**Лекция 6. Культура XX века.**

Двадцатое столетие вошло в историю как самое трагическое и кровопролитное. Его главная отличительная черта - мощный взлет науки и техники на фоне гигантских столкновений, революций и войн, краха могущественных империй и коалиций государств. Все это не могло не отразиться на развитии культуры, которая в XX в. характеризовалась чрезмерной противоречивостью. С одной стороны, на роль духовного властителя человеческих дум претендовал (и не без основания, ведь всем были очевидны громадные достижения техники) техницизм, с другой стороны (с не меньшим основанием), на ту же роль заявлял свои права гуманизм, ставящий превыше всего ценность человека как свободной личности и утверждающий благо человека в качестве критерия оценки существующего общественного строя. Все это побудило известного английского писателя и общественного деятеля Ч.Сноу выдвинуть концепцию двух культур - естественнонаучной и гуманитарной, которые настолько различны, что представители одной из них не всегда понимают, что говорят приверженцы другой.

1. **Наука в культуре XX в.**
2. **Художественная культура XX в.**
3. **Возникновение постмодернизма.**
4. **Русская (российская) культура в XX в.**

**1. Наука в культуре XX в.**

Дискуссии о сущности и роли различных типов культур неизбежно выходили на проблемы, связанные с выяснением места науки в современном обществе. Тем более что в XX в. наука как особый социокультурный феномен претерпела существенные изменения – и содержательного и формально-структурного плана. Этот факт не вызывает принципиальных разногласий у представителей разных школ и течений, существующих в современной науковедческой литературе, отечественной и зарубежной философии и социологии науки.

Подобная точка зрения характерна как для тех исследователей, которые не смогли полностью отказаться (по разным причинам) от кумулятивистских представлений о развитии науки, занимавших ведущее место в науковедении вплоть до середины XX в., так и тех, кто допускает возможность коренных качественных преобразований науки.

Позицию первых можно обобщить тезисом П.Фейерабенда - "все традиции, теории, идеи одинаково истинны или одинаково ложны!", поэтому с одинаковыми правами они входят в историю науки и составляют научный потенциал человечества.

Позиция вторых наиболее отчетливо прослеживается в утверждениях К.Поппера, считающего, что "наука представляет собой один из немногих видов человеческой деятельности, - возможно единственный, - в котором ошибки подвергаются систематической критике и со временем довольно часто исправляются. Это дает нам основание говорить, что в науке мы часто учимся на своих ошибках, и что прогресс в данной области возможен ".

Можно стоять на позициях эволюционного развития научного познания или придерживаться мнения о его скачкообразном, революционном характере, можно по-разному интерпретировать факторы, обусловливающие рост и изменение научного знания, но нельзя игнорировать различия, которые существуют между современной наукой и, к примеру, только зародившейся наукой Нового времени.

В развитии научного познания, связанного со становлением и функционированием техногенной цивилизации, сформировавшейся на рубеже VII - VIII вв. в европейском регионе, можно выделить несколько основных этапов. Их границы определяются по времени свершения глобальных научных революций. Хронологически первый этап развития науки — **классический** (VII - конец XIX в.) - охватывает наиболее длительный промежуток времени. В его рамках свершились две глобальные научные революции. Следующий этап — **неклассический** (конец XIX - первая половина XX в.) - составляет уже меньший промежуток времени, третий же — постнеклассический (с середины XX в.) - по историческим меркам длится всего лишь мгновение.

Временные сдвиги вполне понятны и объяснимы, так как прирост научных знаний идет по экспоненте. Так, в настоящее время объем научной информации удваивается за 1,5-2 года, а еще в середине XX в. это удвоение происходило за 10 лет.

Изменение лица науки происходит, конечно, и за счет возрастания объемов научной информации, но все-таки главным моментом, определяющим различия между классической, неклассической и постнеклассической наукой, являются факторы содержательного плана, отражающие характер внутренней организации научного познания, его соответствие определенным идеалам, образцам научной деятельности. Их анализ позволяет сделать вывод, что для науки на разных исторических этапах характерны различия в установлении соотношений между объектом и субъектом познания, а также средствами, которые используются в познании. Идеалом классической науки полагалось знание, строго подтверждаемое опытным путем, исключающее все субъективные привнесения, "человекосоотнесенные" компоненты. Все, что не соответствовало опытным данным или имело гипотетический характер, считалось недостойным науки. Отсюда известное кредо Ньютона: "Гипотез не измышляю". "Все же, что не выводится из явлений, должно называться гипотезою; гипотезам же метафизическим, физическим, механическим, скрытым свойствам не место в экспериментальной философии", - писал он в "Общем поучении" второго издания своего труда "Начала". Признавая существование объекта познания, независимого от познающего субъекта, классическая наука накладывала ряд ограничений на познавательную деятельность, требуя исключить возможные искажающие воздействия субъекта, использующего различные познавательные средства и методы.

Неклассическая наука, утвердившая принцип релятивизма в познании, внесла коррективы в познавательные нормы. Оказалось, что даже природная реальность зависит от познавательных действий и тех средств, которые человек использует, познавая ее.

Эту мысль один из родоначальников неклассической науки - В.Гейзенберг - выразил следующим образом: "Траектория возникает только вследствие того, что мы ее наблюдаем". Отечественный же физик-теоретик М.Марков, специалист по релятивистской теории элементарных частиц, известный своими публикациями философско-методологического плана, утверждал, что "под физической реальностью понимается та форма реальности, в которой реальность проявляется в макроприборе". Таким образом, согласно Маркову, "наше представление реальности субъективно потому, что оно выражается макроскопическим языком и "подготавливается" в акте измерения, но оно объективно в том смысле, что физическая реальность в квантовой механике есть макроскопическая форма реальности микромира. Измеряющий прибор играет роль "переводчика" микроявлений на доступный человеку макроязык. Когда мы говорим о знании микромира, которое мы получаем с помощью приборов, то мы говорим о знании, происходящем из трех источников: природы, прибора и человека".

Неклассическая наука, образцом которой можно считать релятивистскую физику, допустила субъективные параметры в познание природных явлений. Субъект, который в классической науке выступал в роли достаточно пассивного, стороннего наблюдателя, в неклассической познавательной парадигме допускался в сам процесс добывания истины.

Постнеклассический этап развития современного научного познания выдвинул на повестку дня еще более глубокие проблемы соотношения объекта и субъекта познания, а также используемых познавательных средств. "Человекоразмерные" объекты, которые становятся объектами современного научного познания, - это сложные, самоорганизующиеся, открытые системы, в которых связаны воедино объективные параметры (характеризующие природные явления и процессы) и субъективные характеристики (присущие субъектам, действующим в рамках познаваемой системы). И если первые параметры задают границы развитию и функционированию сложной системы, то вторые - дают чрезвычайно большой разброс возможностей реализации ее объективных свойств и функций. Этот разброс в принципе не может быть полностью описан и просчитан как субъектом, действующим в рамках сложной системы, так и субъектом, познающим эту систему извне.

К разряду описанных выше объектов научного познания относятся локальные экосистемы (биогеоценозы), которые представляют среду обитания человека; такими объектами являются и сложные социотехнические системы - современные научно-технические комплексы; это, возможно, и космогонические процессы, интерес к которым уже выходит за рамки довольно узкого круга ученых-исследователей.

Что же касается среды обитания, технического и технологического развития, то человечество давно перешагнуло границы строго научного интереса к ним. Экологический кризис и техногенные катастрофы, которые с усиливающейся периодичностью потрясают нашу планету, актуализируют, увы, задним числом проблемы познания сложных самоорганизующихся систем и их регулирования в целях предотвращения катастрофических последствий.

Постнеклассический этап развития науки определяет новые ориентиры научного познания. В этом познавательном контексте уже недостаточно учета объективных параметров познаваемого объекта и влияния средств познания, объективирующих установки субъекта познания. Требуется осмысление собственно субъектных характеристик познающего субъекта - ценностно-целевых параметров его познавательной деятельности, т.е. тех целей, которые он ставит перед собой, и ценностей, которыми он руководствуется.

Познание объектов современной науки выдвигает на повестку дня вопросы так называемой "диалогики" или даже "полилогики" в отличие от "монологики", определяющей решение познавательных задач только с одной концептуальной позиции. "Диалогика" и "полилогика" требуют анализа соотношений между разными концептуальными подходами в познании одного и того же объекта. Итогом диалогического или полилогического познания является множественное знание, включающее результаты познавательной деятельности, осуществленной с различных позиций. Объект познания один (к примеру - человек и его поведение), а теорий, объясняющих его сущность, множество.

В современной науке в отличие от классической такая ситуация вполне допустима. Она объясняется тем, что одно и то же явление или процесс можно исследовать с помощью разнообразных методов, в разных аспектах, с различных позиций - а это естественным образом скажется на итогах познания. Оценить их истинность и значимость можно лишь в соотнесении результатов познавательной деятельности с ее теоретико-методологическими и социокультурными основаниями. Первое относится к внутринаучным параметрам, второе - выходит за рамки узко понимаемых научных ограничений и представляет собой именно тот пласт современной науки, в котором воспроизводятся ее социокультурные основания.

Говоря иначе, современная наука не может игнорировать зависимость используемых форм и методов, а также содержания исходных исследовательских установок от социальной структуры общества, от социальной позиции субъектов познания, от социальных стереотипов, целей и задач, которые ставятся перед познающим субъектом (обществом и им самим), ценностей, которыми он руководствуется и которые приняты в обществе (их культуры), т.е. всех тех факторов, которые всегда составляли специфику социологического анализа. Тем самым социологический аспект становится важным элементом современной научно-познавательной деятельности и современной науки в целом.

Справедливости ради следует отметить, что человекосоотнесенными параметрами сложных саморазвивающихся систем, которые исследуются в современной науке, являются не только их социологические характеристики. К ним относятся и психологические, и физиологические, и прочие антропологические показатели.

Тем не менее, следует выделить в ряду всех человекоразмерных параметров собственно социологические характеристики. Потому что само появление человекоразмерных объектов в современном виде - результат сложной социальной эволюции, в которой социум повлиял не только на их естественно-природные параметры, но и в значительной степени преобразовал их антропологические характеристики.

Так, локальные экосистемы - биогеоценозы (однородные участки земной поверхности с определенным составом взаимодействующих живых и косных компонентов - животных, микроорганизмов, природно-климатических условий и т. п.) существовали, разумеется, до возникновения человека, но с появлением и включением его активности в процессы геологической и биологической эволюции эти системы приобрели именно тот вид, который мы сейчас наблюдаем.

Кроме того, человек тоже изменился в результате включения в конкретные экосистемы, а его природные способности и задатки сформировались в соответствии с теми необходимыми функциональными обязанностями, которые он выполнял в конкретной жизнеобеспечивающей системе.

В этом смысле не только глаз человека видит больше (но не дальше), чем глаз орла. Но и глаза людей разных культурно-исторических формаций, относящихся к разным историческим эпохам и типам цивилизаций, видят тоже по-разному. Поэтому строгое соотнесение объектов и субъектов познания в современной науке приобретает статус важного методологического принципа. Он выражается в установлении взаимно-однозначного соответствия между объектом познания, познавательными средствами и ценностно-мировоззренческими ориентациями субъекта познания.

Этот принцип может быть выражен как принцип моделирования, осуществляющегося в ходе познания. Модель же в этом случае должна расцениваться как воспроизведение познаваемого оригинала, но уже с включенными в это "воспроизведение" характеристиками познавательных средств и социокультурными особенностями тех, кто осуществляет исследование. Таким образом, модель в современной интерпретации выступает как познавательная конструкция, которая обладает максимальной степенью конкретности, воспроизводя объект познания в его социокультурной определенности, задаваемой как субъектами, действующими в его рамках, так и субъектами, познающими его извне. Это может быть модель технологического процесса в конкретной производственной организации и модель социально-экономического развития конкретного региона, другого территориального, национального или прочего образования. Это может быть модель и экологической ситуации в конкретном регионе, в определенном районе земного шара или модель политической активности отдельных социальных групп.

Главное, что объединяет такие модели, - то, что они, включая все возможные компоненты, не возводят их в ранг всеобщих, придавая силу закона. Особенные характеристики таким моделей не теряют своей единичной конкретности и потому не позволяют на основе одной модели делать выводы обобщающего характера. Эти выводы возможны лишь при сопоставлении ряда моделей, отображающих разброс, поле возможных модификаций познаваемого объекта и учитывающих также разнообразные исследовательские установки.

Недопустима однозначная экстраполяция выводов, полученных при изучении функционирования конкретной экосистемы где-нибудь в среднеевропейском регионе, на функционирование такой же по объёму, но отличающейся качественно экосистемы на африканском континенте. Показательны в этом плане события чернобыльской катастрофы. Известно, что рекомендации японских специалистов, занимающихся ликвидацией последствий ядерной катастрофы в Хиросиме и Нагасаки, не в полной мере могут быть использованы в условиях, скажем, Беларуси.

Для науки любая, даже самая сложная модель существует как единичный факт. Хотя в ходе ее построения и анализа выявляются некоторые эмпирические связи и зависимости, они не обладают силой закона, потому что на примере одной модели не могут получить статус существенных и необходимых. Выводы и практические рекомендации в этом случае делаются по принципу "проб и ошибок".

Обобщающие выводы эмпирического, а тем более теоретического характера возможны лишь при научном анализе моделей реальных ситуаций, происшедших в разных условиях и построенных с разными познавательными ориентациями. К несчастью, в приведенном выше примере такие возможности все более и более расширяются.

Это наводит на мысль, что таков удел созданной человечеством техногенной цивилизации и обслуживающей ее науки.

Вот почему в современной науке идет поиск новых научных технологий, в которых человек, познающий субъект, уже не просто противостоит изучаемому объекту как чему-то внешнему, а превращается в часть исследуемой системы, которую он же и изменяет, в том числе и своими познавательными действиями. Включаясь во взаимодействие, он каждый раз имеет дело со своеобразными "созвездиями возможностей". "Перед человеком каждый раз возникает проблема выбора некоторой линии развития из возможных путей эволюции системы. Причем сам этот выбор необратим и чаще всего не может быть однозначно просчитан. Поэтому для саморазвивающихся систем особую роль начинают играть знания запретов на некоторые стратегии взаимодействия, потенциально содержащие в себе катастрофические последствия".

Отсюда - модифицируются некоторые фундаментальные функции и принципы научного познания. Так, функция предвидения в современном научном контексте должна выражаться не только в развертывании возможностей познаваемого объекта, но и в определении (что ещё важнее) тех границ, за которыми возможны нежелательные, если не катастрофические последствия для объекта исследования и его окружения.

Таким образом, современная наука пришла к новому, постнеклассическому образу научно-познавательной деятельности. Для него характерно усиление междисциплинарных связей, во-первых; во-вторых - органичное включение в исследовательский процесс гуманитарных, человекосоотнесенных параметров; а в-третьих – современная наука как особый социальный институт столкнулась с настоятельной необходимостью проведения гуманитарной экспертизы всех своих исследовательских проектов и желательно на стадии их разработки, а не реализации, когда вмешательство в проведение эксперимента иногда уже невозможно.

В XX в. стала наука стала мощным фактором развития культуры.

Создание квантовой механики, теории относительности, кибернетики, ядерной энергетики, генной инженерии, компьютерной и лазерной техники, множества других научно-технических новшеств в корне изменило научную картину мира и ее воплощение не только в научных теориях, но и в разнообразных творениях культуры. В полной мере проявилась двойственная роль технического прогресса, который дал человечеству неисчислимые материальные блага и удобства, но в то же время принес столь же неисчислимые бедствия, что особенно проявилось в двух мировых войнах с применением оружия массового уничтожения, а затем уже, в конце столетия, в варварских бомбардировках вооруженными силами НАТО городов и коммуникаций Югославии.

Таким образом, научно-технический прогресс в XX в. стал слугой двух господ - добра и зла, жизни и смерти.

**2. Художественная культура XX в.**

Основные новации в художественной культуре, возникшие в первой половине XX в., формировались преимущественно в русле модернизма, ставшего специфическим путем художественного вырождения проблем этого столетия. Традиция была решительно отвергнута в пользу авангардизма. Его основные черты - отход от культурных ценностей XVIII - XIX вв., прежде всего, от принципа реализма, провозглашение независимости искусства от действительности, создание новых, ни на что не похожих стилей языка, содержания в изобразительном искусстве.

Одним из самых известных течений модернизма в первом десятилетии XX столетия стал фовизм (от фр. fauve - дикий), представленный именами французских живописцев - А.Матисса, А.Марке, А.Дерёна и др. Их объединяло стремление к созданию художественных образов исключительно с помощью ярких пронзительных цветовых гамм. Природа, пейзаж использовались ими не столько в качестве объектов изображения, сколько поводом для создания импрессивных, напряженных цветовых композиций.

На протяжении первой четверти XX в. одним из самых модных и влиятельных художественных методов был экспрессионизм (от фр. expression - выразительность). Опираясь на философский интуитивизм А.Бергсона и феноменологию Э.Гуссерля , поборники данного художественного направления (немецкие художники Ф.Марк, Э.Нольде, П.Клее, русский художник В.Кандинский, австрийские композиторы А.Шенберг, А.Берг и др.) провозглашали целью искусства не изображение современной действительности, а своеобразное выражение ее сути в субъективном мире человека. Они стремились средствами изобразительного, музыкального, литературного искусства (Ф.Кафка) передать напряженность человеческих эмоций, иррациональность возникающих у человека образов. Деформация нормальных фигур ради обостренной передачи человеческих страхов и страданий, нередко предстающих в виде скопища фантастических, кошмарных видений, становится стержневым направлением их творчества. Окружающий мир изображается ими в бесконечном движении, непостижимо хаотическом столкновении сил, враждебных естественному состоянию человека. Кричащие противоречия жизни Европы начала века, особенно остро проявившиеся в первой мировой войне и Октябрьской революции в России, а затем в Германии, породили в творчестве экспрессионистов яростный протест против войны и насилия, призыв к всемирному человеческому братству.

Одним из влиятельных художественных направлений в первой четверти XX в. был кубизм (от фр. cube - куб) – авангардистское течение в изобразительном искусстве, которое выдвинуло на первый план конструирование объемных форм на плоскости и использование неглубокой многомерной перспективы, что дало возможность представлять изображаемый предмет в виде множества пересекающихся линий и геометрических форм - куб, конус, цилиндр. По выражению автора термина "кубизм", Л.Восселя, в картинах данного направления господствует "множество кубиков". Годом возникновения этого направления считается 1907 год, когда выдающийся художник П.Пикассо выставил свою программную кубическую картину "Авиньонские девицы" - большое панно, на котором изображена сцена борделя. Женские фигуры на картине почти не объемны, плоскостны, персонажи изображены в розоватом цвете, в геометризированной форме, лица написаны грубоватыми штрихами. Наиболее известные представители кубизма П.Пикассо, Ж.Брак, Х.Грис, Ф.Пикабиа, М.Дюшан, Ф.Леже и др. своим творчеством демонстрировали отказ от воссоздания пространства посредством линейной перспективы, заменив его одновременным изображением предмета с нескольких разных точек зрения. Если на первом этапе развития кубизма (1907-1913 гг.), получившем название "аналитический", все изображения дробятся на мелкие плоскости и кубики, что, по мнению авторов, позволяет глубже проникнуть в суть предметов и явлений, то на синтетической стадии все большее внимание уделяется цвету, картины становятся все более абстрактными, декоративными и обобщенными, а аскетические зеленоватые, коричневатые и серые тона уступают место более ярким и контрастным. Кубизм оказал большое влияние на развитие авангардистского искусства, способствовал зарождению абстракционизма, футуризма, супрематизма.

Широкое распространение и большое влияние в первой половине XX в. приобрел абстракционизм - творческий метод абстрактного, или беспредметного, нефигуративного искусства, прежде всего, живописи. Эстетическое кредо этого метода изложил выдающийся русский художник В.Кандинский в книге "О духовном искусстве" (1910 г.), где он утверждал, что художник - пророк и деятель, тянущий изо всех сил вперед "застрявшую повозку человечества".

Но сделать это можно, только создав "новую реальность", которая есть не что иное, как внутренняя субъективная реальность, исходящая из интеллекта и чувств художника. Суть абстрактного искусства в том, считали его поборники (В.Кандинский, П.Мондриан и др.),

что живопись, освободившись от изображения форм видимой действительности, может значительно глубже и полнее выразить объективно существующее.

В абстракционизме различаются два основных направления.

Первое из них, обозначенное творчеством В.Кандинского, главный акцент делает на самостоятельной выразительной ценности цветового пятна, его колористическом богатстве цветовых отношений, с помощью которого художник стремится выразить глубинные "истины бытия", вечные "духовные сущности", неподвластные грубой предметности реальной действительности. Это в наиболее яркой форме воплощено в картине В. Кандинского "Эскиз 1 для композиции VII" (1913 г.), где буйство красных, оранжевых, желтых, голубовато-зеленоватых красок, перемежающихся черными полосами, над которыми возвышается красная фигура, напоминающая одновременно и лицо, и виолончель, должно, по замыслу художника, выразить сложную мелодию как бы звучащих чувств, эмоций, переживаний человека. Оно получило название абстрактный экспрессионизм. Второе направление абстракционизма, имеющее свои истоки в творчестве великого французского живописца П.Сезанна и кубистов, характеризуется созданием новых типов художественного пространства путем сочетания всевозможных геометрических форм, цветных плоскостей, прямых и ломаных линий (К.Малевич, П.Мондриан, и др.). Оно выражается в нескольких разновидностях: супрематизм (от лат. высший, последний) К.Малевича, лучизм М.Ларионова, беспредметничество П.Мондриана. Выдающийся художник К.Малевич, несколько лет проработавший в Витебске, снискал всемирную известность своим "черным квадратом", который он считал не "пустым квадратом", а "восприимчивостью к абсолютной пустоте". За черным последовали иные изображения квадратов - красные, даже белые на белом фоне. В 1914 г. появилась картина "Динамический супрематизм", давшая название данному художественному направлению.

На белом фоне изображен треугольник, соприкасающийся в разных местах с другими геометрическими фигурами, треугольниками, кругами разного размера. Супрематизм рассматривался К.Малевичем как абсолютное преобладание в художественной деятельности "чистого" ощущения, освобожденного от какой-либо связи с предметной реальностью.

Новаторские приемы, разработанные приверженцами абстракционизма, оказали мощное влияние на возникновение и развитие поп-арта, оп-арта и широко используются в современном дизайне, в оформительском искусстве, в театре, кинематографе, телевидении.

Футуризм - одно из авангардистских направлений в культуре первой четверти XX века, распространенное преимущественно в Италии и России. Его исходной точкой стало опубликование в парижской газете "Фигаро" 20 февраля 1910 г. итальянским поэтом Ф. Маринетти "Манифеста футуризма". Сущность этого течения - бунтарский, анархический протест против традиционной культуры, апология новейших научно-технических достижений, воспевания грохота современных индустриальных городов. Они стремились вырезать "раковую опухоль" традиционной культуры скальпелем техницизма, урбанизма и новой науки. Основное средство очищения мира от старой рухляди итальянские футуристы У.Боччони, Дж.Балла, Дж.Северини и др. видели в войнах и революциях. С восторгом встретив первую мировую войну, многие из них ушли воевать добровольцами и погибли. Их лозунг: "Война - единственная гигиена мира!" Некоторые из них после войны примкнули к фашистской партии итальянского диктатора Б.Муссолини. Поэзия футуристов заумна, направлена на разрушение живого языка, представляет собой насилие над лексикой и синтаксисом. В живописи и культуре для них характерно отрицание гармонии как основополагающего принципа искусства. Ознакомление с популярными изложениями достижений физики и психологии порождает у футуристов стремление изображать не сами предметы, а образующие их энергетические, магнитные, психологические поля, а движение изображается наложением следующих друг за другом фаз на одно изображение. В результате на картине возникают "размытые" кадры с изображением лошади с двадцатью ногами, автомобиля - с множеством колес. Еще одной важной особенностью футуризма было стремление внести в изобразительное искусство шумы и звуки технизированного мира при помощи визуальных средств. Дж. Балла, например, называет свою картину "Скорость автомобиля + свет + шум".

Футуризм в России существенно отличался от своего итальянского собрата. Его поборники А.Крученых, В.Маяковский, В.Хлебников, В.Каменский, братья Бурлюки характеризовались стремлением создать новые принципы на смысловых парадоксах, новаторском "словотворчестве и словоновшестве", что отчетливо проявилось в зауми В.Хлебникова. Их отличало обостренное ощущение грядущего "мирового переворота", неизбежного "крушения старья" и возникновение "нового человечества". Они стремились поставить свое искусство на службу революции, но к 20 годам пришлись не по вкусу новым властям, подверглись резкой критике, а их группировки были распущены.

Одним из влиятельных художественных направлений в культуре XX в. стал сюрреализм (от фр. surrealism, букв, сверхреализм, надреализм), сложившийся в 20-х годах. Его основные представители - писатели А.Бретон, Г.Апполинер, П.Элюар, Ф.Супо; художники С.Дали, П.Блум, М.Эрнст, Х.Миро; драматурги А.Арто, Ж.Шеале; кинематографисты И.Бергман, А.Хичкок и др. провозгласили источником искусства сферу подсознательного - инстинкты, сновидения, галлюцинации, бред, воспоминания младенческого возраста, а основным методом - замену логических связей свободными ассоциациями.

Задача художника, в их понимании, состояла в том, чтобы с помощью линий, плоскостей, формы и цвета проникнуть в глубины человеческого подсознания, которое, проявляясь в грезах, сновидениях соединяет в единое целое реальность и ирреальность. Самый знаменитый художник этого направления — Сальвадор Дали называет свой подход к творчеству "параноидально-критическим методом", позволяющим образы, хорошо знакомые разуму, - людей, животные, здания, пейзажи - соединять в гротескной манере так, что, например, конечности превращались в рыб, туловища женщин - в лошадей, а раскрытые женские губы - в розоватый диван. В его знаменитой картине "Мягкая конструкция с вареными бобами: предчувствие гражданской войны в Испании" (1936 г.) секс и ужас переплетаются воедино: мягкая женская плоть в центре контрастирует с грубыми мозолистыми руками, одна из которых сжимает грудь, а другая вдавливается в землю, как старый корень виноградной лозы, питающийся вареными бобами, символизирующими простых людей, которые становятся жертвами войны.

Потрясенный катастрофами XX века, С.Дали потрясает зрителя фантастическими, мастерски выполненными композициями, в которых причудливо переплетены страхи Эдипова комплекса, персонифицированные в портретах В. И. Ленина, вмонтированных в клавиатуру черного рояля ("Пристрастная галлюцинация : явление шести голов Ленина на рояле"—1931) и в фотографии фашистского диктатора на золоченной тарелке под мрачной тенью черного телефона, висящего на обрубленном дереве и испускающего из своей трубки гигантскую слезу "Загадка Гитлера" (1939), с ужасами войны "Лицо войны" (1940-1941), где череп, глаза и рот мертвой головы наклонены над другими черепами. Возникающие из подсознания чувственные сны, кошмары и параноидальные фантазии, превращающиеся в скрытую реальность, образуют плывущую, колышущуюся, наполненную динамизма картину, в центре которой часто оказывается образ плотно одетой, полураздетой и совершенно обнаженной Галы (урожденной русской Елены Делувиной-Дьяконовой) – обожаемой художником его жены, которую он описывал очень сексуальной и страстной.Сюрреализм оказал мощное воздействие на различные сферы культуры, его влияние испытали фотоискусство (Ф. Надара, Д. Камерон и др.), "театр абсурда" (Э. Ионеско, С. Бекет), кинематограф (А.Тарковский и др.).

Художественная литература XX века гораздо дольше изобразительного искусства сохраняла верность классическим традициям. В духе реализма создавали свои произведения такие выдающиеся писатели начала века, как Джон Голсуорси (1867-1933) - знаменитая трилогия "Сага о Форсайтах"; немецкий писатель Томас Манн (1875-1955), создавший хорошо известный роман "Доктор Фаустус"; французские писатели Ромен Роллан (1866-1944) - автор романов "Кола Брюньон", "Очарованная душа" и Анатоль Франс (1844-1924) – создатель романа "Остров пингвинов"; американские писатели Уильям Фолкнер (1897-1962), создавший серию романов "Шум и ярость", "Деревушка" и др., и Эрнст Хемингуэй (1899-1961) - автор романов "Прощай, оружие", "По ком звонит колокол", повести-притчи "Старик и море" и многие другие.

В то же время и в художественную литературу проникли модернистские новации. Это воплотилось в творчестве французских поэтов Поля Элюара (1895-1952) и Луи Арагона (1897-1982), в романах ирландского писателя Джеймса Джойса (1882-1941), французского писателя Марселя Пруста (1871-1922), немецкого романиста Эриха Мария Ремарка (1897-1970), австрийского писателя Франца Кафки (1883-1924), австрийского поэта и прозаика Райнера Мария Рильке (1875-1926), в произведениях которых прослеживаются черты модернизма в его импрессионистских и сюрреалистских вариантах.

Музыкальная культура XX столетия более отчетливо, чем художественная литература, характеризуется поисками модернистских средств и форм художественного выражения. Это ярко проявляется в творчестве выдающихся французских композиторов Мориса Равеля (1875-1937), Дариуса Лито (1892-1974), Андре Жоливье (1905-1974), великого русского композитора Игоря Стравинского (1882—1971), выдающегося английского композитора Бенджамина Бринттена (1913-1976).

Все виды и стили искусства XX в. оказали влияние на возникновение и стремительное развитие специфического детища этого столетия - массовой культуры, которую на Западе чаще всего называют популярной культурой. Впервые ее особенности проанализированы в работе известного немецкого философа М. Хоркхаймера "Искусство и массовая культура" (1941). Она ориентирует распространяемые при помощи средств массовой информации культуры - радио, журналов, телевидения, аудиовидеозаписей, Интернета и др. - духовные и материальные ценности, рассчитанные на "усредненный", не очень высокий в художественном смысле уровень среднего обывателя индустриального и постиндустриального общества. Диапазон ее огромен: она включает в себя популярную музыку, кино- и телефильмы, мюзиклы, эротические и гангстерские фильмы, фильмы ужасов, детективные романы, рекламу и т.п.

**3. Возникновение постмодернизма**

Определяющей тенденцией развития Западной культуры во второй половине XX столетия становится возрастающее влияние постмодернизма. Хотя сам термин "постмодернизм" появился еще в первой четверти века в работе Р. Панцвица "Кризис европейской культуры", лишь в середине века (1947) ему был придан культурологический смысл в работе выдающегося английского социолога и историка Арнольда Тойнби "Изучение истории". Этим термином ныне обозначается широкое культурное течение, включающее в свою орбиту философию, эстетику, гуманитарные науки и искусство. Оно характеризуется разочарованием в идеалах и ценностях Возрождения и Просвещения с их верой в торжество человеческого разума, безграничность человеческих возможностей и прогресс. Авангардистской ориентированности модернизма на новаторство постмодернизм противопоставляет стремление включить в современную культуру весь мировой художественный и философский опыт посредством его ироничного цитирования, осмысления и интерпретации. В русле постмодернизма развиваются современные тенденции западной философии (Ж.Бодрийяр, Ж.Делез, Ф.Гваттари, Ж.Лиотар, Ж.Деррида, Ю.Кристева и др.), художественной литературы (Б.Виан, У.Эко, Н.Мейлер и др.), живописи (М.Мерц, М.Палладино, О.Фукс и др.), социологии (П.Бурдье, КЛуман, Э.Гидденс), теологии (Г.Кокс, Дж.Миллер, Д.Ахлен, Дж.Линдбек), архитектуры (Дж.Стирлинг, Ч.Джэнкс), музыки (А.Шнитке и др.).

Постмодернизм чаще всего трактуется как символ постиндустриального общества и глубинных трансформаций современного социума, как порождение "усталой", энтропийной культуры. Он утверждает своим творчеством принципы плюрализма, алогизма, адогматизма, отсутствия первосимвола, безграничной иронии к предшествующим культурным ценностям. Единственной нормой, которую признают постмодернисты, является отсутствие норм и канонов торжества анормативности, безбрежный эклектизм. Представляя собой альтернативу по отношению к модернизму, постмодернисты (Ж.Бодрийяр) утверждают, что его триумфальное шествие привело к "тотальной конфузии", повсеместной "симуляции", когда искусство не отражает реальность, а искажает ее. Идея прогресса в работах постмодернистов трактуется как один из "мертвых" миров западного мира, иерархия систем уступает место понятию множественности, не основанной ни на каком единстве. Отсюда становится понятным возвеличение понятия "ризома", введенного в употребление Ж. Делезом и Ф. Гваттарой в их работе "Кафка" (1975). Ризома, в их понимании, — это принципиально иной способ роста, нежели тот, который осуществляется разветвлением стеблей растения, культуры и т.п. от единого корня. Это - беспорядочное распространение множественности, движение желания, не имеющего никакого превалирующего направления, а идущего во все стороны - вверх, вниз, вперед, назад, влево, вправо, без какой-либо регулярности, дающей возможность предсказать следующее движение. Ризома, с их точки зрения, это и есть метафора современной культуры, с ее отсутствием упорядоченности, стилевого и содержательного единства.

Одновременно с этим в постмодернизме утрачивает смысл противопоставление центра и периферии, прекрасного и безобразного, высокого и низкого, элитарной и массовой культуры. В центре его внимания оказывается идея самоорганизующейся телесности, причем термин "тело" трактуется предельно широко; под него, согласно Ж.Делезу и Ф.Гваттари, могут быть подведены не только тело человека, но и "социус", "тело земли" или "тело капитала". Так понимаемая телесность принимает различные эстетические ракурсы – желание (Делез, Гваттари), либидозные пульсации (Ж.Лакан, Ж.Лиотар), соблазн (Ж.Бодрийяр), отвращение (Ю.Кристева). В итоге оказывается, что основой всех природных и социальных связей индивида выступают желания, и именно им должен подчиняться человек, а не каким-либо нормам и канонам общества.

Одной из важнейших категорий постмодернизма является "деконструкция" (введена в словоупотребление Ж.Дерридой), под которой понимается принципиальная невозможность содержательного истолкования бытия, а вместо этого выдвигается возможность множественного истолкования одного текста посредством другого без соблюдения каких-либо жестких рамок и правил (что отчетливо видно, например, в произведениях ныне модного российского писателя В.Пелевина). Тем самым признается исчерпанность творческих потенций западной культуры, в которой чаще всего возникают не новые идеи, а лишь тиражирование и своеобразная интерпретация уже однажды сказанного.

**4. Русская (российская) культура в XX в.**

Большим своеобразием, сложностью и противоречивостью отличалось в XX столетии развитие культуры в странах, которые в начале века входили в состав Российской империи, с 1917 по 1991 год были объединены в Советском Союзе, а в последнее десятилетие века обрели статус независимых государств.

Развитие культуры в России в этом столетии начиналось с "серебряного века", когда на протяжении 15-20 лет появилась целая плеяда выдающихся поэтов, художников, композиторов, философов, режиссеров, актеров. В начале столетия продолжают творить классики русской литературы Л.Н.Толстой, А.П.Чехов, В.Г.Короленко, А.И.Куприн. А рядом и одновременно с ними возникают модернистские направления в художественной литературе - символизм, акмеизм, футуризм. Именно символисты - В.Я.Брюсов, Д.С.Мережковский, З.Н. Гиппиус, К.Д. Бальмонт, Ф.К. Сологуб, А.А. Блок, А. Белый; акмеисты СМ. Городецкий, Н.С. Гумилев, А.А.Ахматова, О.Э. Мандельштам, М.И. Цветаева; футуристы В.В. Хлебников, В.В. Каменский, Д.Д. Бурлюк, А-.Е. Крученых, В.В. Маяковский создают литературные произведения, составившие ядро "серебряного века" русского искусства. Одновременно появляются шедевры изобразительного искусства, созданные В.А.Серовым, МЛ. Врубелем, М.В. Нестеровым, Б.М. Кустодиевым, К.А. Сомовым, В.В. Кандинским, К.С.Малевичем, М.З.Шагалом. Мощный взлет испытывает музыкальное искусство, представленное такими, ставшими всемирно известными композиторами, как А.Н. Скрябин, СВ. Рахманинов, И.Ф. Стравинский, С.С. Прокофьев. Мощным потоком развивается русская религиозная философия в трудах Н.А. Бердяева, СН. Булгакова, П.А. Флоренского, СН. Франка, В.В. Розанова, Л.Н. Шестова и философия русского космизма (Н.Ф.Федоров, К.Э.Циолковский, В.И. Вернадский).

Развитие культуры "серебряного века" прерывается Октябрьской революцией 1917 г., означавшей великий перелом в духовной жизни народов, населявших Россию. Значительная часть творческой интеллигенции устремляется в эмиграцию, другая их часть с восторгом воспринимает революцию и ее идеалы. Начинается развитие советской культуры. Основным ее методом становится социалистический реализм, основоположником которого является А.М.Горький.

Создают свои выдающиеся произведения советские писатели М.А.Шолохов, А.Н. Толстой, К.А. Федин, М.А. Булгаков, поэты В.В. Маяковский, С.А. Есенин, Б.Л. Пастернак, композиторы Д.Д. Шостакович, Д.Б. Кабалевский, И.О.Дунаевский, а также многочисленные талантливые художники, режиссеры, кинематографисты.

В постсоветский период продолжается творчество таких известных деятелей русской культуры, как А.И. Солженицина, В.И. Распутина, И. Бродского, Г.В. Свиридова, М.Л. Ростроповича и многих других.

"В восьмидесятые, в "перестроечные" годы из длительного искусственного забвения постепенно начала возвращаться блистательная культура Серебряного века, украсившая своим пронзительным гуманизмом эти годы. На современников хлынул буквально поток новых фактов, документов, свидетельств разных периодов отечественной истории. Культура рубежа веков явила миру целый "поэтический континент" тончайших лириков (И.Анненский, Н.Гумилев, М.Волошин, В.Ходасевич и др.), глубоких мыслителей (Н.Бердяев, В.Соловьев, С.Булгаков, П.Флоренский, А.Лосев и др.), серьезных прозаиков (А. Белый, Д. Мережковский, В. Брюсов, Ф.Сологуб и др.), ищущих театральных деятелей-реформаторов (К.Станиславский, В.Немирович-Данченко, В.Мейерхольд и др.), композиторов (И.Стравинский, С.Рахманинов, А.Прокофьев) и художников (К. Сомов, А. Бенуа, П. Филонов, К. Петров-Водкин, В. Кандинский и др.), талантливых исполнителей (Ф. Шаляпин, М. Фокин, А.Павлова и др.). И потому правомерно все растущее присутствие этой востребованной культуры, обогащающей нас.

Современное общество и его культура на всем постсоветском пространстве переживают сегодня непростое время. Глубокий кризис есть следствие длительного пренебрежения объективными законами общественного развития на протяжении многих лет советской эпохи.

Первостепенная задача духовного возрождения сегодня видится в изживании тоталитарного мышления в общественном сознании, в необходимости защиты подлинных ценностей национальной культуры с опорой на многовековые духовно-нравственные начала, на собирание, восстановление всех истинных ценностей, созданных российским народом за более чем тысячелетнюю историю.