**Своеобразие достижений цивилизации и культуры XX в.**

В науке XX в. образовались новые отрасли. Получили развитие атомная энергетика, космонавтика, генная инженерия, геронтология.

В технике произошла информационная революция, которая оказала значительное влияние на формирование нового сознания человека: робототехника, компьютеры, электронная почта, Интернет создают новое информационное пространство, новую систему общения и человеческих отношений.

Если в XIX в. ученые открыли атом как мельчайшую частицу и это дало возможность использовать атомную энергию в практической деятельности человека, то в XX в. было совершено открытие более мощной по своим возможностям энергии кварков.

XX в. - это революция в науке. 1956 г. — Джон Бардин, Уолтер Брат- тейн, Уильям Шокли изобрели транзисторы; 1964 г.- Чарльз Таунс совместно с российскими учеными Н. Г. Басовым и А. М. Прохоровым удостоены Нобелевской премии за изобретение лазера; 1978 г. - Арно Пензиас открыл реликтовое излучение; 1998 г. - Хорст Шторме удостоен Нобелевской премии за открытие дробного квантового эффекта.

Но сегодня подобные открытия пугают человечество, так как оно уже знает, к чему приводят атомные катастрофы.

В XX в. наука и техника шагнули так далеко вперед, что намного опередили уровень развития общественного сознания. И поскольку доступ к современным достижениям науки открыт для высокоразвитого, но бездуховного интеллекта, людям вполне реально угрожает всемирная катастрофа.

Все качества техногенной цивилизации, чье рождение было отмечено в XVII в., смогли проявиться в полной мере именно в XX столетии. Ему свойственно противоречие между человеком и машиной, и это послужило источником кризиса культуры. Центральной стала проблема отчуждения человека от культуры. В это время цивилизационные процессы сделались максимально динамичными и имели определяющее значение для культуры. Между традиционной гуманитарной культурой европейского Запада и новой, так называемой научной культурой, производной от научно-технического прогресса, с каждым годом растет катастрофический разрыв. Вражда двух культур может стать причиной гибели человечества.

Острее всего этот конфликт сказался на культурном самоопределении отдельно взятого человека. Техногенная цивилизация могла реализовать свои возможности только через полное подчинение сил природы человеческому разуму. Такая форма взаимодействия приучила человека ощущать свое господство над Природой и лишала при этом его возможности понимать смысл гармонического сосуществования с ней.

Роковая роль техники в человеческой жизни связана с тем, что в процессе научно-технической революции инструмент, сотворенный руками человека, восстает против творца. Прометеевский дух человека не в силах справиться с небывалой энергией техники.

Машинное производство имеет космологическое значение. Царство техники — особая форма бытия, возникшая совсем недавно и заставившая пересмотреть место и перспективы человеческого существования в мире. Машина - значительная часть культуры - в XX в. осваивает гигантские территории и овладевает массами людей.

В отличие от культур прошлых эпох, которые охватывали небольшое пространство и небольшое количество людей, в XX столетии все делается мировым, распространяется на всю человеческую массу. Воля к экспансии неизбежно вызывает к исторической жизни широкие слои населения. Эта новая форма организации массовой жизни разрушает красоту старой, кажущейся сегодня утонченной, культуры. Культурный процесс лишился оригинальности и индивидуальности и превращается в совершенно безликую псевдокультуру.

Общность судеб различных культурных регионов представлена катастрофами, которые захватывают не только отдельные народы, а все европейское сообщество в XX в.: мировые войны, тоталитарные режимы, фашистская экспансия, международный терроризм, экономические депрессии, экологические потрясения и т. д.

Культура не должна быть подвластна манипулированию, которое осуществляется государством или теми, кто представляет власть капитала. Но такое манипулирование становится возможным в связи с тем, что возникает явление массовой, суррогатной культуры, заполонившей историческое пространство Европы в XX столетии.

Это происходит оттого, что современной культуре свойственно отчуждение. Это процесс превращения различных форм человеческой деятельности и ее результатов в самостоятельную силу, господствующую над ним и враждебную ему. Вследствие чего возникают бессилие личности перед внешними силами жизни, представление об абсурдности существования, отрицание господствующей системы ценностей, ощущение одиночества, исключенности человека из общественных связей, утрата индивидуумом своего «я».

Проблема кризиса культуры в результате отчуждения человека от результатов его деятельности получила свое развитие в ряде философских школ XX в. Экзистенциальная философия поставила в число актуальных проблем такие вопросы, как абсурдность человеческого существования и тотальная изолированность его от общества (А. Камю, К. Ясперс, М. Хайдеггер).

Психологическое «недовольство культурой» и самоотчуждение личности были исследованы представителями психоаналитической теории 3. Фрейдом, К. Г. Юнгом и Э. Фроммом.

Исследователем данной проблемы был также Г. Маркузе, разработавший концепцию «одномерного человека». Включенный в потребительскую гонку, он оказывается не способным к критическому отношению к существующему обществу и к самому себе.

Кризисные черты имеют место и в современном искусстве: в сюрреалистической живописи и поэзии, неореалистической прозе и кинематографе, «абсурдистском театре». Начало теоретического рассмотрения проблемы человеческого общения в 1920-е гг. было положено немецким философом М. Хайдеггером в книге «Бытие и время». Эту же проблему ставили французский экзистенциалист Г. Марсель в «Метафизическом дневнике», Ж.-П. Сартр и А. Камю в своих работах 1940-1960-х гг. Работы М. Бубера и X. Ортеги-и-Гассета также затрагивают вопрос способа человеческого существования и общения.

XX столетие заставило многих ученых рассматривать культуру как противоположное цивилизации образование. Если цивилизация всегда стремится к неуклонному движению вперед, ее путь — восхождение по лестнице прогресса, то культура осуществляет свое развитие, отказавшись от однонаправленного линейного движения вперед. Она является огромным полифоническим пространством и подобна произведению искусства.

В нынешнем столетии стало ясно, что необходим диалог культур. Он предполагает взаимопонимание и общение между различными культурными образованиями в рамках больших культурных зон, требует духовного сближения огромных культурных регионов, сформировавших своеобразие и нуждающихся в межкультурной коммуникации.

Сегодня диалог - это вопрос не только о гуманитарных контактах больших культур, но и о способе приобщения отдельно взятой личности к духовному миру культурных ценностей. Диалоговая форма позволяет проявиться многообразной природе культуры.

Одним из ведущих направлений культуры XX в. стал *модернизм.* В нем имеется многообразие видов и форм художественной культуры. Глубокую симпатию к идеям новой, мистической «соборности» и «мифотворчества» испытала поэзия модернистов в такой своей разновидности, как *символизм.* Стремясь заговорить на языке небывалых образов, символисты не только не отвергали традиции классической поэзии, но, напротив, пытались выстроить свой «новый» язык на основе древних архаичных образов. Поэтому обоснован их энтузиазм, с которым они относились к классической мифологии. Здесь следует отметить француза П. Валери и англичанина Т. Элиота. У символистов проявляется интерес к национальным фольклорным персонажам, например в творчестве ирландца У. Йетса. На основе древних эзотерических учений и их современных модификаций — теософии, антропософии У. Йетс создал собственную мистическую систему. Но особенно отчетливо этот процесс обозначился в России.

Русские символисты Вяч. Иванов, А. Белый, в. Хлебников, ранний А. Блок провозгласили сознательную, теоретически оформленную установку на миф, фольклор, архаику. Вяч. Иванов объявил миф, фольклорную стихию вообще «источником и определителем символической энергии, символического смысла».

К модернистскому направлению относились сторонники имажинизма (от франц. *image* - образ). Они требовали передачи непосредственных эпических впечатлений, прихотливого соединения метафор и образов, логически мало связанных, благодаря чему стихи превращались в своеобразные «каталоги образов» (существовал в Англии, Америке, России).

*Футуризм* (от *mi.futurum* - будущее) в начале XX в. объявлял человеческие чувства, идеалы любви, счастья, добра - «слабостями», провозглашая критериями прекрасного «энергию», «скорость», «силу». Наибольшего расцвета он достиг в Италии, России и во Франции.

*Экспрессионизм* (от франц. *expression -* выражение) преподносил мир в столкновении контрастов, в преувеличенной резкости изломанных линий, заменяющих реальное многообразие деталей и красок - нервной дисгармонией, неестественностью пропорций. Это направление играло существенную роль в культуре Германии и Австрии.

Модернизм в литературе дал культуре ряд больших поэтов: Г. Аполлинер, В. Маяковский, П. Элюар, Л. Арагон, И. Бехер, Ф. Гарсиа Лорка и др.

У истоков модернистской прозы стоит творчество австрийского писателя Франца Кафки. Мироустройство представляется Ф. Кафке трагическим и враждебным человеку, бессильному и обреченному страдать. Сюжеты Ф. Кафки («Процесс», «Замок», «Америка» и др.) напоминают страшные сны. Они с необыкновенной точностью, даже педантизмом живописуют мир, где человек и прочие твари подвластны священным, но смутным, недоступным полному пониманию законам, они ведут опасную для жизни игру, выйти из которой не в силах.

Правила этой игры удивительны, сложны, отличаются глубиной и полны смысла, но овладение ими невозможно. Они осуществляются как бы по прихоти неведомой силы. Люди живут здесь с ощущением смутной потребности защищенности, но они безнадежно запутались в себе и рады бы повиноваться, да не знают кому. Они рады бы творить добро, но путь к нему прегражден. Непонимание и страх образуют этот мир.

Этим представлениям созвучны работы экзистенциалистов. Чтобы делать жизнь, утверждают они, надо прежде всего ее видеть: видеть, что в мире нет и не может быть никакой надежды. Человек должен осознать, что он живет только сегодня и никакого завтра, никакого будущего у него нет. Если оно и будет, то уже не у него, а у тех, кто придет вслед за ним, но для них это будет настоящим; человек должен действовать в настоящем. Все разговоры о «прекрасном будущем» - это абсурд, он же кладет конец самым восхитительным, а потому и самым опасным иллюзиям и заблуждениям. Он учит человека смотреть на мир открытыми глазами, не смиряясь и не покоряясь судьбе. Наиболее известным теоретиком абсурдизма становится французский экзистенциалист А. Камю.

Вокруг идеи «потока сознания», порожденной У. Джеймсом, в первые десятилетия XX в. объединилась целая школа, составившая литературу этого направления: М. Пруст, Г. Стайн, В. Вульф, Дж. Джойс. «Поток сознания» - с его задачей «перехватить мысль на полдороге», склонностью к зыбким впечатлениям, тягучестью формы - становится со временем не только литературным приемом, а последовательной манерой, техникой письма, поглошаюшей писателя целиком. С выходом романа Дж. Джойса «Улисс» (1922) «поток сознания» был провозглашен многими модернистами единственно современным методом. Джойс на собственном примере показал границы возможностей «потока сознания». Элементы «потока сознания» как одного из средств психологического анализа получили широкое распространение в XX в. у писателей различных школ и направлений.

Живопись модернистов, движимая внутренней гармонией и избегающая эстетизма, строится «от обратного», совершая путь, противоположный общепринятым канонам художественного творчества. Она начинаете законченной работы и достигает завершенности, бесконечности, оставляя простор догадкам и воображению зрителя Подобная эстетика наиболее полно отразилась в творчестве французских художников, прозванных А. Матиссом *кубистами.*

Самым значительным художником этого модернистского направления был Пабло Пикассо. Именное его картины «Авиньонские девицы» (1907) начинается история кубизма, утверждение иной эстетики, иного миропонимания. Образно говоря, если раньше здание сооружалось с помощью лесов, то П. Пикассо и его единомышленники стали доказывать, что художник может оставить леса и убрать само здание так, что при этом в лесах сохранится вся архитектура. Другой отличительной чертой кубизма стало создание нового понятия красоты. «Нет ничего безнадежнее, чем бежать с красотой вровень или отставать от нее. Надо вырваться вперед и измотать ее, заставить подурнеть. Эта усталость и придает новой красоте прекрасное безумие головы Медузыгоргоны». «Измучить» красоту, чтобы она не была совершенством, за которым можно лишь вечно поспевать, так никогда его и не достигнув - таков был эстетический принцип кубистов. Новая красота, провозглашенная ими, лишена гармонии и ясности.

Н. Бердяев увидел в кубизме П. Пикассо ужас распада, смерти, «зимний космический ветер», сметающий старое искусство и бытие. Бегством в прошлое подогревался и страстный интерес кубистов к архаике, «варварству», африканской маске, первобытному идолу. Через кубизм в разное время прошли такие художники, как Ф. Леже, Р. Делоне, А. Дерен, А. Глез и др.

Другое заметное направление модернистской живописи - *абстракционизм.* Он пробуждал зрителя прежде всего смотреть вперед, искать новое, прежде неведомое, открывать, изобретать, переделывать. Основатель этого направления Василий Кандинский считал, что новый абстрактный язык живописи поможет прорваться сквозь внешнее к внутреннему, сквозь тело - к душе. Художник, по В. Кандинскому, - «слуга высших целей», который с помощью кисти и карандаша создаст «вибрацию» души, приобщая ее к «Духу музыки», великому космосу и грядущему Духовному царству Об этом мечтал сам В. Кандинский, именно это хотел выразить в своих произведениях. В вихревом, космическом столпотворении цветовых пятен, линий, геометрических фигур и абстракций художник создавал образ незнакомого мира, где все смешалось со всем и, теряя привычную плоть, легко и звонко звучало видимой глазу музыкой.

Другой ведущий представитель абстракционизма - Казимир Малевич, реформируя язык живописи, заявлял о своем мессианстве, о намерении создать новый образ мира. «Я хочу быть делателем новых знаков моего внутреннего движения, ибо во мне путь мира». Знаменитый «Черный квадрат на белом фоне» появился на выставке в 1913 г. В нем сосредоточено Ничто, которое вмещает в себя Все. Образ мира, сжатый до супрематричной фигуры, по Малевичу, должен стать планетарным знаком высшей гармонии.

Рядом с беспредметными живописными фантазиями В. Кандинского и К. Малевича возникла совершенно иная художественная «космогония» — крупнейшее модернистское течение в живописи XX в. - сюрреализм Оно объединяло таких художников, как итальянец Дж. Де Кирико, испанец Ж. Миро, немец М. Эрнст, французы А. Массон, И. Танги и др.

Однако все, что складывалось и назревало в искусстве сюрреализма, нашло наиболее концентрированное выражение в творчестве знаменитого испанского живописца, скульптора и графика Сальвадора Дали. Безбрежный космос его картин - словно похороны бога, умирающего не на кресте, а в груди человека. Сдвинутый, перекошенный, неузнаваемый мир на его полотнах то цепенеет, то корчится в конвульсиях. Главная идея образной фантазии сюрреалиста С. Дали - все на свете взаимопревращаемо. Он специально изучал разные оптические техники, работал с зеркалами, интересовался голографией и электронной фотографией. Искусство С. Дали апокалиптично. Оно пророчествует гибель не когда-нибудь, а немедленно. Мир ясной гармонии разрушился, в его картинах он распадается, смешивается в беспорядке.

Миры П. Пикассо, в. Кандинского, С. Дали разные. Но они создают различные образы единого мироздания, которые теряют привычные ориентиры и параметры. Все направления модернистской живописи являют нам образ расколотого мира, чья фрагментарность и есть его порядок.

По мнению модернистов, особую роль в современном миропонимания может сыграть театр. Идея *трагедийного театра* принадлежит английскому режиссеру-реформатору Гордону Крэгу. Эта идея впоследствии обрела форму всеохватывающей концепции театра. Г. Крэг был убежден, что современный ему реалистический театр «задушен литературой и литературщиной». Некогда великое искусство ввергнуто в реалистический хаос. Поэтому Г. Крэг настойчиво советовал режиссеру искать источники вдохновения в природе. Театр, вбирая в себя природные впечатления, должен научиться организовывать их в абстрактные, отвлеченные от бытовой конкретности формы, свойственные произведениям зодчества и музыкального искусства. Г. Крэг впервые заявил, что режиссер обязан выразить свое видение не конкретного произведения драматурга, а всего его творчества.

Трагедийный театр Г. Крэга во многом созвучен с философскими изысканиями Ф. Ницше. В XIX в. театр на многие десятилетия отказался от идеи трагического целого во имя идеи отдельного характера. Г. Крэг настаивал на тотальном переустройстве этого театра. Основываясь на идее «сверхчеловека» («супермарионетки», по Г. Крэгу), он предлагал разом заменить все сценические средства выразительности. И при этом наполнение театрального действия сверхсмыслом, надличной идеей, режиссер может осуществить только через постановку трагедии.

Идее Г. Крэга противопоставлена идея немецкого драматурга и режиссера Бертольда Брехта - основателя *эпического театра.* Б. Брехт порывает со всякой традицией, создает систему новых взаимоотношений, основанную на веселой относительности и нравоучительной безнравственности, на циничной свободе общения актера с образом. Цель Б. Брехта - театр, истолковывающий уроки истории. Однако идеи Г. Крэга и Б. Брехта сходятся в одной точке. Они оба допускают работу актера с маской и в маске, признавая принципы еще одного модернистского направления - театра социальной маски, основанного русским режиссером-экспериментатором Всеволодом Мейерхольдом. Он изобрел биомеханическую систему игры. Она исчерпывала мастерство актера чисто внешними выразительными средствами и основана на однотемности маски, требующей от актера не создания образа в процессе внутреннего развития, а своеобразного жонглирования уже заданным образом.

Самой популярной подобной идеей в сегодняшнем модернистском театре является идея *театра жестокости*, разработанная режиссером и теоретиком сценического искусства Антоненом Арто.

Идея театра жестокости пронизана «философией жизни» Ф. Ницше, А. Бергсона и О. Шпенглера. О современной культуре А. Арто говорит как о культуре «уставшей», закатной, утерявшей свежесть впечатлений, искренность восторга или негодования, полноту чувственного разума, рациональность, здравый смысл. А. Арто вслед за Ф. Ницше грезит о возрождении дионисийского искусства, которое отличалось бы «магической» силой воздействия.

Язык театра жестокости «непосредственно» и «яростно» воздействует на зрителя А. Арто считает, что театр жестокости представляет интерес для зрителя как ритуальное святилище с занавесом, где благодаря «тотальному зрелищу» он может приобщиться и к первоначальным - «космическим» - стихиям жизненности. Этот феномен новой театральности А. Арто называл «трансцендентным трансом».

Параллельно с театром жестокости развивался *театр абсурда.* В его трактовке сцены как автономного пространства нет ни действия, ни сюжета, ни персонажей, ни языка. С точки зрения абсурдистов, человек, оторванный от своих метафизических и религиозных корней, обречен. Он превращается в антигероя, лишенного каких бы то ни было норм. Театр абсурда, созданный драматургами Э. Ионеско, А. Адамовым, Ж. Жене и. нобелевским лауреатом С. Беккетом, требовал новых актеров и новых режиссеров.

Эстетическую позицию абсурдистов можно воспринимать как трагическую. Убеждение абсурдистов состоит в том, что способность искусства дотянуться до Смысла реализуется лишь посредством игры, т. е. возможностью невозможного.

В XX в. стало развиваться новое искусство - кинематограф. Кино является самым сложным синтетическим искусством. Через изображение, слово, звук оно в той или иной мере охватывает практически все виды искусства.

Французский режиссер и теоретик кино Луи Деллюк, создал стиль, который называют «фотогения». В кинематографе его принято рассматривать как особый аспект выразительности в окружающей среде, которая может быть раскрыта только средствами кино. Для фотогении характерны методы ускоренной и замедленной съемки, ассоциативный монтаж, двойная композиция.

В 1920-е гг. русский кинорежиссер Сергей Эйзенштейн создал в кинематографе монументальный стиль. С. Эйзенштейн теоретически и практически работал над созданием киноязыка, основанного на таких знаках, которые, оставаясь знаками-изображениями, имели бы, как в вербальном (словесном) языке, постоянные значения. Вслед за модернистами-театралами С. Эйзенштейн смотрел на искусство как на подмену смысла языком жестов. Поскольку жест многолик, он может быть и социальным, и экзистенциальным, и историческим. Он больше, чем знак или иероглиф, так как в нем присутствует исполнитель. Задачей сценария, считал Эйзенштейн, является воздействие на режиссера, создание у него творческого настроения. Фильм и текст у С. Эйзенштейна тождественны, его фильмы - это ленты без сценария, одно лишь чистое воздействие. Смысл произведения С. Эйзенштейн доносил до зрителей не через разработку характеров или сюжет, а через монтаж. Он изобрел новый вид монтажа - «монтаж аттракциона», согласно которому сначала явление показывается на мгновение, не называясь и не характеризуясь при этом. После этого режиссер поступает с ним как с материалом раскрытым, потому что зритель уже знает, как оценивать фигуру, которая перед ним появилась. Форма и риторика в фильмах С. Эйзенштейна являлись носителями социальной ответственности, поэтому его стиль принято именовать монументальным.

Из кинематографистов, наиболее полно выразивших тип сознания позднего модернизма, следует назвать немецкого кинорежиссера и сценариста Райнера Вернера Фасбиндера, с именем которого связывают стиль «пост-Голливуд». Его герой - лишний человек в обществе всеобщего благосостояния — реакция на последствия экономического чуда, сотворенного в Европе после Второй мировой войны. Опираясь на идеи Ф. Ницше (о смерти бога) и О. Шпенглера (о закате Европы), Р. В. Фасбиндер демонстрирует сумрачный мир, в котором позволяет себе любую безвкусицу выражая самые изощренные и парадоксальные мысли в границах простых сюжетов.

Если кинематограф во многом сам является порождением модернизма, то академическая музыка, напротив, предполагает тесную связь с эстетическими нормами и традициями классического искусства. Поэтому на различных исторических этапах в понятие «модернизм в музыке» вкладывался различный смысл. В 1920-х гг. нашего века оно употреблялось по отношению к произведениям французского композитора Э. Сати и композиторам группы «Шестерка», которые выступали приверженцами принципа математического расчета композиции; с середины XX в. под модернизмом стали понимать авангард, отвергающий музыку и Дебюсси, и Равеля, и Сати.

Наиболее ярким выразителем музыкального модерна в середине XX столетия стал немецкий философ, музыковед и композитор Теодор Адорно. Он считал, что истинной является такая музыка, которая передает чувство растерянности индивидуума в окружающем мире и полностью отгораживается от социальных задач. Среди наиболее известных течений современного музыкального авангарда этому требованию соответствуют следующие.

*Конкретная музыка*, создающая звуковые композиции с помощью записи на магнитную ленту различных природных или искусственных звучаний. Все это затем смешивается и монтируется. Изобретателем конкретной музыки является французский инженер-акустик и композитор Пьер Шеффер.

*Алеаторика*, провозглашающая принцип случайности главным формирующим началом в процессе искусства и творчества. Представители этого направления вносят в музыку элемент случайности разнообразными методами. Музыкальная композиция может строиться с помощью жребия. В результате возникает некая запись, предлагаемая исполнителям. Алеаторика появилась в Западной Германии и во Франции в 1957 г. Ее сторонниками являются известные представители современного музыкального авангарда - немецкий композитор, пианист и дирижер Карлхайнц Штокгаузен и французский композитор Пьер Булез.

*Пуантилизм* излагает музыкальную мысль не в виде мелодий, а с помощью отрывистых звуков, окруженных паузами, а также коротких, в два-три звука, мотивов. Сюда же могут присоединяться сливающиеся с ними разнотембровые звуки-точки ударных и другие шумовые эффекты. Наиболее известный представитель пуантилизма - австрийский композитор и дирижер Антон Веберн, один из основателей «нововенской школы» в музыке.

К поставангардным течениям 70-х гг. следует отнести *электронную музыку*, создаваемую с помощью электронно-аккустической и звуковоспроизводящей аппаратуры. Объектом работы композитора в электронной музыке становится не только звуковая тема и композиция, но и сами звуки, которые создаются путем складывания в музыкальные тона и шумы синусоидных чистых тонов. Здесь первенство изобретения принадлежит немецким композиторам X. Эймерту, К. Штокгаузе- ну и В. Майер-Эпперу.

Характерным для настроений культуры последней трети XX в. стал *постмодернизм.*