**Введение**

XX век, принесший так много нового, неоднозначного, трагичного; заставивший человека усомниться в своей разумности, человечности, впервые в истории противопоставивший в такой степени друг другу достижения культуры и цивилизации, служит и еще долго будет служить предметом исследования для всего социогуманитарного знания. Таким образом, актуальность данной темы не вызывает сомнения, тем более, никакая историческая эпоха не может изнутри адекватно оценить себя. В качестве примера можно сослаться на Возрождение, изучение которого в качестве особого периода культуры началось только в XIX веке.

Каждый период в истории культуры представляет собой сложную мозаику событий и тенденций развития. В данной работе главное внимание уделяется становлению и развитию в культуре образа современности (модерна), его предпосылок и трансформаций, результатом которых является состояние общества и культуры, называемое сейчас постсовременностью (постмодерном).

Искусство с давних лет является неотъемлемой частью жизни людей. В нем консолидировались духовные ценности и усилия людей разных эпох и времен. Работы модернистов заметно отличались от произведений искусства, ранее созданных человечеством: «чистое» творчество проявило себя в произведениях станковых, которые материализовали подсознательные, интуитивные движения, выявляя иррациональное в противовес логизированному созданию вещей.

Искусство модернизма не создавалось какой-либо определенной группой художников; его направления возникали в разные годы, в разных странах; в рядах модернистов оказывались художники, писатели, поэты, подчас не знавшие друг друга и не связанные между собой общими стремлениями и идеалами. Многочисленные модернистские направления не были связаны и национальными традициями искусства своих стран. Разбросанные по разным странам, разделенные десятилетиями, модернистские течения связаны между собой одним: их объединяет антиреалистический метод. Это в свою очередь определяет общность решения эстетических проблем в различных направлениях модернизма. Модерн как стиль просуществовал недолго и был забыт на многие годы. В последнее время, протест против засилья техницизма, рутинности, практицизма привел к появлению новой волны интереса к модерну, что обусловливает **актуальность** темы работы.

**Основная цель** предпринятой работы – проанализировать характерные черты стиля «модерн» , «постмодерн» и показать их влияние на все виды художественной деятельности конца ХІХ – начала ХХ века.

**Общая характеристика стиля «модерн»: понятие и зарождение**

Модернизм - (итал. modernismo — «современное течение»; от лат. modernus — «современный, недавний») — направление в искусстве и литературе XX века, характеризующееся разрывом с предшествующим историческим опытом художественного творчества, стремлением утвердить новые нетрадиционные начала в искусстве, непрерывным обновлением художественных форм, а также условностью (схематизацией, отвлечённостью) стиля. Модернистская парадигма была одной из лидирующих в западной цивилизации первой половины XX века, во второй же половине века она была подвергнута развёрнутой критике. Термин «модернизм» присущ только отечественной искусствоведческой школе, в западных источниках — это термин «modern». Так как в русской эстетике «модерн» означает художественный стиль, предшествующий модернизму, необходимо различать эти два понятия, дабы избежать путаницы. К предпосылкам формирования идей Модернизма может быть отнесено: 1) конституирование комплекса идей о самодостаточности человеческого разума (элиминация из структур соответствующих философских рассуждений трансцендентно-божественного разума как основания разума в его человеческой артикуляции);2) складывание комплекса представлений о креативной природе Разума, с одной стороны, и о его исторической ограниченности - с другой. (Идея абсолютности, универсальности и тотальности Разума была поставлена под сомнение еще И. Кантом, выдвинувшим стратегию "критики" различных - "чистого" и "практического" - разумов.); 3) позитивистские идеи (начиная от Канта), согласно которым человеческий разум по своей природе контекстуален и способен трансформировать социальную реальность (в соответствии с правилами социологии как дисциплинарно организованной науки), и аналогичная этим идеям программа, предложенная в рамках марксизма, согласно которой разум полагался исторически изменчивым и способным к заблуждениям (идеология как "ложное сознание"); задача философской рефлексии усматривалась в "изменении мира" ("Тезисы о Фейербахе" Маркса). Таким образом, идеал отражения действительности и когнитивный пафос классического мировоззрения замещался установкой на социальный конструктивизм. Таким образом, тезисы исторической изменчивости разума во всех его измерениях (от политического до художественного), социального конструктивизма через посредство осмысленной деятельности человека, позитивности "разрыва" с классической традицией составили основу М.

Модернизация общества имела неоднозначные последствия для развития культуры. С одной стороны, были созданы небывалые возможности реализации индивидуальных жизненных проектов, с другой - это обернулось исторически беспрецедентным противостоянием человека и общества, вызванным ослаблением групповых ценностей (аномией, по определению французского социолога Э. Дюркгейма). Парадокс состоит в том, что по мере замены традиционных социальных общностей абстрактными мегаструктурами человек стал воспринимать себя в качестве сложной и уникальной личности, испытывающей огромную потребность в личном участии, которое вряд ли возможно в этих условиях. Суть парадокса исчерпывается простым вопросом : если человек живет в неизбежно технологизированном и бюрократизированном (абстрактном) мире, то где в нем отыщется место конкретному многообразию человеческой жизни?

Теоретически это осознается в форме противопоставления цивилизации и культуры и констатации кризисного состояния последней. Постановка данных проблем - удел XX века, когда уже полностью реализовались тенденции развития общества модерна. Просвещение пребывало в уверенности относительно неограниченных возможностей разума, которые реализуются в политике (идея просвещенной абсолютной монархии), философии (по мнению И. Канта, философ – это "законодатель, задающий правила работы человеческого разума"), искусстве (классицизм), концепции человека как существа, от природы наделенного здравым смыслом. Стремлении к рациональной упорядоченности бытия проявилось и в новоевропейской картине мира как основе самосознания этой культуры.

Возникло новое отношение человека к миру - отношение субъекта к объекту, "когда сущее в целом интерпретируется и оценивается от человека и по человеку" [8, с.50]. Следствием такой мировоззренческой позиции стало появление нового способа интерпретации бытия - воссоздание картины мира. "Где мир становится картиной, там к сущему в целом приступают как к тому, на что человек нацелен и что он поэтому хочет соответственно преподнести себе, иметь перед собой и тем самым в решительном смысле представить перед собой. Картина мира, сущностно понятая, означает, таким образом, не картину, изображающую мир, а мир, понятый в смысле такой картины" [8, с.49].

Новоевропейская картина мира включает в себя три основополагающие идеи: природу, личность, культуру [1].

Под природой понимается все существующее, включая и человека, то, что определяется универсальным естественным законом и может быть изучено в опыте и рационально объяснено.

В понятии личности получает окончательное оформление образ человека, возникший в эпоху Возрождения. Личность, субъект – это человек, развивающийся на основе собственных дарований и инициативы.

И, наконец, культура, понятая как сфера самостоятельного творчества человека, в которой он может ставить себе цели по собственному усмотрению. Особо отметим, что понятие культуры, равно как и обозначаемая им проблематика, становится предметом теоретического исследования только с XVIII в., хотя термин "культура" античного происхождения и использовался Цицероном уже в I в. до н.э.

Таким образом, с XVIII в. человеческая деятельность понимается и осуществляется как культура. "Культура есть в этой связи реализация верховных ценностей путем заботы о высших благах человека. В существе культуры заложено, что подобная забота со своей стороны начинает заботиться о самой себе и так становится культурной политикой" [1, с.42], основанной на определенном самосознании, идеологическом проекте культуры. Главным содержанием этого проекта является, как мы уже отмечали, стремление к максимальной рациональности всех сторон жизни. Светский и рационалистический характер культуры Нового времени выразился в дифференциации ценностных сфер науки, морали, искусства и их автономизации по отношению к повседневной практике (ранее их сущностное единство гарантировалось религией).

**Модернистские течения в искусстве**

Хотя по продолжительности модерн просуществовал недолго (всего 20-30 лет), влияние его в то время на все виды художественной деятельности огромно. Следы модерна можно найти во всем: в архитектуре, в живописи, в монументальном искусстве, в книжной графике, плакате, рекламе, дизайне, одежде. От огромного общественного здания до дверной ручки, от монументальной мозаики до изящной вазы на столе, от живописного полотна до ложки и вилки – все это носило на себе отпечаток этого стиля, если за дело брались художники, архитекторы, дизайнеры модерна. Им было дело до всего. Для них не существовало ничего низкого, что не смогли бы они с помощью своей неуемной фантазии превратить в произведение искусства. Все к чему прикасалась рука художника, должно было стать прекрасным, каким являются природные формы, перед которыми эти художники преклонялись.

Каждая национальная школа придавала лицу модерна разное выражение, поскольку нет европейской страны, где не было бы своего собственного стиля модерн. И в то же время есть нечто общее, что объединяет все эти «модерны» и делает их почти неразличимыми, что позволяет говорить об общеевропейском художественном направлении.

Этим «общим» является ряд черт, которые и сделали его столь привлекательным. Условно это черты следующие: эклектизм, романтизм, чувственность, декоративность. Первые три признака унаследованы в основном от Европы, последний – из Азии.

**Абстракционимзм** (лат. «abstractio» — удаление, отвлечение) — направление нефигуративного искусства, отказавшегося от приближённого к действительности изображения форм в живописи и скульптуре. Одна из целей абстракционизма — достижение «гармонизации», создание определённых цветовых сочетаний и геометрических форм, чтобы вызвать у созерцателя разнообразные ассоциации. Крайнее проявление модернизма.

В живописи России XX века главными представителями абстракционизма были: Василий Кандинский (работавший в Германии, где и создал первые абстрактные композиции), Михаил Ларионов и Наталья Гончарова, основавшие в 1910—1912 гг. «лучизм», и, считавший себя основоположником нового типа творчества супрематизма, Казимир Малевич, создатель знаменитого «Чёрного квадрата».

Родственным абстракционизму течением является кубизм, стремящийся изобразить реальные объекты множеством пересекающихся плоскостей, создающих образ неких прямолинейных фигур, которые воспроизводят живую натуру. Одними из самых ярких примеров кубизма были ранние работы Пабло Пикассо.

**Абстрактный экспрессионизм** (abstract expressionism) — школа (движение) художников, рисующих быстро и на больших полотнах, с использованием негеометрических штрихов, больших кистей, иногда капая красками на холст, для полнейшего выявления эмоций. Экспрессивный метод покраски здесь часто имеет такое же значение, как само рисование.

Начальная фаза движения — абстрактный сюрреализм (abstract surrealism) появилась в 1940-е, под влиянием идей Андре Бретона, её основными приверженцами были американские художники Ганс Хоффман, Аршиль Горки, Адольф Готлиб и др. Особый размах движение получило в 1950-е гг., когда во главе его встали Джексон Поллок, Марк Ротко и Виллем де Кунинг.

**Дадаизм** или дада (Основатель течения поэт Тристан Тзара обнаружил в словаре слово «дада». «На языке негритянского племени Кру, — писал Тзара в манифесте 1918 года, — оно означает хвост священной коровы, в некоторых областях Италии так называют мать, это может быть обозначением детской деревянной лошадки, кормилицы, удвоенным утверждением в русском и румынском языках. Это могло быть и воспроизведением бессвязного младенческого лепета. во всяком случае — нечто совершенно бессмысленное, что отныне и стало самым удачным названием для всего течения») — модернистское течение в литературе, изобразительном искусстве, театре и кино. Зародилось во время Первой мировой войны в нейтральной Швейцарии, в Цюрихе. Существовало с 1916 по 1922 г.

Дадаизм наиболее ярко выразился в отдельных скандальных выходках — заборных каракулях (корни современного граффити), псевдочертежах неимеющих никакого смысла, комбинациях случайных предметов. В 1920-е годы французский дадаизм слился с сюрреализмом, а в Германии — с экспрессионизмом.

**Импрессионизм** (фр. impressionnisme, от impression — впечатление) — направление в искусстве, зародившееся во Франции, во второй половине XIX века. Обычно под термином «импрессионизм» подразумевается направление в живописи, хотя его идеи нашли своё воплощение и в других видах искусства, например, в музыке. Импрессионизм — двойная революция в живописи: в видении мира и в живописной технике. В живописи импрессионизма — мир движущийся, эфемерный, ускользающий, поэтому акцент - на это уходящее мгновение, на настоящее. Импрессионизм предпочитает свет, прикосновение, цветную вибрацию.

**Кубизм**

(фр. Cubisme) — авангардистское направление в изобразительном искусстве, прежде всего в живописи, зародившееся в начале XX века и характеризующееся использованием подчеркнуто геометризованных условных форм, стремлением «раздробить» реальные объекты на стереометрические примитивы.

Возникновение кубизма традиционно датируют 1906—1907 г. и связывают с творчеством Пабло Пикассо и Жоржа Брака. Термин «кубизм» появился в 1908 г., после того как художественный критик Луи Восель назвал новые картины Брака «кубическими причудами» (фр. bizarreries cubiques).

Начиная с 1912 г. в кубизме зарождается новое ответвление, которое искусствоведы назвали «синтетическим кубизмом».

**Модерн (**от фр. moderne — современный) или Арт-нуво (фр. art nouveau, букв. «новое искусство») — художественное направление в искусстве, больше популярное во второй половине XIX — начале XX века. Его отличительными особенностями являются: отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий, интерес к новым технологиям (в особенности, в архитектуре), расцвет прикладного искусства. Модерн стремился сочетать художественные и утилитарные функции создаваемых произведений, вовлечь в сферу прекрасного все сферы деятельности человека. В других странах называется также: «тиффани» (по имени Л.К. Тиффани (англ.)) в США, «арт-нуво» и «fin de siecle» (букв. «конец века») во Франции, «югендстиль» (точнее, «югендштиль» — нем. Jugendstil, по названию основанного в 1896 году иллюстрированного журнала Die Jugend) в Германии, «стиль Сецессион» (Secessionsstil) в Австрии, «модерн стайл» (modern style, букв. «современный стиль») в Англии, «стиль либерти» в Италии, «модернизмо» в Испании, «Nieuwe Kunst» в Голландии, «еловый стиль» (style sapin) в Швейцарии.

**Постимпрессионизм**

Возникает в 80-х годах 19 века. Художники этого направления не придерживались только зрительных впечатлений, а стремились свободно и обобщенно передавать материальность мира, прибегали к декоративной стилизации. К выдающимся представителям постимпрессионизма в живописи относятся Ван Гог, Гоген, Сезанн, Тулуз-Лотрек.

**Символизм**

(фр. Symbolisme) — одно из крупнейших направлений в искусстве (в литературе, музыке и живописи), возникшее во Франции в 1870-80-х гг. и достигшее наибольшего развития на рубеже XIX и XX веков, прежде всего в самой Франции, Бельгии и России. Символисты радикально изменили не только различные виды искусства, но и само отношение к нему. Их экспериментаторский характер, стремление к новаторству, космополитизм и обширный диапазон влияний стали образцом для большинства современных направлений искусства.

**Сюрреализм**

(фр. surréalisme — сверхреализм) — направление в искусстве, философии и культуре, сформировавшееся к началу 1920-х во Франции. Отличается подчёркнуто концептуальным подходом к искусству, использованием аллюзий и парадоксальных сочетаний форм.

Основателем и идеологом сюрреализма считается писатель и поэт Андре Бретон. Подзаголовком «сюрреалистическая драма» обозначил в 1917 году одну из своих пьес Гийом Аполлинер. Одними из величайших представителей сюрреализма в живописи стали Сальвадор Дали, Макс Эрнст и Рене Магритт. Наиболее яркими представителями сюрреализма в кинематографе считаются Луис Бунюэль, Жан Кокто, Ян Шванкмайер и Дэвид Линч. Сюрреализм в фотографии получил признание благодаря пионерским работам Филиппа Халсмана. В 1917 году Гийом Аполлинер придумал термин «Лексикон» в программе с описанием «балет Парад», которая была совместной работой композитора Эрика Сати, художника Пабло Пикассо, сценариста Жана Кокто, и балетмейстера Леонида Мясина: «В этом новом альянсе до сих пор устанавливаются костюмы, с одной стороны, и хореография — c другой, фиктивных облигаций не происходит. В „параде“, как в виде сверхреализма, я вижу начальную точку для ряда проявлений этого нового духа („дух нового“)».

Хотя центром сюрреализма был Париж, с 1920 по 60-е года он распространился по всей Европе, Северной и Южной Америке (включая страны Карибского бассейна), по Африке, Азии, а в 80-х годах и по Австралии.

Gedicht aus den Calligrammes

Наиболее значительным вкладом в Золотой век сюрреализма является первый Манифест сюрреализма 1924 года, созданный Андре Бретоном. Пятью годами ранее Бретон и Филипп Супо написали первый «автоматический» текст, книгу

«Магнитные поля». К декабрю 1924 года началось издание «Сюрреалистическая революция» под редакцией Пьера Навиля, Бенжамена Пере и, позже, Бретона. Кроме того, в Париже начало работу Бюро сюрреалистических исследований. В 1926 году Луи Арагон написал книгу «Парижский крестьянин». Многие из популярных художников в Париже в 20-е и 30-е годы были сюрреалистами, в том числе Рене Магритт, Макс Эрнст, Сальвадор Дали, Альберто Джакометти, Валентина Гюго, Мерет Оппенгейм, Ман Рэй, Туайен, Ив Танги. Хотя Бретон восхищается Пабло Пикассо и Марселем Дюшаном и призывает их присоединиться к движению, они остаются периферийными.

**Фовизм**

(от фр. fauve - дикий) — направление во французской живописи и музыке конца XIX — начала XX века. На парижской выставке 1905 года были продемонстрированы полотна художников, оставлявшие у зрителя ощущение исходящих от картин энергии и страсти, один из французских критиков назвал этих живописцев дикими зверями (les fauves). Так случайное высказывание вошло закрепилось как название за всем течением. Художественной манере фовистов были свойственны стихийная динамичность мазка, стремление к эмоциональной силе художественного выражения, яркий колорит, пронзительная чистота и резкие контрасты цвета, интенсивность открытого локального цвета, острота ритма. Фовизм выразился в резком обобщении пространства, рисунка, объема. Характеризуется предельно интенсивным звучанием открытых цветов, сопоставлением контрастных хроматических плоскостей, сведением формы к простым очертаниям при отказе от светотеневой моделировки и линейной перспективы. Группа заявила о себе на парижских выставках 1905-1907 гг., однако вскоре объединение распалось, и творческие пути участников разошлись. Название направление отражает реакцию современников на поразившую их экзальтацию цвета, "дикую" выразительность красок.

Фовизм в живописи

Фовизм в живописи характеризующееся яркостью цветов и упрощением формы. Как направление просуществовало недолго — примерно с 1898 по 1908 год.

Вдохновителями фовистов послужили постимпрессионисты Ван Гог и Гоген, предпочитавшие субъективный интенсивный цвет, цвету мягкому и натуральному, свойственному импрессионистам.

Главой этой школы считается Матисс, который свершил полный разрыв с оптическим цветом. На его картине женский нос вполне мог быть зеленого цвета, если это придавало ей выразительности и композиции. Матисс утверждал: «Я рисую не женщин; я рисую картины».

Любопытно, что название этого течения происходит от французского «les fauves» (буквально, «дикие»), как назвал фовистов критик Луи Восель в 1905 году. Сами же художники никогда не признавали над собой данного эпитета.

**Футуризм**

Направление в литературе и изобразительном искусстве, появившееся в начале XX века. Oтвoдя ceбe poль пpooбpaзa иcкyccтвa бyдyщeгo, фyтypизм в кaчecтвe ocнoвнoй пpoгpaммы выдвигaл идeю paзpyшeния кyльтypныx cтepeoтипoв и пpeдлaгaл взaмeн aпoлoгию тexники и ypбaнизмa кaк глaвныx пpизнaкoв нacтoящeгo и будущего. В изобразительном искусстве футуризм отталкивался от фовизма, заимствуя у него цветовые находки, и от кубизма, у которого перенял художественные формы, однако отвергал кубический анализ (разложение) как выражения сущности явления и стремился к непосредственному эмоциональному выражению динамики современного мира.

Главные художественные принципы — скорость, движение, энергия, которые некоторые футуристы пытались передать достаточно простыми приёмами. Для их живописи характерны энергические композиции, где фигуры раздроблены на фрагменты и пересекаются острыми углами, где преобладают мелькающие формы, зигзаги, спирали, скошенные конусы, где движение передаётся путём наложения последовательных фаз на одно изображение — так называемый принцип симультанности.

В России первыми футуристами стали художники братья Бурлюки. Давид Бурлюк — основатель в своём имении колонии футуристов «Гилея». Ему удаётся сплотить вокруг себя самые разные, яркие ни на кого не похожие индивидуальности. Маяковский, Хлебников, Кручёных, Бенедикт Лившиц, Елена Гуро — наиболее известные имена. В первом манифесте «Пощёчина общественному вкусу» призыв: «Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода современности.» Но призыв этот смягчён высказыванием ниже: «Кто не забудет первой любви, тот не узнает любви последней». Но даже такие кумиры, как Александр Блок, не избежали обвинения в том, что «им нужна лишь дача на реке». Так или иначе, но футуризм подарил поэзии трёх гениев: Маяковского, Хлебникова, Пастернака. Не говоря уже о море талантов: Хабиас, Каменский, Шкловский, Зданевич, Кручёных.

Судьба многих футуристов трагична. Одни расстреляны, как Терентьев, другие сгинули в ссылке, как Хабиас. Выживших обрекли на забвение: Каменский, Кручёных, Гуро, Шершеневич. Только Кирсанову, Асееву, Шкловскому удалось, несмотря на опалу, сохранить статус признанных писателей и дожить до преклонных лет в полном рассвете творческих сил. Пастернак был затравлен при Хрущёве, хотя к тому времени полностью отошёл от принципов футуризма.

**Экспрессионизм**

(от лат. expressio, «выражение») — авангардистское течение в европейском искусстве, получившее развитие в конце ХIX — начале XX века, характеризующееся тенденцией к выражению эмоциональной характеристики образа(oв) (обычно человека или группы людей) или эмоционального состояния самого художника.

Произведения экспрессионизма часто отображают эмоциональное состояние или впечатлениe автора по поводу какого-либо события, также от встречи или общения с каким-нибудь человеком, или по поводу другого художественного произведения (классического или современного автора).

Экспрессионизм представлен во множестве художественных форм, включая живопись, литературу, театр, кинематограф, архитектуру и музыку.

Несмотря на то, что данный термин широко используется в качестве справочного, в реальности не существовало никакого определенного художественного движения, называющего себя «экспрессионизмом». Считается, что экспрессионизм зародился в Германии, и важную роль в его становлении сыграл немецкий философ Фридрих Ницше, привлекший внимание к незаслуженно забытым ранее течениям в античном искусстве. В книге «Рождение трагедии или Эллинство и пессимизм» (1871) Ницше излагает свою теорию дуализма, постоянной борьбы между двумя типами эстетического переживания, двумя началами в древнегреческом искусстве, которые он называет аполлоническим и дионисическим. Ницше спорит со всей немецкой эстетической традицией, оптимистически трактовавшей древнегреческое искусство с его светлым, аполлоническим в своей основе началом. Он впервые говорит о другой Греции — трагической, опьяненной мифологией, дионисической, и проводит параллели с судьбами Европы. Аполлоническое начало являет собой порядок, гармонию, спокойный артистизм и порождает пластические искусства (архитектура, скульптура, танец, поэзия), дионисическое начало — это опьянение, забвение, хаос, экстатическое растворение идентичности в массе, рождающее непластическое искусство (прежде всего музыка). Аполлоническое начало противостоит дионисическому как искусственное противостоит естественному, осуждая все чрезмерное, непропорциональное. Тем не менее, эти два начала неотделимы друг от друга, всегда действуют вместе. Они борются, по мнению Ницше, в художнике, и всегда оба присутствуют в любом художественном произведении. Под влиянием идей Ницше немецкие (а вслед за ними и другие) художники и литераторы обращаются к хаосу чувств, к тому, что Ницше называет дионисическим началом. В наиболее общем виде термин «экспрессионизм» относится к произведениям, в которых художественными способами выражены сильные эмоции, и само это выражение эмоций, общение посредством эмоций становится основной целью создания произведения.

Экспрессионизм в кинематографе

Экспрессионизм пришел в кинематограф из Германии. Немецкий авангард начал с «оживления» абстрактных изображений.

Все четверо его крупнейших представителей (В. Эггелинг, Х. Рихтер, О. Фишингер, В. Рутманн) были художниками-абстракционистами.

В 1919 году Эггелинг первым из них снял «Вертикально-горизонтальную мессу», потом в сотрудничестве с Рихтером — «Вертикально-горизонтальную симфонию» (1920) и, наконец, «Диагональную симфонию» (1922). А «Ритм 21, 24 и 25» (1926) Рихтера, «Опусы, 1-4» (1923—1925) Рутманна, «Упражнения 6-8 и далее» (1929—1932) Фишингера экспериментировали с кинематографическим ритмом, используя движение абстрактных картинок и во многом прокладывая путь современной анимации. Эггелинг умер в 1925 году. Фишингер и Рихтер с конца 1930-х годов работали в США, где Рихтер всерьез занимался вопросами теории искусства кино. Рутманну удалось вырваться за пределы абстракционистского авангарда, используя его лучшие приемы, когда он снял фильмы «Берлин — симфония большого города» (1927) и «Мелодия мира» (1929), ставшие классикой мирового кино.

Экспрессионизм в музыке получил наиболее радикальное выражение у композиторов нововенской школы: прежде всего у ее основоположника — Арнольда Шёнберга и у его учеников — Альбана Берга и Антона Веберна.

Резкая оппозиция отмиравшему романтизму и утонченным эстетским школам начала XX века сближала эту группу с конструктивизмом молодого Пауля Хиндемита, с кубистскими опытами Стравинского и композиторов группы «6» («Les Six») — Л. Дюрея, Д. Мийо, А. Онеггера, Ж. Орика, Ф. Пуленка, Ж. Тайфер. Но Шенберг и его школа заняли особое место в западной музыке, составив самую экстремистскую ее ветвь. Мотивы беспокойства за судьбы мира, неприятие зла и бесчеловечности парадоксально соединялись в их искусстве с элитарной замкнутостью, сознательной изоляцией от широкой аудитории.

В 10-20-е годы прошлого века были созданы важнейшие образцы музыкального экспрессионизма: монодрамы «Ожидание», «Счастливая рука», Пять пьес для оркестра и вокальный цикл «Лунный Пьеро» Шёнберга, а также «Симфония» ор.21 Веберна. Ученик Шёнберга Альбан Берг создал единственное в своем роде экспрессионистское сочинение, отмеченное духом социального критицизма, — оперу «Воццек». Это — высшее достижение музыкального экспрессионизма.

Истоки экспрессионизма в музыке: опера Вагнера «Тристан и Изольда», поздние симфонии Малера, некоторые сочинения Рихарда Штрауса.

Из всех направлений нового искусства 20 в. экспрессионизм острее всего выразил конфликт человека с реальностью. В одних случаях он вел к обостренному выражению трагического, в других — к художественной утопии, которая казалась спасением духовных ценностей. Этот конфликт вел к радикальности художественных решений, к взрыву традиций. Реформа А. Шенберга явилась для тех лет наиболее радикальной. Стиль, складывавшийся в русле нововенской школы, — жестко-экспрессивный, аскетичный, абстрагированный от всего «слишком человеческого».

Тенденции:

1) конфликт с миром, бунт и бессилие, беспросветность;

2) сострадание к человеку, к человечеству и вместе с тем крайний эгоцентризм;

3) безудержная эмоциональность;

4) абстракционизм.

В русле экспрессионизма возникла идея духовности искусства, высшая чистота которого требует полного освобождения от мира чувственно-конкретного. В музыке хотели видеть идеальный пример художественной абстракции, игры «чистых форм», которые говорят о духовном, не снисходя до реального. Путь музыки к духовности был понят как процесс вытеснения всех средств лирической выразительности. В музыке Шёнберга стихия чувства еще оказывает мощное давление на воздвигнутую перед ней «плотину»: возникает противоречие между эмпиризмом перевозбужденных, хаотически разорванных состояний и жестко рациональной системой их обуздания. Две конфликтующие силы находятся в состоянии неустойчивого равновесия. Тогда как в музыке А. Веберна полностью воплотился идеал духовности без чувств (ср. с абстрактной живописью).

Центральный момент реформы Шёнберга — ликвидация тональной основы музыки и замена ее специально сконструированной техникой додекафонии. Новая техника должна была воздвигнуть преграду для «романтической красоты чувства»; теперь всё душевное и прекрасное воспринималось как тривиальное, нетерпимо благодушное и потому ложное, эгоистически отгораживающее себя от кошмара и абсурда реальной жизни. В экспрессионизме эта позиция привела к вытеснению из искусства естественно человеческого. Новый метод полностью ликвидировал принцип централизации звуковысотных элементов музыки, заменив их условной «интервальной» организацией музыкальной ткани.

В новой манере были написаны преимущественно камерные пьесы. Школа Шёнберга отходит от крупных симфонических форм, ясно ощущая, что атональность препятствует конструированию монументальных полотен.

К концу 20-х годов остродиссонансная сфера серийно-атональной музыки трактуется Бергом и Шёнбергом уже как средство воплощения бесчеловечных сил, угрожающих миру (оперы «Лулу» Берга и «Моисей и Аарон» Шёнберга).

Как сигнал мирового неблагополучия, как «крик в ночи», мешающий привычному наслаждению искусством, экспрессионизм был актуален, неразрывно связан с историческими событиями. «Экспрессионизм родился на гребне большого исторического конфликта, но он — его гипертрофированное, болезненное и неистинное отражение» (Г. А. Недошивин).

**Модерн в зарубежном и русском искусстве рубежа ХІХ-ХХ веков**

В конце 19 века блестящая плеяда французских живописцев-импрессионистов совершила подлинный переворот в европейской живописи. Среди выдающихся художников – Ренуар, К. Моне, Э. Мане, Дега, Базиль, Писсарро, Сислей, Сезан и другие. В группе импрессионистов была даже одна женщина – Берта Моризо.

Полотна будущих импрессионистов вначале мало отличались от традиционного реалистического искусства. Франко-прусская война 1870 года разбросала молодых живописцев только начинающих вырабатывать свой стиль. Ренуар, Моне, Дега, Базиль были призваны в армию; Сезан уезжает в Эстаку, где увлеченно пишет пейзажи, постепенно высветляя свою палитру. Сислей, Писсарро, а позже Моне создают интересные пейзажи в Англии, а затем в Голландии.[[1]](#footnote-1)1 Если раньше в творчестве Моне и Ренуара ощущалось заметное воздействие Курбе, то в этот период в их творчестве угадываются черты, которые вскоре будут определены как импрессионизм.

Примерно у 1872 году художники вновь собираются во Франции и работают в окрестностях Парижа и полностью посвящают себя поискам ярких и чистых сочетаний цвета. Пленэр был подлинным наслаждением для живописцев. Они, прежде всего, стремились передать впечатление игры цвета и света, которыми наполнена природа.

Примерно через два года поисков, увлеченной, напряженной работы наступает период объединения. Новое направление живописи находит полное развитие, которое завершается первой публичной демонстрацией работ этих художников. Первая выставка импрессионистов познакомила зрителей с их искусством, но принесла им ни моральной поддержки, ни ожидаемого материального успеха. Огорченные неудачей некоторые художники перестали выставляться в последующих выставках импрессионистов.

Десятилетие с 1870 по 1880 год – наиболее плодотворный период развития импрессионизма. После долгих поисков настала пора радостного творчества, раскрывающегося во всей широте. В этот период гармонического развития импрессионизма Моне, Ренуар, Камиль Писсарро, Сислей создали картины, свидетельствующие о тонкой передаче окружающего мира. Художники черпали свое вдохновение в самых разных картинах природы: в потоках воды, в шуме листвы деревьев, в красоте цветов, в мерцании красок неба, в залитых солнцем фигурах современников, занятых повседневными делами. Пейзажи импрессионистов прозрачны, светлы и поразительно звонки в цветовой характеристике природы. Они нашли то удивительное сочетание красок, когда последние накладывались одна на другую, местами просвечивая сквозь последующий слой, наложенный на поверхности просохшей фактуры полотна, создавали неповторимую гармонию цвета, наиболее выразительную для раскрытия именно такого состояния природы.

"Впечатление. Восход солнца" Моне - именно эта картина дала название движению импрессионистов. Этот великолепный этюд запечатлел момент превращения ночи в день: всего несколькими мазками ярко-оранжевого цвета художник сумел передать свет, дрожащий на воде.

В 90-х годах в искусстве Германии возникает югендстиль. Основатели немецкого модерна – художники новаторы Отто Экман, Петер Беренс, Август Эндель. Они считали, что все созданное человеком, является искусством. Основные черты югендстиля состоят в показе человеческих страстей (например, весьма популярен был мотив поцелуя. Знаменитый «Поцелуй» П. Беренса (1898) стал одним из первых решений этого мотива.[[2]](#footnote-2)1 Поместив в центре две головы, что слились воедино, художник окутал их волосами, превратив их в узор, орнамент. Очень часто художники изображают юных героев (Ф. Ходлер, «Весна», подчеркивая мотив пробуждения чувств и становление жизненных сил. Объединение разных «живых» форм проявляется в частом изображении сатиров, кентавров, сфинксов. Этому стилю присуще и изображение отдельных частей природы (цветок, листок, птичка, бабочка, которые выступают как определенное понятие, символ. Особенно любимыми птицами были лебедь и фазан: один символ обреченности, второй – солнечности. Входящие в орнамент стилизованные цветы, птицы, поверхности воды, зеркал и пр. были очень распространенными.

Югендстиль не ограничился одним жанром. Активно возводятся новые здания, вокзалы с декором в югендстиле. Архитектура этих строений тяготеет к открытости и «выставочности». Это было началом пути к современной архитектуре и искусству бытовых вещей. Именно югендстиль стремился объединить полезность и художественную форму. Бытовые «мелочи», одежда, мебель, саквояжи, кошельки – все это обновлялось. Распространяется мода и на металлические предметы: мебель, посуда, женские украшения, которые в послушных руках мастера передают игру теней, сочетают в себе восточный орнамент и европейскую форму.

Художники модерна ничего не знали о глубинной сути восточного искусства. Они ничего не понимали в восточной философии, но каким-то интуитивным образом почувствовали самую суть восточного искусства. Именно как художники. Заслуга художников модерна заключается в том, что они увидели восточную красоту, что было доступно далеко не всем.

Известно достаточно много презрительных высказываний того времени о восточном искусстве, которое трактовалось порой как безобразное. Известно, что даже великий Сезан, стараясь видимо унизить живопись Гогена, назвал его картины «плоскими китайскими картинками».[[3]](#footnote-3)1 Следует сказать, что многие художники модерна, завороженные Сезаном, пошли именно за ним, а модерн с его восточными привязанностями был вытеснен кубизмом, конструктивизмом, футуризмом.

Наиболее заметной особенностью архитектуры модерна стал отказ от прямых углов и линий в пользу более плавных, изогнутых линий. Часто художники модерна брали за основу своих рисунков орнаменты из растительного мира. «Визитной карточкой» этого стиля стала вышивка Германа Обриста «Удар бича». Архитектуру модерна отличает отказ от прямых линий и углов в пользу более естественных, «природных» линий, использование новых технологий (металл, стекло).

Как и ряд других стилей, архитектуру модерна отличает также стремление к созданию одновременно и эстетически красивых, и функциональных зданий. Большое внимание уделялось не только внешнему виду зданий, но и интерьеру, который тщательно прорабатывался. Все конструктивные элементы: лестницы, двери, столбы, балконы — художественно обрабатывались.

Одним из первых архитекторов, работавших в стиле модерн, был бельгиец Виктор Орта (1861—1947). В своих проектах он активно использовал новые материалы, в первую очередь, металл и стекло. Несущим конструкциям, выполненным из железа, он придавал необычные формы, напоминающие какие-то фантастические растения. Лестничные перила, светильники, свисающие с потолка, даже дверные ручки — все тщательно проектировалось в едином стиле. Во Франции идеи модерна развивал Эктор Гимар, создавший, в том числе, входные павильоны парижского метро.

Ещё дальше от классических представлений об архитектуре ушёл Антонио Гауди. Здания, сооружённые им, настолько органически вписываются в окружающий пейзаж, что кажутся делом рук природы, а не человека.

Модерн стремился стать единым синтетическим стилем, в котором все элементы из окружения человека были выполненные в одном ключе. Вследствие этого в этот период возрос интерес к прикладным искусствам: дизайну интерьеров, керамике, книжной графике.

В европейских странах начали создаваться различные художественные ассоциации, работающие в новом стиле: «Выставочное общество искусств и ремёсел» (1888) в Великобритании, «Объединённые художественно-ремесленные мастерские» (1897) и «Немецкие мастерские художественных ремёсел» (1899) в Германии, «Венские мастерские» (1903) в Австрии, «Нансийская школа» во Франции, «Мир искусства» (1890) в России.

Распространению модерна способствовало проведение Всемирных выставок, на которых демонстрировались достижения современных технологий и прикладного искусства. Наибольшую известность модерн получил на Всемирной выставке 1900 года в Париже. После 1910 значение модерна стало угасать.

Остановимся теперь на русском модерне, ибо он имеет свою, ярко выраженную русскую «физиономию». Примат художественных образов и форм, косвенно выражающих содержание современности, над формами ее непосредственного отображения – основная отличительная черта искусства конца ХІХ - начала ХХ в.

Вступление русского капитализма в империалистическую стадию своего развития, которое падает на 90-е годы, оказало решающее влияние на все сферы духовной жизни общества. Критическое отношение художников к действительности трансформируется, приобретая форму поиска красоты и гармонии. Сознание же того, что эта красота не является порождением этого буржуазного мира «пользы», а создана талантом и художественной фантазией художника, сказалась не только в тяготении к сказочным, аллегорическим или мифологическим сюжетам, но и в самой структуре художественной формы, переводившей образы внешней реальности в область фольклорных представлений, воспоминаний о прошлом или непредвиденных предощущений будущего.[[4]](#footnote-4)

Оппозиционность искусства прозе буржуазных отношений приобретает не столько нравственно-эстетическую и социальную окраску, сколько собственно эстетическую: главное зло, которое приносит с собой буржуазный мир – равнодушие к красоте, атрофия чувства прекрасного. В воспитании этого чувства всеми доступными искусству средствами видится теперь гуманистическая миссия художника. Большая роль в этом процессе принадлежала группам художников «Мир искусства», яркими представителями которой были художники А. Бенуа, В. Серов, М. Врубель и др. и «Голубая роза» (Борисов-Мусатов, Сарьян, Кузнецов, Судейкин). Вообще русский модерн не отличается такой чистотой стиля как западноевропейский, и поэтому достаточно трудно определить, кто есть кто среди художников, даже объединенных в отдельные группы. Более четко модерн представлен в творчестве Сомова, Головина, Бакста, Борисова-Мусатова, Рериха и Врубеля. Правда, что касается книжной и журнальной графики, то тут наши художники были гораздо ближе к классическому модерну.

Важной особенностью данного периода является выравнивание прежде неравномерного развития отдельных видов искусства: рядом с живописью становится архитектура, декоративно-прикладное искусство, книжная графика, скульптура, театральная декорация.

В архитектуре, в короткий период господства стиля модерн, наиболее полно воплотившем основные тенденции, жанры, направления развития русского модерна, был Ф.О. Шехтель. Творчество этого мастера охватывает, по существу все виды архитектурного строительства – частные особняки, доходные дома, здания торговых фирм, вокзалов.

Типичным и наиболее совершенным образцом раннего модерна в Росси является особняк Рябушинского в Москве, построенный Шехтелем в 1900-1902 гг. Архитектор уходит от традиционных заданных схем построения, утверждая в планировке здания принцип свободной асимметрии. Каждый из фасадов особняка скомпонован по-своему. Здание представляет собой сочетание пластично, скульптурно трактованных объемов, образующих уступчивую композицию. Это свободное развитие объемов в пространстве демонстрирует свойственный модерну принцип уподобления архитектурной постройки органической форме. Характерным приемом модерна является применение в застеклении окон цветных витражей. Здание опоясывает широкий мозаичный фриз со стилизованными изображениями ирисов, объединяющий разнохарактерные по композиции фасады.

Прихотливо-капризные извивы линий являются одним из самых распространенных орнаментальных мотивов модерна. Многократно повторяясь в рисунке мозаичного фриза, в ажурных переплетах оконных витражей, в узоре уличной ограды и балконных решеток, этот мотив особенно богато разыгран в декоративном убранстве интерьера, достигая своего апогея в причудливой форме мраморных перил, мраморной же лестницы, трактованных в виде взметнувшейся и опадающей волны.

Оформление интерьеров - мебель и декоративное убранство также выполнены по проектам Шехтеля. Чередование сумрачно-затененных и светлых пространств, разнообразие фактурных контрастов, обилие материалов, дающих причудливую игру отраженного света (мрамор, стекло, полированное дерево), окрашенный свет оконных витражей, наконец, причудливая конфигурация пространственных ячеек и асимметричное расположение дверных проемов, многократно изменяющее направление светового потока – все это свидетельствует о стремлении к преображению реальности в особый романтический мир.

Сферой наиболее эффективного, уже не только визуального, а универсального преображения действительности становится в то время театр. Театр просто нуждался в модерне, а модерн нуждался в театре. Модерн насквозь театрален, если под театральностью понимать иллюзию жизни. И театр, в свою очередь – это всегда игра, невсамделишность, - то, что лежит в основе модерна. Оба они – и театр, и модерн – склонны к романтизму, синтетичны. Театр объединяет музыку, живопись, актера, а модерн стремиться свести воедино архитектуру, живопись, прикладное искусство.

Русские художники первыми почувствовали эту родственность и ринулись на подмостки, заполнив сцену не только своими роскошными декорациями, но и своим человеческим, личностным началом.

Вершиной достижения модерна – классическим выражением его идеи – стала постановка «Маскарада» Лермонтова в оформлении Головина: красочно орнаментальное, романтичное, загадочное – оно воплощало основную идею модерна: мир – театр, мир – маскарад. Но эта же постановка стала и последним, самым значительным явлением модерна на сцене. После чего пришло другое – революционное время, которому эстетика модерна была органически чужда. И так же, как и на Западе, его сменили урбанистические течения.

Таким образом, в течение второй половины ХІХ - начала ХХ столетий, всего на протяжении 20-30 лет родился, расцвел и угас модерн – стиль, развивающий идей символизма, стремящийся создать вокруг людей эстетически наполненную предметную среду. Нет европейской страны, где так или иначе, не проявился бы модерн. Имея собственные национальные названия, модерн тем не менее имеет много общего, которое позволяет говорить об общеевропейском художественном направлении.

Модерн не вписался в техническую цивилизацию, потому что слишком благоговел перед природой, рисуя свои картины и строя свои дома по ее законам, по законам органических природных форм. Кроме того, он был неисправимым романтиком.

В условиях существования модерна, когда сферы приложения изобразительного творчества необычайно расширяются, формируется новый тип универсального художника, который «умеет все» - написать картину и декоративное панно, исполнить виньетку для книги и монументальную роспись, вылепить скульптуру и «сочинить» театральный костюм. Чертами такого универсализма отмечено творчество Михаила Врубеля.

Неординарность художественного мышления, новизна формы дала возможность художнику открыть новую эпоху в искусстве.

**Постмодернизм**

**Постмодернизм** (фр. *postmodernisme* — после модернизма) — термин, обозначающий структурно сходные явления в мировой общественной жизни и культуре второй половины XX века: он употребляется как для характеристики постнеклассического типа философствования, так и для комплекса стилей в художественном искусстве.

Постмодерну (постсовременности) предшествовала цепь культурных трансформаций, вместе составивших культурный проект модерна (современности): просвещение - романтизм - декаданс - авангард.

В конце ХХ столетия исчезла, безусловно, футуристическая ориентация культуры, пафос новых времен и им на смену пришло чувство неопределенности перед лицом и прошлого, и настоящего, и будущего.

Таким образом, культура конца XX века возникает на основе экономических, социальных и политических реалий "сверхоткрытого" общества. Это "культура избытка", которая характеризуется перенасыщенностью значений, нехваткой оценочных суждений и ясного понимания своих перспектив.

Вместе с тем, можно увидеть и положительное содержание постмодерна, поскольку тот стремится преодолеть нетерпимость и монологизм модерна, внимателен к "другому", обращается к диалогу и полилогу, принципиально отвергает идеи господства над природой, обществом, личностью. С этой точки зрения, происходит не утрата ценностей, а их изменение, переориентация стиля жизни. Это выражается в повышенном интересе к самопознанию и самоосуществлению личности, заботе об окружающей среде (экологическое движение), исторически сложившейся среде (внимание к традициям), переосмыслении роли женщины в истории (феминизм), в растущей убежденности в необходимости общеобязательной этики в интересах выживания человечества, возвращении религиозной культуры [3].

Особенностью постмодернистского подхода является также стремление к воссоединению научного и образно-художественного познания мира. Родившись вначале как феномен художественной культуры и осознав себя сперва как литературное течение, постмодернизм затем был отождествлен с одним из стилистических направлений архитектуры второй половины века, и уже на рубеже 70-80-х годов стал оцениваться как наиболее адекватное духу времени выражение и интеллектуального и эмоционального восприятия эпохи. Главным экспортером идей стало литературоведение, претендующее с тех пор на ведущие позиции в гуманитарном знании.

Своего пика постмодернистское мироощущение достигло на Западе в 80-е годы, причем оно (как и сейчас) было очень двойственным: с одной стороны, ощущалась исчерпанность постмодернистских представлений, с другой - ничего нового им на смену пока не пришло, более того, создавалось впечатление, что постмодернизм втягивал в поле своего воздействия все новые сферы культурного сознания.

Таким образом, приходится признать, что теоретическая рефлексия культуры конца XX столетия представлена, преимущественно, мифологемами постмодернизма.

Воспроизведенный в них лик постсовременности характеризуется следующими чертами:

- децентрацией, плюрализмом и фрагментарностью культуры. "Рассеянность и спутанность ценностей" (Ж. Бодрийяр) приводит к нарушению иерархической организации культуры, равноправному сосуществованию "высокого" и "низкого", элитарного и массового, к превращению иронии в средство саморазрушения культуры;

- вытеснением реальности системой фантомов сознания, стирающих различие реального и воображаемого, замыкающихся на самих себе копий без оригиналов.

- театрализацией сегодняшней социально-политической и духовной жизни. Это ощущение театральной призрачности, неподлинности жизни особенно проявилось в 80-х годах, и оно же стимулировало процессы переосмысления возможностей и границ реализации человеческой индивидуальности в постсовременном обществе ;

- поиском новых форм достижения социальной и культурной идентичности. 80-90 гг. отмечены появлением новых тенденций в духовной жизни – возвратом к сфере частной жизни, религиозно-духовной проблематике. Эта трансформация духовного климата была обусловлена ощущением приближения конца тысячелетия, упадком имиджа общественного человека, непомерным нарциссизмом и цинизмом общества потребления. Безусловно, это не было возвратом к каноническим формам религиозности, а расцветом множества самых разнообразных сект и обрядов, которые лишь с большой долей условности можно было бы назвать истинно религиозными. Сюда же относятся различные виды фундаментализма, интерес к языческим ритуалам, эзотеризм, оккультизм, восточные диеты, экологическое движение, медитация, спиритизм, сатанология и т.п., одним словом - все, что ранее находилось на периферии культуры.

- неопределенностью, открытостью, незавершенностью, стиранием пространственных и временных границ. Новизна здесь в той же мере означает движение вперед, сколь и возврат к тому, что было, казалось бы, безвозвратно утрачено модерном. Неактуальной становится идея непрерывности исторического процесса, культура приобретает мозаично-цитатный облик, она охотно прибегает к практике сопоставления различных исторических эпох и традиций мышления.

**Основные трактовки понятия**

В настоящее время существует ряд взаимодополняющих концепций постмодернизма как феномена культуры, которые подчас носят взаимоисключающий характер[7]:

Юрген Хабермас, Дениел Белл и Зигмунт Бауман трактуют постмодернизм как итог политики и идеологии неоконсерватизма, для которого характерен эстетический эклектизм, фетишизация предметов потребления и другие отличительные черты постиндустриального общества.

В трактовке Умберто Эко постмодернизм в широком понимании — это механизм смены одной культурной эпохи другой, который всякий раз приходит на смену авангардизму (модернизму) («Постмодернизм — это ответ модернизму: раз уж прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить, иронично, без наивности»[9]).

Постмодернизм — общий культурный знаменатель второй половины XX века, уникальный период, в основе которого лежит специфическая парадигмальная установка на восприятие мира в качестве хаоса — «постмодернистская чувствительность» (В. Вельш, И. Хассан, Ж.-Ф. Лиотар).

постмодернизм — самостоятельное направление в искусстве (художественный стиль), означающий радикальный разрыв с парадигмой модернизма (Г. Хоффман, Р. Кунов). По мнению же X. Летена и С. Сулеймена, постмодернизма как целостного художественного явления не существует. Можно говорить о нём как о переоценке постулатов модернизма, но сама постмодернистская реакция рассматривается ими как миф.

Постмодернизм — эпоха, пришедшая на смену европейскому Новому времени, одной из характерных черт которого была вера в прогресс и всемогущество разума. Надлом ценностной системы Нового времени (модерна) произошёл в период Первой мировой войны. В результате этого европоцентристская картина мира уступила место глобальному полицентризму (Х. Кюнг), модернистская вера в разум уступила место интерпретативному мышлению.

**Отличие постмодернизма от модернизма**

Возникший как антитеза модернизму, открытому для понимания лишь немноги[6], постмодернизм, облекая всё в игровую форму, нивелирует расстояние между массовым и элитарным потребителем, низводя элиту в массы (гламур). Отличие постмодернизма от модернизма состоит в следующем:

Тблица 1. - Отличие постмодернизма от модернизма

|  |  |
| --- | --- |
| **Сравнительная таблица по Брайнину-Пассеку** | |
| **модернизм** | **постмодернизм** |
| Скандальность | Конформизм |
| Антимещанский пафос | Отсутствие пафоса |
| Эмоциональное отрицание предшествущего | Деловое использование предшествующего |
| Первичность как позиция | Вторичность как позиция |
| Оценочность в самоназвании: «Мы — новое» | Безоценочность в самоназвании: «Мы — всё» |
| Декларируемая элитарность | Недекларируемая демократичность |
| Преобладание идеального над материальным | Коммерческий успех |
| Вера в высокое искусство | Антиутопичность |
| Фактическая культурная преемственность | Отказ от предыдущей культурной парадигмы |
| Отчетливость границы искусство-неискусство | Всё может называться искусством |

В настоящее время уже можно говорить о постмодернизме как о сложившемся стиле искусства со своими типологическими признаками.

**использование готовых форм** — основополагающий признак такого искусства. Происхождение этих готовых форм не имеет принципиального значения: от утилитарных предметов быта, выброшенных на помойку или купленных в магазине, до шедевров мирового искусства (всё равно, палеолитического ли, позднеавангардистского ли). Ситуация художественного заимствования вплоть до симуляции заимствования, римейк, реинтерпретация, лоскутность и тиражирование, дописывание от себя классических произведений, добавившаяся в конце 80-90-х годов к этим характеристическим чертам «новая сентиментальность», — вот содержание искусства эпохи постмодерна. По сути дела, постмодернизм обращается к готовому, прошлому, уже состоявшемуся с целью восполнить недостаток собственного содержания.

Таким странным образом постмодерн демонстрирует свою крайнюю традиционность и противопоставляет себя нетрадиционному искусству авангарда. «Художник наших дней—это не производитель, а апроприатор… со времен Дюшана мы знаем, что современный художник не производит, а отбирает, комбинирует, переносит и размещает на новом месте… Культурная инновация осуществляется сегодня как приспособление культурной традиции к новым жизненным обстоятельствам, новым технологиям презентации и дистрибуции, или новым стереотипам восприятия» (Б. Гройс). Эпоха постмодерна опровергает казавшиеся ещё недавно незыблемыми постулаты о том, что «…традиция исчерпала себя и что искусство должно искать другую форму» (Ортега-и-Гассет) — демонстрацией в нынешнем искусстве эклектики любых форм традиции, ортодоксии и авангарда. «Цитирование, симуляция, ре-апроприация — все это не просто термины современного искусства, но его сущность» (Ж. Бодрийяр).

При этом в постмодерне слегка видоизменяется заимствованный материал, а чаще извлекается из естественного окружения или контекста, и помещается в новую или несвойственную ему область. В этом состоит его глубокая

**Маргинальность**. Любая бытовая или художественная форма, в первую очередь, есть «…для него только источник стройматериала» (В. Брайнин-Пассек). Эффектные произведения Мерсада Бербера с включениями копированных фрагментов полотен Ренессанса и Барокко, звуки современной электронной музыки, представляющей из себя сплошной поток соединённых между собой так называемыми «ди-джейскими сводками» [смиксованных] готовых музыкальных фрагментов, композиции Луизы Буржуа из стульев и дверных полотен, Ленин и Микки-Маус в произведении соц-арта — все это типичные проявления повседневной реальности постмодернистского дискурса.

Эти вышеназванные свойства позволяют некоторым исследователям ставить знак равенства между постмодернизмом и китчем. Трудно согласиться с такой радикальный интерпретацией. Китч, как стилистическая основа массовой культуры, мэйнстрима, безусловно заимствует, но не из лона мировой традиции и классики, а фактически из самого себя, опираясь при этом исключительно на сиюминутную массовую моду. Кроме того, в китче подражание высокой культуре (без использования при этом ее достижений и духовного потенциала) носит принципиально серьёзный, можно сказать, пафосный и высокопарный характер, несомненно придающий китчу явный налёт пошлости (являющейся его неотъемлемым стилистическим признаком).

Постмодерн в общем и целом не признает пафоса, он иронизирует над окружающим миром или над самим собой, тем самым спасая себя от пошлости и оправдывая свою исконную вторичность.

**Ирония** — вот следующий типологический признак культуры постмодерна. Авангардистской установке на новизну противопоставлено устремление включить в современное искусство весь мировой художественный опыт способом ироничного цитирования. Возможность свободно манипулировать любыми готовыми формами, а также художественными стилями прошлого в ироническом ключе, обращение ко вневременным сюжетам и вечным темам, еще недавно немыслимое в искусстве авангарда, позволяет акцентировать внимание на их аномальном состоянии в современном мире.Отмечается сходство постмодернизма не только с массовой культурой и китчем. Гораздо более обосновано заметное в постмодернизме повторение эксперимента соцреализма, который доказал плодотворность использования, синтеза опыта лучшей мировой художественной традиции. Таким образом, постмодерн наследует из соцреализма

**Синтетичность** или **синкретизм** — в постмодернизме можно видеть сплав, буквальное сращение различных признаков, приемов, особенностей различных стилей, представляющих новую авторскую форму. Это очень характерно для постмодернизма: его новизна — это сплав старого, прежнего, уже бывшего в употреблении, использованного в новом маргинальном контексте. Вот почему для постмодернистской практики, будь то кино, литература, архитектура или иные виды искусства, весьма характерны исторические аллюзии.

В настоящее время постмодернизм рассматривается как новый художественный стиль, отличающийся от авангарда возвратом к красоте вторичной реальности, повествовательности, обращением к сюжету, мелодии, гармонии вторичных форм.

Между тем, критика постмодернизма носит тотальный характер (несмотря на то, что постмодернизм отрицает любую тотальность) и принадлежит как сторонникам современного искусства, так и его неприятелям. Уже заявлено о смерти постмодернизма (подобные эпатирующие высказывания после Р. Барта, провозгласившего «смерть Автора», постепенно принимают вид расхожего штампа), постмодернизм получил характеристику культуры second hand.

Принято считать, что в постмодерне нет ничего нового (Гройс), это культура без собственного содержания (Кривцун) и потому использующая как строительный материал все какие угодно предшествующие наработки (Брайнин-Пассек), а значит синтетическая и больше всего по структуре похожая на соцреализм (Эпштейн) и, следовательно, глубоко традиционная, исходящая из положения, что «искусство всегда одно, меняются лишь отдельные приемы и средства выражения» (Турчин).

Принимая во многом обоснованную критику такого культурного феномена, как постмодернизм, хочется обратить внимание на его бесспорные обнадеживающие качества. Постмодернизм реабилитирует предшествующую художественную традицию, а вместе с этим и реализм, академизм, классику, активно шельмуемые на протяжении всего ХХ века. Постмодернизм доказывает свою жизненность, помогая воссоединению прошлого культуры с ее настоящим.

Отрицая шовинизм и нигилизм авангарда, разнообразие форм, используемых постмодернизмом, подтверждает его готовность к общению, диалогу, к достижению консенсуса с любой культурой, и отрицает любую тотальность в искусстве, что несомненно должно улучшить психологический и творческий климат в обществе и будет способствовать развитию адекватных эпохе форм искусства, благодаря которым «…станут видимы и далекие созвездия будущих культур» (Ф.Ницше).

**Заключение**

В ходе предпринятой работы мы попытались проанализировать характерные черты стиля «модерн» , «постмодерн» и показать их влияние на все виды художественной деятельности конца ХІХ – начала ХХ века. Таким образом зарождение модерна объясняется стремлением художников выйти за пределы замкнутого классического искусства и создать стиль, который бы окружал людей эстетически наполненной предметной средой. Возникнув на Западе, модерн вскоре был воспринят передовыми слоями культурного общества и в других странах, в том числе в Америке и России.

Характерными чертами нового стиля стало – гармоническое соединение (как в природе) самых разных вещей и в этом его прелесть и уникальность. Эпоха нуждалась в художниках универсального дарования, которым бы можно было доверить воплощение самой заветной мечты о слиянии – синтезе искусств.

Постмодерн возникает на основе экономических, социальных и политических реалий "сверхоткрытого" общества. Это "культура избытка", которая характеризуется перенасыщенностью значений, нехваткой оценочных суждений и ясного понимания своих перспектив.

Вместе с тем, можно увидеть и положительное содержание постмодерна, поскольку тот стремится преодолеть нетерпимость и монологизм модерна, внимателен к "другому", обращается к диалогу и полилогу, принципиально отвергает идеи господства над природой, обществом, личностью. С этой точки зрения, происходит не утрата ценностей, а их изменение, переориентация стиля жизни. Это выражается в повышенном интересе к самопознанию и самоосуществлению личности, заботе об окружающей среде (экологическое движение), исторически сложившейся среде (внимание к традициям), переосмыслении роли женщины в истории (феминизм), в растущей убежденности в необходимости общеобязательной этики в интересах выживания человечества, возвращении религиозной культуры.

**Литература**

1. Гвардини Р. Конец нового времени // Вопр. философии. 1990. № 4. С.146-165.

2. История русского совкетского искусства/ Под ред. Д.Саробьянова.-М.:Высшая школа, 1997

3. Кюнг X. Религия на переломе эпох // Иностр. литература. 1990. № II. С.115-126.

4. Малахов Н. О модернизме.- М., 1975.

5. Серебровский В. Цит. Изд.- с.78.

6. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература; Флинта; 2002 г.; 608 стр.;

7. Усовская, Э. А. Постмодернизм в культуре XX века: учебное пособие для вузов. — Минск, 2003. — С. 4-5

8. Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Время и бытие. М.,1993. С.41-63.

9. Эко У. Заметки на полях «Имени розы».

1. 1 Малахов Н. О модернизме.-М., 1975.-С.13. [↑](#footnote-ref-1)
2. [↑](#footnote-ref-2)
3. 1 Серебровский В. Цит. изд.-С.78. [↑](#footnote-ref-3)
4. История русского и советского искусства / Под ред. Д. Саробьянова. - М.: Высшая школа, 1979 [↑](#footnote-ref-4)