

Документ подписан простой электронной подписью  
Информация о владельце:  
ФИО: Локтионова Оксана Геннадьевна  
Должность: проректор по учебной работе  
Дата подписания: 12.04.2023 14:03:58  
Уникальный программный ключ:  
0b817ca911e6668abb13a5d426d39e5f1c11eabbf73e943df4a4851fda56d089

**МИНОБРНАУКИ РОССИИ**  
Федеральное государственное бюджетное образовательное  
учреждение высшего образования  
«Юго-Западный государственный университет»  
(ЮЗГУ)

Кафедра вокального искусства

УТВЕРЖДАЮ  
Проректор по учебной работе  
О.Г. Локтионова  
« 14 » / 4

**МУЗЫКА В СИСТЕМЕ ИСКУССТВ**

Методические указания  
для подготовки к практическим занятиям для студентов  
направления подготовки  
53.03.03 Вокальное искусство,  
профиль «Академическое пение»

Курск 2021

УДК 784

Составитель Н.А. Синянская

Рецензент

Заслуженная артистка РФ, профессор *И.Ф. Стародубцева*

**Музыка в системе искусств:** методические указания для подготовки к практическим занятиям для студентов направления подготовки 53.03.03 Вокальное искусство профиль «Академическое пение» / Юго-Зап. гос. ун-т; Н.А. Синянская. Курск, 2021. 76 с.: Библиогр.: с.75.

Методические указания содержат цели и задачи дисциплины «Музыка в системе искусств», материал для подготовки к практическим занятиям с вопросами для самоконтроля, перечень материалов (произведения музыкального искусства, литературы, живописи) для самостоятельного ознакомления и проверочных заданий к ним, электронные презентации, развёрнутый план ответа на экзаменационные вопросы, библиографию.

Методические указания соответствуют требованиям рабочей программы «Музыка в системе искусств». Предназначены для преподавателей и студентов направления подготовки 53.03.03 для всех форм обучения.

Текст печатается в авторской редакции

Подписано в печать . Формат 60x84/16.

Усл. печ.л. 4,41. Уч.-изд. 4,00. Тираж 100 экз. Заказ. *18999* Бесплатно.

Юго-Западный государственный университет.

305040, г. Курск, ул. 50 лет Октября, 94.

## **Введение**

### **1.1 Цель дисциплины**

Целью преподавания дисциплины «Музыка в системе искусств» является приобретение студентами-вокалистами знаний музыкально-исторического и философско-культурологического характера; изучение направлений и стилей музыкального искусства различных исторических эпох (от античности до нашего времени) во взаимосвязи с общими эстетическими и философскими идеями своего времени для решения профессиональных задач в области музыкально-исполнительской, педагогической и исследовательской деятельности.

### **1.2 Задачи изучения дисциплины**

Основные обобщенные задачи дисциплины:

- формирование целостного представления о культуре и искусстве различных эпох;
- исследование различных художественных направлений западноевропейского искусства в связи с ведущей ролью музыки в них;
- -детальное рассмотрение наиболее значительных произведений в различных видах искусства, входящих в культурный обиход современного общества.

**ТЕМА №1. Искусство в эпоху античности. Музыка в древнегреческой драме. Церковное и светское искусство в эпоху средневековья.**

**Музыкальная культура Древней Греции образует первый исторический этап в развитии музыкальной культуры Европы, представляя таким образом как бы ее детство. Вместе с тем она является высшим выражением культуры Древнего мира и обнаруживает несомненные связи с более древними культурами Ближнего Востока - Египта, Сирии, Палестины.**

Однако при всех исторических связях этого рода (следы их наблюдаются в инструментарии, в названиях ладов, в магических истоках отдельных видов художественной деятельности и т. д.) музыкальная культура античной Греции отнюдь не повторяет пути, пройденного другими странами: она обладает собственным неповторимым обликом, своими бесспорными достижениями, которые и передает отчасти европейскому средневековью и затем - в большей степени - эпохе Возрождения.

В отличие от других видов искусства музыка античного мира не оставила в истории сколько-нибудь равноценного им творческого наследия. Если памятники изобразительного искусства (особенно скульптуры и архитектуры) с огромной полнотой и в высоком. совершенстве представляют лучшие достижения античности, а гомеровский эпос, древнегреческая трагедия и создания крупнейших греческих и римских поэтов тоже являются в своем роде классическими образцами античной культуры, то памятники музыкального искусства поистине бессильны перед ними.; На огромном историческом протяжении в восемь веков - от V века до н. э. по III век н. э. - рассеяны всего одиннадцать образцов (частью во фрагментах) древнегреческой музыки, которые сохранились в нотации того времени. Правда, это первые в Европе записи мелодий, которые дошли до нас. Но на их основании невозможно воссоздать, хотя бы в минимальном приближении, ход развития античного музыкального искусства. Перед нами - случайно выхваченные моменты, всего лишь точки этого процесса, тогда как даже общее направление его остается неясным, а последовательность явлений - неуловимой.

С одной стороны, из многочисленных свидетельств литературы и изобразительных искусств можно заключить, что музыка занимала очень большое место в жизни древних греков, с другой же - сами суждения о ней исходили не из оценки ее образного или эмоционального значения, а скорее из дидактического или научно-систематического понимания: музыка как важное средство воспитания гармоничного человека, музыка как точная наука.

Важнейшим свойством культуры Древней Греции, вне которого ее почти не воспринимали современники и соответственно не сможем понять мы, является существование музыки в синкретическом единении с другими искусствами - на ранних ступенях или в синтезе с ними - в эпоху расцвета. Музыка в неразрывной связи с поэзией (отсюда - лирика), музыка как неперемнная участница трагедии, музыка и танец - таковы характерные явления древнегреческой художественной жизни. Платон, например, весьма критически отзывался об инструментальной музыке, независимой от пляски и пения, утверждая, что она пригодна лишь для скорой, без запинки ходьбы и для изображения звериного крика.

«Известно, - пишет Маркс, - что греческая мифология составляла не только арсенал греческого искусства, но и его почву». \* (\* Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 12, с. 736). Эта почвенная связь древнегреческого искусства, даже в пору его высшего расцвета, его зрелого совершенства, со стариннейшими мифологическими представлениями народа, сложившимися еще в доклассовом обществе, в большой мере определяет общий смысл греческой культуры вообще, как самой зрелой из ранних культур. Истоки греческой трагедии, высокого и сложного искусства, идут из мифологии, из магических действий, из верований народа. Более ранние художественные явления несут на себе явные следы мифологизма.

К стариннейшим временам уходят и истоки древнегреческих мифов о великих музыкантах - Орфее, Олимпе, Марсии. Эти мифы прославляют еще чудодейственную, магическую силу музыки. Многие из них, возможно, связаны с восточными странами, а некоторые прямо указывают на Восток, как миф о фригийском

(Малая Азия) авлетисте Олимпе. Подобно этим мифам отдельные музыкально-пластические жанры, известные в Древней Греции, тоже, вероятно, уходят своими корнями далеко в глубь истории: вплоть до VII века греки придавали тем или иным танцам особое магическое значение (исцеление от болезни, помощь на войне и т. п.).

Важные сведения о ранней музыкальной культуре в Греции дает нам гомеровский эпос, сам по себе связанный с музыкальным исполнением (напевный сказ). Поскольку в «Илиаде» и «Одиссее» заметен как бы ряд разновременных пластов (от XII-XI до VIII века), их сведения трудно отнести к узкому историческому периоду. Однако установлено, что они характеризуют более всего начало нового тысячелетия: последние процессы внутри родового строя и зарождение в нем новых социальных тенденций. Так, в «Илиаде» говорится еще лишь о бытовых песнях (рабочих, свадебных, похоронных), а герои этой поэмы сами поют, пляшут и играют на форминксе (щипковый инструмент типа лиры). «Одиссея» же повествует о певцах-сказителях, аэдах, выделившихся из среды народных музыкантов. Такие певцы - слагатели эпоса - пользовались, как гласит поэма, большим почетом в обществе.

Более точные, исторические данные о поэтах-певцах, об определенных поэтико-музыкальных направлениях в Древней Греции относятся к VII-VI векам. Самая ранняя из известных нам творческих школ связана с островом Лесбосом: из нее вышел поэт и певец Терпандр (конец VII века), прославившийся своей победой на поэтических состязаниях в Спарте. От него легенда ведет происхождение так называемой кифародии, то есть пения под кифару (струнный инструмент типа лиры). В отличие от более древнего эпического искусства аэдов кифареды, по-видимому, исполняли свои произведения несколько иначе: сказ-речитация перешел у них в мелодическое изложение, появились инструментальные вступления, вообще возросла роль музыкального начала.

Параллельно кифародии шло и развитие авлодии, как называли греки пение под авлос. Известно, что особые песни-плачи исполнялись в VII веке с сопровождением авлоса. Вместе с тем уже в VI столетии прославился и такой род музыки, как авлистика, - в

отличие от авлодии, чисто инструментальный жанр. В 586 году авлет Саккад из Аргоса одержал победу на пифийских играх в Дельфах, где он исполнил на авлосе «программный» ном - пьесу о борьбе Аполлона с пифоном.

Наряду с сольным исполнением эпических произведений в VII-VI веках известны также и особые хоровые жанры. Так, хоровые песни на острове Крите соединялись с пластическими движениями, с пляской (гипорхема); некоторым из них, например пеану (целительная песня-танец), придавалось магическое значение. Легенда связывает Крит со Спартой, повествуя о том, что критянин Фалес перенес местные традиции в Спарту. Действительно, хоровые жанры с VII века широко культивировались в Спарте. Известнейшим представителем спартанской школы был создатель военных хоровых песен Тиртей. Известно, что спартанцы придавали музыке большое государственное, воспитательное значение. Обучение музыкальному искусству не носило у них профессионального характера, а просто входило в систему общего воспитания юношества. Отсюда выросла в итоге теория этоса, обоснованная позднее греческими мыслителями.

Новое направление в музыкально-поэтическом искусстве Древней Греции, выдвинувшее собственно лирические темы и образы, связано с именами ионийца Архилоха (VII век) и крупнейших представителей лесбийской школы Алкея и Сафо (рубеж VII и VI веков). Можно думать, что с усилением собственно лирического начала возрастала и роль мелодики в их произведениях. Само слово «лирика» ведет свое происхождение от лиры: игрой па этом инструменте поэты сопровождали пение своих стихов.

Лирическая поэзия VI века представлена несколькими жанровыми разновидностями: элегиями, гимнами, свадебными песнями. Они были музыкально-поэтическими: поэт и музыкант все еще соединялись в одном лице. К сожалению, сохранились лишь поэтические тексты, а записи мелодий отсутствуют. Не исключено, что поэты сплошь и рядом не записывали свои мелодии, полагаясь при собственном исполнении на память, на естественное для них следование за стихом. Поэзия VI века отнюдь

не ограничивалась, однако, любовной лирикой, хотя она занимала большое место, например, в творчестве Анакреонта (середина VI века). Среди поэтических жанров того времени известны и сколии (застольные песни), и партении (культовые песнопения), и эпиникии (песни в честь победителей на состязаниях). Особенно прославился своими эпиникиями фиванский поэт Пиндар (522-448). Его произведения были вдохновлены большими празднествами-состязаниями VI-V веков, широчайшими из которых стали олимпийские игры. В этих состязаниях участвовали и поэты-музыканты, и целые коллективы исполнителей. Всей организации придавалось высокое общественное значение, и победителям оказывались почести. Представители эпического искусства, кифареды, авлоды и авлеты, хоры с авлетами, исполняли целую программу, составленную из древних, новых и новейших поэтических произведений с музыкой. Народ выделял достойных поэтов-музыкантов, и торжественные эпиникии прославляли победителей.

Классическим веком трагедии стал V век до н. э.: творчество величайших трагиков Эсхила (ок. 525-456), Софокла (ок. 496- 406) и Еврипида (ок. 480-406) приходится главным образом на две последние трети его. Это было бремя высшего расцвета греческой художественной культуры, век Фидия и Поликлета, таких памятников классической архитектуры, как Парфенон в Афинах, быть может, лучший век в искусстве всего Древнего мира. Само общественное развитие Древней Греции привело античную культуру к этому подъему. Экономический и политический расцвет греческих городов-государств, характер афинской демократии в век Перикла создали историческую основу для высокого подъема художественной культуры на афинской почве. В 472 году был торжественно открыт огромный театр Диониса в Афинах, в котором и происходили представления трагедий. Подобно другим греческим театрам (например, в Эпидавре), он образовал обширный амфитеатр (на естественных склонах местности) под открытым небом и вмещал огромную аудиторию (около 30 тыс. человек в Афинах, около 14 тыс. в Эпидавре). Круглая орхестра не была ничем отделена от зрителей, занавес отсутствовал. Весь театр как бы сливался с пейзажем. Постановки трагедий рассматривались как

общественные празднества и носили, в границах рабовладельческого общества, относительно широкий демократический характер: театр посещался всеми гражданами, которые даже получали для этого государственное пособие. Хор - выразитель общей морали - представлял народ на трагической сцене и выступал от его имени.

Трагические представления в V веке, сопряженные с дионисийскими празднествами, были итогом длительного развития искусства, связанного с культом Диониса. Первое зерно трагедии сами греки видели в хоровом дифирамбе в честь Диониса, Об этом с полной убежденностью говорит Аристотель. Он же утверждает, что Эсхил первый ввел двух актеров вместо одного (участвовавшего в исполнении дифирамба), ограничив при этом партии хора и выдвинув на первое место диалог; Софокл же ввел трех актеров и положил начало декорациям.

В своем содержании греческая трагедия у Эсхила и Софокла опиралась на древнюю, исконную мифологическую основу. Постепенно от Софокла к Еврипиду в ней усиливалось лично-героическое, субъективное начало вместе с обострением собственно драматических элементов - за счет эпоса и лирики. Правда, власть богов, страшная власть рока все еще тяготеют над человеком и в трагедиях Софокла и Еврипида, иногда подавляя своей силой человеческую драму как таковую. Но именно в этом греки видели поучительное значение трагедии, ее мораль, ее философию.

Представления трагедий на празднествах великих дионисий в Афинах происходили в V веке как большие состязания трагиков. Драматург был и поэтом и музыкантом; он все осуществлял сам. Эсхил, например, сам участвовал в исполнении своих пьес. Софокл не играл на сцене. Позднее функции поэта, музыканта, актера и режиссера все чаще разделялись. Актеры были также певцами; пение хора соединялось с пластическими движениями. Авлос и кифара как любимые инструменты греков сопровождали пение. Однако не весь спектакль был в равной мере музыкальным: диалоги переходили в напевную речитацию - в мелодраму - в пение (как сольное, так и хоровое). Большие музыкально-пластические стасимы хора завершали каждый эпизод драмы. Жалобы, «плачи»

героев обычно превращались в так называемый коммос, то есть совместное пение актера с хором. Постепенно греки выработали даже особые музыкальные приемы, уместные в различных ситуациях: выбор ладов и ритмов зависел от сценического положения. Весьма показательна для греческой трагедии не только роль хора на сцене, но и сама общественная организация его. Выразивший народную мораль, всеобщее порицание или мудрый совет герою, хор собирался из любителей, а содержание и обучение его было почетной обязанностью известных афинских граждан. Сначала хор состоял из двенадцати, затем - из пятнадцати человек.

Ни одного образца музыки в трагедиях Эсхила и Софокла мы не знаем. По характеру текстов мы можем уловить лишь ее характер и представить, каково было ее место в спектакле. У Эсхила преобладала хоровая музыка, повествовательно-хоровая лирика - в соответствии с его драматургией. Помимо свободных речитативно-декламационных эпизодов, которые могли встретиться везде по ходу драмы, у него установились и большие, стройные по стихотворной структуре, замкнутые хоровые выступления. Выход хора в начале драмы отмечался пародом: это было повествовательное введение в нее и одновременно лирическое ее освещение (рассказ о событиях, сожаления, размышления и т. д.), оно облекалось в стройную поэтическую форму (чередование строф и антистроф). Затем каждой эпизоду драмы оканчивался стасимом хора, также поэтически стройным, вероятно песенным, лирико-повествовательным по характеру мелодии. Как и хоровая лирика вне трагедии, эти хоры соединялись с пластическими движениями. В сценах так называемого коммоса роль хора, надо полагать, более драматизировалась. Так, например, в «Агамемноне» (первая часть трилогии Эсхила «Орестея») Клитемнестра, убившая своего мужа Агамемнона, рассказывает о совершенном злодеянии, о руководившем ею чувстве мести, спорит с хором, утверждая свою правоту, негодует, скорбит о дочери Ифигении (которую Агамемнон был принужден принести в жертву богам)... Хор отвечает ей, порицает ее, ужасается преступлению - и этот диалог героини с хором образует большую, в значительной мере музыкальную сцену. Судя по общей близости Эсхила к определенным жанрам (хоровой лирике, в частности),

предполагают, что музыка его трагедий могла быть сдержанной, простой, диатоничной.

У Софокла композиционная роль музыки в трагедии заметно изменяется, как, по всей видимости, изменяется и ее общий характер. Напряженное драматическое развитие его трагедий, сокращение в них эпических и собственно лирических элементов, возрастающее значение актера-солиста, героя, так или иначе отражается в музыке. Хоры у Софокла приобретают лирико-драматический характер, становятся лаконичней, выполняют важную функцию в развитии действия, то усиливая эмоциональный тонус сцены, то тормозя драматическую развязку.

Новые драматические тенденции Софокла, вне сомнений, обостряются у Еврипида. Выражение сильного личного чувства проникает у него и в хоры, которые благодаря тому несколько изменяют свою (функцию в драме. В связи с этим стоит и развитие нового музыкального стиля, который ощущали современники в произведениях Еврипида. Гибкость декламации становится здесь настолько важной, что требует энгармонической мелодики (под этим древние греки понимали интервалы меньше полутона). К счастью, сохранился даже отрывок такой мелодии из трагедии Еврипида «Орест». Это стасим первый: хор выражает свой ужас перед матереубийцей Орестом («Свершилось страшное, кровь матери пролил сын обезумевший...»). В нотной записи есть пропуски: папирус, на который она занесена, местами поврежден. В противовес строгим и замкнутым хоровым стасимам Еврипид выдвинул также значение сольных мелодий в драматическом коммосе, где стихотворная структура была более свободной и где первое место принадлежало актеру-«солисту».

По своему музыкальному стилю Еврипид был представителем нового направления, сложившегося в IV веке и вышедшего далеко за пределы трагического театра. Музыка Еврипида особенно пленяла современников, ее любили, помнили, бредили ею. И в то же время сторонники более традиционного музыкального письма неоднократно выступали против утонченности новых напевов, порицая их за напрасный отход от ясности и простоты прежних лет.

Значение древнегреческой трагедии для последующих веков связано с ее эстетической сущностью в целом, с ее синтетическим

характером, с ее драматургической концепцией. Как известно, она стала своего рода образцом для музыкальной драмы в итоге эпохи Ренессанса, идеалом для реформ Глюка, ею вдохновлялись многие драматурги и композиторы различных времен. При этом музыка трагедии сама по себе не могла оказать прямого воздействия на будущие поколения: на них действовало трагическое искусство во всем своем синтезе, включая в него музыку.

Новые художественные тенденции, выступившие в творчестве Еврипида, становятся в IV веке характерными и для греческого искусства помимо трагедии. Единство личного, индивидуального и всеобщего, коллективного начинает нарушаться после V века. Личность с ее сложными переживаниями, с ее духовным миром занимает теперь новое место не только в трагедии, но и в лирической поэзии. Личная инициатива, личное мастерство художника проявляются полнее, что приводит подчас даже к настоящей виртуозности. Все больше и больше выделяются группы--профессионалов - поэтов и музыкантов - из общей среды любителей искусства. Вместо любительского хора в трагедии, имевшего столь глубокий смысл, выступают профессиональные, певцы и танцовщики. К началу IV века в Афинах создается особое общество, союз дионисийских художников, куда входят актеры и музыканты, передающие свои профессиональные традиции исполнителей большой группе учеников. Вместе с тем во всем развитии греческого искусства, как творчества, так и отделившегося от него исполнительства, со временем слабеют его демократические основы, что стоит в тесной связи с судьбой самой афинской демократии.

Все, что писалось в Древней Греции о музыкальном искусстве и о чем можно с уверенностью судить по многим сохранившимся материалам, было основано на представлениях о мелодике (по преимуществу связанной с поэтическим словом). Это очевидно не только из содержания специальных теоретических работ, но и из более общих этико-эстетических высказываний крупнейших греческих мыслителей. Таким образом, полностью подтверждается принцип одноголосия, всецело характерного для древнегреческого музыкального искусства.

Наибольший интерес из античных суждений о музыкальном искусстве представляет так называемое учение об этосе, выдвинутое Платоном, развитое и углубленное Аристотелем. Объединение вопросов политики и музыки античная традиция связывает с именем Демона Афинского, учителя Сократа и друга Перикла. От него будто бы Платон воспринял идею о благотворном воздействии музыки на воспитание достойных граждан, разработанную им в книгах «Государство» и «Законы». Платон отводит в своем идеальном государстве первую (среди других искусств) роль музыке в воспитании из юноши мужественного, мудрого, добродетельного и уравновешенного человека, то есть идеального гражданина. При этом Платон, с одной стороны, связывает воздействие музыки с воздействием гимнастики («прекрасные телодвижения»), а с другой - утверждает, что мелодия и ритм более всего захватывают душу и побуждают человека подражать тем образцам прекрасного, которые дает ему музыкальное искусство.

***Историческая подготовка григорианского хорала как ритуального пения господствующей христианской церкви была длительной и разносторонней. Псалмодия, мелизматическое пение, гимны и псалмы - все это составляло словно бы различные жанровые основания, на которых складывался хорал и которые определили его внутреннее многообразие.***

Аскетическому характеру раннего христианства, его этическим позициям в значительной мере соответствовало на первых порах строгое, простое псалмодическое пение в христианских общинах (особенно в крайних, аскетических сектах), с его ограничением мелодии в пользу слова. Однако и ранняя христианская музыка не могла избежать тяги к мелодии, к пению как таковому. Наряду с псалмодированием в ее обиход вошли и гимны, как музыкально-поэтические произведения, соединяющие стихотворный текст с мелодией песенного склада. Расцвет христианского гимнотворчества относится к IV веку, но происхождение гимнов было более ранним. Как известно, отцы церкви одновременно обличали светскую, "языческую" музыку, участницу пиров и оргий, изнеживающую и развращающую нравы,

- и признавали пользу ее, когда она восхваляет божество и помогает слову, главенствующему в песнопении, "через наслаждение слуха" наилучшим образом воздействовать на "слабый дух" человека. Это уже был характерный компромисс в бесчисленном ряду тех, на которые шла церковь в своей борьбе со светским искусством и в своих уступках ему же - ради собственной пользы.

Еще более разительным оказывается отличие мелизматических распевов, так называемых юбилейных ("восхвалений") и аллилуй, во всяком случае, от псалмодии и в большой мере даже от гимнов. Насколько словесный текст был подавляюще важен при псалмодировании, настолько он был равен напеву в гимнах, настолько же он отстывает перед мелодией в юбилейных и никогда не может с ней равняться. В юбилейных на одно слово приходится широкий мелодический распев, по всей вероятности - выступление певца с радостными, ликующими, если не экстатическими возгласами. Здесь полностью торжествует мелодия, как бы возносясь над текстом, приобретая несколько импровизационный характер.

Разумеется, мы не можем судить о развитии раннехристианской музыки во всей его конкретности, широте, последовательности, не можем восстановить сколько-нибудь полную картину того, что происходило до составления григорианского антифонария, то есть до канонизации круга богослужебных песнопений римской церкви. Более или менее ясны лишь роды церковного пения (разделяющиеся по складу мелодики, по соотношению ее с текстом), подготовленные на протяжении предшествующих этапов и вошедшие затем в антифонарий, составление которого приписывалось папе Григорию I.

Надо полагать, что уже в первых монастырях усилиями местных духовных деятелей был в какой-то степени произведен отбор круга песнопений для церковного обихода. Примечательно, между прочим, что еще в V-VII веках сложились особые, местные традиции церковного пения, которые впоследствии не вполне совпадали с кодифицированным григорианским антифонарием. Таково амвросианское пение в Милане (связанное с именем епископа Амвросия Миланского), галликанское с центром в Лионе, мозарабское, заявившее о себе в VII веке в Толедо и Вильядолиде.

В конце IV века произошло, как известно, разделение Римской империи на западную (Рим) и восточную (Византия), исторические судьбы которых оказались затем различными. Тем самым обособились западная и восточная церкви, поскольку христианская религия именно к тому времени стала государственной. Когда Рим пал под натиском варваров, Византия еще "была в полной силе, а в VI веке, при императоре Юстиниане, достигла даже значительного расцвета и политического могущества. И - странным образом - не только Византия, но и Рим, утративший свою политическую роль, сохраняли важнейшее значение церковных центров, регулирующих и формирующих, в частности, все, что относилось к искусству христианской церкви. Не только константинопольский патриарх, но и римский папа как первый из епископов приобретает верховную власть главы своей церкви. Мало того, как раз в Риме; где позиции светской государственной власти были ослаблены, если не утрачены, значение высшего духовенства резко возросло: "Римским папам пошло на пользу перенесение императорской резиденции из Рима", - отметил в этой связи Маркс.

С разделением Римской империи и образованием двух центров христианской церкви пути церковного искусства, находившегося в процессе окончательного формирования, в значительной мере тоже обособились на Западе и Востоке. Каждая из церквей претендовала на верховное, "вселенское" значение - католическое (лат.), кафедральное (греч.). На первых порах, однако, более сильная Византия оказывала существенное влияние на Рим в вопросах церковного искусства. Римская певческая школа складывалась в то время, когда авторитет Византии в этом смысле был уже достаточно высок. Характер наших знаний о византийском музыкальном искусстве остается более или менее "теоретическим" вплоть до XIII века: ранние нотные памятники не читаются. Но мы знаем о прочных и широких связях Византии с восточными странами, о значении в ней греческой письменности и греческих культурных традиций вообще, о пышном стиле богослужений в Константинополе при Юстиниане, о расцвете гимнотворчества (Иоанн Дамаскин в VIII веке), об организации певческого дела, о разработке музыкальной теории (учение о восьми церковных ладах, так называемый Октоих). На тех этапах развития Византия могла

быть в значительной мере образцом для Рима. Впоследствии, с происшедшим в XI веке разделением западной, католической, и восточной, православной, церквей, открыто, противопоставивших себя одна другой, эти давние связи, разумеется, остались только в прошлом.

Осуществляется ли создание устойчивых форм ритуального пения под руководством отдельных пап, или совершается всего лишь в их время - судить трудно, легенда приписывает им определенные личные заслуги, а история не дает этому вполне достоверных подтверждений. Так, папе Дамазию (до 384 года) приписывается установление порядка в вокальных частях литургии, при папе Целестине I (до 432 года) будто бы определился характер вступительной ее части и т. д. И дальше, вплоть до папы Григория I (590-604), процесс систематизации богослужебных напевов, оформления церковного ритуала основывался на практике римской певческой школы. Создание антифонария, приписываемое папе Григорию, было подготовлено, по крайней мере, трехвековой деятельностью римских певцов при участии местного духовенства. В итоге церковные напевы, отобранные, канонизированные, распределенные в пределах церковного года, составили, при папе Григории (по меньшей мере - по его инициативе.) официальный свод - антифонарий. Входящие в него хоровые мелодии получили название григорианского хораля и стали основой богослужебного пения католической церкви.

Каково бы ни было личное участие папы Григория I в создании антифонария, легенда о нем, если можно так выразиться, исторически убедительна. Стремление утвердить единую, обязательную для римской церкви систему церковного пения - в духе всей деятельности этого папы по укреплению и централизации высшей церковной власти. Папа Григорий I происходил из богатейшей патрицианской семьи, владевшей обширными землями и располагавшей очень крупными средствами. Он получил хорошее по тому времени богословское образование, смолоду питал интерес к делам церкви и религии, обладал, видимо, сильным, волевым характером. Был претором Рима, основал несколько монастырей, вступил в орден бенедиктинцев. В 578 году его направили в Константинополь как папского нунция. Пробыв там около семи лет

он имел возможность вникнуть в положение византийской церкви и наилучшим образом ознакомиться с ее певческой школой. Возвратившись в Рим, занимал ряд высоких духовных должностей, а с 590 года стал римским папой.

Как глава римской церкви, Григорий I не только проявлял большую энергию и инициативу в церковных делах, но постоянно вторгался в сферу светских, государственных интересов, будучи идеологом, верховным организатором церкви - и одновременно смелым политиком. Своей реальной деятельностью и своими писаниями он стремился упорядочить влияние римской церкви как вселенской, противопоставить высшую власть папы – власти константинопольского патриарха. Преуспел он и как политик: в течение ряда лет ему удавалось ограждать Рим от нашествий лонгобардов, откупаясь от их короля крупными суммами! При таком размахе деятельности естественно было для Григория I вмешаться и в богослужебно-певческие дела римской церкви и способствовать их упорядочению: это являлось тоже немаловажной стороной укрепления ее власти и пропагандистской силы. Григорианский хорал призван был служить именно этому - и та или иная инициатива папы Григория I стоит здесь вне сомнений.

Однако это вовсе не значит, что григорианский хорал был к началу VII века таким же, каким он становился к XII-XIII векам. Напротив, не зная детально его ритма, мы вправе предположить значительную ритмическую гибкость мелодии, то псалмодически следующей за текстом, то приобретающей большую ритмическую четкость и оформленность в гимническом складе, то импровизационно-напевной в юбилеях. Очевидно, наподобие ладоинтервальных формул, характерных, как увидим далее, для хорала, сложились и своего рода ритмические формулы, быть может с различными их функциями в началах или заключениях различных форм богослужебного пения. Но все эти формулы были особым руслом, направлявшим движение мелодии, но не определявшим его с полной точностью во всем масштабе.

В связи с самой природой григорианского хорала и с особенностями его первоначальной записи существуют различные возможности, даже различные принципы его современной расшифровки. Исследователи за рубежом спорят об этих

принципах. Целый ряд ученых придерживается идеи о несовпадении ритмических текстовых ударений в хорале с его метрической периодичностью, об отсутствии самостоятельной музыкально-ритмической организации в нем. С другой стороны, существуют попытки подчинить расшифровку хорала метроритмической периодичности.

Оценивая в принципе григорианский хорал как сложное явление с многообразными истоками и многовековой последующей историей, мы не в праве отрицать в нем ни следы связи с внекультовой мелодикой бытового или даже народно-бытового происхождения, ни бесспорной направленности на служение католической церкви. Сама обязательность хорала, насаждаемого повсюду, где эта церковь имела власть, в том числе у народов, очень далеких от Рима, от романской культуры, от латыни, уже придавала григорианскому хоралу смысл далекого, отрешенного от жизни, в своем роде догматического церковного искусства.

Свод григорианских напевов огромен. Он включает в себя песнопения, как предназначенные для всех служб церковного календаря - от недели к неделе, от праздника к празднику, так, и постоянно присутствующие в составе литургии. Неизменными частями католической мессы (так называемый *Ordinarium*) являются *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* и *Agnus Dei*. Сложились эти части в разное время в пределах II -IV веков до "послегригорианских" столетий. Лишь начиная с XIV века они привлекли к себе внимание музыкантов, создававших каждый свою композицию мессы на основе их текстов. Именно по таким композициям Палестрины, Орландо Лассо, Баха, Бетховена и многих других великих и крупных мастеров мы представляем мессу как цельное художественное произведение. Чтобы судить о григорианском хорале раннего средневековья, нужно отвлечься от этих впечатлений. *Ординариум* как раз занимал очень скромное место в григорианском антифонарию (ко времени Григория I сложились еще не все части), текст его оставался неприкосновенным, напевы носили гимнический характер (возможно, что когда-либо исполнялись при участии прихожан) и могли быть лишь более развитыми в большие праздники, не представляя, однако, значительного разнообразия.

Иное дело - *proprium*, к которому относились все "подвижные" части литургии: интроит (начальный псалом), градуал (псалом на данный день церковного года), офферторий (молитва при преосуществлении даров), коммуньо (во время причастия), трактус, аллилуйя - все, что связано с определенными моментами богослужения. Порой и среди них встречались напевы, переносимые из одной службы в другую. Но в принципе смены здесь зависели от церковного календаря. Для больших праздников характерны широкораспетые аллилуйи. Что касается остальных песнопений, то интроит, например, включал и чисто псалмодические фразы, и заключительный распев на последние слова - как своего рода ладовую формулу. Преобладают же в песнопениях *propriuma* мелодии то более распетого, то более силлабического склада, но почти всегда соединяющие то и другое и в целом скорее широкие, чем сжатые. Поразительна при этом неиссякаемая сила мелодического изобретения! Огромное количество напевов возникло, по существу, в узкоограниченных рамках художественных возможностей: во-первых, диктат культового, ритуального текста; во-вторых, скромный вокальный диапазон (как правило, не более октавы, порою же квинта, секста, септима), в-третьих, диатонические церковные лады с системой характерных попевок, в-четвертых, нефиксированный ритм и, наконец, чистейшее одноголосие.

Разумеется, от собственно псалмодирования как особого типа: речитации с характерными начальными и заключительными мелодическими интонациями трудно ожидать какого-либо многообразия. Единообразнее подобных форм псалмодии в григорианском обиходе - только особые "тоны" для произнесения молитв, для чтения евангелий, посланий апостолов и книг пророков: Сами же по себе образцы псалмодирования различаются по протяженности, "развернутости" мелодических вступлений, заключений, а иногда и "середин", которые имеют в каждом ладу как бы свои интонационные формулы. Итак, здесь все в большой мере связано определенным типом движения и мелодическими формулами. Но даже в этом предельно скромном масштабе далеко не все одинаково. Псалмодирование отнюдь не часто в литургии. Оно включает вступительную молитву литургии - интроит и

контрастирует ее широкой, с распевами (особенно в большие праздники) мелодии.

Наибольший контраст псалмодированию (и гимническому роду пения, а позднее - еще и секвенциям) создают свободно развертывающиеся мелодии "Al l eluja", за которыми следует стих. псалма, тоже широкораспетый (радостный). В постные дни аллилуйи не исполняются (их заменяет другое песнопение): их ликующий, юбилейный характер был бы тогда не к месту. Мелодии этого рода напевов особенно свободны в своем, движении, мало зависящем от слова, достаточно многообразны и иногда удивительны по своему размаху (в праздничной мессе).

Из остальных частей проприума важное значение имеет градуал - торжественное песнопение, исполняемое со ступеней амвона (ступень - gradus) и посвященное данному празднику (или данному воскресенью года). Градуалы и по мелодическому облику и по масштабам гораздо более внушительны, чем, например, краткие мелодии коммунии. На их примерах особенно ясно ощущается характер развертывания мелодики в григорианском пении: не только плавной, поступенной - или со скачками, силлабической - или распевной, но гибко совмещающей эти качества и одновременно объединенной как бы общим током движения.

Единство целого достигается здесь в принципе общностью ладовых попевок, но этим отнюдь не ограничивается: мелодия исходит из начальной попевки лада и возвращается в русло конечной его попевки, а в остальном развивается очень органично и широко, развертываясь волнами, на большом дыхании. Разумеется, все это происходит в духе спокойного движения, без каких бы то ни было резких акцентов, контрастов, вне ритмической характеристики, но мы ведь не знаем, каков на самом деле был ритм... Ни с какими известными типами бытовой музыки все это непосредственно не связано. По всей вероятности, григорианская мелодика не везде, особенно в отдалении от Рима, легко прививалась, и если и усваивалась в итоге, то с местными вариантами, в некотором переосмыслении. Тем не менее свод григорианского пения с XI-XII веков, а затем в эпоху Ренессанса послужил исходной основой для создания многоголосных

сочинений, в которых культовые напевы получили самую разнообразную разработку: от проведения в качестве *cantus firmus*'а до растворения в многоголосной ткани сложной композиции.

Мелодии именно такого типа, как те, о которых шла речь (за исключением собственно псалмодирования), избирались в качестве тематического материала, используемого композиторами (сначала в нижнем голосе, в очень крупных длительностях) двух-трехголосных сочинениях. Со временем, когда сложилась нидерландская полифоническая школа, характер развертывания мелодий в мессах, мотетах и других многоголосных формах не остался без влияния мелодических типов григорианского хорала.

Чем более расширяла сферу своего влияния римская церковь в Европе, тем далее распространялся григорианский хорал из Рима на север и на запад. Хорал вводился тогда не только представителями самой церкви и церковными певцами, но и некоторыми представителями светской власти, которые по-своему были заинтересованы в распространении влияния церкви. Так, Пипин Короткий и Карл Великий особыми предписаниями вводили единообразное григорианское пение в пределах своих владений. Римские певцы были важнейшими практическими деятелями этого движения. В тех исторических условиях, при отсутствии средств сообщения, при крайне низком уровне грамотности, они были призваны лично насаждать канонизированное григорианское искусство в новых певческих школах Франконии, Аллемании, Ирландии и т. д. В течение многих лет шел этот процесс "григорианизации", особенно усилившийся, по-видимому, к IX веку. Опытные певцы направлялись из Рима, иногда сталкиваясь попутно с аналогичным влиянием греческих певцов из Византии. Кстати сказать, даже поблизости от Рима еще встречались в IX веке случаи неподчинения григорианским образцам, что и вызвало особые реакции со стороны церковных властей.

Повсюду получил также признание орган в качестве церковного инструмента.

Как бы в ответ на все ширящееся распространение григорианского хорала по Западной Европе со временем, сначала в более скромной форме, затем явственнее, там стали проявляться антигригорианские тенденции. Подобно тому как революционная

оппозиция против феодализма получала тогда выражение в форме богословских ересей (что подчеркивает Маркс) - так и внутреннее противодействие феодальной церкви выражалось, в частности, в стремлении отступить от канонизированных форм ее искусства, сколько-нибудь обойти их, дополнить, нарушить, пересмотреть.

Стоит лишь вдуматься в масштабы действия григорианского хорала, охватившего огромные по тому времени территории с самым различным народонаселением, - чтобы представить, насколько он мог быть далек и труден даже церковным певцам иных школ, не говоря уж о церковной пастве. Чужой язык, непривычные на местах мелодии, строгая регламентация всего годового круга пения несомненно затрудняли продвижение григорианского хорала в далекие от Рима края. К тому же точной фиксации напевов еще не было и их приходилось усваивать буквально с голоса опытных певцов, прибывающих со своей миссией в те или иные храмы и монастыри. Естественно, что в таких исторических условиях, когда отвергнуть церковное установление было на местах не по силам, а бескомпромиссно принять его трудно, должны были возникнуть попытки хотя бы внутреннего переосмысления того, что приходило и насаждалось извне. Ранние антигригорианские тенденции зародились уже в IX веке в монастырской среде. Последнее было естественно в то время, когда крупные певческие школы сложились в Санкт-Галленском монастыре в Аллемании, в Меце во Франконии, когда из монастырей выходили многие средневековые ученые (в частности, музыкальные), поэты, писатели.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Периодизация эпохи античности
2. Синкретизм в искусстве древнего мира
3. Основные древнегреческие мифы
4. Древнегреческая трагедия, её авторы и роль музыки в ней
5. Учение об этосе Платона
6. Григорианский хорал и его формирование
7. Основные песнопения григорианского хорала. Структура католической мессы

**Перечень произведений для самостоятельного  
ознакомления**

«Dies irae», И.Стравинский «Pater noster», Канон памяти Рауля Дюфи; Окегем – Месса; Обрехт – Месса; И.В.Гёте – Рейнеке-Лис; рыцарская куртуазная поэзия средних веков (Жоффруа де Виллардуэн и др.).

## **ТЕМА №2. Искусство эпохи Возрождения и Нового времени. Жанры церковной и светской музыки.**

Итальянское слово Ренессанс в оригинале звучит как «ринашита» (rinascita), оно придумано Джорджо Вазари. Впервые термин был использован им в труде «Жизнеописание» в значении «расцвет искусств», чтобы указать на период, когда художники в своём творчестве освободились от греко-византийских и римско-латинских канонических форм. Для определения культурного движения в Европе с 14-го по 17-ое столетия термин «возрождение» или «ренессанс» (от итальянского глагола «rinascere» «возродиться») использовал в 19-ом веке в работе «История Франции» французский историк Жюль Мишле.

Возрождения характеризуется рекультивацией классической (имеется в виду греко-римский классицизм) культуры. Многие исследователи считают, что ренессансные идеи имеют свое начало в конце 13-го века во Флоренции в литературе и изобразительном искусстве, и связаны, в частности, с произведениями Данте Алигьери, Франческо Петрарки и фресками Джотто ди Бондоне. Притом, что поэты, художники, философы эпохи Возрождения были и не менее религиозны, чем их предшественники эпохи Средневековья, они стремились примирить теологическую практику с новым духом – научными исследованиями (философия, названная гуманизмом, пронизывает всю эпоху). Это был время активизации учений, научных достижений, великих географических открытий. В музыке, которая станет неотъемлемой частью религиозной, гражданской и придворной жизни, кардинальные изменения обозначились, начиная с 15-го века. Большинство музыкальных историков полагает, что эволюция ренессансной музыки охватывает период в 200-ти лет. Традиционно её разделяют на музыку раннего периода Ренессанса, с 1400-го по 1467-ой годы; музыку среднего периода Ренессанса, с 1467-го по 1534-ый годы; музыку Позднего (или Высокого) Ренессанса, с 1534-го по 1600-ый годы. Такая периодизация в свою очередь связана с расцветом и доминированием разных композиторских школ в Западной Европе. Стилистические характеристики, определяющие музыку

Ренессанса, – полифоническая текстура, подчиняющаяся законам контрапункта и регулируемая унаследованной от средневековья модальной системой григорианского хорала.

Музыкальная культура Возрождения иногда позиционируется как «золотой век хоровой музыки». На самом же деле, горизонты музыки были значительно расширены. Если в период средневековья композиторы и музыканты работали преимущественно на церковь, то вследствие религиозного и светского раскола, произошедшего в Западной Европе в эпоху Возрождения, музыка обрела нескольких покровителей: католическую и протестантскую церкви, королевские дворы, богатых аристократов, новый буржуазный класс. Все они стали источниками доходов для композиторов, включая, конечно, и мелотипию: музыкальная культура Возрождения тесно связана с новыми технологиями (изобретением книгопечатания подвижными литерами Иоганном Гуттенбергом) Как и другие виды искусства, музыка в значительной степени находилась под влиянием событий, определяющих эпоху Возрождения в целом: рост гуманистической мысли, восстановление греко-римского классического наследия, инновационные открытия. Древние тексты были пересмотрены, вновь выступая объектом для изучения, а ещё они были отредактированы, но только в соответствии с развивающимися науками.

В то время как все искусства и науки считались взаимосвязанными в древнегреческой культуре, гуманисты эпохи Возрождения их разделяли, выделяя и изучая их индивидуальные качества. Музыка, в частности, рассматривалась как экспрессивное искусство, способное повлиять на эмоции и чувства, то, что было неслыханным для средневекового времени. Усилия по организации знаний в музыке включали упорядочение звукоряда так, что можно было бы установить взаимосвязи между нотами и человеческими эмоциями и концепцией гуманизма. Благодаря нему произошло смещение интеллектуальных акцентов – с повсеместного доминирования религиозной мысли к возможностям и достижениям светского человека. Индивидуальный творческий гений человека находился в гораздо более высоком положении. Впрочем, в большей степени ренессансная музыка все-таки

являлась духовной, как и в средневековое время, но «гуманистические» изменения повлияли на поиски более яркой выразительности в ней – для достижения совершенства. Основная музыка периода раннего возрождения, написанная для важных церквей и королевских часовен, – это полифонические мессы и песнопения (мотеты) на латинском языке. Но в свете религиозных реформаций возникли новые виды духовной музыки, более того, столь грандиозные потрясения на церковной сцене привели к тому, что светская музыка набирала реальную силу и могла уже соперничать со своей «священной» коллегой. В начале 15-го столетия выдвигается английская школа полифонистов во главе с Джоном Данстейблом. Новый английский стиль, основанный на использовании трезвучий, продиктованный музыкальным ритмом (с каждой вокальной линией, движущейся вместе в «вертикальном» стиле) сильно повлиял на бургундскую композиторскую школу. Наиболее важным среди композиторов бургундской школы был Гийом Дюфаи, чьё музыкальное творчество включало песнопения, мессы, светские произведения, характеризующиеся мелодичным лиризмом.

Движение, обозначенное как франко-фламандская школа, характеризуется сильным развитием полифонической вокально-музыкальной композиции, заложившей основу современной гармонии. Самые известные её представители – «композитор трёх французских королей»: Йоханнес Окегем и Якоб Обрехт.

Музыкальная культура Возрождения первой половины 16-го века характеризуется тем, что в ней продолжают доминировать франко-фламандские композиторы, среди которых самым известным был Жоскен Дебре, чей стиль копировали многие композиторы. В полифонической музыке Жоскена использовались каноны, существовавшие ранее композиционные структуры, но плавно объединенные с мелодиями, подчеркивающими поэтические строки, а не маскирующие их. Для той эпохи вполне обычным считалось то, что ведущие композиторы много путешествовали, работали на разных покровителей в Италии, Испании, Германии, Франции. Обмен музыкальными идеями сформировал, если можно так считать, первый международный стиль, со времен григорианского хорала в 9-ом веке. Со второй

половины 16-го века непревзойдённого мастерства в музыкальном искусстве добиваются итальянские композиторы. Среди знаковых фигур – Джованни Пьерлуиджи да Палестрина.

### **Жанры ренессансной музыки**

Духовные вокальные жанры – это месса и мотет. Светские жанры – мадригал (в Италии и Англии), шансон (во Франции), лид (в Германии). Не смотря на то, что музыка на протяжении эпохи преимущественно зависела от вокала, всё больше начинают использоваться инструменты. Исполнители на инструментах иногда аккомпанировали певцам, время от времени заменяли некоторые голоса, если не было певцов. Инструменты варьировались от крупных, таких как орган и клавесин, виола де гамба, к небольшим – арфе (позднее лютне), рекордеру (блокфлейта). Постепенно композиторы начинают писать произведения только для инструментов без вокалистов. Музыка сильно повлияла и на придворные танцы, вводя широкий спектр инструментов для их сопровождения. Инструменты использовались в церкви, во время праздничных и общественных мероприятий, в театральных постановках, в частных домах.

### **Искусствоведческая периодизация культуры Возрождения**

**ИТАЛЬЯНСКОЕ ВОЗРОЖДЕНИЕ** – переломная эпоха в развитии итальянского и западноевропейского искусства 2-й пол. XV – начала XVI в.

**ДУЧЕНТО, ТРЕЧЕНТО, КВАТРОЧЕНТО, ЧИНКВЕЧЕНТО**

Если перевести эти итальянские слова на русский язык, то они буквально означают 200, 300, 400, 500, а также 1200-е, 1300-е, 1400-е и 1500-е годы, что равносильно XIII, XIV, XV, XVI столетиям. В нашем искусствоведении данные термины используются для обозначения соответствующих этим векам периодов в развитии итальянского искусства, и все они могут быть объединены таким общеизвестным понятием, как **Возрождение** (или **Ренессанс**). Эпоха Возрождения подразделяется на Проторенессанс, или так называемое **Предвозрождение** (конец дученто-треченто), **Раннее Возрождение** (кватроченто), **Высокое Возрождение** (конец

кватроченто – начало чинк-веченто) и **Позднее Возрождение** (чинквеченто). Еще раз хотим обратить ваше внимание на то, что дученто – это не XII, а XIII век, треченто – не XIII, а XIV и так далее.

**ДУЧЕНТО** (*итал. duecento – "двести"*) – двухсотые годы, итальянское название XIII в., периода проторенессанса в искусстве.

**ТРЕЧЕНТО** (*итал. trecento – "триста"*) – трехсотые годы, итальянское название XIV в., эпохи интернациональной готики и проторенессанса в искусстве.

Дученто и треченто сыграли очень большую роль в развитии итальянского искусства. Именно в это переходное время был подготовлен будущий подъем ренессансного искусства, зародился особый интерес к античности, возникло восприятие человека как сознательной и мыслящей личности. В период дученто темпы развития архитектуры, живописи и скульптуры не совпадали. Ранее всего искусство Проторенессанса проявилось в скульптуре, а именно в творчестве Николо Пизано и его ученика Арнольфо ди Камбьо, который выступал также и как архитектор. Если для дученто ведущим видом изобразительного искусства являлась скульптура, то для треченто это была живопись. В то время творил великий флорентинец, родоначальник реалистической живописи Джотто ди Бондоне.

**КВАТРОЧЕНТО** (*итал. quattrocento – "четыреста"*) – в истории итальянского искусства так называют "четырехсотые годы" – XV столетие, **период раннего Итальянского Возрождения**.

Кватроченто характеризуется расцветом и архитектуры, и живописи, и скульптуры. В этот период в Италии работала целая плеяда выдающихся мастеров, и среди них три столпа Раннего Возрождения – архитектор Брунеллески, скульптор Донателло и живописец Мазаччо.

Кватроченто характеризуется расцветом и архитектуры, и живописи, и скульптуры. В этот период в Италии работала целая плеяда выдающихся мастеров, и среди них три столпа Раннего Возрождения – архитектор Брунеллески, скульптор Донателло и живописец Мазаччо.

Слово "**возрождение**" (итал. "*la rinascita*") впервые употребил в 1550 г. итальянский художник и историкограф Дж. Вазари в "*Жизнеописании наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих*". Он назвал "**возрождением**" деятельность итальянских художников начала XVI в. после долгих лет упадка в период "*средневековья и варварства*".

*Падение Римской империи, писал в своей книге Вазари, повлекло за собой длительный период "забвения, отмеченный господством истощенного и усталого греческого вкуса" (итал. "maniera greca"), в то время как "хорошие" картины скульптуры (подразумеваются античные) оставались неизвестными и скрытыми.*

Готический стиль (по терминологии Вазари – *tedesco* – "*немецкий*"), необоснованно усложненный, противопоставлялся римскому, античному, так же как "*греческие*" алтарные картины Чимабуэ – живописи Джотто. Вазари писал о "*пелене, которая заволочла умы людей*" и которая неожиданно, то ли Божьей милостью, то ли под воздействием звезд, спала, и художники вдруг увидели истинно прекрасное. "*Подлинное пробуждение и возрождение началось в Тоскане... Люди, в том числе и художники, возвращались к своему естественному состоянию*".

Дж. Вазари определил суть творческого метода художников **Возрождения**: природа – "*образец*", а древние – "*школа*". Поэтому создания художников были "*частью почерпнуты из собственного воображения, частью из виденных ими останков*". В этом отличительная черта эпохи.

Памятники античности люди хорошо знали и в Средневековье, но они не смогли тогда послужить примером для художников. Так, после антикизирующих стилизаций в скульптуре XII–XIII вв. западноевропейские мастера вернулись к готическим источникам. Это хорошо видно при сравнении творчества скульпторов Никколо Пизано-отца (ок. 1220–1280), представителя более раннего антикизирующего течения, и Джованни Пизано-сына (ок. 1247 – ок. 1315), мастера готически-экспрессивной школы, оказавшейся более значительной для будущего.

Предпосылки новой эстетики также существовали в Средневековье. Термин "*средние годы*" (итал. "*media etá*") предложил Дж. Боккаччо (1313–1375). Фома Аквинский (ок. 1225–1274) сформулировал три принципа красоты: целостность, соответствие и ясность (или чистота). Согласно его идеям, Божественная Премудрость распространяется не только на духовный, но и на весь материальный мир, со всеми его недостатками. Это было новое и более сложное прочтение христианских догматов (по доктрине первого Вселенского собора в Никее 325 г., физический материальный мир греховен и не может иметь эстетической ценности).

Духовный аскетизм закончился философией неоплатоников VI в., а в XII–XIII вв. умы мыслящих европейцев завоевывало более целостное и широкое мировоззрение. В трактате Дионисия Картезианца (1402–1471) "*О прелести мира и красоте Божией*" прямо декларировалось распространение красоты как высшего Божественного блага на весь мир и людей с их грехами и заблуждениями. Несмотря на споры схоластов и теологов, именно такая точка зрения оказывала все большее воздействие на умы художников.

В 1338 г. Ф. Петрарка в поэме "*Африка*" противопоставил "*древнюю*" и "*новую*" историю ("*светлые*" и "*темные века*"). Отсюда и возникла идея "**возрождения**" античности и прекрасного искусства древних в качестве воплощения нового, более широкого понимания христианского мира.

Главной особенностью искусства Итальянского Возрождения является соединение двух устремлений: **возрождения** классических форм античности и идеологии гуманизма. Принято считать, что слово "*гуманизм*" (лат. *humanitas* – "*человечность, человеческое достоинство*", от *Ното* – "*человек*") последователи Петрарки – К. Салутати и Л. Бруни – нашли в речах Цицерона, древнеримского оратора и политического деятеля, который понимал под этим термином "*образ жизни, достойный человека из высшего общества*", основанный на идеале греческого образования. Сочетание учености и воспитанности, уважение к нравственным ценностям (лат. *Ното humanus*) отличают достойного человека от "*черни*".

Отсюда "приверженность гуманизму" (лат. "*studia humanitatis*") как стремление к образованности, культуре, утонченному вкусу, изяществу манер, учтивости. Однако движение гуманизма началось не в Италии, а в XII в. в Англии, Нидерландах и Бургундии. Епископ Генрих Винчестерский из Блуа (1129–1170) одним из первых вывез из Рима коллекцию античных статуй.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Черты западноевропейской культуры Нового времени.
2. Европейская культура и наука в XVII веке.
3. Основные доминанты культуры европейского Просвещения XVIII века.
4. Основные тенденции культуры XIX века.

### **Список произведений для самостоятельного ознакомления**

**Палестрина – Месса папы Марчелло; Кл.Жанекен – Песни и хоры; Дж. Ди Веноза – Мадригалы; Боккаччо – Декамерон; Маргарита Наваррская – Гептамерон; Данте – Божественная комедия.**

### **Черты западноевропейской культуры Нового времени**

Новое время – эпоха, охватывающая в европейской истории время с конца XVI в. по начало XX в. – период интенсивного социального и культурного развития европейского общества, время становления индустриального общества и господства буржуазной культуры. Новое время стало эпохой буржуазных революций: Нидерландская революция (1566 - 1609), протекавшая в форме национально-освободительной войны с Испанией – главной твердыней феодального абсолютизма и католицизма; Английская революция (1640-1688) и Великая французская революция (1789-1794). Эти события определялись вовлечением широких народных масс, углублением материальной культуры, открытиями и достижениями науки.

В свете новых мировоззренческих установок Вселенная все чаще рассматривалась в качестве безличного феномена, который управлялся естественными законами, вполне познаваемыми причинами. Религиозно-эстетический опыт начинает

рассматриваться как второстепенный, несущественный и даже искажающий истинное познание мира.

### **Основные черты культуры Нового времени**

**Доминанта науки.** Научная революция, происходившая в XVI – XVII вв., была начата гелиоцентрической теорией Николая Коперника (1473 – 1543), его главный труд «Об обращении небесных тел» был опубликован в год смерти ученого. Гипотеза Коперника о движении Земли вокруг Солнца вызвала протест католической церкви, связывавшей ее с именем Джордано Бруно, осужденного инквизицией. Только в XX в. католическая церковь признала правоту теории Коперника. Иоганн Кеплер (1571-1630) установил, что настоящей формой планетных орбит должны быть эллипсы, причем движение по ним является непрерывным. Галилео Галилей (1564-1642) с помощью изобретенного им телескопа доказал однородность, подобие Земле других небесных тел; а также обосновал концепцию вращения Земли вокруг своей оси. Исаак Ньютон (1643-1727) сформулировал законы движения, ускорения, равного противодействия и закон всемирного тяготения. В научной сфере возникает дифференциация естественнонаучного и гуманитарного знания. Формируется методология; герменевтика (от греч. *hermeneia* – «разъяснять») - совокупность общих принципов, относящихся к искусству интерпретации текстов.

**Развитие философии.** Философия, участвуя в развитии научного познания и нередко опережая его, стремилась стать «великим восстановлением наук» (Ф. Бэкон), «рассуждением о методе» (Р.Декарт). Проблема обоснования науки в Новое время вылилась в форму полемики между двумя лагерями: сенсуалистов и рационалистов. Сенсуалисты считали чувственный опыт единственным и достоверным источником наших знаний; а рационалисты считали, что чувства человека бедны и несовершенны – единственный источник знаний – разум. Френсис Бэкон (1561-1626) в своих работах «О достоинстве и приумножении наук», «Новый органон» определяет философию прежде всего как методологию наук. Сделать философию научной означало для него построить философию по образцу

экспериментального естествознания. По замыслу французского философа Рене Декарта (1596-1560) философия в идеале должна была стать «универсальной математикой», которая из небольшого числа интуитивно-очевидных аксиом смогла бы выводить все свои многообразные последствия. Декарт утверждал, что истинное познание осуществляется лишь посредством интеллектуальной интуиции, т.е. особого акта чистого и внимательно воспринимающего разума, а также через дедукцию, связывающую очевидности между собой. Декарт считал, что можно усомниться абсолютно во всем, даже в истинности математических аксиом, так как неоспоримой очевидностью является только одно: я мыслю, следовательно, существую.

**Скептицизм** (греч. skeptikos – «исследующий») - сомнение в возможности достижения достоверного знания. В эпоху Нового времени - сомнение в истинах веры.

**Секуляризм** (от лат. saeculum - мирской, светский - общее умонастроение, при котором человеческая деятельность во всех ее областях мыслится автономной, а человеческая жизнь не нуждающейся в общении с Богом, в религиозной вере.

**Антиклерикализм** - борьба против влияния католической церкви.

Эти явления считаются последствиями Реформации XVI в. и возникновения буржуазной версии христианства – протестантизма в результате антифеодального и антикатолического движения широких народных масс в Западной Европе. Повод для зарождения протестантизма в Германии в XVI в. была торговля индульгенциями. Первым выступил против католической церкви Мартин Лютер (1483-1546 гг.). 31 октября 1517 г. на дверях церкви в Виттенберге он прибил 95 тезисов против католического учения о спасении заслугами святых, о чистилище, о посреднической роли духовенства между людьми и Богом т.д. Лютер отверг власть папы, выдвинул требование упростить обрядность, ликвидировать монашество, подчинить церковь светской власти. Учение Лютера содержало три основных части: учение о радикальном оправдании человека верой; о непогрешимости Священного Писания как единственного источника истины; доктрина универсального богослужения и свободы самостоятельного толкования Писания.

Вождями Реформации в Швейцарии были Ульрих Цвингли (1484-1531) и Жан Кальвин (1509-1564). Влияние религии уменьшается во всех сферах социальной жизни и культуры, происходит отделение церкви от государства, провозглашается свобода совести. Христианство интерпретируется в основном в моральном измерении, с акцентом на нравственные аспекты учения Евангелия. Прагматизм – стремление к достижению пользы, материального результата. Для буржуазной культуры характерно видение и принятие мира в материальном измерении, стремление к непосредственно осязаемым ценностям, власти, комфорту, роскоши, развлечениям.

Техногенность – развитие средств воздействия человека на природу. Всплеск приходится на кон. XVIII – нач. XIX в.: машинная техника, станки, паровой двигатель, электромотор и проч.

**Сложные, амбивалентные антропологические представления Нового времени.**

С одной стороны, утверждаются безграничные возможности и свобода человека. Вера в приближение века разума, когда господство человека над природой будет основываться на применении достижений науки и техники (утопические проекты А.К. Сен-Симона, Ш.Фурье, Р.Оуэна). Создаются теории преобразования общества: марксизм, социальное христианство. С другой стороны, растут настроения пессимизма, человек остается одиноким в бессмысленном вакууме безбожия, он больше не считается венцом творения: с точки зрения дарвинизма и других научных теорий XIX в., человек рассматривается как один из животных видов, возникших в результате естественного отбора. Открытие «бессознательного» школой психоанализа показало сложность, расщепленность человеческой природы. Сознательная себя личность («Я») перестало рассматриваться как сущность человека.

**Ценность частной, семейной жизни.** В культуре Нового времени возрастает интерес к вопросам пола, проявляются эротические тенденции с подчеркнутым культом женского тела. В конце XIX века начинается борьба женщин за эмансипацию, социальное освобождение. В то же время средоточием мира для

буржуа является дом, «моя крепость». Любовь становится предварительным мотивом брака. Брачный возраст мужчины из буржуазной среды в конце XIX века – 30 лет, девушки – 25. В воспитании детей проявляется дидактизм, их стремятся воспитать как личностей, влияя на мотивы поведения. Образование становится всеобщим. Практикуется раздельное обучение мальчиков и девочек.

## **2 Европейская культура и наука в XVII веке**

К XVII в. происходит становление национальных государств и национальных культур, формируются европейские нации. Быстро растут города, в которые перемещается аристократия, составившая элитную придворную среду. Таким центром аристократической культуры во Франции в правление Людовика XIV становится Версаль. На основе протестантских идей профессионального призвания и мирского аскетизма складывается новая этика экономической жизни с акцентом на индивидуализм, соревновательность, личный успех. Центр Европы перемещается из Средиземноморья в Англию и Голландию.

Повышается уровень грамотности, растет число школ. Развиваются коммуникации, созданы условия для наиболее быстрого перемещения людей, товаров и информации. В 1621 г. начинает выходить парижский еженедельник «Gazette», в 1702 г. – ежедневная лондонская «Daily courant».

XVII в. – период Ренессанса окончательно завершается и начинается период барокко.

### **Культурная система барокко.**

Понятие «барокко» возникло из сочетания двух значений: во-первых, «барокко» - это известная с XIII в. фигура силлогизма, ведущая к ложным заключениям; во-вторых, «барокко» - это жемчужина неправильной формы (порт. *perola barroca*). Оба значения подразумевают некую «странность», отклонение от нормы. Барокко выразило крах устойчивой картины мира, развенчало иллюзорные идеалы Возрождения и стремилось показать противоречивость и катастрофизм окружающей жизни. Человек в эту пору – существо мятущееся, растерянное, не

обладающее цельностью характера. Разнородные светские и духовные ценности и влечения притягивают его к себе, разрывая на части.

### **Барокко в музыке.**

Драматизм душевной жизни человека, противоречивость его внутреннего мира, искания нашли отражение в музыке XVII в., которая к этому времени почти преодолела религиозную тематику и доминанту внеличного начала хоровой классики XVI в. Развивается музыкальная драматургия. Важной предпосылкой формирования музыкального симфонизма стало возникновение оперного жанра. В этот период созданы оперные шедевры «Орфей» и «Коронация Поппеи» Клаудио Монтеверди (1567-1643), «Армида» французского композитора, скрипача Жана Батиста Люлли (1632-1687) и др.

### **Барокко в архитектуре.**

Результатом поиска единства и преодоления многоликости мира в культуре барокко стал архитектурный ансамбль, который организует пространство: городские площади, дворцы, лестницы, фонтаны построены по принципу синтеза архитектуры и скульптуры, подчинения общему декоративному оформлению. Если для раннего барокко было характерно увеличение числа декоративных элементов, пышности, вычурности форм, то в зрелом барокко упор делается на пластическую выразительность через скульптурные композиции. Художником, который соединил в себе дарования скульптора и архитектора был Джованни Лоренцо Бернини (1598-1680), благодаря которому очертания Рима приобрели барочный характер.

### **Живопись барокко.**

Барокко на начальных этапах в Италии представлено творчеством братьев Карраччи и Караваджо.

Братья Аннибале (1560-1609) и Агостино Карраччи (1557-1602) в 1585 году в Болонье основали «Академию направленных на истинный путь», в которой художники обучались по определенной программе, отсюда название - «болонский академизм». Аннибале Карраччи создал жанр героического пейзажа, т.е. идеализированного, выдуманного, поскольку болонцы считали, что

природа сама по себе несовершенная и требует облагораживания, чтобы быть представленной в искусстве.

Караваджо (1773-1610) был антиподом болонскому академизму. Темы для своего искусства он черпал из окружающей действительности, хотя главными для художника оставались темы религиозные («Призвание св. Матфея», «Спящий Амур» и др.). В его творчестве нашли отражение сложный противоречивый внутренний мир художника, его трагическая судьба – в его картинах много надрыва и исступления.

XVII в. стал веком расцвета испанского искусства. У его истоков стоял Доменико Теотокопули, прозванный за свое греческое происхождение Эль Греко (1541-1614). Он основал толедскую школу и писал картины в основном по заказу монастырей и церковей Толедо. Истоки его творчества – византийское искусство (мозаика и иконопись). Лица героев Эль Греко аскетические, вытянутые, глаза посажены асимметрично и широко открыты. В его картинах много мистики и экзальтации («Погребение графа Оргасо», «Апостолы Петр и Павел» и др.).

Самый известный художник «золотого испанского века» Диего Родригес де Сильва Веласкес (1599-1660), придворный художник короля Филиппа IV. Его «Венера с зеркалом» - первое в испанском искусстве того времени изображение обнаженной женщины. Другие известные работы Веласкеса - «Менины», «Пряхи» и т.д.

Среди известных живописцев Испании этого периода – Хусепе Рибера (1591-1652), Франсиско Сурбаран (1598-1664), Бартоломео Эстебан Мурильо (1618-1682).

Нидерландское искусство в XVII в. представляют две школы – фламандская и голландская – в связи с разделением страны на две части: Голландию (7 северных провинций, освободившихся от власти Испании) и Фландрию (современная Бельгия), которая оставалась под властью Испании. Фламандское искусство представляет Питер Пауль Рубенс (1577-1640), «король барокко», посол мира между испанскими католиками и голландскими протестантами. Свое отношение к войне и миру он отразил аллегорически на одноименном полотне («Война и мир»). «Елена в мехах» Рубенса, на которой изображена его 16-летняя вторая жена,

является одним из самых личных в искусстве. Это единственная картина, которую Рубенс завещал оставить жене. Ученики Рубенса – Антонис Ван Дейк (1599-1641), Ян Брейгель (1525/1530-1569), Якоб Йоарданс (1593-1678).

Распространенным жанром в изобразительном искусстве Голландии становится бытовая живопись, творцы которой получили наименование «малых голландцев» из-за непритязательности сюжетов и малого размера картин. Знаменитый голландский портретист XVII в. - Франс Халс (ок.1580-1666). Вершина голландского реализма – творчество Харменса Ван Рейна Рембрандта (1606-1669), который писал на религиозные сюжеты («Вирсавия» и др.) и экспериментировал с изображением своего лица, создав серию автопортретов.

### **Литература барокко.**

В середине XV в. в Испании зародился новый жанр, который существовал повсеместно в Западной Европе вплоть до сер. XVII в. – плутовской роман. Плутовской роман изображал грубую реальность, в которой действует антигерой - проходимец, шарлатан, авантюрист. Открывает серию плутовского жанра повесть анонимного автора «Жизнь Ласарильо с Тормеса» (1525-1526), который представляет собой «автобиографию», отражающую все стадии «искусства жить»: среди лжи, обмана, невзгод и злоключений, завершающаяся осознанием тщетности понятий чести и долга.

«Гусман из Альфараче» (1599-1604) Матео Алемана – классический образец плутовского романа, испанская действительность с ее сутенерством и нищетой представлена здесь в гротескном виде.

Другие известные писатели данного жанра: Франсиско де Кеведо, Луис Велес де Гевара, Алонсо Кастильо де Солорсано и др. Литература барокко представлена также жанром исторического романа. Так, в романе Ганса Якоба Кристофа Гриммельсгаузена (1621-1676) «Симплициссимус» (1668) были отражены ужасы Тридцатилетней войны (1618-1648), опустошившей Среднюю Европу и прежде всего Германию. «Симплициссимус» наполнен различными «учеными» сведениями: примеры из древней истории,

свидетельства античных писателей, факты из естественных наук, медицины, астрологии и демонологии.

Литература XVII в. рисует картину хаотически расщепленной действительности, стремясь к ее энциклопедическому охвату. И поэтому исторический роман сознательно тяготеет к энциклопедически полной передаче действительности.

Стиль литературы XVII характеризуется эмблематическим типом мышления, который истолковывает вещи не в их реальных связях, а в специальных контекстах, выдающих аллегорический смысл. Например, лягушка, зимующая под землей, а весной оживающая, есть аллегория «воскресения во плоти»; крокодил, выползающий из яйца, - аллегория «быстрой перемены судьбы к лучшему» и т.д.

Вместе с тем в развитии западноевропейского общества наблюдались кризисные тенденции: эпидемии чумы в Милане в 1630-1631 гг. (умерло 60 тыс. человек), в Лондоне в 1664-1665 гг. (умерло 70 тыс. чел). Голод, сокращение питания, спекулятивный рост цен на продукты в ходе Тридцатилетней войны (1618-1648) уменьшили население Германии на 40%.

### **Культурная система классицизма XVII в.**

Классицизм (от лат. classicus) возродил гуманистическую веру в достоинство человека, утраченную в искусстве барокко, и утвердил принцип подчинения личных интересов человека велениям разума и нравственного долга. Подчинение человека государственным интересам, смирение чувств разумом, принесение счастья и даже жизни личности в жертву долгу, следование абстрактным нормам добродетели – таковы эстетические идеалы классицизма. Классицизм возник на гребне общественного подъема французской нации и государства, и своим предметом провозгласил только прекрасное и возвышенное, а этическим и эстетическим идеалом – античность. В 1635 г. в Париже организуется Академия литературы, и классицизм становится ведущим направлением, главным воплощением которого была трагедия. Теоретиком направления был Никола Буало (1636-1711), изложивший эстетику классицизма в трактате «Поэтическое искусство».

Франция Пьера Корнеля (1606-1684) - это Франция героическая, суровая, воодушевленная идеей величия Государства. Эта Франция отражена в трагедиях «Гораций», «Цинна», «Полиевкт» и др. Для Корнеля долг – категория разума, любовь – категория чувства. В их победа всегда на стороне разума как высшей общественной ценности. После регентства Анны Австрийской и Фронды государство перестало интересовать французов и они разочаровались в героизме. Теперь герой трагедий преисполнен жадной страстей. Об этом – трагедии Жана Расина (1639-1699) «Андромаха», «Федра» и др.

Основоположник классицистического направления в живописи Франции XVII в. – Никола Пуссен (1594-1665), который черпал темы для своих полотен из мифологии, древней истории, священной истории Ветхого и Нового Заветов. Его герои – сильные личности, с высоким чувством долга перед обществом и государством, способные на величественные поступки.

Лирическая линия классицизма развивалась в творчестве художника Клода Лоррена (1600-1682); объединить патетику барокко с рассудочностью классицизма пытался Симон Вуэ (1590-1649).

Классицизм проникает и в архитектуру XVII в., примером чего может служить дворец французских королей – Версаль.

### **3 Основные доминанты культуры европейского Просвещения XVIII века**

Европа XVIII века – это преимущественно сельский мир. Основная масса горожан жила в мелких городах. Кризис старых режимов Европы и их экономических систем приводит в конце XVIII в. к наступлению эры демократических революций (Великая Французская революция (1789-1794), которая требовала воплощение идеи «свобода, равенство, братство». Одним из первых декретов руководителей Французской революции был декрет от 10 ноября (20 брюмера) 1793 г. об отмене христианства как религии, по их мнению, социально опасной, и установления религии Разума. В культуре XVIII века оформились две противоположные культурные традиции: аристократическо-дворянская и разночинская, просветительская.

Аристократическая культура XVIII в., связанная с абсолютизмом, характеризовалась галантностью, утонченностью, этикетностью, гедонизмом. Ведущим направлением светской, придворной культуры во Франции становится рококо. Все искусство рококо построено на асимметрии. Термин «рококо» означает «раковина» («рокайль»). Характерные черты стиля рококо - изысканность, большая декоративная загроможденность интерьеров и композиций, усложненный орнамент, большое внимание к мифологии. Сюжеты рококо исключительно любовные, их герои – нимфы, вакханки, Дианы, Венеры. Даже из Священного Писания избираются те эпизоды, где можно повествовать о любви.

Примером рококо в литературе являются комедии «Севильский цирюльник», «Женитьба Фигаро» Пьера Бомарше (1732-1799), а также появлением особого жанра романа в письмах: С. Ричардсон «Памела, или Вознагражденная добродетель», «Кларисса, или История молодой леди, заключающая в себе вопросы частной жизни и показывающая, в особенности, бедствия, которые могут являться следствием неправильного поведения как родителей, так и детей в отношении к браку»; Ш.Л. де Монтескье «Персидские письма»; Ш. де Лакло «Опасные связи» и др.

Рококо в живописи: художники Жан Антуан Ватто (1684-1721) («Остров любви» и др.); Франсуа Буше (1703-1770), его полотна - «Туалет», «Купание Дианы» и др.

Сентиментализм был обращен к внутреннему, личному, интимному миру человеческих чувств и мыслей. Последователями русизма были Н.М Карамзин (1766-1826)(«Бедная Лиза»); И.В. Гете (1749-1832) («Страдания юного Вертера»); Шадерло де Лакло (1741-1803)(«Опасные связи»).

Французских вольнодумцев и революционеров продолжал воодушевлять классицизм с его утверждением стремления к гармоничному общественному устройству, необходимости подчинения деятельности личности интересам нации, пафосом гражданственности. В творчестве французского художника Жака Луи Давида (1748-1825) (полотна «Смерть Марата», «Клятва Горациев» и др.) эстетика классицизма сливается с политической борьбой, порождая революционный классицизм.

Музыка XVIII в. поражает человека масштабностью и глубиной анализа самых затаенных уголков человеческой души. Во Франции и в Италии - расцвет оперы. В Германии и Австрии – оратории и мессы (в церковной культуре) и концерт (в светской). Вершина музыкальной культуры – творчество немецкого композитора И. С. Баха (1685-1750) и австрийского композитора В.А. Моцарта (1756-1791).

Возникают новые интеллектуальные общества – литературные салоны, масонские ложи, открываются Британский музей, Люксембургский дворец, первая Общественная художественная галерея во Франции.

Секуляризация общественного сознания, распространение идеалов протестантизма сопровождалось бурным развитием естествознания, нарастании интереса к научному и философскому знанию за пределами кабинетов и лабораторий ученых.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Периодизация культуры итальянского Возрождения. Черты западноевропейской культуры Нового времени
2. Европейская культура и наука в XVII веке
3. Основные доминанты культуры европейского Просвещения XVIII века

Презентации по теме: «Музыкальная культура Барокко»

Произведения для самостоятельного ознакомления

Монтеверди – опера «Коронация Поппеи»; Пёрселл – «Дидона и Эней»; Бах – Месса си-минор, «Страсти по Матфею», произведения для органа, клавесина и др. инструментов; Вивальди - цикл концертов «Времена года»; плутовской роман 17 в.; русская живопись конца 18 в.

### **ТЕМА №3 Музыкальное искусство романтизма и его соотношение с другими видами искусств**

**Романтизм** (фр. *romantisme*, от средневекового фр. *romant*, роман) – направление в искусстве, сформировавшееся в рамках общелитературного течения на рубеже XVIII–XIX вв. в Германии. Получил распространение во всех странах Европы и Америки. Наивысший пик романтизма приходится на первую четверть XIX в.

Французское слово *romantisme* восходит к испанскому *romance* (в средние века так называли испанские романсы, а затем и рыцарский роман), английскому *romantic*, превратившемуся в XVIII в. в *romantique* и означавшему тогда «странное», «фантастическое», «живописное». В начале XIX в. романтизм становится обозначением нового направления, противоположного классицизму.

Входя в антитезу «классицизм – романтизм», направление предполагало противопоставление классицистического требования правил романтической свободе от правил. Такое понимание романтизма сохраняется и по сей день, но, как пишет литературовед Ю. Манн, романтизм «не просто отрицание “правил”, но следование «правилам» более сложным и прихотливым».

**Центр художественной системы романтизма** – личность, а его главный конфликт – личности и общества. Решающей предпосылкой развития романтизма стали события Великой французской революции. Появление романтизма связано с антипросветительским движением, причины которого лежат в разочаровании в цивилизации, в социальном, промышленном, политическом и научном прогрессе, результатом которого явились новые контрасты и противоречия, нивелировка и духовное опустошение личности.

Просветительство проповедовало новое общество как самое «естественное» и «разумное». Лучшие умы Европы обосновывали и предвещали это общество будущего, но действительность оказалась неподвластной «разуму», будущее – непредсказуемым, иррациональным, а современное общественное устройство стало угрожать природе человека и его личностной свободе. Неприятие этого общества, протест против бездуховности и эгоизма

отражается уже в сентиментализме и предромантизме. Романтизм же выражает это неприятие наиболее остро. Противостоял романтизм эпохе Просвещения и в словесном плане: язык романтических произведений, стремясь быть естественным, «простым», доступным для всех читателей, представлял собой нечто противоположное классике с ее благородной, «возвышенной» тематикой, характерной, например, для классической трагедии.

У поздних западноевропейских романтиков пессимизм по отношению к обществу приобретает космические масштабы, становится «болезнью века». Героям многих романтических произведений (Ф.Р. Шатобриана, А. де Мюссе, Дж. Байрона, А. де Виньи, А. Ламартина, Г. Гейне и др.) свойственны настроения безнадежности, отчаяния, которые приобретают общечеловеческий характер. Совершенство утрачено навсегда, миром правит зло, воскресает древний хаос. Тема «страшного мира», свойственная всей романтической литературе, наиболее ярко воплотилась в так называемом «чёрном жанре» (в предромантическом «готическом романе» – А. Рэдклиф, Ч. Мэтьюрин, в «драме рока», или «трагедии рока», – З. Вернер, Г. Клейст, Ф. Грильпарцер), а также в произведениях Дж. Байрона, К. Brentано, Э.Т.А. Гофмана, Э. По и Н. Хоторна.

В то же время романтизм зиждется на идеях, бросающих вызов «страшному миру», – прежде всего идеях свободы. Разочарование романтизма – это разочарование в действительности, но прогресс и цивилизация – лишь одна ее сторона. Неприятие этой стороны, отсутствие веры в возможности цивилизации предоставляют другой путь, путь к идеалу, к вечному, к абсолюту. Этот путь должен разрешить все противоречия, полностью изменить жизнь. Это путь к совершенству, «к цели, объяснение которой нужно искать по ту сторону видимого» (А.Де Виньи). Для одних романтиков в мире господствуют непостижимые и загадочные силы, которым необходимо подчиниться и не пытаться изменить судьбу (поэты «озерной школы», Шатобриан, В.А. Жуковский). У других «мировое зло» вызывало протест, требовало отмщения, борьбы. (Дж. Байрон, П.Б. Шелли, Ш. Петефи, А. Мицкевич, ранний А.С. Пушкин). Общим

же было то, что все они видели в человеке единую сущность, задача которой вовсе не сводится лишь к решению обыденных задач. Напротив, не отрицая повседневности, романтики стремились разгадать тайну человеческого бытия, обращаясь к природе, доверяя своему религиозному и поэтическому чувству.

Романтики обращались к различным историческим эпохам, их привлекало их своеобразие, влекли экзотические и таинственные страны и обстоятельства. Интерес к истории стал одним из непреходящих завоеваний художественной системы романтизма. Он выразился в создании жанра исторического романа (Ф. Купер, А. де Виньи, В. Гюго), основоположником которого считается В. Скотт, и вообще романа, который приобрел ведущее положение в рассматриваемую эпоху. Романтики подробно и точно воспроизводят исторические детали, фон, колорит той или иной эпохи, но романтические характеры даются вне истории, они, как правило, выше обстоятельств и не зависят от них. В то же время романтики воспринимали роман как средство постижения истории, а от истории шли к проникновению в тайны психологии, а соответственно и современности. Интерес к истории отразился также в трудах историков французской романтической школы (О. Тьерри, Ф. Гизо, Ф.О. Менье).

Именно в эпоху Романтизма происходит открытие культуры Средневековья, а восхищение античностью, свойственное прошлой эпохе, также не ослабевает и в конце XVIII – нач. XIX вв. Разнообразие национальных, исторических, индивидуальных особенностей имело и философский смысл: богатство единого мирового целого состоит из совокупности этих отдельных черт, а изучение истории каждого народа в отдельности дает возможность проследить не прерывающуюся жизнь посредством следующих одно за другим новых поколений.

Эпоха Романтизма ознаменовалась расцветом литературы, одним из отличительных свойств которой было увлечение общественными и политическими проблемами. Пытаясь постичь роль человека в происходящих исторических событиях, писатели-романтики тяготели к точности, конкретности, достоверности. В то же время действие их произведений часто разворачивается в необычной для европейца обстановке – например, на Востоке и в

Америке, или, для русских – на Кавказе или в Крыму. Так, романтические поэты – по преимуществу лирики и поэты природы, и потому в их творчестве (впрочем, так же, как и у многих прозаиков) значительное место занимает пейзаж – прежде всего, море, горы, небо, бурная стихия, с которой героя связывают сложные взаимоотношения. Природа может быть сродни страстной натуре романтического героя, но может и противостоять ему, оказываясь враждебной силой, с которой он вынужден бороться.

Необыкновенные и яркие картины природы, жизнь, быт и нравы далеких стран и народов – также вдохновляли романтиков. Они искали черты, составляющие первооснову национального духа. Национальная самобытность проявляется прежде всего в устном народном творчестве. Отсюда интерес к фольклору, переработка фольклорных произведений, создание собственных произведений на основе народного творчества.

### **Парадоксы романтизма**

Парадоксальным образом романтизм соединял культ личной неповторимости индивидуума с тяготением к безличному, стихийному, коллективному; повышенную рефлексивность творчества – с открытием мира бессознательного; игру, понимаемую как высший смысл творчества, – с призывами к внедрению эстетического в «серьезную» жизнь; индивидуальный бунт – с растворением в народном, родовом, национальном. Эту изначальную двойственность романтизма отражает его теория иронии, которая возводит в принцип несовпадение условных стремлений и ценностей с безусловным абсолютом как целью. К основным особенностям романтического стиля надо отнести игровую стихию, которая растворяла эстетические рамки классицизма; обостренное внимание ко всему своеобразному и нестандартному (причем особенному не просто отводилось место во всеобщем, как это делал барочный стиль или предромантизм, но переворачивалась сама иерархия общего и единичного); интерес к мифу и даже понимание мифа как идеала романтического творчества; символическое истолкование мира; стремление к предельному расширению арсенала жанров; опору на фольклор, предпочтение образа понятию, стремления – обладанию, динамики – статике; эксперименты по синтетическому объединению

искусств; эстетическую интерпретацию религии, идеализацию прошлого и архаических культур, нередко выливающуюся в социальный протест; эстетизацию быта, морали, политики.

### **Романтизм в театре**

стоком романтизма в театре принято считать эстетическое движение «Бури и натиска» (нем. *Sturm und Drang*), яркими представителями которого были Ф. Шиллер («Разбойники», «Заговор Фиеско в Генуе», «Коварство и любовь») и И.В. Гете (в своих ранних драматических опытах). В полемике с классицистским театром «штюрмеры» разрабатывали жанр свободной по форме тираноборческой трагедии, главным героем которой становится сильная личность, восстающая против законов общества. Однако эти трагедии еще во многом подчинены законам классицизма: в них соблюдены три канонических единства; язык пафосно торжественен. Изменения скорее касаются проблематики пьес: на смену строгой рациональности нравственных конфликтов классицизма приходит культ неограниченной свободы личности, мятежный субъективизм, отвергающий все возможные законы: морали, нравственности, социума. В полной мере эстетические принципы романтизма были заложены в период т.н. веймарского классицизма, тесно связанного с именем И.В. Гете, руководившего на рубеже XVIII–XIX вв. придворным Веймарским театром. Не только драматургическая («Ифигения в Тавриде», «Клавиго», «Эгмонт» и др.), но и режиссерская и теоретическая деятельность Гете заложила основы эстетики театрального романтизма: воображение и чувство. Именно в Веймарском театре того времени было впервые сформулировано требование к актерам вживаться в роль, а в театральную практику впервые введены застольные репетиции.

Однако особенно остро проходило становление романтизма во Франции. Причины этого двояки. С одной стороны, именно во Франции особенно сильны были традиции театрального классицизма. И чем сильнее традиции, тем жестче и непримиримее протекает борьба с ними. С другой стороны, коренным преобразованиям во всех областях жизни дала толчок французская буржуазная революция 1789 г. и контрреволюционный переворот 1794 г. Идеи равенства и свободы, протеста против насилия и

социальной несправедливости оказались чрезвычайно созвучными проблематике романтизма. Это дало мощный толчок развитию французской романтической драматургии. Ее славу составили В. Гюго («Кромвель», 1827; «Марион Делорм», 1829; «Эрнани», 1830 и др.); А. де Виньи («Жена маршала д'Анкр», 1831; «Чаттертон», 1835; переводы пьес Шекспира); А. Дюма-отец («Антони», 1831; «Ричард Дарлингтон», 1831; «Нельская башня», 1832 и др.); А. де Мюссе («Лорензаччо», 1834). Правда, в своей поздней драматургии Мюссе отошел от эстетики романтизма, переосмыслив его идеалы в ироническом и несколько пародийном ключе и насыщая свои произведения изящной иронией.

Драматургия английского романтизма представлена в творчестве великих поэтов Дж. Байрона («Манфред», 1817; «Марино Фальеро», 1820 и др.) и П.Б. Шелли («Ченчи», 1820; «Эллада», 1822); немецкого романтизма – в пьесах И.Л. Тика («Жизнь и смерть Геновевы», 1799; «Император Октавиан», 1804) и Г. Клейста («Пентесилея», 1808; «Принц Фридрих Гомбургский», 1810 и др.).

### **Романтизм в живописи**

В XIX веке живопись шире и глубже других видов изобразительного искусства решает сложные и актуальные мировоззренческие проблемы, играет активную роль в общественной жизни, будучи часто связанной с социальными и национально-освободительными движениями; важное значение в живописи XIX века приобрела острая критика социальной действительности. В то же время на протяжении всего XIX века в живописи официально культивировались далекие от жизни академические каноны, отвлеченная идеализация образов, возникли натуралистические тенденции, игнорировавшие самостоятельную экспрессию выразительных средств живописи. В борьбе с этими тенденциями, с рационалистичностью и отвлеченностью официальной салонно-академической живописи складывается живопись романтизма с ее эмоциональным накалом, активным интересом к драматическим событиям истории и современности, показом сильных человеческих страстей, энергией живописного языка, динамикой построений, контрастностью света и тени, насыщенностью колорита (Т. Жерико, Э. Делакруа во Франции; во

многом О.А. Кипренский, Сильвестр Щедрин, К.П. Брюллов, А.А. Иванов в России).

### **Романтизм в музыке**

В музыке направление романтизма сложилось в 20-х гг., а развитие заняло весь XIX век. Композиторы-романтики старались с помощью музыкальных средств выразить глубину и богатство внутреннего мира человека. Музыка становится более рельефной, индивидуальной. Получают развитие песенные жанры, в том числе баллада.

Представителями романтизма в музыке являются: в Австрии – Франц Шуберт; в Германии – Эрнест Теодор Гофман, Карл Мария Вебер, Рихард Вагнер, Феликс Мендельсон, Роберт Шуман, Людвиг Шпор; в Италии – Никколо Паганини, Винченцо Беллини, ранний Джузеппе Верди; во Франции – Г. Берлиоз, Д. Ф. Обер, Дж. Мейербер; в Польше – Фредерик Шопен; в Венгрии – Ференц Лист.

В России в русле романтизма работали А.А. Алябьев, М.И. Глинка, А.С. Даргомыжский, М.А. Балакирев, Н.А. Римский-Корсаков, М.П. Мусоргский, А.П. Бородин, Ц.А. Кюи, П.И. Чайковский.

### **ГЕРМАНИЯ КОНЦА XVII НАЧАЛА XIX ВЕКА**

В 1794 г. вместе с публикацией "Наукоучения" на небосклоне философии восходит звезда Фихте. В 1795 г. Шиллер публикует знаменитые "Письма об эстетическом воспитании человека". Заявляет о себе "романтическое" течение в немецкой философии и литературе. Новалис, Фр. Л. Фон Гарденберг, пишет "Гимны к ночи" (1797), "Ученик в Саисе" (1798), "Христианство или Европа" (1799). Появляются сочинения Людвиг Тика. Публикуются первые работы Шеллинга, на рубеже веков – в 1800 г. – увенчивающиеся "Системой трансцендентального идеализма". 1799 г. стал важным для немецкий романтиков: Фр. Шлегель опубликовал сочинение "Фрагменты", а Фр. Шлейермахер – "Речи о религии к образованным людям, ее презирающим". Для исторической ситуации конца 80-х годов XVII – начала XIX вв. главным вопросом, как известно, было отношение немцев к французской революции, Еще до французской революции культура Европы – в частности, литература Германии – привлекала внимание к

напряженности обострившихся социальных противоречий, противоречий между индивидом и обществом. Революция завершила формирование тех порывов к свободе, которые отныне сделались непреходящими личностными ориентациями молодых философов.

В следующей исторической ситуации (1806 - 1815) Германия переживала, пожалуй, одну из самых динамичных и противоречивых эпох своей истории.

Немецкие философы по разным причинам (и потому, что реалистически считали революцию в Германии конца XVII – начало XIX вв. невозможной, и потому, что боялись крайностей, жертв революции) поддерживали скорее идею реформирования, а не радикального революционирования общественных порядков своей страны, хотя видели существенные недостатки отдельных реформ например тех, с помощью которых в условиях "французского угнетения" было отменено крепостное право и изменена законодательная система. Развитие Фихте, Шеллинга, Гегеля как теперь уже известных философов происходит, таким образом, в период реформ. Можно сказать больше: реформаторы, воспитанные на философии Канта, теперь с интересом и даже надеждой присматриваются к отечественной философской мысли. Первые десятилетия XIX в. – время расцвета немецкой классической философии, представленной, прежде всего работами Фихте, Шеллинга, Гегеля, но также и немецких романтиков. Несколько особняком стоит творчество А. Шопенгауэра, который в 1818 г. создал свой главный труд "Мир как воля и представление". Позднее, в 20 – 40-х годах XIX в., когда в Германии "состязаются" Гегель, Шеллинг, Шопенгауэр, когда после смерти Гегеля на арену мысли начинают выходить правые и левые гегельянцы и, прежде всего Л. Фейербах, когда появляются первые работы К. Маркса и Ф. Энгельса, - в культуре и философии других стран возникают новые социально-политические течения: социализм, позитивизм, анархизм.

*Философия* как форма рационального знания, как наука, стоящая над всеми остальными дисциплинами, пыталась объяснить феномен Романтизма, с одной стороны, и была его теоретической

базой, с другой. Романтические тенденции берут начала в философии Канта, Фихте, Шиллера.

Романтический индивидуализм в Германии безусловно складывался под влиянием субъективной философии Фихте, однако и Шеллинг, и Новалис (которые были под непосредственным влиянием его идеализма и называли Фихте своим учителем), и многие другие романтики со временем отошли от субъективного идеализма: Шеллинг создал систему объективного идеализма, которая стала философским основанием йенского романтизма, а сами йенские романтики провозгласили идею синтеза искусства и жизни, нового понимания искусства, поэтизирующего жизнь. Величайшая идея всеобъемлющего синтеза: человека и природы, искусства и науки, философии и литературы (поэзии), философии и религии, музыки и архитектуры, всех видов (жанров) искусства воплотилась наиболее полно и талантливо в философии культуры (философии искусства Шеллинга) и эстетике романтиков.

Для того что бы понять какое влияние оказал немецкий романтизм на философию необходимо обратиться к трудам философов того времени.

Шлегель Фридрих (1772 - 1829) – рассматривает мир как процесс бесконечного становления, главное в котором духовная деятельность. Мир как бесконечное познается философией и искусством. Искусство глубже проникает в сущность бытия. Ведь вся природа – это художественное произведение высшего духа. Человек, прежде всего художник, творец действительности. В творчестве человек проявляет свои высшие силы. Шлегель формирует идею неадекватности мышления, которое всегда связано причинно-следственными отношениями. Выйти за пределы рационального мышления и продвинуться к пониманию бытия помогают юмор и ирония. Ирония – это механизм "выпрыгивания" разума за свои границы. Ирония и юмор показывают относительность форм жизни человеческого общества, их ограниченность. Ирония развенчивает то, что связано с бытом людей, косностью бытия, классовой и профессиональной ограниченностью мышления. Мышление во многом бессильно. То, что действительно важно для понимания, главные истины человечества – невыразимы рационально и непостижимы. Ирония

над собственным познанием, его бессилием, склонностью к иллюзиям помогает смягчить невозможность удовлетворить страсть к познанию мировых идеалов. Жизнь вышучивает тех, кто ей противится и не понимает жизненной игры.

Новалис (1772 - 1801) – утверждает, что эстетика (философское учение о красоте) есть путь к познанию человека, общества и природы. Истина – это красота, "чем поэтичнее, тем истиннее" - считал Новалис. Поэзия улавливает абсолютное полнее, чем наука. Поэзия ведет к истине, которая недостижима в реальности. Крайне велика в человеческой культуре роль христианства, которое смогло объяснить смысл жизни и смерти человека. Главный предмет философии и искусства – наше собственное "Я". Мир есть результат творчества нашего "Я" и "Божественного". Все в мире есть результат контакта духов. Дух – абсолютное властвующее начало мира.

Шлейермахер Фридрих (1768 - 1834) романтически понимает религию как отношение человека и Всеобщего. В этом качестве религия опирается на интуицию человека, его чувство бесконечного. Религия имеет огромную нравственную, политическую, социальную ценность. Рациональная мысль сводила религию либо к теоретическим представлениям о Боге, устройстве мира, морали, либо к области практической морали, заповедей, норм поведения людей в жизни и средств достижения "жизни вечной" после смерти. Шлейермахер же считал, что религия – ни то ни другое и не является совокупностью указанных элементов. Религия – это состояние человеческого сознания.

Переводы трудов Платона подтолкнули Шлейермахера к проблемам философской герменевтики (в то время – науки о правильном толковании текстов). Шлейермахер переходит от проблем толкования текстов к проблеме толкования всей культуры человечества и ее истории исходя из рассмотрения объектов творчества человеческого духа. Шлейермахер впервые говорит о том, что проблема понимания всегда присутствует в жизни человека и в обществе. Понимание лежит в основе человеческого образования, так как оно связано с говорением, речью. Учится говорить – значит одновременно учиться понимать. Искусство

понимания (герменевтика) необходима всегда, человек должен овладеть техникой понимания.

Гельдерлин Фридрих (1770 - 1843) – воспеваает природу, красоту и поэзию. Человек ощущает свою причастность к "Бесконечному - Единому". Знание человека так же бесконечно, как и природа. Здесь Гельдерлин выдвигает идею бесконечного развития и философии. Идею новую, так как тогдашние философские системы (Канта, Фихте) претендовали на завершенность и законченность, Гельдерлин воспринимает мир как воплощение и реальное выражение красоты, т.е. эстетически. Красота есть сущность мира и форма его существования. Подлинная философия – это "метафизика красоты". Философ – тот же поэт (и наоборот) потому, что только в художественном восприятии мир раскрывается в своем единстве. Мир идеальный и реальный, бесконечный и конечный одновременно. Мир распадается на физический и духовный, но единый в красоте.

В *искусстве*, искали они универсальную форму, которая полнее соответствовала бы всему богатству человеческой жизни и многообразию природного бытия. Не познание природы, а творческая интуиция, восхищение и любовь к природе помогают человеку глубже проникнуть в ее тайны, слиться с природой в Едином (Боге). И хотя философия есть "теория познания" и "помогает нам познать ценность поэзии", именно поэзия является героиней философии и "поэт постигает природу лучше, нежели разум ученого" (Новалис). Философия способна увлечь человека на самые высоты духа, но увлекает только его частицу. "Искусство же позволяет добраться до этих высот целостному человеку" (Шеллинг). Сущность искусства в том и заключается, что оно гармонизирует отношения человека к миру (природе), преодолевает разрыв между ними, свободой и необходимостью. Человек в своем творчестве (поэт, художник) создает духовный мир (культура, искусство, религия) и эта промежуточная сфера есть единство реального и идеального. Искусство и, прежде всего, поэзия как более высокая духовная потенция, вытекает непосредственно из природы: "Поэзия, – писал Новалис в "Цветочной пылице", – на деле есть абсолютно реальное, ...чем больше поэзии, тем ближе к действительности". Ф. Шлегель определял сущность

романтической поэзии: "Романтическим является то, что представляет сентиментальное содержание в фантастической форме. Сентиментальное то, что нас волнует, что пробуждает в нас эмоции, но не чувственные, а духовные. Истоком и душой этих порывов является любовь, и дух любви должен всюду незримо витать в романтической поэзии... И это необъяснимое есть источник фантастического, воплощенного в поэтическом образе"

Романтики сумели уловить самые глубинные, архетипные состояния культуры: жизнь и смерть, вечность, время, пространство, органические начала мира, страдание, как общее для всего живого, чувство. Не "Я мыслю – следовательно, я существую" – утверждение интеллектуала, а "страдаю – следовательно существую" – глубокая (бессознательная, инстинктивная) уверенность всего живого в природе. Таким образом, на более древним, архетипным основанием "я" является не разум, а чувство – страдание, как одно из самых элементарнейших и первичных чувств, близкое всему живому в природе.

В *живописи* в Германии романтическая тоска по утраченному идеалу целостной личности воплотилась в элегических религиозно-патриархальных композициях, стилизованных под живопись художников раннего итальянского и немецкого Возрождения. Важнейшей составной частью немецкого романтизма начала XIX в. явилось творчество назарейцев, группы немецких и австрийских художников (И. Овербек, П. фон Корнелиус, В. Шадов), поставивших целью создать подлинно христианское благочестивое искусство. При этом анатомически правильный рисунок, условный колорит, статичность композиции и связь с литературными источниками делали их творчество "искусственным".

В *литературе* вводится особая форма мышления - фрагмент. Надо сказать, что как жанр он принимается почти аксиоматично. Его развитие, не без основания, связывают с творчеством иенцев, и в первую очередь Ф. Шлегеля. Каждый фрагмент Ф. Шлегеля или Новалиса - это сгусток мысли, монологичный по форме и диалогичный по содержанию. Многие фрагменты как бы предполагают оппонента; по своей интонации они утвердительно и вопросительны одновременно, часто имеют характер размышлений. Они не имеют начала и конца и являются "отрывками" какой-то

незавершенной концептуальной книги, цепочкой нереализованных замыслов, т.е. сохраняют свою родовую суть. Фрагмент - это картина рождения и угасания безначальной и бесконечной мысли. Он существует сам по себе, имеет свою внутреннюю структуру, по воле автора присоединен к целому, "вмонтирован" в структуру этого целого. Фрагмент, с одной стороны, работает на разрушение классических жанров, с другой - возвращает литературу к изначальным формам, к художественному синкретизму, когда произведение начинает подражать природе, ее формам, а не конструируется согласно правилам поэтики. Известен, например, интерес романтиков к арабеске, которую Ф. Шлегель полагал "вполне определенной и существенной формой, или способом выражения, поэзии" и в то же время считал не произведением искусства, а произведением природы, "естественным созданием". В свое время Гете высказал мысль, позволяющую понять не только развитие литературных жанров в Германии исследуемого периода, но некоторые особенности художественного мышления в целом. "Литература, - писал он, - с самого начала своего существования – фрагментарна.

Романтические поэты были преимущественно лириками и поэтами природы. Писали о том, что видели непосредственно – в самих себе и вокруг. Гёте говорил, к примеру, что у него нет строки, которая не была бы навеяна его собственным опытом.

Воображение романтиков будоражила таинственность старинных замков, готических соборов, руин, рыцарей, одетых в стальные доспехи. Вместе с романтикой средневековья воскресла и средневековая фантастика. Это была эпоха, когда верили, что по развалинам замков бродят призраки, по морям носится призрачный корабль, не находящий себе пристанища, по ночам из могил появляются упыри, вурдалаки и вампиры.

В фантастических романах и рассказах немецкого писателя Эрнста Теодора Амадея Гофмана воплотился дух немецкого романтизма. Уже в раннем возрасте он обнаружил таланты музыканта и рисовальщика. Литературой Гофман занялся поздно. К числу наиболее известных рассказов Гофмана принадлежат волшебная сказка "Золотой горшок", готическая повесть

“Майорат”, “Мадемуазель де Скюдери”, “Щелкунчик и мышинный король”.

Блистательная фантазия в сочетании со строгим и прозрачным стилем обеспечили Гофману особое место в немецкой литературе. Действие его произведений почти никогда не происходило в далеких краях – как правило, он помещал своих невероятных героев в повседневную обстановку. Именно из-за этого его называют иногда романтическим реалистом. Он по-своему претворил взгляды романтиков в жизнь. Ощущение двойственности бытия, мучительного разлада между идеалом и действительностью пронизывает все его творчество, однако, в отличие от большинства его собратьев, он никогда не теряет из виду земную реальность и, наверное, мог бы сказать о себе словами раннего романтика Вакенродера: “несмотря ни на какие усилия наших духовных крыл оторваться от земли невозможно: она насильственно притягивает нас к себе, и мы снова шлепаемся в самую пошлую гущу людскую”. “Пошлую гущу людскую” Гофман наблюдал очень близко; не умозрительно, а на собственном горьком опыте постиг он всю глубину конфликта между искусством и жизнью, особенно волновавшего романтиков. Разносторонне одаренный художник, он с редкостной прозорливостью уловил реальные противоречия своего времени и запечатлел их в непреходящих творениях своей фантазии.

Отношение Гёте к философии и философам по своей внешней форме весьма противоречиво. С одной стороны, что верно подчеркивают исследователи, Гёте нередко дистанцировался от философии; часто ему более близка позиция здравого человеческого рассудка, чем философской спекуляции; он чурался абстрактного философского рассуждательства, оторванного от действительности. В этом состояло одно из различий между Гёте и Шиллером, погруженным в кантовскую философию.

С другой стороны, сам Гёте не только не был чужд философии, но, изучая произведения выдающихся философов прошлого и своей эпохи, вполне профессионально судил об их идеях. Но его всегда интересовал дух той или иной философской системы, чем буква соответствующих текстов. Гёте как бы “воспарял” над ограничениями и ограниченностями философских

учений и систем, постигая, а иногда и заимствуя наиболее ценное, интересное, постигая, а иногда и заимствуя наиболее ценно, интересное, плодотворное.

Философские идеи самого Гёте – это впрочем, не только и даже не столько его полемика с философами своей эпохи, сколько философское содержание таких выдающихся произведений, как "Фауст", как философская лирика и философско-эстетические идеи и сочинения. В эстетике он, начиная с первых своих произведений, страстно выступал против устаревших художественных канонов за новаторство в искусстве. Вместе с тем, призыв к новаторству парадоксальным, но органичным образом объединялся у Гёте с поклонением античным идеалам красоты, что было вообще весьма характерно для культа античности, коему отдали дань многие выдающиеся деятели немецкой культуры – Винкельман, Шиллер, романтики, особенно Гельдерлин, Гегель и др.

Творческую деятельность он, с одной стороны, возводил к природе – в том числе к природными задаткам человека. Природа – предпосылка и грандиозная мастерская творчества. С другой стороны, творчество – высшее проявление активности духа, который обладает способностью соединять то, что разъединено и рассеяно в природе.

Шлегель был одним из тех, кто (вслед за Гёте) обратился к восточной культуре, написав книгу "О языке и мудрости индусов" (1808) и сделав ряд переводов индусских текстов. Близость индусского и германского мироощущения того времени отмечают современные исследователи. Восточные тексты вошли в круг интересов немецких романтиков, о чем свидетельствуют оценки этих произведений, сделанные И.Г. Гердером, Ф. Шлегелем, Ф. Шеллингом. Ранее восточные тексты попали в круг интересов Г. Гегеля, однако его оценки страдают фрагментарностью, односторонностью и носят явно европоцентричный характер. Шлегель в своей книге проявил большую терпимость к инаковости восточной философии, однако и он не избежал европоцентристского подхода в осмыслении ее основных положений и соблазна "примерить" их к европейской культуре. Предчувствуя, что открывает новую эру, он сравнивал проникновение индийской культуры в Европу (которому он в

некоторой степени содействовал) с Ренессансом античности. Уже в XVIII веке восточные идеи – художественные, религиозные, эстетические, этические, философские – начали проникать в Европу, разрушая сложившийся в прошлом веке европоцентризм, вливаясь в так называемое "интертекстуальное поле" западной культуры.

**Романтизм в музыке** сложился в 20-е годы XIX века под влиянием литературы романтизма и развился в тесной связи с ним, с литературой вообще (обращение к синтетическим жанрам, в первую очередь к опере, песне, инструментальной миниатюре и музыкальной программности). Характерное для романтизма обращение к внутреннему миру человека выразилось в культе субъективного, тяге эмоционально-напряженному, что определило главенство музыки и лирики в романтизме.

У немецких романтиков был интимный, лирический стиль

Музыка, по мнению романтиков, лучше других видов искусства отражает человеческое чувство. И эпоха романтизма – это прежде всего время расцвета симфонической музыки. В этот период гениальный композитор появляется едва ли не у каждого народа. В Германии – Франц Шуберт (1797–1828) и Роберт Шуман (1810–1856),

Начиная с Шуберта композиторы вовлекают в общеевропейский музыкальный язык интонационные обороты старинного, преимущественно крестьянского фольклора своих стран. Шуберт как бы очистил народную немецкую песню от лака австро-немецкой оперы, Мендельсон широко опирается на бытовую немецкую песню.

Философское значение немецкого романтизма в наибольшей степени определяется интересом писателей, поэтов-романтиков к вопросам философии истории, к социально-политическим проблемам прошлого и современности, к эстетическим темам, к теории и методам творчества, в частности литературы. Важнейшим обстоятельством было непосредственное участие романтиков в философских дискуссиях своего времени.

Германия стала знаменита романтической философией, музыкой, обработкой национального фольклора.

Поставленные еще Платоном проблемы соотношения искусства и философии, искусства и науки, познавательных возможностей искусства и отношения его к истине в воззрениях романтиков, как впоследствии и в модернистский период, все более склоняются в сторону приоритета искусства в сравнении с другими формами знания.

Ведущую роль в постижении мира приобретает продуктивное воображение: живую динамику "бесконечного" нельзя фиксировать в мертвых понятиях, ее можно только "открывать и созерцать" в намеках и предчувствиях – в художественных образах, символах. История сознания – это история воображения, "поэтического разума", созидающего символы. Шлегель определяет символическую форму как то, что выражает собой целое, бесконечное, постижимое только символически или аллегорически. Такими символами бесконечного являются минералы, растения, животные, математические фигуры и т.п.: все чувственные явления – это только "буквы", которыми пишет "дух". В романтической среде распространилось воззрение на природу как бессознательный творческий процесс (Шеллинг, Новалис), которому подражает сознательное творчество художника.

Постепенно в романтической философии искусства оформилось представление об особой специфике познания мира художником и об особой ценности этого познания. И среди знаменующих такую специфику черт выступает в первую очередь универсальность художественного познания, направленного безгранично и свободно на "все" внешнее и внутреннее, на "все" их взаимосвязей. Таким образом, речь прежде всего может идти о специфике "предмета" художественного познания – безграничного и универсального, – и в этом отличающегося от материала, познаваемого наукой либо же простым, обыденным воззрением. Во-вторых, речь должна идти о специфике способа художественного познания. Универсальность мира, воплощенная в романтической поэзии или музыке, может быть схвачена и философски. Но, по мысли романтиков, подлинная универсальность не охватывается философской систематикой, ибо сама она есть поэтическое взаимодействие духа и мира. Поэтому

Шлегель так настаивает на "снятии" поэзией философии. Такая позиция разделялась всеми романтиками.

С эпохой романтизма началось не только формирование нового мироощущения, но, соответственно, начался распад старых, отживших художественных форм, сформированных в предшествующие столетия. И если романтизму предшествовали стили в искусстве, то романтизм не стиль, "романтизм есть одиночество, все равно бунтующее или примиренное; романтизм есть утрата стиля!" Он выделяет следующие черты художественной ситуации, сложившейся в эпоху романтизма: утрата стиля, иррациональная основа художественного творчества, возрастающее в течение всего XIX века чувство покинутости, одиночества творческой души. Вейдле считает, что постепенно с утратой стиля пришло бессилие разных искусств: вначале в архитектуре и прикладных искусствах, затем в музыке, живописи, поэзии и в искусстве слова и пр. Романтизм Вейдле рассматривает как волю к искусству, как осознание необходимости искусства на фоне его утраты, поэтому романтизм – это болезнь, полагает Вейдле. Но болели этой болезнью, признает он, великие души, гении.

В романтизме нашли свое воплощение новые идеи не только относительно природы искусства, особенностей художественного творчества, соотношения философии и искусства, познавательных возможностей последнего, но поставлена проблема формирования целостного мировоззрения, преодолевающего разрыв между отдельными сферами знаний, что получило дальнейшее развитие в последующей теоретической мысли и художественной практике.

### **Вопросы для самоконтроля**

1. Романтизм как направление в искусстве
2. Романтизм в немецкой литературе на рубеже 18-19 вв.
3. Образность романтического искусства
4. Романтизм в живописи
5. Романтизм в музыке
6. Итальянская романтическая опера
7. Жанр романтической программной поэмы
8. Позднеромантический стиль в музыке
9. Философия немецкого романтизма

10. Немецкая классическая философия о природе музыкального искусства

Презентация по теме: «Камерно-вокальное искусство романтизма»

**Произведения для самостоятельного ознакомления**

И.В. Гёте – Годы учения Вильгельма Мейстера; Страдания молодого Вертера; Бетховен – Симфонии №№1-9, вокальный цикл «К далёкой возлюбленной»; вокальные циклы и песни Шуберта, Шумана, Брамса, Г.Вольфа, Г.Малера, французских композиторов конца 19 века; итальянская романтическая опера 19 – начала 20 вв (%-6 произведений по выбору), английская, немецкая, французская романтическая проза и поэзия (произведения по выбору); французская и английская живопись конца 19 в.

#### **ТЕМА №4. Музыка в культуре XX века. Синтез искусств как основная культурологическая идея современности**

XX век принес с собой глубочайшие социальные потрясения. В первой половине столетия – Первая мировая война, бури революций, чума фашизма, кровопролитная Вторая мировая война. Но и во второй половине века человечество балансировало на грани войны и мира, встали глобальные угрозы атомного самоуничтожения и экологических бедствий, к концу века обострились проблемы терроризма. Изменилось и ощущение человека в мире, произошла научно-техническая революция, к концу века человек живет в среде высокоразвитых технологий и коммуникаций.

Такая конфликтность и взрывчатость протекания социальных, политических и экономических процессов отразилась в культуре, произошел переворот в системе ценностей, что привело к рождению новых стилей, жанров, поисков новых выразительных средств.

Музыка XX века являет необычайно сложную картину, в ней представлены самые разные художественные тенденции, развивающиеся то параллельно, то в соприкосновении или в отталкивании. «Плюрализм» (от лат. pluralis – множественный) стилей – главная черта музыкального искусства XX века.

Музыка XX века делится на несколько периодов. Первый период – рубеж XIX-XX веков – период постромантизма. Это переходный в музыкальной культуре период, когда завершается эпоха романтизма уходящего века. Постромантизм «договаривает» романтизм, обогащает и одновременно разрушает его художественные традиции. Произведен от романтизма и импрессионизм, который представляет мир в эстетическом идеале, в его подвижности и изменчивости, в передаче мимолетных впечатлений. Основным принцип музыкального натурализма – «веризма» – наоборот, показ драмы обычного человека.

На рубеже веков начинается процесс обновления прежних основ музыкального языка, постепенное «освежение» и обогащение традиционных выразительных средств музыки, но при бережном сохранении ее природных основ и при глубокой связи с классическим музыкальным наследием.

Второй период – 10-40-е годы – период модернизма. Модернизм (от франц. *moderne* – современный) – наименование художественных тенденций, основанных на коренной ломке традиций предшествующих стилей. Термин «модернизм» впервые был употреблен отношении к сборнику стихов французского поэта Шарля Бодлера "Цветы зла" (1857). Поэт сам объяснил концепцию "Цветов зла": "Этот мир покрыт столь толстым слоем пошлости, что презрение к нему со стороны каждого умного человека неизбежно принимает силу страсти..."

XX век вошел в историю культуры как век эксперимента, появления разных деклараций, манифестов и школ, посягавших на вековые традиции и незыблемые каноны. Возникло понятие «новая музыка», призванная стать непримиримой антитезой музыке «старой».

Модернистические тенденции ярко претворились в двух «волнах» авангарда (авангард с французского – «передовой отряд»). Представители «первой волны» авангарда – «межвоенного» (10-30-е годы) бросили вызов вечным критериям прекрасного, использовали новые («передовые») формы, приемы и выразительные средства, радикально отличающиеся от традиционных, общепринятых в искусстве законов.

Одним из ведущих стилевых течений этого периода стал экспрессионизм. Экспрессионизм «вырос» из позднего романтизма, но именно на его почве в творчестве композиторов Новой венской школы произошел радикальный пересмотр тональных основ музыки.

Неоклассицизм – полярная противоположность экспрессионизму. После «стилевых потрясений» двух первых десятилетий XX века в культуре возникает потребность в устойчивых эстетических критериях, порядке, ясности. И путь к этому композиторы-неоклассики нашли через «реконструкцию» стиля прошлых эпох, соединения старого с новым.

Неофольклоризм искал новую музыкальную выразительность в открытии древнейших слоев фольклора и в новых принципах его претворения в творчестве.

Новые темы и образы современности получили в урбанизме (лат. *urbs*-город) или стиле «нового динамизма», «новой

деловитости». Отразить не только технический прогресс нового века, но новую динамику жизни, досуг нового, «деятельного» человека – эта задача казалась единственно достойной.

Королева XIX века – опера – утрачивает свои позиции. Более «актуальны» инструментальные жанры, а в музыкальном театре – балет. Удивителен «рывок» балета от подчиненной роли к ведущей в сценических жанрах за первое десятилетие века. В целом балет развивается под знаком симфонизации музыкальных форм и главенства танца (возник даже термин «балетный симфонизм»).

Изменился и облик оперы. Возникает новое понимание оперной «театральности». Наряду с традиционным пониманием оперы, «переживания», когда зритель должен забыть, что он находится в зале, получает развитие театр представления, театр показа, «условный театр», его задача – наблюдать и оценивать. Возникают новые приемы вокального пения. Опера взаимодействует как с другими музыкальными жанрами – ораторией, кантатой, песней, так и с другими видами искусства – драматическим театром, кино. Опера-микст (от лат. *mixtus* – смешанный), то есть основанная на смешении жанров – явление как первой, так и второй половины века.

Суть всех исканий в симфонической музыке – отказ от стереотипов классической и романтической симфонии. В ряду «больших», концепционных – «маленькие симфонии» инструментальные «музыки», симфонии-концерты и т.д.

Камерно-инструментальные жанры – «разведчики» нового, «лаборатория», где проходят испытание и оттачиваются приемы, вводимые затем в сонаты, концерты, симфонии и даже театральные жанры.

Третий период – 50-90-е годы – период постмодернизма. Поиски нового музыкального языка продолжились и во второй половине XX века. Авангард второй волны («послевоенный») – явление гораздо большего размаха и обилия течений, радикально изменивших традиционные нормы музыки. Исследователи современной музыки отмечают, что новации авангарда XX века подобны «перелому» музыкального языка на рубеже XVI – XVII веков, когда полифоническое мышление сменилось на гомофонно-гармонический строй. «Новая музыка» – так назвал свой сборник в

1601 году итальянский композитор Каччини, куда вошли арии, основанные на гомофонном складе. «Новая музыка» XX века – сериальность, пуантилизм, алеаторика, сонористика, электронная музыка, минимализм, – и это далеко не весь перечень авангардных направлений второй половины века.

Но еще первый глашатай авангарда Арнольд Шенберг «незадолго до конца жизни высказал афоризм, что многое еще можно сказать в до-мажоре» . «Постмодернизм» выступил с радикальной переоценкой лозунгов авангардизма. «Война с традицией» сменилась стилистическим плюрализмом, свободным взаимодействием «старых» и «новых» стилей. Возникает целая галерея неостилей: «неоклассицизм второй вол-ны», «новая фольклорная волна», «неоромантизм».

Представители постмодернизма приняли бытие таким, как оно есть и, сделали искусство предельно открытым. «Возникает новый, более сложный тип культуры, первичными элементами которой становятся целые культурные традиции; готовые знаки разных эпох, выступающие в облике цитат, аллюзий, и наряду с этим вовсе не художественные феномены –хроника, быт, приметы реальности; наконец, «низовые» слои общества, «субкультура» – шлягеры, уличная, парковая музыка. Никогда еще в истории культуры не существовало одновременно столько разнородных элементов.

Мир современной музыки многолик. На одном полюсе – опус-музыка, на другом – массовая культура. На стыке этих двух «противоположностей» – сочинения композиторов «третьего течения» – попытка соединения элементов и техник так называемой «серьезной» и «легкой» музыки.

Массовая культура – понятие, охватывающее разнородные явления культуры XX века, получившие распространение в связи с глобальным расширением средств массовой коммуникации. Диапазон массовой культуры весьма широк – от песенки-шлягера до рок-оперы и мюзикла. На языке искусствоведов массовая культура относится к категории «субкультуры». Приставка «суб» означает – «под», расположенный около чего-либо, подчиненный, второстепенный. Вместе с тем, «субкультура» стала главной героиней современного общества. Субкультура содействует

подавлению духовного, самобытного, содействует превращению человека в робота, интегрированного в соответствующую общественную систему, в «потребительское общество», появлению «одномерного человека». В современном «обществе потребления» на одном полюсе оказывается «массовая культура», то есть культура, как предмет потребления, с эстетикой развлекательности, другим полюсом является элитарный «постмодернизм».

Нарождается новое столетие, пора подводить итоги прошедшему веку. Никто не может дать точную оценку ситуации современной музыки. XX век представляется полем гигантского эксперимента, поставленного Историей и оставившего или развалины, или унылую равнину «потребительской цивилизации» – одно из этих мнений.

Но музыка XX века, следуя дорогой сложнейших исканий, создала свою классику. К концу же века она пошла по пути синтеза, к универсальному языку, соединению всех средств, выработанных современным искусством. Этим и обозначено неуклонное движение к веку грядущему, попытка не порвать цепь культурных традиций.

Присущий современному развитию цивилизации динамизм, невиданные прежде подвижность и изменчивость экономических преобразований, технологический прогресс объективно требуют выработки четких ценностных ориентиров, конституирования духовной и культурной деятельности.

Среди многообразия духовнообразующих компонентов внутреннего мира человека важное место занимает музыка, как одна из форм познания мира. Присутствуя постоянно в жизни человека, она незримо организует ритмы деятельности. Развивая в себе способность понимать музыку, человек расширяет горизонты своей компетентности, уникальность деятельности, определенным образом создает духовный мир.

Музыкальное произведение по сути – является социокультурным феноменом, в котором находит свое выражение не только особо значимые интонации истории общества, отображающие социальные мотивы, но и прошлое и гипотетическая возможность дальнейшего его развития.

Ярко выраженные сегодня тенденции фрагментаризации социальности и культурного опыта, децентрализация политических, экономических структур общества отражают отчуждение человека от человека, представляют опасность перерождения культуры и чревато антропологическим кризисом.

Современное развитие общества выводит на первый план работников социокультурной направленности.

В условиях трансляции культуры, в частности музыкальной, преодолевающей кризис преемственности поколений должны выступить педагоги, чувствующие, знающие и понимающие музыку культуры и мира.

Таким образом, целью музыкально-педагогической системы обучения должно стать формирование личности, разбор в культурных ориентациях, влиять на преобразование духовной действительности общества, а значит общаться при помощи музыки и слова с аудиторией самого разного уровня статуса и образованности.

На сегодняшний день в формах обучения, качестве содержания обозначился явный пробел - учитель остается внутри “музыкальной действительности” (теоретической, исполнительской, методической) без выхода на мировоззренческие, эстетические, ценностные ориентации, социальные задачи музыки в обществе. Неясность в отношении содержания и задач музыкального просветительства имеет несколько причин: во-первых, узко “цеховые” рамки подготовки будущих специалистов, во-вторых, отсутствие в общей структуре преподавания видения вышеназванных проблем, в-третьих, неразработанность методических разработок, рекомендаций по проведению спецкурсов, спецсеминаров социально-музыкальной направленности. В то же время рассмотрение эстетических, музыкально-эстетических, музыкально-критических взглядов предусмотрено в ряде дисциплин: философии, культурологии, социологии, истории музыки, однако как самостоятельная область они не выделяются и стоят на втором плане, но во многом определяют “политику” музыкального образования, так и музыкального просвещения, формирования общественного сознания эпохи.

Музыкальное произведение предстает перед современным слушателем своеобразным чувственным кодом, посредством которого композитор и исполнитель открывает нам часть творческой правды и морально нравственного "среза" человеческого бытия. В таком контексте связь философии и музыки представляется настолько естественной, насколько и трудной для понимания.

Всегда парадоксально намерение с помощью понятийного языка выразить непонятийное содержание, в частности музыкального произведения. При обозначении важнейших функций музыки в общественном сознании, выявлении некоторых современных тенденций функциональных особенностей музыкального языка в обществе подобной парадоксальности не избежать.

Тенденции функционирования музыки в общественном сознании истории общества, фиксируют фрактальность в отношении философии и музыки.

Со времен Пифагора считалось, что конечные цели музыки и философии совпадают. Согласно пифагорейству, музыка демонстрирует высшие гармонию и порядок, являя формы их слитности и целостности в человеке и мире. По Аристотелю, музыка дает возможность "созерцать" причины вечно существующих вещей.

Для выявления философско-мировоззренческих аспектов в музыке важно различать музыковедческий, эстетический, философско-мировоззренческий, психологический и социально-психологический подходы к ней. Специфика музыкального творчества и жизни музыкальных произведений, их функции в пространстве культуры отражаются в этих подходах, но с разных сторон и с различной интенсивностью.

В 80-е годы XX века предметом оживленных дискуссий стало словосочетание "философия искусства". Сутью споров является, главным образом, соотношение философии и эстетики, соответственно, художественного и эстетического отражения, освоения действительности, с непременными экскурсами в искусствоведение, художественную критику и социологию искусства. В них наблюдаются попытки гносеологизации

философии искусства, ограничения ее функций, выявление наиболее общих принципов искусствоведения. При этом четкое определение понятий философии искусства и, в частности, философии музыки необходимо для упорядочения терминологического поля наук об искусстве.

Б.С. Мейлах отмечает, что понятия, аналогичные "философии искусства", довольно широко используются в различных областях науки. Говорят о философии физики, философии естествознания и тому подобном. Под такими названиями издается немало книг и статей. Содержание этих работ определяется, прежде всего, методологическими и мировоззренческими позициями авторов. Однако большинство работ, носящих художественно-критический и искусствоведческий характер, посвящены художественной практике и анализу отдельных произведений и частных вопросов творчества, персоналиям художников. Они редко представляют собой результат широких концептуальных обобщений.

Б.С. Мейлах справедливо подчеркивает, что удовлетворительный анализ фактов и процессов художественного творчества и функционирование художественных произведений в обществе невозможен без широких философских и культурологических обобщений. Отсюда и настоятельная потребность во всестороннем рассмотрении понятия "философии искусства".

Это понятие, как известно, не ново. В русле философии искусства формулировали свое понимание эстетики Гегель и Шеллинг. Важное значение имел замысел Гегеля о создании философии искусства на базе теоретического осмысления богатейшего материала искусства многих стран, культур, народов. Гегель, Шеллинг пытались объединить, каждый по - своему, в единой теоретической системе все доступные им теоретические и эмпирические знания об искусстве. Из подобных представлений о назначении философии искусства должно исходить дальнейшее наше рассмотрение философии музыки. Мы считаем, что эстетика изучает наиболее общие признаки любых форм отражения, освоения и преобразования действительности (по законам прекрасного). Эти формы присутствуют в любой человеческой действительности. Философия искусства нацелена на духовное,

мировоззренческое, гносеологическое и методологическое освоение более узкой части эстетического освоения действительности - искусства.

В европейской музыке сложилась прочная традиция взаимодействия философско-теоретического и музыкально-эстетического освоения действительности. В истории имеется множество примеров взаимного “оплодотворения” выдающихся философских идей и музыкальных произведений. Так, в XIX и XX веках узлами такого взаимодействия оказывались гегелевская философия искусства, философия культуры Дильтея, концепции франкфуртской школы, герменевтика. Постоянный диалог между искусством и теоретической мыслью раскрывает реальную связь между музыкой и культурой в целом. Эта связь во многом формирует то, что выражается в термине “философия музыки”. Для демонстрации этого подхода ограничимся одним из блестящих пассажей А. Лосева: “.. кто понимает логику Гегеля в ее подробностях, тот обязательно должен глубоко чувствовать колоратурное сопрано, ибо оно построено на мелких дробных проявлениях, и из этого виртуозного звучания, из фейерверка отдельных тонов рисуется грандиозная картина. И обратная зависимость, конечно же имеется. Кто хочет глубоко разбираться в виртуозной музыке, тот должен потратить значительные философские усилия, прочувствовать тонкость логики Гегеля”.

Ряд исследователей указывает на время, временные, динамико-ритмические и инновационно - творческие аспекты бытия и человеческой духовности как на главное, что связывает философию и музыку, делает возможной философию музыки. Так, А. Лосев в работе “Музыка как предмет логики”, определяя предмет музыки, пытается отделить от нее все, что не есть музыка как таковая, но является средой, условием или сокомпонентом искусства звуков. Остается, по мнению Лосева, одно: музыка в ее чистейшем виде есть искусство времени; время же как таковое, то есть мысленно взятое без всегда присущего ему качественного наполнения, есть становление.

На понимание предмета философии музыки, музыкальной эстетики в целом значительное влияние оказали некоторые идеи социальной философии франкфуртской школы. Особое место в ней

занимает эстетическая теория, созданная Т. Адорно. Он изначально отказался от принципиального разделения философии и музыки. Для него было слишком очевидно, что в обеих сферах преследуемые ими цели, в сущности едины.

Экстраполяция его идей на музыкальную культуру современности имеет место, ведь в контексте времени они читаются как достижение единства и целостности через сохранение и развитие самобытности и уникальности различных культур и народов.

По Адорно, функциональное отношение музыки к окружающему миру предстает в амбивалентном качестве: творения подлинной социальности и отрицания неподлинной. Музыка в своих формах сразу и воспроизводит, и отрицает общественную ситуацию. “Самодвижение музыкального материала имеет тот же источник, что и общественный прогресс”.

Поскольку настоящее время, по мнению Адорно, - время кризисных явлений всех областей духовной жизни, общества, современное музыкальное произведение должно отражать в себе важнейшие духовные противоречия общества. Только такое произведение, полагал Адорно, может быть подлинным, которое демонстрирует свою противоречивость, свои саморазрушительные потенции - в этом его соответствие действительности. Такое произведение - “чувственный код” философии.

Музыка - единственная область, в которой человек схватывает настоящее, в котором настоящее “длится”. Поэтому каждая личность должна стремиться не только, возможно чаще слушать музыку, но и “делать” ее.

По замыслу Адорно, произведение музыки (и искусства вообще) должно свернуться в единственный момент в подлинное переживание - озвученное настоящее время. Тогда оно станет “чувственным кодом”, ключом к истине и истории. Истинное понимание истории, по мнению Адорно, безнадежно потеряно в реальности XX века, характеризуется фетишизацией важнейших отношений, включая сюда и отношения между человеком и временем.

Если принять за основу концепцию А. Лосева о том, что музыка - искусство времени, то Адорно не только философ и

социолог музыки, он - социолог общественного времени. Адорно считает, что созданная человеком форма отношений со временем (постепенная технизация всех областей жизни) начинает сама оказывать на них сильное влияние. Реальность XX века, диктуя фетишизм временной упорядоченности, отбирает у человека. Один из выходов из такой ситуации - музыкальное произведение, его создание и его переживание слушателем.

И философия, и искусство должны возродиться через смерть, через преодоление страха перед "бездной" настоящего, необусловленного искусственными подпорками разума, рассудка. Музыка, выраженная чувственным кодом времени и пространства, необходима для освобождения от технотронности окружающей жизни. Настоящая музыка - это путь к свободе, возвращение к себе. Она, по словам Адорно, средство возвышения человека: "Музыка, самое чарующее из искусств, учится разрушать чары, производимые ею же самой во всех своих формах... Выражение страха беспомощного человека может означать - пусть слабую и притворную - помощь беспомощным и заново обещать то же, что издревле обещал протест в музыке - жизнь без страха".

Таким образом, в концепции Адорно явным образом обозначена общественная ситуация, кризис культуры, основное противоречие между рациональным (принявшим форму фетишизации и технизации всех областей жизни общества) и чувственным миром, парадоксы духовно-интеллектуального освоения человеком действительности.

Функциями подлинного музыкального произведения в культуре должны, по Адорно, стать:

1. выражение подлинного "чувствования" настоящего;
2. дефетишизация общественного сознания, разрушение стереотипов его функционирования;
3. демифологизация господства временных отношений, властвующих в отношениях между людьми, человеком и миром, подчинение их человеку, личности.

Возвращение к "чувственному коду" настоящего, возможно, вернет тот ключ к истине, к пониманию истории, о котором говорил Адорно: вернет к бытию, свободному от страха, переведет человека от модуса его существования в виде "иметь" к модусу

существования “быть”.  
 “Оукливание” различных форм существования, их затвердевание прекращает общественное бытие в некую кунсткамеру, имитирующую живое, скрывающую “мертвые восковые фигуры”, подменяющую динамику статикой. В этой ситуации для музыки возможны два пути - либо оставаться звуковым аналогом социальной системы и тем самым организованной, упорядоченной и насквозь рациональной формой, либо потерять ее как таковую, сломать застывшую форму, разрушить законченность, уходя от структурности, знаковости общественного бытия.

Музыка аналогична социуму потому, что и звуковые формы и социальные формы есть организованные формы. Перестав быть организованной формой, музыка отрицает социум и утверждает “иное”. Такая подлинная музыка - залог подлинности человеческого существования в настоящем - музыки, “люющей с Небес»

#### **Вопросы для самоконтроля к теме №4**

1. Периодизация культуры XX века
2. Основные направления в искусстве XX века
3. О некоторых музыкально-философских системах XX века
4. Академическая и массовая музыкальная культура в XX века
5. Социальная философия Франкфуртской школы

#### **Произведения для самостоятельного ознакомления**

Музыка И.Стравинского, композиторов нововенской школы, послевоенного и советского музыкального авангарда (по выбору), мюзиклы и рок-оперы американских, европейских и российских авторов (по выбору). Дж.Оруэлл – 1984; Вл.Мартынов – 2013;; живопись Сальватора Дали; фильмы Л.Бунюэля, А.Тарковского, Н.Михалкова.

#### **План ответа на экзаменационные вопросы**

1. Историческое место рассматриваемого художественного явления (направления, произведения искусства)
2. Исторические предпосылки его появления
3. Художественно-стилевые черты
4. Взаимосвязь данного явления с аналогичными явлениями в других видах искусств
5. Определение места данного явления в культурно-историческом процессе

## БИБЛИОГРАФИЯ

1. Adorno Th.W. Philosophie der Neuen Musik. Frankfurt a M, 1958.-S.38
2. Adorno Th.W. Stichworte. Kvitscre Modelle 2.Suhokamh Verlag, - Frankfurt a. M, 1969. -S.58.
3. AdornoTh.W.Uber Wagner. – Berlin,1952.- S.198
4. AdornoTh.W. Zur Dialektik des Engagements. Sukvkamh Verlag, - Frankfurt a.M., 1973.-S.131 [festival.1september.ru](http://festival.1september.ru) – художественная система романтизма (в формате .doc).
5. Акопян Л.О. Музыка XX в. Энциклопедический словарь. - М.: Практика, 2012. – 855 с.
6. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л., 1973.
7. Вейдле В.В. Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX века. М., Политиздат. 1991.
8. Габитова Р.М.. Философия немецкого романтизма. Москва., 1978 г.
9. Гайм Р. Романтическая школа. Вклад в историю немецкого ума / Пер. В. Неведомского. М., 1891
10. Друскин М. Игорь Стравинский. – М-Л.: Советский композитор, 1974.
11. Зеньковский В.В. Русские мыслители и Европа. М., 1997.
12. Искусство в системе культуры. Л., 1987
13. История зарубежной музыки XX век: Учебное пособие, составление и общая редакция Н.А. Гавриловой. – М.: Музыка, 2005, - 576 с.
14. История отечественной музыки второй половины XX века: Учеб.пособие для вузов, доп.МО РФ/ отв.ред. Т.Н.Левая. – СПб.: Композитор, 2010. //www.e.lanbook.com
15. История Философии – под ред. Проф. Н.В. Мотрошиловой\\ "Греко-латинский кабинет".Москва.,1998 г.
16. Каган М.С. Философия культуры. СПб., 1996
17. Ковнацкая Л. Бенжамен Бриттен. - Л.: Советский композитор, 1974.
18. Лосев А. Ф. Основной вопрос философии музыки //Советская музыка. 1990. №11.- С. 64-74.

19. Мейлах В.С. Философия искусства и художественная картина мира // Вопросы философии. 1983. №7. -С. 116-130.
20. Минакова А., Минаков С. История мировой музыки: Жанры. Стили. Направления. - М.: Эксмо, 2010, - 544 с.
21. Музыка XX век. Очерки. - М.: Музыка, 1977.
22. Росс А. – Дальше – шум. Слушая XX век. - М.: Астрель, 2012. – 559 с.
23. Савенко С. История русской музыки XX столетия: От Скрябина до Шнитке: Учеб. пособие. - М.: Музыка, 2011.
24. Современная западная философия. Словарь. М., 1998.
25. Терешина М. История русской музыки. М: Эксмо, 2012. – 704 с.
26. Фрай С. Неполная, но окончательная история классической музыки. – Фантом Пресс, 2012. – 512 с.
27. Холопов Ю.М. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. №4. -С.106-114.
28. Шеллинг Ф.В. Философия искусства. М., Мысль. 1966
29. Шлегель Ф. Разговор о поэзии. Речь о мифологии // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980
30. Щелбанина Г.Н. Антропологическая философия в России нач. XIX в. (Д.М. Велланский, А.И. Галич) Минск, 1992
31. [krugosvet.ru](http://krugosvet.ru) – материал из энциклопедии «Кругосвет» о романтизме;
32. [megabook.ru](http://megabook.ru) – материал из Большой энциклопедии Кирилла и Мефодия;