



Оубра Аугреба

КУЛЬТУРА

XX

ВЕКА

Посвящаю

моему Учителю -

легендарному Владимиру Дэ,

*научившему меня видеть жизнь как
наслаждение, которое мы можем
сделать постоянным*

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ

Закончился XX век... Век торжества науки и человеческого интеллекта, век парадоксов и потрясений. Он подвел определенный итог развития мировой культуры. В это столетие культура разорвала узы региональной или национальной замкнутости и стала интернациональной. Мировая художественная культура интегрирует культурные ценности практически всех наций.

Характерным явлением для XX века стало заметное ослабление тех социальных механизмов, на которые в прошлые века опиралась во многом жизнь людей. Прежде всего – механизмов преемственности в культуре.

Отдельной индивид стремится стать самостоятельным, не зависящим от культурных традиций, обычаев, установленных правил этикета, поведения, общения.

При этом внутренняя свобода все больше заменяется свободой внешней, самостоятельность духа – самостоятельностью тела, что постепенно приводит к снижению духовности, уровня культуры.

В современной философии и эстетике выделяется достаточно много причин, объясняющих эти процессы.

- ◆ Это и ускоренный прогресс всех сторон материальной жизни, техники, промышленной сферы, в результате которых человек не успевал развиваться духовно в том же темпе. Следовательно, становился поверхностным, куда-то спешащим, не имеющим ни времени, ни сил на то, чтобы остановиться, всмотреться, осознать, духовно освоить явления и факты действительности.
- ◆ В других случаях упрекали технику с ее голым рационализмом, технократическое мышление, не признающее ничего, кроме открытого прагматизма.
- ◆ Упрекали и тех, кто оказался у власти, у рычагов управления обществом, ибо они, часто не обладая сами должной культурой, не имеют возможности правильно оценить ее смысл, экономят на культуре, стимулируя тем самым вырождение и деградацию.

Вероятна совокупность всех этих параллельно развивающихся процессов, имеющих общий корень – *ослабление связей поколений в культуре*. В результате страдала духовная культура, а следовательно, страдал человек, потому что он обесценивался как индивидуальность, обесценивались его жизнь, природа, окружающая среда.

Что же происходит с искусством в XX веке? Не стоит исходить из наи-

вной мысли, что искусство “вдруг стало плохим, загнивающим, изменным”. Оно никогда не может стать таковым, не изменяя своей сущности, поскольку во все эпохи оно выражает стремление к духовному развитию человека и борется за то, чтобы человечество через все перипетии истории все же пронесло свое главное завоевание – духовность. И сегодня искусство не умирает, оно в поиске новых форм, нового языка – для того чтобы найти способ выражения новых духовных процессов, отображающих современную эпоху.

ГЛАВА 12

ФИЛОСОФИЯ

КАК САМОСОЗНАНИЕ КУЛЬТУРЫ

Философия всегда является чутким камертоном, улавливающим дух эпохи, осмысливает место человека в современном мире, “проясняет” горизонты человеческих возможностей в построении гармонического порядка из хаоса бытия.

В современной философии существует большое количество концепций, направлений, школ: философия жизни, феноменология, экзистенциализм, неорационализм, персонализм, философская антропология, фрейдизм, неофрейдизм, марксизм и т.д.

Совершенно очевидно, что каждое из названных философских направлений исследует свой, особый, предмет, использует соответствующий метод и оказывает специфическое влияние на культуру. И все же, несмотря на многообразие точек зрения, подходов и принципов, все философские системы XX века имеют несколько общих характеристик. Прежде всего, это ощущение кризисного состояния всех наличных форм культуры. Философия показывает неустойчивость основ социальной жизни, отсутствие единых норм идеалов и ценностей, объединяющих людей. В XX веке стало ясно, что человечество смертно, ибо само изобрело такие формы оружия, которые способны уничтожить все живое на планете и саму ее как астрономическое тело. И если еще в XIX веке философы (например, Гегель) говорили о смерти в отношении конкретного человека, но не сомневались в бессмертии рода человеческого, и тем самым вселяли оптимизм и надежду в людей, придавая смысл их деяниям для потомков, то в наш век такой надежде нет места.

Осмывая истоки и причины кризиса культуры XX века, философы пришли к выводу, что “настоящее являет собой катастрофическое обеднение в

области духовной жизни, человечности, любви и творческой энергии” (К.Ясперс). Казалось бы, какой парадокс! С одной стороны, люди создали невиданные за все прошедшие тысячелетия орудия труда и оружие уничтожения, а с другой – обрекли тем самым культуру на кризис. Но парадокс объясним: создав техническую цивилизацию, которой никогда не было в прошлом, человечество перестает интересоваться прошлым, рвется связь времен, а все прежние нормы, ценности объявляются анахронизмом.

Техника радикально изменила повседневную жизнь людей, их менталитет. Как и деньги, техника не имеет национальной «прописки»: она интернациональна.

Стало вдруг ясно, что, доверившись разуму, люди построили *нечеловеческое* общество, обрекли себя на кризис во всех сферах бытия. Философы отреагировали на этот факт следующим *заявлением*: европейский рационалистический идеал «полного овладения истиной» есть ложь, результат чрезмерной гордыни разума. Все чаще философы стали приходить к выводу, что повседневный опыт дает знания, которые часто надежнее для жизни, чем открытые разумом законы бытия.

Итак, *ощущение кризиса во всех сферах жизни, критика рационализма и отказ признавать разум верховным судьей* – все эти моменты в той или иной степени присутствуют в философских системах, составляя их первую общую характеристику.

Второй характерной чертой современной философии можно считать *критический настрой по отношению к науке и технике*. Философия единомышленна в критике науки как силы, чуждой человеку и даже враждебной.

Техническое мышление распространяется на все сферы человеческой деятельности, вера исчезает, душевные переживания считаются несущественной частью человеческой жизни. А жизнь становится пустой, механизмуется досуг, удовольствие превращается в работу. Человек уже не может освободиться от созданной им техники. Он обречён испытать все те безграничные «демонические» опасности, которые в ней заключены.

В XX веке существенно изменилось представление о человеке (третья характерная черта современной философии). Еще со времен Декарта в разуме и мышлении усматривались особенности человека, составляющие его сущность. Отсюда вытекал этический постулат о господстве разума над страстями.

Отказав разуму, мышлению в праве быть доминантой существования человека, XX век стал перед проблемой – что является главным признаком

Эти вопросы становятся центральными направлениями современной философии.

Характеристика философии, данная выше, безусловно, не может считаться исчерпывающей. Полностью проблемы и противоречия прошлого века осознать нам еще предстоит.

ПАРАДОКСЫ ФРЕЙДИЗМА И МАРКСИЗМА

Зигмунд Фрейд (1856–1939)

Австрийский невропатолог, психиатр, основоположник психоанализа и фрейдизма – философского направления, стремящегося применить психологические концепции для объяснений явлений культуры, процессов творчества и развития общества в целом.

Перенеся психоанализ на область этнографии, истории, религии, биографий великих деятелей культуры, Фрейд и его последователи рассматривают культуру как «проекцию индивидуальной психики на общественный экран». По Фрейду, культура «охватывает, во-первых, все накопленные людьми знания и умения, позволяющие им овладеть силами природы и взять у нее блага для удовлетворения человеческих потребностей. Во-вторых – все институты для упорядочения человеческих взаимоотношений и особенно для дележа добываемых благ».

Легко заметить, что в этом определении преобладают биологические мотивации. Не случайно Фрейд был убежденным атеистом и противником религии. Он рассматривал религию как «особую форму коллективного невроза».

С другой стороны, культура у Фрейда предстает в качестве своеобразного механизма социального подавления свободного внутреннего мира индивида как сознательный отказ человека от удовлетворения им природных страстей. «Похоже... – писал он, – что вся культура вынуждена строиться на принуждении и запрете влечений; неизвестно еще даже, будет ли после отмены принуждений большинство человеческих индивидов готово поддерживать ту или иную интенсивность труда, которая необходима для получения прироста жизненных благ».

Движущей силой человечества Фрейд считал стихийные влечения, среди которых основным и объединяющим людей является инстинкт сохране-

ния рода, половой инстинкт. Фрейд обозначил его термином *либидо*. Он утверждал, что либидо – главная направляющая сила человеческого поведения. Энергия либидо находит выход не только, а у некоторых не столько, в половом акте, но в преобразованном виде идет на цели общественной деятельности и культурного творчества. Это происходит, если энергия либидо переключается на них путем так называемой *сублимации*. Можно вспомнить в этой связи высокую любовную лирику, творчество художников-аскетов, иконопись, историю дворца Тадж-Махала и многое другое.

С точки зрения психоанализа, «неоспоримой истиной считается, что вопрос «Получит ли Ганс свою Грету?» является главной темой поэзии, бесконечно повторяющейся в бесконечных вариантах и никогда не утомляющей ни поэтов, ни публики».

Разве мог бы написать А.С. Пушкин свое бессмертное стихотворение «Я помню чудное мгновенье», если бы Анна Петровна Керн оказалась для него более доступной? А позднее... в одном из своих частных писем он писал о ней: «Наша вавилонская блудница...» И еще один красноречивый факт из жизни великого поэта. Накануне свадьбы, за три лихорадочных «болдинских» месяца он написал около пятидесяти вдохновенных произведений, а за весь последующий, «медовый», 1831 год – лишь пять небольших стихотворений!

Нельзя не признать, что трансформация *либидо* в творческое вдохновение наиболее наглядно наблюдается в искусстве, прежде всего в поэзии и музыке.

Фрейдизм часто используется и для объяснения других проявлений цивилизации: в спорте, где либидо трансформируется в рекорды; в политике, где сексуальная энергия находит выход в революционном движении, характерном прежде всего для молодежи, и т.п. В западной прессе немало писалось о том, что современные политические экстремисты – лица, обычно лишенные нормальной семейной жизни, – реализуют свое либидо в актах террора.

Одним словом, извечные конфликты психики отдельных людей, имеющие биологическую основу, «преломляясь на общественный экран», становятся, по мнению Фрейда, главной причиной и содержанием самых разных сторон культуры – морали, искусства, религии, государства, права и т.п.

Психическим процессом, противоположным сублимации, является так называемое *вытеснение* – защитный механизм психики, состоящий в активном забывании, удалении из сферы сознания в бессознательное непри-

емлемых для “Я” импульсов и влечений. Именно вытеснение находит свое выражение в воспитании и сдержанности. В этом свете, видимо, не случайно многие великие художники, артисты, поэты, жизнь которых находит выражение в сублимации, чаще всего отличаются раскованностью, “богемностью” и презрением к условностям.

Даже из этого, весьма схематичного, изложения мыслей великого австрийца видно, что его философия – фрейдизм – как учение во многом противостоит учению марксизма-ленинизма. Не случайно в мире Фрейд не менее, если не более, почитаем, чем **Карл Маркс**.

Действительно, если для марксистов человек – явление социальное, то для фрейдистов – во многом биологическое. Если для одних движущей силой истории являются пролетариат и классовая борьба, то для других – одинаковое у всех людей либидо и, в конечном счете, борьба мужчины за завоевание женщины.

Сам Фрейд как крупнейший ученый-материалист и убежденный атеист, противник каких-либо идеологических мифов относился к марксизму, хотя и с уважением, но достаточно критически. О своем расхождении с ним он писал так: “Сила марксизма состоит, видимо, не в его понимании истории и основанном на этом предсказании будущего, а в пронизательном доказательстве неизбежного влияния, которое оказывают экономические отношения людей на их интеллектуальные, эстетические, этические установки”.

Однако, – писал далее Фрейд, – нельзя предположить, что экономические мотивы являются единственными, определяющими поведение людей в обществе. Уже тот несомненный факт, что различные лица, расы, народы в одинаковых экономических условиях ведут себя по-разному.

Люди не могут “не вводить в игру свои первоначальные влечения, свой инстинкт самосохранения, свое стремление к агрессии, свою потребность в любви, свое желание получать удовольствие и избегать неудовольствия”.

И завершая свою критику марксизма как очередного “мифа”, Фрейд заключал: “Произведения Маркса как источник откровения заняли место Библии и Корана, хотя они и не менее свободны от противоречий и темных мест, чем эти более древние священные книги”.

Зигмунд Фрейд, отец психоанализа, начал интеллектуальную революцию, которая навсегда изменила науку о самовосприятии, о межличностных отношениях и все теории человеческого поведения.

Его влияние на мышление XX века не имеет параллелей, он изменил отношение к сексу, религии, искусству, культуре и многому другому.

ШПЕНГЛЕР. СОРОКИН**КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЕ КОНЦЕПЦИИ**

Освальд Шпенглер (1880–1936)

Немецкий философ и историк культуры, автор сенсационного в свое время труда “Закат Европы” (2 тома, 1921–1923 годы). Культурологическая концепция Шпенглера строится на противопоставлении культуры и цивилизации.

Прежде чем приступить к анализу самой концепции, необходимо определить эти понятия. Итак, культура у Шпенглера – сложившийся в веках исторический индивидуум, историко-культурная целостность, сущность которой образует религия.

Термином *цивилизация* Шпенглер обозначает последнюю, неизбежную фазу всякой культуры. Цивилизация как исключительно технико-механическое явление противоположна культуре как царству органически жизненного. Цивилизация, обладая одними и теми же признаками во всех культурах, есть выражение отмирания целого как организма, затухание одушевляющей его культуры.

В своем известном труде Шпенглер рассматривает историю как чередование культур, каждая из которых представляется им в виде некоего “организма”, спаянного внутренним единством и обособленного от других подобных ему “организмов”. Существование общечеловеческой преемственности в культуре Шпенглер отрицает.

В истории человечества он выделяет восемь культур: *Античности и Западной Европы, арабская, Египта, Вавилона, Индии, Китая и народов майя*. В качестве новой культуры, по Шпенглеру, выступает *русско-сибирская культура*. Каждому культурному “организму” отмерен примерно тысячелетний срок существования. Всякое глубинное и плодотворное взаимодействие между ними невозможно. Умирая, каждая культура вырождается в цивилизацию, проходит от творческого порыва к бесплодию, от развития к застою, от “души” к “интеллекту”.

История развития каждой культуры, полагает Шпенглер, сводится к прохождению тех стадий, которые в своем развитии проходит живой организм: детство, юность, зрелость, увядание. Закономерное наступление и чередование этих стадий делают периоды развития всех культур абсолютно тождественными. Длительность стадий и срок существования самой культуры

– отмерены, нерушимы.

Анализируя духовный климат современной Европы, Шпенглер пришел к выводу, что подобно тому как в свое время погибла греко-римская культура, сейчас увядает западноевропейская, и ничто не может ее спасти.

Закат Европы ознаменовался победой техники над духовностью, мировых городов над провинцией, плебейской морали над трагической. Следует отметить, что для Шпенглера в современном мире культура сохраняется лишь в крестьянстве, которое подвергается давлению со стороны цивилизации.

Показательно, что некоторые консервативно-националистические идеи Шпенглера широко использовались идеологами фашизма. История, как известно, не подтвердила пророчества Шпенглера о возникновении русско-сибирской культуры, под которой подразумевалось так называемое социалистическое общество.

Далеко не всё в культурологической теории Шпенглера бесспорно, но его предположение о том, что массовая бездуховная продукция цивилизации враждебна культуре, остается актуальным и по сей день.

Питирим Сорокин (1889–1968)

Американский социолог – русский по происхождению. Один из мыслителей XX века, который диагностировал состояние культуры Западной Европы как кризисное.

“Мы оказались в эпицентре громадного пожара, сжирающего всё до основания. Всего за несколько недель он уносит миллионы человеческих жизней, за несколько часов он уничтожает города с их многовековой историей, за несколько дней стирает с лица земли целые королевства. Красная человеческая кровь широким бескрайним потоком течет по земле. Нищета, растущая день ото дня, простирает свою зловещую тень, охватывая всё новые территории. И вот уже наступил конец удаче, исчезли счастье и благополучие миллионов. На земле исчезли мир, безопасность и уверенность. Во многих странах люди забыли, что такое процветание и благополучие, свобода превратилась просто в некий миф. Солнце западной культуры закатилось. Громадный вихрь накрыл собой всё человечество”.

Сорокин подчеркивал неразрывную связь общесоциальных процессов с развитием культуры. Исторический процесс виделся ему не как прямое поступательное движение, а как “циклическая флуктуация”, то есть идущая законченными типами смена типов культур. Каждый тип культуры имеет в своей

Сорокин выделяет три возможные типа культуры:

- ◆ **чувственный**, в котором преобладают эмпирически-чувственное восприятие и оценка действительности, то есть преобладают “истина чувств” и истина наслаждения;
- ◆ **идеациональный**, где преобладают сверхчувственные ценности, поклонение некоему Абсолюту, Богу (или идее), то есть “истина веры” и истина самоотречения;
- ◆ **идеалистический**, представляющий некий синтез “чувственного” и “идеационального” типов, где чувство уравнивается интеллектом, вера – наукой, эмпирическое восприятие – интуицией.

Своеобразие каждого из предложенных типов культуры воплощается в религии, праве, структуре общественных отношений. Радикальное преобразование и смена их сопровождаются кризисами, войнами и революциями.

Подробно анализируя историю европейской культуры, в том числе и статистическими методами, Питирим Сорокин отнес:

- 1) к периоду расцвета чувственной культуры – греко-римскую цивилизацию периода ее разложения и упадка, так же как и всю западную культуру последних пяти веков – с эпохи Возрождения и до наших дней;
- 2) к идеациональному типу – раннюю средневековую христианскую культуру Запада (с VI по XII век);
- 3) к идеалистическому – культуру эпохи Возрождения.

Кризис современной культуры, лишенной абсолютных идеалов, то есть Бога, и в целом устремленной к чувственному наслаждению и потребительству, П. Сорокин связывал с развитием материалистической идеологии и экспериментальной науки в ущерб духовным ценностям.

Будучи человеком верующим, Сорокин видел выход из нынешнего кризиса в неизбежном восстановлении *идеациональной культуры* с ее абсолютно религиозными идеалами.

Как социолог, Сорокин был одним из создателей *теории социальной мобильности*, согласно которой в обществе постоянно происходит движение отдельных людей и групп из одного слоя в другой, из низшего социального уровня в высший и наоборот. Это – *вертикальная мобильность*. Но есть и *горизонтальная*, то есть передвижение индивидуумов на одном и том же социальном уровне, например при смене места жительства или характера работы.

Понятие социальной мобильности характеризует степень *открытости*

или *закрытости* того или иного общества и является показателем уровня его свободы и демократии. Совершенно очевидно, что теория социальной мобильности полностью противостоит марксистскому пониманию процессов, происходящих в современном обществе. А поэтому эта теория Сорокина яростно отвергалась историческим материализмом.

П. Соркин получил известность еще до революции, в ходе ее он стал одним из лидеров правых эсеров, был секретарем Керенского, позднее – профессором Петроградского университета. В 1922 году по инициативе Ленина вместе с большой группой ученых и писателей, представлявших цвет русской интеллигентности, был выслан из страны.

В Гарвардском университете П. Сорокин возглавил один из первых в США факультетов социологии и стал всемирно признанным авторитетом в этой науке.

БЕРДЯЕВ

О РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ

Николай Бердяев (1874–1948)

Русский философ. Считал, что культура порождает цивилизацию, но не сводится к ней. Вырастая из культуры, цивилизация уничтожает ее. Глубоко изучал специфику русской культуры.

В 1922 году был выслан из страны с запретом возвращения на Родину под угрозой расстрела. Жил в Германии, во Франции. Стал самым известным, если не единственным, русским философом, признанным на Западе. Творческое наследие Бердяева по тематике и жанровому характеру весьма разнообразно и до сих пор полностью не опубликовано. Хотя Бердяев и не писал работ, полностью посвященных общей теории культуры, культурологическое мышление буквально пропитывает все его сочинения.

Бердяев говорил *о двух принципах развития культуры*: консервативном и творческом. Консерватизм – это традиция. “Без традиции, без преемственности культура невозможна”. Именно традиция есть то начало, которое “сохраняет качество любой культуры”.

В чем же Бердяев видит эти качественные особенности *культуры*? Прежде всего в том, что в любой культуре существует некая шкала ценностей, образцов культуры, созданных определенным историческим опытом. Любая куль-

тура иерархична, есть “высокие” образцы, есть массовая культура. Единство всех сторон – это органичность, стиль культуры. Нарушение органического единства культуры есть разрушение ее стиля, или, что то же самое, *кризис культуры*.

Значит кризис культуры – это деиерархизация, то есть нивелирование шкал культурных ценностей, различение на высокие и массовые образцы, ее *усреднение*. Это то, что несет с собой принцип демократизации, прямо перенесенный из сферы политики в сферу культуры.

Кризис культуры проявляется как “острый конфликт” между “вершинами” культуры и ее “средним” уровнем. “От демократизации культура повсюду понижается в своем качестве и своей ценности”.

Структурная модель культуры переходного периода, описанная Бердяевым, удивительно точно воспроизводит сегодняшнюю социокультурную ситуацию, когда культ высоких образцов упраздняется, и соответственно упраздняется “классическая” модель культуры. Утверждается один критерий для всех образцов культуры – качество жизни, степень ее комфортности и технологического совершенства. Культ образцов новейших технологий есть в известной мере результат трансформации культурных ценностей в нашем обществе.

Одним из основных вопросов философии Бердяева стал *вопрос о русской культуре*. Он пытался понять, что такое русский народ в общем контексте европейских народов.

Как же понимал Бердяев “русскую душу”?

Прежде всего он связывал ее неповторимость с огромными российскими просторами, утверждая, что “пейзаж” русской души соответствует пейзажу русской земли с ее широтой, безграничностью и устремленностью в бесконечность. “В России, – говорил он, – духи природы еще не окончательно скованы цивилизацией, как это имеет место на Западе. Западная душа гораздо более рационалистична, упорядочена, чем русская, в которой всегда остается иррациональный момент”. С ширью русской земли связывал Бердяев и такие национальные особенности русского народа, как склонность к бюрократизму, стихийность политической жизни, отсутствие индивидуализма. Он часто подчеркивал мысль о преобладании в русском народе коллективности в ущерб развитию индивидуального начала.

В религиозной сфере, во многом определившей жизнь России, это явление получило название *соборности*, то есть добровольного соединения индивидов на основе любви к Богу и друг к другу.

Бердяев много писал о такой пагубной черте русского народа, как *склонность к шараханью* от одной крайности к другой, *контрастность* поведения. “Если нельзя быть святым и подняться до сверхчеловеческой высоты, то лучше уж оставаться в свинском состоянии”. Для русского человека так характерно это качание между святостью и свинством!

Было бы ошибочно считать, что Бердяев выискивал в русском народе лишь отрицательные качества. Будучи истинно русским человеком и любя Россию, он делал акцент на национальных недостатках с целью их преодоления. Он высоко ценил душевность, сердечность, непосредственность, а также воспитанные религией такие качества, как склонность к покаянию, поиск смысла жизни, нравственное беспокойство, материальная неприхотливость, доходящая до аскетизма, способность нести страдания и жертвы во имя веры, устремленность к некоему идеалу.

Вопреки распространенному мнению о том, что Великий Октябрь и большевизм стали исторической случайностью, зигзагом русской судьбы, Бердяев показал, что они явились неизбежным следствием самого характера народа, всей его противоречивой истории. Естественно, Бердяев не одобрял “великих потрясений”, связанных с разрушением национальных ценностей.

Но он отрицательно относился и к свержению большевиков путем интервенции. Он не верил в белое движение и не симпатизировал ему. Выступал за скорейшее признание Советской России западными государствами. Зная духовную силу своего народа, пророчески предсказывал “внутреннее преодоление” большевизма, что, как известно, и произошло, хотя с большим опозданием.

ЛЕВ ГУМИЛЁВ

ТЕОРИЯ ПАССИОНАРНОСТИ

Лев Гумилёв (1912–1992)

Был едва ли не самым оригинальным представителем отечественной культурологической мысли двадцатого века. Сын выдающихся русских поэтов Анны Ахматовой и Николая Гумилева. Рассматривал культуру как результат органичного взаимодействия природной среды, этноса и космических сил.

В истории народов (этносов) мы сталкиваемся с тем, что время от времени на определенных участках Земли одни этносы исчезают и появляются новые. Древности принадлежат халдеи и этруски, скифы и викинги. Их сейчас нет, но когда-то не было англичан и французов, шведов и испанцев...

Но почему возникают эти новые общности, вдруг начинающие себя отделять от соседей? Гумилев писал, что этносы образуются достаточно редко. Он ввел в употребление новый параметр этнической истории – *пассионарность*.

Пассионарность – это признак, возникающий вследствие толчка и образующий внутри популяции некоторое количество людей, обладающих повышенной тягой к действию. Он называл таких людей пассионариями. Пассионарии стремятся изменить окружающее – и способны на это. Такая деятельность требует повышенной способности к напряжениям, она связана с затратами определенного вида энергии.

Уровень пассионарности в этносе не остается неизменным. Этнос, возникнув, проходит ряд закономерных фаз развития, которые можно уподобить различным возрастам человека.

Первая фаза – *фаза пассионарного подъема*, вызванная пассионарным толчком.

Следующая фаза – *акматическая* – это наибольший подъем пассионарности. В истории обычно эта фаза сопровождается внутренним соперничеством, стремлением не создавать целостности.

Далее наступает *фаза надлома*. Пассионарный заряд этноса сокращается, ибо люди физически истребляют друг друга. Как правило, энергия людей в этот период кристаллизуется в памятниках культуры и искусства.

Внешний расцвет культуры соответствует спаду пассионарности, а не ее подъему.

Кончается эта фаза обычно кровопролитием: система выбрасывает из себя излишнюю пассионарность. Далее наступает *инерционная фаза*. Этнос начинает жить *по инерции* – благодаря приобретенным ценностям. Вновь идет взаимное подчинение людей друг другу, происходят образование больших государств, создание материальных благ. Постепенно пассионарность иссякает. Когда энергии в системе становится мало, ведущее положение в обществе занимают субпассионарии – люди с пониженной пассионарностью. Они стремятся уничтожить не только беспокойных пассионариев, но и трудолюбивых, гармоничных людей. Наступает *фаза обскурации*, при которой процессы распада становятся необратимыми. Везде господствуют люди вялые и эгоистичные, которые руководствуются потребительской психологией.

А после того как субпассионарии уничтожат все что осталось от героических времен, наступает последняя фаза этногенеза – *мемориальная*. В это время этнос сохраняет лишь память о своей культурной традиции. Затем исчезает и память – приходит время обывательского покоя.

Продолжительность жизни этноса, как правило, одинакова и составляет от момента толчка до полного разрушения около 1500 лет, за исключением тех случаев, когда агрессия иноплеменников нарушает нормальный ход этногенеза.

Новый цикл развития может быть вызван лишь очередным пассионарным толчком, при котором возникает новая пассионарная популяция. Но она отнюдь не реконструирует старый этнос, а создает новый, давая начало очередному витку этногенеза. Благодаря этому человечество не исчезает с лица Земли.

ФРОММ

ИСКУССТВО ЛЮБИТЬ

Эрих Фромм (1900–1980)

Видный мыслитель XX столетия, проницательный и глубокий психолог, сумевший раскрыть истоки человеческих страстей, мотивы человеческого поведения. Дал импульс развитию гуманистического мышления нашего века.

Существенно различие между биологическим подходом Фрейда и социальным мышлением Фромма. Фрейд понял роль бессознательной психосексуальной энергии в жизни человека и справедливо подчеркивал, что она оказывает воздействие на все сферы деятельности личности – и эмоциональную, и интеллектуальную. Согласно же Фромму, человеческое поведение определяется сложным комплексом его отношения к миру, уровнем его культуры. Фромм подчеркивал, что современный человек всегда стоит перед выбором: “*Иметь или быть?*” (так он назвал и одну из самых известных своих работ). По его мнению, личность благодаря включенности в культуру приобретает соответствующие черты, и это обеспечивает ей эффективное приспособление к требованиям общества, формирует чувство защищенности.

О чем бы ни писал Фромм – о бытии, власти, государстве, культуре, – свои рассуждения он начинает с человека. Отвергая теории Маркса и Фрейда,

он разработал свое учение о человеке как чувствующем, страдающем и мыслящем существе.

Человек в нездоровом, больном обществе – это и есть исследуемая реальность философии Фромма.

У Фромма есть книга – “*Искусство любить*”. Она посвящена любви как специфически человеческому чувству. По существу, Фромм пересказывает все, на что уже в течение многих веков указывала мировая культура. В любви человек обнаруживает могучий душевный потенциал, растворяя себя в другом и тем самым предельно выявляя собственную сущность. Только любовь раскрывает подлинное приобщение к вечному, ибо она бескорыстна и бескомпромиссна.

Однако было бы неверным видеть в этих рассуждениях романтическое обобщение. Фромм любовь трактует как некий принцип, определяющий коренные основы человеческой жизни. В ее осмыслении он видит едва ли не главную разгадку тайны человека.

По мнению Фромма, любовь в области мышления означает специфически индивидуальное миропонимание; в области действия – это творчество и самореализация; в аффективной сфере – это ощущение единства с другим человеком, со всеми людьми, с природой. Любовь, стало быть, – это обозначение предельного самораскрытия личности. Любовь, в истолковании Фромма, имеет два начала (точнее, два полюса): мужское и женское. Это противопоставление сродни поляризации материи и духа. Такая же полярность мужского и женского начал, пишет Фромм, существует и в природе. Это полярность земли и дождя, реки и океана, ночи и дня, тьмы и света, материи и духа.

Фромм не рассматривает любовь как отношение к конкретному лицу – в его трактовке это скорее тип отношения к миру в целом, определенная ориентация характера в процессе поиска слияния с миром.

Человеческая натура – страсти человека и тревоги его – это продукт культуры. Поэтому любовь, как и всякая другая человеческая потребность, далеко не всегда выступает в идеальном облике. Она может быть деформирована, искажена, подчинена специфическим ценностным и жизненным ориентациям.

Фромм задается вопросом: *действительно ли любовь – искусство?* И отвечает на этот вопрос положительно. Для большинства проблема любви – это, прежде всего, как быть с любимым, а не то, как любить самому, то есть не проблема способности любить. Фромм подчеркивает: “Принято думать, что любить – просто, а найти достойный объект для любви или для того,

чтобы быть любимым, – вот что трудно”. По его мнению, корни такой установки – в развитии современного общества, ориентированного на потребление.

Любовь, как ее понимает Фромм, не создается каким-то специфическим объектом, а является постоянно присутствующим фактором внутри самой личности, который лишь “приводится в действие” определенным объектом.

Доминантой философской мысли Фромма является мучительное и напряженное постижение тайны человека.

ОРТЕГА-И-ГАСSET

КОНЦЕПЦИЯ МАССОВОГО ОБЩЕСТВА

Хосе Ортега-и-Гассет (1883–1955)

Испанский философ, искусствовед, критик. В книге “Восстание масс” противопоставил духовную элиту, которая творит культуру, массе людей, довольствующихся примитивными стандартными понятиями и представлениями.

В условиях индустриального общества и научно-технической революции в XX веке человечество в целом обнаружило отчетливо выраженную тенденцию к шаблону и однообразию. Это происходит в ущерб любым видам оригинальности и самобытности. И речь идет не об отдельных личностях, а об определенных социальных слоях и группах.

Концепция *массового общества* с прямым выходом на вопросы культуры была предложена испанским философом. По Ортеге, обезличенная масса – скопище посредственностей – вместо того чтобы следовать рекомендациям естественного “элитарного” меньшинства, поднимается против него, вытесняет элиту из традиционных для нее областей – политики и культуры, что в конечном счете приводит ко всем общественным бедам нашего века.

Взгляды Ортеги не следует уподоблять марксистскому учению о “революционных массах, делающих историю”. Для испанского философа “человек-масса” – это не обездоленный и эксплуатируемый труженик, готовый к революционному подвигу. Это средний индивид, всякий, кто ощущает себя таким же “как все”. Он не только не удручен, но и доволен собственной

неотличимостью. Будучи не способен к критическому мышлению, “массовый человек” бездумно усваивает “ту мешанину прописных истин, не связанных мыслей и просто словесного мусора, что скопилась в нем по воле случая, и навязывает ее везде и всюду, действуя по простоте душевной, а потому без страха и упрека”. Такого типа существо, в силу своей личной пассивности и самодовольства в условиях относительного благополучия, может принадлежать к любому социальному слою – от аристократа крови до простого рабочего.

Вместо марксистского деления людей на *эксплуататоров и эксплуатируемых* Ортега говорит о том, что “радикальнее всего делить человечество на два класса:

- ◆ на тех, кто требует от себя многого и сам на себя взваливает тяготы и обязательства;

- ◆ и на тех, кто не требует ничего и для кого жизнь – это плыть по течению, оставаясь таким, какой есть, не силясь перерасти себя”.

Свои рассуждения о появлении “новой породы людей” - “массового человека” – испанский философ связывает прежде всего с европейской историей и подкрепляет весьма выразительной статистикой.

Особенность нашего времени в том, что заурядные души, не обманываясь на счет своей заурядности, безбоязненно утверждают свое право на нее и навязывают ее всем и всюду. Именно отсутствие традиционной культуры в современном обществе приводит к его духовной деградации и падению нравственности.

Подтверждением пророчества Ортеги в эссе “Восстание масс” послужили такие последующие события, как: появление социальной патологии – фашизма, нацизма, сталинизма с их массовым конформизмом, ненавистью к гуманитарному наследию прошлого, безудержным самовосхвалением и использованием наиболее примитивных наклонностей человеческой природы.

В конечном счете Ортега стремился показать, что отнюдь не “классовые противоречия” и не пресловутые “происки империализма”, а именно антигуманистические установки, навязываемые миллионам оболваненных людей в тоталитарных обществах, стали причиной всех трагедий ушедшего, двадцатого, века.

Послесловие

Двадцатый век, уже ушедший от нас, изобилует не только жестокостями войн, революций, концлагерей, всеми видами социальных бедствий и обыденного зла, но, к счастью, и множеством примеров человеческого благородства и разумности, примерами упорного труда, создающего человеческую культуру. Это век не только Ленина, Гитлера, Сталина и их безумного воинства, но и век Швейцера, Корчака, Ганди, Сахарова и множества известных и неизвестных праведников, чьё сопротивление злу и каждодневное подвижничество дают нам силы верить, что Разум и Милосердие еще сопутствуют жизни и хранят ее. Вражда разрушает, любовь – созидает.

Философию этого века невозможно было увлечь иллюзиями, даже когда миллионы людей, не столь сознательных, готовы были поддаться массовым психозам – и поддавались. Мыслители же сохранили верность истине.

Германский фашизм еще не успел утвердиться в своей власти над нацией, как Райх уже написал свою разоблачительную книгу “Массовая психология фашизма” (1933). Советский большевизм еще находился в стадии становления, а Вебер, Сорокин, Бердяев и многие другие уже поведали миру правду о содеянном коммунистами преступлении против человечества. Едва закончилась Вторая мировая война, как Ясперс обратился к совести соотечественников с горькими словами о “немецкой вине” и недопустимости реваншизма. Еще общество потребления предавалось восторгам материального процветания, а Маркузе, Лоренц уже говорили об ответственности перед будущими поколениями, которым поколение нынешнее уготовит экологический ад, если не обуздает претензии на потребительский рай.

Философия всегда, а особенно в это сложное и противоречивое время, помогала и помогает людям в их стремлении разобраться в себе, решить проблемы, без которых не обходится ни один живущий.

Вопросы

Группа А

1. Кто из отечественных философов внес свой вклад в развитие культурологии?
2. Каково отношение к цивилизации в философии Освальда Шпенглера?
3. На какие узловые вопросы, связанные с судьбой русской культуры, пытался ответить Николай Бердяев?
4. Какой смысл вкладывал Лев Гумилев в понятие *пассионарность*?
5. Что писал Ортега-и-Гассет о “массовом обществе”?

Группа Б

1. Какие концепции философии XX века Вы знаете?
2. Что объединяет разные философские системы XX века?
3. Как техника изменила менталитет людей XX столетия?
4. Как рассматривал культуру Зигмунд Фрейд?
5. В чем Эрих Фромм противостоит фрейдизму?

Группа В

1. Каково Ваше отношение к критике рационализма и отказу признать главенство разума над чувством?
2. В чем заключается изменение представлений о человеке в XX столетии?
3. Каковы причины интеграции культур XX века?
4. В чем заключается современный кризис духовности и в чем отличие европейского кризиса от ситуации в России к концу XX века?
5. Каковы причины ломки стереотипов в искусстве XX века и как Вы относитесь к этому явлению?

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Ашин Г. Современные теории элиты. Критический очерк. – М., 1985
- Бердяев Н. Кризис искусства. – М., 1918
- Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1992
- Глобальные проблемы и общечеловеческие ценности. – М., 1990
- Гумилев Л. От Руси к России. – М., 1995
- Культурология. Энциклопедический словарь. Сост. Хоруженко К. М. – Ростов н/Д, 1997
- Краткий философский словарь. – М., 1996
- Каган М.С. Философия культуры. – М., 1996
- Маркарян Э. Теория культуры и современная наука. – М., 1983
- Матяш Т.П. Философия XX века как субкультура. //Семинарские занятия по мировой духовной культуре. Вып. 3. Рукопись.
- Мамонтов С. Введение в культурологию. – М., 1994
- Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – М., 1991
- Самосознание европейской культуры XX века. – М., 1991
- Селиванов В.В. Искусство XX века: эстетические теории и художественная практика. – Л., 1991
- Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. – М., 1990
- Фрейд З. Неудовлетворенность культуры. – М., 1992
- Фрейд З. Будущее одной иллюзии. – М., 1999
- Франк С. Духовные основы общества. – М., 1993
- Фромм Э. Иметь или быть? – М., 2000
- Фромм Э. Искусство любить. – М., 1988
- Швейцер А. Культура и этика. – М., 1991
- Шпенглер О. Закат Европы. – М., 1993

РЕКОМЕНДАЦИИ К ЧТЕНИЮ

- Бердяев Н. Кризис искусства. – М., 1918
 Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс. – М., 1991
 Фромм Э. Искусство любить. – М., 1988

ГЛАВА 2

ИСКУССТВО

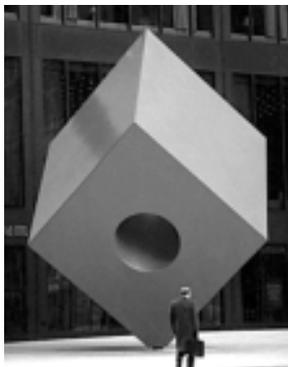
КАК ОБРАЗНАЯ СФЕРА КУЛЬТУРЫ

Достаточно автономной частью культуры является искусство. Человек резко отличается от окружающих его живых существ не столько разумом, сколько именно способностью к художественному творчеству. Если признаки осмысленного поведения встречаются в природе достаточно часто, то наличие в животном мире эстетического чувства требует дополнительных исследований и доказательств.

Если размышлять о постижении человеческой души, то искусство призвано смягчить и гуманизировать мир. Ведь известно, что настоящее искусство несовместимо с сухим рационализмом и никому ничего не навязывает, а стремится воздействовать на свойственное лишь человеку чувство прекрасного. Со времен античности искусство связывалось с такими философско-эстетическими категориями, как гармония, красота, совершенство, позднее – выразительность, вдохновение, интуиция.

Образную характеристику искусству XX века дал Ницше, утверждая, что “искусство нам дано, чтобы не умереть от истины”.

Что произошло с искусством в XX веке? Почему так резко обозначилась грань между старым (до конца позапрошлого столетия) искусством и его новыми, ранее не известными формами? Что же является собой современное искусство (XX век) – шагом назад в эстетическом развитии человечества или прогрессивным шагом вперед? Так или иначе, но в настоящее время считается общепризнанным то, что на рубеже XIX и XX столетий культура Европы и Америки вступили в новую фазу, наиболее точным названием которой является модернизм.



Модернизм – новый, новейший, современный – совокупность эстетических школ конца XIX и начала XX столетия, которые характеризуются разрывом с традициями реализма.

К этому понятию близок *авангард*. Он объединяет наиболее радикальные разновидности модернизма. Эти понятия часто воспринимаются как синонимы. В нашей стране, как и в марксистской эстетике в целом, модернизм и авангард резко критиковались – в противовес “социалистическому реализму”. Обычно эти понятия трактовались как показатель кризиса буржуазной культуры. Однако эта классовая точка зрения не выдерживает никакой критики. Модернистские и авангардистские тенденции – отличительная черта современного искусства.

Какие же внешние факторы лежат в основе эстетики модернизма?

◆ Огромных успехов в области научного знания достигла наука, головокружительные темпы приобрел научно-технический прогресс, произошло заметное ослабление религиозного сознания людей. Человечество пережило две жесточайшие мировые войны, множество кровавых диктатур, и, наконец, над ним нависла реальная угроза атомного и водородного апокалипсиса.

Ощущение общей дисгармонии современного мира, нестабильность положения в нем отдельной человеческой личности стало характерным в XX веке.

◆ Выступая против норм и традиций предшествующей эстетики, стремясь к *новаторству любой ценой*, модернизм в крайних своих проявлениях разрушает осмысленность художественного творчества и зачастую – шокирует. Но в своих лучших образцах модернизм значительно обогатил художественную культуру человечества.

Видя всю пестроту нового искусства, стоит выявить и его *характерные черты*, наиболее важное, общее свойство, его сущность.

◆ Бердяев писал: “Когда зашатался в своих основах мир, зашатался и образ человека... Вражда к человеку и человеческому “я” во всем...” Новое искусство характеризуется прежде всего своим *“расчеловечиванием”*. Позже об этом же писал Ортега-и-Гассет: “Новые художники наложили табу на любые попытки привить искусству “человеческое”. Личность... отвергается новым искусством более всего. Со всех сторон мы приходим к одному и тому же – бегству от человека”.

◆ Утверждая новое искусство, Ортега писал: “Это искусство, очевидно, не есть искусство для всех, как, например, искусство романтизма. *Новое искусство обращено к одаренному меньшинству*. Это искусство утонченной нервной организации. Его миссия – ирреальные горизонты. Чтобы добиться этого, есть только один способ – отрицать нашу реальность, возвы-

◆ Именно Ортега – автор наиболее любопытной гипотезы об общем законе развития мирового искусства. Он считал, что искусство вслед за философией *изменялось в зависимости от изменения точки зрения художника на окружающий мир* – от вещественно-конкретного видения мира, через его субъективное восприятие – к господству чистых идей и абстракций.

Это движение от реализма (предельная верность “натуре”) через импрессионизм (передача ощущений о ней) – к современной абстрактной живописи. “Закон... – на удивление прост. Сначала изображались предметы, потом – ощущения и, наконец, – идеи. Это три точки одной прямой”.

Не стоит исходить из наивной мысли о том, что искусство в этот век вдруг сразу всё стало “плохим”, “неправильным”, “низменным”. Искусство никогда не может стать таковым, не изменяя своей сущности. Всегда во все эпохи оно выражает и отражает тенденции духовного развития человечества.

Искусство всегда борется за то, чтобы человечество через все перипетии истории все же пронесло свое главное завоевание – духовность. Ибо с поражением и гибелью духовности поражен и гибнет, не имея более отличия от животных, и сам человек. В этом ракурсе и следует рассматривать то, что произошло с искусством XX века.

АВАНГАРД

СУДЬБА РЕАЛИЗМА

В XX веке произошел отход от традиций, в определенном смысле и слом традиций в искусстве. Но это не означает, что реализм и реалистические принципы изображения были отменены этим веком.

Сегодня стоит разобраться, что следует понимать под реализмом, в какой степени авангард ушел от принципов реализма. Ведь если под реализмом понимать прежде всего верное отражение своей эпохи, то можно ли в таком случае не признать реалистами Матисса и Пикассо, Берга и Шнитке, Беккета и Кафку? Ведь в искусстве непривычные приемы отображения мира вовсе не означают, что художники проходят мимо глобальных перемен своего времени. Наоборот, именно для углублённого понимания и раскрытия этих проблем найдены, изобретены, созданы соответствующие средства художественной выразительности.

Реализм в узком смысле отождествляется с верностью в изображении предметного мира. *В широком смысле* реализм оценивается независимо от соответствия строгим правилам анатомического строения, правильности пропорций, цветовых соотношений, предметной достоверности. В этом подходе правда видится в самом главном – в выражении позиции художника, в понимании тех противоречий, которые определяют современное состояние мира. Реализм (в широком смысле) – это предельно обостренное чувство, это правда чувств.

Против такого отношения к реализму, “нарушающего анатомическую правильность” предметов, а то и вовсе “забывающего” об облике предметов, яростно выступала марксистская эстетика. Хотя ведь главное не в том, чтобы строго следовать тому или иному приему, композиционному решению, техническому средству. Художник должен адекватно и полно донести до зрителя свою мысль, свое индивидуальное восприятие мира и отношение к нему, поскольку индивидуальность художника есть не что иное, как отпечаток его внутреннего мира.

“Понимаете, цветок невозможно нарисовать лучше, чем он есть. То есть любое изображение – это только приближение к оригиналу (ближе или дальше). И это уже не цветок, а картина, которая красива сама по себе и приобретает много качеств, которых цветок не имеет”, – пишет художник Владимир Дэ в размышлениях о творчестве.

Если определить обобщенно те изменения, которые претерпевали реализм и идея реализма в искусстве XX века, то стоит указать на решительное движение художественной мысли от однозначного понимания его принципов и установок к бесконечной многогранности его трактовок.

Авангард характерен для XX века не менее, чем теория Эйнштейна, создание атомной бомбы или полет на Луну. “Кто не хочет оставаться “попутчиком” цивилизации ушедшего столетия и наступившего XXI века, тот должен внимательно присмотреться к этому феномену, в чем-то увидеть себя в нем и его в себе”, – пишет искусствовед В. Турчин.

Авангард всегда претендовал на “универсальную переделку сознания людей”. Будучи парадоксальным, он не дает определенных знаний, его задача в ином: спровоцировать поиск, подготовить людей к самым невероятным стрессовым ситуациям. А это легко ожидаемо в наше время. Так что авангард – некая *школа духа*. И в определенной мере можно сказать, что

авангард необходим.

В печати часто *авангард* называют *модернизмом*. Термин этот не совсем удачен. В нем нет необходимого пафоса борьбы. Порой *авангард* и *модернизм* приравнивают к определению *новое искусство*. Однако только термин *авангард* отвечает духу рассматриваемого явления. По крайней мере, до сих пор.

История авангарда сложна. Это пестрое созвездие школ, направлений, течений, которое ошеломляет каскадом красок и пестротой образов. Создается впечатление какого-то хаоса, обусловленного быстрой сменой вкуса. И не ясен вопрос, с какого течения можно начинать “отсчитывать” историю авангарда.

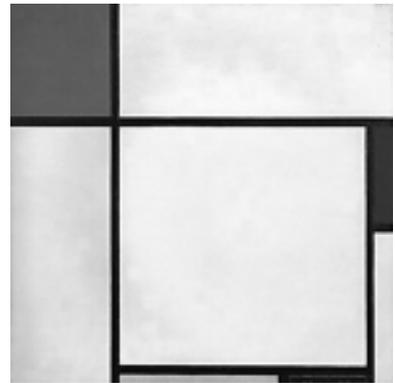
Любое выступление авангардистских художников обычно сопровождается эхом яростных споров, дискуссий, а то и скандалов. Это представляется уже естественным, чуть ли не становится неким атрибутом авангарда в целом.

Первое впечатление от авангардистского творчества – “всё не так”. Формула “Если так еще никогда не делалось, то это необходимо сделать” определила возникновение многих произведений авангарда...

Авангард успешно живет в обществе. Это “социальная пластика современности”. Современный человек легко идентифицируется с таким искусством, воспринимает его своим. Это искусство города, его звуков, ритмов, с определенным настроением жить. И интерес к авангарду всё сильнее возрастает. Музеи современного искусства, такие как Центр современного искусства имени Ж. Помпиду в Париже и многие другие, необычайно популярны.

Авангард объединяет в себе целый ряд творческих стилей, направлений, течений. Некоторые из них одновременно проявляются во всех видах творчества, другие находят более яркое выражение лишь в определенных видах искусства. Для искусства Европы XX века характерны: *импрессионизм, символизм, футуризм, фовизм, экспрессионизм, кубизм, абстракционизм, сюрреализм*.

Перечисленные разновидности авангарда не исчерпывают его разнообразия. Они объединяются, как уже отмечалось, общим пафосом отрицания



*Композиция.
Пит Мондриан*

ФОВИЗМ**МАТИСС – МАСТЕР ЦВЕТА**

Одним из первых “измов” XX столетия стал *фовизм*. Фактически фовизм определил переход от подготовки авангарда к собственно авангарду.

Слово *фовисты* означает – *дикие*. Такое название получило это направление живописи на Парижском осеннем Салоне в 1905 году. Фовисты не сразу приняли новое *имя*, и родства между ними было не так много. У них не было своей программы, да и цельной школы они не составили.

Фовисты не ставили проблемы – работать с натуры, по памяти или по воображению. Каждому из них были близки только свои принципы.

Главное – добиваться максимальной энергии краски.

Матисс говорил, что им овладевало желание поиска «чистых средств», которые вызывали бы сильные реакции. Фовисты искали предельно красного, желтого, синего, зеленого, белого цветов. Цвет был не просто синим, а самым синим, синим из синих. Художникам-фовистам свойственна интенсификация палитры. Они решили “изобретать реальность”. Дерен писал: “Никто не помешает нам вообразить мир таким, каким нам хочется”.

Среди фовистов **Матисс** был не только старше всех, но и пользовался безусловным авторитетом и почитался как “самый современный живописец”.

Анри Матисс (1869–1954)

Французский художник, основатель фовизма, стремился к обновлению декоративного искусства, ясность и радостная уравновешенность которого должны были, по его мнению, передаваться зрителю.

Светлое, жизнерадостное искусство Матисса свидетельствует, что авангард мог не только пугать и уводить в лабиринты подсознательного, но и идти навстречу земным радостям человека, любящего красивые цветы и вещи, солнечную погоду и естественную грацию женщин.

Казалось бы, так просто! Не трудно ли об этом поговорить с помощью красок и кисти?



*Красные рыбки.
Матисс*

Но надо было быть именно Матиссом, чтобы придавать простым и ясным понятиям статус вечных, вселять надежду и все это делать на художественном языке XX столетия. Он был цельным в своих поисках, выступая во многих областях: картины, скульптура, станковая графика, книжная иллюстрация, стенные декорации, роспись керамики, оформление театральных декораций, педагогика, теория искусства...

Как личность это был “мэтр” нового искусства, требовательный к себе, трудолюбивый, отчасти даже педант, получивший за свою серьезность прозвище “доктор”. Художник предельно просто оговаривал свои задачи: *не копировать натуру, а интерпретировать ее. “Я хочу, чтобы усталый, надорванный, изнуренный человек перед моей живописью вкусил отдых и покой”*.

Сам Матисс, сохранивший эпикурейскую жизнерадостность и спокойствие, хотел свое восприятие жизни воплотить в своей живописи. Но он не углублялся в анализ движущих пружинок творчества, полагая, что это – “мало доступная тайна”. Он считал, что “мы не властны над нашим творчеством, оно вне нашей воли. Искусство – это выражение личного дух”. Поэтому он часто повторял: “Когда я работаю, я верю в Бога”.

В искусстве Матисса живет некий шарм уюта, комфортности, обаяния обеспеченных людей. Такие люди существуют вне тягот цивилизации. Вообще признаки цивилизации ему не по нутру, он скорее погружается в условный мир комнат. Матисс не любил политики и отказывался, например, беседовать о ней с коммунистом Арагоном, к которому был искренне привязан как к человеку.

Наиболее известные произведения Матисса – “Танец” и “Музыка” – два панно, написанные им в 1908 году по заказу С.И. Щукина. Они предназначались для декорации лестничной клетки московского особняка известного мецената (ныне перенесены в Эрмитаж). Гость, входивший с улицы, мог видеть на первом этаже “Танец”. Эта композиция, представляющая хоровод муз, должна была передать чувство легкости – чтобы легче сделать усилие и подняться выше. На площадке второго этажа, когда гость уже внутри дома, он видит “Музыку” – кружок людей, занимающихся музыкой или же ее слушающих. Для третьего этажа была задумана, но не осуществлена последняя композиция цикла – “Медитация”. Эти работы вызвали скандал в Парижском Салоне.

Матисс сравнивал свои композиции с коврами, которые можно свободно перемещать. Сам Матисс оценивал искусство художника по числу новых

самому автору. Матисс сделал очень много нового и ввел много знаков. Он показал высокую культуру цвета. Его искусство ясно и глубоко, в нем чувствуется чисто французское равновесие чувства и разума:

“То, о чем я мечтаю, – это об искусстве уравновешенном, чистом, спокойном, без волнующего или захватывающего сюжета, которое бы являлось для всякого человека умственного труда облегчением, отдыхом от мозговой деятельности. Оно должно быть чем-то вроде хорошего кресла, в котором человек отдыхает от физической усталости”.

ЭКСПРЕССИОНИЗМ

ДРАМА ЛИЧНОСТИ

Экспрессионизм – это “искусство кричать”. Характерно, что он начался с картины “Крик” Эдварда Мунка. Говорить об экспрессионизме можно бесконечно, и крайне трудно выбрать самое основное и самое определяющее.

Никогда не было такого времени, потрясенного таким ужасом, таким смертельным страхом. Никогда мир не был так мертвенно нем. Никогда человек не был так мал. Никогда он не был так робок. Никогда радость не была столь мертва. Нужда вопит, человек зовет свою душу, время становится воплем нужды. Искусство присоединяет свой вопль в темноте, оно вопит о помощи, оно зовет дух. Это и есть экспрессионизм. (В. Турчин)

Экспрессионизм выражал себя широко: от живописи до политики, от философии до музыки, от архитектуры до кинематографа, от театра до скульптуры. В предвоенное время он страдал от усталости цивилизации, являясь откликом на угрозу для человеческого бытия. Характерно, что Освальд Шпенглер в своем труде “Закат Европы” стоял на позициях экспрессионизма. Подлинной трагедией явилась война 1914–1918 годов: сколько художников погибло, сколько испытало сильные душевные муки, сколько покончило жизнь самоубийством! В этом они разделили участь многих. Послевоенное время с его нищетой и трагической борьбой за выживание усиливало тревогу за будущее.

В любое время экспрессионизм выражал, пусть и в разных формах, одно – тревогу за судьбу человека.

Чтобы передать новое понимание жизни, “Я” и природы, экспрессионисты решительно отбрасывают старую грамматику искусства. Им нужно вторгаться в неведомое, научиться возбуждать. Экспрессионизм стремится к

взрывчатости форм, к гротеску. Он не любит прилагательных, предпочитает существительные и глаголы. В нем важны “ударные” моменты, которые, как выражался композитор Шенберг, вызывают раздражение. Вместо импрессионистических “впечатлений” здесь важно выражение, на что указывает и само название движения.

КУБИЗМ

ПИКАССО. ТВОРЧЕСТВО ФОРМ

Если бывшие фовисты мечтали создать искусство, радующее глаз и успокаивающее чувство, то кубисты хотели растревожить душу.

Становление кубизма приходится на 1908–1909 годы. Он был как бы ожидаем. Стоило только возникнуть такому произведению как “*Авиньонские девицы*”, как в развитии нового движения стали принимать участие многие мастера, их круг все ширился. Как некая школа авангарда модный “изм” распространился по многим странам Европы и в США. Порой он превращался в определенный стилистический штамп, благо овладеть его приемами не составляло большого труда, но, как бы там ни было, “революция” кубизма принципиально изменила пути развития авангарда, да и само отношение к нему.

Кубизм – творчество форм. Для него характерно стремление геометризовать предмет, делая его форму архитектурной.

Собственно начало кубизма определяется работами двух мастеров: Жоржа Брака и Пабло Пикассо.

Термин *кубизм* появился 14 ноября 1908 года в газете “Жиль Блаз”. Его применил журналист Луи Воксель в рецензии на выставку Брака. Эта выставка была открыта в самой авангардной галерее Парижа при участии Аполлинера и стала событием художественной жизни Европы. Возможно, журналист только подхватил родившееся мнение о “кубинистических причудливостях” (слова Матисса), но понятие возникло, понравилось – и возник новый “изм”.

Для основателей кубизма – кубизм не доктрина: они полагали, что термин этот узок по отношению к их искусству, но все же он прижился в их лексике.

Шквал упреков обрушился на новаторов. Казалось (и в который раз!), наступил конец искусству, ожидаемый еще со времен Гегеля. Высказывалось мнение, что подлинный авангард начался именно с кубизма, когда было

Однако, вне сомнений, кубизм, хотя и значительное явление в авангарде, не должен восприниматься слишком уж преувеличенно. Ведь это только одна из школ авангарда.

В сущности, нет уверенности, что кубизм теперь больше понятен, чем при его рождении. В истории авангарда он оказывается одним из труднейших для понимания “измов”. Несомненно, легче судить о фовизме, экспрессионизме, абстрактном искусстве, сюрреализме и поп-арте. Легендами оваян кубизм.

Большое значение уделяется внутренней ритмической согласованности частей картины, что, собственно, и дает “жизнь форм”. Художники изображают “не то что видят, а то что знают”. Пикассо говорил, что работает “не с натуры, а подобно натуре”, то есть творит свободно свой мир.

На некоторое время кубизм стал образцовой школой авангарда. В России его главными представителями являлись **К. Малевич, Л. Попова, Д. Бурлюк**. Художники объединялись в общества “*Бубновый валет*”, “*Ослиный хвост*” и другие.

Надо сказать, что Пикассо многим своим последователям отказывал в оригинальности. Он издевался над эпигонами: “Из кубизма хотели сделать что-то вроде культа тела. И вот мы видели, как чахлые надуваются. Они вбили себе в голову, что возведением всего в куб можно добиться силы и могущества”.

Конечно, у последователей первооткрывателей было много внешнего, неглубокого, нетворческого, хотя, понятно, и не у всех. Особой активностью и талантливостью отличался Пабло Пикассо.



*Скрипка, висящая
на стене.
Пикассо*

Пабло Пикассо (1881–1973)

Универсальный художественный гений. Испанский художник, скульптор, считается величайшим творцом XX столетия. Он создал 15 тысяч картин, стал основателем кубизма и прославился, в частности, монументальной антивоенной картиной «Герника».

Пикассо – один из крупнейших художников XX века и один из самых значительных во всем мировом искусстве. Многие безуспешно пытались подражать ему, перенимать его приемы, даже подделывать его картины. Но каждая линия у Пикассо проведена безошибочно.

История искусства не знает другого примера, чтобы произведения одного художника так отличались друг от друга. Дело не только в том, что Пикассо создавал картины, панно, рисунки, литографии, линогравюры, офорты, скульптуры, расписывал вазы и тарелки, – и все с одинаково непостижимым мастерством. Все его творения разительно отличаются друг от друга эстетически и психологически. Кажется невероятным, что это создавал один человек и подчас в один и тот же год.

Абстрактные сочетания красочных пятен и агитационные политические плакаты, понятные каждому уличному мальчишке, нежнейшие, полные трепетной любви к человеку картины и страшные, вызывающие гнев и ужас символы безжалостного насилия, хладнокровно разъятые кистью на части женские фигуры и загадочные образы прекрасных девушек, преследуемых человеком с бычьей головой, – всё это Пикассо. Его легко узнать в самых непохожих друг на друга работах.

С первых же лет XX столетия Пикассо не переставал удивлять публику и озадачивать своих почитателей. *Он был основателем кубизма.* Тех, кто ждал от него абстрактных картин, он удивлял неожиданным реализмом, а тех, кто хотел видеть в нем реалиста, он поражал и даже оскорблял привязанностью к своему кубинистическому прошлому.

Суждения же самого мастера об искусстве не совсем последовательны – из них делалось много ложных выводов. Но в целом Пикассо – человек понятен не больше, чем то сложное, необъятное и не поддающееся одноплановым оценкам явление, которое представляет собой его творчество.



*Странствующие
гимнасты
Пикассо*

Пабло Руси-и-Пикассо родился в испанском городе Малаге 25 октября 1881 года. Отец его был художником и дал Пабло первые уроки рисования. Проучившись в художественных школах Барселоны и Мадрида, молодой живописец, предпочитавший фамилии отца фамилию матери – Пикассо, – стал большим и оригинальным мастером, а его работы “голубого периода” (между 1901 и 1904 годами) принадлежат уже к шедеврам искусства XX века.

Герои художника – загнанные жизнью в угол, одинокие, лишенные радости люди: нищие, слепцы, бесприютные женщины. Но есть нечто героическое в этих сумрачных картинах, написанных в прозрачных сине-голубых и зеленоватых тонах.

В картинах его “розового” периода (между 1904 и 1906 годами) траги-

ческие интонации ранних картин сменяются легкой грустью, а голубой колорит - тончайшими переходами розовых, серых, песочно-желтых тонов, которые создают ощущение рассеянного солнечного света. Гибкие, изящные фигуры обозначены плавными линиями, легкой деликатной моделировкой объема. Излюбленные герои этого времени – бродячие артисты, циркачи, дети. Художника увлекает романтический мир людей, живущих вне норм действительности.

Одна из лучших картин *розового периода* – “*Девочка на шаре*”, которая хранится в Москве. А рядом с ней экспонируются картины, пугающие своим обликом. Как будто из мира солнечной мечты мы попадаем в мрачное, бесчеловечное царство деформированных, изуродованных фигур.

С 1907 года начинается *кубинистический период* творчества Пикассо.

Кубизм – это формальный эксперимент, при этом естественная живая форма предмета дробилась на геометризованные фрагменты, раскладывавшись на плоскости холста.

Пикассо действительно разработал все эти приемы рассечения, разъятия реального объема. Но он не мог стать “формалистом”, равнодушным к смыслу и содержанию картин. Разъятые на части, искаженные фигуры продолжают жить в его произведениях чрезвычайно напряженной, интенсивной жизнью, полной нечеловеческой энергии. Мы чувствуем здесь и страх перед реальностью, и дух протеста, ненависти к жестокому миру, который был свойствен мировому экспрессионизму. Но и всего сказанного недостаточно, чтобы определить столь сложное явление, каким было творчество Пикассо в его кубинистический период.

Обращение Пикассо к *реализму* и классической традиции на рубеже 1910–1920-х годов не может сейчас удивить нас так, как оно потрясло публику тех лет. С этого времени Пикассо постоянно переходит от работ *неоклассического* типа к фантастической деформации натуры, чтобы снова не раз возвращаться к светлым жизненным образам. Его изображения влюбленных, матери с ребенком, крестьян, рыбаков, портреты женщин и детей принадлежат к самым чистым, ясным, овеянным гуманистической поэзией произведениям искусства XX столетия.

Картины Пикассо – это образительные метафоры, в которых воплощаются бесчеловечность, попирающая достоинство и права людей, несущие им боль, страдание и смерть. Картина 1939 года, изображающая чудовищного кота, который треплет в зубах беззащитную птицу, особенно характерна для этой группы работ. И в то время было уже ясно, что этой картиной Пикассо клеймит фашизм. В 1937 году для Всемирной выставки в Париже

Пикассо создает большое панно “Герника”, изображающее варварское разрушение древнего испанского города Герники немецко-фашистской авиацией. Это самая знаменитая политическая картина XX века, создана она на основе рисунков, потрясающих своей достоверностью и эмоциональной силой. Символы переживаний: оскаленная морда лошади, разодранный криком рот, вскинутые вверх руки, силуэт быка, прекрасный классический профиль и протянутая рука с лампой. Всё – метаморфические фрагменты, в которых зашифрованы реальный ужас, гнев и боль. “Герника” – шедевр живописи Пикассо, но это трудная для восприятия и анализа картина, где реальность выражена языком сложных субъективных ассоциаций.

Один из самых знаменитых рисунков Пикассо – “Голубь мира”, выполненный в 1947 году. Тысячекратно воспроизведенный в газетах, журналах, на плакатах, этот самый незамысловатый из рисунков, созданных художником за его долгую творческую жизнь, стал символом мира. Но тем вообще и замечательно искусство Пикассо: в течение многих десятилетий оно возбуждало самые противоречивые чувства, не оставляя никого равнодушным.

Пабло Пикассо умер 8 апреля 1973 года. Его жизнь и творчество стали легендой. Пикассо не создал своей школы, редко кто пытается сейчас ему подражать, но его творчество изучается всё внимательнее.

Наследие Пикассо колоссально. Оно насчитывает 15 тысяч картин, 660 скульптурных работ, бесчисленные графические листы и керамические расписные сосуды. В художественном наследии отражена не только борьба с внешними силами (фашизмом), но и постоянное внутреннее бореение.

Сейчас как никогда ясно, что бессмысленно обелять Пикассо в чистого реалиста или чернить в беспросветного модерниста. Удивительно, что несовместимые крайности в его творчестве спорят, борются, но и составляют неразделимое целое. Пикассо – “трудный ребенок” XX века, но он дал самое многостороннее, самое полное, а в некоторых отношениях и самое верное отражение своего времени.

АБСТРАКТНОЕ ИСКУССТВО

МАЛЕВИЧ. КАНДИНСКИЙ

Первая абстрактная картина была выполнена на несколько лет раньше, чем появился термин *абстрактное искусство*. В 1883 году художник **А. Альфонс** показывает на выставке работу “Девушки под снегом” – чистая бумага,

прикрепленная к картонному планшету. Однако о ней надолго забыли.

Традиционное абстрактное искусство начинается с 1910 года – с появлением первых изобразительных акварелей В. Кандинского – и имеет более длительное бытие, чем предполагалось ранее.

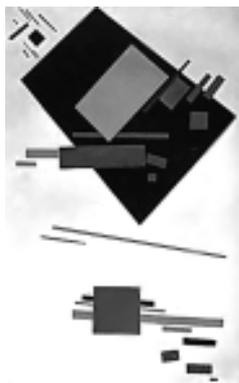
Название этому направлению было дано В. Кандинским и П. Мондрианом после 1910 года. Они использовали название картины бельгийского художника Ван де Вельде “Абстрактные композиции”.

В термине *абстрактное искусство* (на наш взгляд, более удачном, чем термины *абстракционизм* и *абстрактивизм*) заключается глубокая двойственность, когда есть намек и на искусство, и на некую альтернативу.

Это беспредметное искусство, основанное на абстрагировании изобразительных образов от конкретных объектов. Произведения абстракционистов представляют собой сочетание геометрических форм, цветовых пятен, линий.

Для абстрактного искусства характерны две тенденции:

- ◆ абстрагирование образов от природы до такой степени, что они перестают отражать действительность;
- ◆ чистые художественные формы, не имеющие связи с реальностью.



*Супрематизм
Малевич*

Первым художником-абстракционистом был **В. Кандинский**. Среди художников и скульпторов, развивавших это направление, обычно выделяют **П. Мондриана**, **К. Малевича**, **К. Брынкуши** и др.

на, К. Малевича, К. Брынкуши и др.

Казимир Малевич (1878–1935)

Русский художник, основатель супрематизма – направления искусства, использующего в качестве изобразительных элементов исключительно геометрические фигуры. Провозгласил новую живописную концепцию – концепцию беспредметничества.

В декабре 1915 года Малевич выставляет в Петербурге 39 “беспредметных” картин. Среди них был “*Чёрный квадрат*”. С этого момента живопись как бы перерезала пуповину, прежде соединяющую ее с реальностью. Живопись отказалась от иллюстративности, психологизма, чтобы создать самостоятельный мир новых форм.

“Чёрный квадрат” – как нулевая стадия новой живописи. Это первый шаг чистого творчества, беспредметного искусства. Это уход от мира и утверждение чисто живописной плоскости.

Малевич писал, что его вынудило к этому отчаянному поступку желание вернуться к тому “чистому чувству”, которое он считал утраченным.

Познание содержания этой картины невозможно, а интерпретаций – много. Для одного “Чёрный квадрат” – бессмыслица, для другого – бездна, космос, беспредельность; кому-то это представляется символом ограниченности пространства, эдакой “квадратурой круга” жизни, а для другого явилась возможность поговорить с самим собой, погрузиться в размышления...

Малевич не оставил объяснений идеи своего произведения. Но, несомненно, он хотел заставить зрителя задуматься. “Чёрный квадрат” – это наше внутреннее видение самих себя, зеркало без отражения во вне. Глядя на “Чёрный квадрат”, мы смотрим в себя. Интересны ли мы самим себе?

Сегодня мы смотрим на это произведение с почтительным состраданием и, быть может, с завистью, как смотрим на пустые кельи монахов. Мы признаем его законное место в истории изобразительного искусства XX века. И понимаем, что это – отчаянная “попытка освободиться от балласта объективности”.

Василий Кандинский (1866–1944)

Русский художник, который перевернул традиционные представления о живописи. Принадлежит к числу открывателей нового художественного языка XX столетия – абстрактного искусства.

Василий Кандинский так известен не только потому, что именно он “изобрел” абстрактное искусство, – он смог придать ему масштаб, цель, объяснение и высокое качество.

Для этого, конечно, понадобилось многое: одаренность, внимание к разным художественным и философским традициям, собственная концепция творчества, а также определенные социальные и культурные условия.

Следует отметить, что Кандинский по произведениям, а чаще, и лично знал всех значительных художников рубежа веков. Он прекрасно ориентировался во всей ситуации художественной жизни. Однако, как ни парадоксально, его чаще можно было встретить в Старой пинакотеке или Лувре перед картинами Рембрандта, чем на современных выставках. Свое искусство

Символизм и теософия помогли Кандинскому открыть романтическую традицию, более того – прочно связать себя с ней. Он полагал: “Смысл, содержание искусства – романтика, и мы сами виноваты в том, что ищем ее в истории”. По его мнению, “романтизм – глубок, красив, его содержание радостно: это кусок льда, в котором сияет огонь”.

Кандинский, как и все крупные мастера Нового времени, был универсален в своей художественной деятельности. Он занимался не только живописью и графикой, но и музыкой (с ранних лет), поэзией, теорией искусства. Художник оформлял интерьеры, делал эскизы росписей по фарфору, проектировал модели платьев, создавал эскизы мебели, занимался фотографией, интересовался кинематографом.

У него имелась мистическая вера, что “постепенное освобождение духа” грядет из России. Кандинский был глубоко верующим человеком, молился крайне сосредоточенно, повсюду, где жил, расставлял иконы. “Христианство внутреннее, гибкое”, – говорил он, – “корень духовности, оно сродни тому, что мы постигаем в искусстве.

Кандинский, зная о новых научных открытиях, как и многие, делал вывод, что материальный мир рушится, и пытался понять, что открывается за ним. В “Тексте художника” Кандинский сравнивал космос и живопись и описал это так:

“...Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собой создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает технически так, как возникает космос, - он проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра... Создание произведения есть мироздание...”

“...Пятна, некие цветочные облака, мягкие, словно биологизированные, образуют сложнейшие сочетания. Среди них, словно молнии разного цвета, зигзагами мелькают линии, чтобы создать эффект ухода в глубину, чтобы “заманить” зрителя вовнутрь. Эти пятна то бегают, то расступаются, они то больше то меньше, как космос, такая живопись пространственна и неоднородна, мы видим вспышки далеких “пер-спективных” пятен, пропадающих в бездне, и тех, “что вып-



*Казаки.
Кандинский*

Это – “хор красок, врывающихся в душу из природы”. Главное, чтобы зритель “самозабвенно растворился в картине”, “жил в ней”. Тут важна не форма, а переживание, “внутреннее вовлечение”, “сверхчувственная вибрация”.

Особая алхимия цвета создает важнейший элемент воздействия на зрителя. Известно, что Кандинский был влюблен в краски мира.

В 1910 году была написана работа “О духовном в искусствах”. Сам Кандинский мечтал свое сочинение издать в России. На немецком языке книга вышла в конце 1911 года, затем последовали ее переиздания и переводы на английский и французский языки. В нашей стране она не издавалась до перестройки – до 1989 года! Фактически книга В. Кандинского “О духовном...” стала Евангелием современного искусства.

Что хотел сказать людям Кандинский?

Ответ он дал сам: “Вызвать радостную способность переживать духовную сущность в материальных и абстрактных вещах”. Ему казалось – как он понимал ритмы истории искусства, – что его искусство будет оценено через 100 лет. Необходимость в этом назрела намного раньше.

СЮРРЕАЛИЗМ

ДАЛИ

В ЛАБИРИНТАХ СОЗНАНИЯ И ПОДСОЗНАНИЯ

Сюрреализм (сверхреализм) как направление в искусстве сформировался во Франции в 20-е годы XX века.

Это творчество – вне контроля разума.

Термин *сюрреализм* ввел английский живописец М. Морли.

В 1924 году французский поэт Андре Бретон издал “Манифест сюрреализма”, и эта дата рассматривается теперь как начало сюрреализма.

Это направление в искусстве нередко рассматривается как характеристика художественного мышления XX столетия. Бретон указывал на то, что действительность “терроризирует воображение своим практицизмом: человеку некуда бежать из такой ситуации, чтобы сохранить свое “Я” и свое достоинство, разве только в области воспоминаний детства, снов, фантазий. Важна “свобода духа”, пусть даже та, которой обладают безумцы”.

Бретон дал свое известное определение сюрреализма: “Чистый психологический автоматизм... Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, вне всяких каких бы то ни было эстетических и нравственных

соображений. Сюрреализм основывается на вере в высшую реальность определенных ассоциативных форм, которыми до него пренебрегали, в бескорыстную игру мысли. Он стремится бесповоротно разрушить все иные психологические механизмы и занять их место при разрешении главных проблем жизни”. Бретон требовал максимум авантюризма, предрекал “эпоху снов” и выступление “медиумов”.

В своем “Манифесте” Бретон указывает на такие важные особенности теории Фрейда, как “непрерывность сновидения”, его большая логичность по сравнению с деятельностью бодрствующего сознания, удовлетворение от увиденного во сне, чувство приобщения к Высшей Тайне.

Согласно принципам сюрреализма, художник должен опираться на бессознательное, связанное со сновидениями, галлюцинациями, бредом, воспоминаниями младенческого возраста. А задача художника состоит в том, чтобы с помощью художественных средств достичь бесконечного и вечного.

Свои произведения сюрреалисты строят как нечто алогичное, парадоксальное, неожиданное, как особую ирреальность.

Крупнейшим представителем сюрреализма был Сальвадор Дали.

Сальвадор Дали (1904–1989)

Испанский художник, скульптор, график, важнейший представитель сюрреализма. Стилистические эксперименты и эксцентричные поступки сделали его одной из самых популярных и спорных фигур среди художников XX века.

История искусства XX века немыслима без произведений Сальвадора Дали. Но дело не только в его картинах, а и в общей концепции образа жизни и творчества художника. Он был рожден, чтобы удивлять людей своими картинами, гротесковыми объектами, экстравагантным поведением, фильмами, книгами.

Какие надо найти слова, чтобы хоть как-то охарактеризовать его искусство и судьбу! Ошеломляющий, обескураживающий, патологическое животное, маньяк, максималист, бунтарь, гений, паяц... И всё это в одном человеке, жившем активно и активно творившем. Действительно, в Дали сильно



Сальвадор Дали

влечение к саморекламе, есть оттенок самовлюбленности, есть неистовость, эгоцентризм, кажущаяся немотивированность поступков, склонность к парадоксальности. Однако в нем находилось и место душевной чистоте, невероятной трудоспособности и, конечно же, яркому таланту.

Кто не позавидует Дали! Счастливая любовь, смелость, признание, свобода действовать как хочется, богатство наконец...



Сон, вызванный полетом пчелы вокруг граната за секунду до пробуждения.
Дали

Дали неоднократно обвиняли в поклонении деньгам. Так оно и было. Используя их, он осуществлял свои фантазии.

Внешняя экстравагантность поведения Дали в жизни обычно противопоставляется глубокой загадочности его творений. Думается что художник создал свою биографию и произведения искусства по единым нормам. Он, подобно врачу, исследующему недуг, “привил” себе болезнь XX столетия и использовал ее симптомы и на уровне бытия, и на уровне художественного образа. Любимыми мыслителями Сальвадора Дали были: Платон, Спиноза, Монтень, Вольтер, Кант, а среди современников – Гуссерль. Художник впитал огромную культуру Запада, ему принадлежат серьезные сочинения по мифологии, философии, искусству.

Дали отличает необыкновенная четкость суждений и ясность ума. Разыгрываемая на публике жизнь художника и его произведения предстают как яркое воплощение “мистики потребительского сознания”, с его культом денег и эротики, жестокостью и насилием.

Но значение Сальвадора Дали состоит прежде всего в том, что он с поразительной силой показал господствующие в современной культуре различные химеры. И только несколько его работ (менее десяти) из 1200 созданных посвящены образам, которые выражают глубокие духовные опоры человека, и только они, по мысли художника, могут спасти “этот безумный, безумный, безумный мир”.

Дали стремился создать фотографию бессознательного, достоверно запечатлеть свои сновидения, так как именно эта, не контролируемая извне



Атомная Леда.
Дали

спонтанная жизнь человеческого “Я” представлялась художнику подлинной реальностью. Он создает обобщенные художественные образы, выстраивает сложные, строго продуманные композиции “хаоса” болезненных видений.

Для воссоздания такого образа мира, где все разъединено разложением, необходима огромная сила трезвого ума, чтобы хоть как-то организовать этот бессмысленный абсурдный поток бытия. “Единственная разница между мною и сумасшедшим заключается в том, что я – не сумасшедший”, – скажет однажды Дали.

“Параноидально-критическим” назовет он свой творческий метод, подчеркивая этим определением, что болезненное сознание проверяется трезвым критическим умом.

Его картины очень выразительны, красивы по цвету, он – великолепный рисовальщик: линии в его работах изысканны и динамичны одновременно. В его полотнах всегда есть строгая архитектоника. Внутреннее равновесие частей. Его картины рассчитаны на долгое, пристальное рассматривание: каждая деталь подобна слову в тексте. Если его не понять, будет утрачен и смысл целого.

Сальвадор Дали – один из самых оригинальных интерпретаторов самосознания людей XX века. Безусловно, он предстает как один из общечеловеческих символов культуры прошлого века.

ПОП-АРТ

Поп-арт стал целой эпохой в развитии авангарда. Воздействие его приемов и образов ощутимо и в настоящее время.

Термин *pop-art* быстро приобрел популярность. Впрочем, как и многие термины авангарда, он мало что проясняет. Видимо, сленговая частица *pop* использовалась в качестве жаргона в кругах художников, обозначая нечто рассчитанное на вкус широких кругов публики. Кроме того, по своему звучанию оно напоминало хлопок пробки,

ИСКУССТВО УСПЕХА



*В машине.
Лихтенштейн*

ределенную скандальную ситуацию.

Поп-арт – это искусство популярное, рассчитанное на массовую аудиторию, легко распространяемое и легко забываемое, дешевое, массово производимое, молодое, остроумное, сексуальное и трюковое, отдающее большим бизнесом. Поп-арт – это своеобразное “искусство вне искусства”.

В композициях поп-арта часто используют реальные бытовые предметы (консервные банки, старые вещи, газеты) и их механические копии (фотографии, муляжи, вырезки из комиксов). Случайное их сочетание возводится в ранг искусства.

Художников поп-арта привлекал окружающий их мир массовой культуры, рассчитанной на потребление миллионов, когда эстетические и социальные ценности приравнивались к потребительским, обыденным, бездуховным. Всё в поп-арте могло восприниматься иронично, полшутя. Художники относились к зрителю с добродушной снисходительностью, предлагая некую игру по взаимной договоренности, давая понять, что подозревают в зрителе нечто низменное, над чем можно и посмеяться. А зритель делает вид, что не замечает этой иронии.

Художники поп-арта демонстративно отказывались от условностей живописи и вышли в пространство. Они гордились тем, что забросили кисти и палитры, взяв в руки распылители и автогенный аппарат. Они уничтожили иерархию образов и сюжетов. У них могли одинаково цениться и Леонардо да Винчи, и Микки Маус, живопись и технология, халтура и искусство, китч и юмор.

У поп-арта всегда есть дух массовости и вовлекаемости. Поэтому он покорила так много людей и так много стран! Именно поп-арт явился первым большим течением авангарда, который был социализирован, вживлен в общество. А общество приняло его в конечном итоге как “своего”.

Поп-арт вошел в кино, в рекламу, из которой сам первоначально исходил, в моду, в поведенческий тип жизни. Это преднамеренная неряшливость в одежде, ее разностильность, использование рекламных пластиковых пакетов в качестве сумок и т.д.

Время поп-арта еще не закончилось.



*Мэрилин.
Энди Уорхол*

Роберт Раушенберг (род. в 1925)

Американский художник. Создавал коллажи и произведения так называемой “комбинированной живописи”, в которых абстракция соединена с изображением предметов повседневного быта. Стремился увязать жизнь с искусством. Один из провозвестников американского поп-арта.

Путь, которым пошел Раушенберг в искусстве, – это путь показа реальных вещей, но соединенных вместе так, что они утрачивают свой прямой функциональный смысл и начинают подчиняться какой-то иной логике. И эта логика – воля и власть художника, который обращается к зрителям с тем, чтобы заставить их увидеть в предметах отсвет человеческой души, серьезной и игривой, трагической и весело улыбающейся.

В какой-то степени прав Евтушенко, написавший об американском художнике: “Раушенберг стал визуальным сказочником, не уставая играть, изобретать, выдумывать”. По неистощимой фантазии его можно сравнить в XX веке, пожалуй, только с Пикассо.

Он перепрыгнул занудство механического конвейерного производства, позволив себе роскошь понимания искусства как детской игры. Остаться ребенком в мире цинизма – это героической подвиг. Он плещется как голое дитя, в радужном океане красок, и поднятые его озорными ладошками брызги – это и есть неуловимая феерия его стиля”.

Вопросы и задания

Группа А

1. Что означает термин *модернизм*?
2. Существует ли разница между понятиями *модернизм* и *авангард*?
3. Дайте краткую характеристику фовизму.
4. Кто из художников наиболее ярко представляет кубизм?
5. Назовите наиболее известного представителя сюрреализма. Какое произведение этого автора Вам наиболее понравилось и почему?
6. Что такое поп-арт? Приведите примеры поп-арта в жизни.

Группа Б

1. Перечислите основные направления, течения, стили искусства XX века.
2. Объясните понятие “стиля” в искусстве.
3. Какова главная характеристика реализма XX века.
4. С какого художественного произведения начался экспрессионизм как новое течение в искусстве?

5. Кто автор “Манифеста сюрреализма”?
6. К какому течению принадлежит творчество В. Кандинского? Назовите других мастеров, работающих в том же направлении.

Группа В

1. Перечислите черты модернизма.
2. Какое из современных течений Вам ближе и почему?
3. Что привлекает Вас в творчестве Матисса?
4. На какие периоды делится творчества Пикасс? Охарактеризуйте эти периоды.
5. Считаете ли Вы философию Фрейда объяснением творчества сюрреалистов?

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Андреев Л.Г. Сюрреализм. – М., 1972
 Выготский Л.С. Психология искусства. – М., 2000
 Гордон Е. Сюрреализм и искусство Дали. Франция, Париж, 1988
 Дали С. Дневник одного гения. – М., 1989
 Дали С. Дали о Дали. – М., 1990
 Импрессионисты. Энциклопедический словарь по искусству. Мультимедийная энциклопедия. Компакт-диск.
 Кандинский В. О духовном в искусстве. – М., 1990
 Кантор А. Трудный ребенок XX века // Декоративное искусство, № 2, 1990
 Культурология. Энциклопедический словарь. Сост. Хоруженко К.М. – Ростов-н/Д, 1997
 100 художников XX века. – Урал LDT, 1999
 Селиванов В.В. Искусство XX века: эстетические теории и художественная практика. – Л., 1991
 Турчин В. По лабиринтам авангарда. – М., 1993

СКУЛЬПТУРА

Что такое **скульптура** и в чем заключается ее предмет?

Вопрос этот сегодня не случаен. Он поставлен реальными обстоятельствами, а именно, его выдвигает деятельность абстракционистов, причисляющих свои работы к сфере ваяния.

Начиная с древнейших времен, основным предметом скульптуры был человек – его

СОВРЕМЕННАЯ ПЛАСТИКА



Лежащая фигура. Генри Мур

жизнь, чувства, верования, мысли, идеалы. Создавал ли художник в скульптуре божество по образу человека или же образ человека наделял божественными качествами, – предмет искусства ваяния оставался всё тем же.

“Человеческая фигура, – пишет Герберд Рид, – конечно, является традиционным мотивом искусства скульптора”, и далее добавляет: “У греков тело становится идеалом не только физической, но и моральной красоты”. В индийском искусстве, мексиканском, египетском, искусстве готики, в эпоху Возрождения и в последующие эпохи – предметом искусства была не просто человеческая фигура как основа красоты, а образ человека в его отношении с окружающим миром.

В XX веке появляются многочисленные абстрактные “скульптуры”, предметом которых отнюдь не являются ни образ человека в полноте его чувств, ни человеческая фигура.

Если судить по самым авторитетным художественным выставкам (Музей Родена, Центр Помпеду, Музей современного искусства в Нью-Йорке и др.), то в искусстве XX века господствуют модерн, сюрреализм, поп-арт, кинетическое искусство. Подавляющее большинство скульпторов утверждают в своем творчестве абстракционизм. Об этом свидетельствуют каталоги выставок, справочная литература, где почти отсутствуют имена скульпторов-реалистов.

Но нельзя искусство ваяния так резко делить на реализм и модерн. В скульптуре, как и в других видах искусства, понятие реализм в XX веке претерпело существенные изменения.

Что такое реализм сегодня? Изображение конкретных форм? Нет. Надо говорить о реалистической концепции автора или нереалистической. Иногда нарушение пропорций тела человека приводит к еще большему ощущению правды.

Мы иногда находимся в плену чисто внешнего реализма, ищем натурализм. Искусство всегда боролось с натурализмом. И эта борьба требует преодоления не только внешнего натурализма, но и натуралистического видения мира. Натурализм препятствует развитию, не исследует жизнь, – считают художники XX века.

“Говорить надо на языке своего времени”.

Греческая скульптура не может решить задач XX века. Ее пластический идеал гармонии и спокойствия не совпадает с нашим мироощущением, не отвечает эмоциональной и духовной структуре человека XX века. Поиски новых пластических форм в XX веке неразрывны от задач художественного

Особенности современной скульптуры проявляются в следующем:

- ◆ в особой динамичности и эмоциональной силе образов. Естественно, что необходима новая пластическая система, способная выразить и “выдержать” такую нагрузку,
- ◆ и поэтому новаторство формы, поиски в этом направлении идут иногда впереди содержания. Такова реальная диалектика развития современной скульптуры,
- ◆ в том, что проблемы формы в скульптуре зачастую определяют новые материалы, выдвинутые на первый план современной техникой. Они открывают широкие возможности не только в преодолении “инерции массы”, облегчении скульптуры. Это и свобода композиции, и высотные решения, и совершенно новая пластика форм. В этой сфере поиски современной скульптуры еще не адекватны возможностям.

Современная скульптура – это постоянные поиски новых пластических решений.



*. Памятник
погибшим от насилия.
Сидур*

Вадим Сидур (1924–1986)

Советский скульптор. Его лаконичные скульптурные формулы “Памятник погибшим от насилия”, “Формула скорби” не изображают предмет, а воспроизводят схему реального предмета, выражающего то или иное состояние.

За 30 лет творчества создал более 500 скульптур и 1000 графических работ советский художник Вадим Сидур. Его монументальные шедевры установлены в Германии, США. Монографии, каталоги его выставок увидели свет в Европе, Америке, Австралии. В Берлине, перед зданием суда, где производилась регистрация ссылаемых в лагеря смерти, установлен в 1979 году его памятник жертвам жесточайшего фашистского концлагеря “Треблинка” – геометрический рекувием, чудовищный организм катастрофы. По инициативе и на средства граждан Касселя (Германия) в 1974 году установлена на городской площади работа Сидура “Взлётный миг обезглавленной плоти” – лира воздетых и скованных рук, речитатив не сломленной духовной



*Портрет
Эйнштейна.
Сидур*

свободы. *“Памятник современному состоянию”, “Памятник погибшим от бомб”...*

Десять антивоенных монументов подарил Сидур жителям Европы и Америки. Эти бесценные произведения – его личный вклад в дело мира.

Он был сказочно богат (духовно!). Сказочно бескорыстен и щедр.

Но в родной стране – СССР – в последние 30 лет его жизни у него не было ни одной выставки. Была яростная критика. Он был готов отдать свои произведения любому отечественному музею бесплатно. Не брали!

Тяжело больной человек великого таланта и мужества, инвалид Великой Отечественной войны, перенесший несколько инфарктов, он ежедневно уходил в свою мастерскую и творил самоотверженно, с упоением, неистощимо, занимался тяжелым физическим трудом, без денег и признания.

“Чуждый мир”, “Чуждый взгляд”, “Чуждый язык” – так писали о нем в советской прессе. Чуждый кому? Какому человеческому опыту? Какой правде? Правда – это традиция нравственного здоровья нации. Она никогда не бывает лишней, избыточной. Она очищает.

Традиционно язык правды у каждого художника свой, а язык искусства – стихия творческих поисков, мук, обретений, утрат, открытий. Ловко оперируя вкусами невежд, мнениями обывателей, можно так извратить понимание отечественной традиции, что она предстанет враждебной всем традициям мирового искусства. И тогда не слишком ли много художников, писателей, композиторов, режиссеров мгновенно окажутся “чуждыми”?

“Сидур обрел свой лаконичный скупой скульптурный язык. Это возможность переосмысления предмета, его ассоциативное видение, прямо не связанное с его функциональным значением. Но в центре его модели мира, – писал Ю. Левитанский, – всегда стоял человек с самыми глубинными, najważнейшими проблемами человеческого бытия”.

Творчество Сидура – это тоже открытие, постижение человеческого духа, но духа, осуществляющего себя в XX веке, испытываемого всеми тяготами, которыми был так насыщен ушедший век!

Можно прочесть на память стихи. Скульптуру – нельзя. Ее надо видеть. Изнутри, снаружи. Сквозь личный опыт. Сквозь память жизни.

Не может и не должен художник нравиться всем. Разница вкусов естественна. Неестественно лишь яростное неприятие, чья истребительная сила претендует на единоличную власть.

Среднее никогда не останется в искусстве. Остаются одни только крайности. Такова природа человеческой памяти. Любая эпоха уйдет в прошлое, а искусство останется в будущем навсегда – как лик и душа своего времени.

АРХИТЕКТУРА

ЛИК СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА

Зодчество с глубокой древности выступает как необходимая часть человеческой культуры.

Архитектура удовлетворяет как материальные, так и духовные потребности общества и человека.

В обществе, осознающем себя индустриальным, технократическим, создавалась неблагоприятная атмосфера для поддержания традиционной роли архитектора – то, о чем В. Гропиус говорил в 1955 году: “В наш век науки про художника часто забывают, даже высмеивают, принижая его истинную роль, – он выглядит как-ким-то ненужным членом общества, которого терпят лишь из роскоши среди сверхпрактических деловых людей, захваченных победным шествием логического знания”.

Развитие современной архитектуры обусловлено использованием в строительстве новых материалов и конструкций: стали, цемента, бетона, железобетона, карбонных систем. А это привело к поискам новых стилей.



*Эйфелева башня.
Париж*



*Массовое жилищное
строительство . Дормунд*



*Дворец Плоскогорья в Бразилии.
Нимейер*

Для западного авангарда XX века типично исключение “из словаря искусства” самих понятий *стиль, качество, прекрасное*. Как бы предвидя это, художник Клее еще в 1915 году предсказывал: “Искусство будет становиться все более абстрактным по мере того, как сам мир все более страшным”.

Так или иначе, для большинства представителей современной архитек-

туры рассмотрение их произведений под углом зрения стиля казалось непростительным анахронизмом.

Этапом в развитии архитектуры стала *Эйфелева башня* во Франции (высота 312 м), построенная в 1889 году из сборных стальных конструкций инженером Густавом Эйфелем.

Выдающимся достижением в архитектуре XX века является строительство *высотных зданий* (небоскребов) сначала в США, а затем и во всем мире. Менялась форма, в которую выливалась профессиональная мысль архитекторов. Место канонов заняли изложения творческих концепций, несущих отпечаток индивидуальности авторов. Их предметом стал уже не свод рецептов, а утверждение принципов авторской индивидуальной деятельности. Это **О. Нимейер**, **Л. Салливен**, **О. Вагнер**, **А. Ван де Вельде**, **В. Гропиус**, **Ле Карбюзье** и другие.

В пестроте вкусов и художественных направлений эстетическое не могло больше играть роли интегрирующего критерия – нужны были иные системы оценки результатов профессиональной деятельности.

Надо отметить, что в послевоенное время в архитектуре существовала и другая *проблема* – *обеспечение жильем*. Ускорение в решении этих задач привело к стандартизации в жилищном строительстве, к появлению одноликих, убогих улиц, городов. Особенно это характерно для нашей страны и европейских стран бывшего социалистического блока.

Известно, что в архитектуре опредмечиваются основы мировоззрения общества, его этические принципы и эстетические идеалы.

Архитектура всегда относилась к числу важнейших средств утверждения определенной идеологии.

Среда, организованная архитектурой, ненавязчиво, но постоянно воздействует на эмоции, сознание и поведение человека. Эстетическое, таким образом, выступает не как некая “надстройка”. Создание эстетических ценностей – необходимая часть общественного назначения архитектуры. Противопоставлять утилитарно-практические и эстетические ценности архитектуры неправомерно. Те и другие взаимосвязаны и потребляются в процессе использования архитектурных объектов. Видимость противоречия между ними возникает лишь тог-



*Жилой дом в Сан-Паулу.
Нимейер*

тодов архитектурного творчества разносторонними потребностями человека в обществе.

Эйфория, рожденная достижениями НТР, сменилась разочарованием – новая техника порождала новые формы социальных конфликтов, никак не приближая наступления всеобщего благоденствия. Напротив, непредусмотренным результатом технизации мира стало нарушение равновесия природных систем, которое материализовалось в токсичные смоги, кислотные дожди, отравленную почву, загрязненные водоемы, во вспышки ранее не виданных болезней. Рядом с призывами защищать природную среду появились призывы охранять культурные ландшафты, в том числе городские, беречь старое, вписывать в его контексты новое. Экологическое мышление стало не только неожиданно значительным политическим фактором, породившим в ряде стран движение “зеленых”, но и культурной силой, открывающей круг устойчивых ценностей в пошатнувшемся мире. Все это имеет прямое отношение к современной архитектурной проблематике.

Место архитектуры в системе современной культуры таково, что разговор о ней нельзя замкнуть в рамках внутри профессиональных понятий: она рассматривается в связях, которые устанавливаются в среде современных городов и в культурных контекстах, в пространстве и во времени.

ЛИТЕРАТУРА

ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННЫХ ПРОЦЕССОВ

Литература XX века, несмотря на разнообразие художественных форм, различные, часто противоположные мировоззренческие, философские, эстетические концепции, имеет нечто общее, резко отличающее ее от предыдущих эпох. Среди основных *особенностей литературного процесса XX века* выделяются следующие:

- ◆ *политизация* литературы, усиление связи тех или иных литературных направлений с различными политическими течениями;
- ◆ усиление процесса взаимовлияния и взаимопроникновения национальных литератур, *интернационализация* литературных направлений;
- ◆ сложное и неоднозначное *отношение к литературной традиции*, доходящее порой до полного и категоричного ее отрицания;
- ◆ *интеллектуализация* литературы, решающее влияние философских идей на большинство литературных направлений;

- ◆ проникновение в самую ткань художественного произведения нелитературных форм научного, философского анализа, позволяющее говорить о *литературе в стиле эссе*;
- ◆ процесс *слияния и смешения жанров*, приводящий к тому, что очень часто произведению невозможно дать однозначную жанровую характеристику: многообразие форм и стилей, нестандартность литературных направлений, состоящих в сложных отношениях взаимовлияния и борьбы.

В истории литературы XX века обычно выделяют два периода: первая и вторая половины века. Это деление целесообразно сохранить, учитывая большое качественное своеобразие данных периодов, помня о том, что граница эта достаточно условна.

Первая мировая война оказала огромное влияние на литературу. Многие писатели и поэты побывали на фронтах войны (**Барбюс, Хемингуэй, Ремарк, Аполлинер**). Война способствовала созданию международной группы “Клартэ”, в которую вошли **Барбюс, Франс, Роллан, Уэллс** и другие. Одной из главных задач группы была антивоенная пропаганда.

Возник особый литературный феномен, получивший название *литература потеряннного поколения*. Этот термин впервые употребила американская писательница **Гертруда Стайн** по отношению к американцам, жившим после войны в Париже, – Хемингуэю и другим.

Позднее к этому направлению стали относить и таких писателей, как **Фолкнер, Фицджеральд, Ремарк, Олдингтон**. Для их мироощущения было характерно резкое неприятие войны, осуждение ее с гуманистических позиций, взгляд на войну как на жестокую бойню, а также потерю природы человека.

Романы Хемингуэя “*Фиеста*”, “*Прощай, оружие!*”, Ремарка – “*На западном фронте без перемен*”, Олдингтона – “*Смерть героя*” стали одним из наиболее значительных явлений в литературе 20–30-х годов.

Эрнест Хемингуэй (1899–1961)

Американский писатель. Считается мастером короткого рассказа. Стараются передать свои переживания и впечатления от жизни трезвым и ясным стилем. Главными темами его произведений являются любовь, смерть, крушение человеческих надежд. Наиболее известные произведения: “Прощай, оружие!”, “Фиеста”, “По ком звонит колокол”, “Старик и море”.

Литература в XX веке развивается в русле двух основных направлений – *реализма и модернизма*.

Говоря о *реализме XX века*, следует прежде всего отметить, что он существенно отличается от классических образцов реализма прошлого столетия. Ключом к вопросу о реализме могут послужить высказывания Б. Брехта, одного из крупнейших реформаторов метода. Он постоянно подчеркивал, что *мир изменился – и должна измениться литература*, писатели не обязаны безоговорочно следовать образцам прошлого столетия. Реализм допускает смелые эксперименты, использование новых художественных приемов, если они ведут к более глубокому постижению реальности. Брехт подчеркивал, что “реализм – это не вопрос формы”, нельзя при определении метода ограничиться только формальными признаками. Он говорил о необходимости использования новых условных форм, не свойственных реализму XIX века, – монтажа, внутреннего монолога, потока сознания и др.

Творчество самого **Брехта**, его теории эпического театра явились ярким примером современного реализма. Многие из вышесказанного можно отнести и к творчеству **Т. Манна**, **Г. Гессе**, **У. Фолкнера**.

Бертольт Брехт (1898–1956)

Принадлежит к наиболее значительным драматургам и теоретикам сцены XX столетия. Создатель эпического театра оказал серьезное влияние на публику своими стихами и короткой дидактической прозой.

Главная особенность современного реализма – отказ от обязательного жизнеподобия при сохранении рационального взгляда на мир и человека.

Говоря о модернизме, следует отметить, что это не всегда противоположное реализму течение. *Модернизм* нередко функционирует в рамках реалистического отражения, но в своеобразной форме. Этот термин можно понимать в узком и широком смысле слова. Если модернизм в широком смысле подразумевает всю разноголосицу нереалистических направлений в художественной культуре, то в узком смысле представляет собой художественную систему, обладающую определенным единством, цельностью, общностью художественных приемов. Характерными представителями так понимаемого модернизма можно считать **Дж. Джойса** и **Ф. Кафку**. Главное что объединяет этих двух таких разных писателей и является общим для модернизма – это, пожалуй, *представление о мире как об абсурдном начале, враждебном человеку, неверие в человека, неприятие идей прогресса в любых*

Франц Кафка (1883–1924)

Австрийский писатель. Изобразил в своих романах и рассказах человека, подверженного влиянию невидимых безымянных сил. Нарушив последнюю волю Кафки, Макс Брод посмертно опубликовал его произведения и тем самым принес автору всемирную славу.

Джеймс Джойс (1882–1941)

Один из выдающихся писателей XX века. Нарушил традиционную структуру романа и заложил основы современного романа, постоянно изменяя речевые формы и технику повествования. Славу ему принес роман «Улисс».

Для того чтобы картина литературного процесса в XX веке была полнее, необходимо рассмотреть еще одно явление в искусстве, в той или иной мере связанное с модернизмом, но целиком в него не укладывающееся, – *авангардизм*.

Авангардистская литература была продуктом начинающих перемен и катастроф. Она основывалась на категоричном неприятии действительности, энергичной ломке литературных традиций. Для характеристики авангардистской литературы следует остановиться на таких ведущих течениях, как *экспрессионизм, футуризм и сюрреализм*.

Для эстетики *экспрессионизма* характерен приоритет выражения перед изображением, на первый план выдвигается кричащее “Я” художника, которое вытесняет объект изображения. Главным была передача какой-либо идеи, волнующей художника, открывалась возможность для любых деформаций предметов и явлений внешнего мира, которые выступали только как средства выражения мыслей и чувств поэта.

Футуристы полностью отрицали всё предшествующее искусство, провозглашали культ вульгарного, проповедовали наивный и бездуховный идеал технократического общества. Свое движение они квалифицировали как антикультурное, антиэстетическое. Свои принципы основывали на ломке синтаксиса, отказе от пунктуации, отрицании логики, использовании свободных ассоциаций и неожиданных образов в словотворчестве.

Функционирование *сюрреализма* связано с творчеством французского поэта **Г. Аполлинера**, который впервые использовал этот термин, правда вкладывая в него иной смысл, нежели тот, что впоследствии имели в виду сюрреалисты **А. Бретон, Л. Арагон, П. Элюар** и другие. Ведущим эстетическим принципом сюрреализма было автоматическое письмо, основы

вающееся на теории **З. Фрейда**. Автоматическое письмо – творчество без контроля разума, запись свободных ассоциаций, грез и сновидений. Излюбленный прием сюрреалистов – так называемый “ошеломляющий образ”, состоящий из несопоставимых элементов.

Гийом Аполлинер (1880–1918)

Французский поэт. В своем творчестве открыл новые возможности художественного изображения действительности. Ввел в искусство понятие “сюрреализм”, последовательно связывал в своих стихах форму и содержание, новаторски достигая их симбеоза.

Сэмюэл Беккет (1906–1989)

Ирландский писатель и Нобелевский лауреат (1969). Писал в своих полных пессимизма, пронизанных темами распада и смерти произведениях о безнадежных попытках человека постичь смысл собственных действий. Его сюжеты – это поиск смысла в мире абсурда.

Авангардизм продолжал существовать и во второй половине XX века. Среди неоавангардистских направлений можно выделить такие, как *новый роман во Франции (Н. Саррот, К. Симон)*, *драматургия абсурда (Э. Ионеско, С. Беккет)*, *конкретная поэзия, школа черного юмора* и другие.

МУЗЫКА

ВИДЫ И СТИЛИ СОВРЕМЕННОСТИ

Музыкально-творческая картина XX века столь многообразна, сложна, нетрадиционна, что оценивать ее можно лишь под новым углом зрения, открывающим перспективу, не ведомую нашим предшественникам.

Сегодня ясно вырисовываются различные виды творческой практики, которые не укладываются в давно сложившиеся и казавшиеся незыблемыми представления прошлых лет.

Первым шагом к постижению изменившейся картины музыкального мира, к осознанию тех крупных перемен, которые привнес в музыкальное искусство XX век, должно быть осознание новой музыкальной карты, на которой будут отмечены все современные творческие виды. Попытка обозначить эти контуры была сделана известным музыковедом В. Конен в “Этюдах о зарубежной музыке”. Она отмечает, что, в отличие от ситуации прошлого века,

музыкальное творчество нынешнего столетия не делится на две категории – *профессиональную музыку и фольклор*. По крайней мере, еще три другие ярко выраженные и самостоятельные сферы занимают видное место в современном музыкальном мире.

◆ Это, во-первых, те многочисленные разновидности музыкального творчества, условно называемые *региональными жанрами*, которые сложились почти исключительно на внеевропейской почве и в своем чистом виде получили распространение в рамках замкнутых национальных культур.

◆ Во-вторых, городское композиторское творчество массового облегченного типа, известное под весьма неточным понятием *легкого жанра*.

◆ В-третьих, новейший *авангард*, утративший многие существенные точки соприкосновения с профессиональным композиторским творчеством Европы.

Каждая из сфер современного музыкального творчества – условно назовем их видами – отмечена уникальной художественной системой. Система эта складывается в прямой и глубокой зависимости от идейного предназначения данного вида искусства, от социальной и национальной среды, каждая отвечает определенному складу и уровню мышления.

Самостоятельность этих направлений вовсе не предполагает их изолированности друг от друга. Наоборот. В той или иной степени путь развития всех этих видов музыкального творчества отмечен взаимовлияниями и взаимопроникновениями. Так, фундаментально важная роль фольклора для профессиональной композиторской школы стала аксиомой. Обратное влияние профессиональной композиторской школы на народное творчество также прослеживается. Национальные региональные жанры обычно тесно соприкасаются с фольклором. Искусство *легкого жанра* много черпает как из городского фольклора, так и из достижений профессиональной музыки высокого плана. Последняя использует находки авангарда.

Но эти постоянные проникновения не нарушают неповторимой художественной логики, свойственной каждому музыкально-творческому виду.

Попытка сравнить художественную ценность разных видов принципиально лишена смысла. Судить о достоинствах того или иного произведения можно только исходя из законов вида, к которому оно принадлежит. Иной подход невозможен, как недопустимо ставить вопрос о превосходстве романов Толстого над симфониями Бетховена.

Но следует более подробно охарактеризовать и систематизировать *музыкальные виды нашей современности*.

Прежде всего встает вопрос о виде, известном под названием *европейс-*

кой профессиональной школы (более точно и строго ее следовало бы определить как профессиональное композиторское творчество европейской традиции).

До XX столетия вопрос об уникальности европейской профессиональной музыки не стоял на повестке дня. Сегодня же ясно, что ни одна другая культура не породила аналогичного искусства. Необычна прежде всего его универсальность.

Известно, что язык музыки гораздо более регионален, замкнут, “зашифрован”, чем язык других искусств. Так, например, европейцы давно знакомы с искусством Индии, Китая, Японии, способы постичь заложенные в них художественные образы и идеи. Но музыка этих стран в своем первоизданном виде не просочилась сквозь плотно замкнутые национальные барьеры. Высокоразвитые цивилизации (Китай и тому подобные), обогатившие философию, искусство Европы и всего цивилизованного мира, с точки зрения музыки остаются для Запада terra incognita.

Профессиональное композиторское творчество европейской традиции подобного ограничения не знает. Оно живет всюду, где народ приобщился к уровню современной техники. Но способность этого вида найти отклик в психологии, сформировавшейся вдали от Европы, образует лишь одну сторону вопроса. Другая, не менее существенная, заключается в том, что он сам широко открыт к воздействию других культур, способен впитывать и перерабатывать художественные явления, выросшие на чужой почве.

Далее следует отметить особый тип профессионализма. Это –

- 1) исключительно индивидуальный характер творчества,
- 2) глубокая связь с общественной идеей,
- 3) опора на специфические выразительные средства,
- 4) проходящая через века преемственность определенных форм художественного мышления.

Начиная со Средневековья, европейская школа не знала анонимного безликого творчества. Каждый композитор выражал в своих творениях свою индивидуальность. Разумеется, всякое крупное произведение искусства, как и в целом творчество любого художника, всегда является одновременно выражением определенной культурной эпохи, определенных идеалов. Так, Бетховен запечатлел в своем творчестве великое пробуждение народов в эпоху Французской революции, Шуберт открыл в музыке богатый интимный мир “маленького человека”. Всё это трюизмы, на которых не следовало бы останавливаться, если бы перед нами не стояла необходимость подчеркнуть, что идеи самого широкого

общественного значения воплощены в европейской профессиональной музыке только посредством индивидуального творчества, что только определенные одаренные личности, выражая свое мироощущение при помощи своего высокого мастерства, создавали те художественные ценности, которые образуют понятие музыкальной культуры Запада. По сей день музыка европейской профессиональной школы остается искусством серьезного плана, требующим от слушателя интеллектуальной сосредоточенности (это **Гершвин и Вилла Лобос, Хачатурян и Шостакович, Каноз и Шнитке** и многие другие).

Сергей Рахманинов (1873–1943)

Считается последним выдающимся представителем позднего русского романтизма. Пользовался огромной популярностью как пианист (в том числе интерпретатор творчества Шопена и Листа).

Февральскую буржуазную революцию 1917 года Рахманинов поддержал пожертвованиями новому правительству. После октября 1917 года его положение значительно ухудшилось. Приглашение выступить с концертами в Скандинавии было спасительным выходом. Переселился в США.

В 1931 году в “Нью-Йорк таймс” появилось открытое письмо, подписанное в том числе и Рахманиновым, где остро критиковалось советское правительство. Москва отреагировала запретом на исполнение произведений Рахманинова.

На другом полюсе музыкальной жизни XX века – *фольклор*. Своеобразие его художественной логики особенно ощутимо при сопоставлении с профессиональной композиторской школой. Народное искусство всегда носит национальный характер. В его классических образцах заключены устойчивые национальные черты, которые мало изменяются на протяжении столетий. Существенные отличительные признаки фольклора:

- ◆ анонимный характер творчества. Это всегда коллективное творение, созданное не только разными лицами, но и разными поколениями,
- ◆ отсутствие профессионализма и устная традиция – еще один признак фольклора,
- ◆ народное творчество всегда возникает как непосредственное излияние, оно часто носит импровизированный характер. Мастерство фольклорного искусства формируется всегда вне каких-либо профессиональных школ.

Но что же объединяет столь разные явления в музыке, как, например,

ры Японии и городские блюзы? Бесконечно отдаленные друг от друга в географическом и этническом отношении, совсем разные образы внеевропейского искусства тем не менее образуют единый музыкально-творческий вид.

Самый яркий признак их общности – принадлежность к “ориентальной” культуре. От композиторского творчества и фольклора этот вид отличается целым рядом признаков. Один из них – особое качество профессионализма. Все они профессиональны в определенном смысле.

Кроме того, “*региональные*” жанры нередко связывают с отдельными индивидуальностями. Как только произведение народного творчества утрачивает свой анонимный характер и воспринимается как создание одного автора, оно перестает быть фольклором и переходит в иную категорию. Джаз – явление фольклора до тех пор, пока отдельные музыканты (Луи Армстронг, Кинг Оливер и другие) не внесли в него свои художественные находки.

Есть еще одна разновидность музыкального творчества XX века, в сферу воздействия которого современный человек попадает с самого детства, едва начав воспринимать звуковые впечатления. Он слышит эту музыку дома, на телеэкране, по радио, на улице. Ее удельный вес в музыкальном творчестве нашего времени бесконечно превышает удельный вес любого другого музыкального вида, это лёгкий жанр. Ни в одну другую эпоху проблема *легкого жанра* музыки не стояла так остро, как в наши дни.

Когда же обозначился водораздел между музыкой серьезного и легкого жанров? Во второй половине XIX века появилась потребность в музыке облегченного плана, так как профессиональное творчество стало тяготеть к предельному усложнению. Достаточно сопоставить произведения Моцарта, Гайдна с творчеством Шопена, Листа, Вагнера, чтобы ощутить масштабы этих изменений. Таким образом, требования музыкального профессионализма оказались непреодолимым барьером для дилетантов.

Другой сферой, культивирующей искусство подобного облегченного плана, оказалась бытовая танцевальная музыка (Штраус, Оффенбах и другие). И, наконец, важнейшей предпосылкой музыки облегченного плана было появление в послереволюционной Европе влиятельной публики из буржуазных и мещанских кругов. Это была непросвещенная аудитория, философские образы профессиональной музыки не находили в ней отклика. Отсюда и ненависть многих музыкантов-профессионалов к этому жанру.

Но если взглянуть на эту проблему с несколько иной позиции, то можно ли приписывать одной только ограниченности кругозора и недостаточному

лектуальной сосредоточенности, а, наоборот, приносило бы наслаждение, отдых, веселье? Ведь если одни и те же люди в некоторых случаях испытывают потребность посетить храм, а в других – провести вечер в баре, то столь же закономерно и желание чередовать симфонические концерты со шлягером.

У легкого жанра уже вековая традиция и ряд своих *признаков*.

Это прежде всего – подчеркнутая *доступность музыкального языка, тяготение к господству простых, легко запоминающихся мелодий и танцевальных ритмов*.

Характерен и откровенно игровой характер образного строя, где господствует выдумка, соприкасающаяся с миром реальных чувств, но никогда не переступающая грань между жизненной правдой и игровым началом. Глубокие переживания, подлинные душевные конфликты чужды этому искусству. Главная образная сфера легкого жанра – комедийная, фарсовая. Лирические моменты поданы в ней, как правило, в облегченно-сентиментальных тонах, тяготеющих к пикантной эротике. Попытка трактовать легкожанровую тему в реалистическом духе разрушает обязательное для нее игровое начало. Легкий жанр неразрывно связан с эстрадной традицией. Эстрадность привносит в него необходимый элемент “позолоченности”, лубочной яркости, наивной праздничности. Здесь выработались и свои классические жанры – оперетта и ее современные разновидности (мюзикл, танцевальная музыка, популярная эстрадная песня).

Совершенно особую проблему являет собой *поп-музыка*. При всей спорности отношения к ней, нельзя не признать, что и здесь рождаются подлинные художественные ценности: рок-оперы “Юнона и Авось” А.Рыбникова, “Вестсайдская история” Л.Бернштейна, “Норт Дам де Пари” Р. Коченто и другие.

Во всех этих произведениях авторы ищут все новые и новые средства выразительности. В чем-то мюзикл серьезнее оперетты: он основывается на сложных, проблемных сюжетах. Популярность мюзиклов растет. И можно сказать, что история этого жанра только начинается.

Леонард Бернштейн (1918–1990)

Американский дирижер и композитор. В своем творчестве «размыл» границу между развлекательной и серьезной музыкой. Самое значительное произведение – мюзикл “Вестсайдская история” – пьеса о Ромео и Джульетте, разыгранная на улицах Нью-Йорка.

Несомненно одно: в культуре XX века легкожанровое искусство занимает огромное место и заслуживает пристального внимания.

И еще один пласт музыкального творчества современности – *авангард*. Говорить об авангарде очень трудно – не только из-за крайне ограниченного нашего знакомства с ним. Его художественная логика, по-видимому, в целом трудно доступна поколению, воспитанному на эстетических основах классики. Хотя авангард и уходит своими корнями в профессиональную музыку Запада, тем не менее представляет собой самостоятельный творческий вид.

Прежде всего авангард порвал принципиально с той системой звуковой организации, которая на протяжении тысячелетия определяла лицо профессиональной музыки Запада. Авангард оперирует не только музыкальными интерпретациями, но и привлекает любые шумы окружающей среды и звуки, полученные путем экспериментирования с синтезатором. В искусстве авангарда интонация вообще перестала быть главным, опорным моментом в создании образа. Специфическое соотношение мелодии, гармонии определяло лицо европейской музыки.

В музыке авангарда преобладает *сонорность*, где звуки и тембры инструментов симфонического оркестра и фортепиано не имеют никакого преимущества перед звучаниями, найденными путем математических вычислений или отобранными из хаотических уличных шумов. Более того, преимущества имеют последние, так как они допускают неограниченное экспериментирование с новыми сонорными сочетаниями, достигающими бесконечного разнообразия тембровых и динамических оттенков. Тяготение к свободной сонорности – один из ведущих принципов авангарда.

И, наконец, в отличие от музыкального творчества всех предшествующих эпох, авангард не апеллирует к чувству, не выражает своих идей, в том числе сложнофилософских, через эмоциональную сферу. Его доведенная до предела освобожденность от эмоциональных ассоциаций, которые таит в себе осмысленная музыкальная интонация, его принципиальное тяготение к неизведанным звуковым формам, к нескончаемым акустическим находкам – все это создает какой-то новый, особый язык.

Можно допустить, что авангард являет собой не ведомую дотоле форму интеллектуальной деятельности, отражающую реальность новейшей технической цивилизации нашего века. В нем своя логика, хотя и не совпадающая по своим главным моментам с законами традиционного композиторского творчества. При всей затрудненности восприятия авангард продолжает развиваться и находит отклик в определенной среде. Это *композиторы*

Шнитке, Денисов, Берг, Шёнберг, Бриттен, Онеггер и другие.

Не стоит задаваться вопросом, как дальше сложатся взаимоотношения авангарда и мировой классической традиции. Следует признать, что это – разные виды, каждый из которых олицетворяет какие-то особые стороны культуры и умственного строя нашего времени.

Такой представляется структура современного музыкального творчества в масштабе всего мира. Ее новизна и разнообразие порождены особенностями сложной разветвленной культуры XX века в целом.

Современная музыка... Она охватывает творчество композиторов, работающих в течение почти целого столетия. Не случайно выражение *современная музыка* служит синонимом *музыки XX века*. В эту область искусства включаются произведения различных художественных направлений многих национальных школ, наконец выдающихся композиторов, не связанных с определенными течениями, но сказавших свое яркое слово в искусстве.

Начать следует с направления, оказавшего решающее влияние на всё развитие художественного творчества XX века, – *модернизма*. Первые признаки модернизма появились в искусстве еще задолго до Первой мировой войны – в конце XIX столетия. Часто датой рождения модернизма называют 1918 год, когда в Париже увидела свет книга Жана Кокто “Петух и Арлекин” – заметки о музыке. Ее автор – известный в то время поэт, художник и музыкальный критик – сформулировал главные эстетические положения этого течения, противопоставляющего себе “расплывчатости импрессионизма и символизма”. Он писал: “Довольно облаков, туманов, аквариумов и ароматов ночи. Нам нужна музыка земная, музыка повседневности”.

Модернизм – очень сложное течение, включившее несколько различных направлений в искусстве, очень не однородных и по художественным результатам, и по влиянию, оказанному на будущее музыки.

Ранее всего модернистские тенденции проявились в творчестве *композиторов-экспрессионистов*. В музыке это течение было представлено прежде всего деятельностью Арнольда Шёнберга.

Арнольд Шёнберг (1874–1951)

“Отец” новой музыки. Приблизившись к атональности и развив двенадцатитоновую технику, австрийский композитор создал два ведущих новаторских направления в музыке XX века.

Экспериментировал с математическими методиками сочинения музыки, когда допускалось наслаение друг на друга двенадцати тонов, когда за

цати полутонов гаммы. Ни один из тонов не должен повторяться, пока не прозвучат все другие. Наиболее известное его произведение – “Оставшийся в живых варшавянин”, – написанное под впечатлением сообщений о бойне в Варшавском гетто.

В течение столетнего периода истории европейской музыки одни стили последовательно сменялись другими. И хотя сторонники каждого нового стиля отвергали многие принципы предыдущего, преемственность между ними никогда не нарушалась. Она выражалась прежде всего в двух моментах: во-первых, в поисках своего языка композиторы, начиная с XVI века, не выходили за пределы ладо-тональной системы; во-вторых, основой музыкальной фазы, “зерном” любого музыкального произведения являлась музыкальная интонация. Так было до изобретения Шёнбергом, которого называют отцом музыкального модернизма, собственной музыкальной системы, получившей название *додекафония*.

Творчество и учение Шёнберга произвели переворот в многовековой практике композиции. Впервые реформа музыкального языка отвергла какую бы то ни было преемственность с музыкой прошлого. Шёнберг и его последователи полностью порывают с ладо-тональной системой. Сочинение музыки представляет собой, по Шёнбергу, чисто умозрительное конструирование, подобно решению задач математической логики.

Метод Шёнберга нашел последователей в лице таких композиторов, как, например, **Альбан Берг** и другие.

Еще большим отходом от традиций классического музыкального наследия отмечено течение *авангардизма*. Авангардисты включали в звуковую ткань произведения наряду с традиционными звучаниями различного рода шумы, звуки электронных синтезаторов.

Одной из разновидностей музыкального авангарда стала *алеаторика*, приверженцы которой провозглашают главным принципом композиции музыки случайность, хаотичность. Алеаторика освобождает художника “от корсета безжалостных структур”, от “интервалов серийной техники”. Однако художник впадает в другую крайность: субъективистский произвол исполнения, касающийся и нотного текста.

Основали алеаторику **К. Штокхаузен**, написавший в 1957 году фортепьянную пьесу, состоящую из 19 кусков, которые можно тасовать и играть в какой угодно последовательности, и **П. Булез**, создавший в 1961 году Третью сонату для фортепиано, в которой музыкант исполняет некоторые фраг-

менты выпускаются, а четыре из пяти частей тасуются.

В 60-е годы в духе алеаторики творят **С. Буссотти, Дж. Кейдж, А. Сероцкий и другие.**

Джон Кейдж (1912–1992)

Американский композитор из числа самых поисково-экспериментирующих новаторов XX столетия. Транспонировал в музыку некоторые стилевые направления живописи. Ввел в музыкальное сочинительство принцип случайности, что означало радикальный разрыв с музыкальными традициями.

Алеаторика встречается не только в музыке, но и в литературе. В Германии вышел ряд книг, в которых тасуются страницы, а в произведениях Г. Хейта тасуются даже слова. В изобразительном искусстве алеаторике близко направление хэппенинга, предусматривающее изменчивость форм, создаваемых художником или скульптором, и вовлекающее зрителей непосредственно в творческий процесс. В опере-хэппенинге А. Пуссера “Ваш Фауст” ход действия, судьба героев и последовательность музыкальных фрагментов выбираются зрителями перед началом спектакля путем голосования черными и белыми шарами.

Сонорное направление в музыке возникает в конце 50-х – начале 60-х годов. Для его представителей важна не высота звука, а тембр. Они ищут новые музыкальные краски, нетрадиционное звучание. Исполнители прибегают при этом не к собственно музыкальным способам звукоизвлечения, а к таким, как игра на трости, на пиле, палочками по струнам рояля, протирающие мундштука платком, хлопки по деке, по пульта и так далее. Например, польский композитор Ю. Лучок исполняет свои произведения с помощью струн и педали, не пользуясь клавиатурой. В концертах С. Буссотти в Вене (1970 год) исполнители скребли щётками брюхо рояля, стучали молотком по деке и стенкам. Появились специальные графические формы записи тембра в виде тонких, жирных, волнистых, конусообразных линий. Порой указывается диапазон, в котором исполнителю надо играть. В чистой сонорной музыке мелодия, гармония и ритмика особой роли не играют, значение имеет лишь тембровое звучание.

Родоначалником сонорной музыки стал польский композитор **К. Пендерецкий**, написавший для симфонического оркестра “Памяти жертв Хиросимы” (1960 год). Это музыкальное начинание продолжили **К. Сероцкий, С. Буссотти** и другие.

Кшиштоф Пендерецкий (род. в 1933)

Польский композитор. В 60-е годы создал шумозвуковые сгущения. Стал главой “сонорности” в музыке. Позднее включил в свою музыку размышления на политические и христианские темы.

Сонористика – игра тембров, в которой находит выражение личное “Я” автора. Эта игра перекликается с переливами цвето- и светопятен в произведениях поп-арта. Многие эти интересные находки остались в арсенале композиторских средств и сегодня.

Альфред Шнитке (1934 – 1998)

Как и многим другим композиторам СССР, Шнитке было необходимо, чтобы его страна стала открытым обществом. Лишь в таких условиях он мог сочинять в стилистике западного авангарда. Впрочем, вскоре композитор нашел собственную новую выразительную форму – полистилистику, которая перерабатывает и развивает различные стили и цитаты.

Шнитке – автор музыки почти к 70 кинофильмам. Вначале его музыкальный язык был сориентирован на требования советской культурной политики. Но вскоре он усомнился в плодотворности этих строго регламентированных методик. В поисках новых выразительных средств и форм Шнитке коллажирует старое с новым, тональное с атональным, стихийное со сконструированным, включая в композиции и электронные звучания.

Отдельно следует указать имена двух других художников XX века – **Игоря**

Стравинского и **Пауля Хиндемита**, которых принято относить к иному направлению в музыке – *неоклассицизму*. Опору для своих творческих исканий эти крупнейшие композиторы XX века ищут в музыке добаховского и баховского времён. Выдвинув лозунг “Назад к Баху”, Стравинский имел в виду возвращение к четкой логике структуры произведения, свойственной музыке барокко, но на новом витке, то есть с использованием современных достижений композиторской техники. На самом же деле неоклассики берут от Баха лишь то, что эстетически близко их восприятию мира. Неизмеримо сужая огромный образ-



Игорь Стравинский

ный диапазон музыки Баха и его наиболее ярких предшественников, и Стравинский, и Хиндемит во многом игнорируют одну из самых сильных их сторон – эмоциональность. Но все же, несмотря на это, их творчество по праву вошло в золотой фонд музыки XX века.

И, наконец, пришло время сказать об одном из самых значимых стилей в музыке – *реализме*. Во многих случаях борьба за новое искусство была ничем иным, как стремлением к правде, к реализму в творчестве. Реалистическая направленность была свойственна творчеству многих композиторов XX века – **Беллы Бартока** и **Золтана Кодая** (Венгрия), **Кароля Шиманского** (Польша), **Джорже Энеску** (Румыния), **Джорджа Гершвина** (США), **Бенджамина Бриттена** (Англия) и многих других.

Джордж Гершвин (1898–1937)

Американец. Написал более пятисот песен для мюзиклов и кинофильмов. Соединил джазовые элементы с симфоническим жанром. Яркий представитель национальной музыки США XX столетия.

Бенжамин Бриттен (1913–1976)

Англичанин. Принадлежит к числу самых исполняемых оперных композиторов столетия. Стиль его отличается эклектикой в использовании разнообразных стилистических средств – от староанглийских народных мелодий до атональной музыки.

В нашей стране, несмотря на длительный тоталитаризм, все-таки следовали принципам *реализма* **Шостакович**, **Хачатурян**, **Прокофьев**.

Сергей Прокофьев (1891–1953)

Успех принесли оперы и симфоническая сказка “Петя и волк”. Русский композитор, один из самых уязвимых представителей музыкальной жизни своей страны. После 1933 года был вынужден подчинить свое творчество доктрине социалистического реализма.

Дмитрий Шостакович (1906–1975)

Прославился благодаря своим 15 симфониям. Множество раз оказывался в конфликте с го-



Дмитрий Шостакович

ния, отмеченные и традицией и новаторством, подвергались критике за “формализм”.

Реформатор Шенберг полностью перевернул представление о музыкальном языке. Он был безоговорочно признан ярчайшим новатором, в то время как Рахманинов, казалось бы, писал традиционно и старомодно. Но творения Рахманинова звучат сегодня необычайно широко, они являют собой неотъемлемую часть искусства сегодняшнего дня. Между тем музыка Шенберга в наши дни представляет интерес более как историческая веха в развитии приемов композиторского письма. Таковы парадоксы стиля. Такое течение выбирает живая струя музыки.

ДЖАЗ

РОК-МУЗЫКА

Ярко характеризует музыкальную культуру XX века такое явление, как джаз. История джаза насчитывает много десятилетий. За это время джаз на своей родине, в США, неоднократно умирал, вновь возрождался, переживал кризисные моменты, причины которых не ясны и порой неожиданны. И это понятно: в развитии джаза отразились многие проблемы этого неспокойного века. Но несмотря на эволюцию в быстро меняющихся условиях, он сохранил свою притягательную силу.

Истоки подлинного джаза уходят далеко в прошлое.

...1619 год. Первый невольничий корабль отплыл с берегов Америки. Работоторговцы, которые за несколько веков вывезли из Африки сотни тысяч негров, не могли, конечно, предвидеть, что созданная потомками этих рабов музыка своей красотой и оригинальностью покорит мир и распространится по всему свету. Эта музыка – джаз.

Негры обладают весьма развитым музыкальным инстинктом, природной склонностью к музыке, пению, чувством ритма. Закончив трудовой день, негры собирались в поле или на берегу реки и начинали петь, ритмически сопровождая себя ударами палок по всему, что оказывалось под рукой, или просто хлопали в ладоши. У первых переселенцев в Америку эти песни и ритмы мало чем отличались от африканских.

Это было одноголосное пение, как бы зов и ответ. Один человек или группа начинали петь, а затем подключались остальные. Часто это была просто мелодекламация, иногда переходя в вокал. Со временем память об

африканской музыке стиралась. Этому способствовало и то что миссионеры обращали негров в христианство, обучали их религиозным гимнам европейского происхождения. Но негры пели эти песни по-своему. Фактически это уже был спиричуэлз, то есть негритянские религиозные песни.

Появление спиричуэлза обусловлено целым рядом причин.

◆ Во-первых, негры гораздо проникновеннее выражали свое горе угнетенных и надежду на лучшую жизнь, чем миссионеры.

◆ Во-вторых, обладая иным тембром голоса, иным произношением и чувством ритма, они подсознательно преобразовали музыку европейских гимнов и подчинили ее своей натуре, своему темпераменту.

Несколько позже расцветает народная песня американских негров – блюз (в переводе – светло-синий, грустный). По своему характеру и жизненному содержанию блюзы совсем не похожи на возвышенные, скорбные, полные веры, страдания и протеста хоровые песнопения – спиричуэлз.

Блюз – это жалоба, крик, протест. Музыка блюза тосклива, но не слишком, ибо негр не любит стенать и жаловаться. Он поет блюз не для того чтобы расчувствоваться и отяжелеть от своего страдания, от своих несчастий, а чтобы освободиться от них. В блюзах тоска соединяется с весельем отчаяния, безверия. Негритянский поэт Л. Хьюз писал:

“...Блюзы на меня всегда производили впечатление беспредельной грустной музыки, гораздо более грустной, чем спиричуэлз. Это потому, что в блюзах горесть не смягчена слезами, а, наоборот, ожесточена смехом – абсурдным, противоречивым смехом горя, который рождается, когда нет веры, на которую можно опереться...”

Тематика блюзов мало чем отличается от тематики песен других народов и эпох: в них поется об обманутой любви, о нужде, о тяжелой работе. Негры намекают на расовую дискриминацию не так уж часто, как это можно было бы ожидать. Когда человеческое достоинство негра задето, он реагирует тонко, остроумно. О дискриминации он поет намеком, двусмысленными фразами. Белый и не уловит истинного смысла, а негр слушает такой блюз, получая большое удовольствие.

Всегда считалось, что мелодия – душа музыки. Можно ли это сказать о джазе? Нет. Настоящий джаз – это оркестровая музыка. Конечно же, она могла появиться только в городе. Колыбелью джаза считается Нью-Орлеан. В первые джазовые оркестры входили кларнет, тромбон, труба, ударные, банджо, позже присоединились рояль и саксофон.

Так в результате переноса вокальной негритянской музыки и негритянского ритма в инструментальную сферу родился джаз.

Каковы же основные элементы джаза?

◆ Сердце джазового оркестра – ударник.

◆ Обычно в музыке акцентируются 1 и 3 доли. В джазе – 2 и 4. Это называется *свинг*. Но важно не столько ритмическое оформление фразы, сколько манера исполнения.

◆ Инструментальная техника приближена к негритянскому пению (то есть инструмент может петь как голос – повышать, понижать звук). Это называется – *ноты блю*.

Джазовую музыку трудно анализировать или играть по нотам. Кстати, долгое время оркестры играли вообще без нот, а большинство музыкантов не умело их читать. Аранжировки тоже создавались устно. В истории культуры XX века остались имена лучших джазовых музыкантов – **Кинг Оливер, Луи Армстронг, Дюк Элингтон, Джо Кинг, Бени Гудман и др.** Джаз получил необыкновенную популярность.

Олицетворением рока, а точнее – *рок-культуры*, справедливо считается группа “Битлз”. Музыка этого направления занимает важнейшее место в культуре второй половины XX века. Само название *рок* восходит к песне Билла Хейли “Rock around the Clock” (1954). В том же году выходит первая коммерческая пластинка Элвиса Пресли. С 1956 года рок-мелодии захлестывают города Северной Англии, где и появляется знаменитая ливерпульская четверка. Но настоящий бум наступил в 1960 году, после триумфальных гастролов группы “Битлз” в Гамбурге. Так постепенно складывается то явление, которое вполне можно назвать рок-миром. В нем объединились традиции фольклора и джаза, основанного на негритянских мелодиях (ритм энд блюз).

В основе рок-музыки лежит песня. Многовековые традиции ее развития соединились со сложной ритмикой современных танцев, к которым добавились широкие возможности электронных инструментов. Рок-песня возникла как романтический протест молодежи против массовой культуры. Она всегда обращена непосредственно к личности, ее темы просты, современные и лиричны. Вот почему она смогла сплотить людей даже прочнее, чем религиозные песнопения.



формировании рок-групп. Но благодаря непосредственности общения у музыкантов рождалось общее мироощущение. В отличие от исполнителей классической музыки, которые во время концертов стремятся создать какой-либо образ, рок-музыканты, наоборот, всегда преследовали цель максимально сблизиться с аудиторией, как бы принять на себя ее облик и начать совместные действия по созданию определенного ритма и мелодии.

Со временем рок, естественно, менялся. В середине 70-х на эстраде появились панки. Доминирующей интонацией их выступлений стал резкий протест против каких-либо нравственных норм и правил. Это отразилось в характере музыки – в частой смене интонаций, в преобладании ритма над мелодией, чрезмерном использовании ударных. Шокировала и одежда исполнителей.

Однако установка на шок быстро сменилась возвращением к лирической тональности. В конце 70-х появилась новая разновидность рока – *арт-рок*. Музыканты соединили традиции европейской классики и рок-музыки 50-х годов. В рок были введены мелодия, близкая к блюзу, образы классической музыки. Несколько позже появился *фолк-рок*. Интонации рока начали использоваться профессиональными композиторами. Это привело к появлению жанра *рок-оперы*.

Основной посыл любого рока – это раскрепощение, сбрасывание всех и всяческих пут, не дающих молодому человеку существовать так, как ему хотелось бы. На Западе в качестве таковых выступают прежде всего официальная религия и ее прямое порождение – так называемая *буржуазная мораль*. Именно по ним рок-н-ролл нанес чувствительный удар еще в 50-е годы и продолжает делать это и по сей день. Периодически сознательность рокеров возрастала, они находили других врагов (военных, расистов и прочих), но основной мишенью все равно оставались *родительские устои*.

Современный рок представляет собой панораму различных направлений и стилей – от крайне авангардного до крайне консервативного. Но главное качество рока – непрерывный поиск – остается неизменным.

ИСКУССТВО ТЕАТРА

Специфика театра как вида искусства состоит в том, что отражение действительности, событий, конфликтов, их оценка, интерпретация и т.д. происходят через драматическое действие, игру актера, хотя в основе их лежит драматическое произведение. Игровая сущность театра – это не повторение

Как всякое искусство, театр отражает жизнь через систему художественных образов.

В начале своего существования театральное искусство было синтетичным, объединяя многие виды искусства. Теперь эта синтетичность утратилась. В настоящее время существует *три типа театров*:

- ◆ драматические
- ◆ оперные
- ◆ балетные

и некоторые промежуточные формы. Обособление музыкального театра не порывало со своей драматической основой. Действие в нем воплощается средствами музыкальной драматургии в сценических музыкальных образах. В опере драматическое содержание спектакля раскрывается музыкальными средствами. В балете же, который вначале развивался в рамках оперы, – средствами хореографии.

Хотя к началу XX столетия театральное искусство накопило огромный опыт, новый век внес много новых изменений в деятельность театра.

Развитие театра в прошлом столетии неразрывно связано с развитием драматургии как рода литературы. Театр зависит от ее содержания и художественных форм.

В 30-е годы, когда происходила консолидация передовой интеллигенции (по мере нарастания сопротивления фашизму), создается *социальная драма*. Центральной темой большинства пьес этого жанра становятся война, революция, фашизм. Человеческая судьба раскрывается в прямой связи с мировыми событиями. Это прежде всего драматические произведения **Б. Брехта**, **Ф. Вольфа**, **Э. Хемингуэя**, **Б. Шоу** и др.

В последующее время широко распространяется *интеллектуальная драма*. Это:

- ◆ эпический театр Брехта, который пропагандировал идеи революционного переустройства мира,
- ◆ французская драма (Ж.П. Сартр) показывала индивидуалистическую и гуманистическую оппозицию фашизму, разрабатывала прежде всего проблемы нравственной свободы.

Театр интеллектуальной драмы – это внимание к философским и политическим проблемам. Отсюда тяготение к условностям, к иносказательности, к метафоре.

Во второй половине века европейские и американские сцены захватил театр *поэтического натурализма*, драматургия которого стремилась сбли-

жать бытовые и философские проблемы.

Отдельной страницей театрального искусства стал **русский театр**. Успех пришел с открытием в 1898 году *Московского художественного театра*, в котором сложились новые принципы режиссуры и актерского искусства.

Режиссерское искусство связано с такими именами, как **К. Станиславский, В. Немирович-Данченко, В. Мейерхольд, А. Таиров, С. Михоэлс**.

Авторитарные методы руководства искусством в тоталитарном государстве сказались и на развитии театра. Многих талантливейших деятелей театра обвинили в формализме и отстранили от работы. Многие оказались в застенках концлагерей. Получила распространение *теория бесконфликтности*, согласно которой в социалистическом обществе может быть только борьба хорошего с отличным. Происходил процесс лакировки, приукрашивания действительности. Кроме того, вредной была тенденция выравнивания всех театров под МХАТ. Все это нарушало естественную логику развития театрального искусства.

Несколько по-иному шло развитие *кукольного театра*. В XX веке во многих странах появились профессиональные кукольные театры. Они объединены во всемирную организацию кукольников УНИМА. В России кукольный театр был создан **Сергеем Образцовым**.

КИНЕМАТОГРАФ

ТЕЛЕВИДЕНИЕ

Особенностью культуры XX века является расширение ее сфер воздействия на людей через *средства массовой коммуникации*. Их значение в современной культуре трудно переоценить.

Кино и телевидение объединяют в себе две если не противоречивые, то, во всяком случае, различные стихии. С одной стороны, это одно из средств *массовой информации*, стоящее в том же ряду, что и пресса, радио, документальное кино. С другой – несомненно кино и телевидение – это виды искусства, такие же как театр, музыка, архитектура, живопись. Но сущность кино и телевидения заключается в том, что в этих средствах информации искусство занимает если не основное, то достаточно внушительное место. Чисто информационные кино и телевидение в современных условиях просто невозможны: сам общественный смысл их для миллионов зрителей

предполагает синтез обоих начал. Правильнее было бы сказать иначе: *кино и телевидение – это виды искусства, функционирующие в системе массовой коммуникации.*



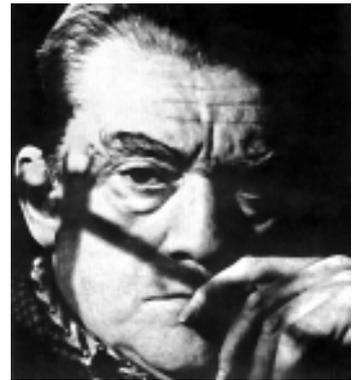
Чарли Чаплин

Кино – дитя XX века. Появился этот вид искусства благодаря целому ряду научных открытий конца XIX века, что позволило братьям Люмьер в 1895 году создать систему движущейся фотографии, проецируемой на экран. Это и было рождением кинематографа.

От других видов искусств кинематограф отличается рядом *свойств*:

- ◆ в нём синтезируются эстетические свойства литературы, театра, изобразительного искусства, музыки;
- ◆ главным выразительным средством кино является фотографическая природа изображения, позволяющая с предельной достоверностью воссоздать любую картину действительности,
- ◆ кино передает динамику времени. Оперирруя им как средством выразительности, оно способно передать стремительную смену событий в их внутренней логике,
- ◆ это продукт коллективного творчества. В создании кино участвуют большие коллективы творческих работников: драматург, артисты, операторы, художники, композитор и многие другие. Руководит коллективом постановщиков фильма режиссер. Он определяет, истолковывает и реализует замысел драматического произведения.

Образ в кино временной, имеющий свой метроритм. Он определяется не только творческим актерским поведением, но и монтажом, который раскрывает эмоциональное содержание эпизода. “Медленный” монтаж способен передать впечатление спокойного наблюдателя и раскрыть события, протекающие плавно. “Быстрый” монтаж передает высокую степень нервной напряженности наблюдателя и бурное течение событий. Кинокамера способна фиксировать и творчески перерабатывать жизненные картины. Разнообразие форм движения камеры, ракурса съемки прак-



*Режиссер
Лукино Висконти.*

тически безгранично.

В этом кроются богатые художественные возможности кино. Например, эмоциональная выразительность сцены смерти Бориса в фильме “Летят журавли” М. Калалозова достигается благодаря тому, что хоровод берез, вращаясь на экране, передает последнее впечатление падающего солдата.

Киноискусство подразделяется на *4 основных вида*:

- ◆ *Художественный* (игровой) кинематограф. Он воплощает средствами исполнительского творчества замысел драматического произведения;
- ◆ *Документальный*. Является особым видом образной публицистики. Основан по преимуществу на непосредственной фиксации реальной действительности;
- ◆ *Мультипликация*. Одушевляет графические или кукольные персонажи. Это условный вид киноискусства на основе метафор, очеловечивания мира растений, животных, вещей;
- ◆ *Научно-популярный кинематограф*. Использует средства всех трех жанров для популяризации научных знаний.

В XX веке киноискусство прочно вошло в сокровищницу мировой цивилизации. Вершинами кино стали произведения **С. Эйзенштейна, Ч. Чаплина, Ф. Феллини, М. Антониони, Л. Висконти, Ф. Трюффо, И. Бергмана, А. Курасавы, А. Тарковского и других.**

Как определить *телевидение* как вид искусства? Кино на дому? Тип журналистики? Новый вид искусства? Что это – новинка техники или эстетики?

Безусловно, телевидение сегодня не только средство массовой видеoinформации, но и *новый вид искусства*. По своей массовости телевидение сегодня обогнало кино.

Возникнув в лабораторных условиях в 1911 году, к концу века телевидение стало одним из важнейших культурных завоеваний XX века.

Специфика телевидения заключается в:

- ◆ интимности восприятия
- ◆ домашних условиях просмотра передач
- ◆ оперативности, непосредственности получения информации
- ◆ включении зрителя как непосредственного участника событий
- ◆ познавательности информации
- ◆ широкой программности, представляющей художественные, социально-политические, религиозные, спортивные передачи, рассчи-

Телевидение обладает огромными возможностями отбора и интерпретации действительности. Но во второй половине XX века стало очевидным, что телевидение таит в себе угрозу стандартизации мышления людей. “Массовое потребление” одинаковой духовной продукции, если ее качество низко, вызывает шаблоны и штампы в общественном сознании. Телевидение диктует зрителю готовую версию событий, мешая возможности творческого отражения мира. Телевидение формирует специфическую обстановку психического перенапряжения (особенно среди детей и лиц впечатлительных!), играет роль специфического наркотика, способствует формированию таких качеств, как лень, обывательщина, заставляет часами просиживать у экрана.

Важен эстетический вектор телепередач и их художественный уровень.

Послесловие

Новое искусство, или, точнее, его новое состояние, новые формы, никак не ослабляют его содержательных начал. Наоборот, делают его еще более напряженным, не дают ни малейшей передышки воспринимающему его интеллекту. Те формы, в которых предстает художественная мысль в XX веке, обладают высокой степенью энергии, интеллектуальной насыщенности, в противовес кажущейся простоте.

В искусстве XX века происходит интенсивнейшее движение в глубь человека, чтобы вопреки падению нравов, наступлению технократической идеологии, вопреки всему, что направлено против человека, возвеличить человека, понять и увидеть его внутренний мир. Во всех случаях оно стремилось к тому, чтобы обнажить и раскрыть суть духовности человека как самого дорогого, чем одарила его жизнь, вдуматься в собственную историю, эту духовность, как бы заново открыть ее и показать людям ее бесконечно обновляющуюся, не статичную сущность.

Вопросы и задания

Группа А

1. Чем отличаются современные понятия реализма?
2. Какие музыкальные виды характерны для музыкальной культуры XX века?
3. В чём плюсы и минусы воздействия телевидения на формирование личности.
4. Современная скульптура как вид искусства. Её специфические особенности.

5. Назовите наиболее известных режиссеров XX века.

Группа Б

1. Охарактеризуйте общую музыкальную картину XX века.
2. В чём состоит особенность телевидения как феномена культуры XX века?
3. Каковы виды и жанры современного кинематографа?
4. Опишите средства выразительности архитектуры.
5. Дайте краткую характеристику литературным процессам XX века.

Группа В

1. Как проявился декаданс в литературе XX века?
2. В чём состоит природа и сущность кинематографа?
3. Дайте сравнительный анализ архитектуры XIX и XX веков.
4. Перечислите наиболее известные театры мира, имена оперных певцов, режиссеров.
5. Что вам нравится в области легкой музыки (любимые стили, группы, исполнители, объясните причину симпатий и т.д.)

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Андреев Л.Г. Современная литература Франции. – М., 1977
Борев Ю. Эстетика. – М., 1988
Брехт Б. О литературе. – М., 1974
Валериус С. Прогрессивная скульптура XX века. – М., 1973
Затонский Д. Искусство романа XX века – М., 1988
Зарубежная литература XX века. – М., 1990
Кантор К. Красота и польза. – М., 1867
Конен В. Этюды о зарубежной музыке. – М., 1975
Краткий словарь по эстетике. Пособие для учителя. – М., 1983
История мировой культуры. Справочник школьника. – М., 1996
Панасье Ю. История подлинного джаза. – М., 1989
Переверзев Л. Из истории джаза. – М., 1990
Селиванов В. Искусство XX века: эстетические теории и художественная практика. – Л, 1991
Сто композиторов XX века. – М., 1999
Стравинский И. Диалоги. – М., 1988
Чернова А., Бялик М. О легкой музыке и о хорошем вкусе. – М., 1980
Что такое язык кино? – М., 1990
Шукурова А. Архитектура Запада и мир XX века. – М., 1990

ГЛАВА 14

КУЛЬТУРА И ГОСУДАРСТВО

Взаимоотношения между культурой и государством в XX веке довольно сложные и неоднозначные. На протяжении тысячелетий культура и государство, культура и власть находились в состоянии скрытого, а порой и открытого противостояния при стремлении власти монополизировать право на руководство людьми, в том числе в такой деликатной сфере, как духовная жизнь. В конечном счете речь шла о вопросе, волнующем каждого здравомыслящего человека: *что важнее – правда силы или сила правды?*

В нашем случае этот вопрос, хотя и не совсем, быть может, корректно, можно было бы сформулировать так: *что важнее – государство или культура?* Чтобы понять диалектику их взаимоотношений, надо прежде всего знать, что из них является первичным, а что – вторичным. Ответ совершенно ясен: государство лишь продукт и часть культуры, которая существовала как данность задолго до появления государства.

Из примата культуры над государством можно сделать вывод: *только то государство является здоровым, жизнеспособным и отвечающим своему назначению, которое возникает как порождение определенной культуры.* Именно поэтому наталкиваются на столь жестокое сопротивление экономические и политические амбиции крупных государств в отношении своих культурных автономий, не желающих менять своей автономной самобытности на перспективу экономического процветания.

Если прибегнуть к образному сравнению, культуру следует уподобить любящей матери и духовной наставнице государства, и когда оно порой – как это случилось с русской культурой – отрекается от нее, топчет ее традиции и предпочитает ей сомнительные пропагандистские суррогаты, то такое государство обречено. Иными словами, не бюрократическая власть, а культура и ее высокие авторитеты должны направлять государственную жизнь, не государство должно руководить культурой, а культура государством, тем более что общественная практика показывает, что так называемое “руководство” культурой – вообще вещь весьма сомнительная.

Одной из трагических особенностей отечественной истории последних десятилетий было желание контролировать и идеологически “направлять” культурное развитие огромной державы со стороны партийно-административного слоя посредственностей, пришедших путем государственного террора на смену создававшейся веками многогранной духовной элите бывшей Российской империи.

Отмечая видимое диалектическое противостояние между культурой и государственной властью, нельзя, однако, ни в коем случае принижать и дискредитировать государство как важнейший общественный институт. “Государство есть объективная природная и историческая реальность, которая не может быть ни создаваема, ни разрушаема по человеческому произволу. И те, которые не хотят и не могут принять этой реальности религиозно, должны принять ее натуралистически, в силу принуждения научной закономерности” (Н. Бердяев). Без организующей и координирующей роли государства на нынешнем этапе развития человечества был бы вообще невозможен социальный, а следовательно и культурный, процесс.

Определяя свое отношение к государству как к продукту цивилизации, следует помнить: степень внутреннего противостояния культуры и существующей власти во многом зависит не только от общего культурного уровня людей, но и от характера государственного устройства.

С точки зрения прямого воздействия власти на судьбы культуры, все режимы размещаются между двумя полюсами: более или менее совершенной парламентской демократии и разными типами авторитарной власти и диктатур (монархической, военной, партийной и тому подобное), которые в XX веке вылились в свою высшую и более современную форму – тоталитаризм. Классическими примерами тоталитарной диктатуры явились фашистская Италия, нацистская Германия и бывший Советский Союз периода сталинизма – страны, хотя и различные по своему общественно-экономическому строю, но на определенном этапе совершенно однотипные по своему отношению к культуре.

Исторический опыт показывает: существует прямая связь между степенью демократизма того или иного государства и уровнем его духовного развития.

МАССОВАЯ КУЛЬТУРА

“Если признать, что одним из главных признаков подлинной культуры является неоднородность и богатство ее проявлений, основанные на национально-этнической и сословно-классовой дифференциации, то в XX веке врагом культурной “полифонии” оказался не только большевизм, по своей природе не приемлющий какого-либо плюрализма. В условиях “индустриального общества” и НТР человечество в целом обнаружило отчетливо выраженную тенденцию к шаблону и однообразию в ущерб любым видам оригинальности и самобытности, идет ли речь об отдельной личности или об

Современное государство, подобно гигантской машине, с помощью единых систем образования и столь же скоординированной информации непрерывно “штампует” безликий и заведомо обреченный на анонимность человеческий “материал”. Если большевики и их последователи стремились насильственно превратить людей в некое подобие “винтиков”, то с середины прошлого столетия процессы стандартизации повседневной жизни приобрели во всем мире, за исключением отдаленной периферии, непроизвольный и всеобъемлющий характер.

Происходящие изменения, заметные даже невооруженным взглядом, способствовали появлению социологических и философско-исторических концепций так называемого *массового общества*. На их основе возникли и теории “массовой культуры”. Еще **О. Шпенглер**, противопоставляя культуру цивилизации, в качестве отличительных признаков последней выделял в ней такие, как отсутствие героического начала, техницизм, бездуховность и массовость. Этих взглядов в основном придерживались и другие культурологи, в частности Н. Бердяев. В целом “массовое общество” толкуется как новая социальная структура, складывающаяся в результате объективных процессов развития человечества – индустриализации, урбанизации, бурного роста массового потребления, усложнения бюрократической системы, конечно же не виданного ранее развития средств массовой коммуникации. В этих условиях человек “с улицы”, утрачивая свою индивидуальность, превращается в безликого статиста истории, растворяясь в толпе, которая уже не прислушивается к подлинным авторитетам, а легко становится жертвой демагогов и даже преступников, лишенных каких-либо идеалов. Наиболее значительная концепция массового общества с прямым выходом на вопросы культуры была предложена испанским философом, искусствоведам и критиком **Хосе Ортегой-и-Гассет**.

Не следует думать, что “массовое общество” с его отрегулированным, рутинным бытом и отсутствием высоких идеалов фатально обречено на тоталитаризм. Если признать активным субъектом культуры интеллигенцию, роль которой в “массовом обществе” обычно принижена, опасность его сдвига к авторитарным формам правления уменьшается.

Важнейшим, если не определяющим, признаком “массового общества” является массовая культура. Отвечая общему духу времени, она, в отличие от практики всех предшествующих эпох, примерно с середины ушедшего двадцатого столетия становится одной из прибыльнейших отраслей экономики и даже получает соответствующие названия: “*коммерческая культура*”, “*индустрия развлечений*”, “*поп-культура*” и тому подобное.

У значительного слоя трудящихся граждан появился избыток свободного времени, досуга, возникает потребность “убить время”. На ее удовлетворение, естественно за деньги, и рассчитана “массовая культура”. Особенно важными каналами общей демократизации культуры за последние десятилетия стали кино, телевидение и, конечно, спорт, собирающие огромные и часто не слишком разборчивые аудитории, движимые лишь стремлением к психологическому расслаблению.

Превратившись в товар для рынка, враждебная всякого рода элитарности, “массовая культура” имеет целый ряд *отличительных черт*.

◆ Это прежде всего *простота*, если не *примитивность*, часто переходящая в культ посредственности, ибо рассчитана на “человека с улицы”. Для выполнения своей функции – снятие сильных производственных стрессов – “массовая культура” должна быть как минимум развлекательной. Обращенная к людям часто с недостаточно развитым интеллектуальным началом, она во многом эксплуатирует такие сферы человеческой психики, как подсознание и инстинкты.

◆ Всему этому и соответствует преобладающая тематика “массовой культуры”, собирающей большие доходы с таких “интересных” и понятных всем людям сторон жизни, как *любовь, семья, секс, карьера, насилие, приключения, ужасы* и тому подобное.

◆ Любопытно и терапевтически положительно, что в целом “массовая культура” *жизнелюбива*, избегает по-настоящему неприятных или удручающих сюжетов, и соответствующие произведения завершаются счастливым концом. Неудивительно, что наряду со “средним” человеком потребителем подобной продукции является и прагматически настроенная часть молодежи, не отягощенная жизненным опытом, не задумывающаяся над кардинальными проблемами человеческого существования.

Описанный выше феномен “массовой культуры”, с точки зрения его роли в развитии современной цивилизации, оценивается учеными далеко неоднозначно. В зависимости от тяготений к элитарному или популистскому образу мышления культурологи склонны считать его или чем-то вроде социальной патологии, симптомом вырождения общества, или, наоборот, важным фактором его здоровья и внутренней стабильности.

Критический подход к “массовой культуре” сводится к обвинениям в пренебрежении классическим наследством, в том что она якобы является инструментом сознательного манипулирования людьми, порабощает суверенную личность.

Другой подход выражается в том, что “массовая культура” провозглашается закономерным следствием необратимого научно-технического прогресса и не только не отвергает культурного наследия прошлого, но и делает его образцы достоянием самых широких народных слоев путем их тиражирования через печать, радио, телевидение и промышленное воспроизводство.

Спор о вреде или благотворности “массовой культуры” имеет часто политический аспект: как демократы, так и сторонники авторитарной власти не без основания стремятся использовать этот объективный и весьма важный феномен нашего времени в своих собственных интересах. Во время Второй мировой войны и в послевоенный период проблемы “массовой культуры”, особенно ее важнейшего элемента – массовой информации, – с одинаковым вниманием изучались как в демократических, так и в тоталитарных государствах.

КОНТРАКУЛЬТУРА

СУБКУЛЬТУРА

В качестве реакции на “массовую культуру” к 70-м годам XX века в определенных слоях общественности, особенно в молодежной среде промышленно развитых стран, *складывается неформальный комплекс повседневных установок, получивших название – контркультура.*

Термин *контркультура* появился в литературе в 60-е годы и отражал либеральную оценку ранних хиппи и битников.

Наиболее ярким выражением контркультуры стало быстро распространившееся движение *хиппи*. Это был бунт против послевоенной ядерной и технотронной действительности. Хиппи шокировали обывателя своей манерой мышления, общения, культом спонтанного, не контролируемого разумом поведения, склонностью к массовым “тусовкам”, нередко с применением наркотиков и т.д. и т.п. Это был протест против конформизма, бездуховности и материального благополучия. Главным объектом своей критики (точнее, своего презрения) хиппи считали всё “общество потребления” с его стандартами и стереотипами, культом мещанского “счастья”, накопительства.

Битники в 50-е годы образовали идеологически агрессивную группировку, которая пыталась отыскать в литературе обоснование новому непониманию. Позже битничество сформировалось как литературное и художественное течение. Среди культурных фигур битников были **Уолт Уитмен, Томас Вулф, Генри Миллер**. Так возникла эстетика битников – по-

этизация мужского, мужественного, бунтарского характера.

После “разбитого поколения” в американской действительности обнаружались *тинэйджеры*. Так называли подростков 13–16 лет, которые заявили о своем праве иметь самостоятельную субкультуру. Наиболее ярким явлением субкультурных феноменов тинэйджеров стали *рокеры*.

Это одетые с ног до головы в кожу мотоциклисты, наводящие ужас на обывателей. Они культивируют “мужской дух”, жестокость и прямому межличностного общения. Полагаются только на собственную силу и физический самоконтроль. Центральное значение этой установки проявляется в отвержении наркотиков. “Кожаные мужчины” любят драки. Внешний вид их подчеркнуто агрессивен. Высокие ботинки напоминают о том, что они могут быть пущены в ход, если начинается драка. На руках и груди рокеров – татуировки. Это еще одна примета супермена. В уши вдеты кольца, серьги. Это дань молодежной моде. Изображения распятого Христа используется как символ украшения. Своей музыкой они считают мускульную характерность раннего рок-н-ролла. Последующую стилизацию рока они отвергают. Тяжелый и простой ритм этой музыки, задающей ощущение ритмического и властного движения в безвременье, хорошо вписывается в их общение с техникой.

Движение рокеров – это уже не простое проявление контркультуры. Это несомненно, субкультурная группа.

Что же такое *субкультура*?

Люди реагируют на жизненные впечатления своеобразно. Их собственное поведение выстраивается по специфическим лекалам. Это какой-то парадоксальный сплав рассудочности, ценностного отношения, здравого смысла, жизненной практики. Все это закрепляется в особых формах поведения людей, в их сознании.

Цыгане, к примеру, не считают зазорным воровать у “чужих”. Однако такой поступок, совершенный внутри табора, оценивается как преступление. На Кавказе непочтительное отношение к пожилому человеку воспринимается как порок.

Такого рода феномены и называются субкультурами. Субкультурные отсеки культуры автономны, они не претендуют на то чтобы заместить собой господствующую культуру, вытеснить ее.

В 80-е годы популярным было движение *панков*. Слово это известно с XVI века и переводится как *уличная девка*. Современное значение слова – *испорченный, никчемный, не обладающий никакими свойствами*.

Продолжала развиваться *рок-культура* в целом. Рок-группа выступала, как правило, в роли лидера, демонстрируя на особом (вербальном и музыкальном) языке специфическую систему норм и ценностей, давая образец стиля и манеры поведения.

В истории постоянно меняются социальные реалии, рождаются новые духовные абсолюты. Рождение новых ценностных ориентиров есть провозвестие новой культуры. Молодежные субкультуры не исчезли, они и далее будут рождаться. Контркультура постоянно проявляет себя в виде механизма культурных новаций. Она обладает огромным потенциалом обновления.

КУЛЬТУРА

В ТОТАЛИТАРНОМ И ДЕМОКРАТИЧЕСКОМ РЕЖИМАХ

Все политические режимы всегда так или иначе пытаются воздействовать на культуру и использовать ее в своих интересах.

Ни один авторитарный режим, будь то абсолютная монархия, фашистская или коммунистическая диктатура, никогда открыто не признаёт своего антинародного характера, неизменно выступает от имени всей нации.

После октября 1917 года, бросив вызов “старому миру”, под влиянием идеологии и практики большевизма стала формироваться новая форма авторитарной государственной власти – *тоталитаризм*. Термин был предложен позднее, но само явление проявлялось в “диктатуре пролетариата”, что означало господство целого класса – пролетариата. Но, как известно, к власти пришел не класс, а ВКП(б), уничтожившая старый культурный слой и опиравшаяся на далеко не самую просвещенную и нравственную часть общества.

Чтобы глубже понять это явление, стоит обратиться к этимологии самого термина. *Totalis* означает *законченный, полный, абсолютный*, то есть речь идет о превосходной степени диктатуры, когда она ведет к абсолютному подавлению личности и пронизывает и контролирует буквально все сферы жизни.

Характерные проявления тоталитаризма в духовной сфере:

- ◆ Монополизация и стандартизация системы образования представляет собой неразрывную и ревниво контролируемую цепь от дошкольных учреждений до докторантуры. При этом допуск в художествен-

ную псевдоэлиту производится не на основе способностей и талантов, а по признакам социального происхождения или национальности. Вся эта система работает на единую идеологию, которая всегда подчеркивает приоритет коллектива над личностью.

Важной чертой тоталитаризма в области научного знания и искусства является запрет на отдельные, нежелательные для государства, темы и даже дискриминации целых наук. Так, например, Гитлер преследовал марксизм-ленинизм. А при Сталине с не меньшим ожесточением преследовались генетика, фрейдизм, позднее – кибернетика.

♦ Монополизация средств массовой информации, превращение их в послушный инструмент манипулирования общественным мнением. Цензуре подвергается всё, что угрожает ослаблением государственной власти. Объективная передача сведений о событиях в мире отсутствует. Вместо этого происходит восхваление режима, различного рода призывы и лозунги, развлечения.

♦ Тоталитарное государство обычно относится к критически мыслящей “диссидентской” интеллигенции с крайним недоверием и, как правило, подвергает ее всяческим преследованиям. И формы преследования бывают самые различные: от массовой эмиграции, высылки и физического уничтожения до диссидентства и более утонченных ненасильственных форм, когда в стране основная масса работников умственного труда и духовной сферы (учителя, врачи, инженеры, работники культурных учреждений, лица “свободных профессий” и т.д.) вынуждены влачить полунисщенское существование.

♦ Стремление государства лишить народ исторической памяти и изолировать его от внешнего мира различного рода “железными зановесами”, “берлинскими стенами”. Это делается для того чтобы скрыть от народа подлинное культурное убожество режима на фоне общего поступательного развития мировой цивилизации.

♦ С тоталитарным режимом всегда связано такое общественно-психологическое движение, как культ личности. Ему всегда сопутствуют пирамиды и мавзолеи, многочисленные памятники и портреты живых и мертвых руководителей, безграничное восхваление их в средствах массовой информации, показ верноподданных чувств и т.п. Культ личности неизменно ведет к таким губительным для культуры действиям, как борьба с религией. Одни вожди пытались подчинить церковь на службу государству, другие, видя в Боге чуть ли не личного

провождалось разрушением и уничтожением величайших художественных и культурных ценностей, человеческой духовности вообще, свидетельство чему – наше недавнее прошлое.

Во многих тоталитарных государствах жестокость идеологического давления проявляется в искусстве *соцреализма*. Это официально признанное направление советского искусства нельзя объяснить одним лишь испорченным вкусом его необразованных лидеров. Такое отношение режима к искусству абсолютно последовательно.

Ему противопоказаны разногласия и буйство страстей, присущие многим направлениям современного искусства. Он не может выносить разнообразия индивидуальных точек зрения на мир. Приглаженно идеализированная безупречная риторика официального партийного искусства вполне отвечает конформистской ментальности, от которой зависит режим. Аналогично протест Гитлера против “дегенеративного искусства” вполне согласуется со лживостью имиджа фашизма.

Зрелища, демонстрирующие наличие плохого вкуса у создателей, которыми наслаждается большинство наших соотечественников, сидя в своих квартирах и глядя на экран телевизоров, отвечают состоянию их души, предпочтительней удовлетворение достоверности.

Любят часто нравятся, когда им потворствуют или доставляют наслаждение их страстям, когда трагедия используется лишь как умеренной силы стимулятор для подъема уровня адреналина.

Несомненным кажется то, что чем демократичнее то или иное общество, тем благоприятнее условия для его развития, ибо *демократия* – форма государственного устройства, при котором высшей целью провозглашается благо народа, то есть абсолютного большинства населения на принципах равенства и свободы. В области культуры демократическое государство защищает плюрализм мнений и творческих проявлений, свободу выбора – принципы, которые и создают всё огромное разнообразие духовной и материальной жизни общества. По существу, культуре так же необходим плюрализм, как экономике – рынок. Ведь если разнообразие мнений привести к единой и обязательной для всех идеологии или художественные проявления допускать только в форме *социалистического реализма*, то и получится та удручающая однообразная и серая официально-государственная культура, которая господствовала в нашей стране на протяжении последних десятилетий.

Взаимосвязь культуры и демократии проявляется не только в том, что

демократия способствует развитию культуры, но и в обратной обусловленности.

В наше время совершенно бесспорным стал тезис о невозможности полной свободы и демократии там, где отсутствует культура.

При этом сколько бы ни называли себя некоторые режимы “свободными”, “демократическими”, чаще всего они таковыми не являются – в силу недостаточной общекультурной основы их государственности.

Главное требование демократии – взаимная терпимость, уважение к другому, критическое отношение к себе и, конечно же, суверенитет личности. Подлинная демократия невозможна там, где народ рассматривается властью и сам проявляет себя лишь как совокупность “винтиков”, в массе своей малокультурных. Вот почему на одно из первых мест выдвигается проблема *прав человека*. Их соблюдение или несоблюдение в современном мире является одним из показателей социокультурного уровня общества.

КУЛЬТУРНАЯ КАТАСТРОФА РОССИИ XX ВЕКА

Естественное развитие русской культуры *серебряного века* было насильственно прервано большевистским переворотом 1917 года и последующими событиями. Наступила эпоха культурного безвременья, хотя очевидно, что любая культурная эпоха не может прекратиться резко и внезапно: каждая эпоха медленно вызревает в недрах предшествующей и так же постепенно завершается в пределах новой эпохи. В Советском Союзе культура *серебряного века* была еще ярко ощутима в 20-х годах, а некоторые ее выдающиеся представители дожили до 60–70-х годов XX века. И все-таки это была остаточная жизнь петербургской культуры. Наступили другие времена.

Многие русские мыслители пытались понять, что же за эпоха началась в России после октябрьского переворота и Гражданской войны. Некоторые считали, что большевистская Россия поворачивалась к Востоку. Период сближения с Западом закончился, страна потеряла значительные территории в Европе, вернула свою столицу из Петербурга в Москву.

Подразумевалось, что начался четвертый (после Киевского, Московского и Петербургского периодов) этап русской культуры. Но фактически – *начался длительный период исторического и культурного безвременья*. В Советском Союзе установилось какое-то подобие порядка и организации жизни.

ветской власти страна находилась в состоянии непрерывной Гражданской войны, в которой в 1941–1945 годах добавилась еще и война с внешним врагом. Ее осуществляла не столько армия, сколько специально для этого созданные репрессивные органы. Это были репрессии по отношению к собственному народу.

Когда после 1953 года Гражданская война с собственными гражданами прекратилась и наступило относительное перемирие, то и оно не означало прекращения культурного безвременья. Просто оно приняло менее катастрофические формы. Советский Союз из своего репрессивного состояния вступил в полосу стагнации и застоя.

К началу 90-х годов – времени крушения большевистского режима – новая историческая и культурная эпоха так и не состоялась. *Серебряный век* пока так и остался последним периодом русской культуры.

Но как же тогда обозначить то, что происходило в России большую часть XX века? Ведь в ней жили люди, которые получали образование, воспитывали детей, героически защищали свою Родину от врага, наконец создавали произведения искусства, делали научные открытия.

Понятно, что в период с 1917 по 1990 годы в стране не наступило абсолютного культурного небытия. Но почему нельзя этот период считать культурной эпохой?

◆ У нас не было развития на своей собственной основе. Не стоит забывать, что искусство и наука 20–30-х годов у нас развивались усилиями людей, родившихся и сформировавшихся в Петербургской России и не бывших “советскими людьми”. Новая культура быстро не возникает.

◆ Последующие поколения демонстрируют понижение уровня культуры. Стоит подчеркнуть, что культурное безвременье большую часть XX века в России не означает полного отсутствия культуры. В области культуры и искусства были достижения и мирового уровня. Но, существуя в Советской России, эта культура не была советской. Напротив, чем больше советского, тем меньше культуры. Вопрос о наследии советского периода должен ставиться с пониманием того, что при большевистском режиме сохранялось нечто от культуры, заданное предшествующим периодом.

Советской власти тоже нужна была культура для своего существования. Это была социалистическая культура, где главным и единственно официально признанным был *метод социалистического реализма*. В этом словосочетании проглядывает вся суть нового отношения к культуре. Она приветствуется лишь в том случае, если имеет отношение к определенной иде-

ологии. Именно идеология в данном случае определяет, что приемлемо в культуре, а что подлежит устранению.

Оставить культуру предоставленной самой себе, “пустить на самотек” было немислимым. Она неизбежно приняла бы формы, несовместимые с победившим режимом. Поэтому за культурой осуществлялся непрерывный политический и идеологический контроль.

Правилом стала повсеместная имитация культуры. Об этом говорит то, что у советской культуры были все внешние признаки культуры, но она не имела ничего общего с реальной жизнью – разрухой и нищетой, страхом и репрессиями. Писатели создавали романы, архитекторы строили дворцы, философы рассуждали о бытии и сознании, десятки миллионов людей получали среднее, а миллионы – высшее образование. Но вся эта машина работала все больше вхолостую, переставая и обслуживать идеологию, и быть ею.

ЮНЕСКО

Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры, сокращенно именуемая ЮНЕСКО, отметила в 1996 году свой 50-летний юбилей.

ЮНЕСКО учреждена на Лондонской конференции министров образования 44 стран, разработавшей и принявшей 16 ноября 1945 года основополагающий документ деятельности Организации – Устав, который с этого дня был открыт для подписания. Однако официальной датой создания ЮНЕСКО считается 4 ноября 1946 года, когда Устав вступил в силу и к тому времени был ратифицирован двадцатью государствами.

ЮНЕСКО создана с целью постепенного достижения путем сотрудничества народов всего мира в области образования, науки и культуры международного мира и всеобщего благоденствия человечества.

В последние годы деятельность ЮНЕСКО сконцентрирована на пяти главных направлениях – Основных программных областях: “Образование и будущее”, “Наука в интересах прогресса и окружающей среды”, “Культура: прошлое, настоящее, будущее”, “Коммуникация, информация и информатика на службе человека” и “Социальные и гуманитарные науки: вклад в развитие, мир, права человека и демократию”.

С 1992 года приступила к работе Всемирная комиссия по культуре и развитию. Из последних программ этой комиссии, перспективной для России, представляется программа “К культуре мира”.

Послесловие

У этого столетия демократия всегда была не в чести. XX веку, сжавшемуся до 75 лет (1914–1989) – от начала первой мировой войны до падения Берлинской стены, – суждено было стать эпохой революций, освободительных движений. Увы, эти явления вызвали столь мощный всплеск массовой активности и единения во имя борьбы с врагом или преодоления преград, что по своей сути противоречит демократии, ибо природа демократии плюралистична. Принять этот взгляд нелегко, особенно народам бывшего СССР и социалистических стран.

Нам не дано предугадать, каким конкретно будет облик культуры будущего, но ее качества во многом будут зависеть от нашей деятельности, подготавливающей ее приход.

В настоящее время пришло научное осознание того, что человечество вступило в новую фазу перехода от одного типа культуры к другому.

Новые условия бытия землян – условия, порожденные современным уровнем научно-технического прогресса. И состоят они в том, что эра решения всех социальных проблем с помощью насилия – и физического, и духовного, и идеологического – закончилась. На нынешнем этапе развития обращение к насилию чревато самоубийством рода человеческого, да и вообще всей жизни на нашей планете.

Двулика культура XX века. С одной стороны, история, пройденная человечеством, оставила нам огромные духовные ценности. С другой – современность дает нам удручающие примеры деградации культуры, игнорирования ее высоких идеалов и истинных богатств. В этих условиях искусство как чистое зеркало способно донести до нас реальный, не искривленный облик нашего идеала.

Как часто мы не узнаем себя, не понимаем своего движения и видим лишь только искажение, искривление, не имея понятия об истинном и целостном идеале как цели! Обращаясь к будущему, нужно верить в значимость культуры как в необходимое условие духовной эволюции человечества. У нас не остается иного выбора, кроме диалога: прошлого и настоящего, традиций и авангарда, Запада и Востока, человека и человека, – ибо спасти человечество в этой критической фазе его развития может только осознание его единства. Именно диалог культур есть средство обретения этого единства, ибо только он является альтернативой войн, революций, всяческого насилия.

Если перефразировать изречение Сартра, что человек – это существо, “приговоренное к свободе”, ныне можно сказать, что человечество “приговорено к диалогу”. Осуществление этого приговора – дело каждого из нас.

Вопросы

Группа А

1. В чём сущность взаимоотношений государства и культуры?
2. Как зависят судьбы культуры от государственного устройства?
3. Что такое массовая культура?

Группа Б

1. Как и когда появился тоталитаризм и в чем его сущность?
2. В чём состоит взаимозависимость культуры и демократии?
3. Какова природа контркультуры?

Группа В

1. Какими, с Вашей точки зрения, должны быть взаимоотношения культуры и государства?
2. В чём заключаются проявления тоталитаризма в области культуры?
3. Что общего и в чем различие между контркультурой и субкультурой? Приведите примеры.

ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА

- Ашин Г.К. Доктрина «массового общества». – М., 1971
Бердяев Н. Духовный кризис интеллигенции. – СПб, 1909
Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. – М., 1989
Гуревич С.П. Культурология. – М., 1996
Интеллигенция. Власть. Народ: Антология. – М., 1993
Каган М.С. Философия культуры. – СПб., 1996
Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М., 1992
Мамонтов С. Основы культурологии. – М., 1994
Массовая культура – иллюзии и действительность. – М., 1975
Моисеев Н.Н. Человек, среда, общество. – М., 1992
Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М., 1991
Сапронов П.А. Культурология. Курс лекций по истории культуры. – СПб., 1998

РЕКОМЕНДАЦИИ К ЧТЕНИЮ

- Бердяев Н. Духовный кризис интеллигенции. – СПб, 1909
Лотман Ю.М. Культура и взрыв. – М., 1992

Приложение

АНРИ МАТИСС

СТАТЬИ ОБ ИСКУССТВЕ

Картина образуется из сочетания поверхностей разного цвета, что и создает “выразительность”. В музыкальной гармонии каждая нота – часть целого, и я хотел, чтобы каждая краска служила общему. Картина – это координация управляемых ритмов, и можно заменить поверхность, которая кажется красно-зелено-сине-черной, на бело-сине-красно-зеленую, и картина останется той же, как и тем же останется выраженное ею чувство, изменятся только ритмы. Разница между двумя этими полотнами та же, что между двумя положениями в ходе одной и той же шахматной партии. Во время игры вид доски постоянно меняется, но намерения игроков, перемещающих фигуры, – неизменны...

Я решил тогда не заботиться больше о сходстве. Мне стало неинтересно копировать предмет. Зачем писать внешний вид яблока, как бы похоже ни получилось? Что пользы в копиях предмета, который природа и без того поставляет в несметных количествах и который всегда можно вообразить себе еще более красивым? Важно показать соотношение предмета к художнику, к его личности и способность художника организовать свои ощущения и чувства...

Я очень люблю яркие, ясные, чистые краски и всегда удивляюсь, когда красивые цвета зачем-то грязнят и затемняют.

В наши дни произошло важное открытие: научились выражать чувство цветом, а фовизм и более поздние течения добились выражения чувства и графическими средствами – контуром, линией и их направленностью. В общем, новые приемы выражения продолжили традиции и обогатили ее...

Мои модели не всегда красивы, но их формы всегда выразительны. Эмоциональный интерес, который они у меня вызывают, не обязательно отражается в изображении их тела, а часто в линиях или валерах всего полотна или листа бумаги и образует оркестровку, архитектуру работы. Но публика этого не замечает. Быть может, в моих вещах сублимируется сладострастие, которого зрители тоже не видят...

Про меня говорят: “Этому чародею нравится зачаровывать чудовищ”. Я никогда не считал, что мои создания – это зачарованные или очарованные чудовища. Одному знакомому, сказавшему мне, что невозможно, чтобы я видел женщин такими, как я их изображаю, я ответил: “Если б такая женщина встретила мне на улице, я бы удрал от нее в страхе”.

ПАБЛО ПИКАССО**ОБ ИСКУССТВЕ И О СЕБЕ**

Некоторые художники превращают солнце в желтое пятно, а надо уметь желтое пятно превращать в солнце...

Что такое, по-вашему, художник? Глупец, у которого есть только глаза, если он живописец, или уши, если он музыкант?.. Совсем напротив: он одновременно и политическое существо, постоянно живущее всеми потрясающими, грозными или радостными событиями этого мира и создающее их образ. Невозможно оставаться равнодушным к своим ближним и изолировать себя от жизни, которая складывается из многообразия судеб. Нет, живопись не должна быть только украшением жилищ. Живопись – оружие мира...

Я не пессимист, у меня нет отвращения к искусству, и я не мог бы жить, не отдавая ему все свое время. Я люблю его как единственную цель своей жизни. Все, что я делаю в связи с искусством, доставляет мне величайшую радость...

Живопись не проза, она поэзия – она пишется стихами с пластическими рифмами... Пластические рифмы – это формы, созвучные друг другу и согласованные с другими формами или с пространством, их окружающим...

Хотел бы я знать, кто хоть однажды видел “натуральное” произведение искусства! Натура и искусство – вещи различные, а следовательно, не могут быть одинаковыми... Искусство всегда было искусством и никогда не было природой, начиная с первых художников, “примитивов”, произведения которых столь явно отличаются от природы, и вплоть до тех, кто верил, будто природу надо изображать такой, какая она есть...

Даже когда картина закончена, она продолжает и дальше менять свое лицо в зависимости от настроения того, кто ее сейчас смотрит. Картина живет своей собственной жизнью, подобно живому существу, и подвергается таким же переменам, какие происходят и с нами в повседневной жизни. Это вполне естественно, потому что она получает жизнь от человека...

ВАСИЛИЙ КАНДИНСКИЙ**О ДУХОВНОМ В ИСКУССТВЕ**

Каждое художественное произведение – дитя своего времени, часто оно делается матерью наших чувств. Каждый культурный период создает таким образом собственное свое искусство, которое и не может повториться. Стремление вновь вызвать к жизни принципы искусства прошлого может разрешиться в лучшем случае мертворожденными произведениями. Мы, на-

И усилия применять хотя бы в скульптуре греческие принципы только и могут создать формы, подобные греческим, а само произведение останется бездушным во все времена. Такое подражание похоже на подражание обезьян.

Посмотрите: движения обезьян совершенно человеческие! Обезьяна сидит с книгой в руках, перелистывает, делает даже вдумчивое лицо, а внутреннего смысла всех этих движений нет.

Наша душа, только еще начинающая пробуждаться после долгого материалистического периода, скрывает в себе зачатки отчаяния, неверия, бесцельности и беспричинности. Не прошел еще кошмар материалистических воззрений, сделавших из жизни Вселенной злую бесцельную шутку. Пробуждающаяся душа еще почти всецело под впечатлением этого кошмара. Только слабый свет брезжит, как крошечная точка в огромной темноте. Этот слабый свет – только предчувствие, отдалиться которому нет у души яркой смелости: быть может, как раз этот свет – сон, а чернота – действительность?

Сам художник живет более сложной, сравнительно более утонченной жизнью, и выросшее из него создание непременно вызовет в зрителе, к тому способном, более тонкие эмоции, для которых не найти слов на нашем языке.

Но редко способен зритель наших дней к таким вибрациям душевным. В художественном создании он ищет либо чистого подражания натуре, которое может служить практическим целям (в обыденном смысле портрет и тому подобное), либо известным образом интерпретированного, но все же подражания натуре.

Полным тайны, загадочности... возникает из “художника” творение. Освобожденное от него, оно получает самостоятельную жизнь, делается личностью, независимо духовно дышащим субъектом, который ведет и материально-реальную жизнь, который есть существо.

САЛЬВАДОР ДАЛИ

ДЕСЯТЬ НАСТАВЛЕНИЙ ТОМУ КТО ХОЧЕТ СТАТЬ ХУДОЖНИКОМ

1. Художник, лучше быть богатым, чем бедным: научись работать кистью так, чтобы из-под нее рождались золото и драгоценные камни.
2. Не бойся совершенства: тебе никогда не достичь его!
3. Перво-наперво научись писать и рисовать, как старые мастера. Потом

4. Не теряй глаз, руку, ни тем более голову, если ты станешь художником, они пригодятся тебе.
5. Если ты из тех, кто считает, что современное искусство превзошло искусство Вермеера и Рафаэля, не берись за эту книгу и пребывай в блаженном идиотизме.



Сон. Дали

6. Не будь небрежен в живописи, иначе после твоей смерти живопись сама пренебрежет тобой.
7. У лени шедевров нет!
8. Художник, рисуй!
9. Художник, не пей спиртного и за всю свою жизнь не кури гашиш больше пяти раз.
10. Если живопись не полюбит тебя, вся твоя любовь к ней будет безрезультатна.

ВАДИМ СИДУР

О СВОЕМ ТВОРЧЕСТВЕ

... Художник может быть свободным и несвободным в любых внешних условиях. Мне приходилось слышать от многих своих коллег: “Если бы мне разрешили...” Смешно и страшно ждать разрешения, ибо, когда оно наступит, художник уже не будет художником, а станет, как всякий ожидающий и получивший разрешение, просто человеком, делающим и говорящим дозволенное... Художник всегда пытается выразить свои чувства наиболее сильно, а для этого ему приходится обнажать свою душу. И он всегда рискует, что найдутся желающие плюнуть в эту обнаженную душу. Художник не должен бояться или стыдиться этого. Лично для меня формальное новаторство никогда не было главной целью. Но я всегда старался говорить на языке своего века...

.. Очень часто я чувствую, что не могу выразить себя только через изобразительное искусство, не укладываюсь даже в большие и многочисленные циклы. Хочется использовать литературу, кино, театр. Возможно, отсюда происходит стремление использовать в своей работе множество различных материалов: камень, дерево, металл в самых неожиданных вариациях: литые, железные листы, трубы. Перефразируя одного немецкого художника, хочу сказать: “Нужно полюбить канализационную трубу как самого себя, чтобы создать из нее произведение, могущее превратиться в религиозный символ...”

.. Еще одно видение преследует и не покидает меня, прошедшего войну и мир, - предсмертная мука человека. Почему человек почти всегда расстаётся с жизнью в унижительных нечеловеческих страданиях? Не подошло ли человечество к рубежу, на котором оно должно потребовать права на достойную смерть!? Должно ли человечество нести крест свой во веки веков именно в такой форме? Я не могу назвать произведения, в котором наиболее сильно воплощена у меня эта тема. Мне кажется, что все мои скульптуры и рисунки говорят об этом...

ЭКЗЮПЕРИ

МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ

Фрагмент

Долго шел Маленький принц через пески, скалы и снега и, наконец, набрел на дорогу. А все дороги ведут к людям.

– Добрый день, – сказал он.

Перед ним был сад, полный роз.

– Добрый день, – ответили розы.

И Маленький принц увидел, что все они похожи на его цветок.

– Кто вы? – спросил он, пораженный.

– Мы – розы, – отвечали розы.

– Вот как... – промолвил Маленький принц.

И почувствовал себя очень-очень несчастным. Его красавица говорила ему, что подобных ей нет во всей Вселенной. И вот перед ним пять тысяч точно таких же цветов в одном только саду!

“Как бы она рассердилась, если бы увидела их! – подумал Маленький принц. – Она бы ужасно раскашлялась и сделала вид, что умирает, лишь бы не показаться смешной. А мне пришлось бы ходить за ней как за больной, – ведь иначе она и вправду умерла бы, лишь бы унижить и меня тоже...”

А потом он подумал: “Я-то воображаю, что владею единственным в мире цветком, какого больше ни у кого и нигде нет, а это была самая обыкновенная роза. Только всего у меня и было, что простая роза, да три вулкана ростом мне по колено, и то один из них потух, и, может быть, навсегда... Какой же я после этого принц?” Он лег в траву и заплакал.



Вот тут-то и появился Лис.

– Здравствуй, – сказал Лис.

– Здравствуй, – вежливо ответил Маленький принц и оглянулся, но никого не увидел.

– Я здесь, – послышался голос. – Под яблоней...

– Кто ты? – спросил Маленький принц. – Какой ты красивый!

– Я – Лис, – сказал Лис.

– Поиграй со мной, – попросил Маленький принц. – Мне так грустно... Не могу я с тобой играть, – сказал Лис. – Я не приручен.

– Ах, извини, – сказал Маленький принц.

Но, подумав, спросил:

– А как это – приручить?

– Ты не здешний, – заметил Лис. – Что ты здесь ищешь?

– Людей ищу, – сказал Маленький принц. – А как это – приручить?

– У людей есть ружья, и они ходят на охоту. Это очень неудобно! И еще они разводят кур. Только этим они и хороши. Ты ищешь кур?

– Нет, сказал Маленький принц. – Я ищу друзей. А как это – приручить?

– Это давно забытое понятие, – объяснил Лис. – Оно означает: создать узы.

– Узы?

– Вот именно, – сказал Лис. – Ты для меня пока всего лишь маленький мальчик. И ты мне не нужен. Я для тебя всего только лисица, точно такая же, как сто тысяч других лисиц. Но если ты меня приручишь, мы станем нужны друг другу. Ты будешь для меня единственный в целом свете. И я буду для тебя один в целом свете...

– Я начинаю понимать, – сказал Маленький принц. – Была одна роза... Наверно, она меня приручила...

– Очень возможно, – согласился Лис. – На Земле чего только не бывает.

– Это было не на Земле, – сказал Маленький принц.

Лис очень удивился.

– На другой планете?

– Да.

А на той планете есть охотники?

– Нет.

– Как интересно! А куры есть?

– Нет.

– Нет в мире совершенства! – вздохнул Лис.

Но потом он вновь заговорил о том же:

– Скучная у меня жизнь. Я охочусь за курами, а люди охотятся за мной. Все куры одинаковы, и люди все одинаковы. И живется мне скучновато. Но если ты меня приручишь, моя жизнь точно солнцем озарится. Твои шаги я стану различать среди тысяч других. Заслышав людские шаги, я всегда убегаю и прячусь. Но твоя походка позовет меня, точно музыка, и я выйду из своего убежища. И потом – смотри! Видишь, вон там, в полях, зреет пшеница? Я не ем хлеба. Колосья мне не нужны. Пшеничные поля ни о чем мне не говорят. И это грустно! Но у тебя золотые волосы. И как чудесно будет, когда ты меня приручишь! Золотая пшеница станет напоминать мне тебя. И я люблю шелест колосьев на ветру...

Лис замолчал и долго смотрел на Маленького принца. Потом сказал:

– Пожалуйста... приручи меня!

– Я бы рад, – отвечал Маленький принц, – но у меня так мало времени. Мне еще надо найти друзей и узнать разные вещи.

– Узнать можно только те вещи, которые приручишь, – сказал Лис, – У людей же не хватает времени что-либо узнавать. Они покупают вещи готовыми в магазинах. Но ведь нет таких магазинов, где торговали бы друзьями, и потому люди больше не имеют друзей. Если хочешь, чтобы у тебя был друг, приручи меня!

– А что для этого надо сделать? – спросил Маленький принц.

– Надо запастись терпением, – отвечал Лис. – Сперва сядь вон там, поодаль, на траву – вот так. Я буду на тебя искоса поглядывать, а ты молчи. Слова только мешают понимать друг друга. Но с каждым днем садись немножко ближе...

Назавтра Маленький принц пришел на то же место.

– Лучше приходи всегда в один и тот же час, – попросил Лис. – Вот, например, если ты будешь приходить в четыре часа, я уже с трех часов почувствую себя счастливым. И чем ближе к назначенному часу, тем счастливее. В четыре часа я уже начну волноваться и тревожиться. Я узнаю цену счастью! А если ты приходишь всякий раз в другое время, я не знаю, к какому часу готовить свое сердце... Надо соблюдать обряды.

– А что такое обряды? – спросил Маленький принц.

– Это тоже нечто давно забытое, – объяснил Лис. – Нечто такое, отчего один какой-то день становится не похож на все другие дни, один час на все другие часы. Вот, например, у моих охотников есть такой обряд: по четвергам они танцуют с деревенскими девушками. И какой же это чудесный день – четверг! Я отправляюсь на прогулку и дохожу до самого виноградника. А если бы охотники танцевали когда придется, все дни были бы одинаковы, и

я никогда не знал бы отдыха. Так Маленький принц приручил Лиса. И вот настал час прощания.

– Я буду плакать о тебе, – вздохнул Лис.

– Ты сам виноват, – сказал Маленький принц. – Я ведь не хотел, чтобы тебе было больно: ты сам пожелал, чтобы я тебя приручил...

– Да, конечно, – сказал Лис.

– Но ты будешь плакать.

– Да, конечно.

– Значит, тебе от этого плохо.

– Нет, возразил Лис. – Мне хорошо. Вспомни, что я говорил про золотые колосья.

Он умолк. Потом прибавил:

– Поди взгляни еще раз на розы. Ты поймешь, что твоя роза – единственная в мире. А когда вернешься, чтобы проститься со мной, я открою тебе один секрет. Это будет мой тебе подарок.

Маленький принц пошел взглянуть на розы.

– Вы ничуть не похожи на мою розу, – сказал он им. Вы еще ничто. Никто вас не приручил, и вы никого не приручили. Таким был прежде мой Лис. Он ничем не отличался от ста тысяч других лисиц. Но я с ним подружился, и теперь он – единственный в целом свете.

Розы очень смутились.

– Вы красивые, но пустые, – продолжал Маленький принц. – Ради вас не захочется умереть. Конечно, случайный прохожий, поглядев на мою розу, скажет, что она точно такая же, как вы. Но мне она одна дороже всех вас. Ведь это ее, а не вас я поливал каждый день. Ее, а не вас накрывал стеклянным колпаком. Ее загораживал ширмой, оберегая от ветра. Для нее убивал гусениц, только двух или трех оставил. Чтобы вывелись бабочки. Я слушал, как она жаловалась и как хвастала, я прислушивался к ней, даже когда она умолкала. Она – моя. И Маленький принц возвратился к Лису.

– Прощай... – сказал он.

– Прощай, сказал Лис. – Вот мой секрет, он очень прост: зорко одно лишь сердце. Самого главного глазами не увидишь.



чтобы лучше запомнить. Твоя роза дорога тебе потому, что ты отдал ей все свои дни.

– Потому что я отдал ей все свои дни, – повторил Маленький принц, чтобы лучше запомнить.

– Люди забыли эту истину, – сказал Лис, – но ты не забывай: ты всегда в ответе за тех, кого приручил. Ты в ответе за свою розу.

– Я в ответе за мою розу... – повторил Маленький принц, чтобы лучше запомнить.

ГРАВЮРА

Многие мастера прошлого и художники современности посвятили значительную часть своего творчества искусству гравюры. Эта форма художественного выражения позволяет тиражировать оригинал.

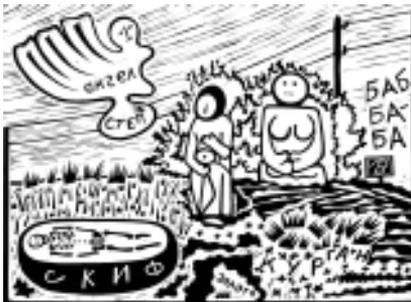
С появлением фотографии гравюра стала служить исключительно художественным целям. Самые первые печатные оттиски появились в Европе во второй половине XIV века. С изобретением печатного станка в 1454 году стали печататься гравюры с деревянных форм. Эта новая техника способствовала широкому распространению культуры.

В конце первого десятилетия XX века появилась **линогравюра**, то есть гравюра на линолеуме.

В линогравюре художник располагает такими возможностями использования графических средств, которые трудно применить в другом материале.

В линолеуме повторение автором своих произведений доходит до зрителя с наибольшей точностью, чего невозможно достигнуть в других видах изобразительного искусства.

ЛИНОГРАВЮРЫ ВЛАДИМИРА ДЭ



Курзан

Скифский курган в XX веке. На заднем плане мы видим провода. Слова БАБ и БАБА обозначают, что изваяния имеют пол. И века над ними реет, иначе и не скажешь, ангел степи, который над курганом летает тысячелетия, охраняя его, и за это время приобрел форму, свойственную только ему.



Вирсавия

В первом издании учебника эту гравюру иллюстрирует текст Библии. Во втором – объяснение на языке XX века. На гравюре мы видим женщину после купания, когда Вирсавия понимает, что её ждёт в дальнейшей жизни, как войдёт в её жизнь Давид, как словно в зеркале появится от этого Соломон, один из мудрейших царей Иудеи, и что будет ценою за это жизнь Урии – мужа Вирсавии, жизнь которого на весах истории уже улетает к небесам.

Натюрморт

Гармония из ломаных и кривых объединяет только два предмета. Разбитое слово несёт смысловую нагрузку для посвящённого, и в целом от этой скромной работы веет неповторимым изяществом.

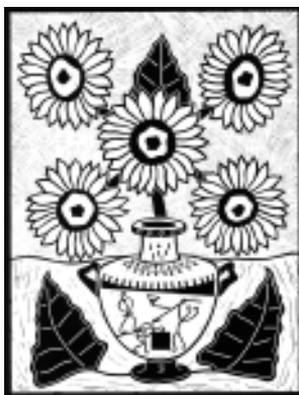


Дорога к храму

Дорога со следами путника ведёт или на крест или мимо храма. Это иллюстрирует понимание художником проблемы. Дорога к храму – это всегда крестный путь на Голгофу (на крест), другого пути просто нет, все остальные идут только мимо. Ступив на эту дорогу, человек выбирает нелёгкий путь, но этот путь и приносит духовное озарение.

Распятие

На одной из его ранних работ – полуприколоченный к кресту Христос в, может быть, жуткую для себя минуту озарения перед смертью. А рядом два всезнающих фарисея. Они-то знают ценности этого мира... Ан ошиблись! Христос стал бессмертен...



Тигрия

Цветы поставлены в греческую вазу, формами которой художник восхищается. Только рисунок на вазе переведён на язык Дэ и иллюстрирует судьбу художника в тоталитарном государстве. Художника хотят прижать к чёрному квадрату и уничтожить, но всё равно к солнцу будут рваться подсолнухи, написанные им.



Венера

Уже давно ставшая классической, Венера из Азова навеяна художнику Дэ Венерой русского художника Ларионова. Но решена она более глубоко – как женщина из маленького города России, которая безусловно знает о своём предназначении и явно имеет много сил – духовных и физических – для реализации своих идей.

УИЛЬЯМ ФОЛКНЕР

Речь при получении Нобелевской премии

Я думаю, что этой премией награжден не я как частное лицо, но мой труд – труд всей моей жизни, творимый в муках и поте человеческого духа, труд, осуществляемый не ради славы и уж конечно не ради денег, но во имя того, чтобы из элементов человеческого духа создать нечто такое, чего раньше не существовало. Вот почему мне эта премия выдается только по доверенности. Денежной ее части не трудно будет найти применение, достойное ее истинного назначения и сущности. Но я хотел бы найти то же применение и чести, которой я удостоен, используя для этого сегодняшнюю кафедру, с которой я могу быть услышан молодыми людьми, уже обречшими себя на те же страдания и труд, что и я, среди которых уже есть тот, кто когда-нибудь поднимется на трибуну, с которой я сегодня говорю. Наша нынешняя трагедия заключена в чувстве всеобщего и универсального страха, с таких давних пор поддерживаемого в нас, что мы даже научились выносить его. Проблема духа более не существует. Остался лишь один вопрос: когда тело мое разорвут на части? Поэтому молодые писатели наших дней – мужчины и женщины – отвернулись от проблем человеческого сердца, находящегося в конфликте с самим собой, а только этот конфликт может породить хорошую литературу, ибо ничто иное не стоит описания, не стоит мук и пота.

Они должны снова это понять. Они должны убедить себя в том, что страх – это самое гнусное, что только может существовать, и, убедив себя в этом, отринуть его навсегда и убрать из своей мастерской все, кроме старых идеалов человеческого сердца – любви и чести, жалости и гордости, сострадания и жертвенности, – отсутствие которых выхолащивает и убивает литературу.

До тех пор пока они этого не сделают, они будут работать под знаком проклятия. Они пишут не о любви, но о пороке, о поражениях, в которых проигравший ничего не теряет, о победах, не приносящих ни надежды, ни – что самое печальное – жалости и сострадания. Их раны не уязвляют плоти вечности, они не оставляют шрамов. Они пишут не о сердце, но о железах внутренней секреции.

До тех пор пока они вновь не поймут этой истины, они будут писать как равнодушные наблюдатели конца человеческого. Я отказываюсь принять конец человечества. Легко сказать, что человек бессмертен просто потому, что он выстоит: что когда с последней ненужной твердыни, одиноко возвышающейся в лучах последнего багрового и умирающего вечера, прозвучит последний затихающий звук проклятия, что даже и тогда останется еще одно колебание – колебание его слабого неизбывного голоса. Я отказываюсь это принять. Я верю в то, что человек не только выстоит: он победит. Он бессмертен не потому, что только он один среди живых существ обладает неизбывным голосом, но потому, что обладает душой, духом, способным к состраданию, жертвенности и терпению. Долг поэта, писателя и состоит в том, чтобы писать об этом. Его привилегия состоит в том, чтобы, возвышая человеческие сердца, возрождая в них мужество и честь, и надежду, и гордость, и сострадание, и жалость, и жертвенность – которые составляли славу человека в прошлом, – помочь ему выстоять. Поэт должен не просто создавать летопись человеческой жизни; его произведение может стать фундаментом, столпом, поддерживающим человека, помогающим ему выстоять и победить.

ПРЕМИЯ АЛЬФРЕДА НОБЕЛЯ

Самый известный в мире швед, предприниматель и изобретатель Альфред Нобель – оставил после себя миру два великих изобретения. “Король динамита”, как называли Нобеля современники, вовсе не был типичным предпринимателем того времени. Склонный скорее к уединению, нежели к общению с людьми, он наверняка предпочел бы заниматься своими любимыми химическими опытами, нежели руководить огромной промышленной империей.

В своем завещании он оставил миру великую миссию – идею присуждения ежегодной премии за выдающиеся достижения в различных областях человеческой деятельности. С этой целью все свои средства Нобель, со-

1900 году и который должен был следить за сохранностью капиталов Нобеля и вручением денежной премии. Первоначально, по завещанию Альфреда Нобеля, премия должна была вручаться за достижения в области физики, химии, физиологии и медицины, литературы и в деле укрепления мира. С 1969 года к наградам в этих областях была добавлена премия за достижения в области экономики.

Первые Нобелевские премии были присуждены в 1901 году, 10 декабря, в день смерти создателя фонда Альфреда Нобеля. С тех пор, на протяжении вот уже века, в один и тот же день, 10 декабря, Нобелевские премии отмечают наиболее значимые достижения человечества. Исключение составляют только годы двух мировых войн, когда премии практически не присуждались (в первую очередь это касается премий Мира и в области литературы).

Нобелевская премия в области литературы является высшей отметкой, своеобразным знаком качества литературной деятельности того или иного человека. И это притом что далеко не всегда премия действительно присуждается самому лучшему с точки зрения литературного мастерства автору. Строго говоря, Нобелевская премия в области литературы уже давно перестала быть чисто литературной наградой, превратившись в уникальное общественное явление, оказывающее огромное влияние на взгляды миллионов людей. И зачастую решения Нобелевского комитета вызывают удивление у любителей и профессионалов литературы своей “необычностью”.

Лауреатов Нобелевской премии в области литературы можно условно разделить на четыре группы. Первая, самая многочисленная, – это писатели, получившие премию за свои литературные достижения. Среди них – **Элиас Канетти**, **Джордж Бернард Шоу**, **Морис Метерлинк**, **Рабиндранат Тагор**, **Герман Хессе**, **Жан Поль Сартр**, **Альбер Камю**, **Борис Пастернак**, **Иосиф Бродский**, **Габриель Гарсия Маркес**, **Сэмюэл Беккет**, **Луиджи Пиранделло**, **Юджин О’Нил** и многие другие, те, кто создавал мировую классическую литературу XX века.

Вторая группа — это так называемые “свои” лауреаты, то есть представители литературы Скандинавских стран. Это норвежка **Сингрид Унсет** и датчанин **Йоханнес Йенсен**, швед **Вернер фон Хейденстам** и датчанин **Карл Адольф Гьеллерупа**. Популярные в свое время авторы, теперь они уже практически забыты за пределами своих стран, и помнят их и их произведения лишь в связи с тем, что когда-то они стали Нобелевскими лауреатами. Самым же характерным примером такого рода стало присуждение в 1932 году премии **Эрику Карлфельдту**, который в течение нескольких лет рабо-

тал в составе Нобелевского комитета. Особую пикантность этому вручению придает то, что за полгода до того Карлфельдт скорострительно скончался, тогда как согласно завещанию Альфреда Нобеля премия может вручаться только при жизни лауреата.

Третью группу лауреатов можно назвать “политической”. Это писатели, которым премия давалась во многом как моральная поддержка в период гонений либо как знак поддержки политических процессов, проходивших на родине писателя. Самый характерный пример: русский писатель Александр Солженицын, получивший премию за роман “Архипелаг ГУЛАГ”, во многом открывший Западу глаза на технологию уничтожения людей в Советском Союзе. Финский писатель **Силланпяя** тоже может быть примером “политического” лауреатства. Он получил премию в 1939 году, когда его родина сражалась с Советским Союзом. Сюда же можно отнести и южноафриканскую писательницу **Надин Гордимер**, получившую премию в 1991 году скорее как знак поддержки процесса слома системы апартеида в ЮАР, или ирландского поэта **Хинни Шеймаса**, ставшего лауреатом в 1995 году, когда в его родной Северной Ирландии начался процесс мирного урегулирования конфликта между протестантами и католиками.

Четвертую группу лауреатов можно назвать “получившими премию непонятно за что”. Справедливости ради надо отметить, что это самая малочисленная группа. Однако это тот самый случай, когда решения Нобелевского комитета вызывают удивление. Два самых ярких представителя этой группы – немецкий философ **Рудольф Эйкен** и немецкий писатель **Пауль Хейзе**. Фамилия первого мало о чём говорит даже специалистам в области философии. Второй, представитель немецкого романтизма, был практически забыт даже на родине к 1910 году, когда стал лауреатом Нобелевской премии.

Можно выделить еще одну категорию писателей – это люди, так и не ставшие, к сожалению, лауреатами Нобелевской премии, хотя заслужили ее как никто другой. Наиболее ярким примером субъективизма Нобелевского комитета при отборе лауреатов является судьба Л. Н. Толстого, выдвинутого одним из первых на получение Нобелевской премии, однако так никогда и не получившего ее. Хотя, казалось бы, трудно найти писателя, более достойного премии в те годы. Ходили слухи, что Нобелевскому комитету не по душе были религиозные воззрения Л. Н. Толстого. Или перевернувшие представления о литературе в XX веке ирландец Джеймс Джойс и аргентинец Хорхе Луис Борхес. Список таких личностей в мировой литературе можно продолжить.

Подобная классификация, конечно же, выглядит слишком упрощенной. Однако она подтверждает мысль о том, что в процессе выдвижения кандидатов на Нобелевскую премию по литературе и в процессе присуждения премии решающую роль зачастую играют не объективные, а субъективные факторы. Нобелевская премия по литературе, во многом именно в силу своей значимости для мирового общественного мнения, фактически с самого начала своего существования стала столь желанной наградой для многих средних писателей, что это не могло не вызвать закулисной борьбы.

Нобелевская премия продолжает оставаться самой престижной литературной наградой. С чем это связано? Возможно, с традицией: ведь чем старше какое-либо явление (100 лет как-никак!), тем более справедливым зачастую оно нам кажется. Возможно, это связано и с именем создателя премии, авторитетом личности Нобеля, который и через сто лет после смерти продолжает оказывать на нас свое влияние. А может, в суматохе будней нам просто нужны какие-то ориентиры? И найдя их, мы уже боимся их потерять?

Андрей Андреевский

ИОСИФ БРОДСКИЙ

Лауреат Нобелевской премии

Каждому из нас, в сущности, язык, на котором мы пишем, дал нашу реальность. Он дал нам даже нашу индивидуальность – в противном случае мы бы до сих пор определяли себя в категориях одной из политических, религиозных либо географических систем верований. Задача человека прежде всего в том, чтобы понять, что он такое. Первый его заданный себе самому вопрос должен касаться не того, американец он, итальянец, швед, швейцарец или японец; не того, верит ли он в Бога и какой философии придерживается. Вопрос таков: труслив я или, может быть, храбр, честен или бесчестен я с людьми, как я обхожусь с противоположным полом? Он должен определиться в более точных категориях – категории, соотносящиеся с религией, нацией, культурой, довольно расплывчаты. Ничто не поможет ему определить себя лучше, чем собственный язык. Если у меня есть относительно себя некоторая ясность, то лишь потому, что я знаю, что хорошо пишу на своем языке. Слова, которыми я пользуюсь, не вводят меня в заблуждение, и я надеюсь, что, используя эти слова, я никого не обманываю.

...Поймав себя на поглощенности процессом сочинения, вы всякий раз – где бы вы ни были – являетесь чужим. Я очень ясно помню, как сидел у себя в комнате, в своем родном городе, в России, и писал стихи – а потом про-

гуливался по улицам, и люди вокруг производили на меня впечатление абсолютных иностранцев. Моё и их занятия были – как минимум в моем сознании – несовместимы. Поэтому совершенно нет разницы, когда ты обнаруживаешь себя где-нибудь в другом месте, в другой стране, среди действительных иностранцев, говорящих на ином языке. Возможно, это даже более здоровое предприятие. Если вы должны жить среди иностранцев, то пусть они будут по меньшей мере настоящими иностранцами, нежели иностранцами с вашим собственным языком, с вашей собственной культурой. Не хочу этого драматизировать, но в конечном счете взгляды человека на поэзию, на собственный язык, на то, что поэт способен делать, что он намеревается делать, становятся, возможно, его окончательной реальностью. Остальное, пожалуй, преходяще. И тогда я отношусь к реальности телесного существования до некоторой степени бесцеремонно.

Меня как-то спросили: что в поэте такого особенного? Одно из возможных объяснений таково: сочинение стихов – процесс очень личный. Это на самом деле процесс познания.

В процессе сочинения интересно то, что при этом ты используешь одновременно все три известных человеку метода познания: 1) аналитический процесс 2) процесс интуитивного синтеза и 3) откровение. Другими словами, ты действуешь по западному методу – в аналитической манере, и по восточному – посредством интуитивного процесса. Твоя работа олицетворяет их слияние. При любом другом занятии ты остановишься только на одном способе действий. С этим приходит нечто весьма существенное, поскольку, обращаясь к рациональному методу, ты принимаешь на веру всю область рационального: целую цивилизацию, права человека и т.д. Если ты действуешь восточным способом, процесс синтеза становится самоотрицанием, отречением от любой практической цели в жизни, чем-то, олицетворяемым Буддой. Так что ты являешься одновременно Христом и Буддой. Другими словами; ты оперируешь всеми возможностями человеческого существования. Процесс зачастую заключается в том, чтобы смешать эти две вещи. Часто это очень произвольная смесь: ты даешь восторжествовать рациональному над интуитивным, но в следующей строке это будет совершенно наоборот. Ты не будешь настаивать на собственном голосе, поскольку, не говоря о прочем, он может звучать вульгарно! Поэтому ты используешь самоотрицание. Я хочу сказать, что голос в конечном счете есть наиболее здоровая возможность человеческой души. В этом, вероятно, и заключается человеческая (поэтическая) притягательность.

нозначный старту космического корабля, – это приходит сверх того, что вы намевались, чего вы ожидали. Очень часто вы ощущаете, что столкнулись до некоторой степени с чудовищной вещью. Предположительно в топографических и географических терминах этой разновидности ощущений соответствует, например, встреча с морем, океаном. Это родство не может быть опровергнуто. В вашей поэтической работе заложены исходные данные океана. Можно фантазировать об этом... Может быть, это фрейдизм, может возврат к пращурам... Кто знает!

Рамки строфы Эмили Дикинсон, конечно, соответствуют ее короткой жизни, хотя в большей степени они соответствуют непосредственному ландшафту той части Массачусетса, которую я хорошо знаю, поскольку живу там... У нее не было перспективы. И все же ее стихи столь сжаты, что их распирает изнутри. В них присутствует несомненная сила. Возможно, поэт использует столь плотную форму просто для контроля за этой взрывной штукой.

Мы учились нашему ремеслу, нашей профессии у кого-то, кто уже мертв. В моем случае это восходит к русскому стиху семнадцатого века. Когда я пишу, я хочу сделать так, чтобы они в семнадцатом веке могли - каким-то чудом – прочесть и понять это. Ты имеешь аудиторию не только в настоящем или в последующем – ты имеешь ее в прошлом.

Для всех лишенных возможности физического присутствия ты пока еще здесь. Поэт, пишущий сегодня, пишет, даже помимо воли, для античности, для семнадцатого века. Труд поэта направлен на то, чтобы поддерживать этот порядок вещей. И не только для поэтов, но и для тех, кто даже не имел возможности себя озвучить. К интересным результатам это привело в нашу собственную эпоху после Рождества Христова в России. В Риме на протяжении так называемого века Августа появилось несколько великих поэтов; Вергилий, Гораций, Овидий... Этому великому периоду предшествовали войны. Те кто не смог себя озвучить, были озвучены этими поэтами. Так же и Россия на повороте к двадцатому веку произвела равное число великих поэтов – как бы в предчувствии предстоящей бойни. Чтобы люди имели своих представителей...

БИТАЗ

Невозможно переоценить значение этой группы не только для развития рок-музыки, но и для развития мировой культуры XX века. *Джон Леннон, Пол Маккартни, Джордж Харрисон и Ринго Старр* перевернули отношение к рок музыке, превратили развлекательную музыку в серьезное искусство.

во. Далеко не всё складывалось легко и удачно в начале карьеры группы. В Гамбурге в 60-м им приходилось играть непрерывно в течение восьми часов в клубе “Индра”, который располагался в тесном маленьком помещении. Будущие звезды рок-н-ролла ютились в задней части порнографического кинотеатра “Бэмби”. Условия были просто ужасными. Умываться им приходилось в туалете кинотеатра. Но группа играла семь дней в неделю.

Их возрастающий рейтинг позволил им с каждой новой поездкой в Гамбург работать во все более престижных клубах, а вернувшись в родной Ливерпуль, они смогли заключить контракт уже с популярным клубом “Каверн”.

Первое прослушивание “Битлз” на одной из крупнейших фирм звукозаписи “Дэква” 1 января 1962 года оказалось неудачным. Им отказали в записи. Это же повторилось и на других студиях. Наступило почти отчаяние.

Встреча с Джорджем Мартином – главой отдела звукозаписи “Парлафон рекордз” – круто изменила историю группы и вообще всей рок-музыки.

Песня “Love me do” – первый сингл “Битлз” – заняла 17-е место в хит-параде английского журнала “Нью Мюзикл Экспресс”. Второй сингл с песнями “Please, please me” и “Ask me why” занял место в Англии. В течение года было продано 250 тысяч экземпляров пластинки, и за нее Битлз получили свой первый “серебряный” диск. Второй диск “Битлз” – “With the Beatles” – сразу же поступил в продажу. О популярности Битлз к тому времени говорит тот факт, что еще до выхода альбома на его приобретение уже было прислано 250 тысяч заявок. Они обогнали даже Элвиса Пресли.

Одновременно началась и широкая гастрольная деятельность Битлз. В 63–64-м годах они выступали в Великобритании, Франции, США, Дании, Голландии, Гонконге, Австралии, Новой Зеландии и Канаде. Битломания приобрела мировой масштаб.

В июне 65-го года английский Королевский дом наградил Битлз орденом Британской империи, который представляет собой серебряный крест с надписью “За Бога и Империю”. Многие из награжденных этим орденом, в основном консервативные военные, политики, аристократы, были возмущены и в знак протеста отсылали свои ордена в Королевский дом.

В 65-м году во всем мире люди слушали 115 миллионов пластинок с записями Битлз. А группа в это время практически прекратила концертную деятельность и полностью посвятила себя студийной работе. В 67-м году вышел восьмой диск группы – “Клуб одиноких сердец сержанта Поппера”. Это была великолепная студийная работа, которая и сегодня служит “учебным пособием” при записи альбомов. Джордж Мартин, который к тому времени стал продюсером группы, потребовал четыре месяца на запись дис-

ка (обычно запись делали за несколько часов), не считаясь ни со временем, ни с расходами.

Приглашены были филармонический оркестр, отдельный струнный ансамбль, широко использовались духовые инструменты, применялись такие изыски, как тамбур, табла, арфа, чембало. За две недели после выхода альбома в свет было продано 250 тысяч экземпляров!

Разногласия творческого, финансового, личного порядка и общая усталость привели к тому, что в 1970 году группа фактически распалась. Каждый выпускал сольные альбомы, но... В декабре 1980 Джон Леннон был смертельно ранен маньяком-фанатом.

История группы “Битлз” на этом закончилась.

В 81-м город Нью-Йорк присудил свою высшую награду в области культуры – медаль Гренделя – посмертно Джону Леннону.

82-й год... В одном из новых районов Ливерпуля четыре улицы названы именами участников “Битлз”: аллея Джона Леннона, улица Пола Маккартни, площадь Джорджа Харрисона, аллея Ринга Старра.

1984 год. В Ливерпуле принято решение воздвигнуть памятник группе “Битлз”. Им присвоены звания почетных граждан родного города.

Творчество группы “Битлз” послужило источником идей для десятков музыкантов, и музыковеды до сих пор не перестают удивляться, как четверка парней, практически не владевших музыкальной грамотой, создавала произведения мирового значения, ставшие уже современной классикой. И сегодня нельзя сказать, что творческое наследие “Битлз” полностью изучено.

ВСЕОБЩАЯ ДЕКЛАРАЦИЯ ПРАВ ЧЕЛОВЕКА

*(Принята Генеральной ассамблеей ООН
10 декабря 1945 года)*

Статья 1

Все люди рождаются свободными и равными в своем достоинстве и правах. Они наделены разумом и совестью и должны поступать в отношении друг друга в духе братства.

Статья 2

Каждый человек должен обладать всеми правами и всеми свободами, провозглашенными настоящей Декларацией, без какого бы то ни было различия, как-то: в отношении расы, цвета кожи, пола, языка, религии, политических или иных убеждений, национального или социального происхож-

Кроме того, не должно проводиться никакого различия на основе политического, правового или международного статуса страны или территории, к которой человек принадлежит, независимо от того, является эта территория независимой, подопечной, самоуправляющейся, или как-либо иначе ограниченной в своем суверенитете.

Статья 3

Каждый человек имеет право на жизнь, свободу и на личную неприкосновенность.

Статья 4

Никто не должен содержаться в рабстве или подневольном состоянии; рабство и работорговля запрещаются во всех их видах.

Статья 5

Никто не должен подвергаться пыткам или жестоким, бесчеловечным или унижающим достоинство обращению и наказанию.

Статья 6

Каждый человек, где бы он ни находился, имеет право на признание его правосубъективности.

Статья 7

Все люди равны перед законом и имеют право, без всякого различия, на равную защиту закона. Все люди имеют право на равную защиту от какой бы то ни было дискриминации, нарушающей настоящую Декларацию, от какого бы то ни было подстрекательства к такой дискриминации.

Статья 8

Каждый человек имеет право на эффективное восстановление в правах компетентными национальными судами в случае нарушения его основных прав, предоставленных ему конституцией или законом.

Статья 9

Никто не может быть подвергнут произвольному аресту, задержанию или изгнанию.

Статья 10

Каждый человек для определения его прав и обязанностей и для установления обоснованности предъявленного ему уголовного обвинения имеет право, на основе полного равенства, на то, чтобы его дело было рассмотрено гласно и с соблюдением всех требований справедливости независимым и беспристрастным судом.

Статья 11

1. Каждый человек, обвиняемый в совершении преступления, имеет право считаться невиновным до тех пор, пока его виновность не будет уста-

новлена законным порядком путем гласного судебного разбирательства, при котором ему обеспечиваются все возможности для защиты.

2. Никто не может быть осужден за преступление на основании совершения какого-либо деяния или за бездействие, которые во время их совершения не составляли преступления по национальным законам или по международному праву. Не может также налагаться наказание более тяжкое, нежели то, которое могло быть применено в то время, когда преступление было совершено.

Статья 12

Никто не может подвергаться произвольному вмешательству в его личную и семейную жизнь, произвольным посягательствам на неприкосновенность его жилища, тайну его корреспонденции или на его честь и репутацию. Каждый человек имеет право на защиту закона от такого вмешательства или таких посягательств.

Статья 13

1. Каждый человек имеет право свободно передвигаться и выбирать себе местожительство в пределах каждого государства.

2. Каждый человек имеет право покидать любую страну, включая свою собственную, и возвращаться в свою страну.

Статья 14

Каждый человек имеет право искать убежище от преследования в других странах и пользоваться этим убежищем.

2. Это право не может быть использовано в случае преследования, в действительности основанного на совершении неapolитического преступления, или деяния, противоречащего целям и принципам Организации Объединенных Наций.

Статья 15

1. Каждый человек имеет право на гражданство.

2. Никто не может быть произвольно лишен своего гражданства или права изменить свое гражданство.

Статья 16

1. Мужчины и женщины, достигшие совершеннолетия, имеют право без всяких ограничений по признаку расы, национальности или религии вступать в брак и основывать семью. Они пользуются одинаковыми правами в отношении вступления в брак, во время состояния в браке и во время его расторжения.

2. Брак может быть заключен только при свободном и полном согласии

3. Семья является естественной и основной ячейкой общества и имеет право на защиту со стороны общества и государства.

Статья 17

1. Каждый человек имеет право владеть имуществом как единолично, так и совместно с другими.

2. Никто не должен быть произвольно лишен своего имущества.

Статья 18

Каждый человек имеет право на свободу мысли, совести и религии; это включает свободу менять свою религию или убеждения и свободу исповедовать свою религию или убеждения как единолично, так и сообща с другими, публичным или частичным порядком в учении, богослужении и выполнении религиозных и ритуальных порядков.

Статья 19

Каждый человек имеет право на свободу убеждений и свободное выражение их; это право включает свободу беспрепятственно придерживаться своих убеждений и свободу искать, получать и распространять информацию и идеи любыми средствами и независимо от государственных границ.

Статья 20

1. Каждый человек имеет право на свободу мирных собраний и ассоциаций.

2. Никто не может быть принуждаемым вступать в какую-либо ассоциацию.

Статья 21

1. Каждый человек имеет право принимать участие в управлении своей страной непосредственно или через посредство свободно избранных представителей.

2. Каждый человек имеет право равного доступа к государственной службе в своей стране.

3. Воля народа должна быть основой власти правительства; эта воля должна находить себе выражение в периодических и нефальсифицированных выборах, которые должны проводиться при всеобщем и равном избирательном праве, путем тайного голосования или же посредством других равнозначных форм, обеспечивающих свободу голосования.

Статья 22

Каждый человек как член сообщества имеет право на социальное обеспечение и осуществление необходимых для поддержания его достоинства и для свободного развития его личности прав в экономической, социальной и культурной областях через посредство национальных усилий и междуна-

родного сотрудничества и в соответствии со структурой и ресурсами каждого государства.

Статья 23

1. Каждый человек имеет право на труд, на свободный выбор работы, на справедливые и благоприятные условия труда и на защиту от безработицы.

2. Каждый человек, без какой-либо дискриминации, имеет право на равную оплату за равный труд.

3. Каждый работающий имеет право на справедливое и удовлетворительное вознаграждение, обеспечивающее достойное человека существование для него самого и его семьи, и дополняемое, при необходимости, другими средствами социального обеспечения.

4. Каждый человек имеет право создавать профессиональные союзы и входить в профессиональные союзы для защиты своих интересов.

Статья 24

Каждый человек имеет право на отдых и досуг, включая право на разумное ограничение рабочего дня и на оплачиваемый периодический отпуск.

Статья 25

1. Каждый человек имеет право на такой жизненный уровень, включая пищу, одежду, жилище, медицинский уход и необходимое социальное обслуживание, который необходим для поддержания здоровья и благосостояния его самого и его семьи, и право на обеспечение на случай безработицы, болезни, инвалидности, вдовства, наступления старости или иного случая утраты средств к существованию по не зависящим от него обстоятельствам.

2. Материнство и младенчество дают право на особое попечение и помощь. Все дети, родившиеся в браке или вне брака, должны пользоваться одинаковой социальной защитой.

Статья 26

1. Каждый человек имеет право на образование. Образование должно быть бесплатным по меньшей мере в том, что касается начального и общего образования. Начальное образование должно быть обязательным. Техническое и профессиональное образование должно быть общедоступным, и высшее образование должно быть одинаково доступным для всех на основе способностей каждого.

2. Образование должно быть направлено к полному развитию человеческой личности и к увеличению уважения к правам человека и основным свободам. Образование должно содействовать взаимопониманию, терпимости и дружбе между всеми народами, расовыми и религиозными группами и должно содействовать деятельности Организации Объединенных На

ций по поддержанию мира.

3. Родители имеют право приоритета в выборе вида образования для своих малолетних детей.

Статья 27

1. Каждый человек имеет право свободно участвовать в культурной жизни общества, наслаждаться искусством, участвовать в научном прогрессе и пользоваться его благами.

2. Каждый человек имеет право на защиту его моральных и материальных интересов, являющихся результатом научных, литературных или художественных трудов, автором которых он является.

Статья 28

Каждый человек имеет право на социальный и международный порядок, при котором права и свободы, изложенные в настоящей Декларации, могут быть полностью осуществлены.

Статья 29

1. Каждый человек имеет обязанности перед обществом, в котором только и возможно свободное и полное развитие его личности.

2. При осуществлении своих прав и свобод каждый человек должен подвергаться только таким ограничениям, какие установлены законом исключительно с целью обеспечения должного признания и уважения прав и свобод других и удовлетворения справедливых требований морали, общественного порядка и общего благосостояния в демократическом обществе.

3. Осуществление этих прав и свобод ни в коем случае не должно противоречить целям и принципам Организации Объединенных Наций.

Статья 30

Ничто в настоящей Декларации не может быть истолковано, как предоставление какому-либо государству, группе лиц или отдельным лицам права заниматься какой-либо деятельностью или совершать действия, направленные на уничтожение прав и свобод, изложенных в настоящей Декларации.

Словарь терминов

Абстракционизм – направление в искусстве XX века, творческий метод абстрактного (беспредметного, нефигуративного) искусства, прежде всего живописи, отказавшееся от изображения форм реальной действительности. Эстетическое кредо абстракционизма изложил Василий Кандинский в кни-

Абсурда искусство – одно из направлений авангардизма. В основе мировоззрения – тезис философии экзистенциализма об абсурдности бытия, бессмысленности существования. Выражает разочарование интеллигенции, пронизано чувством безысходности, утверждает крах всякой идеологии.

Авангардизм – совокупное наименование художественных тенденций, более радикальных, чем модернизм. Их ранний рубеж в изобразительном искусстве 1910-х годов обозначен фовизмом и кубизмом. Соотношение авангардистского искусства с предшествовавшими стилями, с традиционализмом как таковым было особенно резким и полемичным. Приведя к мощному обновлению всего художественного языка, авангардизм придал особую масштабность утопическим надеждам на возможность переустройства общества посредством искусства, тем более что его расцвет совпал с волной войн и революций. Во второй половине XX века его основные принципы подверглись критике в постмодернизме.

Акмеизм – течение в русской поэзии начала XX века, возникшее как реакция на кризис символизма. Провозглашает обращение поэта к человеку, «подлинности» его чувств, предметности реального мира, выступая против неопределенности смысла символической поэзии, туманной метафоричности слова. Акмеисты требовали вернуть поэтическому слову определенность, точность значения, конкретную образность.

Алеаторика – направление музыкального искусства, которое основывается на принципе случайности, на субъективном отношении исполнителя к нотному тексту.

Андерграунд – художественные направления в современном искусстве (в музыке, литературе, кино, изобразительном искусстве и др.). Для андерграунда характерны разрыв с господствующей идеологией, отказ от общепринятых ценностей, норм, от социальных и художественных традиций, нередко эпатаж публики, бунтарство. Андерграунд появляется во 2-й половине XX века, как правило, в странах, где искусство подчинено идеологии.

Барды: –

- 1) народные певцы древних кельтских племен. Впоследствии стали профессиональными поэтами — бродячими или живущими при княжеских дворах (главным образом Ирландии, Уэльса и Шотландии);
- 2) поэты и музыканты, исполнители собственных, так называемых авторских песен.

Батик – техника росписи, а также украшенная ею многоцветная ткань. Рисунок наносят тонким слоем воска, материю опускают в краску, которая окрашивает не покрытые воском части ткани. Роспись в этой технике издавна известна у народов Индонезии, Индии и других стран. В Европе – с XX века.

Биг-бэнд – характерная разновидность джазового оркестра, отличающаяся определенным составом инструментов. Численность музыкантов в биг-бэнде – 10–20 человек. Развитие биг-бэнда началось в 1920-е годы, а в начале 1930-х на его основе сложился свинг – один из основополагающих стилей оркестрового джаза.

Битлз – английский вокально-инструментальный квартет, созданный в Ливерпуле в 1956 году: П. Маккартни, Дж. Леннон, Дж. Харрисон, Ринго Старр. Песни в стиле “биг-бит” (обозначение ранних форм рок-музыки), с середины 60-х годов – в более самобытной манере, объединившей современную ритмику и тембры с мотивами кельтского музыкального фольклора и английского балладного стиля XVII–XVIII веков. Распался в 1970-м. Группа внесла значительный вклад в развитие рок-музыки, обусловив ее переход от танцевально-развлекательной в сферу искусства.

Блюз – первоначально сольная сельская, а затем городская лирическая песня американских негров обычно грустного содержания. Сложилась в начале XX века, один из источников джазовой музыки. Блюзовая традиция представлена практически во всех основных джазовых стилях.

Джаз – вид музыкального искусства, сложившийся в начальных формах в конце XIX века в США в результате процесса профессионализации и урбанизации негритянского музицирования под влиянием разнонациональной музыки европейского происхождения. Прошел несколько этапов художественно-стилевой эволюции, достигнув уровня высокопрофессионального искусства, перешагнувшего национально-этнические рамки и получившего распространение во всем мире.

Дизайн – вид художественно-технической деятельности по формированию предметной среды. Особенность дизайнерской деятельности заключается в специфически эстетическом способе целостного осмысления и формирования объектов. В узком смысле – художественное конструирование.

Имидж – представление о вещах и людях, формируемое (как правило, специально) средствами массовой информации, включая рекламу.

Интерпретация – необходимый элемент процесса художественного творчества и восприятия произведений искусства. Художественное отражение действительности в искусстве обязательно включает момент ее истолкования. Также является существенной характеристикой исполнения художественного произведения.

Кинетическое искусство – направление авангардизма, использующее для создания произведений искусства эстетические возможности движения и реальных конструкций, машин и иллюзорных изображений, оптических эффектов, создаваемых средствами кинематографа, телевидения, видеокино, лазерными лучами и электрическим освещением.

Киноискусство – вид художественного творчества, вошедший в систему синтетических видов искусства в XX веке. Относится к так называемым “техническим искусствам”, так как предпосылкой его явилось возникновение кинематографа – система фотографического запечатления реальности в ее движении, предназначенного для проекции на большой экран, в расчете на совместное восприятие многими людьми одновременно.

Китч – (этимология слова имеет несколько версий: от немецкого музыкального жаргона начала XX века – по смыслу халтура – подразумеваются предметы плохого вкуса, недостойные лучшего применения) – специфическое явление, относящееся к самым низшим пластам массовой культуры, синоним стереотипного псевдоискусства, лишённого художественной ценности и перегруженного примитивизмом, рассчитанным на внешний эффект.

Коллаж – технический прием, широко использовавшийся в практике кубистов, дадаистов, футуристов, который заключается в введении в произведение изобразительного искусства отличных от него по фактуре и цвету предметов: обрывков газет, афиш, обоев и так далее. В расширенном смысле – это включение с помощью монтажа литературы, театра, кино, живописи, музыки, разностилевых объектов или тем для усиления общего эмоционального воздействия.

Контркультура – употребляемое в литературе общее обозначение разнородных ценностей определенных групп молодежи (“новые левые”, хиппи, битники и др.), противопоставляемых официальным ценностям. Этот протест принимает различные формы: от пассивных до экстремистских; общедемократические цели нередко сочетаются с анархизмом, «левацким» радикализмом; “не приобретаемый” образ жизни проникнут культурным нигилизмом, технофобией, религиозными поисками.

Концептуализм – (от лат. *conceptus* – “мысль”, “представление”) возник в середине 60-х годов XX века и очень скоро сделался ведущим направлением современного искусства. Концептуалисты утверждают, что единственно достойной задачей художника является создание идей, концепций. Ведь форма может быть выполнена любым ремесленником, но лишь художнику дано придумать ее. От художника не требуется вечных творений, Главное – передать ощущение настоящего времени. Поскольку важно не само изображение, а его смысл, иногда концептуализм вообще отказывается от экспоната, лишь рассказав об идее.

Кубизм – направление в изобразительном творчестве, отказавшееся от сюжетного подхода в искусстве, ограничившись разработкой формальных задач. Были разработаны новые формы многомерной перспективы, позволяющей представить объект в виде множества пересекающихся и полупросвечивающих плоскостей, сосредоточенных вдоль вертикальных,

горизонтальных, диагональных осей. Объект изображается одновременно с многих точек зрения, как композиция геометрических форм.

Массовая культура – разновидность культуры XX века, синоним поп-культуры, индустрии развлечений. Сознательно ориентирует распространяемые ею духовные и материальные ценности на “средненный” уровень развития массовых потребителей.

Модернизм – художественно-эстетическая система, сложившаяся в 20-е годы XX века как отражение противоречия массового и индивидуального сознания.

Поп-арт – одно из течений в искусстве модернизма. Возникло, претендуя заменить непонятный массовым зрителям абстракционизм. Распространялось во всех сферах массовой культуры.

Персонализм – философское направление, признающее личность первичной творческой реальностью и высшей духовной ценностью.

Рок-музыка – тип современной молодежной музыкальной культуры, сложившейся на основе рок-н-ролла и бит-музыки. Возникла в связи со стихийными социально-политическими движениями протеста в среде молодежи, а затем была интегрирована коммерческой поп-культурой. Ведет свое происхождение от негритянского городского фольклора, ритм-энд-блюза, музыки кантри.

Сонорное направление в музыке – возникло на рубеже 50-60-х годов XX столетия и утверждает важность не высоты звука, а его тембра, ищет новые музыкальные краски, новые способы звукоизвлечения.

Сублимация – переключение природного сексуального влечения (либидо) на иную цель, далекую от сексуального удовлетворения (творчество, спорт и т.д.).

Сюрреализм – направление в искусстве XX века, опирается на философию интуитивизма, восточные мистико-религиозные учения, фрейдизм. Сюрреалисты призывают к освобождению оков человеческого “Я” от материализма, логики, разума, морали. Подлинные истины бытия, по мнению сюрреалистов, скрыты в сфере бессознательного. Искусство призвано вывести их оттуда.

Фовизм – направление в живописи XX века, характерные черты которого – повышенная светоносность, выразительность цвета, организация художественного пространства только с его помощью. Отсутствие традиционной светотеневой моделировки, стремление к гармонизации выразительных и декоративных средств цвета в единой композиции.

Шлягер – эстрадная песня или мелодия, имеющая особый успех у публики в данное время. Одно из самых распространенных явлений массовой культуры. Наряду с произведениями, обладающими художественной ценностью, в шлягеры часто попадают благодаря усиленной рекламе и низкопробные.

- Шоу** – спектакль в широком смысле слова, который нередко сопровождает проведение больших мероприятий в общественной или культурной жизни, например конкурсы красоты, вручение премий и т.д. В них смещены акценты в сторону внешних эффектов, призванных приукрашивать содержание.
- Экспрессионизм** – направление в искусстве XX века, отразившее глубокий кризис сознания, одно из проявлений авангардизма. Провозглашал целью искусства не изображение современной действительности, а выражение ее сути.
- Элитарное искусство** – искусство, ориентированное по мысли его создателей на небольшую группу людей, обладающих особой художественной восприимчивостью, в силу которой они оцениваются как лучшая часть общества, его элита.
- Экзистенциализм** – философское направление, которое стремится постигнуть бытие как некую непосредственную нерасчлененность субъекта и объекта в процессе переживания, *экзистенции*.