Содержание

1. Понятие, исторические условия и этапы становления массовой культуры

2. Экономические предпосылки и социальные функции «массовой» культуры

3.Философские основы массовой культуры

4.Элитарная культура как антипод массовой культуры

Литература

# 

# 1. Понятие, исторические условия и этапы становления массовой культуры

Особенности производства и потребления культурных ценностей позволили культурологам выделить две социальные формы существования культуры: массовую культуру и элитарную культуру. Массовой культурой называют такой вид культурной продукции, которая каждодневно производится в больших объемах. Предполагается, что массовую культуру потребляют все люди, независимо от места и страны проживания. Это культура повседневной жизни, представленная самой широкой аудитории по различным каналам, включая и средства массовой информации и коммуникации.

Когда же и как появилась массовая культура? По поводу истоков массовой культуры в культурологии существует ряд точек зрения.

Приведем в качестве примера наиболее часто встречающиеся в научной литературе:

1. Предпосылки массовой культуры формируются с момента рождения человечества, и уж, во всяком случае, на заре христианской цивилизации. В качестве примера обычно приводятся упрощенные варианты Священных книг (например, «Библия для нищих»), рассчитанные на массовую аудиторию.

2. Истоки массовой культуры связаны с появлением в европейской литературе XVII—XVIII веков приключенческого, детективного, авантюрного романа, значительно расширившего аудиторию читателей за счет огромных тиражей. Здесь, как правило, приводят в качестве примера творчество двух писателей: англичанина Даниэля Дефо (1660—1731) — автора широко известного романа «Робинзон Крузо» и еще 481 жизнеописания людей так называемых рискованных профессий: следователей, военных, воров, проституток и т. д. и нашего соотечественника Матвея Комарова (1730— 1812) — создателя нашумевшего бестселлера XVIII—XIX веков «Повести о приключениях английского милорда Георга» и других не менее популярных книг. Книги обоих авторов написаны блестящим, простым и ясным языком.

3. Большое влияние на развитие массовой культуры оказал и принятый в 1870 году в Великобритании закон об обязательной всеобщей грамотности, позволивший многим освоить главный вид художественного творчества XIX века — роман.

И все-таки все вышеизложенное — это предыстория массовой культуры. А в собственном смысле массовая культура проявила себя впервые в США на рубеже XIX—XX веков. Известный американский политолог Збигнев Бжезинский любил повторять фразу, которая стала со временем расхожей:«Если Рим дал миру право, Англия парламентскую деятельность, Франция — культуру и республиканский национализм, то современные США дали миру научно-техническую революцию и массовую культуру».

Феномен появления массовой культуры представляется следующим образом. Для рубежа XIX—XX веков стала характерной всеобъемлющая массовизация жизни. Она затронула все ее сферы: экономику и политику, управление и общение людей. Активная роль людских масс в различных социальных сферах была проанализирована в ряде философских сочинений XX века.

X. Ортега-и-Гассет (1883—1955) в работе «Восстание масс» (1930 г.) выводит само понятие «масса» из определения «толпа». Толпа в количественном и визуальном отношении есть множество, а множество, с точки зрения социологии, и есть масса, поясняет Ортега. И далее он пишет: «Общество всегда было подвижным единством меньшинства и массы. Меньшинство — совокупность лиц, выделенных особо, масса — невыделенных ничем. Масса — это средний человек. Таким образом, чисто количественное определение — «многие» — переходит в качественное». Причину выдвижения масс на авансцену истории Ортега видит в низком качестве культуры, когда человек данной культуры «...не отличается от остальных и повторяет общий тип».

Очень познавательна для анализа нашей проблемы книга американского социолога, профессора Колумбийского университета Д. Белла «Конец идеологии» (1960 г.), в которой особенности современного общества определяются возникновением массового производства и массового потребления. Здесь же автор формулирует пять значений понятия «масса»:

1. Масса — как недифференцированное множество (т. е. противоположность понятию класс). 2. Масса — как синоним невежественности (как об этом писал и X. Ортега-и-Гассет). 3. Массы — как механизированное общество (т. е. человек воспринимается как придаток техники). 4. Массы — как бюрократизированное общество (т. е. в массовом обществе личность теряет свою индивидуальность в пользу стадности). 5. Массы — как толпа. Здесь заложен психологический смысл. Толпа не рассуждает, а повинуется страстям. Сам по себе человек может быть культурным, но в толпе — это варвар.

ИД. Белл делает вывод: массы — есть воплощение стадности, унифицированности, шаблонности.

Еще более глубокий анализ «массовой культуры» сделал канадский социолог М. Маклюэн (1911—1980). Он так же, как и Д. Белл, приходит к выводу о том, что средства массовой коммуникации порождают и новый тип культуры. В своих работах «Галактика Гутенберга» (1962 г.), «Понимание средств связи» (1964 г.), «Культура наше дело» (1970 г.) Маклюэн подчеркивает, что отправной точкой эпохи «индустриального и типографского человека» явилось изобретение И. Гутенбергом в XV веке печатного станка. Современные же средства массовой информации, создав, по словам Маклюэна, «глобальную деревню», создают и «нового племенного человека». Этот новый человек отличается от того «племенного», жившего когда-то на земле, тем, что его мифы формирует «электронная информация». По словам Маклюэна, печатная техника — создала публику, электронная — массу. Определяя искусство ведущим элементом духовной культуры, Маклюэнь подчеркивал эскейпистскую (т. е. уводящую от реальной действительности) функцию художественной культуры.

Конечно, в наши дни масса существенно изменилась. Массы стали образованными, информированными. Кроме того, субъектами массовой культуры сегодня являются не просто масса, но и индивиды, объединенные различными связями. Поскольку люди выступают одновременно и как индивиды, и как члены локальных групп, и как члены массовых социальных общностей, постольку субъект «массовой культуры» может рассматриваться как двуединый, то есть одновременно и индивидуальный и массовый. В свою очередь понятие «массовая культура» характеризует особенности производства культурных ценностей в современном индустриальном обществе, рассчитанное на массовое потребление этой культуры. При этом массовое производство культуры понимается по аналогии с поточно-конвейерной индустрией.

# Экономические предпосылки и социальные функции «массовой» культуры

Истоки широкого распространения массовой культуры в современном мире кроются в коммерциализации всех общественных отношений, на которую указывал еще К. Маркс в «Капитале». В этом сочинении К. Маркс рассмотрел через призму понятия «товар» все многообразие социальных отношений в буржуазном обществе.

Стремление видеть товар в сфере духовной деятельности в сочетании с мощным развитием средств массовой коммуникации и привело к созданию нового феномена — массовой культуры. Заранее заданная коммерческая установка, конвейерное производство — все это во многом означает перенесение в сферу художественной культуры того же финансово-индустриального подхода, который царит и в других отраслях индустриального производства. К тому же многие творческие организации тесно связаны с банковским и промышленным капиталом, что изначально предопределяет их (будь-то кино, дизайн, ТВ) на выпуск коммерческих, кассовых, развлекательных произведений. В свою очередь потребление этой продукции — это массовое потребление, ибо аудитория, которая воспринимает данную культуру — это массовая аудитория больших залов, стадионов, миллионы зрителей телевизионных и киноэкранов.

В социальном плане массовая культура формирует новый общественный слой, получивший название «средний класс». Процессы его формирования и функционирования в области культуры наиболее конкретизировано изложены в книге французского философа и социолога Э. Морена «Дух времени» (1962 г.). Понятие «средний класс» стало основополагающим в западной культуре и философии. Этот «средний класс» стал и стержнем жизни индустриального общества. Он же и сделал столь популярной массовую культуру.

Массовая культура мифологизирует человеческое сознание, мистифицирует реальные процессы, происходящие в природе и в человеческом обществе. Происходит отказ от рационального начала в сознании. Целью массовой культуры является не столько заполнение досуга и снятия напряжения и стресса у человека индустриального и постиндустриального общества, сколько стимулирование потребительского сознания у реципиента (т. е. у зрителя, слушателя, читателя), что в свою очередь формирует особый тип — пассивного, некритического восприятия этой культуры у человека. Все это и создает личность, которая достаточно легко поддается манипулированию. Другими словами, происходит манипулирование человеческой психикой и эксплуатация эмоций и инстинктов подсознательной сферы чувств человека, и прежде всего чувств одиночества, вины, враждебности, страха, самосохранения.

Формируемое массовой культурой массовое сознание многообразно в своем проявлении. Однако оно отличается консервативностью, инертностью, ограниченностью. Оно не может охватить все процессы в развитии, во всей сложности их взаимодействия. В практике массовой культуры массовое сознание имеет специфические средства выражения. Массовая культура в большей степени ориентируется не на реалистические образы, а на искусственно создаваемые образы (имидж) и стереотипы. В массовой культуре формула (а в этом и есть сущность искусственно создаваемого образа — имиджа или стереотипа) — это главное. Подобная ситуация стимулирует идолопоклонство. Сегодня новомодные «звезды искусственного Олимпа» насчитывают не меньше фанатичных поклонников, чем старые боги и богини.

Массовая культура в художественном творчестве выполняет специфические социальные функции. Среди них главной является иллюзорно-компенсаторская: приобщение человека к миру иллюзорного опыта и несбыточных грез. И все это сочетается с открытой или скрытой пропагандой господствующего образа жизни, которое имеет своей конечной целью отвлечение масс от социальной активности, приспособление людей к существующим условиям, конформизм.

Отсюда и использование в массовой культуре таких жанров искусства как детектив, вестерн, мелодрама, мюзикл, комикс. Именно в рамках этих жанров создаются упрощенные «версии жизни», которые сводят социальное зло к психологическим и моральным факторам. Этому служат и такие ритуальные формулы массовой культуры, как «добродетель всегда вознаграждается», «любовь и вера (в себя, в Бога) всегда побеждает все».

Несмотря на свою кажущуюся бессодержательность, массовая культура имеет весьма четкую мировоззренческую программу, которая базируется на определенных философских основаниях.

# Философские основы массовой культуры

Одной из старейших философских школ прошлых веков была греческая школа — киренаиков, основанная в V веке до н.э. другом Сократа — Аристипом. Это школа создала этическое учение — гедонизм. Гедонисты утверждают, что чувство наслаждения является целью всего поведения человека. Идеи гедонизма развили эпикурейцы. Наличие у массовой культуры столь древних идейных источников является аргументом против тех теорий, которые утверждают, что только одни технические средства породили якобы в XX веке новый тип «глобальной культуры». Но, конечно, наиболее интенсивно мировоззренческо-методологические основы феномена массовой культуры начинают формироваться с момента восхождения на историческую арену буржуазии. Именно с этого момента развлекательная ветвь гедонистической функции художественной культуры становится одной из определяющих в массовой культуре.

В качестве идейной основы современной массовой культуры выступает философия позитивизма. Позитивизм в эстетике проявился как натурализм. Для него характерно сведение социального к биологическому.

Примером художественного (практического) решения эстетических принципов, законов биологизма в позитивизме является серия западных детективных романов. В сюжетах этих произведений за совершенными преступлениями стоит один социальный мотив — деньги. Но в финалах романов выясняется, что преступления организовали психи-маньяки, уголовники-шизофреники, не способные отвечать за свои поступки. Серьезный социальный мотив оказывается подмененным мотивом биологическим. Зависимость социологии от биологии стала мировоззренческой платформой для многих произведений массового искусства. Принцип эскейпизма, то есть стремление любыми путями увести реципиента от противоречий реального мира, объявить их несуществующими или заставить о них забыть, прочно занял ведущее место в подобных произведениях.

Обрела второе дыхание и практическое воплощение в массовой культуре ключевая идея английского позитивиста Г. Спенсера (1820—1903). Суть ее состоит в том, что индивидуализм, конкурентная борьба и выживание наиболее приспособленных необходимы для поступательного развития общества. Спенсеровский социальный дарвинизм, в своих крайних формах, стал основой для расизма и экспансионизма. Идеи расизма, национал-шовинизма пустили глубокие корни в общественном сознании мира. И как следствие этого они существуют в продукции массовой культуры. Именно эти идеи пропагандируют теорию тотального противостояния культур, религий, рас, твердят о непримиримости, враждебности различных культур.

В рамках позитивистской концепции социального дарвинизма реанимируется и так называемый «культ казенного оптимизма», перерастающий порой в настоящий национал-шовинизм. По всему миру ведутся ожесточенные кампании за создание парадигм произведений художественной культуры. Это, как правило, ведет лишь к появлению отлакированных картин вымышленной жизни, которые не всегда адекватны реальной ситуации. Данная позитивистская концепция реализует и концепцию так называемой «американской мечты». Американская мечта — это совокупное представление об «исключительности» развития Америки и то, что каждый американец имеет равные возможности в достижении счастья и успеха. В контексте американской жизни содержание понятия «американская мечта» менялось, наполнялось различным смыслом, превратилось в официальный лозунг, в своего рода эквивалент «американского образа жизни».

Ситуация по созданию псевдореалистических художественных произведений была характерна до недавнего прошлого и в нашей стране. Парадно-официальные книги, фильмы, спектакли о наших гигантских стройках, колхозах-миллионерах и прочее — это и есть проявление все той же позитивистской концепции социального дарвинизма, правда, уже в нашей отечественной интерпретации.

Философия позитивизма явилась главной формой мировоззренческого обоснования натуралистического художественного метода в искусстве (Г. Спенсер, Э. Ренан, И. Тэн). Натурализм как метод художественного творчества оформился во второй половине XIX века в Европе. Среди наиболее известных деятелей искусства, широко использовавших натуралистический метод, были братья Гонкуры, Э. Золя, М. Арцибашев. В натуралистических произведениях искусства преувеличивается роль материально-вещественной среды и недооценивается роль социальных факторов в формировании личности. Натуралистические школы привели, прежде всего, к бытописательству в художественных произведениях, к заострению внимания на физических подробностях жизни человека, однако меньше внимания уделялось социальным основам бытия.

Существует тесная связь философии прагматизма с массовой культурой. Наиболее полно идеи прагматизма жизнь в обществе возможна только реализовал в эстетике и культурологии массовой культуры американский философ Д. Дъюи (1859—1952). Основные его работы были опубликованы между двумя мировыми войнами, когда феномен массовой культуры уже отчетливо вырисовывался, приобрел законченную форму и выработал целый ряд закономерностей. В своем программном труде «Искусство как опыт», вышедшем в свет в 1932 году, Дьюи разработал культурологическую концепцию, которая во многом определила пути развития массовой культуры.

По мнению Дьюи, в основе художественного творчества лежит не отражение предметов и явлений действительности, а некий чувственный опыт, который он трактует как «результат взаимодействия организма и его окружения». В своей теории Дьюи уходит от материального мира и погружается в субъективные эмоции. И эстетический опыт является продолжением обычного человеческого опыта. Дьюи активно защищал социально-интегрирующую способность искусства и открыто провозглашал свою приверженность натурализму в искусстве, противопоставляя его реализму.

Одно из основополагающих утверждений прагматизма требует признания истинности того, что имеет практическую пользу. Любая идея — научная, религиозная, художественная, прогрессивная, реакционная — может быть оправдана, если она обеспечивает успех деятельности людей. Не случайно прагматизм называют «философским выражением бизнеса». Отпечаток духа делячества (а «Прагма», по-гречески, это дело, действие) лежит на многих высказываниях представителей эстетики прагматизма об искусстве. Практической реализацией прагматизма в массовой культуре является такая важная ее структура, как реклама. Она реализует основное кредо прагматизма, которое заключается в том, что истинным является то, что полезно, что дает удовлетворение и приводит к успеху.

Философия 3. Фрейда — фундамент современной массовой культуры. В начале XX века австрийский врач-психопатолог и философ 3. Фрейд разработал учение о врожденных бессознательных структурах — инстинктах, которые довлеют над сознанием людей и определяют многие их поступки.

В своей теории бессознательного 3. Фрейд исходил из того, что сущность человека выражается в свободе от инстинктов. Отсюда и тогда, когда эти инстинкты подавляются. Возникает то, что Фрейд называл «фрустацией» — то есть неосознанной ненавистью индивида к обществу, которая выражается в агрессивности. Но поскольку общество обладает достаточно сильными для подавления этой агрессивности индивидов возможностями, человек находит выход своим неудовлетворенным страстям в искусстве. Главное влияние фрейдизма на массовую культуру кроется в использовании его инстинктов страха, секса и агрессивности.

XX век войдет в историю человечества, как век страха. Разрушительные войны, революции, катастрофы, стихийные бедствия способствовали появлению в мировой художественной культуре образа «маленького человека». В книге «Бегство от свободы» американский философ и социолог, последователь 3. Фрейда Э. Фромм сравнивает человека нашего века с мышонком Микки Маусом — героем мультфильмов У. Диснея. Фромм подчеркивает, что люди не смотрели бы без конца варианты одной и той же темы, если бы для них в ней не было бы чего-то сокровенного и близкого. Зритель переживает с мышонком все его страхи и волнения, а счастливый конец, в котором Микки всегда избегает опасности, дает ему, зрителю, чувство удовлетворения. Древние греки создали в искусстве образ героя, который органично существовал с окружающим его миром, художественное творчество XX столетия широко эксплуатирует образ маленького человека, как героя нашего времени.

В реализации инстинкта страха особенно преуспел современный кинематограф, производящий в огромном количестве так называемые фильмы ужасов. Их основными сюжетами являются: природные катастрофы (землетрясения, цунами, бермудский треугольник с его неразгаданными тайнами); просто катастрофы (кораблекрушения, авиакатастрофы, пожары); монстры (к ним относятся гигантские гориллы, агрессивные акулы, жуткие пауки, крокодилы-людоеды и т.д.); сверхъестественные силы (речь идет о дьяволах, антихристах, духах, явлениях переселения души, телекинеза. Особо выделяется в этом ряду жанр «трупомании»); инопланетяне.

Катастрофы находят отклик в душах людей потому, что все мы живем в нестабильном мире, где повседневно и повсеместно происходят реальные катастрофы. В условиях экономического и экологического кризиса, локальных войн, национальных столкновений гарантий от жизненных катастроф не существует. Так, постепенно тема «катастрофы», «страха», порой даже не всегда осознанно, овладевает людьми.

В последние десятилетия XX века в качестве повода для изображения катастрофы на кино — и телеэкранах все чаще стали использоваться трагические события политической жизни: акты жестокого терроризма и похищения людей. Причем в подаче и раскручивании этого материала прежде всего важны сенсационность, жестокость, авантюрность. И как результат — психика человека, натренированная фильмами-катастрофами, мастерски эстетизированная коммерческим экраном, постепенно становится нечувствительной к происходящему в реальной жизни. И вместо того, чтобы предостеречь человечество от возможного разрушения цивилизации, подобные произведения массовой культуры просто готовят нас к этой перспективе.

Проблема реализации инстинктов жестокости, агрессивности в художественных произведениях массовой культуры не нова. О том, порождает ли жестокое художественное зрелище жестокость в зрителе, слушателе или читателе, спорили еще Платон и Аристотель. Платон считал изображение кровавых трагедий общественно опасным явлением. Аристотель — наоборот — ожидал от изображения сцен ужасов и насилия очищения реципиентов катарсисом, т. е. он хотел видеть определенную душевную разрядку, которую испытывает реципиент в процессе сопереживания. Долгие годы изображение насилия в искусстве было характерно для задворок массовой культуры. В наши дни «сверхнасилие», которым проникнуты книги, спектакли, фильмы, вышло на первый план. Массовая культура беспрерывно выбрасывает на публику все более порочные и жестокие фильмы, пластинки, книги. Пристрастие к вымышленному насилию напоминает зависимость от наркотика.

Сегодня отношения у людей к насилию в художественной культуре разное. Одни считают, что ничего страшного в реальную жизнь тема насилия не привносит. Другие считают, что изображение насилия в художественной культуре способствует увеличению насилия в реальной жизни. Безусловно, усматривать прямую связь между произведениями, в которых пропагандируется насилие, и ростом преступности было бы упрощением. Так же как и чтение романов А. Толстого и пристрастие к музыке П. Чайковского совсем не обязательно делают человека высоконравственным. Конечно, впечатления от восприятия художественных произведений составляют лишь небольшую долю от общей суммы воздействий, оказываемых на человека условиями его реальной жизни. Однако в обществе массового потребления фильмов, телепрограмм, пластинок — все это часть реальной жизни. Художественная культура всегда оказывает огромное влияние на человека, вызывая определенные чувства.

# Элитарная культура как антипод массовой культуры

В качестве антипода массовой культуры многие культурологи рассматривают элитарную культуру. Производителем и потребителем элитарной культуры, с точки зрения представителей этого направления в культурологии, является высший привилегированный слой общества — элита (от франц. elite — лучшее, отборное, избранное). Определение элиты в различных социологических и культурологических теориях неоднозначно. Итальянские социологи Р. Михельс и Г. Моска считали, что элиту по сравнению с массами характеризует высокая степень деятельности, продуктивности, активности. Однако в философии и культурологии получило большое распространение понимание элиты как особого слоя общества, наделенного специфическими духовными способностями. С точки зрения этого подхода, понятием элита обозначается не просто высший слой общества, правящая верхушка. Элита есть в каждом общественном классе. Элита — это часть общества, наиболее способная к духовной деятельности, одаренная высокими нравственными и эстетическими задатками. Именно она обеспечивает общественный прогресс, поэтому искусство должно быть ориентировано на удовлетворение ее запросов и потребностей. Основные-элементы элитарной концепции культуры содержатся уже в философских сочинениях А. Шопенгауэра и Ф. Ницше.

В своем основополагающем труде «Мир как воля и представление», завершенном в 1844 году, А. Шопенгауэр в социологическом плане разделяет человечество на две части: «людей гения» (т. е. способных к эстетическому созерцанию и художественно-творческой деятельности) и «людей пользы» (т. е. ориентированных только на чисто практическую, утилитарную деятельность).

В культурологических концепциях Ф. Ницше, сформулированных им в известных трудах «Рождение трагедии из духа музыки» (1872), «Человеческое, слишком человеческое» (1878), «Веселая наука» (1872), «Так говорил Заратустра» (1884), элитарная концепция проявляет себя в идее «сверхчеловека». Этот «сверхчеловек», имеющий привилегированное положение в обществе, наделен, по мысли Ф. Ницше и уникальной эстетической восприимчивостью.

В XX веке идеи А. Шопенгауэра и Ф. Ницше были резюмированы в элитарной культурологической концепции X. Ортега-и-Гассета. В 1925 году выходит в свет самое известное сочинение испанского философа, получившее название «Дегуманизация искусства», посвященное проблемам различия старого и нового искусства. Основное отличие нового искусства от старого — по Ортеге — заключается в том, что оно обращено к элите общества, а не к его массе. Поэтому совершенно не обязательно искусство должно быть популярным, то есть оно не должно быть общепонятным, общечеловеческим. Более того, «...радоваться или сострадать человеческим судьбам, — пишет Ортега, — есть нечто очень отличное от подлинно художественного наслаждения». Новое искусство, наоборот, должно отчуждать людей от реальной жизни. «Дегуманизация» и есть основа нового искусства XX века. «Вот почему новое искусство разделяет публику на два класса — тех, кто понимает, и тех, кто не понимает его, то есть на художников и тех, которые художниками не являются. Новое искусство — это чисто художественное искусство».

Элита — по Ортеге — это не родовая аристократия и не привилегированные слои общества, а та часть общества, которая обладает особым «органом восприятия». Именно эта часть общества способствует общественному прогрессу. И именно к ней должен обращаться своими произведениями художник. Новое искусство и должно содействовать тому, «...чтобы «лучшие» познавали самих себя, ...учились понимать свое предназначение: быть в меньшинстве и сражаться с большинством».

Культурологические теории, противопоставляющие друг другу массовую и элитарную культуры, являются реакцией на сложившиеся в искусстве процессы. Типичным проявлением элитарной культуры является теория и практика «чистого искусства» или «искусства для искусства», которая нашла свое воплощение в ряде течений отечественной и западноевропейской художественной культуры. Так, например, в России на рубеже XIX—XX веков идеи элитарной культуры активно развивало и внедряло художественное объединение «Мир искусства». Лидерами «мир искусников» были редактор одноименного журнала С.П. Дягилев и талантливый художник А.Н. Бенуа. Дягилев прямо и открыто заявлял о «самоцельности» и «самополезности» искусства, считая одновременно «правду в искусстве», декларируемую Л. Толстым, проявлением односторонности. Акцентируя внимание на человеческой личности, лидеры «мирискусничества» в духе элитарных культурологических концепций К. Леонтьева и Ф. Ницше приходили к абсолютизации личности творца. Считалось строго обязательным наличие в любом живописном и музыкальном произведении особого авторского видения действительности. Причем это воззрение понималось как совестливое понимание художественного в человеке. Под совестью искусства, однако, подразумевалась лишь субъективная искренность индивидуального творца в выражении им красоты. Именно отсюда берет свое начало «мирискусническая» декадентская претензия на внеклассовость и надклассовость своей идеологической позиции.

Лидер «мирискусников» А. Бенуа многое сделал для пропаганды нового русского искусства и у нас в стране и за рубежом. При всей элитарной деятельности членов этого объединения оно получило мировое признание. Аналогичных идейных установок придерживались представители западноевропейского модернизма и постмодернизма, о которых пойдет речь в соответствующем разделе данного пособия.

# Литература

1. Арон Р. Этапы развития социологической мысли. — М., 2002.

2. Гуревич П. С. Философия культуры. — М., 2005.

3. Ортега-и-Гассет X. Эстетика. Философия культуры. — М., 2001.

4. Самосознание европейской культуры XX века. — М., 2003.