая свое презрение к классическому требованию о композиционной целостности художественного произведения.

Перформанс тоже акционное искусство представляет собой активизацию архетипов коллективного подсознательного. Это своеобразная форма спонтанного уличного театра, демонстрируемая на массовых фестивалях, праздниках, политических выступлениях. Широко пользуются выразительные средства театрального и циркового искусства.

Цель – привлечь внимание возможно большего количества людей, организовать их в совместное действие. Используются средства усиленного психического давления. Наиболее типичные формы – шокирование публики, вызов удивления, восхищения, страха, возмущения. Нередко эти акции курируются различными политическими силами.

Наиболее известная в России скандальная группа, предлагающая действия Перформанса – Pussy Riot.

Перечисляем других российских представителей этого стиля: А. Бренер, О. Кулик, группа Война, Д. Пименов и др.

Из западных представителей акционного искусства известны: И. Кляйн, О Мюле, Д. Пасслор, Х. Крон Хьюз, Р. Шварцкоглер и др.

Стиль **Гиперманьеризм (Анахронизм)** возник в 70е годы 20го века, представляет собой интерпретацию искусства прошлого в современных реалиях. Этот стиль возник, как реакция на искусство Модернизма и Авангарда. Он призывает к поиску места современного искусства в классической традиции, в исторических стилях и формах. Стиль предполагает смешивание художественного языка старых эпох, создание мифологии нового времени через личное мироощущение художника.

Своим духовным источником художники – анахронисты считают художника-сюрреалиста Д. де Кирико, прославившегося в 20е годы 20го века своими метафизическими пейзажами и в 30е годы пришедшего к стилю Академизм. Представители стиля гиперманьеризм пытаются выразить через традиционные классические изобразительные средства деструктивные философии Постмодернизма. Они по-новому интерпретируют старые классические сюжеты,

часто пародируют мысли искусства прошлых веков через современное понимание жизни и морали. Например, на картине с классическим сюжетом они помещают пикантный современный предмет, или изображают современный костюм на портрете исторической личности. Таким образом здесь реализуется одно из основных утверждений постмодернизма об абсурдности устройства мира, о разрушении традиционных моральных и социальных устоев.

## Глава V.

### Как строится художественное произведение?

#### Что такое композиция?

Что изучает теория композиции?

Проблема целостности в теории композиции.

Целостность содержания художественного произведения.

Целостность формы художественного представления.

- А). Центричность
- Б). Ритмическая организация
- В). Контрастность

Художественное произведение не возникает спонтанно после возникновения замысла и определения художественных задач. Оно выстраивается во времени и пространстве, в зависимости от вида искусства и его жанра. Мастерством композиции должны владеть мастера всех искусств, иначе нельзя говорить о их профессионализме.

Выразительные средства у разных искусств – разные, и особенности построения художественного произведения также в разных искусствах имеют различия. В этой книге мы сосредоточим внимание на построении произведений визуальных искусств, а именно: на изобразительном искусстве и на искусстве театральном. Если художник пишет картину в двухмерном пространстве, то режиссер – в трехмерном пространстве сцены, на огромном прямоугольнике стадиона или в перспективе улицы. Более того, в отличие от художника, чья живопись существует вне времени, режиссеру нужно собрать все моменты действия, каждое из которых, в сущности, является отдельной картиной – в один большой, гармоничный, целостный организм. Трудно определить степень сложности такой задачи.

Если главными выразительными средствами художника являются размер полотна, цвет красок, линия, перспектива, фактура фона, над которыми он полностью властен и подчиняет их себе по художественному замыслу, то у режиссера такими инструментами –

средствами являются фигуры и лица живых людей актерской профессии, цвет и форма костюмов этих людей, декорации, их фактура и окраска, освещение сценического пространства, пластика актеров, мизансцена и многое другое. В силу такого сложного набора выразительных средств, режиссер должен обладать очень широким набором знаний и умений работать с людьми творческих профессий. Режиссёру необходимо владение мастерством организации работы этих разных людей в художественном пространстве и во времени так, чтобы родилось новое, целостное и гармоничное явление, которое идёт всегда с живой публикой в определённое время, когда уже ничего нельзя корректировать и исправлять. Все эти непростые задачи режиссер никогда не сможет решить, если он не владеет теорией композиции.

Теория композиции изучает законы построения художественного произведения. **Главная задача**, которую она решает, это **обеспечение целостности художественного произведения**. Чтобы у этого возникшего художественного явления все было на своём месте, как это бывает у любого нормального предмета (явления) в природе, например, у растения или животного. Поэтому художника называют высоким словом – «творец».

Целостность, которая здесь имеется в виду, должна существовать и в пространстве, и во времени. Другими словами, если смотреть в любой момент действия на сцену, сценическое пространство должно восприниматься целостно, ни одна деталь сценографического образа, ни один персонаж не должен «выпадать» из картины.

Например, декорационный фон должен быть выполнен в тех же цветовых сочетаниях, как и цветовое решение костюмов. Это относится и к пространству сцены и ко времени действия. Ни один момент действия не должен восприниматься, случайным, чужеродным. Каждая часть представления, каждый отрезок художественного времени, каждый зрительно воспринимаемый элемент – должен быть на своём месте, «не ближе и не дальше», а именно там, где диктует ему художественная задача, логика действия и законы гармонии.

Если художественное произведение нецелостное, то оно не может быть гармоничным и более того, не может быть и художественным.

Каждое явление в этом мире, каждый предмет, как известно, состоит из формы и содержания. В художественном произведении к форме относится всё, что мы воспринимаем нашими рецепторами. Если мы рассматриваем живописное произведение, то к форме относится все, что зритель видит: пропорции картины, ее раму, рисунок на картине, краски, образующие особенности ее колорита, технику мазка художника, изображение светотени, перспективы, фактуры изображенных предметов и т.п.

Допустим, объектом внимания является эстрадный концерт. К форме здесь относятся звуки музыки, её ритм, темп, тембр голосов исполнителей и музыкальных инструментов; рисунок, цвет и форма сценографического образа; физические данные всех исполнителей, особенности их пластики; объём времени, ритм концерта; характер мизансцен, освещения и пр. К форме относятся и слова текста песен, и мимика актёров, и их грим, и костюм.

А что же относится к содержанию? Содержанием является идейно-нравственный смысл того, о чём рассказывается в этой картине, в этом концерте или спектакле, в музыке, танцах, песнях. Смысл – это то, что воспринимается не рецепторами, а умом человека через предварительный этап – переживание тех или иных эмоций. Иногда смысл не пробивается во вторую сигнальную систему зрителя, а остаётся в его подсознании, в эмоциональной памяти, но от этого не уменьшается качество художественного произведения, т.к. подсознание и эмоциональная память являются очень важной частью сознания.

### ***Целостность содержания***

Итак, для того, чтобы возникла целостность художественного произведения, необходимо выполнить три условия.

Первое условие предполагает обязательную целостность содержания. Т.е. того смысла, который несёт данное художественное произведение.

Некоторые считают, что смысл сосредотачивается в названии темы произведения. Однако, это не совсем так. Конечно, название является частью смысла, но это только первый этап знакомства с

произведением, который ориентирует зрителя о направлении мышления и говорит о внешней стороне смысла.

Чтобы донести более глубинную суть содержания, нужно сформулировать идею произведения. Идея всегда вытекает из самой правды жизни и, чаще всего, связана с проблемами, которые переживает общество. Режиссер должен «заболеть» этой общественной проблемой, у него должно проснуться гражданское чувство, только тогда ему станет ясно, какая может быть здесь идея?

Но наличие идеи ещё не обеспечивает целостность содержания, если нет третьего, обязательного условия.

Смысл приобретает единство и целостность при условии однозначности его цели. Цели любого художественного представления, как правило, формулируются режиссером в сверхзадаче. В других видах и жанрах искусства художнику или композитору нет необходимости формулировать для себя сверхзадачу, ему достаточно ясно чувствовать свой замысел, иметь нужный уровень ремесла, талант и, что очень важно – быть нравственно здоровым человеком, неравнодушным к этому миру.

Режиссёр не может обойтись только этим, он работает в синтетическом виде искусства, его команда должна работать слаженно, в одном единственном направлении, поэтому ему необходимо точно сформулировать вдохновляющую его мысль, идею и на этой основе обозначить цель, которая всегда ориентирована на совершенствование нравственного потенциала зрителя.

Режиссёру надо определить, какую этическую норму с помощью этой «вдохновляющей» его идеи можно выявить и, хоть в малой степени, развить у зрителя. Эта этическая цель и будет сверхзадачей.

Любой человек, создавший что-либо, претендующее называться художественным произведением, выходящий на подмостки и обращающийся к людям, волей-неволей становится - учителем. Он начинает влиять на внутренний, духовный мир этих людей и, даже, в какой-то степени, изменять этот мир в ту или другую сторону (сторону добра или зла, любви или ненависти к этому миру). Третьего нет. Сверхзадача – своего рода нравственный контроль, помо-

гающий режиссёру не только целостно выстроить содержание, но и уберечься от случайностей, снижающих художественное качество данного произведения.

Искусством может быть только то, что гуманистично, что сделано во имя добра для людей. Во все времена истинные художники утверждали идеалы любви, терпимости, человеческого достоинства.

Всё пошлое, двусмысленное и откровенно безнравственное на выставках и наших сценах появляется часто от безответственного отношения к традициям гуманистического искусства. Строгое следование сверхзадаче гарантирует художественную полноценность произведения искусства.

**Для целостности содержания недостаточно наличия темы, идеи и сверхзадачи. Необходима жесткая логическая смысловая связь между ними, которая придаёт ясность содержанию, помогает точно донести его смысл до зрителя и обеспечивает целостность мысли, несущей образ.**

### *Целостность формы*

Форма – это внешняя сторона художественного произведения. Форму мы осязаем всеми органами, предоставленными нам природой. Мы ее чувствуем, переживаем впечатление от нее, именно её видим первой, она вызывает интерес и, нередко, сильнее запоминается. Главная задача формы – раскрыть содержание. Она не сама по себе, а только средство, которое должно оставлять однозначное и целостное впечатление, иначе может произойти дезориентация у зрителя. Поэтому целостность формы – второе важнейшее условие, обеспечивающее целостность художественного произведения. Построение формы – это, в сущности, построение внешней стороны художественного произведения, той стороны, которая воспринимается глазами и ушами зрителя, а потом уже сердцем и умом.

### *Закон центричности*

Искусство, как известно, отражает мир, и законы построения художественного произведения не могут быть независимыми от тех законов, по которым выстроен сам мир со всем его многообразием

от глобальных галактических пространств до микроскопических миров клетки и атома. Мир представляет собой систему систем, живущих по определённым законам, которые изучают философия, теория систем. А развитие систем изучает молодая наука синергетика.

Рассмотрим, например, галактику. Она состоит из миллионов звёзд и планет, и все они важны для существования галактики как единое образования, однако, если какие – то звезды перестанут существовать, сама галактика продолжит свою жизнь, хотя изменения в ее устройстве будут, но есть в этой огромной космической организации составная часть, без которой эта звездная система вообще существовать не может. Это – центр галактики. Именно он задает ритм жизни галактики, от него больше, чем от других ее частей зависит ее судьба, он самый главный, жизненно важный элемент этой системы, притягивающий к себе весь ее организм, обеспечивающий её целостность.

Если взять нашу планетарную систему, то, конечно, центром, удерживающим её целостность, является солнце. Солнце обеспечивает главный смысл и физическое существование системы как единого образования.

Любое государство живет здоровой жизнью, как стройная система, когда есть сильный центр, подчиняющий себе все регионы и «ветви» власти. Даже стадо существует как стадо до тех пор, пока есть вожак.

Так и в микромире жизнь клетки и атома обеспечивает ядро. Этот закон характерен для любой системы: будь то биологический сложный организм, или только его клетка, транспортная городская система или нервная система человека, которая является только одной из систем его сложнейшего организма.

В каждом художественном произведении точно также существует центр, своего рода ядро, который является самым выразительным местом композиции, подчиняющим себе все остальные элементы, притягивающий их, как бы задающим им тон. Именно в нем сосредоточен главный смысл художественного произведения. Его называют композиционным центром. В картине художника

таким центром является самое яркое, контрастное место композиции, в котором сосредоточен главный смысл картины.

Для примера, разберем композицию уже упоминавшейся картины Леонардо да Винчи «Мадонна Литта». Рассматривая ее, проследим за своим взглядом. Ответим на вопрос: где останавливается наш взгляд, вроде бы, просто блуждающий по картине? В большинстве случаев глаз застревает на груди мадонны, точнее, на месте яремной впадины. Как художник добивается этого? Во-первых, здесь самое освещенное место картины. Во-вторых – здесь происходит самое мощное пересечение двух главных линий картины. Первая хорошо видна зрителю. Это горизонталь нижней части оконных проемов, на фоне которых изображена мадонна. Вторая не видна зрителю, но он хорошо ее чувствует, потому что это осевая симметричной композиции. Эти две линии пересекаются именно в яремной впадине на груди мадонны. В сознании многих народов Европы, в том числе и славян, было укоренено понимание, что душа человека находится именно в этом месте человеческой анатомии. Это не только визуальный центр, но и смысловой, потому что две эти линии образуют католический крест – символ ветви христианства, к которой принадлежал Леонардо. Соединение места пребывания души мадонны и этого знака, действуют очень деликатно на подсознание зрителя, заставляя его почувствовать силу вселенской христианской любви, символом которой является мадонна – защитница людей перед богом.

В театральном представлении композиционным центром является кульминация. Это главный энергетический самый сильный центр спектакля или концерта. Здесь сталкиваются самые мощные страсти, именно здесь определяется и вскрывается истина. По силе эмоций, вызываемых у зрителя, у кульминации не должно быть соперников. Именно здесь сталкиваются противоборствующие силы драматической истории.

Если у кульминации появится визуальный соперник, целостности у представления не будет. Поэтому художественное оформление кульминации должен быть самым запоминающимся и контрастным. Здесь самая большая динамика, самый большой весовой дисбаланс,

самые сильные страсти героев. Не только игра актёров в этот момент, но и их костюм должен обнажить истину. Здесь всё называется своими именами, всё определено, здесь сосредотачивается конфликт, несущий идею представления.

Действие на подмостках существует во времени. Каждая сцена – маленькая самостоятельная часть большого организма, она художественно подчиняется общему композиционному центру и стилистически – кульминации, но и внутри этой части тоже должен быть порядок. В каждый момент действия композиционным центром должен быть тот актёр, который в данный момент ведет действие. Значит, в это время он не должен иметь соперников не только по выразительности игры и пластики, но и по яркости костюма, освещения и пр. Если инициатива действия переходит к другому персонажу, должны произойти изменения в декоративном фоне таким образом, чтобы и у этого актера не было визуальных соперников, чтобы зрителю легче было понять содержание, а актёру лучше донести смысл роли до зрителя.

Каким бы ярким или нарядным не было сценографическое решение, оно является только фоном. И если какие-то декорационные детали будут сильно выделяться, они помешают точно вести действие. Например, эмблема в верхней части сцены концерта не должна быть ярче и выразительнее костюма певца, который в данный момент должен быть композиционным центром и сосредотачивать на себе внимание зрителей. А в те моменты, когда на сцене нет действующих актеров, и голос диктора произносит высокие слова о теме концерта, луч света можно направить на эмблему, тогда оправдано будет её первенство. Режиссеры часто используют этот приём для перезарядки сцены.

Очень часто бывают ошибки построения композиции при использовании видеопроекции. Светящийся экран является сильнейшим соперником всем, кто появляется на сцене. В отличие от видеопроекции, актер может светиться только отраженным светом и не может визуально противостоять экрану. Изображение на экране может быть центром внимания, только тогда, когда актёр становится просто комментатором и уходит в «тень», или частью

фона. Если актер ведет действие, он должен быть композиционным и визуальным центром, видеокартинка должна «отступить», и изображать широкие и далекие планы, ничего не конкретизируя и ни в коем случае не показывая ничего крупным планом. Например, актер поёт о Родине, экран может показывать её широкие пейзажи без близко показываемых деталей. При этом надо точно рассчитать, чтобы освещение актёра, его пропорции, костюм, мизансцена могли противостоять свечению и размерам экрана.

Четкому проявлению композиционного центра на сцене часто мешает неправильное освещение. Иногда второстепенный световой эффект, призванный только создавать ту или иную атмосферу на сцене, начинает притягивать к себе излишнее внимание зрителей. Например, движущиеся фигурные лучи, хорошо отражающие свет фактуры декораций на сцене отвлекает публику от актёра.

Режиссеру обязательно нужно, продумывая мизансцены, следить за тем, чтобы актёры, ведущие действие, были в костюмах, контрастных к фону, чтобы сила контраста здесь была мощнее, чем в костюмах у других актёров, чтобы контрасты декоративных элементов не соперничали с контрастом, создаваемым фигурой актёра и его фона. Очень важно, чтобы актёр, ведущий действие был более подвижен, находился ближе и лицом к зрителю, чтобы взгляды и жесты других персонажей направляли внимание зала на него.

### ***Закон ритмической организации.***

Для того, чтобы форма воспринималась целостной, недостаточно одного композиционного центра, необходимы и другие условия. Одно из них – четкая ритмическая организация художественного произведения.

Ритм возникает там, где есть повторение или чередование каких-либо элементов. В природе вся жизнь организована по строгим законам ритма. Ритмично пульсируют галактики, ритмично вращаются планеты вокруг своей оси и одновременно вокруг центральной звезды. Ритмично живёт каждый организм. Каждый орган человеческого тела, каждая клетка. Даже листья на любом растении

ритмично повторяются или чередуются. Кроме того, каждый листок, каждое дерево, каждое животное, насекомое и пр. на Земле симметричны. А симметрия, как известно, представляет собой зеркальный ритм. Самые разные ритмы пронизывают жизнь во Вселенной: постоянные, затухающие, ускоряющиеся – там, где нет ритма, нет дыхания жизни.

Каждая система в макро и в микромире существует в сложной ритмической организации. Общество, этнос, как блестяще показал Лев Гумилёв, также развиваются, изменяются по объективным ритмическим законам. Поэтому и искусство не может существовать вне ритма. Невозможно представить музыку и хореографию без ритмической организации, но и в драматургии, и всей художественной литературе также существует ритмический порядок. Ритмично усиливается и ускоряется напряжение действия до кульминации, утихающим ритмом спадает это напряжение после нее. Например, великая трагедия А. Пушкина «Борис Годунов» строго симметрична по композиции. Действие ритмично усиливает эмоциональное напряжение до кульминации, а затем ритмично ослабевает.

Синергетика утверждает, что любая система развивается ритмическими рывками, которые находятся в бифуркационных точках, где происходит разветвление или другие качественные изменения системы.

В изобразительном искусстве также композиция выстраивается при помощи повторения и чередования различных элементов: чередуются по-разному направленные линии, чередуются и повторяются одни и те же цвета, освещённые и затемненные поверхности. Причём, ритмическое чередование пронизывает всю картину, а не одну только её часть. Недостаточно просто прилепить ритм, нужно найти такой ритм, который, проходя через всю площадь картины, через всю ткань спектакля, объединил бы её в одно целое. Если в одной части композиции будут одни ритмы, а в другой – другие, такой художественный объект не будет восприниматься целостно.

Сценическое пространство тоже должно восприниматься целостно. Поэтому через всю площадь игровой части и зеркала сцены должны проходить, чередуясь, одни и те же цвета: в оформлении

сцены, на декорациях, в костюмах исполнителей, в реквизите и бутафории. Эти же требования относятся к характеру линейного решения (рисунка) декораций.

Рисунок декораций должен жить единой ритмической жизнью с пластикой актёров. Например, динамичная пластика с резкими жестами, широкими шагами, быстрым движением актёров требует большого количества наклонных в разные стороны линий в графическом решении декорационного образа. Если декорации построены на доминирующих вертикалях, то зритель будет ждать торжественного действия, без резких движений актёров в парадных одеяниях, с медленными величественными жестами. В таких декорациях не уместны суета, бег, прыжки и резкие пластические движения. Эти же требования относятся и к цвету. Колористический язык декорационного образа должен сопровождаться такими же по цвету костюмами героев. Чтобы он не противоречил общему решению, а усиливал выразительность тех же цветовых тонов. Случайный цвет костюма или реквизита сразу «вырвет» актёра или предмет из композиции, а главное, нарушит её целостность.

Так как театральное представление существует во времени, то время его действия также должно ощущаться целостным. Ритм помогает объединить действие во временном пространстве спектакля.

Сценографический образ каждого действия должен переключаться своими основными элементами с последующими картинами. Например, в первом действии мы видим симметричную композицию холодного розово-голубого колорита с доминантой розового, то во втором действии (если их всего два) – также симметричная композиция того же колорита, но доминанта может смениться на голубой. Если же первое действие было оформлено симметрично в тёплых тонах, а второе – ассиметрично в холодных, тогда зрителю трудно будет в своем воображении их «собрать» в одно целостное впечатление.

Другой пример: в начале представления сценографический образ выстроен строго на вертикалях и горизонталях, а в другой картине спектакля – на округлых и волнистых линиях; в этом случае, эти два действия плохо будут увязываться между собой, и актёру

надо проявить дополнительные усилия, чтобы продемонстрировать неразрывность действия.

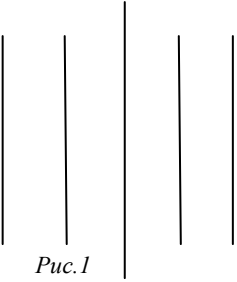
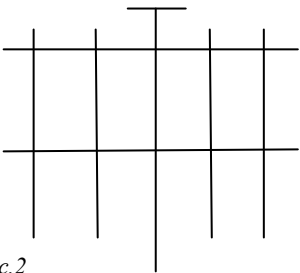
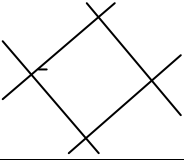
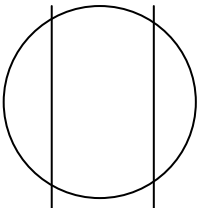
Работу света в спектакле также необходимо ритмически продумать. Партитура должна предусматривать организованное в единую систему свето-теневое освещение представления. Если одна часть будет в полутьме, а другая – на полном свете, у зрителя создастся впечатление, что он видел не одно, а два представления. Нужно очень точно выписать партитуру света, чтобы его характер был достаточно богат по ритму, а сложность ритмического рисунка помогала бы создать стройность и целостность представления. Свет является не только самостоятельным выразительным средством, он ещё помогает скорректировать цветовые ритмы на сцене. Допустим, слишком яркий костюм на сцене может сломать единство образа, если его не приглушить полутьмой. И, наоборот, недостаточную интенсивность цветового пятна можно усилить световым лучом, отрегулировав, таким образом, общую ритмическую картину.

### **Закон контрастности.**

Третьим условием обеспечения целостности художественной формы является контрастность, то есть – противопоставление важнейших элементов. Как в физике противоположно заряженные элементы притягиваются, образуя одно целое, так и в искусстве противопоставление помогает создать единство композиции.

Драматургическая ткань театрального представления основана, как известно, на конфликте, пронизывающем действие на всём протяжении. В основе конфликта лежит противостояние двух враждебных сил. Зрелищный образ также только тогда целостен, когда он содержит в себе подобное противостояние. Оно выражается прежде всего в графическом решении образа, в противоположно направленными линиями, или принципиально разными по характеру линиями. Эта графика будет выстраиваться очертаниями пластики актеров, рисунком драпировочных подвесов и контуром жестких декораций, а также линиями световых лучей и видеоизображений.

Ниже мы показываем схемы ритмов и противопоставлений в линейной графике.

 <p style="text-align: center;"><i>Рис.1</i></p>	<p><i>В рисунке 1 мы видим простейшее выражение ритмической организации и центричности, подчиняющей себе ритм. Но у зрителя всё равно остаётся ощущение незаконченности, ненадёжности этой конструкции. Она воспринимается недостаточно целостной, грозит «рассыпаться»</i></p>
 <p style="text-align: center;"><i>Рис.2</i></p>	<p><i>А на рисунке 2 это ощущение исчезает. Так как горизонтальный ритм в сочетании с вертикальным как бы «сколачиваются» в нечто единое и надёжно расположенное на плоскости</i></p>
 <p style="text-align: center;"><i>Рис. 3</i></p>	<p><i>Противопоставление может быть, конечно, не только между вертикалями и горизонталями, но и между наклонными под прямым или близким к нему углом, линиями</i></p>
 <p style="text-align: center;"><i>Рис.4</i></p>	<p><i>Противопоставление может быть между прямыми и округлыми линиями и т.п.</i></p>

Эти закономерности легко проследить на произведениях изобразительного искусства. Посмотрим еще раз на «Мадонну Литта». Здесь мы видим не только противопоставление вертикали и горизонтали, но и противопоставление наклонных линий, образуемых взглядом мадонны, параллельном движению ее левой руки и

наклонной линии, образуемой ее головой и плечом, параллельной движению тела младенца.

Графическое противопоставление должно быть и на сцене, и в рисунке деталей декораций. И в пластике актёров, которая является живой графикой на сцене. Наиболее характерные пластические движения персонажей, представляющих антагонистические силы, должны быть противоположно направлены. Случайные одинаковые позы или однонаправленные жесты могут дезориентировать зрителя и разрушить целостность общего сценического образа.

Цвет также помогает создать необходимое противопоставление. Цветовое богатство мира объединяется в несколько других, объединяющих похожие цветовые тона. Но сами группы между собой совсем не похожи и считаются контрастами.

Самые сильные контрасты – цветовые антагонисты, называются дополнительными цветами. Использование дополнительных цветов в одной композиции помогает собрать её в целое. В живописи такое противостояние обеспечивается при помощи увязывания в одну систему тёплых и холодных тонов, которые чаще всего являются дополнительными цветами. В этом помогает художнику сама природа.

Известно, что солнечный свет имеет желтую окраску, поэтому освещённая сторона каждого предмета пишется тёплыми тонами. Теневая сторона каждого предмета всегда холодная, потому, что по законам физики цвет теней является дополнительным к цвету солнечного освещения.

В театре мы можем осветить предметы светом. окрашенным в самые разные, даже очень интенсивные тона, и тени, отбрасываемые этим предметом будут той же насыщенности, но дополнительного цвета.

Например, фигура актера, освещенная красным светом будет отбрасывать тень зеленого цвета, а предмет, освещенный желтым светом будет отбрасывать тень синего цвета. Конечно, эти особенности физики цвета и света должны использоваться в соответствии с художественными задачами театрального действия.

Далекie предметы, в реальном мире мы видим более бледными и холодными, потому что что между нами и этими предметами

толстая прослойка воздуха, а она имеет голубой цвет, как вся атмосфера нашей планеты. Так как между нами и ними большая масса воздуха, и они видятся сквозь эту голубую массу, возникает закономерность: чем дальше предмет от нас, тем он холоднее, чем ближе к нам, тем он теплее.

Художнику остаётся только создать ритмический порядок тёплого и холодного по всему пространству композиции. Эти закономерности полностью переносятся и в сценическое пространство, даже в том случае, когда действие условно и символично, контрасты цвета или тени, необходимы для обеспечения целостности.

Пожалуй, самое большое значение в организации противопоставления композиции на сцене играет свет. Даже если сценографическое решение будет идеальным, а свет не отрегулированным, целостность картины спектакля разрушится. Свет и тень на сцене в значительной степени обеспечивают визуальный конфликт, так как живопись по яркости никогда не может соперничать со светом. Грамотное освещение представления – важнейшая задача режиссёра и художника.

Итак, мы рассмотрели три закономерности, обеспечивающие целостность формы, т.е. всего того, что мы воспринимаем визуально.

Третье условие, которое необходимо выполнить для того, чтобы художественное произведение обладало полноценной гармонической стройностью – это подчинение формы содержанию.

### ***Как возникает подчиненность формы содержанию?***

Форма, как известно, вторична. Она может стать понятной только после того, как станет известен характер содержания, назначения произведения искусства. Нельзя понять, - какая может быть форма у дома, если точно не знать, для чего этот дом предназначен.

Сценографический образ не может возникнуть раньше сценария. Раньше определения художественных задач на основе этого сценария. Содержанием искусства является вся наша жизнь, во всех её проявлениях и противоречиях. Каждая отрасль науки, техники и всякой другой человеческой практики, как материальной, так и духовной может стать смысловой основой произведения. Поэтому

создать классификацию содержания искусства весьма непросто. Это и не входит в наши задачи. Однако, нам надо как-то определиться с вопросом о том, какую форму нам найти для конкретного содержания, т.к. в одном произведении не может быть отражена вся сложность этого мира.

Поэтому для начала условно разделим всё содержание на две большие группы. В первую мы объединим позитивные взгляды художников на этот мир. В этих произведениях будут действовать как главные категории эстетики – прекрасное и возвышенное. Художник понимает, что мир не совершенен, но сосредотачивает внимание на лучшем в этом мире, а всё плохое, проблемное он уводит на второй план. Доминантой является положительная сторона жизни, и это положительное начало успешно борется с проблемами, порождаемыми отрицательным началом. Рассмотрим картину Леонардо да Винчи «Мадонна Литта». Здесь очень активно «работают» категории эстетики прекрасное и возвышенное. Речь идёт о христианских идеалах любви и добра. Мы с нежностью, умилением, восторгом смотрим на это произведение. Однако картина вызывает не только восхищение, но и лёгкую грусть, потому что одновременно здесь действует и скрытое трагическое. Леонардо не акцентирует на нём внимание, но и не игнорирует драматическое будущее и настоящее этого мира. Если позитивное в содержании художественного произведения доминирует, то форма должна быть приятной для осязания, **гармоничной**, соразмерной. В картине «Мадонна Литта» Леонардо находит идеально гармоничную форму, соразмерные пропорции картины, гармоничные цветосочетания.

Но бывает такое содержание искусства, когда художник выступает как борец со злом, когда акцентирует внимание зрителя на каких-то социально важных, болезнях для общества проблемах. Художник, как врач, как борец со злом вскрывает язвы общества, акцентирует внимание на нездоровых отношениях между людьми. Конечно, при таком содержании форма не должна вызывать приятных ощущений у зрителя. Иначе получится не борьба со злом, а пропаганда зла, или его реклама.

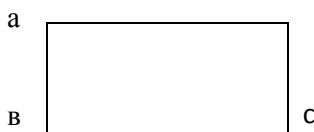
Когда художник пытается бороться с негативными проявлениями в жизни, он акцентирует внимание на отрицательных ее сторонах. В этом случае включаются в работу такие категории эстетики как безобразное, низменное, комическое на уровне сатиры, иронии, сарказма. Здесь нужна форма, раздражающая зрителя, **дисгармония**: некрасивые цветовые сочетания, диспропорции, резкие световые контрасты с преобладанием тёмных мутных тонов.

Разберём, при каких условиях возникает ощущение гармонии, которую часто отождествляют с красотой. И не случайно. Они, конечно, связаны, но не тождественны.

Ещё древние люди пытались разгадать загадку красоты и поняли, что красота таится в соразмерности, в соответствии одного размера другому. Наука сегодня не знает, когда впервые и кем была сформулирована знаменитая «золотая пропорция» или закон «золотого сечения». В философской школе Пифагора эта пропорция широко исследовалась и применялась. Она обеспечивает идеальное гармоническое соотношение двух величин. При помощи этой закономерности пифагорейской школой была выстроена система музыкальных ладов, идеальные пропорции мужской и женской фигуры, масштабы гармоничных архитектурных сооружений и др.

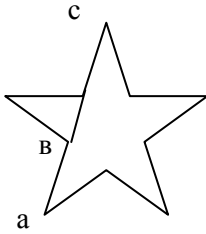
Этот закон звучит следующим образом: малое так относится к большому, как большее к сумме малого и большого. Например, если стоит задача сделать идеальные пропорции зеркала сцены, обозначенного буквами **авс**, то пропорция будет выглядеть так:

$$av/vc = vc/av+vc,$$



Математически она выражается числом 1,618...

Это число обладает многими интересными свойствами. Например, пятиконечная звезда выстраивается из линий, разделённых по золотому сечению.



Эта фигура считалась магической и описывалась во многих античных и средневековых трактатах.

Золотая пропорция используется с древних времён в изобразительном искусстве и в архитектуре. Но далеко не всегда удобно пользоваться этими, достаточно сложными расчётами, чаще в практике встречается так называемый «принцип модуля». Берётся модуль, например, квадрат  $2 \times 2$ , и все последующие размеры элементов композиции должны быть кратными этому модулю. Если это условие будет выполнено, то пропорции нашего оформления станут достаточно гармоничны.

Пропорции изображенных предметов в визуальных искусствах сами по себе являются очень мощным выразительным средством. Человек, изображенный в очень широком пространстве, несоразмерном его росту, выглядит одиноким и даже несчастным. Его существование не представляется значимым, он воспринимается чем-то второстепенным, только составной частью чего-либо.

Большой пространственный обзор вызывает у зрителя восхищение, чувство власти над этим простором. Чтобы человек воспринимался оптимистично на большом фоне, нужно наполнять его просторы большим количеством людей, что часто можно было увидеть в постановках Советского времени, когда на сцену выходили огромные танцевальные и хоровые коллективы, большие группы людей действовали в спектаклях изображая ценности общего труда.

И, наоборот, когда человек действует в пространстве, тесном для него, зритель ощущает тот дискомфорт, который испытывает герой, его неловкость, неудобство существования, боится за него.

Если стоит задача показать комфортное существование героя в пространстве, нужно сделать это пространство соразмерным персонажу.

Когда формат зеркала сцены, негармоничен, и, например, арлекин сильно опущен, делая воспринимаемое помещение, где существуют персонажи, низким, у зрителя создается ощущение «задавленной» жизни героев, без мечты, без полета фантазии, без творчества.

Персонаж, помещенный в высокий вертикальный формат во весь рост, вызывает у зрителя к герою чувство торжественности и восхищения, если окружающее пространство соразмерно ему.

Когда на сцене, или в картине зритель видит пространство, уходящее в линейную перспективу, у него складывается впечатление большого будущего героев, продолжительности их жизни, впечатляющего масштаба их помыслов.

Неглубокая сцена, сообщает подсознанию зрителя узость жизненных целей персонажей, невозможность для полной личностной самореализации, свободного существования.

Видимый человеком мир очень сложно окрашен. Сочетания цветов могут быть гармоничными и дисгармоничными. Цвет имеет волновую природу и собственное число в спектре. Поэтому гармоничное цветосочетание можно вычислить, но это неудобно в практике. Художник работает кистью, а не калькулятором, и использует чувство гармонии, которым каждый человек от природы наделён, но, к сожалению, в очень разной степени. Нередко встречаются люди, страдающие частичным или полным дальтонизмом. Чувство гармонии можно воспитывать и развивать, но школьные программы не озадачены этим.

В практике изобразительной деятельности используются законы гармонии цвета, о которых мы ещё будем говорить ниже. Содержание художественного произведения бывает очень разным по характеру тех эмоций, которое оно выражает. Одни произведения вызывают чувства возвышенной грусти, тонкой сосредоточенности, другие выражают радость, гордость, тревогу, страх и т.д.

С другой стороны, эмоциональные реакции различаются по силе воздействия. Например, страх может быть скрытый, а может быть страх-ужас, заставляющий зрителя остановиться и застыть перед картиной или замереть в кресле зрительного зала, затаив дыхание. Конечно, такие разные реакции зрителя требуют разных формальных средств.

Прежде всего, нужно запомнить, что динамичное изображение, подвижный персонаж всегда больше волнуют зрителя, чем статичный. Как возникает ощущение динамики в визуальном объекте? Психологи еще в первой половине XX-го века исследовали психологию визуального восприятия и выяснили, что существуют определенные закономерности зрительного восприятия.

Во-первых, у всех, воспринимаемых на плоскости объектов, зритель ощущает стремление к центру; во-вторых, у близко расположенных предметов зритель видит притяжение друг к другу. В-третьих, каждый предмет на плоскости испытывает на себе действие перцептивных сил, толкающих этот предмет вправо-вверх. Рудольф Арнхейм предлагает доказательство «работы» сил восприятия на следующем примере.

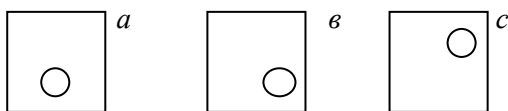


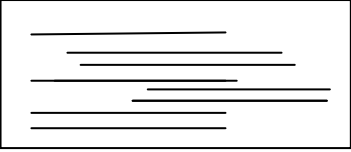
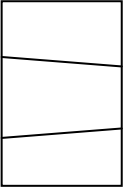
Рис. 4

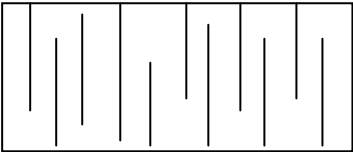
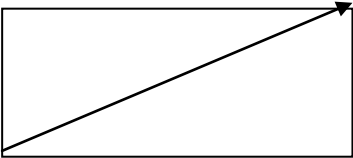
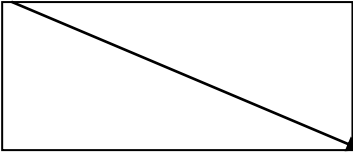

На рис.4 мы можем сами ощутить возникновение движения в двухмерном пространстве. Диск квадрата «а» более спокоен, чем диск квадрата «в». Диск квадрата «с» самый подвижный, на него действуют самые большие перцептивные силы, т.к. он находится на диагонали, по которой движутся эти силы. Кроме того, на него действуют силы притяжения к правой боковой и верхней линиям. Диск квадрата «в» более спокоен, т.к. на него действует сила притяжения к одной стороне, которая противодействует центростремительной силе. Также он более тяжёлый, чем диск квадрата «а», который находится в центре. Центр самое спокойное место любой компози-

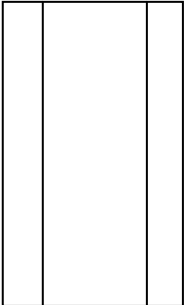
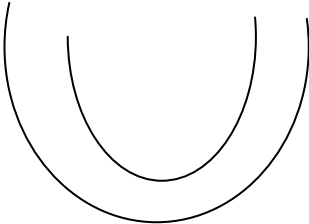
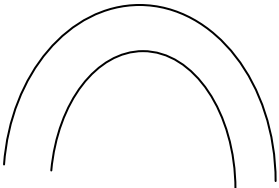
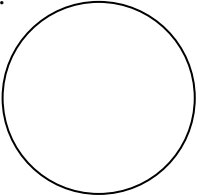
ции. Картины, мизансцены, выстроенные симметрично (с центром на осевой), всегда более спокойны, чем картины асимметричные. Наклонные и диагональные линии в визуальной композиции создают более эмоциональную ситуацию, чем вертикали и горизонталы.


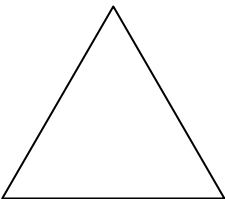
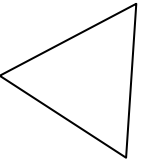
Каждая линия, независимо от ее характера несет уже смысловую нагрузку не только из-за сил восприятия, но и из-за ряда ассоциаций, вызываемых жизненным опытом человека. Поэтому линия важнейший инструмент выразительности во всех визуальных искусствах. Ниже мы предлагаем таблицу выразительности линии.

*Выразительность различных линий.*




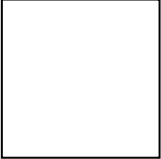
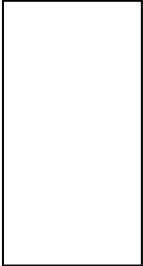
<p>1.</p> 	<p><i>В горизонтальном формате доминируют 2-3 горизонталы – воля, свобода</i></p>
<p>2.</p> 	<p><i>В горизонтальном формате много горизонталей - обыденность, каждодневная суета</i></p>
<p>3.</p> 	<p><i>В горизонтальном формате 2,3,4 Вертикали являются доминантой и вызывают чувство торжественности, возвышения духа, обращения к вечным истинам.</i></p>
<p>4.</p> 	<p><i>В вертикальном формате горизонталы и наклонные вызывают чувство несвободы.</i></p>

<p>5.</p> 	<p><i>Большое количество вертикалей в горизонтальном формате вызывают чувство печали, уныния, грусти не возвышенного характера, а от обыденных каждодневных несчастий, страдание от невозможности более ярко жить, самовыражаться.</i></p> <p><i>Ассоциации – «Ивушка плакучая».</i></p> <p><i>Пример – забор возле дома героиня повести А.Чехова «Дама с собачкой»</i></p>
<p>6.</p> 	<p><i>Линия, идущая вправо вверх, по перцептивным силам, обозначает стремление в будущее, надежду, удачу, оптимизм.</i></p>
<p>7.</p> 	<p><i>Линия, идущая вправо вниз – это линия копья Георгия Победоносца, линия борьбы со злом. В театре в правой части сцены происходит кульминация – место столкновения добра и зла.</i></p>
<p>8.</p> 	<p><i>Если на сцене или картине происходит движение влево - это трудное движение (перцептивные силы ему мешают), обозначает движение в прошлое, деградацию, старость.</i></p>

<p>9.</p> 	<p><i>Пафос.</i></p>
<p>10.</p> 	<p><i>Линии, направленные симметрично вверх, обозначают радость, победу, успех, желание жить.</i></p>
<p>11.</p> 	<p><i>Линии, направленные симметрично вниз вызывают чувство грусти, печали. Но печаль здесь часто не явная, она носит возвышенный характер. Человек грустит о чём-то высоком.</i></p>
<p>12.</p> 	<p><i>Круг – очень положительная фигура, вызывает чувство радости, правильности жизни, добра, восхищения. Символика круга – бесконечность жизни.</i></p>

<p>13.</p> 	<p><i>Лирическое настроение.</i>  <i>Если волна увеличивается, эмоция увеличивается. Если волна остаётся широкой, но уменьшается по высоте – лирическое переживание становится тише. Чем меньше и ниже ширина волны, тем напряжённее и раздражительнее становится эмоциональная реакция.</i></p>
<p>14.</p> 	<p><i>Линии с острыми углами, зигзаги вызывают чувство страха, тревоги, опасности</i></p>
<p>15.</p> 	<p><i>Линия зигзаг вправо – вниз – кара судьбы, высшей силы.</i></p>
<p>16.</p> 	<p><i>Стабильность, устойчивость, надёжность жизни.</i>  <i>Стремление к возвышенным целям.</i></p>
<p>17.</p> 	<p><i>Нестабильность, неустойчивость жизни, хаос.</i></p>

*Сам формат композиции (картины, зеркала сцены) имеют свои выразительные качества.*

	<p><i>Гармоничный прямоугольник хорош для позитивного содержания, где преобладает категория прекрасного.</i></p>
	<p><i>Узкий широкий прямоугольник при доминанте горизонтали – свобода, распаханность.</i></p>
	<p><i>Такой же прямоугольник с доминирующими вертикалями - прижатость, невозможность духовного полёта.</i></p>
	<p><i>Формат, близкий к квадрату хорош для весёлого комедийного содержания.</i></p>
	<p><i>Вертикальный формат хорош для торжественного, пафосного содержания, где доминирует категория возвышенного.</i></p>

Среди выразительных средств визуального ряда есть еще светотень, цвет, контраст и ритм. Чем больше разница контраста между освещённой и теневой частью композиции, тем более сильная эмоциональная реакция у зрителя. Мягкие светотеневые переходы не призваны сильно будоражить эмоции зрителя. Если они приятны и не контрастны по цвету, они хорошо передают лирическое начало.

Если же светотеневые переходы малозаметны, но цвет некрасив, мутен, то содержание, скорее всего, грустное. Речь идёт о неудовлетворённости жизнью, о негативных её сторонах, но проявление этого негатива ещё скрыто. Когда художник выбирает самый большой контраст чёрного и белого, света и тени без полутонов, очень часто он претендует на философскую оценку действительности, пытается говорить о каких-то базовых основах жизни.

Ритм не только объединяет произведение в единую систему, но еще и является очень мощным выразительным средством. Выразительность ритма зависит от количества чередующихся элементов. Чем большее число элементов чередуются, тем более полно отражается жизнь в произведении. Если эти элементы вызывают положительные реакции у зрителя, то картина говорит о полноте счастливой, здоровой жизни. Когда большое количество чередующихся элементов не создают гармонии, произведение говорит о сложной, драматичной жизни.

Если чередуется малое число элементов, ритм приобретает дробный характер, начинает раздражать зрителя, и угнетать его психику. Особенно тяжелые реакции вызывают чередования грязных, темных тонов и наклонных, линий с острыми углами.

Даже чередование двух-трех приятных тонов, вызывает чувство однообразия.

Сильными выразительными возможностями обладает цвет. Он несёт и информативную и эмоциональную нагрузку.

## Глава VI.

### Загадки цвета. О чем может рассказать цвет?

1. Классификация цвета.
2. Свойства хроматических цветов
3. Классификация хроматических цветов
4. Гармония и дисгармония цвета.
5. Психология цвета.

Цвет обладает очень мощными выразительными возможностями. Он способен передавать тончайшие человеческие духовные и физические переживания, усиливать изобразительную информацию рисунка, пластики человека, дизайна. Трудно переоценить возможности цвета в передаче самых тонких и глубоких особенностей содержания искусства. Но прежде, чем говорить о том, как цвет будучи средством формы, раскрывает смысл художественного произведения, познакомимся с самыми основными положениями науки о цвете.

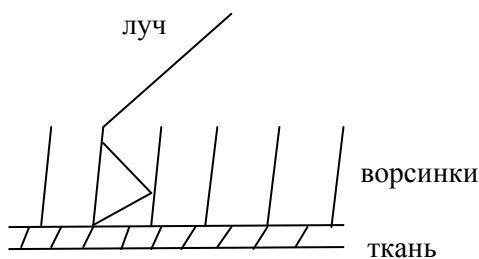
Количество цветовых оттенков не поддаётся исчислению. Каждый человек различает определённое, ограниченное их количество, в зависимости от особенностей своего зрительного аппарата. Есть люди с феноменальными особенностями цветовидения (например, художники Александр Иванов и Михаил Врубель). Есть немало людей, которые не различают даже всех цветовых зон спектра. Способность цветовидения совершенствовалась вместе с развитием цивилизации. Древние греки не различали синих и зелёных зон спектра. Это хорошо видно из анализа древних текстов «Илиады» и «Одиссеи», где Гомер одним и тем же термином называет и цвет кипарисов, и цвет неба. Если внимательно посмотреть живопись Европейских художников 17, 18 века, мы заметим, что тени от предметов и теневые поверхности тёплые, чаще всего коричневые. Это говорит о том, что художники не видели, что тени холодные, т.к. свет солнца, свечи – тёплый. Вспомните, какого цвета тени на снегу в ясный день. Они синие. Цвет их не искажён, т. к. белый цвет снега нейтральный. История европейской живописи демонстрирует,

как развивалась способность художников различать тонкости цветовых оттенков. Большой прорыв в этом отношении происходил в тех случаях, когда художники начинали работать на пленере, т.е. на открытом воздухе. Где в десятки раз ярче освещение, и художник получает возможность разглядеть тонкости цветовых переходов. Как правило, у этих художников резко обогащалась палитра. Например, русский художник Сильвестр Щедрин писал свежие, пленерные работы еще в 18 в., а Александр Иванов в 30-е годы 19-го века не только писал великолепные итальянские пейзажи под открытым небом, но и обнаженную натуру, воды рек и озер. Французские импрессионисты, особенно Клод Моне, виртуозно изображали пленерные пейзажи в 70-е, 80-е годы 19-го века. .

Все видимые человеком цветовые оттенки делятся на три большие группы.

Первая группа – хроматическая (от греческого *chroma* – цвет), это цвета, входящие в спектр или радуугу: жёлтый, оранжевый, красный, фиолетовый, синий, голубой (электрик) и зелёный.

Вторая группа – ахроматические цвета (нецветные, нейтральные): чёрный, белый и все серые между ними. Самым чёрным считается цвет чёрного бархата, имеющего низкий порог отражения света.



*Рис.*

Поверхность даже самого чёрного цвета предмета, отражая свет, перестаёт быть чёрной.

Самым белым цветом считается цвет сернистого бария. Этот химический порошок значительно белее снега. Все нейтральные цвета, которые находятся между этими полюсами, состоящие только из

смешения двух красителей – черного и белого, строго говоря, имеют серый цвет.

Третья группа объединяет коричневые цвета. Эти цвета называют ещё производными, т.к. получаются путём смешения хроматических и ахроматических цветов. Есть три типа коричневых: красно-коричневые (цвет шоколада), жёлто-коричневые (цвет свежеструганного дерева), зелёно-коричневые (цвет хаки).

Поговорим подробнее о хроматической группе цветов. Они имеют три основных свойства.

1. Цветовой тон – свойство цвета, определяющее его место и номер в хроматическом круге по степени теплоты. Хроматический круг объединяет цвета радуги. Каждая цветовая зона круга имеет относительно тёплые и относительно холодные тона. Например, красный ближе к оранжевому (кармин - цвет артериальной крови) более тёплый, чем красный ближе к фиолетовому (пурпур – цвет малины).

2. Светлота – собственная светлота цветового тона.

Например, в хроматическом круге видно, что жёлто-зелёный светлее, чем зелёный, а оранжевый светлее, чем красный. Самая низкая светлота у фиолетового и синего, самая высокая – у жёлтого. У каждого цветового тона есть своя собственная светлота.

3. Насыщенность – степень чистоты цвета.

Часто в тот или иной краситель добавляется нейтральная краска, с тем, чтобы сделать её светлее или темнее. Например, если к красной краске добавить белил, то получится розовый. Это будет тот же самый цветовой тон, та же светлота, но другая, более низкая насыщенность. Насыщенность определяет яркость. Если, например, к синей краске мы добавим нейтральный черный цвет, она станет темно синей. Добавляя к синей краске ахроматический серый цвет, мы получаем ненасыщенный грязный синий цвет.

Чем более насыщенные цвета в композиции. Тем больше эмоций она вызывает у зрителя. Менее насыщенные цвета получают более слабую чувственную реакцию. Изменение насыщенности через белила делает композицию лиричной, светлой.

Изменение насыщенности через чёрную краску делает композицию более мрачной со скрытым драматизмом. Изменение насыщенности через серую краску делает цвет грязным и выражает негативное содержание, говорит о таких проявлениях зла в жизни, как пошлость, ложь, бесчестье, но не в явном виде.

**Хроматический круг объединяет цвета строго одинаковой насыщенности. Они отличаются друг от друга по степени теплоты или холодности.**

**Добавляя ахроматические красители, мы получаем цвета разные по степени насыщенности.**

### *Классификация цветовых тонов хроматического круга*

1. Цвета, находящиеся в цветовом круге под углом 180 градусов, называются дополнительными цветами. Например, жёлтый и фиолетовый; красный и зелёный.

2. Цвета, находящиеся под углом более, чем 90 градусов, называются контрастными. К жёлтому, например, будут контрастны цвета от красного (через пурпурный, фиолетовый, синий) до зелёного включительно.

3. Цвета, расположенные в непосредственной близости друг от друга (не более, чем на 45 градусов), называются нюансами. Нюансами в русском языке также называются близкие по насыщенности цвета одного цветового тона. Например, близкие оттенки светлого, ненасыщенного, фиолетового цвета в изображении куста сирени.

### *Гармония цвета*

В предыдущей главе мы уже говорили, что закон гармонии имеет всеобщий характер. Золотая пропорция, конечно, может относиться и к цвету, т.к. каждый цветовой тон имеет свой размер волны, но в практике пользоваться такими расчетами неудобно, даже если сделать на основе их компьютерную программу, тем более что математические включения, работающие исключительно с рациональной стороной человеческой психики, мешают активной работе творческих эмоций. Поэтому выработались закономерности

организации цветовой гармонии, которые сопровождаются меньшими организационными издержками.

Закономерность 1. Гармоничны дополнительные цвета и контрасты.

При очень жёстком условии: они должны быть строго одинаковой насыщенности.

Образованная таким образом гармония передаёт содержание с яркими эмоциями. Например, в картине Анри Матисса «Танец» (1910г.) зритель испытывает противоречивые, сильные чувства одновременно восторга и страха, иронии, сарказма, предчувствия надвигающейся катастрофы.

Здесь синий, красный и зелёный, но насыщенность их снижена через добавление чёрного и серого. Что даёт негативную характеристику содержания.

Закономерность 2. Гармоничны нюансы и те, что организованы цветами, близкими по степени теплоты в одной цветовой зоне хроматического круга, и те, что являются близкими по насыщенности одного цветового тона.

Гармония хорошо передаёт негромкие чувства, тихие движения человеческой души. Посмотрим картину Ф. Васильева «Летний жаркий день» (1869 г.).

Картина стоит на синих, сине-зелёных нюансах. Они хорошо передают застылость, неподвижность воздуха в жаркий летний безветренный день, когда все чувства заторможены от жары. Природа упоена солнцем, и тень даёт приятную истому. Чувство покоя и удовлетворения хорошо передаются этими цветовыми сочетаниями.

Закономерность 3. Гармоничны сочетания всех хроматических цветов со всеми ахроматическими.

То есть с белыми, черными, серыми цветами, все цветные тона гармонично живут. Например, в картине Бориса Кустодиева (1920) «Большевик» художник выстраивает гармонию на сочетании ахроматических: черного, белого и серого с хроматическими красными, желто-зелеными и синими тонами. Картина вызывает и сегодня яркие эмоции зрителя. Она далеко видна и, не смотря на небольшой размер, легко конкурирует в Третьяковской галерее со своими соседями.

Выглядит картина гармоничной и праздничной на первый взгляд. Но вскоре зритель начинает испытывать тревогу, которая порождается острой динамикой изображения, фанатичным взглядом главного персонажа, а красивый красный цвет знамени в сочетании с черной фигурой большевика напрягает зрителя вызывает ассоциации с разлившейся кровью. Изображая символический образ Новой власти в 20-м году, Б. Кустодиев говорит о несоответствии большевистских, пропагандистских обещаний и надвигающихся реалий жизни.

В предыдущей главе говорилось о том, что в тех случаях, когда художник выступает, как борец с какими-то негативными проявлениями жизни при помощи своего творчества, он обращается к категориям эстетики безобразного, трагического и даже низменного.

Конечно, при помощи гармонии безобразное и низменное не изобразить. В этих случаях необходимо вызывать у зрителя чувства отвращения, презрения, может быть, даже, ненависти. Здесь необходима дисгармония, цветовые диссонансы. Рассмотрим, каким образом при помощи цвета можно создать дисгармонию. Здесь тоже есть свои закономерности.

1. Негармоничные контрасты с разной степенью насыщенности.

Ярким примером использования этой закономерности является творчество замечательной группы художников «КУКРЫНИКСЫ». Будучи художниками-сатириками, они блестяще умели организовывать действенную дисгармонию в своих боевых плакатах. Они брали часто яркие, насыщенные цвета фона плаката и сочетали его с грязными, ненасыщенными цветами изображения. Или ненасыщенные серозеленые, серокоричневые цвета сатирических фигур дополняли активным кармином букв очень лаконичного текста, изображения штыков, знамен, серпов и молотов символики Советской страны.

2. Негармоничны цветовые тона одинаковой насыщенности, находящиеся в хроматическом круге под углом 45 градусов. Чаше всего это тона одной цветовой зоны с большой разницей по степени теплоты, например, красный теплый – кармин красный холодный – пурпур образуют диссонанс.

Такая дисгармония вызывает яркие, пикантные эмоции, своеобразное визуальное «хулиганство». Иногда говорят: «Одет как петух», т.е. ярко, но не гармонично.

3. Негармоничны цветовые сочетания, состоящие из ненасыщенных тонов, ахроматической составляющей которых является большое количество серой краски.

В эскизе к спектаклю «Чайка» А. Чехова художника В. Левенталя (1980 г.) мы видим композицию, построенную на нюансах одного только сине-зелёного тона с меняющейся насыщенностью через серые и чёрные цвета. Композиция негармонична и очень точно передаёт тягучую, бесконечную скуку, в которой существуют персонажи, одетые в белые костюмы, вызывающие ассоциации с другой реальностью. Эта, грязно-синие-зелёная бесконечная среда пронизана холодом и чувством невозможности с ней бороться одному, даже очень талантливому человеку. Это духовное болото, в котором все обречены завязнуть.

### *Психология цвета*

Цвет активно действует на всё живое на нашей планете. Даже растения под разными цветными колпаками по-разному растут. Такие эксперименты проводились ещё в девятнадцатом веке. Ученые выяснили, например, что под красным, оранжевым стеклом растения ускоряют рост, а под синим – резко замедляют. Всем известно, что птицы и насекомые очень реагируют на цвет и тонко его различают. А петухи, индюки и гуси становятся агрессивными, увидев яркие цвета, особенно из красной зоны спектра. Испанская коррида не существовала бы, если бы быки не различали цвета. А эксперимент, длящийся уже два столетия, отобрал как наиболее эффективный для раззадоривания быков – цвет кармин, и это не случайно. Ниже мы будем знакомиться с психологической природой визуального восприятия цвета. Каждая цветовая зона хроматического круга, каждый нейтральный и производный цвет вызывает совершенно определённые психологические реакции. Причём, цвет действует на психику человека в нескольких направлениях. Рассмотрим эти направления.

## 1. Оптическое воздействие цвета.

Каждый знает, что в одной одежде он выглядит широким и тяжёлым, а в другой – более стройным. И дело здесь не только в покрое, но, в основном, в выборе цвета. Мы воспринимаем цветной мир и не всегда замечаем, что цвет «корректирует» размеры предметов этого мира. Одни предметы цвет «приближает» к нам, другие – удаляет. Например, оранжевые робы дорожных рабочих зрительно «укорачивают» расстояние между ними и приближающимся транспортом, чтобы водитель его вовремя среагировал.

Эти способности цвета воздействовать на нашу психику очень важны в сценографии. Часто на сцене нужно поставить или подвесить предмет на ближнем плане, а свободной штанкеты в этом месте нет. Тогда его подвешивают там, где она есть, но окрашивают предмет таким образом, чтобы у зрителя было впечатление, что предмет находится близко. Иногда раскраска предметов, путающих зрителя по их масштабу и удалённости, помогает создать на сцене нелепую ситуацию, что бывает необходимо в спектаклях абсурдистского театра.

Оптические качества цвета очень важны в создании театральных костюмов, которые могут «подкорректировать» пропорции актёра. Поэтому знания этих возможностей режиссёру необходимы.

## 2. Психофизическое воздействие цвета.

Воздействуя на человеческое подсознание, цвет меняет физическое состояние воспринимающего его человека. Всем известно, что войдя в комнату, окрашенную синими или фиолетовыми тонами, человек испытывает ощущение прохлады или, даже холода. Эксперименты показали, что в окружении одних цветов люди становятся физически более активными, у них повышается кровяное давление, улучшается аппетит, в окружении других – давление падает, активность снижается. Есть цвета, которые создают ощущение влажности воздуха, а другие – наоборот. Некоторые цвета создают чувство комфорта, физического наслаждения, а есть цвета, способные вызвать отвращение, доходящее до рвоты, способные вызвать бред у

людей с пограничным состоянием психики. Это, конечно, крайние реакции на цвет.

Не случайно последние десятилетия даже научная медицина берёт на вооружение цветотерапию. Конечно, при помощи только изменения цветового климата человека от серьёзных проблем со здоровьем вылечить нельзя, но существенно помочь процессу оздоровления можно.

Эти возможности «работы» цвета с человеческой психикой всегда использовались в театре. Они создают ощущение нужного физиологического климата в спектакле, концерте, помогали зрителю глубже проникнуть в образный строй, поверить, что героиня действительно замерзла, или голодна, или промокла в действии спектакля.

### 3. Эмоциональные реакции человека на цвет.

Для создания сценографического образа чрезвычайно важны знания эмоциональных реакций зрителя на разные цвета. Большинство людей не скрывают, что им нравится та или иная цветовая гамма. Они не всегда могут объяснить причину своих вкусов, но очень строго подбирают цвета для своего дома, одежды, косметики и пр. Этим занимаются психотерапевты, психологи, диагностируя тот или иной психологический тип, или ту или иную патологию. Но факт, что цвет не оставляет равнодушной сферу человеческих эмоций, оспорить невозможно. Цвет может очень быстро, как неожиданно зазвучавшая музыка, изменить настроение человека, от грусти к веселью, от безволия, равнодушия к активному интересу. Цвет может вызвать страх, ненависть, умиление, восторг, чувство покоя, чувство ухода от реальности, чувство надежды и любви.

### 4. Символика цвета.

Цвет сопровождает человека в течение всей истории развития цивилизации и, конечно, всё это время «работает» с его психикой. В разных географических регионах, у народов с разными темпераментами исторически сложилась традиция восприятия смысла цвета. Эта традиция нашла выражение в приметах, пословицах, поговорках, географических названиях и, главное, в определённом отношении к различным цветам. Это отношение и получило выражение в

символике цвета. Символика цвета это, то смысловое наполнение, которое человек воспринимает с детства, с «молоком матери», изначально, и поэтому, эта информация воспринимается человеком, как родовая и непреложная. Трудно переоценить значимость символического смысла различных цветовых тонов в визуальных искусствах.

Цвет самостоятельно несёт смысл, именно тот, который он несёт десяткам и сотням поколений людей, живших задолго до сегодняшнего зрителя, и с этими поколениями у него «кровная» связь. Европейский зритель подсознательно напрягается, увидев, чёрную сцену, так как у всех его предков чёрное символизировало смерть. А когда к чёрному добавляется кармин, страх приобретает особый оттенок. Так как двухтысячелетнее христианство, владеющее душами европейской цивилизации, выработало совершенно определённое отношение к этому цветовому сочетанию.

Каждый, самый неискушённый зритель, увидев на сцене Мефистофеля в чёрном плаще с красным подбоем, точно чувствует и знает – кто на этой сцене выражает силы тьмы. Даже в тех случаях, когда исторически смысловое наполнение отношений к тому или иному цвету изменилось. Условия жизни уже не требуют таких же реакций на цвет, люди по-прежнему относятся к этому цвету, в большинстве, случаев даже не зная причины именно такого отношения.

Очень ярким примером этого феномена может стать символика пурпурного цвета. По остальным психологическим параметрам пурпурный (холодный красный). Цвет пассивный, затормаживающий жизненные процессы. Но символика его прямо противоположна, это «сила», «власть», «богатство». Такое противоречие сложилось от того, что в древности краситель для пурпурных тканей стоил баснословно дорого. Его добывали из моллюсков, которые надо было отыскивать и поднимать со дна моря. Добыча его была значительно дороже добычи жемчуга. Кроме того, для окраски одежды только одного человека нужно было достать килограммы этих моллюсков, так как люди носили не сшитую одежду (в ткани просто завёртывались, и на один костюм нужны были десятки метров). Поэтому позволить себе носить пурпурную одежду могли только очень богатые, облечённые властью люди. Это и нашло

отражение в символике пурпурного цвета, существующего до сих пор, хотя сейчас цена пурпурного красителя не отличается от цены любого другого.

В России, несмотря на бесконечные споры о направлении нашего менталитета, бытует многовековая традиция европейского понимания цветовой символики. У нас траур чёрный, а не белый, как в Китае; символ жизни – зелёный, а не красный как на юго-востоке.

Режиссёр не может не учитывать сложившуюся символику цвета в подборе выразительных средств, для сценического оформления, костюмов и окраски светового луча. Ошибки здесь «дорого» стоят для успеха спектакля, так как здесь мы имеем дело с подсознанием зрителя, руководить которым особенно трудно.

Ниже предлагается таблица психологических реакций на цвет в Европе и большей части России.

### Психологическое воздействие цвета

Цветовая зона	Оптическое воздействие цвета	Психо-физическое воздействие цвета	Эмоциональные реакции на цвет	Символика цвета
<b>Тёплый жёлтый</b>	Удаляет, повышает, высветляет, объединяет, расширяет	Тепло, сухо, легко, рыхло, пушисто, желание двигаться, действовать, активизация всех процессов организма - пищеварения, работы мозга	Стимулирует чувства, веселит, бодрит, оживляет.	Солнце Благодарность Слава божество
<b>Холодный жёлтый</b>	Удаляет Повышает Высветляет Не объединяет	Физиологический дискомфорт Чувство тошноты Нервное раздражение У людей с пограничными состояниями психики может вызвать бред	Отвращение Ирония Презрение Сарказм	Ревность Зависть Измена Сумашествие (желтый дом) трусость

<b>Оранжевый</b>	Приближает Сужает Снижает	Горячо Сухо Плотно Антидепрессант Повышает жизнеспособность мышц	Радует Одобрят Восторг Счастье Активность чувств	Солнце Радость Богатство Мошь Роскошь торжество
<b>Кармин (тёплый красный)</b>	Наступает Снижает Сужает соединяет	Горячо Тяжело Возбуждает физическую, сексуальную активность	Возбуждает Подстрекает Дразнит	Любовь Гордость Мошь Борьба Гнев Страсть Революция Опасность
<b>Пурпур (холодный красный)</b>	Приближает ограничивает Сужает Снижает Связывает омрачает	Холодно тяжело снижение физической активности	Примиряет Обезволивает чувство скрытой тревоги, носит лирический характер, беспокойства	Достоинство, мошь Роскошь Старость, власть
<b>Розовый (разбелённый красный)</b>	Расширяет Удаляет поднимает	Активизирует пищеварение, Вязкость Мягкость. Ощущение скольжения	Умиление с ироническим оттенком, нежность, скрытая ирония	Наивность, глупость, Платоническая любовь, нетрадиционная женская сексуальная ориентация
<b>Фиолетовый</b>	Снижает Сужает Сближает омрачает	Прохладно Прочно Массивно Густо Антидепрессант Улучшает память Физиологические процессы затормаживаются, нет аппетита	Лишает воли Грусть возвышенного, лирического характера Скрытая тревога	Благородство Торжественность Скромность Смирение Отрешённость от мирского Философия
<b>Голубой (разбелённый синий)</b>	Удаляет Повышает Расширяет Осветляет раздвигает	Легко Холодно Воздушно Успокаивает нервную систему	Чувство покоя, создаёт иллюзии (уводит от реальности) Создает мечтательное настроение	Свобода Мир Рай Покой Нетрадиционная мужская сексуальная ориентация

<b>Синий</b>	Приближает Снижает Укорачивает Обобщает Сужает	Холодно тяжело влажно Плотно, загормаживает активность Стимулирует зрение и слух. Не активизирует пищеварение	Пассивность, угнетенность чувств Хорошо утешает Помогает сосредоточиться	Вожделие (жажда влаги) Вера Верность Разум плодородие
<b>Электрик (синезелёный)</b>	Немного снижает Несколько сужает и приближает	Холодно тяжело влажно густо, ощущение нездоровья, снижение физической активности	Сдерживает чувства Успокаивает Вызывает лирическое настроение, в сочетании с черным – создает мистическое настроение	Желание холода, мистика, болезнь легких
<b>Зелёный</b>	Немного сужает Приближает Снижает и объединяет	Прохладно, воздушно Все процессы стремятся к норме. Успокаивает нервную систему. Оздоровливает зрение	Уравновешивает эмоциональную сферу, чувство покоя, нормы	Покой мир молодость Надежда Безопасность Жизнь Экология
<b>Жёлтозелёный</b>	Приближает, сужает, снижает, Раздваивает	Прохладно, легко. Ощущение свежести, молодости организма.	Лёгкость Бодрость Умиление Нежность	Оптимизм Надежда Раннее детство Зарождение
<b>Белый</b>	Раздвигает Расширяет Повышает удаляет	Легко Рыхло Много кислорода	Эмоции от характера ассоциаций	Чистота Разум Девственность Непорочность Вечность Жизнь Бог
<b>Чёрный</b>	Сжимает Приближает Сужает Уменьшает Снижает	Тяжело Густо Устойчиво Все физиологические процессы угнетены	Угнетает по ассоциациям: страх, ужас, тревога. В сочетании с белым настраивает на торжественный лад	Смерть, траур, дьявол, отверженность, незаконные действия, реакция, сексуальность, в сочетании с белым – уважение к традиции

<b>Серый</b>	Светло-серый расширяет, Тёмно-серый сужает	Ощущение нечистоты, промозглости, Все процессы организма угнетены. Физиологический дискомфорт	Лишает воли, наводит на тоску и печаль, не имеющую лирического оттенка, скрытое раздражение	Бедность Нищета, в том числе и духовная. Пессимизм
<b>Красно-коричневый</b>	Сужает Снижает Приближает	Тепло Густо Надёжно Комфортно	Благоприятствует. Чувство стабильности, надёжности	Дом стабильность. Грязные оттенки обозначают приземлённость, бездуховность
<b>Жёлто-коричневый</b>	Немного сужает, снижает, приближает	Тепло Легко Комфортно Активизирует пищеварение и Психические процессы	Благоприятствует Слегка оживляет и веселит	Хлеб Земные радости, практичность Меркантильность - в грязных оттенках
<b>Зелёно-коричневый (цвет хаки)</b>	Сужает снижает сжимает обобщает	Влажно Вязко чувство брезгливости Нечистоты Несвежести.	Отвращение Встреча с низким Эмоциональный дискомфорт.	Увядание Распад Гниение Деградация

## Глава VII.

# Как искусство использует восприятие зрителем окружающего мира для своих художественных целей?

### *Использование восприятия веса предметов*

Каждый человек постоянно ощущает свой собственный физический вес и вес всех предметов, его окружающих. Все мы чувствуем гравитационное поле, постоянно не осознавая этого. Искусство во многом «работает» именно с подсознанием зрителя. Это хроническое ощущение человеком веса искусство с древних времен взяло себе на вооружение, используя для усиления выразительности.

На подсознательном уровне зритель воспринимает любой визуальный объект, как весы. Этот факт, не имея особого значения в повседневной жизни, в театральном и изобразительном искусствах играет большую роль. Дело в том, что человек, видя неравновесный объект, начинает испытывать физиологический дискомфорт. Если он в это время рассматривает картину, где художник хотел изобразить, например, спокойный, вольный пейзаж, но, нагрузил правую часть картины намного сильнее левой, то собственная физиология зрителя, будет мешать ему видеть покой в этом пейзаже. Неравновесие помогло бы полноценно воспринимать картину, в том случае, если бы она изображала драматическую, военную сцену, или психологический конфликт героев.

Особое значение вес на сцене приобретает в театральном искусстве. Здесь восприятие веса зрителем должно быть скоординировано с развертыванием действия. Чем сильнее драматизм в спектакле, тем менее равновесной должна быть сцена. Спокойный, счастливый конец пьесы происходит на равновесной сцене.

Силы равновесия действуют на подсознание зрителя и при восприятии фигуры актера. У каждого зрителя возникнет желание сместить исполнителя в сторону, противоположную перегруженной части сцены. Если актер начнет двигаться не в желаемом зрителями

направлении и еще больше усиливать неравновесие, у зала возникнет общее негативное отношение к «неразумному» персонажу. И наоборот – «правильное» движение исполнителя подсознательно - располагает к нему зрителя.

Воспринимая любое ограниченное пространство, двухмерное или трехмерное, зритель ощущает постоянно его осевую линию. Более того, зритель одновременно ощущает свою собственную осевую линию, которую в физиологии называют медианой. Воспринимая театральную сцену, живописную картину и прочие предметы искусства зритель ощущает особенно активно его центральную часть, и взгляд его постоянно притягивается к этой осевой линии. Действуют эти силы и на персонажа. Если, например, силы равновесия работают в правом направлении, а центростремительные силы – в левом, зритель ощущает, что персонаж находится во внутренних сомнениях, он еще не пришел к решению.

У визуального восприятия есть свои закономерности. Важнейшей из них является направление восприятия. Оно всегда движется снизу-вверх и слева на право. По вектору получается направление - слева направо вверх. Такая направленная энергетика восприятия называется перцептивными силами. Эти силы всегда действуют в одном направлении и придают движению в картине или на сцене слева – направо особую силу, а человека, стоящего с лева зритель воспринимает более энергичным, сильным и уверенным в себе.

Другая закономерность визуального восприятия говорит, что предметы, близко находящиеся друг от друга (не имеет значения актеры это или неживой реквизит), зрительно притягиваются друг к другу. Два близко стоящих персонажа воспринимаются, как одно целое, актер, близко стоящий у портала, рискует вызвать у зрителя желание задвинуть его за кулису.

Мы постоянно ощущаем на себе «работу» гравитационного поля. Когда зритель видит человека, поднявшегося на высоту, он воспринимает его, более драматично, чем персонажа, находящегося просто на планшете сцены. Силы гравитации в восприятии зрителя тянут персонажа с высоты вниз, обогащая эмоциональность отношения к нему.

Каждый человек имеет физиологический опыт скольжения и падения на плоскости. Когда зритель видит опасные в этом отношении поверхности, то отношение его к персонажам, которые могут подвергнуться такой опасности, конечно, более эмоционально, чем к другим. Наклонные поверхности, не снабженные лестничным пролетом, предметы на сцене, имеющие низкий порог торможения усиливают драматизм действия. Среди сил восприятия, таким образом, определенное значение имеют силы скольжения и торможения, которые, действуя на подсознание, помогают усиливать драматизм этой картины.

Сама фигура актера в подсознании зрителя имеет определенный вес. Актер, стоящий лицом к зрителю, выглядит более важной, а значит и «тяжелой» величиной, чем актер, стоящий боком или спиной к залу. Стоящий во весь рост персонаж, конечно, более тяжел, чем сидящий. Актер жестикулирующий, а, тем более,двигающийся по сцене, более драматичен, чем, строящий на одном месте.

### ***Использование в искусстве законов восприятия пространства***

В визуально воспринимаемых искусствах очень интересным выразительным средством является перспектива. Если рассматривать это понятие в буквальном, а не переносном смысле, перспектива это – видимое искажение величины, цвета и формы пространства при восприятии его человеческим глазом. Обычно человек, оглядывая окружающий мир не задумывается о том, как на самом деле устроено пространство вокруг него. Его глаз информацию об этом отправляет сразу в подсознание. А, между тем, это воспринимаемое пространство влияет на психику человека, вызывая те или иные эмоции. Искусство с древнейших времен эксплуатировало выразительность, порождаемую восприятием пространства.

Замечательный Советский ученый Борис Раушенбах подробно изучал восприятие пространства человеческим глазом. Он выяснил при помощи экспериментов и анализа изображения пространства в искусстве древнерусской иконы, что человек видит глубину пространства сразу в четырех видах перспективы, а не в одном, как это считалось с античных времен. А искусство, начиная с первобытных

времен, использовало разные виды перспективы, в зависимости от того, какой тип ее ему был необходим для его художественных целей.

Человеческий глаз видит искажения пространства не по прямым линиям, как это считалось ранее, а по кривым. Эти кривые объединяют в себе сразу несколько видов перспективы. На самом ближнем плане, зритель воспринимает параллельные линии не параллельными, а расширяющимися при удалении, то есть в обратной перспективе, как на древней иконе. Например, раскрытую книгу, лежащую перед читателем, мы видим в обратной перспективе (Рис.), и это никого не смущает, воспринимается, как норма.

Следующий отрезок пространства зритель видит в параллельной перспективе (аксонометрии). Это значит, что параллельные линии здесь не расширяются и не сужаются, они действительно здесь выглядят параллельными линиями.

И только на третьем отрезке пространства, самом большом по длительности, зритель видит всем известную линейную перспективу, где параллельные линии воспринимаются, как сближающиеся к линии горизонта прямые, и сходящиеся в одной точке схода. Первые два отрезка пространства находятся на небольшом расстоянии от зрителя, всего не более одного метра, поэтому в сознании большинства людей остается ощущение только линейной перспективы.

### *Обратная перспектива*

Но в практике человеческой деятельности, практически в любой работе, где человек, не думая о пространстве, просто делает свое дело: пишет, читает, мастерит, рисует, он располагает именно первыми двумя планами восприятия пространства. Художники всех времен чувствовали это и использовали особенности такого видения в своем творчестве для передачи нужных смыслов.

Искусствоведы долго не могли понять – зачем древние художники изображали святых в пространстве с обратной перспективой. Объясняли это сначала неумением, непониманием, примитивностью мышления и ремесла древних. Однако, к концу девятнадцатого века, пришли к пониманию того, что лучшие художники 16 и 17-го столетия на Руси уже освоили пластическую анатомию, что видно из

многих произведений Московской, и Строгановской иконописных школ.

Такие художники не могут не понять линейную перспективу (Рис.) Наиболее интересное исследование этого вопроса мы видим у Павла Флоренского, который в своем труде «Иконостас» объяснил причины такого изображения пространства в Русской древней иконе. Причины эти носят сакральный характер.

В Древней Руси иконописцы были, как правило, монахами, людьми, которые полностью посвятили свою жизнь Богу и молитве за грехи этого мира перед Господом. Эти люди отказывались полностью от мирской жизни, всех ее радостей и печалей. Свое призвание иконописца, монах рассматривал, как служение высшему небесному началу.

Изображая сакральное пространство, в котором существует святой, художник не мог допустить соприкосновения этого грешного мира с тем миром, куда простой смертный не может быть вхож, куда не должна проникать точка схода мирского глаза. Для художника точка схода взгляда, изображаемого им святого неизмеримо важнее, чем точка схода любого, даже самого важного зрителя.

Располагая воображаемую точку схода святого в ближнем пространстве, художник вынужден изображать обратную перспективу. Обратную перспективу использовали иногда и европейские художники для решения своих художественных задач. Некоторые из этих случаев исследовали Б. Раушенбах, Б. Успенский. Например, Раушенбах анализирует знаменитое полотно Андреа Монтенья «Мертвый Христос» (1574-1478 г.), где в ракурсе лежащая фигура Христа показана в обратной перспективе для того, чтобы голова великого святого не выглядела унизительно мелкой по сравнению со ступнями ног.

В 30-х годах XX-го века к обратной перспективе, как выразительному средству, обратился кинематограф. С. Эйзенштейн в своей уничтоженной властями постановке «Бежин луг» использует обратную перспективу, чтобы показать несоразмерность детских сил грубой ярости остервенелого старика в эпизоде «Ночное». Для воссоздания на экране обратной перспективы использовался короткофокусный объектив, позволявший строить глубинные кадры с

одинаковой резкостью переднего и заднего планов. Кроме того, была изобретена рир-проекция – один из видов комбинированной съемки, которая применялась в кинопостановках волшебных сказок и средневековых пространств.

Уже в XXI веке режиссер А. Звягинцев в фильме “Возвращение” (2003 г.) выстроил знаменитый кадр с обратной перспективой – копией и прототипом знаменитой картины Андреа Мантенья “Мертвый Христос”.

В Театре обратная перспектива давно используется в театральном декорационном искусстве. Особенно часто ее использовали, чтобы обозначить стиль жизни, сложившийся в эпоху Сталинизма, подчеркнуть тоталитарный тип власти в этой стране. В спектакле «Твой друг» Погодина (художник В. Шлепанов), выпущенном в 1934 году, мы видим на заднике монументальный образ В. И. Ленина во всю высоту и на переднем плане актеров среднего роста, в мизансцене, где ведущий действие персонаж, стоит в той же позе, с тем же пафосом, что и фигура Ленина, но в зеркальном отражении.

В современном театре обратная перспектива также встречается достаточно часто. Многие мистические спектакли используют сакральный эффект этого выразительного средства. Иногда ее используют с ироническими целями, изображая Советские времена. Например, в спектакле «Винил», поставленном в Пермском драматическом «театре-театре», в 2019 году (реж. Б. Мильграм, художник В. Шилькрот), знаковым сценографическим решением является изображение на заднике методом транспарантной проекции огромной красной тени головы в шляпе детектива, и, одновременно, на первом плане зритель видит фигуру самого главного персонажа – политического детектива в такой же позе, шляпе, и того же красного цвета.

### *Параллельная перспектива /Аксонметрия/*

Параллельная перспектива показывает нам мир без искажения, но на очень небольшом пространстве. Однако в течении многих веков изобразительное искусство видело мир именно в параллельной перспективе. С чем это связано?

Это обуславливается тем, каким образом человек смотрит на мир. На начальных этапах почти у всех народов окружающее пространство изображалось именно в параллельной перспективе. В этой же перспективе показывает мир нам искусство детей начальной школы.

В параллельной перспективе изображаются традиционные пейзажи многих народов Востока и сегодня. Это страны с жарким климатом, где в летние месяцы экстремальные температуры. По физическим законам мы знаем, что теплый воздух поднимается вверх и в нижней части помещений значительно прохладней, чем вверху. Это обстоятельство во многом формирует образ жизни людей в этом климате. Народы Китая, Японии, Ирана, Ирака и других стран с жарким климатом старались во все века организовать свое существование в нижней части жилища. Люди часто перемещались по дому на коленях. Вспомним – как изящно в чайной церемонии гейша перемещается на коленях, обслуживая клиента и, если это необходимо, встает одним движением своего легкого тела. Мебели в традиционном японском доме практически нет. Кроватью им служит футон – матрас, который кладется прямо на циновку, лежащую на полу. После сна футон убирается в стенной шкаф. Пища принимается тоже сидя на полу, за очень низким столом. В странах ближнего и дальнего Востока традиционная жизнь тоже перенесена в нижний ярус. Пол покрывают ковры, здесь распространены диваны, которые напоминают матрасы с системой подушек.

При таком образе существования любой ремесленник, художник делал свою работу сидя на полу, а бумагу или шелковую ткань, натянутую на подрамник, держал на невысокой подставке, или столе. Сама организация его рабочего места и способ работы заставляли его смотреть на свою работу сверху – вниз и фиксировать не то, что он реально видит, а то, что есть в его памяти и в воображении. Его не отвлекали от обуреваемых чувств и мыслей случайные детали, подробности внешнего вида разных предметов. Он рисовал свое понимание и ощущение внешнего мира, а не сам внешний мир. Поэтому у восточного человека совсем не такое представление о пространстве, как у западного.

Очень важным обстоятельством понимания пространства восточными людьми является характер мировоззрения и религиозных верований этих народов. Идеалом их духовных устремлений является растворение в пространстве мира природы, которая представляет собой организованную высшими силами совершенную систему. В воображении устремлений восточного человека, его душа, должна стремиться к растворению в сакральном пространстве природы, находиться и здесь, и везде. Она должна чувствовать весь космос вселенной.

Для такого восприятия мира параллельная перспектива наиболее адекватна. Не важно, далеко или близко находится объект, важен смысл его существования и связь с системой природы.

Известно, что у большинства народов первые этапы развития имели языческий характер. Обоожествление природы отличительная черта языческого мировоззрения. Поэтому у всех народов, включая античную Грецию и Рим, сохранившаяся живопись и наскальные рисунки выполнены в параллельной перспективе.

В изобразительном искусстве XX-го века параллельная перспектива стала использоваться вместе с зарождением Модернизма. Интерес общества к особым состояниям сознания, новые исследования психологов и мистические философии на рубеже XIX и XX-го века спровоцировали поиски новых выразительных средств в живописи и скульптуре, использование в изобразительном искусстве выразительных средств искусства народов Африки и Азии.

В театре стали широко использовать параллельную перспективу в первые десятилетия XX-го века с появлением драматургии Символизма. Многие постановки молодого Вс. Мейерхольда отличались отсутствием использования глубины сцены, мизансцены, по словам современников, напоминали барельефы и особое внимание было устремлено на пластику актеров. Ярким примером может служить постановка «Сестра Беатриса» по М. Метерлинку, художник С. Судейкин. /1906 год/. В Брюсов говорил, что сценические группы напоминали фрески Помпеи.

В постановках Дягилевской антрепризы также использовалась параллельная перспектива. Наиболее ярким примером может

служить представлению хореографа и танцовщика В. Нижинского «Послеполуденный отдых фавна», на музыку К. Дебюсси, художник – постановщик Л. Бакст. /1912год/, где в мизансценах были использованы практически цитаты изображений танцев на древней греческой и критской вазописи, а декоративный фон напоминал роскошный ковер, изображающий природу Аттики. Большинство танцевальных картин происходило на первом плане, и фигуры нимф выглядели плоскими, как картинки с поверхности чернофигурной античной вазы. Параллельная перспектива используется в современном театре для изображения схематичности в устройстве человеческих отношений, для подчеркивания наивного понимания жизни, для демонстрации языческих переживаний героев.

### *Линейная перспектива*

Впервые линейная перспектива была описана еще в V веке до н. э. трактате греческого художника Агаферха «Commentarius», который, по свидетельству Витрувия, оформлял трагедии Эсхила в линейной перспективе. Но в изобразительном искусстве Античного мира линейная перспектива не нашла себе места. И только в эпоху Возрождения линейная перспектива стала актуальной. Каковы причины этого феномена?

Во-первых, в это время в Европе изменился климат. В странах средиземноморья люди стали носить накладную, тяжелую, суконную, темную одежду, о чем свидетельствуют многочисленные портреты современников. Легкие драпировочные одежды Античности не могли давать необходимое тепло.

Во-вторых, изменился и образ жизни людей в быту. Высокие кровати с пуховиками и балдахинами стали необходимы. Пиршества уже не проводили лежа, вертикальное положение тела стало более комфортным. Художник стал работать стоя или сидя перед мольбертом. При таком положении взгляд художника направлен не вниз, а вперед, по горизонтали. Это направление позволило сосредоточить внимание на том, что предметы человек воспринимает искаженно, что в его глазах они меняют и размер, и цвет. В эти годы художники математически изучили законы

линейной перспективы и стали широко использовать эти закономерности в живописи, в театре, в архитектуре.

Общественный интерес к линейной перспективе подстегивался изменившимся по сравнению со Средневековьем мироощущением людей, которые на фоне стремительно изменяющейся жизни с развитием торговых, уже капиталистических отношений, поняли, что достаточно много может зависеть от самого человека, а не только от Бога и судьбы, как это было принято понимать раньше. Оказывается индивидуальная активность тоже имеет ценность. Поэтому открытая художниками точка схода, которая принадлежит персонально, каждому человеку и охватывает пространство специально только для него, приобрела в какой-то степени сакральный характер.

С этого времени визуально воспринимаемое европейское искусство стало развиваться в пространстве, построенном исключительно в линейной перспективе, подтверждая индивидуализм, как особую социальную ценность. Это продолжалось до начала XX-го века, до новых мощных переворотов в общественном сознании.

Этот век принес столько открытий в науке и практике жизни, показал такие бездны нравственных падений и, одновременно, возвышений человеческого благородства, что возникла необходимость существенной реорганизации представлений общества о пространстве, в котором оно существует. Кроме того, этот век сблизил Восток и Запад, возникло взаимопроникновение скрытых друг от друга таких разных культур, и это обогатило население земного шара.

В конце века закончилось противостояние стран Капитализма и Социалистических стран, что тоже привело к сближению и перемешиванию культур. Все эти мощные процессы, конечно, повлияли на представление человека о том материальном мире в котором он живет. Искусство стало искать пути демонстрации пространства этого мира. Сегодня в искусстве используются самые разные типы перспектив, в зависимости от их выразительных возможностей и художественных задач.

Линейная перспектива используется для демонстрации реалистического взгляда на жизнь, где бывает необходим повествовательный подход, где главным выразительным средством должна быть достоверность изображаемого. Но этот тип перспективы хорошо передавал и единство цели людей в обществе, что помогало проводить тоталитарные идеи XXго века. Изображение подчеркнутой точки схода на заднике сцены во времена Сталина, говорило, что все граждане этого государства живут единым пониманием устройства жизни, что инакомыслия просто не может быть.

### ***Воздушная перспектива***

Понятие Воздушной перспективы возникло еще в эпоху Возрождения. Леонардо да Винчи и другие мастера описали, что цвет в пространстве воспринимается человеческим глазом с определенными закономерностями. Изучение этих закономерностей в последствии было включено в программы всех художественных академий Европы эпохи Просвещения.

Известно, что атмосфера нашей планеты имеет голубой цвет. Поэтому все удаленные предметы – выглядят более холодными, чем ближние, потому, что между наблюдателем и объектом есть прослойка воздуха. Самые дальние планы выглядят синими. Зеленый и даже черный цвет предметов синеет. Атмосфера наполнена не только воздухом, но и другими газами, пылью и пр. Поэтому оттенки дальних планов достаточно разнообразны. Однако, чем ближе тем заметнее становятся оттенки желтых, а на переднем плане красных тонов.

Кроме того, светлые предметы становятся темнее вдали по сравнению с соседними, а темные – светлее. Еще одна закономерность говорит о том, что ближние предметы выглядят объемными и многоцветными, а дальние – плоскими и более однотонными. Поэтому в ближних предметах мы воспринимаем все детали, а дальние мы видим обобщенно.

Воздушная перспектива очень хорошо отражает эмоциональную, психологическую жизнь человека. Пейзаж, где

прелесть перспективы выявляется наиболее полно, передает самые разные переживания человеческой души, самые тонкие поэтические грезы. Поэтому у пейзажа нет конкурентов. Он может найти подход к каждому зрителю.

В театральном искусстве пейзаж особое место занимает в реалистических постановках лирического характера. Здесь он представляет собой сложную систему из многих элементов. Средняя часть пейзажа выполняется на заднике и напоминает собой огромную картину, (может быть более ста квадратных метров), выполненную клеевыми красками на ткани. А в боковых сторонах-продолжение этого пейзажа на более близких планах, которое осуществляется при помощи кулис. Многослойные кулисы выполняются при помощи сетки, на которой методом аппликации наклеиваются кусочки разных тканей бумаги, картона, изображающие все вместе отдельные деревья, кусты, траву и пр. Все это профессионально освещается театральным светом и создает волнующий пейзаж, который в сочетании с прекрасной музыкой восхищает зрителя.

С появлением символического театра линейная и воздушная перспективы уступили первенство другим, более условным разновидностям. В современном театре такие декорации встречаются не везде.

### ***Искаженная перспектива***

Первые десятилетия XX-го века, принесшие огромные испытания во всей Европе, России и, даже, в Америке, вызвали множество новых поисков организации художественного пространства. Появление Экзистенциальной философии утверждавшей, что мир абсурден, что человек принципиально одинок и обречен на невозможность самореализации, породило произведения, где персонаж находится в искаженном пространстве, которое говорит о том, что в мире сломались какие-то основы, что мир находится на кануне катастрофы. Такое помещение создавалось через изображение его, например, с несколькими точками схода, расположенными на горизонтали. Оно визуально разламывалось, создавая у зрителя

ощущение, что люди, обитающие в разных частях этого пространства физически никогда не смогут встретиться. Или с разными точками схода, расположенными по вертикали. Этот прием в 30-е – 50-е годы часто использовал в своем творчестве замечательный художник, режиссер, руководитель Ленинградского театра комедии Н. Акимов. Создавая этот абсурдный мир, автор получал идеальную среду для сатирического действия. Часто художники совмещали в одном сценическом пространстве параллельную и линейную перспективу, что тоже говорило о трагической, ментальной неоднородности окружающей жизни.

Таким образом, в искусстве во все времена перспектива использовалась, как мощнейшее выразительное средство, как инструмент организации видимого пространства с художественными целями, и каждое время выбирало тот тип перспективы, который был ему наиболее адекватен для выражения идей владеющих умами этой эпохи.

## Заключение

Как ни странно, во многих творческих учебных заведениях России более или менее системно даётся история искусства, очень много времени (и это оправданно) даётся на изучение техники и ремесла в искусстве. Но практически вообще не преподаётся теория искусства. Эти знания студенты получают «между делом», бессистемно. Это влечёт за собой многие последующие проблемы в обучении и художественном творчестве молодых специалистов. Эта книга – скромный вклад в решение этой проблемы. Вопросы, рассмотренные в ней достаточно обобщены. Однако, это издание, по мнению автора, может стать отправной точкой для более углублённого изучения читателем теории искусства и эстетики.

## Список литературы.

1. Бердяев, Н. А. Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – Москва: АСТ ; Фолио, 2004. – 678 с.
2. Боров, Ю. Б. Эстетика / Ю. Б. Боров. – Москва: Высшая школа, 2002. – 511 с.
3. Боров, Ю. Б. Эстетика: соотношение искусства и действительности / Ю. Б. Боров. - Москва, 2005.
4. Брожик, В. Эстетика на каждый день / В. Брожик. – Москва: Знание, 1990. – 208 с.
5. Гартман, Н. Эстетика / Н. Гартман. - Киев: Ника-центр, 2004. – 640 с.
6. Габричевский, А. Г. Морфология искусства / А. Г. Габричевский. - Москва: Аграф, 2002. – 864 с.
7. Громов, Е. С. Природа художественного творчества / Е. С. Громов. -Москва: Просвещение, 1986. – 239 с.
8. Карягин, А. А. Драма как эстетическая проблема / А. А. Карягин. – Москва: Наука, 1971. – 227 с.
9. Клейман, Н. Изобразительное искусство и кино Сергея Эйзенштейна. / Н. Клейман // Русское искусство. – 2019. - № 2. – С. 46-55.
10. Коган, М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике / М. С. Коган. Ленинград, 1971. – 766 с.
11. Коллингвуд, Р. Принципы искусства / Р. Коллингвуд. – Москва: Языки русской культуры, 1999. – 328 с.
12. Купер, М. Язык цвета / М. Купер, А. Мэтьюз. - Москва: Эксмо, 2002. – 144 с.
13. Лисовский, И. Н. Художественная культура: термины, понятия, значения / И. Н. Лисовский. - Москва: РАГС, 2002. – 240 с.
14. Логвиненко, А. Д. Зрительное восприятие пространства / А. Д. Логвиненко. – Москва, 1981. – 224 с.
15. Лотман, Ю. М. Об искусстве / Ю. М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 1998. – 702 с.

16. Мочалов, Ю. А. Композиция сценического пространства: поэтика мизансцены / Ю. А. Мочалов. – Москва: Просвещение, 1981. – 239 с.
17. Раушенбах, Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие / Б. В. Раушенбах. – Москва: Пальмира, 2017. – 315 с.
18. Раушенбах, Б. В. Пространственное построение в древнерусской живописи / Б. В. Раушенбах. – Москва: Пальмира, 2018. – 300 с.
19. Сокольникова, Н. И. История стилей в искусстве / Н. И. Сокольникова. – Москва: Гардарики, 2006. – 295 с.
20. Фастовец, Е. В. Основы эстетики / Е. В. Фастовец. – Рязань: Пресса, 2004. – 183 с.
21. Художник и зрелище / сост. В. Кулешова. – Москва: Советский художник, 1990. – 400 с.
22. Шестопалов, В. П. Эстетические категории: опыт систематизации и исторического исследования / В. П. Шестопалов. – Москва, 1992.
23. Эстетика: словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. – Москва: Политиздат, 1989. – 447 с.

## Иллюстрации



Леонардо да Винчи «Мадонна Литта»



В. Суриков «Утро стрелецкой казни»



П. Пикассо «Портрет Воллара»



В. Ван Гог «Подсолнухи»



Рафаэль Санти «Сикстинская мадонна»



Рембрант Ван Рейн «Портрет старухи»



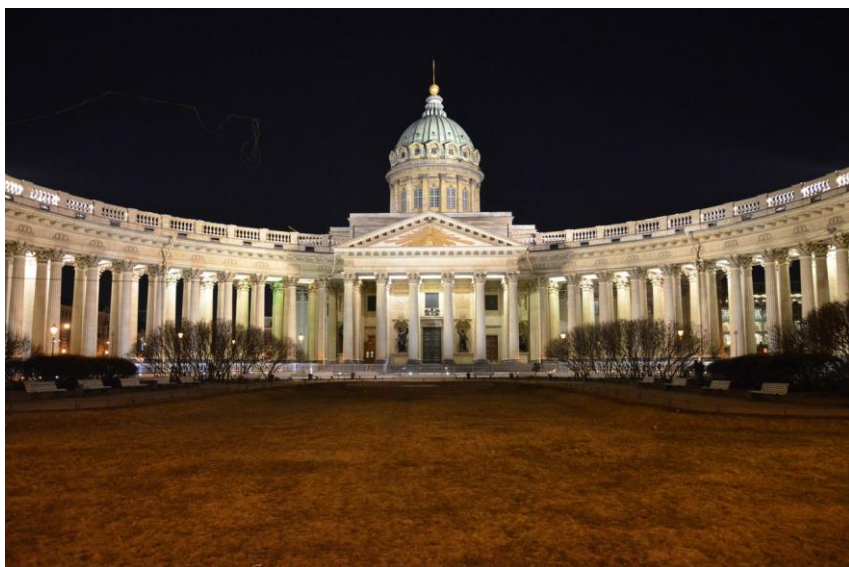
Ж. Давид «Клятва горацев»



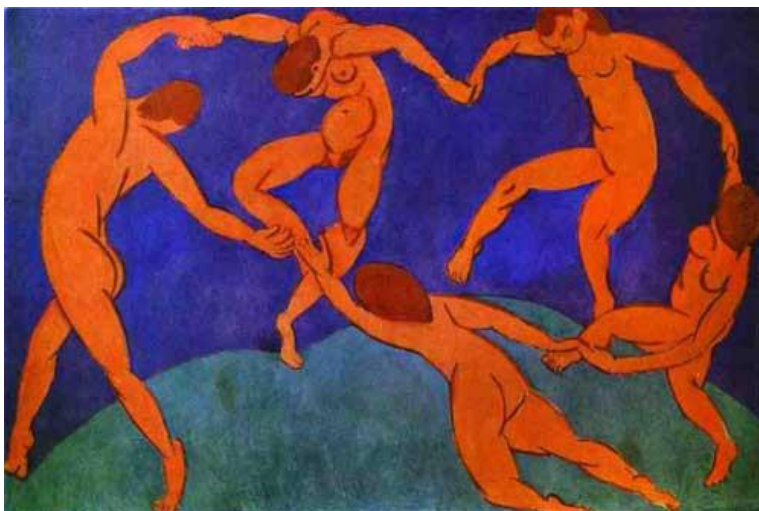
Энгр портрет «Наполеон на Императорском троне»



А. Лосенко «Прощание Гектора с Андромахой»



М. Казаков «Казанский собор»



А. Матисс «Танец»



Ф. Васильев «Летний жаркий день»



Б. Кустодиев «Большевик»



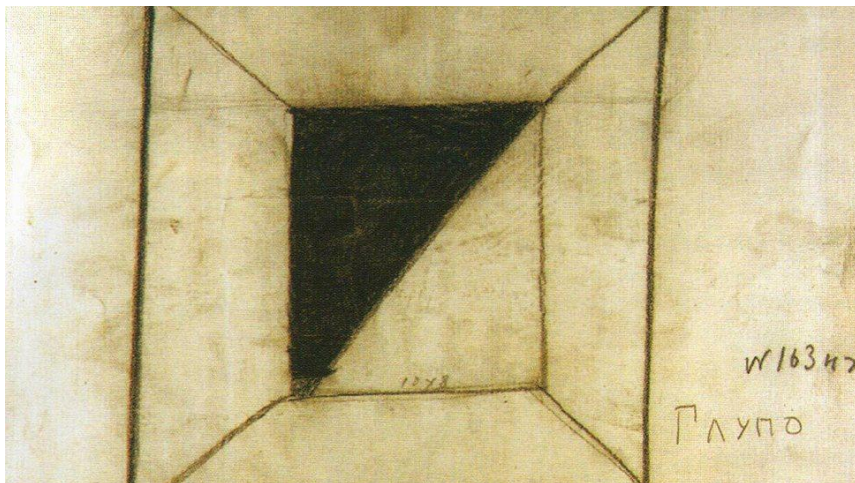
Е. Коваленко эскиз оформления сцены к «Чайке» А. Чехова



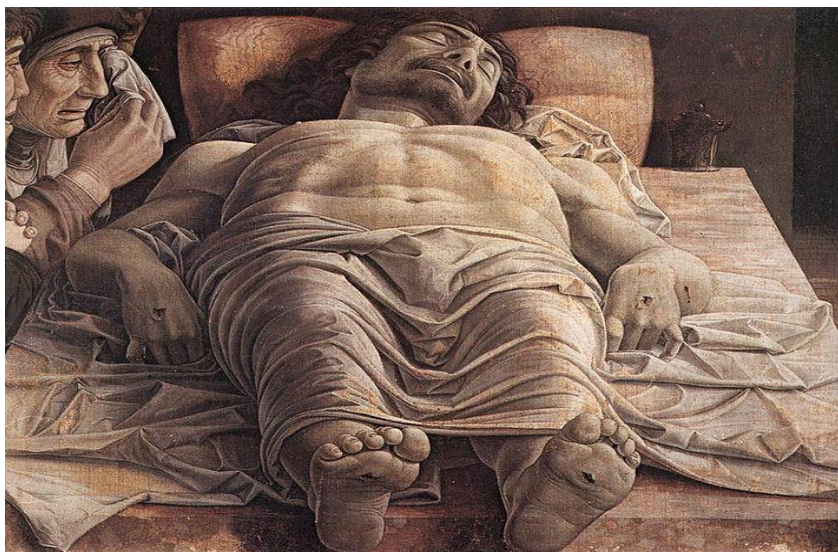
Кукрыниксы. Плакат «Потеряла я колечко...»



А. Рублев. Икона «Троица»



К. Малевич «эскизы к постановке оперы «Победа над солнцем»



А. Мантенья «Мертвый Христос»

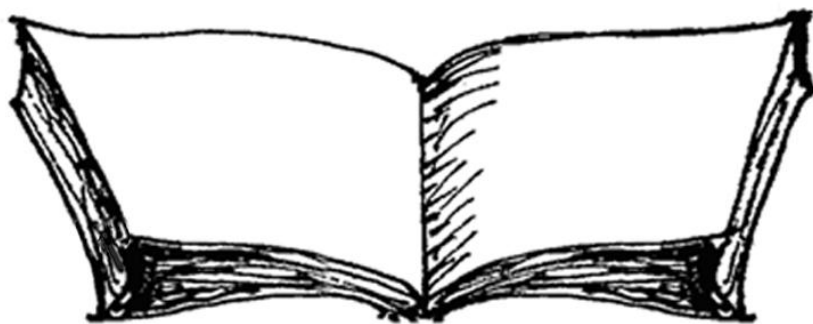
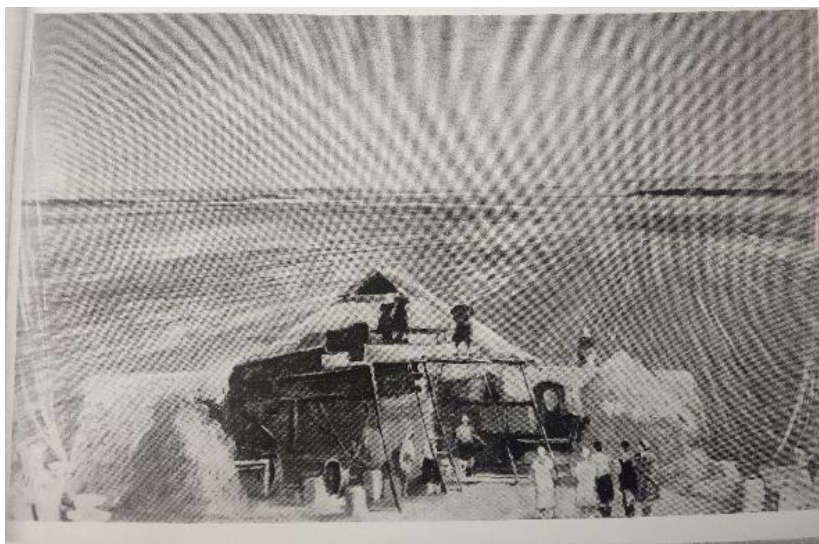


Рисунок раскрытой книги



В. Шлепанов. Эскиз декораций к спектаклю «Мой друг»



Пименов эскиз оформления к спектаклю «Степь широкая»



Вс. Мейерхольд С. Судейкин, «Сестра Беатриса» фото сцены из спектакля

*Учебное издание*

Людмила Ивановна Санникова

**ЗАГАДКИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА**  
**(курс лекций по теории искусства**  
**для творческих специальностей)**

Учебное пособие

Технический редактор: Н. В. Злобина

Подписано в печать 29.07.2021. Формат А5. Гарнитура Times New Roman.  
Усл. печ. л. 9,65. Тираж 100 экз. Заказ № 25/2021

Редакционно-издательский отдел  
Управления научно-исследовательской деятельности  
Пермского государственного института культуры  
614000, г. Пермь, ул. Советская, 102, оф. 101

Отпечатано в типографии «Новопринт»  
Адрес: 614000, г. Пермь, ул. Клименко, 1, оф. 9  
Тел. (342) 204 5 992