Департамент образования города Москвы

Государственное бюджетное общеобразовательное учреждение города Москвы

«Гимназия №1505»

«Московская городская педагогическая гимназия-лаборатория»

**РЕФЕРАТ**

на тему

**Силуэт как способ познания мира**

Выполнила:

Болога Елизавета Ивановна

Руководитель:

Долотова Елена Юрьевна

Рецензент:

Шахова Татьяна Борисовна

Москва

2016/2017 уч.г.

Оглавление

[**Введение** 2](#_Toc477884779)

[**1 ГЛАВА – Силуэт** 3](#_Toc477884780)

[1.1 История силуэта 3](#_Toc477884781)

[1.3 Техники выполения 4](#_Toc477884782)

[1.4 Петроглифы 5](#_Toc477884783)

[1.5 Силуэт в литературе 6](#_Toc477884784)

[1.6 Силуэт в моде 14](#_Toc477884785)

[**2 ГЛАВА – Елизавета Бём** 18](#_Toc477884786)

[**3 ГЛАВА – Интуитивизм** 20](#_Toc477884787)

[3.1 Иррационализм 20](#_Toc477884788)

[3.2 Интуитивизм 20](#_Toc477884789)

[3.3 Анри Бергсон 21](#_Toc477884790)

[3.4 Гуссерль 22](#_Toc477884791)

[3.5 Интуитивизм в литературоведении 23](#_Toc477884792)

[3.6 Социологическая школа 24](#_Toc477884793)

[3.7 Формальная школа 25](#_Toc477884794)

[**ЗАКЛЮЧЕНИЕ** 27](#_Toc477884795)

[**Список литературы** 27](#_Toc477884796)

# **Введение**

За шесть лет обучения в художественной школе я ни разу не услышала о таком направлении в искусстве как силуэт. В своем реферате я бы хотела рассказать об этом направлении. Этот вид искусства столь же интересен как и живопись, и графика. Расскажу о великих силуэтистах. Так же я расскажу о таком направлении в философии и искусстве как интуитивизм. Многим покажется, что силуэт и интуитивизм не имеют ничего общего, но это не так. Это два абстрактных направления: силуэт – это очертания какого либо предмета, так же и интуитивизм опирается на некий образ.

Цель моего реферата – узнать о таком направлении в искусстве как силуэт, узнать каково значение силуэта в современном искусстве и как он связан с интуитивизмом.

Задачи моего реферата:

1. Узнать что такое силуэт и откуда он возник
2. Рассказать о некоторых силуэтистах
3. Рассказать о том, что такое интуитивизм
4. Как силуэт связан с интуитивизмом

Мой реферат актуален тем, что довольно интересно узнать о новом виде искусства, про который не рассказывают даже в художественных школах, а также об интересном направлении в философии как интуитивизм.

# **ГЛАВА – Силуэт**

## **История силуэта**

Силуэт — это плоскостное изображение, а также вид графики. Силуэт подобен тени объекта. В силуэте фигуры или предметы рисуются обычно сплошным черным пятном на светлом фоне или белым на темном фоне. В таком рисунке внешние очертания объекта должны быть очень выразительны, без лишних деталей. Портреты в технике силуэта делаются, как правило, в профиль. Силуэты можно не только рисовать, но и вырезать ножницами. Силуэтным, называют изображение предмета, в котором обозначается только очертание предмета, а он сам представляется однообразным черным пятном. Силуэт обыкновенно рисуют черной краской на белой бумаге или вырезают из тонкой черной бумаги, которая потом наклеивается на светлую.

Силуэтные портреты были распространены во Франции, Англии и Германии в 18 и 19 века. Обычным способом изготовления силуэтов было вырезание их ножницами из черной бумаги, но уже в 1786 году появилось промышленное производство. Силуэты помещали на гипсовых плитках, на слоновой кости, фарфоре и других материалах. В конце 18 века некоторые английские мастера, в частности Фелпс, стали делать силуэтные изображения цветными. Силуэты из фольги и цветной бумаги использовал в декоративном искусстве Ж.-Б. Гломи. Теперь существует особый вид искусства, который назван в честь Гломи – эгломизе.

**1.2 Эгломизе**

Эгломизе — особый вид узора на стекле, выгравированный с обратной стороны по серебряной амальгаме геометрического узора или растительного орнамента с последующей позолотой или чернением гравированных мест.

Термин «эгломизе» — первоначально «гломизе» появился в лексиконе французских антикваров второй половины XVIII века: он явился производным от имени парижского рисовальщика и изготовителя рам Жана Батиста Гломи

## **1.3 Техники выполения**

История силуэта в России начинается во второй половине XVIII века. Французский художник Ф. Г. Сидо — один из первых силуэтистов в России. Он известен по созданной галерее портретов придворных Екатерины II. Этот вид искусства не нуждается в особых условиях, красках и устройствах. Силуэт переместился в произведения декоративно-прикладного искусства и в альбомы. Появились табакерки с силуэтами, вышивки, инкрустации, силуэты на фарфоре.

Силуэт на фарфоре

Подзабытая техника была восстановлена в конце XIX века, когда к ней обратились профессиональные мастера. Вновь обрели популярности силуэты-портреты. В глазах нового поколения силуэт хорошо воспроизводил стилистику рококо XVIII века.

Использовалась техника силуэта и при создании книжных знаков — экслибрисов.

ТЕХНИКИ ВЫПОЛНЕНИЯ:

* Простейшая: нарисовать силуэт на чёрной бумаге и вырезать, наклеить на белую бумагу сделанное изображение. Позволяет долго исправлять неудачные места.
* Рисовать тушью.
* Профессиональный вариант: гравюра на меди, цинке, латуни или литография. Требует особые краски и приспособления.

## **1.4 Петроглифы**

История искусства силуэта восходит к петроглифам — наскальным рисункам, куклам восточного теневого театра, архитектурной резьбе по дереву. Силуэт доминирует в первобытном искусстве, в произведениях Месопотамии и Древнего Египта, древнеамериканском искусстве. Силуэтными являются чернофигурный и краснофигурный стили древнегреческой вазописи.



Существует античная легенда, связанная с силуэтом и контурной линией. Около первого века нашей эры Плиний Старший написал историю о молодой коринфянке, которая обрисовала тень своего возлюбленного тающими свечами, чтобы во время его путешествий, этот образ был всегда с ней. Эта история интересна техникой создания силуэтов с помощью воска, которая позже была очень распространена. Это занятие даже стало чем-то вроде настольных игр у женщин в 19 столетии: не надо было никакого особенного умения, только направить тень на стену.

## **1.5 Силуэт в литературе**

 Ю.И. Айхенвальд во введении к своей работе «Силуэты русских писателей» (3 т., 1906 – 1910) провозглашает принципиальную невозможность какого-либо научного подхода к литературе. Для него литература – это плод творчества великих личностей, которым в силу их необычайных масштабов нельзя подходить с позиций детерминизма. Искусство относится к области чувств и фантазии, это «цветение духа, великая бесполезность», которая начинается там, где кончается действительная жизнь, в связи с этим, биографизм тоже не может быть действенным методом. Творчество – это бессознательный процесс, который придаёт эстетической деятельности глубоко иррациональный характер. Наконец, искусству присущи космическое измерение, и поэтому оно обладает неким символическим значением. Критик, по мнению Айхенвальда, должен учитывать эти стороны искусства, расшифровать текст, а затем, став в свою очередь художником, воссоздать его.

 Работа над полным собранием сочинений А. Шопенгауэра была для Айхенвальда мировоззренческой школой. Учение Шопенгауэра о противоположности понятия и интуиции в процессе познания оказала существенное влияние на методологические принципы Айхенвальда как критика. Он был одним из самых ярких представителей направления, которое получило название импрессионистической, «имманентной» или интуитивистской критики. И при этом заметной любви к теории о Айхенвальда мы не найдём, поскольку он иногда  «просто опасается, что теория может встать на пути между ним, литературным критиком, и писателем, в чье творчество он стремится вникнуть непосредственно, без помощи схем» [62; с. 7].

 Главная книга Айхенвальда – «Силуэты русских писателей». «Силуэт» – жанр своеобразный, парадоксальная двойная оптика «силуэтного видения» обусловлена тем, что, не имея опоры в характерных подробностях и деталях, она тем самым заставляет обращаться к поиску самого глубинного в образе.

 Избранный им жанр "силуэтов" или "этюдов", предлагавший читателям не столько портрет, сколько набросок, штрихи к портрету, как нельзя более отвечал задачам импрессионистической критики. "На импрессиониста литература действует не одной своей чисто эстетической стороной, – писал он о своем методе, – но всесторонне полнотою своих признаков, как явление моральное, интеллектуальное, как жизненное целое". При создании своих силуэтов Айхенвальд использовал самые разнообразные сведения – биографические, психологические, наблюдения над художественным творчеством. Как критик он чуждался наукообразия и классификаций, был последовательным противником единого подхода к произведениям искусства.

           Суждения Айхенвальда о Тургеневе вызывали у современников бурю негодования. Написанный резкими красками портрет Тургенева казался карикатурным. Самостоятельность его суждений казалась вызывающей.

 Чтобы попытаться понять Айхенвальда, необходимо учитывать два очень существенных для его работ момента.

 Во-первых, одним из главных критериев оценки «таинственных повестей» является отношение художника к миру, принятие жизни во всей своей полноте, благоговение перед ней. Внимание критика приковано к тому, как человек воспринимает жизнь. Считая Тургенева «прямолинейным, общим и поверхностным», даже «неглубоким», Айхенвальд, однако не отказывает ему в том, что он «искренен и увлекается там, где рисует разлуку с жизнью уходящей, где слышит ее последние, грустные аккорды…» [3; с. 261]. А поскольку Тургенев не был «благодарен к жизни», то строгого критика «не трогает его изящный пессимизм… не вызывает сочувствия дух усталости, который веет над его последними страницами… У него был неподдельный страх старости, страх смерти, но в литературе он кокетничал с самой смертью» [3; с. 262]. То есть, сверяя свои взгляды с «божественным камертоном», соотнося недостатками, Айхенвальд утверждал, что Тургенев испытания этого не выдерживал. «И это не разоблачительство, но решимость автора смотреть собственными глазами, когда сказанное слово равносильно поступку» [62; с. 8].

 Второй критерий оценки творчества писателя  вполне соотносим с духом самого времени, когда писались «Силуэты…». Исследователь временами, стремился найти адекватное формально-стилистическое выражение глубинным смыслам бытия и остро осознавал наличие в мире духовной вертикали. Возможно поэтому на рассматриваемые им «таинственные повести» («Сон», «Песнь торжествующей любви», «Рассказ отца Алексея», «Клара Милич») Айхенвальд смотрел с точки зрения раскрытия в них новых областей человеческого духа. В литературе его более всего привлекало проявление владеющей нами «духовной стихии». В море литературы у него был проверенный опытом и интуицией ориентир: «реакция на вечность».

 И, по мнению Айхенвальда, такую проверку Тургенев тоже не выдерживал: «Друг нашей доверчивой юности,… светлое воспоминание прошлого, Тургенев в это прошлое и уходит» [3; с. 255].

 Чтобы подтвердить эту мысль, Айхенвальд приводит массу аргументов, в том числе и тех, которые вызывали резкий протест современников. По сути, это одна и та же мысль: Тургенев – просто «изящный рассказчик»,  трудные проблемы духа «умещает он в свои маленькие рассказы, точно в коробочки» [3; с. 256]. Бесспорно богатый, содержательный, разнообразный, он не имеет, однако, «пафоса и подлинной серьёзности».

 Достоинства произведений, указанные Айхенвальдом при рассмотрении «таинственных повестей», при ближайшем рассмотрении больше похожи на недостатки. Если он чутко заботится о читателях, то это негативно сказывается на персонажах, так как он не хочет, по мнению критика, чтобы последние затмили его «самого» в глазах публики, которую автор «ревнует» к собственным своим героям. Например, рассуждая об исключительном месте любви в творчестве И.С. Тургенева, исследователь замечает: «Все влюблены у Тургенева как-то тенденциозно. Ему мало реальных свиданий, так что ему ещё нужны всякие «Сны», «Песни торжествующей любви», где показал он страсть бессознательную, на расстоянии, телепатию чувства» [3; с. 249].

 Вся статья пронизана глубоко личностным отношением интерпретатора к тому, о чём он пишет. Попытка переоценки ценностей представлялась многим современникам святотатством. С. Венгеров возражал: «Стремление выбросить из истории литературы исторический элемент жестко отомстило критику: сказать, что Тургенев не глубок, значит единым взмахом пера уничтожить всё, что отвело Тургеневу великое место в истории русской литературы» [62; с. 10].

 Самостоятельность его суждений казалась во многом вызывающей. Но честность, возведённая в принцип всей литературной деятельности, уберегла Айхенвальда от компромиссов с мнением большинства, с сильными традициями и групповыми интересами.

 Айхенвальд отделял свой метод от так называемого "чистого искусства", от эстетизма, рассматривающего художественное творчество и оценивающее его с точки зрения чисто художественных критериев. Его подход к литературе на сегодняшнем языке можно назвать "медленным чтением" или "пристальным чтением", как на русский язык переводят термин, изобретенный американской школой новой критики. Только Айхенвальд свое "медленное чтение" не рассматривал как метод, это был способ "сопричащения литературе", если пользоваться его термином, а сам он выступал в статьях не как ученый, а как квалифицированный читатель, как посредник, развивающий и продолжающий художественный текст.

 Критик, по-своему руководствуясь чувством и интуицией, старается сохранить живое дыхание художника, и самой органичной формой становится «силуэт». Когда отброшены случайные черты, когда остаётся самое главное – целостность восприятия жизни, тогда изменяется само отношение к художественному слову.

 Другие исследователи (П. Шаблиовский, А. Евлахов, М. Гершензон) [145; 43; 34], изучая характер мировоззрения И.С. Тургенева, видели в его пессимизме последовательное философское убеждение.

С точки зрения П. Шаблиовского, «сущность мистического опыта» состоит «в преодолении предельных граней бытия», т.е. «пространства, времени, механической причинности». Такое преодоление изображено Тургеневым, как считает исследователь, в его «таинственных повестях». Мистическое состояние героев этих произведений не поддаётся объяснению, причины и следствия его не дано понять человеку, и это даёт право утверждать, что «наиболее интимной своей стороной душа Тургенева сливалась с народной мистической стихией» [145; с. 159].

 Несколько иной характер имела обстоятельная статья Н. Аммона «Неведомое в поэзии Тургенева»; в ней была сделана попытка всестороннего научного анализа отношения Тургенева к феномену неведомого. Аммон считал проблему неведомого краеугольным камнем тургеневского мировоззрения. Обнаруживая во многих произведениях писателя тему таинственного, фантастического, Аммон определил, что она относится и к вполне определённым сферам человеческого существования: судьба, наследственность, власть любви, страсти. Сложность позиции самого Тургенева по отношению к таинственному состоит, по мнению исследователя, в том, что писатель нигде никогда до конца не утверждает наличия таинственных сил и даже пытается дать естественное объяснение поступков и психологического состояния героев. Сам Аммон тоже не исключает возможности психофизиологического толкования «таинственных» событий в рассматриваемых повестях. Он полагает, что в этом проявился  определённый интерес Тургенева «к области малоисследованных явлений психологического и психофизиологического свойства» [6; с. 262]. Но в то же время исследователь доказал, что понятие неведомого в творчестве Тургенева включало в себя не только необъяснимые психологические явления, но и естественное, психологически обусловленное поведение человека при необычных, «таинственных» обстоятельствах и, что ещё более важно – жизнь природы, протекающую помимо и вопреки человеческой воле. Значение «таинственных повестей» нельзя было сводить к воспроизведению патологических состояний человеческой психики, как это сделал, например, В. Чиж [143; с. 624 – 648]. Вера в неведомое, в непознаваемое человеческим разумом составляла один из наиболее существенных аспектов философской системы Тургенева и не позволяла целиком и полностью отнести его мировоззрение к позитивизму, так как отличительной чертой позитивистов середины XIX века была как раз уверенность в познаваемости мира. Аммон сделал попытку охарактеризовать мироощущение Тургенева как стройную и выработанную философскую систему.

 Всесторонний научный анализ темы «неведомого» в «таинственных повестях» Тургенева, сделанный Аммоном, показал, что в мироощущении и эстетике писателя были черты, которые могли привлечь внимание модернистов.

 По мнению А.В. Хрусталёвой, «метод Гершензона развивался в относительной изоляции и от академического литературоведения, и от русских модернистов». Исследовательница считает, что Гершензон «не являлся  критиком-символистом», а следовал собственной концепции целостной личности. «В соответствии с этой концепцией цель литературной критики и литературоведения – прояснить глубоко скрытое мировоззрение автора, недоступное познанию его самого, понять “религию” автора. Саму технологию, используемую Гершензоном можно назвать герменевтической или истолковательной» [141; с. 143].

 М.О. Гершензон не довольствовался при анализе художественных текстов тематическим и конкретно биографическим уровнем. На рубеже XIX – XX веков возникли споры и многочисленные разногласия при определении той действительности, которую художественное творчество воспроизводит. В этом отношении позиция Гершензона была следующей: той «действительностью», которая отразилась в художественном творчестве писателя, он считал его психологию, а задачей исследователя – объяснение творчества психологией творца. В критических работах Гершензон объединяет подход, базирующийся на философском толковании с изучением источников, а также с фактологическим и историческим исследованием.

 Гершензон обосновывает теорию об истинном и ложном Тургеневе. Он исключает некоторые романы («Отцы и дети», «Дым», «Новь») и многие повести из числа лучших произведений писателя, трактует Тургенева как создателя вечных образов-символов (птицы в «Призраках»). Книга М. Гершензона отличается от работ критиков-символистов в ряде выводов. Автор не пытается вместить мировоззрение Тургенева в узкие рамки философского идеализма или позитивизма, не придает значения вопросу о религиозности Тургенева, связывая этот вопрос с более существенной проблемой идеала. По мнению М. Гершензона, идеалом Тургенева была цельность человеческой личности, и писатель показал несколько путей к достижению этой цельности – через полное самоотречение, «обезличивание» или, наоборот, через подчинение стихиям, «сверхличной силе» в любви и искусстве. М. Гершензон приходит к выводу о том, что идеалом Тургенева была безличность, слиянность со стихией, природой, в противовес личности, воплощающей культуру. М. Гершензон даже делает вывод о затаенной вражде Тургенева к культуре, что противоречит общепринятому взгляду на Тургенева как носителя идеалов культуры. В книге М. Гершензона, как и в большинстве модернистских работ, на первый план выдвигается не целостный анализ творчества Тургенева, а стремление автора к выражению собственных идей, своего взгляда на мир, человека и искусство.

 М.О. Гершензон рассматривает ряд «таинственных повестей» («Фауст», «Призрак», «Песни торжествующей любви» и т.д.) в аспекте борьбы человеческого с природным. Исследуя их, Гершензон чётко следует своей методологической установке: в центре внимания оказывается внутренний мир личности. При этом принципиальной позицией критика был синтез. Он хотел объединить текстологический анализ и интерпретацию.

 Однако работу Гершензона ни в коем случае нельзя рассматривать целиком в русле идей модернистской критики. Она носит во многом исследовательский характер и отличается широтой поставленных в ней проблем. Критик впервые показал генезис некоторых идей и тем тургеневского творчества, поставил вопрос об эволюции творческой мысли писателя.

 Критическое отношение к методологическим позициям или приёмам анализа литературных текстов у Гершензона правомерно, если мы будем смотреть на него, как на профессионального историка литературы, каким он сам себя считал.

 Его критиковали с двух сторон: формалисты отвергали поиски «душевного мира» писателя в его творчестве; социологи настаивали на том, что не личность писателя, а социальное бытие класса, к которому они сами же данного автора и причисляли, определяет художественную структуру его произведений. Но возможен и совсем иной подход к тому, что сделал Гершензон для русской литературы. Это понимание смысла его исследований с точки зрения их места в русской культуре XX века: «прекрасное чувство историка» (Л. Гроссман), а вместе с этим – тонкая интуиция, проницательность.

 Метод интуитивизма, оставаясь в рамках позитивистской эстетики, и оспаривая право интеллектуального знания, рассудка и опыта в постижении истины, отвергал систему традиционных литературоведческих категорий. Духовный, глубинно-психологический уровень, сфера бессознательного постижения искусства провозглашались основой в подходе к творчеству художника. Односторонность, одноплановость такой методологии проявлялось и в том, что отвергалась мысль о литературе как форме выражения общественного сознания, а писатель представлялся демиургом литературы, совершенно свободным от каких-либо внешних влияний.

 Согласно собственной философско-эстетической концепции, критика модернизма, ощущавшая генетические связи с мировоззрением и творчеством Тургенева, особое внимание сосредотачивала на анализе художественно-философской системы, объединяющей произведения писателя. Основное внимание нацеливалось, при этом, на «таинственные повести», в которых, по мнению модернистской критики, отразилось его предчувствие нового искусства и новых философско-эстетических систем.

 Заслуга литературоведческих выводов модернистской критики в том, что она особо подчеркнула и доказала, что позднее творчество Тургенева имеет художественно-философский характер.

Этим она как бы стимулировала пристальное изучение тех пластов содержания этих повестей, которым не придавали тогда существенного значения.

 Несмотря на кажущуюся субъективность многих оценок и выводов, критика конца Х1Х – начала ХХ веков наметила круг вопросов, которые заняли центральное место в тургеневедении последующих лет. В этот круг вошли проблемы разного уровня, затронувшие содержание и поэтику произведений Тургенева, а также его биографию, психологию и мировоззрение.

## **1.6 Силуэт в моде**

**Силуэт** – плоскостное однотонное изображение предмета, одежды.
Вместе с тем силуэт дает четкое представление об объемности одежды, так как он является проекцией объемной формы одежды на плоскость. Силуэт характеризует форму костюма.
**Форму** костюма следует рассматривать как объемно-пространственную характеристику предметов.
Важное значение приобретает силуэт в связи с развитием моды, так как для моды на определенном отрезке времени характерны определенные формы и, следовательно, силуэты одежды. Таким образом, силуэт является средством выражения моды, он дает возможность определить характерные изменения моды в костюме за определенный период времени.
Силуэт представляет собой рамку, в пределах которой решается одежда.
Для более точной характеристики силуэта его сравнивают с теми или иными **геометрическими фигурами:**

• прямоугольный;

• трапециевидный;

• овальный;

• в виде двух треугольников с усеченными вершинами.

Силуэт можно классифицировать по **степени прилегания** изделия к фигуре (рис. 3.2):
• Полуприлегающий силуэт – силуэт одежды, которая, повторяя формы тела, как бы удалена от него на небольшое расстояние.
• Прилегающий – силуэт одежды, плотно прилегающий к телу и точно повто-ряющий его форму.
• Приталенный имеет несколько разновидностей, которые отличаются друг от друга характером прилегания к телу лифа и юбки, их формой. Для всех решений ха-рактерно плотное прилегание по линии талии, которая может акцентироваться поясом.
• Свободный – это силуэт одежды, которая держась на опорных конструктивных поясах (плечевом, линии талии) может совсем не соприкасаться с телом.
Силуэт может быть фронтальным и профильным.
Иногда силуэт по форме сравнивают с буквами: А-образный, Х-образный.

Формообразование частей одежды осуществляется главным образом конструкцией. Чем сложнее конструкция, тем многообразнее могут быть линии, выражающие её. При решении одежды применяют линии прямые, кривые, вертикальные горизонтальные, короткие, длинные. В одежде различают четыре основные группы линий: силуэтные, конструктивные, конструктивно-декоративные, декоративные.

*Силуэтные линии* – линии, создающие внешнее очертание, контур одежды. Они придают силуэту выразительность, определяют пропорции, способствуют раскрытию замысла, выражают направление моды. К силуэтным линиям в одежде относятся: линии талии, линия плеча, линия горловины, линия груди, линия бедер, линия низа.
*Конструктивные линии.* К ним относятся линии, соединяющие детали (швы) и линии, создающие форму (вытачки, складки).
Основными конструктивными линиями являются: плечевые швы, боковые швы лифа и юбки, шов по линии талии, швы втачивания рукавов и нижние швы рукавов, вытачки, рельефы, подрезы (рис. 3.3).
*Конструктивно-декоративные* – линии, которые обычно несут двойную нагрузку, то есть это конструктивные линии, но декоративно оформленные (строчкой, вышивкой, кантом, тесьмой и т. п.). В таком случае конструкция выполняет эстетическую функцию, она обогащает форму (это рельефы, линии кокеток, подрезов, отделанные строчкой, тесьмой) (рис. 3.3).
*Декоративные линии* являются решающими при разработке фасона. К ним относят-ся линии, образуемые различными элементами отделок: вышивкой, кантами и т.п., обо-гащающими внешний вид модели. Декоративными можно считать и контурные линии деталей: воротники, лацканы, карманы.

*Вертикальные линии* выражают строгость, лаконичность, способствует зрительному удлинению фигуры.
*Горизонтальные линии* определяют устойчивость статичность модели, зрительно расширяют фигуру.
*Диагональные линии* выражают движение, динамику, характерны для построения одежды с асимметричными формами деталей.
*Главные линии*композиции организуют силуэт и форму, выражают замысел композиции.
*Второстепенные линии* должны быть согласованы и увязаны с главными.



Определение различных видов линий
в костюме:

С – силуэтные,
К – конструктивные,
К-Д – конструктивно-декоративные,
Д – декоративные

# **2 ГЛАВА – Елизавета Бём**

Елизавета Меркурьевна Бём родилась 12 февраля 1843 г. в Санкт-Петербурге, детство провела в родовом имении Эндауровых. Семья была большая: у Елизаветы было три брата и две сестры. С 1857 по 1864 гг. обучалась в Рисовальной школе Общества поощрения художников в Санкт-Петербурге, окончив её с серебряной медалью. Живя в ярославском имении, иллюстрировала произведения Некрасова, сценки из крестьянской жизни, одновременно увлекаясь литографией и литографируя собственные рисунки. В 1867 году она вышла замуж за Людвига Францевича Бёма (1825-1904), несмотря на 18 лет разницы в возрасте, брак был счастливым. В 1868 году у супругов родилась единственная дочь, тоже Елизавета, в замужестве Барсова.

Наверно не многие интересуются тем, что было до революции 1917 года, то есть в, то время когда ещё была царская Россия. А зря! Там можно многое, что интересного обнаружить. Например, такую мелочь, как кажется, как иллюстрации к книжкам или же простые бумажные открытки, каких было множество. Люди иногда забывают о той красоте, что была когда-то и поражала воображения. А ведь иллюстрации Елизаветы Бём ещё долго красовались на прилавках, уже даже при советской власти. А потом вдруг раз и исчезли. Хотя сама она и не дожила до революции, ушла из жизни в 1914 году, но зато после себя оставила такие раритеты, которые в оригинале нынче стоят бешеных денег.



А проживала эта великолепная художница в Ярославской области и именно в своём имении создавала свои шедевры. Да, да, она была из высших слоёв, если можно это так назвать. Просто рисование было её увлечением, и она с удовольствием этим занималась. Работы Бём были продемонстрированы на Первых международных выставках в Европе, да и в России её ценили. Особенно тогда, когда её уже не стало, когда не стало и империи. Те, кто успел переселиться в Европу, с удовольствием приобретали потом её работы. Это была своего рода ностальгия.

Она работала в технике «силуэты». Это довольно сложная и кропотливая работа с ножницами и бумагой. В 1875 году она создаёт альбом открыток «Силуэты», а в 1877 году — альбом «Силуэты из жизни детей». Оба альбома напечатаны Картографическим заведением А.А. Ильина, который приходился ей дядей. Создала детские альбомы «Пословицы в силуэтах» (1884), «Поговорки и присказки в силуэтах» (1885). К концу 1880-х гг. Е.М. Бём стала терять зрение. Работа в области силуэта усугубляла ситуацию, и в 1896 г. художница окончательно перестала работать в этой технике. Хотя она была признанным гением в этом направлении.

# **3 ГЛАВА – Интуитивизм**

## **3.1 Иррационализм**

Иррационализм (лат. irrationalis – неразумный)– в широком смысле философские учения, которые ограничивают, принижают или отрицают решающую роль разума в познании, выдвигая на первый план иные виды человеческих способностей – инстинкт, интуицию, непосредственное созерцание, озарение, воображение, чувства и т.д.

Как правило, эти учения являются идеалистическими и признают основой мироздания или одну из абсолютизированных способностей человеческой психики («воля» Шопенгауэра), или Бога, стоящего превыше всех способностей разума и постижимого лишь в процессе мистического единения (М.Экхардт); или нечто Непознаваемое (Кант, Спенсер, С.Франк), которое принципиально недоступно человеческому разуму, хотя и лежит в его основе.

## **3.2 Интуитивизм**

Интуитивизм - одно из наиболее влиятельных направлений эстетической мысли XX века. Его сторонников сближает отрицание плодотворной роли разума в творческом процессе, представление о творчестве как об акте подсознательном, интуитивном.

Интуитивизм в теории познания выступает как разновидность иррационализма.
В XX в. его крупнейшие представители — А. Бергсон,
Э. Гуссерль, Н. Лосский. В воззрениях Декарта и Спинозы
интеллектуальная интуиция представляла собой высший акт разумного познания,
не исключающий логического мышления и чувственного отражения. В интуитивизме
как методологии познания интуиция становится иррациональным актом познания,
в котором якобы преодолевается противоположность между субъектом и объектом.
Уже Платон (427-347 гг. до н. э.) утверждал возможность созерцания идей
путем внезапного озарения, предполагающего длительную подготовку ума и
ведущего к непосредственному интеллектуальному знанию (путь интеллектуальной
интуиции). Декарт считал, что разум в форме интуиции приводит к более
достоверному знанию, «чем сама дедукция».

## **3.3 Анри Бергсон**

Родоначальник интуитивизма - Анри Бергсон (1859-1941), определивший свою концепцию еще в конце прошлого века. Наиболее значительные его работы - "Память и материя", "Творческая эволюция", "Смех". Бергсон полагал, что разум – надежный путеводитель человека, лишь в практической жизни, ибо он классифицирует предметы с точки зрения той пользы, которую можно из них извлечь, но проходит мимо их бесполезных житейском смысле свойств. От него ускользает эстетическая сторона мира: раскрыть его можно только с помощью интуиции. Бергсонизм трактует интуицию как высшую форму познания, как бескорыстное мистическое созерцание, полное совпадение, слияние субъекта со специфическим объектом — динамической, духовной сущностью мира, жизненным порывом *(elan vital)*. Интуиция, по Бергсону, — единственный способ постижения текучей, изменчивой, постоянно творящей самое себя длительности *(duree)*, т.е. психической жизни человека, обладающей той же природой, что и космический “жизненный порыв”.

 Отличие от интуитивного познания от рационального, по мнению Бергсона, в том, что оно не преследует утилитарных целей, бескорыстно по своей природе, охватывает жизнь целостно, улавливает индивидуальный облик предметов. Интуиция, которую Бергсон отрывал от сознания, открывает, как ему казалось, путь к художественному творчеству. В эстетике интуитивизма, несмотря на ее крупные изъяны, есть ценные черты - это стремление определить специфику эстетического познания и восприятия. Бергсон и Кроче правильно отвечают, что искусство в отличие от науки никогда не отвлекается от чувственной формы явления, не разрушает его целостного или индивидуального своеобразия.

А. Бергсон (1859-1941), выступая против механицизма и догматического рационализма, утверждал первичность «реальности жизни», сущность которой постижима лишь интуицией. Вслед за А. Шопенгауэром (1788— 1860) он настаивал на иррациональности интуитивного
познания. «Чистая интуиция», с его точки зрения, не требует понятийного
различения, а значит, дает рационально невыразимое знание.
Интуитивное познание как путь к истине противопоставлялось рациональному и в
методологии.

## **3.4 Гуссерль**

Немецкий философ Э. Гуссерль (1859 — 1938) выдвинул программу
превращения философии в строгую дисциплину, задающую основы логики научного
знания. Этому был посвящен его двухтомник «Логические исследования»; позднее
он стал усматривать функцию философии как раскрывающей не мир науки, а
«жизненный мир». Рассмотрев кризис европейских наук как кризис объективизма,
он попытался создать рационализм нового вида.
Этим новым направлением стала феноменология, сделавшая основным «вопрос о
структуре процесса “переживания” истин и общезначимых идей, взятого в виде
целостности, в виде непрерывного потока» [Современная буржуазная философия,
1978, с. 214]. Главным методом такого изучения потока сознания стала
интеллектуальная интуиция.
В отличие от интуитивизма Бергсона, ориентированный на феноменологию
Гуссерля интуитивизм предполагал необходимость рефлексии актов сознания и
данного в них содержания. Постижение же феноменов на этом пути происходит
путем созидающей интуиции, которая требует освободиться от привычного хода
мысли (с его «естественными установками»), чтобы вернуться к изначальной
данности любых явлений. Этому служит феноменологическая редукции — попытка
«приостановки» привычных суждений и верований. Непосредственное и
беспредпосылочное созерцание «чистых сущностей» — единственно правильный
путь понимания сознания с трансцендентально-феноменологической позиции.
Об ориентировке на непосредственное знание мы будем далее говорить в
контексте противопоставления современных парадигм в психологии (глава 9), а
о понимании такого пути познания как метафизического — в противопоставлении
Л. С. Выготским двух психологий (глава 5). В данной же краткой справке
отметим только, что, несмотря на его программные устремления, имя Гуссерля
стало связываться именно с иррационалистическими течениями в философии. Его
ассистент М. Хайдеггер последовательно реализовал феноменологический метод
для критики научного познания (сам Гуссерль считал, что используемые им
понятия искажены в подходе Хайдеггера). Но в целом феноменология признается
одним из источников экзистенциализма.

## **3.5** **Интуитивизм в литературоведении**

Интуитивизм в литературоведении основан в начале XX в. отказ от идей философского позитивизма, увлечение трудами французского философа начала XX в. Анри Бергсона (1859–1941) стали причиной недоверия к разуму и провозглашения интуиции как главного и определяющего метода познания в искусстве.

 В русском литературоведении крупнейшими представителями интуитивизма становятся Юлий Исаевич Айхенвальд и Михаил Осипович Гершензон. Каждый из них полагает, что литература не является отражением действительности, литература и есть действительность, только другая. Гершензон считает, что истории литературы не существует, нет процесса, связанного с художественным наследованием. Личность писателя свободна от истории. Важна только интуитивная характеристика писательского творчества. История литературы – своего рода силуэты творцов, зыбкие видения пишущего о литературе. Не случайно главную свою книгу Айхенвальд называет «Силуэты русских писателей», а Гершензон одну из своих работ – «Видение поэта». Поскольку историю литературы как научное знание интуитивисты отрицали, единственный способ постижения текста Гершензон видел в медленном и выразительном чтении.

 Труды литературоведов-интуитивистов востребованы в современном литературоведении как тонкие и эмоционально выверенные этюды о русских писателях.

##  **3.6** **Социологическая школа**

Социологическая школа продолжает идеи культурно-исторической. В основе идеологии этой школы лежит мысль о том, что литература является прямым отражением действительности. Социологическое литературоведение в России корнями своими уходит в идеологию марксизма, в марксистское литературоведение, связавшее воедино литературу, социальную жизнь и классовую борьбу. В трудах Георгия Валентиновича Плеханова (1856–1918), а затем Анатолия Васильевича Луначарского (1875–1933) и Владимира Ильича Ленина (1970–1924) было разработано учение о классовом характере искусства. Именно с книг Плеханова начинается деление искусства на дворянское, пролетарское, крестьянское; в зависимости от принадлежности художника к тому или иному классу определяется оценка его творчества.

 Изучение классовых позиций писателя, социального генезиса произведения, установление прямой зависимости литературного творчества от экономических отношений, представление о литературном герое как выразителе настроения класса – все эти идеи в первой трети XX в. оказались тесно связаны с идеями большевизма, с пролетарской революцией 1917 г. и оказали большое влияние на советское литературоведение и изучение литературы в средней школе.

 В соответствии со взглядами Плеханова, развитыми впоследствии Лениным, в творчестве писателя может возникнуть противоречие между его мировоззрением и отражением действительности в художественном произведении. Так, писали о разрыве между Толстым-художником и Толстым-мыслителем. На примере биографии и творчества Пушкина Плеханов показывал, что писатель в состоянии преодолеть условности своего класса и изобразить то, что его классу чуждо.

 Представители социологического направления считали, что искусство познаваемо, значит, познаваем творческий процесс и процесс восприятия произведения. Это послужило основанием контроля, который был установлен в советское время над писателями. Уже не марксистское, а большевистское литературоведение 1920-х годов требовало признать писателя таким же производственником, как и все остальные трудящиеся. Автор должен выполнять социальный заказ. Подконтрольным становился и процесс чтения: появились списки книг, которые не рекомендовалось читать, усилилась роль государственной цензуры, классические произведения выходили с купюрами.

 В 1920-е годы социологическое литературоведение было представлено двумя ветвями. С одной стороны, большевистское литературоведение, сделавшее литературу «частью общепролетарского дела» (В.И. Ленин) и отрицавшее специфику художественной литературы и художественного творчества вообще, а с другой – академическое социологическое литературоведение, представленное трудами Павла Никитича Сакулина (1868–1930), Валериана Федоровича Переверзева (1882–1968), Владимира Максимовича Фриче (1870–1929). Важно подчеркнуть, что в первые десятилетия советской власти литературоведение носило отчетливый политический и идеологический характер, и многие участники литературоведческих дискуссий 1920-х годов пали жертвами большого террора, развернутого в 1937 г.

## **3.7** **Формальная школа**

Формальная школа в литературоведении берет свое начало в 1919 г., когда была опубликована статья молодого литературоведа Бориса Михайловича Эйхенбаума (1886–1959) «Как сделана “Шинель” Гоголя». Эйхенбаума и его товарищей, создавших общество изучения поэтического языка (ОПОЯЗ), не устраивала старая академическая наука, равнодушная, как им казалось, к проблемам поэтики. Опоязовцы провозгласили преимущественный интерес к форме литературного произведения. Представители формальной школы считали, что истории литературы как таковой не существует, а существует история художественных приемов. Важно было выяснить, как сделано литературное произведение, какими приемами наполнено. Искусство интересовало «формалистов» как литературный прием. Литературное произведение они рассматривали как сумму приемов, как замкнутую автономную систему. Исследователь, с их точки зрения, был обязан изучать как каждый автономный элемент этого литературного механизма, так и то, как сложно работает эта система в целом.

 Жизнь писателя, его мировоззрение, его социальное положение – эти вопросы формалистов не волновали. Они исследовали форму литературного произведения, в отличие от социологической школы, которая занималась в первую очередь идейным наполнением художественного текста.

 Формальная школа дала отечественной филологии крупнейших ученых, среди которых филологи, специалисты в области художественного перевода, историки и теоретики литературы: Виктор Борисович Шкловский (1893–1984), Борис Викторович Томашевский (1890–1967), Виктор Владимирович Виноградов (1894–1969), Виктор Максимович Жирмунский (1891–1971), Юрий Николаевич Тынянов (1894–1943).

 К 1960-м годам в России появляются ученые нового поколения, стремившиеся возродить формальную школу на новых основаниях. Так возникла Московско-Тартуская школа структурализма во главе с Ю.М. Лотманом. Представители этой школы стремились соотнести элементы структуры художественного текста с целым текстом. Литературный текст рассматривался как знаковая система. Структуралисты дали начало развитию в России науки семиотики (наука о знаковых системах). Представители школы строили свои работы с опорой на достижения математической логики, структурной лингвистики, информатики. Представители структурализма стремились сделать анализ художественного текста максимально объективным, вычленяя в произведении различные структурные уровни.

 *Ю.М. Лотман, автор многих блистательных книг и статей, сформулировал целый ряд важнейших аналитических принципов и способов интерпретации художественного текста, но при этом он был горячо убежден, что индивидуальное научное творчество литературоведа выше всевозможных, раз и навсегда предустановленных правил.*

# **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Кажется, что силуэт никак не связан с интуитивизмом, только косвенно, а на самом деле это не так. Силуэт связан с интуитивизмом напрямую. Интуитивизм как философское направление точно выражает мысль, положенную в основу силуэта. Эта мысль строится на  создании общего облика, выражении общих черт предмета или живого субъекта. Угадывается облик, но не конкретные детали. Очертания передают настроение, лик, контур

# **Список литературы**

1) http://www.bukinistu.ru

2) http://mykonspekts.ru

3)https://myllirina.wordpress.com

4)http://iphlib.ru

5)http://www.liveinternet.ru