**Введение**

Культурология использует понятие культуры, которое раскрывает сущность человеческого бытия как реализацию творчества и свободы. Понятие культура -центральное в культурологии. Цель культуры и высшее назначение разума совпадают: сделать людей счастливыми. В своем этимологическом значении понятие культуры восходит к античности. Его можно обнаружить в трактатах и письмах Древнего Рима. Понятие “культура” в переносном значении аналогично понятию “хозяйство” и изначально соотносилось с культурой чего-то: культура души, культура разума, культ богов, культ предков. Такие сочетания существовали в течение многих столетий, пока в латинских странах не стал входить в употребление термин “цивилизация”. Он охватывал совокупность социального наследия в области техники, науки, искусства и политических учреждений. Долгое время понятия “культура” и “цивилизация” были тождественны. Первым провел между ними границу немецкий философ И. Кант, а в начале ХХ века немецкий философ О. Шпенглер и вовсе противопоставил их. Римский писатель М. Кантон написал трактат о земледелии, что в переводе “агрикультура”. Речь в нем шла об уходе за участком земли. Возделывание почвы невозможно без особого душевного настроя. Без предельного интереса к участку не будет и культуры. Затем слово “культура” отрывается от земной почвы. Оно метафорически соотносится с разумностью. Римский философ М. Цицерон, уже имел в виду не землю, а духовность. Он вел речь о необходимости культуры души и духа. К понятию культуры близок и термин “оккультизм” (тайный, сокровенный). Французский философ Ж. Сартр отмечал, что культура никого и ничего не спасает и не оправдывает, но она дело рук человека, в ней он ищет свое отражение, в ней узнает себя, только в этом критическом зеркале он может увидеть свое лицо. Оригинально расшифровал понятие “культура” Н.К. Рерих. Он разбил его на две части: “культ” - почитание, “ур” - свет, то есть почитание света. Духовный, сокровенный, тайный аспект понятий культуры развертывается и таким образом: мистика, магия, мистерия. В античном сознании понятие культуры отождествляется с понятием “пайдейя”, то есть “образованность”. Пайдея по определению Платона, означает руководство к изменению человека, всего его существа. В эпоху средневековья слово “культ” употреблялось чаще, чем “культура”. Оно выражало способность человека раскрыть собственный творческий потенциал в любви к богу. В эпоху Возрождения воскрешается античное представление о культуре. Оно выражает, прежде всего, активное творческое начало в человеке. В современном значении слово “культура” стало употребляться XVII в. В качестве самостоятельного оно появилось в трудах немецкого юриста С. Пуфендорфа.

1. **Особенности культурной ситуации рубежа веков**

Понятие “культура” означает исторически определенный уровень развития общества, творческих сил и способностей человека, выраженный в типах и формах организации жизни и деятельности людей, а также в создаваемых ими материальных и духовных ценностях”. Поэтому мир культуры, любой его предмет или явление – не следствие природных сил, а результат усилий самих людей, направленных на совершенствование, преобразование того, что дано самой природой. Понять сущность культуры можно лишь через призму деятельности человека, народов, населяющих планету. Культура не существует вне человека. Раскрывая, реализуя сущностный смысл бытия человека, культура одновременно формирует и развивает саму эту сущность. Человек не рождается социальным, а лишь в процессе деятельности становится таковым. Образование и воспитание – это не что иное, как овладение культурой, процесс передачи ее от одного поколения к другому. Культура означает приобщение человека социуму, обществу. Любой человек, прежде всего, овладевает той культурой, которая была создана до него, тем самым он осваивает социальный опыт предшественников. Но одновременно в культурный слой он вносит и свой вклад, тем самым, обогащая его. Овладение культурой может осуществляться в форме межличностных отношений и самообразования.

Для культуры как социального явления основополагающими, системообразующими являются понятия культурной статики и культурной динамики. Первое характеризует культуру в покое, второе – как процесс в движении и изменении. Базисные элементы культуры существуют в двух видах – материальном и духовном. Совокупность материальных элементов составляет материальную культуру, а нематериальных – духовную. Важная особенность материальной культуры – ее нетождественность ни материальной жизни общества, ни материальному производству, ни материально преобразующей деятельности. Материальная культура характеризует эту деятельность с точки зрения влияния ее на развитие человека, раскрывая его способности, творческие возможности, дарования. В материальную культуру входят: культура труда и материального производства, культура топоса, культура отношения к собственному телу, физическая культура. Духовная сторона культурной статики: нормы, правила, образцы и нормы поведения, законы, духовные ценности, церемонии, ритуалы, символы, мифы, знания, идеи, обычаи, традиции, язык. Любой объект нематериальной культуры нуждается в материальном посреднике. Духовная культура является многослойным образованием и включает в себя познавательную, нравственную, художественную, правовую, педагогическую, религиозную и другие культуры. В культурной статике элементы разграничены во времени и в пространстве. Часть материальной и духовной культуры, созданная прошлыми поколениями, носит название культурного наследия. Наследие – важный фактор сплочения науки, средство объединения общества в периоды кризисов. В культурную статику входит понятие культурного ареала – географического района, внутри которого у разных культур обнаруживается сходство в главных чертах. Культурное наследие выражают культурные универсалии – нормы, ценности, правила, традиции, свойства, которые присущи всем культурам независимо от географического места, исторического времени и социального устройства общества. Антропологи выделяют более семидесяти универсалий (число, этика, семья, и т.д.).

Культура – это весьма сложная, многоуровневая система. Принято подразделять культуру по ее носителю. Выделяют мировую и национальную культуры. Мировая культура – это синтез лучших достижений всех национальных культур различных народов. Национальная культура - синтез культур различных классов, социальных слоев и групп соответствующего общества. Культуру часто определяют как “вторую природу”. Такое понимание восходит к античной Греции. Демокрит определял культуру как “вторую натуру”. Культура, прежде всего, природный феномен потому, что ее творец – человек – биологическое создание. Без природы не было бы культуры. Однако если бы человек не переступил пределов природы, он остался бы без культуры. Культура есть акт преодоления природы, выхода за границы инстинкта, сотворение того, что может надстроиться над природой. Культура предполагает спонтанный, свободный вид активности, преодолевающий видовую закрепленность. Для того чтобы создать культуру, человек должен был обрести некий дар. Получив этот дар, люди обрели совсем другую жизнь. Культура вовсе не безобидное приобретение человека. Ее рождение чревато неким возмездием, расплатой за приобретенное. Культура – надприродна, культура искусственна. Культура – это какой-то радикальный поворот в органическом развитии мира. Человек претворяет и достраивает природу. Культура – это формирование и творчество. Преобразуя окружающую его природу, человек одновременно перестраивает и себя самого. Чем шире его деятельность, тем более преобразуется, совершенствуется он сам. Человек в определенной мере есть природа. Нет чисто природного человека. Был и есть только “человек культурный”. Освоить природу означает овладеть не только внешней, но и внутренней, человеческой природой, то есть приобрести дар, которым не обладает никакое другое живое существо.

Культура – это природа, которую “пересоздает” человек, утверждая посредством этого себя в качестве человека. Опосредующее связующее звено между культурой как творением человека и природой – деятельность, то есть разносторонняя, свободная активность человека, имеющая определенный результат. Разум, воля и чувства человека обуславливают такую активность. Культура определяется как результат всей человеческой деятельности. Но не всякая человеческая деятельность, а только определенная ее разновидность ведет к творению культуры.

2. Открытие в искусстве нового взгляда на мир, новых миров, противостоящих прагматизму буржуазной цивилизации.

ХХ век – это век огромных социально-экономических сдвигов и преобразований, век – войн, революций, других катаклизмов, потрясших весь мир. Трудно припомнить другой подобный период истории с такими частыми, резкими и глубокими поворотами событий.

Отсюда ХХ век – это историческое время общественной проверки литературы, искусства, философии, эстетических принципов и лозунгов буржуазного общества, в конечном счете, - проверки всей буржуазной культуры на прочность. Весь ХХ век, без какого-либо преувеличения, прошел под знаком кризиса этой культуры и его оценок самыми различными мыслителями. Он начался и закончился этим мощным кризисным ощущением, прежде всего, самого западноевропейского сообщества. Это – своеобразная "скоба", сцепившая его культуру, - внутри которой четко проявились ощущения некоего фатального движения к концу.

Феномен кризиса буржуазного общества и его культуры стал все пристальнее осмысливаться писателями, поэтами, философами, историками и другими исследователями.

В 70-80-е годы ХХ столетия на Западе появляется огромное множество новых публикаций, различных концепций, осмысливающих перспективы постиндустриального общества и его культуры (супериндустриальное, технотронное, кибернетическое, информационное и др.). Постиндустриальное общество, которое еще в 60-е годы обнадеживало своими гигантскими технико-технологическими возможностями, подвергается резкой, все нарастающей критике, причем исследователями самых различных мировоззренческих ориентаций: неоконсерваторами, социал-демократами, левыми радикалами и др.

Кризис буржуазной культуры на самом деле, - явление многозначное, многоаспектное.

Во-первых, происходит ослабление ее влияния на духовную жизнь всего общества, т.е. наблюдается очевидное падение ее удельного веса в общем комплексе каждой национальной культуры;

во-вторых, развиваются процессы "внутри" самой буржуазной культуры: коренным образом изменяются ее мировоззренческие, ценностно-ориентационные и духовно-нравственные основы.

Дезинтеграция буржуазного общества затронула практически все сферы духовной жизни: обыденное сознание и философию, литературно-художественные концепции, стили, образные структуры и школы в исторической науке, нравственные теории и педагогику. А отсюда буржуазная культура раздваивается, дробится на несколько "контркультур", на бесчисленное множество школ, направлений, течений, к тому же быстро возникающих и так же быстро исчезающих.

Начиная с XVIII века мировоззренческим и вместе с тем ценностно-ориентационным стержнем развивающейся буржуазной культуры был "Культ разума", который мощно противостоял мистическому культу божества. "Культ разума" – т.е. рационализм, - сыграл огромную роль в утверждении новой светской культуры буржуазного общества. Разум требовал критического отношения к действительности, трезвого взгляда на результаты буржуазных революций, происшедших практически во всех странах Европы, на развитие искусства, литературы, выражавших процесс развития буржуазного общества. В результате в течение трех или четырех поколений, отмечал А. Швейцер, как во взглядах на культуру, так и на уровне развития ее был достигнут такой прогресс, что создалась полная видимость окончательного триумфа культуры и неуклонного ее процветания.

Рационализм теряет свое значение, когда разумное основание мира начинает подменяться неразумной, иррациональной волей (Шопенгауэр) и когда затем место суверенного разума занимает имморальный произвол субъекта (у Ницше). Шопенгауэровская темная, бессознательная воля выступает антагонистом традиционному философскому осмысляющему, просветляющему разуму, а безнадежность по поводу судьбы мироздания противополагает себя вере в смысловые основы космического и человеческого бытия.

Установка на понимание сменяется установкой на волевое отношение к миру. Открывается эра принципиально нового, вольного обращения с образом мира. Следует подчеркнуть, что эту сторону также не надо понимать слишком упрощенно и, следовательно, неверно. Вовсе не обязательно, чтобы в западноевропейской мысли ХХ столетия иррационализм выступал в "чистом", предельно "обнаженном" виде. Произвольно волевое обращение с бытием может выступать и в рационализирующей форме.

В ХХ столетии утверждается "власть мифа". В 60-е годы прозвучало удивительно емкое по смыслу выражение одного западноевропейского автора: "Весь мир в наше время занят тем, что укрепляет власть мифа".

Крушение основополагающий стержень, на котором выросла вся буржуазная культура – гуманизм. Именно он в течение нескольких столетий оплодотворял развитие буржуазных отношений в недрах феодализма, что, как известно, нашло свое отражение в области философии, литературы, искусства, во всех сферах духовной жизни. Уже в ранних произведениях буржуазного гуманизма отчетливо обнаружилось стремление возвеличить человека, подчеркнуть его самостоятельную ценность, провозгласить неотчуждаемые права личности. Гуманизм, в конечном счете, явился твердым фундаментом более высокой формы буржуазной культуры всех стран Западной Европы.

В ХХ столетии рухнуло и это основание буржуазной культуры. "Рыночная система вышла за пределы экономической сферы предметов потребления и труда. – пришел к выводу Эрих Фромм. – Сам человек превратился в товар, и рассматривает свою жизнь как капитал, который следует выгодно вложить. Если он в этом преуспел, то жизнь его имеет смысл, а если нет – он неудачник. Его ценность определяется спросом, а не его человеческими достоинствами: добротой, умом, артистическими способностями".

Катаклизмы буржуазного общества ХХв. не обошли стороной и другой столп западноевропейского миросозерцания и культуры в целом – индивидуализм. Индивидуализм как определенный тип мировоззрения, возвышавший и освящавший самоценность, достоинство и героизм человека, потерпел поражение. Карл Ясперс писал: "В настоящее время мы не видим героев. Этого слова опасаются. Возможный героизм человека сегодня лишен в деятельности блеска, в воздействии – славы. Он остается без признания, если, не уступая повседневности, обладает силой самостояния".

**2. Характеристика художественных течений**

**Импрессионизм**

Весной 1874 года группа молодых художников-живописцев, включающая Моне, Ренуара, Писсарро, Сислея, Дега, Сезана и Берту Моризо, пренебрегла официальным Салоном и устроила собственную выставку. Подобный поступок уже сам по себе был революционным и рвал с вековыми устоями, картины же этих художников на первый взгляд казались еще более враждебными традиции.

Для художника – импрессиониста по большей части важно не то, что он изображает, а важно “как”. Объект становится только поводом для решений чисто живописных, “зрительных” задач. Поэтому импрессеонизм первоначально имеет еще одно, позднее забытое название – “хромантизм” (от греч. Chroma – цвет). Импрессионисты обновили колорит, они отказались от темных, земляных красок и наносили на холст чистые, спектральные цвета, почти не смешивая их предварительно на палитре. Натурализм импрессионизма заключался в том, что самое неинтересное, обыденное, прозаическое превращалось в прекрасное, стоило только художнику увидеть там тонкие нюансы серого и голубого.

Характерна краткость, этюдность творческого метода импрессионизма. Ведь только короткий этюд позволял точно фиксировать отдельные состояния природы. Импрессионисты были первыми, кто порвал с традиционными принципами пространственного построения картины, восходящими к Возрождению и Барокко.

Они использовали ассиметричные композиции, чтобы лучше выделить заинтересовавших их действующих лиц и предметы. Но парадокс состоял в том, что, отказавшись от натурализма академического искусства, разрушив его каноны и декларировав эстетическую ценность фиксирования всего мимолетного, случайного, импрессионисты остались в плену натуралистического мышления и даже, более того, во многом это было шагом назад.

**Постимпрессионизм**

Обобщенное название периода художественной жизни и художественного феноменального поля во Франции (в основном), возникшего после(post) импрессионизма. К постимпрессионистам относят таких самобытных художников, как Сезанн, Ван Гог, Гоген, Тулуз-Лотрек.

Единственное, что объединяет художников постимпрессионизтов, — их определенное отталкивание от импрессионизма как от некоего фундамента, на основе которого начались их собственные художественно-эстетические искания.

В эстетическом плане, обращаясь к художественному наследию прошлого, он стремился объединить в своих картинах вечное и преходящее, архитектонику и световые эффекты, человеческие фигуры и ландшафт, импрессионистские вибрации и случайное с классической построенностью и выверенностью композиций. В результате у него получались предельно яркие, контрастные, устойчиво-статические холодновато-рассудочные, несколько отвлеченные, но изысканно красивые работы. У Синьяка и Кросса цветовые решения их картин имели более открытый эмоциональный характер, что подготовило определенную почву для фовизма и экспрессионизма. Пуантилистские эксперименты самого Сера использовали в своем творчестве многие живописцы ХХв.

**Кубизм**

Одно из первых направлений в искусстве авангарда. Годом возникновения считается 1907, когда Пикассо выставил свою программную кубистическую картину «Девицы из Авиньона», а несколько позже Брак свою «Ню». Название Кубизм было дано направлению уже в 1909 г. критиком Л. Воселем, усмотревшим в картинах нового направления множество «причудливых кубиков». Главными представителями К. были П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Гриз, к ним примыкали Леже, Метценже, Дюшан, Пикабиа, Архипенко, Мондриан, Купка и некоторые др. художники. Кубизм возник как логическое продолжение аналитических исканий в искусстве некоторых представителей постимпрессионизма и прежде всего — Сезанна. Выставка его работ 1907 г. и его знаменитый призыв: «Трактуйте натуру посредством цилиндра, шара, конуса» (который он сам, кстати, не решился до конца реализовать в своем творчестве), — стали энергичным толчком для возникновения К. В чисто формальном плане на него сильно повлияли и приобретшие популярность в художественных кругах.

Для первой фазы кубизма характерно развитие сезанновских идей по выявлению с помощью цвета и полуобъемной формы структурных архитектонических оснований предметов натуры, прежде всего пейзажа и женской фигуры (Пикассо).

Особенно характерны для этого периода многие монументально-кубистические работы Пикассо с изображением женских фигур. Мощные граненые ромбообразные и треугольные объемы, из которых складываются фигуры, свидетельствуют как бы об устойчивости и непреходящей значимости предметного мира в его конструктивных основах. Кубисты решают задачи репрезентации «вещи в себе», взаимоотношения вещей друг с другом, места вещи в художественном пространстве без помощи традиционной для новоевропейского искусства перспективы и импрессионистской световоздушной среды, а путем применения специфических геометрических приемов и совмещения различных точек или углов зрения на предмет. В этом заключалась уже суть второго, аналитического этапа кубизма.

В кубистическом произведении сознательно нарушаются все предметно-пространственные взаимосвязи и взаимоотношения видимого мира. Плотные и тяжелые предметы могут стать здесь невесомыми и, наоборот, легкие и эфемерные — обрести плотность и тяжесть; все планы и уро- вни пространства перемешаны — стены, поверхности столов, книг, элементы скрипок, гитар, бутылки, листы партитур парят в особом оптически ирреальном пространстве. В 1911г. Брак начинает вводить в свои произведения буквы, а вслед за ним Пикассо — цифры, целые слова и их фрагменты, различные типографские знаки. Это еще больше усиливает плоскостность кубистических композиций и их абстрактный характер.

Последняя синтетическая фаза кубизма начинается осенью 1912г., когда кубисты вводят в свои полотна неживописные элементы — наклейки из газет, театральных программ, афиш, спичечные коробки, обрывки одежды, куски обоев, подмешивают к краскам для усиления тактильной фактурности и пастозности песок, гравий и другие мелкие предметы. Они не были в этом плане полными новаторами. Пикассо вполне мог видеть подобные приемы у испанских средневековых примитивистов, которые нередко наклеивали в своих произведениях реальные элементы одежды вместо того, чтобы изображать их. Однако у них они играли подчиненную вспомогательную роль. Кубисты же делали на подобных элементах особый художественный акцент. Введением чужеродных живописи предметов в структуру живописного в целом произведения кубисты убедительно доказали, что изобразительно-выразительные средства живописи отныне не обязаны ограничиваться только красками. А главное, — что элементы самой реальной действительности, выведенные из утилитарного контекста обыденной жизни и введенные в контекст искусства, приобретают иное, собственно художественное значение.

**Экспрессионизм**

Специфический метод художественного творчества, характерный для некоторых групп и отдельных художников авангарда нач. XX в. и особенно — немецкого авангарда. Считается, что экспрессионизм — это наибольший вклад, который немецкие художники внесли в искусство XX в. Суть его заключается в обостренном выражении с помощью исключительно художественных средств и приемов чувств и переживаний художника, иррациональных состояний его души, чаще всего трагического и экзистенциально-драматического спектров: тревоги, страха, безысходности, тоски, нервозности, разобщенности, повышенной эмоциональности, болезненной страстности, глубокой неудовлетворенности, ностальгии и т. п. Опустошенность, меланхолия, психопатия, нередко истеричность, мрачный эсхатологизм, а иногда и громкие крики протеста против окружающего мира и призывы о помощи содержат многие произведения экспрессионизма.

Этот смысл термина экспрессионизм не сразу утвердился в науке. Периодом расцвета считаются 1905-1920 гг., т.е. время вокруг Первой мировой войны и социальных потрясений в Европе (в Германии, прежде всего), когда именно Э. в искусстве наиболее полно выражал дух времени, был адекватен социально-политическим перипетиям и потрясениям и психологическим настроениям многих европейцев, особенно — художественно-интеллектуальных кругов.

Для всех представителей экспрессионизма характерно стремление как можно выразительнее зафиксировать свои переживания, свой чувственный, эмоциональный, визуальный, а иногда и духовный опыт исключительно с помощью художественных средств (цвета, линии, композиции, деформации облика видимых предметов), часто доведенных до предела их выразительных возможностей. Повышенное напряжение цветовых контрастов, выявление структурного костяка предмета, активное использование контура, в графике — черного пятна, обострение контрастов черное — белое, черное — цветное, усиление энергетики формы путем деформации и использования открытых кричащих цветов, гротескная передача лиц, поз, жестов изображенных фигур — характерные черты экспрессионистского языка в изобразительных искусствах. Многие из этих приемов активно использовали и довели до логического завершения представители некоторых направлений в живописи середины и второй пол. XX в.

Принципы экспрессионистов были характерны и для представителей других видов искусства первой трети XX в.

**Фовизм (от фр. les fauves — дикие (звери))**

Это направление не имело четко сформулированной программы, манифеста или своей теории и просуществовало недолго, оставив, однако, заметный след в истории искусства. Его участников объединяло в те годы стремление к созданию художественных образов исключительно с помощью предельно яркого открытого цвета. Повышенная светоносность («краски буквально взрывались от света», — писал впоследствии А. Дерен) и выразительность цвета, отсутствие традиционной светотеневой моделировки, организация пространства только с помощью цвета — характерные черты фовизма. От фовизма оставался один шаг до абстрактного искусства, но ни один из его представителей не сделал этот шаг. Все они после 1907 г. пошли своими путями в искусстве, используя фовизм, как некий этап на пути экспериментальных поисков в области живописных средств. Выразительные возможности цвета, выявленные фовистами, активно использовались многими живописцами XX в., начиная с экспрессионистов, абстракционистов и кончая появившимся в 50— 60-е гг. движением «Новые дикие».

**Футуризм (futurisme, от латинск. futurum — будущее)**

Одно из главных направлений в искусстве авангарда нач. XX в. Наиболее полно был реализован в визуальных и словесных искусствах Италии и России. Начался с опубликования в парижской газете «Фигаро» 20 февраля 1909 г. «Манифеста футуризма» итальянским поэтом Ф.Т. Маринетти. Манифест был прежде всего ориентирован на молодых художников («Самые старые среди нас — тридцатилетние», за 10 лет мы должны выполнить свою задачу, пока не придет новое поколение и не выбросит нас в корзину для мусора) и, особенно, на итальянцев. Маринетти хотел пробудить дух национальной гордости у своих соотечественников и ввести их на Олимп тогдашней европейской культуры из провинциальной Италии. Национализм и шовинизм, бунтарско-анархический характер, экзальтированно-эпатажный тон манифеста в сочетании с апологией часто поверхносто понятых новейших научно-технических достижений и полным отрицанием всех духовно-культурных ценностей прошлого оказали свое действие. Группа молодых талантливых художников из Милана, а затем и из других городов Италии немедленно откликнулась на призыв Маринетти и своим творчеством, и своей манифестарной эстетикой.

В изобразительном искусстве футуризм отталкивается от фовизма, у которого он заимствует цветовые находки, и от кубизма, у которого перенимает многие элементы формы и приемы организации художественного пространства. Статические формы кубизма футуристы наполнили динамикой движения и энергией психических и электрических силовых полей. Некоторое знакомство с теориями зрения, концепцией фиксации изображения на сетчатке глаза и т.п. вызывает у отдельных футуристов желание запечатлеть эти процессы на полотне. Они стремятся активизировать зрителя, как бы поместить его в центр своих работ и их динамизм перенести в психику зрителя. Знакомство с популярными изложениями достижений физики и психологии приводит футуристов к стремлению изображать не сами предметы, но образующие их энергетические, магнитные, психические поля и «силовые линии», развивая здесь на визуальном уровне живописные находки Ван Гога. Зритель, помещенный в центр такой картины, по мнению футуристов, именно ее силовыми линиями вовлекается в активное участие в изображенном событии.

Главные принципы их художественного кредо — движение, энергия, сила, скорость, симультанность, континуитет всех фактов и событий, проникновение всего во все и сквозь все — энергетическая прозрачность бытия. Реализовать их они пытались достаточно простыми (если не сказать примитивными) приемами. Движение часто передается путем наложения последовательных фаз на одно изображение, как бы наложением ряда последовательных кадров кинопленки на один. В результате возникают «смазанные» кадры с изображением лошади или собаки с двадцатью ногами, автомобиля или велосипеда с множеством колес и т.п.

В результате футуристам удалось достичь создания предельно напряженного динамического художественного пространства чисто живописными средствами, чего не удавалось никому ни до них, ни после них, за исключением, пожалуй, только В.Кандинского в его «драматический» период. В лучших работах футуристов (особенно Северини, Боччони, Балла) эти попытки привели к созданию высокохудожественных оригинальных произведений, вошедших в сокровищницу мирового искусства. Наряду с ними возникло и много средних и слабых чисто экспериментальных работ, которые сыграли свою важную роль в истории искусства именно в качестве обнаженного художественного эксперимента, подготовительного этапа для других направлений в художественной культуре.

Еще одной важной особенностью эстетики футуризма стало стремление ввести в изобразительное искусство звук чисто визуальными средствами. Шумы, ворвавшиеся в мир вместе с новой техникой, очаровали футуристов, и они стремятся передать (во всяком случае постоянно декларируют это) их в своих работах. «Мы хотим петь и кричать в наших картинах», звучать победными фанфарами, реветь паровозными гудками и клаксонами автомобилей, шуметь фабричными станками; мы видим звук и хотим передать это видение зрителям.

Необходимо, наконец, указать и на ярко выраженный космогонический характер целого ряда футуристических композиций, где завихряющиеся энергетические потоки сталкиваются с прямолинейными лучами других свето-энергийных полей, вызывая ассоциации с космическими, магнитными и т.п. бурями и плазматическими катаклизмами, что в это же время и несколько позже, но в иной стилистической манере составляло предмет пристального интереса В. Кандинского.

1. **Символизм, как течение в искусстве рубежа веков**

Литературно-художественное и мировоззренческое направление в культуре последней четв. XIX — перв. трети XX вв. Символизм возник как реакция на господство материализма, позитивизма и натурализма в Европейской культуре XIX в.

Важным источником творческого вдохновения многих символистов были религия (христианство, прежде всего), мифология, фольклор, а также некоторые формы духовных культур Востока (буддизм, в частности), а на позднем этапе — теософия и антропософия.

Основные дефиниции символа и искусства, как символического выражения, символисты заимствовали у своих предшественников и построили на этом эстетику символизма. Они с энтузиазмом восприняли идеи романтиков о том, что символ в искусстве способствует восхождению от дольнего мира к горнему, их мистико-религиозное понимание поэзии. «Поэзия по своей сути имеет много точек соприкосновения с мистическим. Это — чувство особенного, личного, неизведанного, таинственного, данного в откровении. Оно позволяет представить непредставимое, увидеть невидимое, ощутить неощутимое», — это определение Новалиса послужило исходным тезисом для теоретических установок многих.

Ряд символистов исповедовали настоящий культ Красоты и Гармонии, как главных форм откровения Бога в мире.

Символисты, опираясь на традиционный символизм культуры (особенно средневековый), отличали символ от аллегории. В аллегории они видели сугубо рационалистический образ, наделенный неким историко-конвенциональным значением, которое задается разумом и достаточно однозначно прочитывается им. Символ же ориентирован на более глубокие внеразумные (сверхразумные) уровни сознания. Он возникает, как правило, внесознательно, имеет глубинные духовные связи с символизируемым и полисемантичен для разума субъекта восприятия. В этом его художественно-поэтическая сила. М. Метерлинк выделял две «разновидности» С.: С. умозрительный, преднамеренный, который возникает «из сознательного желания облечь в плоть и кровь некую мыслительную абстракцию»; он родствен аллегории. Символ является неким мистическим носителем сокровенной энергии вещей, вечной гармонии бытия, посланником иной жизни, голосом мироздания. Художник должен смиренно отдать всего себя символу, который с его помощью явит образы, подчиняющиеся вселенскому закону, но часто непонятные даже разуму самого художника. При этом в произведении искусства наиболее насыщенными символическим смыслом часто оказываются внешне самые заурядные события, явления, предметы. В этом суть и сила символизма.

Символизм в России унаследовал основные принципы западноевропейского символизма, но переставил отдельные акценты и внес в него целый ряд существенных корректив.

Символисты с воодушевлением восприняли концепцию русского философа Вл. Соловьева о Софии Премудрости Божией как творческом посреднике между Богом и людьми, главном вдохновителе искусства и соучастнике творческого процесса. Особой популярностью пользовалась соловьевская идея о явлении Софии в облике прекрасной девы, которая была объединена ими с гётевской идеей Вечно-Женственного и была активно воплощена в поэзии — особенно Блоком (Стихи о Прекрасной Даме).

Однако в силу ряда социальных, психологических и иных причин эта теза очень скоро сменилась антитезой — глубоким разочарованием, пессимизмом, «криками отчаяния», душевными страданиями и срывами, доводившими некоторых символистов до безумия. Истинный миф лишен каких-либо личностных характеристик; это объективная форма хранения знания о реальности, обретенная в результате мистического опыта и принимаемая на веру до тех пор, пока в акте нового прорыва к той же реальности не будет открыто о ней новое знание более высокого уровня. Тогда старый миф снимается новым, который занимает его место в религиозном сознании и в духовном опыте людей. Поэтому сверхзадачу символизма, до осуществления которой еще очень далеко, Иванов видит в мифотворчестве. Но не в художественной обработке старых мифов или в писании новых фантастических сказок, чем, по его мнению, занимается идеалистический С., а в истинном мифотворчестве, которое Иванов понимает как «душевный подвиг самого художника». Художник «должен перестать творить вне связи с божественным всеединством, должен воспитать себя до возможностей творческой реализации этой связи. И миф, прежде чем он будет переживаться всеми, должен стать событием внутреннего опыта, личного по своей арене, сверхличного по своему содержанию». В этом и заключается «теургическая цель» символизма, о котором мечтали многие русские символисты того времени.

Многие русские символисты осознавали, что им тесно в рамках искусства, и осмысливали символизм, как некую творческую систему будущего, которая должна выйти за пределы искусства и стать религиозно-эстетическим творчеством самой жизни. Для описания этой творческой функции символизма они применяли термин теургия.

Символизм оказал существенное влияние на целый ряд художественных направлений XX в. (экспрессионизм, сюрреализм, театр абсурда, постмодернизма, в России — на футуризм), на творчество целого ряда крупных писателей и художников. Многие теоретические находки символистов вошли в крупные эстетические течения (часто диаметрально противоположные) XX столетия. С другой стороны, обостренно духовная, а часто и религиозно-мистическая ориентация большинства символистов оказалась чуждой главной тенденции арт-практик XX в.

1. **Стиль модерн. Его смысловые источники и основные принципы,**

**формы образования. Влияние стиля модерн на повседневную жизнь**

Возникший стиль "модерн" стал переходным течением от модернизма к авангарду. (Х. Ван де Вельде в Бельгии, Й. Ольбрих в Австрии, А. Гауди в Испании, Ч. Макинтош в Шотландии, Ф. Шехтель в России и др.). Наибольшее распространение он получил в архитектуре и декоративно-прикладном искусстве.

Анализ различных течений в буржуазной культуре конца XIX - начала ХХ вв. показывает, что в них преобладали иррационализм, вплоть до мистики, с тесно связанные с ним пессимизм, неверие в прогресс, настроения упадка, безнадежности, отчаяния.

Конечно, на протяжении своей многовековой истории искусство не раз переживало периоды упадка, следовавшие за его подъемом. Но это был упадок тех или иных его эпох, конкретно-исторических направлений (видов и жанров). В модернизме выразился упадок уже не отдельных исторических явлений, а общий кризис как таковой.

В 1955г. один из крупнейших теоретиков модернизма Ортега-и-Гассет (испанец) принципиально обосновал элитарность модернистского искусства. По его мнению, подлинным искусством "будет искусство для художников, а не для масс людей. Это будет искусством касты, а не демократическое искусство". "Модернистское искусство, - по его мнению, - имеет массы против себя, и оно всегда будет иметь их против себя. Оно, по существу, чуждо народу; более того, оно враждебно народу". Однако это было сказано совсем не в осуждение, а наоборот, в обоснование элитарности искусства.

Но были и есть не менее последовательные противники модернизма, и их немало. Так, уже в конце XIXв. Поль Лафарг, Франц Меринг, Г.В. Плеханов заняли отрицательную позицию к модернизму, рассматривая его как форму упадка, разложения буржуазной культуры. И они приводили конкретные доказательства в обоснование своей позиции:

* музыка порывает с исторически сложившимися ладовыми системами, основанными на обобщении жизненных интонаций;
* изобразительное искусство отказывается от предпосылок, диктуемых нормальным функционированием человеческого глаза и естественным восприятием действительности, сложившейся в общественно-исторической практике;
* танец превращается в телесные конвульсии; театр – в абсурд;
* поэзия – в набор бессмысленных слов и звуков; живопись – в мазню.

Налицо явление деэстетизации. Разрыв с массовым эстетическим сознанием оказывается одновременно и разрывом с традициями классического искусства. По существу, отбрасывается вся реальная человеческая культура. Искусство становится беспредметным. По мнению многих исследователей, все авангардистские направления современного модернизма представляют собой авангард регресса. Это особенно обнаруживается при конкретном сопоставлении любого их произведения с вершинами мирового искусства: скульптура Микеланджело и кинетическая конструкция; картина Рембрандта и полотно ташизма, - они диаметрально, кричаще несопоставимы.

Как считают искусствоведы – специалисты, их вряд ли возможно анализировать с искусствоведческой точки зрения (нельзя применять искусствоведческие методы анализа к тому, что по природе своей перестало быть искусством), т.е. они подлежат рассмотрению лишь как своего рода социальные феномены – симптомы кризиса, упадка культуры.

Модернистский путь развития – это на самом деле трагедия не только искусства, но и культуры вообще. Но на определенном этапе эта трагедия оборачивается комедией. Создается почва, на которой любые кривляния, экстравагантные выходки могут быть выданы за искусство. Развитие модернизма изобилует эпатажем, скандалами, непристойными историями. "Авангардисты" выдают их за результат конфликта с "обывателем" и "мещанином".

В 60-е годы ХХ столетия на Западе появляется так называемое "концептуальное искусство" – новая разновидность модернизма. Суть его в том, что человеку – зрителю предлагаются одни "концепции", а искусства – нет: на выставках вместо картин висят, например, бумажки… с замыслами! И это уже, в самом деле, самая настоящая комедия – ибо некогда уже серьезный кризис обернулся простым шарлатанством! Эволюция модернизма ныне происходит в таком направлении. Сегодня это мы можем видеть не только в сфере изобразительного, но и других видов искусства: театре, музыке, литературе, т.е. в целом в культуре.

И, тем не менее, не надо упрощать вопрос об оценке искусства модернизма: он не столь однозначен, как может показаться на первый взгляд. Да, действительно, в целом модернизм противостоит правде гуманизма, проверенным нормам художественной эстетики. Но, у талантливых художников порой, и правда, и гуманизм (особенно на ранних этапах развития) прорываются, преодолевая формалистическую, упадочную тенденцию. И тогда в искусстве всерьез возникают противоречия.

**Заключение**

Культура в целом неразрывно развивается, меняет свой облик, отражая облик неизменяющегося мира, потребности новой жизни. Нынешняя культура использует огромные достижения науки и техники. Она создает уют и благоденствие. Современная культура стремительно преображает окружающую среду, общество, быт людей, поэтому она оценивается как фактор творческого жизнеустроения, неиссякаемый источник общественных нововведений.

В XX столетии, как считают многие исследователи, произошел разрыв социального и культурного циклов. Это, по существу, одна из исторических закономерностей нашего времени. Темпы культурных перемен стали гораздо более быстрыми. Теперь на протяжении одной жизни может чередоваться несколько культурных эпох. Стремительно рушится привычный уклад жизни, уходит в прошлое то, что еще недавно составляло смысл нашего бытия. Меняются ориентации. Низвергаются святыни. Рвутся нити, связывающие нас с близкими людьми. Человек остается одиноким перед надвигающейся неизвестностью. О. Тоффлер видел причину “футушока” (шока от будущего) только в машине: это ее скорость рождает неслыханные темпы изменений, и поэтому миллионы людей охвачены возрастающим чувством тревоги. Они не могут ориентироваться в окружающей жизни, теряют способность разумно управлять событиями, за чередой которых, кажется, даже уследить невозможно.

Безотчетный страх, массовые неврозы, неподдающиеся разумному объяснению акты насилия – все это лишь слабые симптомы болезни, которая в недалеком будущем ждет всех нас. Дело не только в машине, не только в темпах жизни, которые навязывает нам техническая цивилизация. Преображается социальное и культурное бытие. Человек не просто включается в общий поток неслыханных ускорений, - он, можно сказать, катапультируется, причем многократно, в иные миры. К тому же тот мир, куда зовут мечта и надежда, безвозвратно утерян. Позади руины, психологические, непереносимые муки.

Перемены, происходящие вокруг нас, приняли характер грандиозного снежного обвала. Большинство людей совершенно не готово к ним. Мы “ощущаем” жизнь иначе, чем наши предшественники, и именно в этом заключается отличие современного человека. Современные люди, ускорив темпы перемен, навсегда порвали с прошлым. Они отказались от прежнего образа мыслей, от прежних чувств, от прежних приемов приспособления к изменяющимся условиям жизни.

Именно это ставит под сомнение способность к адаптации. Но наиболее губительное воздействие нарастания темпов перемен оказывает на нашу психику, нарушая внутреннее равновесие, меняя образ нашего мышления и жизни.

**Список использованной литературы**

1. Культурология. / Под ред. Драча Г.Н. – Р./на Дону, 1995.

2. Гуревич П.С. Философия культуры. М., 1994.

3. Культурология. История мировой культуры. / Под ред. А.Н. Марковой. М., 1998.

4. Философский энциклопедический словарь. М., 1993.

5. Бердяев Н.А. Самопознание. М., 1991.

6. Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986; Поэзия французского символизма.

7. Лотреамон. Песни Мальдорора. Сост. Г.К. Косикова. Изд. Моск. универ., 1993; Эллис.

8. Ревалд Дж. Постимпрессионизм. От Ван Гога до Гогена. Л.-М., 1962;

9. Крючкова В.А. Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия. 1870-1900. М., 1994.