

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего
образования

**«КУБАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ» (ФГБОУ ВО
«КубГУ»)**

Художественно-графический факультет

Кафедра живописи и композиции

РЕФЕРАТ

ПО «ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ»

ОСНОВНЫЕ ПОНЯТИЯ ИСТОРИИ МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Работу выполнила _____ Т.С. Пономаренко

Факультет _____ ХГФ _____ курс _____ 1 _____

Специальность/

направление 44.03.05 Педагогическое образование

Научный руководитель _____ А.Е. Филиппов

Краснодар

2020

СОДЕРЖАНИЕ

Введение

1. Факторы предметного формообразования и их проявление в культуре древних цивилизаций

2 .Дизайн предметно-пространственной среды

Заключение

Список использованных источников

ВВЕДЕНИЕ

Материальная культура — совокупность всех материальных ценностей, созданных определённой культурой, её овеществлённая составляющая.

Поскольку для различных обществ характерны различные культуры, то, соответственно, для уровня обобщения рассматривают материальную культуру человечества, отдельного народа и тому подобное.

Употребляя слово «культура», различные люди вкладывают в него разный смысл. Одни под культурой понимают ценности духовной жизни, другие — отождествляют культуру с образованностью, третьи — объединяют культуру с нравственными, этическими нормами. Однако в действительности явление культуры гораздо более многогранно и богато, — оно поистине всеобъемлюще.

Поэтому в исследованиях можно встретить самые разные представления о культуре. Исследователи уже давно бьются над попыткой дать определение понятию «культура», которое бы удовлетворяло если не всех, то хотя бы большинство ученых. Одни из первых подобных попыток были предприняты в эпоху Просвещения. Немецкий философ Самуэль Пуфендорф писал: «К культуре относится все, что связано с общественным человеком и существует благодаря человеку и обществу». В настоящее время уже существует свыше 500 определений данного феномена, а по мнению некоторых исследователей это число приближается к тысячи.

культура — это сложное, многообразное явление, пронизывающее все сферы жизни и деятельности общества и человека. Культура — ядро, основа, «душа» общества:

- это — материальные и духовные ценности человека;
- это — способ жизнедеятельности людей;
- это — своеобразие жизни наций и народов;
- это — совокупность социальных норм, законов, обычаев, традиций;
- это — особая знаковая система и т. д.

Культура представляет собой целостный системный объект, обладающий сложной структурой. При этом само бытие культуры выступает как единый процесс, который можно разделить на две сферы: материальную и духовную.

Материальная культура подразделяется на:

- производственно-технологическую культуру, представляющую собой вещественные результаты материального производства и способы технологической деятельности общественного человека;
- воспроизводство человеческого рода, включающего в себя всю сферу интимных отношений между мужчиной и женщиной.

Следует заметить, что под материальной культурой понимается не столько создание предметного мира людей, сколько деятельность по формированию «условий человеческого существования». Сущностью материальной культуры является воплощение разнообразных человеческих потребностей, позволяющих людям адаптироваться к биологическим и социальным условиям жизни.

Произведения материальной культуры помимо влияния на духовный мир человека предназначены прежде всего для удовлетворения какой-то иной функции. **К материальной культуре относятся объекты и процессы деятельности, главным функциональным назначением которых не является развитие духовного мира человека, для которых эта задача выступает как побочная.**

Материальная культура как правило, **многофункциональна.**

Стоит заметить и то, что общечеловеческое наиболее ярко и отчетливо проявляется именно в материальной культуре. Ее ценности, принципы и нормы, оказываются более долговечными, чем ценности принципы и нормы духовной культуры.

Материальная культура служит цели удвоения человеком себя в предметном мире (К. Маркс). Человек трудится, прилагая к продукту труда свою человеческую меру, исходя из единства «меры вещи» и «меры человека».

Материальная культура внутренне скрыто, латентно содержит в себе духовное.

1. Факторы предметного формообразования и их проявление в культуре древних цивилизаций

Предметное формообразование – сложный и многогранный процесс, в его осуществлении участвует целый ряд факторов. Под факторами имеются в виду причины, движущие силы совершающегося процесса или его условия, в нашем случае формообразования. «Проектировать форму, – писал один из виднейших теоретиков дизайна XX в. Томас Мальдонадо, – значит, координировать, дифференцировать и объединять все факторы, которые так или иначе влияют на форму изделия».

Можно выделить две группы факторов формообразования объектов предметного мира: 1) факторы, связанные с материальной культурой: функциональные, технологические, конструктивные, которые определяют рациональность формы изделия; 2) факторы, связанные с духовной культурой: социокультурные, композиционно-художественные, личность творца, они определяют декоративность формы изделия. Среди факторов, связанных с материальной культурой, центральное место занимают функциональные факторы. Именно они задают основные рациональные качества формы предметных объектов. Среди факторов, связанных с духовной культурой, центральное место занимают социокультурные факторы. Они выступают как определяющие в создании декоративности предметной формы, они же влияют на характер действия других факторов, связанных с духовной культурой. Таким образом, функциональные и социокультурные факторы являются направляющими в развитии формообразования. Остальные факторы дополняют их действие.

Личность творца как фактор формообразования носит субъективный характер, в отличие от других факторов, имеющих объективную основу. На протяжении всего исторического развития предметного формообразования этот субъективный фактор в определенной мере противостоял объективным факторам, со временем становясь все более активным и приобретая все большую самостоятельность, на время ослабнув во времена активного развития массового индустриального производства, и снова набирая силы в последние десятилетия. Время выступает как особый фактор при создании предметной формы. Этот фактор влияет на действие всех остальных факторов, если рассматривать исторический контекст развития формообразования. Все факторы формообразования действуют одновременно, в то же время они тесно связаны между собой.

Функция обуславливает конструкцию. Конструкция обуславливает технологию. Через композицию конструкция выходит на социокультурные факторы. Технология связывает конструкцию и с функцией, и с социокультурными факторами и т. д. Однако в одних изделиях превалирует действие факторов, связанных с материальной культурой (орудия труда, различные механизмы, научное оборудование и т. д.), в других (мебель для жилых и общественных интерьеров, бытовые светильники, посуда и др.) – с духовной. На самой заре развития человека, в первобытную эпоху, в первую очередь появились зачатки материальной культуры, духовная культура человека стала развиваться позже. Поэтому естественно, что форма тогда еще очень примитивных объектов предметного мира, создаваемых человеком, определялась исключительно факторами, связанными с материальной культурой, предметная форма непосредственно задавалась функцией объектов и примитивными же их конструкцией и технологией производства. С появлением человеческого общества, с развитием человеческой культуры начинают понемногу действовать факторы предметного формообразования, связанные с духовной жизнью человека, появляется декоративность изделия. Хотя форма многих объектов предметного мира древних цивилизаций так же, как и в более ранние времена, в первую очередь задавалась функциональными требованиями, однако зачастую здесь формообразование уже не ограничивалось требованиями функциональности.

Кроме требований функции, начали уже учитывать и требования эстетические, символические и т. д. С этой целью на изделия стали наносить декор и орнамент, появление которых не было связано с утилитарными функциями объектов. С этого времени в форме объектов предметного мира постоянно прослеживается диалектическое единство и борьба двух противоположностей – рациональности формы и ее декоративности, то есть действия факторов формообразования, связанных с материальной культурой, и факторов формообразования, связанных с духовной культурой. Примечательно то, что уже во времена древних цивилизаций формообразующие факторы, связанные с духовной культурой, порой, начинают доминировать. Дело в том, что люди тогда уже стремились к красоте предметной формы, но уровень технологии производства изделий еще не позволял достичь идеального внешнего вида объекта, поэтому внешняя декорировка предметов использовалась для того, чтобы скрыть их изъяны, возникающие вследствие недостаточно совершенной технологии производства. Это мы видим, например, в древнем Египте. Под внешними декоративными качествами объекта маскировалась его конструкция и материал, использованный для изготовления. Люди, занимавшиеся

формообразованием предметных объектов, не будучи в состоянии справиться с материальной стороной формообразования, компенсировали это за счет действия факторов, связанных с духовной культурой и обуславливающих декоративность формы изделий. Однако доминирование формообразующих факторов, связанных с духовной культурой, во времена древнего мира могло проявляться и под действием других причин. Такой пример нам являет императорский Рим. Если у египтян мы видим, как уже говорилось, стремление под внешним декором скрыть недостатки технологии производства, то у римлян, которые обладали уже достаточно развитой технологией производства, проявлялись особенности их мировоззрения, то есть действовали исключительно социокультурные факторы. Римляне не воспринимали красоты рациональных форм, им для создания эстетически ценных объектов нужна была в первую очередь их яркая декоративность: «...римское чувство красоты, – отмечает А. Ф. Лосев, – декоративно, ... оно тяготеет к украшательским приемам. В искусстве это всегда сопровождает изолированную субъективность... когда субъект оторвался от объективного бытия и уединился в себя самого, его собственное стремление к форме уже не может иметь онтологического смысла и уже не означает никаких субстанциальных перемен в действительности; и тогда проецирование этого стремления вовне создает в объекте лишь внешнее украшение, оставляя субстанцию его нетронутой».

Кроме того, активное действие социокультурных формообразующих факторов в императорском Риме стимулировала и сама императорская власть: величие империи должно было быть закреплено в пышной декоративной форме предметного мира. Но в древности мы можем найти и совершенно иное действие формообразующих факторов. Так, в древней Греции формообразующие факторы, связанные с материальной культурой, и формообразующие факторы, связанные с духовной культурой, приходят в гармоническое единство. Это связано с тем, что у эллинов появляется совершенно новый источник любования предметной формой – эстетическое, то есть декоративное, осмысление рациональной основы предмета. Таким образом, на примере трех древних цивилизаций мы видим, что в то время, хотя по-разному, но уже начинают активно действовать социокультурные факторы формообразования предметных объектов. Социокультурные факторы влияют на особенности действия формообразующих факторов, связанных с материальной культурой.

Кроме того, на формообразовании предметного мира отражалось социальное расслоение социума того времени. Форма изделий для высших слоев общества

характеризовалась богатым декором и украшениями, в отличие от более простой, часто лишенной каких-либо украшений формы изделий, предназначенных для простых людей. Богато оформлялись также изделия, имевшие культовое назначение. Чтобы доставить своим богам приятное, задобрить их, люди пытались как можно красивее и пышнее обставить религиозный обряд. Итак, уже во времена древних цивилизаций начинает проявляться сложное взаимодействие факторов формообразования предметного мира, их активное влияние друг на друга. Однако в этот период не все выделенные нами факторы, связанные с духовной культурой, действовали полноценно.

Во времена древних цивилизаций субъективный формообразующий фактор – личность мастера, конечно, играет уже намного большую роль, чем в первобытный период, но и здесь личность творца во многом подчинялась общей традиции, определенному канону. Что касается композиционно-художественных факторов, то здесь со стороны мастеров проявлялись первые попытки осознанных действий в области создания композиции объекта, но это были только первоначальные шаги в данном направлении.

2 .Дизайн предметно-пространственной среды

На протяжении многих веков предметно-пространственная среда человека была рукотворной, все предметы, окружавшие его, были результатом кропотливого и длительного труда мастеров-ремесленников. Все стало иначе, когда к началу XIX в. начали появляться предметы массового потребления, изготовленные промышленным способом. Предметно-пространственная среда перестала быть рукотворной, теперь и далее ее создают машины. Машинный труд по производительности во много раз превосходит труд ремесленника, но, вместе с тем, обнажилась и новая проблема - то, чем бережно наполнялся предмет в ремесленной мастерской, невозможно «поместить» в каждый из тысячи предметов-близнецов, выбрасываемых из машины конвейером.

Промышленный подъем привел к нарушению неторопливого многовекового ритма в развитии предметно-пространственного окружения человека. Возникли новые предметы, еще не укоренившиеся в культуре, что породило проблему их адаптации ко вкусам потребителей, возник интерес к психологии покупателя. Кроме этого, быстрые изменения в предметно-пространственном окружении привели к тому, что становится необходимостью не только адаптация ко вкусам потребителя, но и к прогнозированию этих вкусов. Осознание этой и других

проблем, вызванных переходом от ремесленного к промышленному производству, привело к появлению неизвестной доселе профессии дизайнера.

В самом обобщенном виде определение дизайна может быть сформулировано следующим образом. Дизайн (англ. design - проектировать, конструировать) - проектная художественно-техническая деятельность по разработке промышленных изделий с высокими потребительскими свойствами и эстетическими качествами, по формированию гармоничной предметной среды жилой, производственной и социально-культурной сфер. Объектами промышленного дизайна являются промышленные изделия (производственное оборудование, бытовая техника, мебель, посуда, одежда и пр.).

Пионерами дизайна были архитекторы и художники, которые осознали новые возможности, открывающиеся перед ними с развитием массового машинного производства. Их увлекала широта масштабов и сложность задач, не сравнимых с теми, которые стояли перед художником прежде - главным образом украшать быт верхушки общества.

Хотя о дизайне сказано и написано уже достаточно много, однако единой точки зрения на сущность дизайна все еще не выработано. Дело в том, что достаточно часто «дизайн» означает собственно деятельность художников в промышленности, значительно чаще - продукт этой деятельности (вещь или систему вещей), а иногда - область организации деятельности, взятую как целое. В некоторых случаях «дизайн» трактуется предельно расширительно и далеко выходит за рамки обозначения деятельности художника по решению задач промышленного производства.

Рассматривая различные проявления дизайна, мы убеждаемся, что практика дизайна постоянно расширяется, в его сферу входят выставочный дизайн, полиграфический дизайн, дизайн одежды, ставший модным в нашей стране ландшафтный дизайн, рынок услуг непредметного дизайна, составляющий большую часть дизайна. Буквально в последние годы появился как отдельный вид творчества компьютерный дизайн. Таким образом, проектирование промышленных изделий давно уже является не единственной, а часто и не основной задачей дизайнера.

За последние два десятилетия практика дизайна необычайно усложнилась, и провести границу между дизайном и другими областями профессиональной деятельности художника вне искусства в его станковом варианте становится все сложнее. Проектирование принципиально новых промышленных изделий; косметические изменения во внешнем облике промышленной продукции без серьезного изменения ее технических характеристик; создание фирменного стиля, охватывающего все сферы деятельности современной корпорации;

решение экспозиций - все это сегодня называется дизайном и выполняется профессиональными дизайнерами.

Попытки выяснить действительную природу дизайна через литературу о нем наталкиваются на значительные затруднения. Сложность заключается в том, что дизайн находится в непрерывном движении, как всякая деятельность, находящаяся в процессе становления. Эта деятельность меняет фронт задач, меняет определение своего продукта, меняет организационные формы. Естественно поэтому, что всякое описание значительно отстает от изменений действительности.

За последние полвека практика дизайна претерпела множество изменений: работа индивидуальных художников в большинстве случаев сменилась работой целых коллективов или отделов дизайна в системе фирмы, или независимых дизайнерских фирм. В то же время, как ни странно, постановка теоретических вопросов за эти столетия не принесла ничего существенно нового.

Искусствовед Герберт Рид, автор вышедшей в 1934 г. первой серьезной работы о дизайне, названной «Искусство и промышленность», рассматривает дизайн как высшую форму искусства.

В том же 1934 г. вышло и первое издание книги Джона Глоага «Объяснение промышленного искусства». Глоаг рассматривает дизайн с точки зрения ответственности дизайнера перед «нормальным» капиталистическим обществом, в аспекте профессиональной этики. В то же время он видит в дизайне обычную техническую операцию в процессе производства, равнозначную любой другой операции инженерного порядка.

Известнейший итальянский дизайнер Джио Понти, редактор журнала «Домус», рассматривает дизайн с точки зрения профессиональных художественных возможностей, определяя его задачей создание мира новых и прекрасных форм, вещей, которые раскрыли бы истинный характер нашей цивилизации.

Томас Мальдонадо, напротив, придерживается мнения, что предмет потребления не может выполнять функции художественного произведения, а судьбы искусства не могут совпадать с судьбами промышленных изделий. Предложенное Т. Мальдонадо определение дизайна звучит так: «Дизайн - это творческая деятельность, целью которой является определение формальных качеств промышленных изделий. Эти качества включают и внешние черты изделия, но главным образом те структурные и функциональные взаимосвязи, которые превращают изделие в единое целое как с точки зрения потребителя, так и с точки зрения изготовителя. Дизайн стремится охватить все аспекты окружающей человека среды, которая обусловлена промышленным производством».

В. Л. Глазычев, один из крупнейших отечественных исследователей, в своей книге «О дизайне» считает результатом деятельности дизайна в целом, дизайна как системы потребительскую ценность продукции и предлагает следующее определение дизайна: «Дизайн - форма организованности (служба) художественно-проектной деятельности, производящая потребительскую ценность продуктов материального и духовного массового потребления». Это определение, на наш взгляд, не только полнее охватывает практику дизайна, но и позволяет выделить его особенности в ряду других видов художественной деятельности, так как в сфере дизайна (сейчас это очевидно для всех) оказываются продукты как материального, так и духовного потребления.

Казалось бы, в соответствии с принципами историзма, для того чтобы понять какое-то явление в настоящем, необходимо проследить его историю. Однако во взглядах на историю дизайна наблюдается такое же расхождение мнений и оценок, как и в понимании его природы. Мы остановимся лишь на некоторых основных подходах.

Пионером дизайна можно считать английского художника Генри Кола (1808-1882), который в 1845 г. изобрел термин «художественная промышленность» («Art Manufactures»), означающий, по его собственным словам, «изящные искусства или красоту, приложенные к механическому производству». С 1849 по 1852 г. Генри Кол издавал «Журнал дизайна» («Journal of Design*»), обращая внимание на прибыльность и коммерческую ценность проектов. Однако еще раньше, в 1832 г., английский промышленник и политик Роберт Пиль призывал использовать искусство для укрепления конкурентоспособности английских товаров.

Начало истории дизайна вполне обоснованно связывается многими исследователями с началом работы художника, архитектора, дизайнера Петера Беренса в компании «АЕG» в 1907 г. При такой постановке вопроса предыдущие десятилетия (Рёскин, Моррис) являются всего лишь только временем теоретической подготовки будущего практического дизайна.

Если рассматривать дизайн как способ воссоздания целостности предметного мира и очеловечивания технической цивилизации, то начало истории дизайна можно отнести и к 1919 г., когда Вальтер Гропиус основал Баухауз.

Те, кто считает дизайн средством разрешения конфликта между искусством и машинной техникой, могли бы вести летосчисление дизайна, например, от Анри Ван де Вельде и Фрэнка Ллойда Райта, провозгласивших, что машина может стать таким же инструментом в руках художника, как и ремесленное орудие.

Все перечисленные точки зрения на начало истории дизайна сходятся в одном: дизайн рассматривается в связи с искусством, с развитием художественного творчества. Он понимается либо как некий новый стиль в искусстве, либо как

новая сфера приложения искусства, либо как приложение нового (современного) искусства к сфере промышленного производства.

Согласно этой точке зрения возникновение дизайна ставилось в прямую связь с эстетическим освоением машинной техники, с авангардными течениями в живописи начала XX в., с утверждением эстетики функционализма.

Непосредственная связь живописи и дизайна на рубеже XIX-XX вв.

подтверждается творческой биографией его выдающихся представителей. Ван де Вельде был живописцем, учеником Ван Гога. Живописцем и художником-прикладником был Петер Беренс. Ле Корбюзье, прежде чем стать

архитектором-дизайнером, вместе с А. Озанфаном основал пуризм. В. Татлин пришел к проектированию вещей от живописи через контррельефы. Л.

Лисицкий начинал как иллюстратор книг, затем перешел к полиграфическому дизайну, к выставочной экспозиции и, наконец, промышленному проектированию и архитектуре.

Связи искусства и дизайна прослеживаются в творческой биографии следующего поколения знаменитых дизайнеров, какой бы ориентации они ни придерживались. Норман Бел Геддес - пионер американского дизайна - начинал как театральный художник, театральным художником был Генри Дрейфус.

Раймонд Лоуи, прежде чем создавать реальные дизайнерские проекты, рисовал вещи в модных журналах. Макс Билл - живописец, скульптор, архитектор. Джо Понти - универсальный художник: график и монументалист, театральный декоратор, архитектор и живописец.

Существует и принципиально иное понимание природы дизайна. Согласно этой версии дизайн - не искусство, а проектирование предметных условий общественной жизни (предметной среды), не имеющее отношения к искусству. Впервые эта позиция была четко сформулирована в 1920-х гг. теоретиком производственного искусства Б. Арватовым, который тщательно проследил связь дизайна с новейшим искусством. Дизайн «произошел» от искусства, но сам он не искусство. Дизайн имеет и других «родителей», другие источники формирования. Дизайн - проектирование предметных условий жизни общества, проектирование изделий, которые должны быть произведены машинной индустрией. Это такое проектирование, которое учитывает не только условия производства, но и условия потребления. Оно становится, таким образом, связью между производством и потреблением, «организатором быта».

Б. Арватов, как и другие теоретики-производственники, считал, что искусство должно полностью раствориться в жизни, прежде всего в производстве как в главном виде человеческой деятельности. Вся утопичность этой точки зрения очевидна, ибо никакое «растворение» искусства невозможно. Теорию производственников стоит рассматривать прежде всего как социальный проект преобразования общества, проект, так и оставшийся нереализованным. Однако, так или иначе, в среде «производственников» еще в 1920-е гг. сложилось

представление о дизайне как о деятельности, хотя и связанной с искусством в своем происхождении, но искусством не являющейся.

Еще один взгляд на дизайн как на нехудожественное проектирование был выработан в высшей школе формообразования в Ульме, которой руководил крупнейший теоретик и практик дизайна Т. Мальдонадо. Согласно этой концепции дизайн не может ни отменить, ни заменить собой искусство, так как эти два вида деятельности существуют автономно. Дизайн, как и искусство, является вполне самостоятельной человеческой деятельностью. То обстоятельство, что современные формы дизайна первоначально складывались внутри авангардных художественных течений начала XX в., исторически объяснимо, но с точки зрения самой природы дизайна не имеет значения. Скорее, напротив. Это «случайное» обстоятельство зарождения дизайна в недрах искусства мешает самоопределению дизайна как независимого от искусства вида человеческой деятельности.

Согласно ульмской концепции дизайн - не что иное, как проектирование промышленных продуктов. Соответственно, и история дизайна - это не история эстетического освоения искусством XX в. техники, а история промышленного проектирования. А история эта так же стара, как история человечества, как история производства. И только если говорить о дизайне как проектировании для машин, для массового производства и массового потребления, можно рассматривать его как явление новое, точнее, как новый этап истории древней деятельности.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, в результате развития материальной культуры человеческого общества и его хозяйственной деятельности формировалась и изменялась организация всего первобытного общества. Материальная культура, совершенствование орудий труда древнего человека оказывали непосредственное влияние и на его мышление, а оно на его физический облик, прежде всего на лобные доли головного мозга. Внутри черепной коробки стала разрастаться серая поверхность головного мозга, которая как раз служит основным хранилищем информации и средством мышления. При этом ускоренными темпами развивались лобные доли - хранилища и производители социально значимой информации. Именно в лобных долях осуществляется регуляция поведения, производится анализ общения с подобными себе. Развитие мозга обогащало мышление, что вело к совершенствованию орудий труда.

С каждым новым периодом темп жизни человечества все ускорялся. Благодаря новым, более совершенным орудиям труда постепенно отпадает необходимость трудиться большими коллективами. Отдельная семья могла выполнить работу, на которую раньше требовалось усилие всего рода. Увеличивается имущественное неравенство и общественное различие внутри племен. Так в конце каменного века погибающий родовой строй взрастил строй цивилизации.

Материальная культура - результат, средство и условие деятельности людей. Ее содержание не исчерпывается тем, что она удовлетворяет материальные потребности людей, она многообразнее и многозначительнее. Она выступает средством передачи социального опыта, поэтому содержит также национальное начало, по которому можно установить ее происхождение. Материальная культура отражает процессы взаимовлияния народов, их культур вплоть до вытеснения ее отдельных элементов.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

- 1. История, археология, этнография Карелии: Библиогр. указ. лит. за 1966-1995 гг. / Нац. б-ка Респ. Карелия; Сост.: О. П. Кошкина и др.; Ред.-библиогр. Е.И. Такала. - Петрозаводск, 2002. - 280 с.
- 2. Межуев Б.Н. Культура как проблема философии // Культура, человек и картина мира. М., 1987.
- 3. Гуревич П.С. Человек и культура: Основы культуроведения: 10-11 кл.: Учебник для учащихся гуманит. шк., гимназий, лицеев / П.С. Гуревич. М.: Дрофа, 1998.
- 4. Культурология: История мировой культуры / Под ред. А. Н. Марковой. - М.: Наука, 1998.
- 5. Культурология: Учеб. пособие для вузов / Под ред. Г.В. Драча.