

**САРОВСКИЙ ФИЗИКО-ТЕХНИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ – ФИЛИАЛ
ФЕДЕРАЛЬНОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО АВТОНОМНОГО
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО УЧРЕЖДЕНИЯ ВЫСШЕГО
ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
НИЯУ МИФИ**

Гуманитарный факультет

Кафедра философии и истории

А.П. Скрипник

КУЛЬТУРОЛОГИЯ

Часть 8. ЗАПАДНАЯ КУЛЬТУРА XX-XXI вв.

Учебное пособие

Утверждено:
на заседании кафедры философии и истории
«04» 09. 2014 г.
Научно-методическим Советом СарФТИ
«11» 09. 2014 г.

Саров 2014

Содержание

1. Основные особенности и тенденции современной культуры
2. Духовная культура в современном обществе
3. Феномен тоталитаризма в культуре XX в.
4. Модернизм и постмодернизм

1. Основные особенности и тенденции современной культуры

Культуру XX и XXI вв. принято называть *современной* культурой. Она характеризуется следующими тенденциями:

1. Центральным событием современной культуры является переход от техногенного общества к информационному, от индустриального к постиндустриальному. На первом месте оказываются информационные технологии, которые создают совершенно новую сферу культуры – *виртуальную реальность*. Расширение этой реальности резко повышает скорость индивидуального и общественного развития. Возможности, которые раньше разворачивались только в воображении, теперь визуализируются, озвучиваются, становятся предметами интерактивной игры.

Развитие информационных систем в перспективе ведет к диффузии культурных центров. Благодаря ИНТЕРНЕТ отпадает потребность в существовании «музейонов». Если пока еще не музеи, то библиотеки, фонотеки, фильмотеки, даже книгоиздательства рассредоточиваются по отдельным квартирам, а потому стирается грань между производителями и потребителями культурной продукции.

Революцией в компьютерах считается изобретение в 1965 г. IBM-360. с 1984 г. в продаже появляются домашние терминалы (Integrated Video Terminals).

Данный переход, который отделил вторую половину XX в. от первой, закрепил ведущие позиции науки в культуре, но при этом постепенно изменилось представление о прогностических, мировоззренческих и социальных возможностях науки. На место классической модели научного знания пришла *постнеклассическая* модель. Качественно изменилась природа знания. Как отмечал французский философ Ж.-Ф. Лиотар, происходит его «экстериоризация»: оно все дальше отходит от внутреннего мира человека, перестает быть средством формирования разума и личности, превращается в товар¹.

2. Становление информационного общества радикально преобразует облик внутренней цивилизации. Владение информацией существенно отличается от владения средствами производства, фабриками и заводами. Передача информации от одного субъекта к другому не является ее отчуждением, ибо передающий не теряет возможности пользоваться ею. Такие сдвиги не могут не вести к *демократизации* отношений между людьми на всех уровнях социума, к преобразованию общественной иерархии в сторону большей ее открытости и динамичности.

3. В современном мире происходит переориентация с национальных проблем на глобальные, общечеловеческие. Даже войны в XX в. приобрели мировой характер: в первой половине столетия – две мировые войны, потрясшие все человечество. И созидательные, и разрушительные силы

¹ См.: Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. С. 18

культуры достигли невиданного размаха, что делает крайне проблематичным удержание их под контролем. Однако появление глобальных проблем не ведет к глобализации культуры и не указывает на то, что такая глобализация может быть оптимальным путем развития человечества. Во всякой глобализации, как показал опыт тоталитарных систем, есть нечто опасное для культуры. Оно может вести к нивелировке культур, к утрате того богатства, которое заключено в своеобразии каждой из них. Если весь мир начнет говорить на одном и том же языке (английском), читать одни книги (дайджесты и комиксы), смотреть одни и те же голливудские боевики и триллеры, слушать одну музыку, танцевать одни и те же танцы, мировая культура станет более бесцветной и плоской.

4. Традиционные мировые и национальные религии в современную эпоху сохраняют свои позиции, но наряду с ними приобретают влияние различные нетрадиционные религии, на определенное время на огромных пространствах монополюсно утверждаются квазирелигиозные идеологические системы типа коммунизма или фашизма.

5. Подобно метagalacticам во Вселенной, различные формы культуры: религия, наука, искусство и т.д., - удаляются друг от друга. Лежащие в их основе символические системы начинают отличаться так существенно, что созданное в одной системе становится недоступным для работающих в других системах. В середине XX в. английский публицист Ч.П. Сноу диагностировал разрыв «двух культур»: технократической и гуманитарной. Их носители больше не могут вполне понимать друг друга. «Физики» и «лирики», политики и священники, даже ученые, работающие в разных отраслях, и художники, принадлежащие к различным направлениям, настолько углубляются в свой предмет, что не могут найти общего языка. В нишах, которые образуются между «разбегающимися» формами культуры, возникает множество гибридных образований. Между естествознанием, с одной стороны, и литературой, живописью и кино, с другой, появляется обширная область *фантастики*, которая, в свою очередь, разделяется на «science fiction» и «fantasy». Первая больше тяготеет к науке, вторая – к религиозной эзотерике. В нише между религией и наукой вырастают многочисленные паранаучные школы-секты типа «христианской науки», дианетики, йогических и тантрических обществ. Подобные гибридные образования, упрощая то, что создано на переднем крае науки, искусства или религии, стараются приблизить высшие продукты творчества к уровню большинства.

6. В современном обществе особенно отчетливым становится размежевание *массового* и *элитарного* искусства. С одной стороны, искусство судорожно ищет массового потребителя, опускаясь на уровень его запросов и интеллектуальных возможностей. Это наглядно видно по содержанию телевизионных программ, где абсолютно преобладают так называемые «мыльные оперы» и рекламные видеоклипы. С другой стороны, развивается модернистское искусство, доступное только для узкого круга очень образованных людей, прежде всего, самих художников

(абстракционизм, сюрреализм и т.п.). Осознание этого разрыва порождает во второй половине XX в. обратную тенденцию к совмещению в искусстве противоположных символических систем, экзотерического и эзотерического содержания.

7. XX столетие характеризуется радикальными изменениями в сфере нравов. Существенно возрастает ценность *свободы*, понимаемой как отсутствие внешних ограничений, как возможность беспрепятственно развивать и удовлетворять свои потребности.

В двадцатые годы прошлого века в Западной Европе и США разворачивается *сексуальная революция*, радикально меняющая нормы отношений между полами. У истоков этого движения стояла «Всемирная лига сексуальной реформы», организованная М. Хиршфельдом во второй половине 20-х гг. и распущенная в 1935 г. Идеологами выступали некоторые психоаналитики-последователи З. Фрейда, в первую очередь, В. Райх. По их главной предпосылке, сексуальные запреты и ограничения, налагаемые патриархальной моралью, являются важнейшей формой угнетения человека, причиной его несчастий и душевных заболеваний. Освобождение от них предполагает

- снятие негативного клейма с добрых, а порой и внебрачных половых связей²;
- устранение «двойного стандарта» в оценке полового поведения мужчины и женщины;
- разрешение противозачаточных средств и аборт;
- легализацию ряда сексуальных отклонений (гомосексуализма и т.п.);
- отмену «запретных зон» в искусстве;
- введение полового просвещения детей и подростков и др.

Наиболее значительные перемены в сексуальных нравах приходятся на шестидесятые годы. В России аналогичные трансформации произошли в девяностые годы. Опыт культурного развития в XX в. показал, однако, что безоглядное снятие и смягчение запретов в отношениях между полами делает человеческую жизнь не столько безоблачно счастливой, сколько цинично-расчетливой и банальной.

8. Современная культура отводит спорту и зрелищным мероприятиям такое место, какого не знал ни один из предшествующих периодов. Олимпиады и чемпионаты мира по футболу стали событиями общепланетарного значения. На какое-то время внимание сотен миллионов людей приковано к тому, что происходит на спортивных аренах. Происходит все большее смыкание спорта, шоу-бизнеса и политики. Состязательность, подстегиваемая существованием «Книги рекордов Гинесса», распространяется практически на все виды деятельности.

2. Духовная культура в современном обществе

Одной из неоспоримых тенденций в духовной культуре XX в. является рост разнообразия. По своей плюралистичности современная западная культура не имеет аналогов ни во времени, ни в пространстве. Всякий культурный плюрализм чреват нарастающей диссипацией отдельных элементов культуры. Попыткой противостоять этому процессу выступает движение экуменизма, возникшее в протестантской церкви, но охватывающее сейчас все ветви христианства. В рамках этого движения

² «Внебрачное половое сношение, - писал в 1930 г. В. Райх, - которое еще несколько лет назад считалось позором, а в соответствии с законом даже «противоестественным развратом», стало среди рабочей, а также мелкобуржуазной молодежи чем-то само собой разумеющимся и жизненно необходимым» (Райх В. Сексуальная революция.)

осуществляется диалог и конструктивное сотрудничество различных христианских и нехристианских конфессий. Идейной базой для него служит известная общность нравственных принципов.

Но степень выраженности этой интегративной тенденции не позволяет сделать прогноз, что когда-либо все религии сольются в одну, и даже, что будет преодолен раскол христианских раскол. В современном мире тенденции диссипации преобладают над тенденциями объединения.

Многие исследователи еще в первой половине XX столетия отмечали нарастающую десакрализацию общества, расширение зоны профанного за счет священного. Другой значимой тенденцией является размывание границ между различными конфессиями, а также между церковной и сектантской религиозностью. В сознании западного человека наряду с традиционными католическими и протестантскими представлениями парадоксально уживаются мифы, рожденные восточными религиями, коренящиеся в древнем гностицизме, средневековой астрологии и алхимии, в различных еретических течениях. Известное влияние приобретает *неопаганизм* – возврат к дохристианским языческим поверьям и культовым практикам. Кризис, переживаемый традиционными мировыми религиями в XX в., выразился в стремительном росте интереса к *окультизму*. Еще на рубеже XIX-XX вв. возникла и стала приобретать популярность *теософия*. У ее истоков стояла наша соотечественница Елена Блаватская, за которой со временем последовали Рудольф Штейнер, Анни Безант, Георгий Гурджиев и др. В 1875 г. Г.С. Олкотт и Е. Блаватская создали первое теософское общество «Всемирное братство». Эклектически соединяя религиозные и философские идеи самых разнообразных течений с собственными фантастическими построениями, теософы развернули движение к более высокой человеческой расе. Практическое выведение новой породы людей осуществлялось в рамках «вальдорфской педагогики», получившей свое название от организованной Р. Штейнером школы при фабрике «Вальдорф-Астория» в Штутгарте.

Обуреваемые жадой «переоценки ценностей», пророки нетрадиционных религий нередко обращаются к самым темным сторонам культурного прошлого. Они используют идеи и ритуалы гностиков и манихеев, радикальных еретических течений катаров и богомилов. Эзотерические организации типа «Церковь сатаны», «Сатанинская библия», «Черная месса», «Ложь дьявола», «Оргия кровопийц» и т.п. вовлекают в свои ряды немалое число сторонников. В культовую практику этих сект включены ритуальные жертвоприношения животных и людей. Противопоставляя себя христианству, приверженцы сатаны извращают церковную мессу (читают молитвы «задом наперед», оскверняют вино и облатки евхаристии и т.п.). Одним из идеологов сатанизма считается английский оккультист Алистер Кроули, по заверению которого, сатана – не враг человека, но «жизнь, любовь и свет».

Сатанизм как путь от человека к сверхчеловеку представляет собой «выворачивание наизнанку» христианских идей и ценностей. Это субкультура, которая превращается в антикультуру. Она не преображает, а извращает человеческую природу.

3. Феномен тоталитаризма в культуре XX в.

В XX столетии были поставлены грандиозные, высокотратные эксперименты по целенаправленному преобразованию цивилизационных

основ – созданию тоталитарных обществ. Термин «тоталитаризм» (от лат. «totus» - «целостный», «полный») появился еще в двадцатые годы как попытка осмысления объективных процессов, происходящих в фашистской Италии, с 1929 г. стал употребляться также в отношении к СССР. Тоталитарным называли общество, в котором все – от воспитания детей до материального производства – контролируется из центра. Тремя известными сейчас разновидностями тоталитаризма можно считать *социалистическую* (сталинизм в СССР, маоизм в Китае и др.), *фашистскую* (Италия в период правления Муссолини, нацистская Германия и т.п.) и *религиозно-фундаменталистскую* (Иран при аятолле Хомейни, Афганистан под властью движения «Талибан»).

В основе всякого тоталитаризма лежит идея о том, что человеческая культура избрала неверный путь развития, отклонилась от истинного пути. Социалистический тоталитаризм находил корень испорченности культуры в эксплуатации человека человеком и, соответственно, стремился освободить культуру от всех эксплуататоров и тех средств, какими они пользуются. Фашизм усматривал такое отклонение в смешении различных рас, конкретнее в проникновении в культуру арийско-нордической расы (или в римскую культуру) враждебного ей семитского духа, торгашеского и расслабляющего. Фундаментализм считал причиной порчи культуры отступление от ее религиозных основ, вызванное влиянием других религий или светских соблазнов.

Непосредственным продуктом западной культуры является фашистская форма тоталитаризма. К исламскому фундаментализму запад не имел отношения вообще, а к социалистической форме относился опосредованно. В его недрах зародился марксизм – социальная утопия, положенная в основу социалистического тоталитарного проекта. Поэтому в данной теме наше внимание будет сосредоточено на фашизме как особой форме целенаправленного преобразования европейской цивилизации.

В условиях тоталитаризма в обществе насаждается одномерная культура. Ее организующим центром становится одна-единственная идеологическая система. Этой системе безусловно подчиняются все виды культурной деятельности: не только производство духовных ценностей (искусство, философия, общественные и естественные науки), но и внутренняя и даже внешняя цивилизация.

Как особая форма идеологии, фашизм утвердился в двадцатые годы в Италии. Термин обязан своим появлением первой фашистской организации «*Fascio di combattimento*» («Союз борьбы»). Уже в самом названии выражено стремление увязать движение с цивилизацией Древнего Рима. «Фасции» («*fascies*») – пучок вязовых или березовых прутьев, перетянутых красным шнуром, – считались у римлян древнейшим символом могущества государственной власти, «соединения высшей судебной и воинской власти с неограниченной карательной». Создателями идеологии фашизма и его первыми теоретиками стали итальянцы Дж. Джентиле и Рокко, немец А. Розенберг («Миф XX века») и др. В целом эта идеология оказалась

эклектической смесью учения Н. Макиавелли о сильной власти, идеи Гегеля о государстве как «земном боге», мифа Ф. Ницше о «сверхчеловеке», пророчеств публициста А. Мёллера ван Брёйка о «грядущем третьем рейхе» и О. Шпенглера о «варварском цезаризме», расистских теорий XIX в. Х.С. Чемберлена, Ж. де Гобино и Ляпужа. Немецкий фашизм (национал-социализм») активно использовал теософию, вульгаризированный буддизм и языческую религию древних германцев.

Один из постулатов фашистской идеологии утверждает, что тоталитарное государство – высшая и универсальная форма социокультурной жизни. Высшим законом является право сильного, высшей ценностью – активное действие, высшей целью – безграничная власть посредством подчинения внутреннего и экспансии вовне. Фашистская общественно-политическая идея основана на разветвленной общественной иерархии, где каждое низшее звено действует в унисон с высшим, безусловно повинаясь ему. «Приказ» и «подчинение» – основные механизмы связи между звеньями. По словам Рокко, «для фашизма общество – цель, индивиды – средство, и вся жизнь состоит в использовании индивидов для социальных целей». Высшим источником власти является Вождь – «фюрер», «дуче», «каудильо», – который олицетворяет волю и дух народа. Как заявлял Джентиле, «вождь выражает словами то, что остается невыраженным в глубине народного сердца». Частью нацистской идеологии стал культ «нордического человека», восходящий к расовой теории Гобино. Разделение законодательной, исполнительной и судебной властей не допустимо, ибо оно влечет за собой ослабление государства. Власть, чтобы быть сильной, должна быть сосредоточена в одних руках. Культура всецело подчиняется государству. Оно контролирует все сферы жизни граждан, даже интимные, запрещая браки и любовные связи между представителями высшей и низших человеческих рас. Сфера политики, согласно идее К. Шмидта, понимается как отношение «друга – врага». Организующим началом культуры и цивилизации должно стать воспитание готовности к непримиримой борьбе с врагами – представителями низших рас, прежде всего, иудейско-сирийской. Из культуры тщательно изымаются все фрагменты, которые могут ослабить эту готовность и вызвать симпатию или сочувствие к врагу. Происходит глубокая деформация представлений о священном. Высшей святыней становится война. Германский министр пропаганды Йозеф Геббельс прямо заявлял: «Война – это простейшая форма любви к жизни». Фашистский философ Э. Юнгер в книге «Наша мать – война» провозглашал войну важнейшим средством преобразования человека: «Мы погрузились в самую глубь жизни и вышли из нее совершенно преобразованными». Смысл этого преобразования – в раскрепощении инстинктов, подавляемых цивилизацией: «В какой-то яростной оргии настоящий человек отыгрывается за свое воздержание! Инстинкты, слишком долго сдерживавшиеся обществом и его законами, вновь делаются для него чем-то главным, святым, высшим оправданием!». Для того, чтобы организовать раскрепощенные инстинкты и превратить их в реальную силу, Юнгер призывал к «тотальной мобилизации» – целенаправленному использованию всех экономических и технических средств, людских ресурсов, духовных и нравственных возможностей нации.

Христианская церковь в Германии была подавлена и заменена языческим культом «земли и крови», в Италии и Испании ей, правда, удалось сохранить самостоятельность, поэтому в последних двух странах тоталитаризм был не так силен.

Особенностью тоталитаризма в целом выступает притязание на абсолютную истину и вытекающий отсюда контроль над всеми отраслями науки, включая естествознание. Одной из составных частей национал-социалистского мировоззрения стала космологическая «доктрина вечного льда» – «WEL» (Welteislehre), сочиненная Гансом Гердигером. Согласно этой доктрине, во вселенной идет непрерывная борьба между льдом и огнем, силой отталкивания и силой притяжения. Солнечная система возникла в результате столкновения огромного небесного тела высокой температуры с гигантским скоплением космического льда. Особенно напряженно борьба теплого и холодного начал протекает на земле. Она завершится появлением и победой новых человеческих рас.

Своими идеалами фашизм обращен к прошлому. Идея «третьего рейха» пронизана исторической ностальгией по двум предшествующим царствам: «Священной Римской империей германской нации» времен средневековья и государству Бисмарка 1871-1918 гг. Центральный лозунг германского нацизма «Blut und Boden» зовет вернуться к докультурным естественным истокам.

Искусство фашистской и социалистической разновидностей тоталитаризма имеет определенное родство. Для него характерно сочетание реализма,

граничащего с натурализмом и банальностью, с одной стороны; героический пафос, монументальность и помпезность, с другой. В архитектуре господствует неоклассицизм, призванный восславить мощь и непоколебимость нового общественного строя симметрией и грандиозностью форм. Разрабатываются по большей части неосуществленные проекты колоссальных сооружений: Купольного дворца собраний в Берлине, в 17 раз превышающего объем церкви Св. Петра в Риме; Берлинских Триумфальных ворот высотой 120 м с именами 1,8 миллионов немцев, павших в I мировую войну; проспект для парадных шествий шириной 150 м и длиной 5 км; памятник национал-социалистского движения в Мюнхене высотой 212 м и др. Архитектура тоталитаризма – это власть, воплощенная в камень и железобетон.

Другие виды тоталитарного искусства направлены на эстетизацию борьбы с врагами и внешними обстоятельствами. Они способствуют насаждению культа святых, героев и мучеников. Сакрализации подвергаются вожди и различные эпизоды из их жизни, в особенности, те, в которых представлено явление вождя народу (картина «Гитлер на фронте» Э. Шабе и т.п.). Чтобы подчеркнуть всемогущество нового строя и возможность воспитания нового человека, герои и мученики искусственно создаются из обычного человеческого материала, иногда даже из мусора. Хорст Вессель, например, автор одноименного нацистского гимна, был полукриминальным субъектом, которого убили в уличной драке.

Для всех форм тоталитаризма характерно решительное неприятие модернистских явлений в искусстве, которые толкуются как результат культурного и даже физического вырождения.

И для социалистического, и для фашистского искусства характерно тяготение к жанру **плаката**, где искусство напрямую связано с идеологией:



Страстный протест против тоталитарной культуры выразился в том течении искусства XX в., которое получило название «антиутопии». К этому жанру принадлежат, в первую очередь, романы Евгения Замятина «Мы», Олдоса Хаксли «Новый дивный мир», Джорджа Оруэлла «1984» и др.

4. Модернизм и постмодернизм

Появление принципиально новых явлений в культуре создало почву для целенаправленных стремлений к инновациям. На рубеже XIX-XX вв. возникло движение *модернизма* (от фр. «modern» - «современный»), поставившее целью отказ от классических культурных образцов. Это движение началось в искусстве, прежде всего, в живописи, архитектуре и поэзии.

Одной из коренных особенностей модернизма стало стремление к всеобъемлющему культурному синтезу, точнее, к смелому заимствованию мотивов и приемов из самых различных культурных сред. Все отчетливее начинают звучать восточные мотивы — не только ближневосточные (индийские, персидские и арабские), но и дальневосточные (китайские и японские). Растущий интерес вызывает африканская культура: деревянная скульптура, искусство масок и т.п. Французский художник Поль Гоген за новыми сюжетами и образами отправляется на Таити. Инновационность,

стремление создать нечто совершенно небывалое приобретает значение ведущего мотива художественной деятельности. Остальные составляющие, такие как тщательность исполнения, верность классическим образцам, ориентация на поиск и воспроизведение прекрасного и т.д., отодвигаются на задний план либо игнорируются вообще.

Модернизм – это продукт культуры, которая дифференцировалась до такой степени, что сознательно отказывается от цельности, гармоничности и уравновешенности, делает крайности целью, а избыток и недостаток – средствами самоутверждения. Поток модернистских инноваций направляется изменившимся положением искусства вообще. Благодаря развитию средств массовой коммуникации радикально расширилась потребительская аудитория, причем это расширение происходило одновременно в двух разных планах: с одной стороны, за счет приобщения к искусству самых разных, в том числе и низших социальных слоев; с другой – за счет растущего охвата различных регионов мира. Это изменение сделало искусство чрезвычайно подвластным *mode*. Различные модернистские течения стремительно овладевали сердцами потребителей и не менее стремительно вытеснялись другими.

Значительную роль в становлении модернизма сыграли два влиятельнейших культурных течения XIX в. *импрессионизм* и *символизм*. Оба они предприняли попытку радикально пересмотреть назначение искусства и его инструментарий, но двигаясь в противоположных направлениях. Импрессионизм увидел в искусстве средство отображения неуловимых субъективных *впечатлений* человека; символизм – *иной*, более высокой, потусторонней *реальности*.

Импрессионизм начался в живописи, потом распространился на скульптуру (Огюст Роден) и музыку (Клод Дебюсси).

Одной из первых модернистских новаций в живописи оказался отказ от линейной перспективы, впервые обнаружившийся у немецкого художника Ханса фон Маре. Своим предшественником импрессионисты считали английского романтика Дж. Тёрнера, который стал подлинным новатором в овладении *светом*. В прежнем искусстве их не устраивала заведомая искусственность образов. Традиционная манера изображения лиц и предметов как бы выносила за скобки особенности реального восприятия. Все, изображенное на картине, воспроизводилось с одинаковой тщательностью, тогда как в реальном восприятии есть отчетливый центр, куда направлено внимание, и периферия, на которой контуры предметов расплываются в игре света и тени. Художник должен фиксировать свои мгновенные *впечатления*, отвлекаясь от переживания мыслей, возникающих у него в связи с изображаемым; стремиться «поймать свет на кончик кисти». Импрессионисты впервые стали работать под открытым небом («на плэнере») и наносить краску на холст мелкими мазками, что создавало впечатление вибрации воздуха. Они отказались от продуманной композиции картин, вводя в поле изображения только то и в том объеме, что действительно является содержанием восприятия. Это течение получило свое название от картины Клода Моне «Впечатление. Восходящее солнце».



В скульптуру идеи импрессионизма претворил Огюст Роден. Его бронзовые и мраморные статуи воплощают кажущуюся незавершенность, схваченные на лету движения. В отличие от живописных полотен К. Моне, О. Ренуара, Ф. Писарро и др, скульптуры Родена подчеркнуто эмоциональны, проникнуты страстью.

Дебюсси изгнал из музыки личные переживания, очистил ее, довел до образцовой объективности. «Только после него стало возможно слушать музыку невозмутимо, не упиваясь и не рыдая»³. Чтобы показать отличие новой музыки от классической испанский философ сравнивает «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси и Шестую симфонию Л. ван Бетховена. «В шестой симфонии и мирный коммерсант, и добродетельный профессор, и простодушный чиновник, и барышня de comtoir [из-за прилавка] узнают себя, свои привязанности и почувствуют трогательную благодарность. «Послеполуденный отдых фавна», напротив, обратится к ним на языке чувств, которым они никогда не пользовались и который им непонятен. Нет ничего более сложного для нехудожника по природе, чем уловить то редкое расположение человеческого духа, ту прихотливую траекторию, двигаясь по которой он лучится и играет своими художественными гранями»⁴. Здесь наглядно передана одна из самых существенных тенденций модернистского искусства – стремление к автономии, к независимости от практической жизни, к отделению эстетических переживаний от житейской суеты и усредненного чувства. Это искусство стало культивировать способность видеть, слышать, чувствовать и понимать то, что недоступно обычному человеку-нехудожнику.

В писательстве импрессионизм привел к литературе «потока сознания», начавшейся многотомным романом Марселя Пруста «В поисках утраченного времени».

Еще более значительное влияние на модернистское искусство XX в. оказали так называемые «*постимпрессионисты*» В. Ван Гог, П. Гоген, П. Сезанн и др. У Ван Гога краски становятся знаками страстных порывов души, у Гогена – чувственной экзотики; Сезанн стремился разглядеть за изменчивостью впечатлений от вещей прочную и неизменную структуру последних.

Символизм возник в литературе. Первыми поэтами символизма считаются великие французы Ш. Бодлер, П. Верлен, А. Рембо и др. Идейной основой символизма выступает теория «двух миров»: чувственно воспринимаемого и умопостигаемого, который находится по ту сторону первого и открывается не зрению и не слуху, а только разуму и интуиции художника. В поэтической форме суть символизма превосходно передал самый выдающийся русский философ Владимир Соловьев:

Милый друг, иль ты не видишь,
Все, что видимое нами –
Только отблеск, только тени

³ Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства/ Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 240

⁴ Ортега-и-Гассет Х. Musitalia/ Эстетика. Философия культуры. С. 167

От незримого очами.

Живопись символизма представлена полотнами Одилона Редона, настенными росписями П. Пюви де Шаванна (Франция) картинами Джеймса Энсора (Бельгия), Йохана Торопа (Голландия), Эдварда Мунка (Норвегия) и др. Основные темы – соприкосновение с тайной смерти, загробного существования, потусторонних сил. Символисты увлекаются эзотерикой, подчас далеко отстоящей от современного мира во времени и пространстве.



Дж. Энсор. Маски и Смерть. 1897

Э. Мунк. Вампир. 1893

Наряду с импрессионизмом и символизмом у истоков модернизма стоял тиль, за которым сохранилось название «модерн». Он появился во второй половине XIX в. как реакция на смешение стилей, характерное для этого пятидесятилетия. Наиболее значительны достижения этого стиля в архитектуре, внутренней отделке помещений, графике и прикладном искусстве. Его основная особенность – подчеркнутое стремление к внешней декоративности. Главный декоративный мотив – увядающая растительность.

Архитектурное сооружение разворачивался как бы изнутри, интерьер был его смысловым началом или осью, вокруг которой выстраивается все остальное. В оформлении интерьера господствуют плавные, вытянутые формы.



А. Гауди. Собор Ла Саграда Фамилиа в Барселоне

Хронологически первым модернистским направлением считается **фовизм**, который сделал заявку на радикальный переворот в художественном творчестве в самом начале XX в. Это течение сформировалось под сильным влиянием В. Ван Гога, его тяготения к необычным цветовым сочетаниям. Лидером фовистов (от франц. «fauve» - «дикий»⁵) стал талантливый французский художник Анри Матисс (1869-1954). Его смелым экспериментам с цветовой гаммой предшествовало тщательное изучение «валеров» - световой интенсивности каждого цвета, его положения на шкале между черным и белым. Предпочтение было отдано ярким, чистым цветам, соединенным в «кричащую мозаику». Цвет служил средством глубины, пространства и движения в картине. Созвучие цветов должно быть подобно гармонии в музыкальной композиции и организовать чувства зрителя. Любимый цвет Матисса – синий. Рисунок упрощен до основных линий, перспектива отвергнута, фигуры намеренно искажаются ради большей

⁵ Название стиля возникло из случайной реплики французского художественного критика. Заметив бронзовую детскую фигурку на фоне фовистских полотен, он воскликнул: «Donatello au milieu des fauves!» («Донателло среди хищников!»).

выразительности. От исламской живописи Матисс взял цветовой арабеск, от японских гравюр – утонченную простоту.



А. Матисс. «Красная комната (Десерт. Гармония в красном)»

В рамках этого стиля работали А. Дерен, М. Вламинк, Ж. Руо. Последний много лет реставрировал средневековые храмовые витражи, что в известной мере определило манеру его письма.

В живописи фовистов наметилось ослабление изобразительности, что и свидетельствовало о формировании модернистских установок. В 70-е – 80-е годы XX в. фовистские идеи возрождаются в движении «новых диких», к которому примыкают А. Кифер (Германия), Ф. Клементе (Италия) и др. Вызов общественному мнению здесь становится более дерзким.

Вслед за фовизмом появляется **кубизм**. Во всеуслышание он заявил о себе на парижской выставке 1908 г., где были размещены картины и скульптуры П. Пикассо, Ж. Брака, Ж. Лившица и др. Жизнь термину дал А. Матисс, который высказал свое мнение о пейзажах Ж. Брака, дескать, они «составлены из кубиков». Центральная идея кубистов о том, что все предметы и явления действительности могут быть изображены в виде суммы геометрических фигур и тел, была развитием тенденции к геометризму, наметившейся в живописи постимпрессиониста П. Сезанна. При этом существенно ограничивался набор красок: допускались только серая, коричневая, черная и белая, иногда зеленоватая и тускло-голубая.



Ж. Лившиц «Полусидящая фигура»



П. Пикассо. Натюрморт.

Художники-кубисты отказались от перспективного изображения предметов, отдав предпочтение их аналитическому расчленению на составляющие элементы. На их полотна изображаются одновременно все грани предметов, чтобы передать их объемность и глубину. Кубистическую картину поэтому нельзя воспринимать мгновенным актом созерцания. Зритель должен самостоятельно выполнить часть работы, уже проделанной художником. Чтобы постичь замысел картины, необходимо соединить

различные ракурсы, запечатленные на полотне или в изваянии, шаг за шагом синтезировать отдельные грани образа, возникающие при многократной смене точек зрения.

В рамках кубизма возникла техника *коллажа* – встраивания в художественную композицию фрагментов, взятых из других изобразительных «текстов»: газет, тканей, обоев и т.п. Эти куски накладывались на полотно, создавая более или менее связное целое с тем, что там уже изображено.

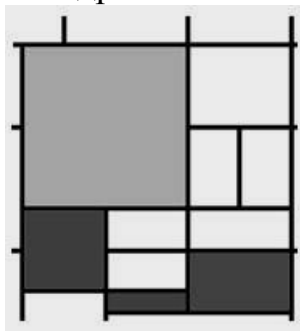
В дальнейшем кубизм развился в различные направления абстрактного или «беспредметного» искусства. Одним из признанных его корифеев стал наш соотечественник, проживавший преимущественно в Германии, Василий Кандинский.



В. Кандинский. Композиция (1916).

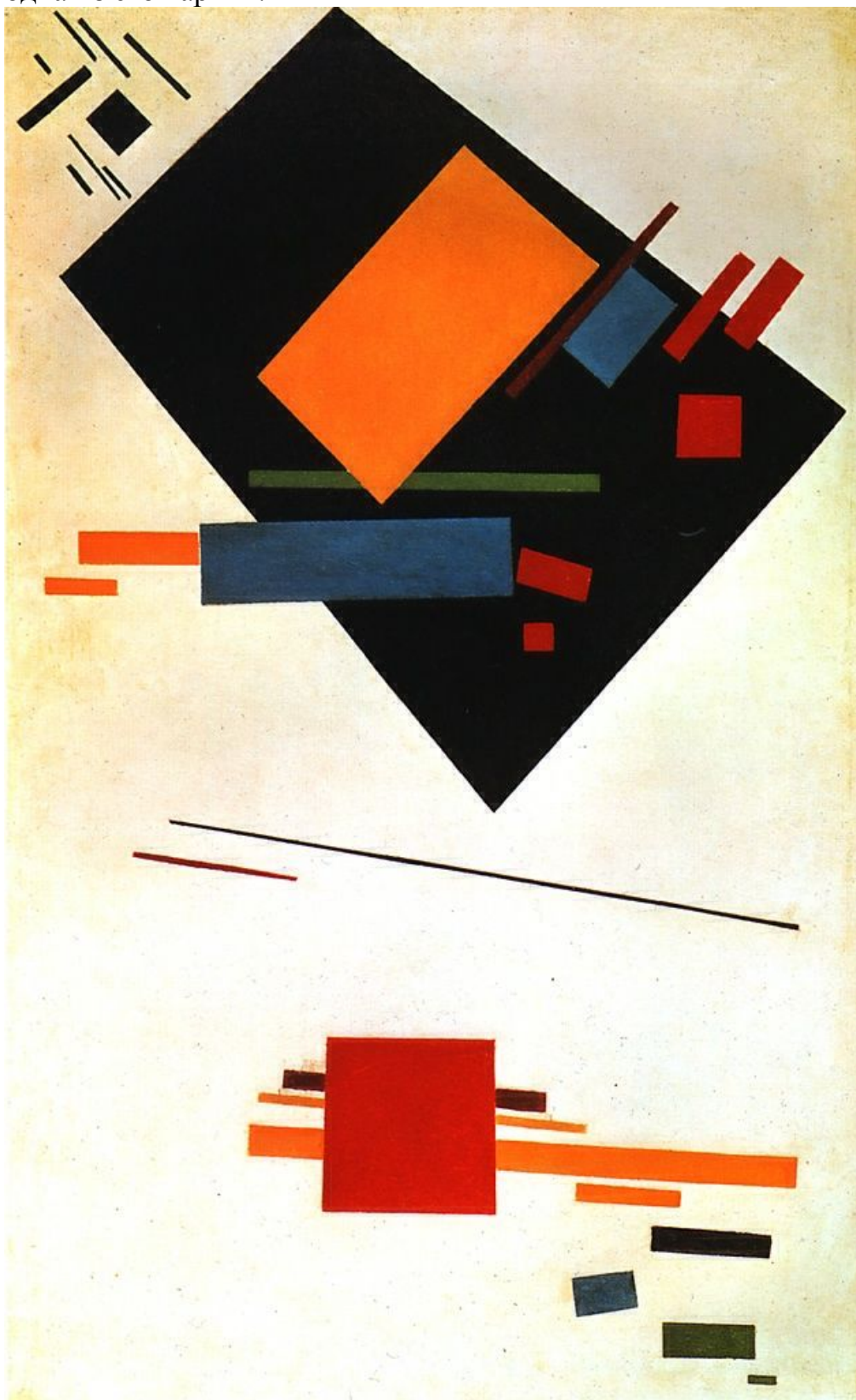
В.Кандинский. Казаки.

Разновидностью абстрактной живописи является неопластицизм П. Мондриана:



П. Мондриан. Композиция (1921).

Выходец из России Казимир Малевич положил начало еще одной разновидности абстрактной живописи – супрематизму. Такое название носит одна из его картин:



Свою творческую программу и ее культурно-историческое значение Малевич сформулировал так: «Когда исчезнет привычка сознания видеть в

картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных Венер, тогда мы увидим чисто живописное произведение».

С 1916 по 1922 гг. зрителей шокировал дадаизм: Т. Тцара, Г.Арп, К. Швиттерс и др. Лидер этого течения Тристан Тцара попытался выразить суть течения в названии. Слово «dada» не просто многозначно, но относится к значениям, которые принципиально нельзя объединить. Во-первых, оно означает хвост священной коровы в африканском племени кру; во-вторых, кубик и мать в одном из итальянских диалектов; в-третьих, деревянную лошадку; в-четвертых, кормилицу; в-пятых, двойное утверждение по-русски и по-румынски. Эти значения невозможно свести к какому-либо смысловому единству. Таким должно быть и художественное творчество – спонтанным выражением бессознательной индивидуальности художника. Ганс Арп разработал дадаистскую технику коллажа, а Курт Швиттерс – технику «мерцизма» (от бессмысленного слога «merz», извлеченного из немецкого слова «Kommerzbank»).



К. Швиттерс. Картина с двумя собачками

Одним из направлений модернистской живописи стал **экспрессионизм**. Этот термин был применен к творениям немецких художников начала XX в., принадлежащих к группе «Голубой всадник». В 1912 г. эта группа организовала выставку своих картин, которая и получила название

экспрессионистской. Позднее это название было распространено и на художников другой, ранее возникшей, группы «Мост». В дрезденскую группу «Мост» входили Э. Кирхнер, Э. Хеккель, Э. Нольде, М. Пехштейн и др.

Свои художественные методы представители этого направления противопоставили импрессионизму XIX в. Если для импрессионистов предметом художественного творчества были индивидуальные впечатления, получаемые от объектов внешнего мира, то экспрессионисты идут от сильных переживаний, происходящих в глубине человеческой души и выражающих ее протест против мира. Особое значение придавалось негативным сторонам действительности – различным проявлениям социального и морального зла (насилию, войне, нищете и пр.). Эта особенность экспрессионизма вызвала ненависть немецких нацистов, которые, ратуя за «физическое и духовное здоровье германской нации», объявили это течение результатом «вырождения».



Э.Л. Кирхнер. Автопортрет с натурщицей

Группу «Голубой всадник» образовали Ф. Марк, В. Кандинский и др. Наиболее последовательно принципы экспрессионизма проведены в работах Франца Марка:



Коровы: красная, зеленая, желтая

В военные и послевоенные годы экспрессионизм утвердился в музыке, кинематографе и театре, оказывая активное сопротивление фашистскому псевдоклассицизму. Одним из шедевров экспрессионистского кино считался фильм немецкого режиссера Ф. В. Мурнау «Носферату, или симфония ужаса» (1922) - по роману Б. Стоукера «Дракула».

Почти одновременно с немецким экспрессионизмом в Италии возник и развивался **футуризм** (от лат. «futurum» - «будущее»). Наиболее значительными его сторонниками были У. Боччони и Ф. Маринетти. В Германии футуристические идеи поддерживали сторонники «динамизма», в Великобритании – движения «вортекс» («вихрь»), в России – «лучизма». Филиппо Маринетти оказался главным теоретиком «искусства будущего». Принципы футуризма изложены в его манифесте «Новая религия – мораль скорости». Из этих принципов явствует, что культура должна отказаться от ориентации на классическое наследие и настроиться на тот ритм, который создает внешняя цивилизация. Именно в ней следует искать истоки новых ценностей. Человеческому существованию угрожают многочисленные опасности: приверженность традиции, покой и привычки. *Скорость* является ключевой добродетелью, а *медленность* – коренным пороком. Объектом искусства должен стать не предметный мир, а движение, привносимое художником в материю путем синтеза времени, пространства, формы, звука и цвета. Звуковая сторона действительности на полотнах футуристов изображалась в виде ярко окрашенных дуг и кругов, обозначающих звуковые волны. Для передачи стремительного движения футуристы изобрели прием многократного дублирования одного и того же объекта.



У. Боччони. Восставший город

В центр художественного творчества выдвигается машина и техника вообще. Положительный герой – «механический человек с заменяющимися частями». Для всех течений футуризма характерно ощущение расчлененности человеческих форм, отказ от целостного человеческого образа, разрыв с природой. В фашистской Италии футуризм стал официально освященным направлением искусства и эволюционировал в сторону помпезного псевдоклассицизма.

Одним из побочных результатов научных открытий венского психиатра З. Фрейда стало появление **сюрреализма**. Это течение, для которого характерно стремление отобразить в художественном творчестве бессознательные содержания человеческой психики, возникло в среде парижских поэтов и художников А. Бретона, Ж. Кокто, П. Элюара и др. Первым сюрреалистическим художественным произведением стал роман А. Бретона и Ф. Супо «Магнитные поля». Манифест 1924 г. провозглашал, что сюрреализм – это реализация свободы творчества при полном отсутствии разумного контроля, без учета каких-либо эстетических и нравственных соображений. «Он основывается на вере в *высшую реальность* некоторых форм ассоциаций, которыми до него пренебрегали, на вере во всемогущество грез, незаинтересованной игры мысли». Предметом искусства становится обратная сторона логического фасада – содержание сновидений, галлюцинаций, бредовых видений. Та высшая реальность, которую стремились найти и отобразить в своем творчестве сюрреалисты, и дала название течению (от франц. «sur» - «над», «сверх»). Среди вещей и продуктов культуры есть такие, которые выходят из привычного ряда повседневности и раскрепощают наше подсознание. По замечанию А. Бретона, подобные предметы, например, мексиканские «прыгающие фасолы» выполняют ту же функцию, что и сновидение. Они являются

«катализаторами грёз», освобождают от парализующих сомнений и дают понять, что «препятствие, казавшееся непреодолимым, уже преодолено». Сюрреалистическая установка на поиск раскрепощающих предметов была ответом на давний совет Леонардо да Винчи изучать мох, пятна и облака, причудливые формы которых дают воображению художника новые сюжеты.

Одним из основных художественных приемов сюрреализма стало *воплощение метафоры*. Особенно детально этот прием разработал Рене Маргитт. В его картине «Изнасилование» акт полового насилия над личностью изображен как превращение лица в половой орган.



Сюрреалистическая метафора прошла эволюцию от оформленности к «бесформенному», от изображения отдельных стимулирующих бессознательное предметов к стиранию граней, отделяющих один предмет от другого; к передаче зыбких, текучих, колеблющихся форм. В процессе этой эволюции родился метод «критической паранойи» Сальвадора Дали - бесспорного лидера сюрреалистической живописи. Своим дальнейшим провозвестием сюрреалисты считали фантасмагорические видения Иеронима Босха. Дали создал собственную вариацию на тему «искушения св. Антония».



Искушение святого Антония, 1946. Холст, масло.

Метафора хрупкости, текучести реальных объектов воплощается у Дали многочисленными подпорками («Сон», «Призрак сексуальной притягательности» и др.).

Отсутствие жестких границ между объектами передано двумя типами зрительных образов: во-первых, теми, которые указывают на неожиданное сходство форм весьма далеких друг от друга объектов, например, девочки со скакалкой и колокола, замочной скважины и человеческой фигуры («Окраина параноидально-критического города: Полдень на задворках европейской истории»);

во-вторых, плавным перетеканием одного образа в другой, например, группы людей в человеческое лицо («Большой параноик»), сражающихся рыцарей – в женскую грудь («Испания»).

Сюрреалистический театр представлен спектаклем Р. Уилсона «Взгляд глухого», кинематограф – фильмами Р. Лесема «Страдания разбитого яйца», «Кровожадная мечтательница», «Банда идиотов», Л. Бунюэля и С. Дали «Андалузский пес» (1929), «Золотой век» (1930) и др.

В сюрреализме доведена до предела знаково-символическая сторона искусства: изображения объектов указывают на другие объекты и восходят в конечном итоге к бессознательным структурам человеческой души.

Постмодернизм. Сюрреализм является последним крупным течением в модернизме. На смену ему приходит искусство постмодерна. Между модернистским искусством и традиционными формами художественного творчества, восходящими либо к реализму, либо к романтизму, существовали многочисленные и разнообразные промежуточные формы. Одной из них был так называемый *«магический реализм»*, представленный в частности французским художником Бальтюсом (Бальтасаром Клоссовским).



Бальтюс. Девочка с кошкой

Подобные промежуточные формы вызвали к жизни искусство постмодернизма, одного из самых характерных и влиятельных течений в современной культуре. Приставка «пост» указывает на то, это течение следует за модернизмом. Переход от модернизма к постмодернизму хронологически совпадает с переходом от индустриального к постиндустриальному обществу и соответствует ему по содержанию. Он

происходит на рубеже 40-50-х годов в США, в конце 50-х годов – во Франции, в дальнейшем распространяется во всех европейских странах и Японии. Первые его следы обнаруживаются в литературе и архитектуре, потом в философии, религии, политике и науке.

В шестидесятые годы XX в. французские писатели, сотрудничавшие с журналом «Тель Кель» Ф. Соллерс, Ж. Рикарду, Ж.-П. Фай и др. создали «новый новый роман». Предшествующая художественная литература, с их точки зрения, пребывала в идеологическом плену у различных типов «письма». Вместе с традиционным стилем письма писатель заимствовал определенное ценностное отношение к действительности и потому был духовно несвободен. В своих романах французские постмодернисты пытались не изображать внешнюю действительность, а иронически рефлексировать над неизменной неадекватностью письма, обнажать мировоззренческие коды, используемые литературой. В «новом новом романе» литература превратилась в самоотражение языка. Образцом постмодернистского романа провозглашена книга итальянца Умберто Эко «Имя розы».

Архитектурный постмодерн начинался в США усилиями Р. Вентури, М. Грейвса, потом распространился в Европе (Р. Бофиль, А. Росси и др.). В современных небоскребах появились «иронические цитаты» из классической архитектуры: колоннада, ключевой камень, фестоны и пр.



Арх. М. Грейвс. Дом публичного сервиса в Портленде, Орегон (1980-1982)



Арх. Р. Бофиль. Зоны абраксаса. Марна-ля Вале, Франция (1978–83).

Одним из манифестов постмодернизма считается книга американца Лесли Фидлера «Засыпайте рвы, пересекайте границы» (1969). В нем выражена основная постмодернистская установка – снять границу между массовой и элитарной культурой, соединить технологическую реальность и мифологию. По Ч. Дженксу, художественные произведения постмодерна должны использовать принцип «двойного кодирования», т.е. адресоваться и профанам и специалистам, отвечать и массовому, и элитарному вкусу. Первый код создает обычное повествование, некую последовательность событий, вызывающих заинтересованное переживание у любого читателя. Второй код представляет собой скрытую игру цитат и намеков, которая может быть понятна только людям чрезвычайно эрудированным и художественно утонченным. В самом названии «постмодернизм» звучит отречение от культуры модернизма, ориентированной на потусторонние идеалы, призыв вернуть культуру к реальному человеку.

В противовес модернизму, культивирующему всяческие новации, постмодернисты признают в качестве исходной творческой установки принцип «*deja vu*», согласно которому нет ничего нового под луною и поэтому переживания любого культурного события как уже бывшего.

Теоретиками постмодернизма выступают Ролан Барт, Жан-Франсуа Лиотар, Жак Деррида, Юлия Кристева и др. Для постмодернистской философии характерны пренебрежение традиционными бинарными оппозициями и сознательный отказ от системности. «Философское учение представляет собой в большей степени строительную площадку, нежели законченное строение»⁶. И культура в целом понимается постмодернистами как принципиально не завершаемое сооружение или вечно растущий и преобразующийся организм. Для характеристики ее развития Гваттари и Делёз использовали термин «*ризома*» (от греч. *ρίζα* – «корень»). Культура растет и ветвится подобно корневищу: не принимая заранее заданных очертаний, а так, как позволяет ее собственный творческий потенциал – как саморазвивающаяся неравновесная система.

Фундаментальные особенности постмодернистского искусства выделил И. Хассан:

- открытость и незавершенность,
- фрагментарность, тяготение к коллажам,
- ироничность по отношению к авторитетам,
- многовариантное толкование,
- интерес к эзотерическому содержанию и пограничным ситуациям,
- повышенный интерес к тому, что располагается «ниже сердца».

В целом для постмодернизма характерна переориентация с научного на поэтическое мышление; с логоса (осмысленного слова) на тело (зрительный образ, тактильное ощущение). Именно такое мышление способно лучше всего постичь современную действительность. В связи с этим, литература вытесняется на периферию художественной культуры, а в ее ядро

⁶ Батай Ж. Теория религии. Минск: Современный литератор, 2000. С. 10

перемещается визуальное искусство: кино, видео, телевидение, искусство виртуальной реальности. Последнее способствует радикальным сдвигам в нравах: расширяется транссексуальное поведение. Мужчины легко вживаются в женские роли и наоборот. По некоторым наблюдениям, новейшая культура приобретает все более фемининные (женственные) черты:

- предпочтение отдается интуиции, а не дискурсивному мышлению (последовательному, методичному рассуждению);
- преобладание образности и мифологичности;
- неопределенность и незавершенность мысли;
- предпочтение невербальных средств общения вербальным (обмена чувственными образами – речевому контакту);
- многословие и словесная экспрессивность и т.п.

Постмодернистская медицина, в частности психотерапия, стремится найти «третий путь» между врачебной практикой, ориентированной на исцеление организма фармакологическими средствами, хирургическими операциями, оздоровительной гимнастикой, диетическим питанием и пр., с одной стороны, и психоанализом, воздействующим на душу человека, с другой. Одним из вариантов такого пути является нейролингвистическое программирование (НЛП), разработанное в 1975 г. американцами Дж. Гринденом и Р. Бендлером. Эта методика включает в себя согласованное воздействие на мозг, тело и язык. Главным терапевтическим средством служит речевая коммуникация, направленная на пробуждение скрытых, дремлющих сил человека, ведущее к его выздоровлению и совершенствованию.

Литература

- Арендт Х. Истоки тоталитаризма. М., 1995
- Бьюкенен П.Дж. Смерть Запада. М.: АСТ, 2003
- Куликова И.С. Экспрессионизм в искусстве. М.: Наука, 1978
- Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.: Ин-т экспериментальной социологии, СПб.: Алетейя, 1998
- Моль А. Социодинамика культуры. М.: Прогресс, 1974. С. 347-363
- Московичи С. Век толп. М.: Центр психологии и психотерапии, 1998. С. 414-444
- Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс/ Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 309-350
- Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства/ Эстетика. Философия культуры. М.: Искусство, 1991. С. 218-260
- Прохоров А.В., Разлогов К.Э., Рузин В.Д. Культура грядущего тысячелетия// Вопросы философии, 1989, № 6
- Розов Н.С. Структура цивилизации и тенденции мирового развития. Новосибирск, 1992. С. 127-198
- Сноу Ч.П. Две культуры. М.: Прогресс, 1973. С. 17-61

- Фукуяма Ф. Великий разрыв. М.: АСТ, 2003
- Хабермас Ю. Модерн – незавершенный проект// Вопросы философии, 1992, № 4
- Хюбнер К. Истина мифа. М.: Республика, 1996. С. 269-300
- Якимович А.К. Тоталитаризм и независимая культура// Вопросы философии, 1991, № 11