

РОССИЙСКАЯ
АКАДЕМИЯ НАУК

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ
ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ
НАУКАМ



Культурология

дайджест

3 (66)
2013

МОСКВА
2013

Журнал «Культурология»

Ирина Галинская

Культурология. Дайджест №3 / 2013

«Агентство научных изданий»

2013

УДК 008
ББК 71.0

Галинская И. Л.

Культурология. Дайджест №3 / 2013 / И. Л. Галинская —
«Агентство научных изданий», 2013 — (Журнал «Культурология»)

Содержание издания определяют разнообразные материалы по культурологии.

УДК 008
ББК 71.0

© Галинская И. Л., 2013
© Агентство научных изданий, 2013

Содержание

Теория культуры	5
Гуманизм – фундаментальный принцип культуры:	5
Культурологический дискурс ¹	
Манифесты дадаизма (Обзор)	7
Постмодернизм как явление музыкальной культуры конца XX – начала XXI века ²	14
Философия культуры	17
Онто-гносеологический подход в культурфилософском изучении свободы ³	17
История мировой культуры	19
Духовные начала «золотого века русской	19
Конец ознакомительного фрагмента.	20

Культурология. Дайджест. № 3 / 2013

Теория культуры

Гуманизм – фундаментальный принцип культуры: Культурологический дискурс¹

Ю.Л. Игнатюк

Среди множественных характеристик сущности культуры особо важное значение приобретает ее фундаментальный принцип – гуманизм. Идеалы гуманизма, обладая поистине притягательной силой, всегда привлекали внимание людей. Сегодня, подчеркивает автор, это внимание приобрело совершенно новый характер, поскольку выступает против обесчеловечивания человека, можно сказать, борется за его выживание. Гуманизм становится необходимостью, что заставляет не только по-новому взглянуть на него, но и определить к нему свое отношение.

Принципом гуманизма является человеческая доброта, развитие человеческой духовности и утонченности культуры. Истоки гуманизма ученые обычно находят в эпохе Возрождения, когда человек стал центром общественного внимания, и появилась заинтересованность гуманитарными науками и культурой. В центре внимания гуманистов времен Ренессанса были человеческие проблемы, они верили в то, что возрождение культуры, свобода в искусстве и науке приведут к человеческому прогрессу.

Гуманизм возникает вместе со свободой волеизъявления человека и права каждого действовать по своим убеждениям, в том случае, если эти действия не будут ущемлять интересы других людей. Гуманизм – это не идеология, а высокое нравственное сознание, воздействующее на человека и общество, влияющее на прогрессивное развитие науки и культуры. Отметим, пишет Ю. Игнатюк, что успешное развитие общества возможно только в условиях гуманизации человеческой личности, что убедительно подтверждает накопленный человеческий опыт.

Однако для полноценного изучения гуманизма необходимо проанализировать его противоположности. Поэтому нужно знать и то, какой является мера разрушительного в человеке. В том случае, если гуманистические идеалы и ценности не становятся жизненно практическими ориентациями людей, становится ясно, что что-то не в порядке в них самих либо в обществе, в котором они живут.

Сегодня происходит переоценка многих ценностей, в свете которых протекала духовная жизнь целых поколений.

Новое время требует отхода от стереотипного, стандартизированного мышления. Справедливости ради надо отметить, что сознание многих людей уже разбужено, наблюдается бурная реакция на современные социальные и духовные явления. Однако эта реакция заводит многих в тупики и опасные крайности. Опасна также подмена старых догм новыми, не имеющими ничего общего с научным подходом и принципами историзма. Происходит это от бескультурья и от того, что в наше сознание довольно прочно въелась однозначность и условность схемы «хорошее–плохое». Но в реальной жизни все гораздо сложнее.

¹ Игнатюк Ю.Л. Гуманизм – фундаментальный принцип культуры: Культурологический дискурс // Академический вестник / ТГАМЭУП. – Тюмень, 2012. – № 2(20). – С. 117–120.

Исключительность личности проявляется в ее ценностных ориентирах и предпочтениях, а также в ее отношении к идеалам и святыням. Но тут необходимо отметить, что сама жизнь значительно влияет на структуру ценностей и, к сожалению, не всегда позитивно. Динамика ценностных ориентаций влияет на личное и общественное сознание, а иногда коренным образом изменяет человека и общество, также влияет и на возникновение деспотического мышления, искажая нравственные основы человека. В таком случае возникает разногласие между общепринятыми нормами и их индивидуальной интерпретацией, что может разрушить духовный строй личности.

Процесс дегуманизации современного человека, который все больше возрастает и обостряется, это процесс абсорбции личности некой безликой массой. Сегодня в обществе должна присутствовать вера в человеческую личность, в ее богатый потенциал ради выживания самого же общества.

Гуманизм является «живительной влагой» культуры, которая всегда провозглашала примат личности и значение ее созидательной, творческой деятельности. Основной идеей и даже девизом культуры может быть утверждение Протагора о том, что человек – это мера всех вещей, следовательно, ценностью культуры является то пространство возможностей, которое создается для полноценного творческого развития личности.

Между тем в жизни такая модель гармоничного развития постоянно нарушается, человеку противопоставляются не только условия его существования, но и некие отвлеченные, метафизические социальные приоритеты.

К сожалению, пишет автор, духовный и нравственный потенциал современного человека не вселяет оптимизма. Современная цивилизация эгоистична и с ее жадой потребления и мелкими жизненными устремлениями она лишает человека самого главного, а именно осмысленного духовного существования, возвышенных человеческих чувств. Человек сегодня теряет ценностные моральные ориентиры, он лишен высших духовных ценностей и уже привык к ценностям примитивным, он живет, сознавая свою бесцельность, не имея ни сил, ни благоприятных условий приспособляется к этой жизни, довольствуется ее массовой культурой, убивая в себе благородные человеческие качества.

Считается, что в опасности та цивилизация, которая не способна поддерживать в обществе гуманистические принципы. Парадокс, но чем больше разговоров о гуманизме, тем сильнее упадок человеческой личности. Такими противоречиями характеризуется современный социальный прогресс. Человек трансформируется в существо ограниченное и усредненное, его бытие все больше отличается отчуждением. Что и понятно, поскольку трудно говорить об идеалах гуманизма, когда человеческая жизнь обесценена, а нормы нравственности и совести вытеснены, когда закрепощается мысль, а культура регулируется по законам коммерции. Основной причиной трагедии современного общества является то, что оно теряет необходимые, устойчивые отношения с человеком, также со своим прошлым и будущим, утрачивает самоуважение, утверждает антигуманистические ценности.

Зачастую государство провозглашает гуманистические установки, но при этом не стремится концентрировать свое внимание на человеке и создавать условия для достойной жизни.

Эту благородную задачу должны решать государство и культура. Культура для нормального человека есть то, на что можно опереться в драматический период жизни, именно в культуре он стремится найти душевное спасение. Целью культуры является возврат человеку утраченной гармонии с природой, возобновление роли разума для того, чтобы предстать живой творящей человеческой культурой.

Э.Ж.

Манифесты дадаизма (Обзор)

В 1916–1920-х годах на художественной сцене Европы, а затем и Америки появилось экстравагантное движение, обозначившее себя словом «дада» (Dada). Существует несколько версий происхождения этого слова. По одной из них – это первое слово, которое бросилось в глаза основателю дадаизма румынскому поэту *Тристану Тцара*, когда он произвольно раскрыл «Словарь» Лярусса. По-французски «dada» означает деревянную лошадку. По другой версии – это имитация нечленораздельного лепета младенца. Один из основателей дадаизма немецкий поэт и музыкант Хьюго Балл считал, что «для немцев это показатель идиотской наивности» и всяческой «детскости». «То, что мы называем *дада*, – писал он, – это дурачество, извлеченное из пустоты, в которую обернуты все более высокие проблемы; жест гладиатора, игра... публичное исполнение фальшивой морали» (цит. по: 1, с. 556).

Прямым предтечей дадаизма признают Марселя Дюшана, в 1915 г. переехавшего в Нью-Йорк и выставившего там свои *реди-мейды* – композиции из предметов повседневного употребления и их элементов. Считая их истинными произведениями искусства, если они введены в контекст художественной выставки, Дюшан резко отрицал традиционные эстетические ценности. Эту линию на разрыв со всеми традициями продолжило и собственно дада-движение, возникшее в Цюрихе в 1916 г. по инициативе Х. Балла, основателя журнала «Дада» Т. Тцара, немецкого писателя Р. Хюльзенбека, художника Г. Арпа. Тцара опубликовал в 1916 г. дадаистский «Манифест господина Антипирина» (свой неологизм «антипирин» он переводил как «лекарство от искусства»). Движение группировалось вокруг кабаре «Вольтер», где происходили выставки движения, встречи, сопровождавшиеся чтением манифестов, стихов, организацией своеобразных абсурдных сценических представлений, оформленных какофонической шумовой музыкой и другими эффектами.

Движение дадаизма не имело какой-то единой позитивной художественной или эстетической программы, единого стилистического выражения. Оно возникло в самый разгар Первой мировой войны в среде эмигрантов из разных стран, и его природа и формы проявления были жестко обусловлены исторической ситуацией. Это было движение молодежи – поэтов, писателей, художников, музыкантов, глубоко разочарованных жизнью, испытывавших отвращение к варварству войны и выражавших тотальный протест против традиционных общественных ценностей, сделавших эту войну возможной, если не неизбежной. Они представляли себя разрушителями, иконоборцами, революционерами; они восприняли и гипертрофировали футуристическую поэтику грубой механической силы и провокационный пафос необузданных нападков на стандарты и обычаи респектабельного общества, атакуя насмешками и окарикатуривая культуру, которая, казалось, созрела для самоуничтожения. Под их атаку попало все искусство, в том числе и в особенности довоенные авангардные художественные движения. Сатирическими пародиями на искусство они пытались подорвать самую концепцию искусства как такового.

Иррационализм, абсурдизм, шок и в конечном счете «ничто» стремились противопоставить дадаисты культуре и цивилизации.

Приведем несколько манифестов дадаистов в переводе В. Вебера (3).

Хьюго Балл

Манифест к первому вечеру дадаистов в Цюрихе

Дада – новое направление в искусстве. Об этом говорит уже то, что до сих пор никто ничего о нем не знал, а завтра о нем заговорит весь Цюрих. Слово «дада» взято из словаря. Все ужасно просто. По-французски оно означает: конек, любимое занятие. По-немецки: адье, прощай, будь добр, слазь с моей шеи, до свидания, до скорого!

По-румынски: да, верно, вы правы, это так, конечно, действительно, так и порешим.

И так далее.

Интернациональное слово. Только слово. Слово как движение.

Все просто до ужаса. Создать из этого направление в искусстве – значит предвосхитить многие затруднения. Дада-психология, дада-Германия со всеми ее несварениями и конвульсиями туманов, дада-литература, дада-буржуазия, и вы, уважаемые поэты, творившие при помощи слов, но никогда не творившие само слово, ходившие вокруг да около голой сути, – вы тоже дада. Дада-мировая война и ее нескончаемость, дада-революция и ее задержка. И вы, друзья, и вы, горе-поэты, вы, дражайшие мануфактуристы и евангелисты, – вы тоже дада.

Дада-Тцара, дада-Хюльзенбек, дада м`дада, дада м`дада, дада мхм', дада Деро дада дада-Хю, дада-Тца.

Как достигают вечного блаженства? Произнося: дада.

Как становятся знаменитым? Произнося: дада.

С благородным жестом и изящными манерами.

До умопомрачения, до бессознательности.

Как сбросить с себя все змеиное, склизкое, все рутинное, борзописское?

Все нарядное и приглядное, все примерное и манерное, благоверное, изуверное? Произнося: дада. Дада – это душа мира. Дада – это гвоздь сезона. Дада – это лучшее цветочное мыло в мире. Дада-господин Рубинер, дада-господин Корроди, дада-господин Анастасиус Лиленштайн.

По-немецки это значит: больше всего ценить гостеприимство Швейцарии; а в смысле эстетическом все зависит от качества.

Читаю стихи, которые ставят перед собой целью ни много ни мало как отказ от языка.

Дада-Иоганн Фуксганг Гёте. Дада-Стендаль. Дада-Будда.

Далай Лама, Дада м' Дада, Дада м' Дада, Дада мхм' Дада.

Все дело в связях, в том, чтоб их вначале слегка нарушить.

Не хочу слов, изобретенных другими. Все слова изобретены другими.

Хочу совершать собственные безумства, следовать своему ритму, иметь соответствующие ему свои гласные и согласные.

Если замах мой на семь аршин, мне, следовательно, нужны слова длиною в семь аршин, слова же господина Шульце не больше двух с половиной сантиметров.

Наконец-то можно стать свидетелем возникновения членораздельной речи.

Я заставляю гласные кувыряться, просто произвожу звуки, как если бы мяукала кошка.

Всплывают слова, плечи слов, ноги, руки, ладони слов. Ау, ой, у...

Не обязательно произносить много слов. Стих – это повод обойтись по возможности без слов и языка. Этого проклятого языка, липкого, как грязные руки маклеров, от прикосновений которых стираются монеты. Хочу владеть словом в тот момент, когда оно заканчивается и когда оно начинается.

У каждого дела свое слово, но само слово стало делом. Почему нам не отыскать его?

Почему дерево не могло бы называться плюплюшем или плюплюбаем, после того как выпал дождь? Слово, слово, слово – вне вашей сферы, вашего спертого воздуха, вне этой смехотворной импотенции, этого паразитического самодовольства, вне ваших наветов, вашей очевидной ограниченности!

Слово, господа, слово – общественная проблема первостепенной важности (3).

1916

Рихард Хюльзенбек

Дадаистский манифест 1918 года

Искусство в своем воплощении и направленности зависит от эпохи, в которую оно живет, а люди искусства – созданы его эпохи. Высочайшим искусством станет то, которое содержанием своего сознания отразит многотысячные проблемы времени, искусство, несущее на себе следы потрясений последней недели, искусство, вновь и вновь оправляющееся от ударов последнего дня. Самыми лучшими, самыми потрясающими художниками станут те, что ежечасно спасают свою истерзанную плоть из хаоса жизненной катаракты, что одержимы интеллектом времени, руки и сердца которых кровоточат. Оправдал ли экспрессионизм наши надежды на такое искусство, стал ли он искусством, представляющим собой баллотировку наших актуальнейших задач?

НЕТ! НЕТ! НЕТ!

Оправдал ли экспрессионизм наши надежды на искусство, которое бы впрыснуло в нашу плоть эссенцию жизненной правды?

НЕТ! НЕТ! НЕТ!

Под предлогом осмысления экспрессионисты сплотились в литературе и живописи в направление, которое уже сегодня страстно жаждет литературного и художественно-исторического признания и ждет почестей и одобрения своей кандидатуры со стороны граждан. Под предлогом пропаганды души они в своей борьбе против натурализма вернулись к патетически-абстрактному стилю, истоки которого в бессодержательной, удобной, неподвижной жизни. Театральные подмостки полнятся королями, поэтами, фаустовскими натурами любого сорта; в бездейственных головах витает мелиоризм, чье детское, психологически наивнейшее мировосприятие должно якобы знаменовать собой критическое дополнение к экспрессионизму.

Ненависть к прессе, ненависть к рекламе, ненависть к сенсации свидетельствует о людях, для которых их кресло важнее, чем шум улицы, и которые как достоинство выставляют то, что могут быть околпачены любым уличным спекулянтом. То сентиментальное сопротивление эпохе, которая не лучше и не хуже, не реакционнее и не революционнее, чем все другие эпохи, та вялая оппозиция, заглядывающаяся на молитвы и фимиам, когда ей не хочется делать бумажные пули из аттических ямбов, – все это качества молодежи, никогда не умевшей быть молодой.

Экспрессионизм, рожденный за границей, стал в Германии по доброй традиции сытой идиллией и ожиданием хорошей пенсии, со стремлениями людей деятельных он не имеет ничего общего.

Поставившие подписи под этим манифестом объединились под боевым девизом ДАДА!!! для пропаганды искусства, от которого они ожидают осуществления новых идеалов. Что же такое ДАДАИЗМ?

Слово «дада» символизирует примитивнейшее отношение к окружающей действительности, вместе с дадаизмом в свои права вступает новая реальность.

Жизнь предстает как синхронная путаница шорохов, красок и ритмов духа, которая без колебаний берется на вооружение дадаистским искусством, – со всем ее сенсационным гвалтом и горячкой удалой повседневной психики, со всей ее жестокой реальностью.

Здесь проходит резко обозначенная граница между дадаизмом и со всеми предыдущими художественными направлениями, и прежде всего с футуризмом, который недоумки с недавнего времени выдают за «новое издание импрессионистского воплощения». Дадаизм – первое из художественных направлений, которое не противостоит жизни эстетически, но рвет в клочья все понятия этики, культуры и внутренней жизни, являющиеся лишь одеждой для слабых мышц.

БРУИТСКИЙ стих

описывает трамвай таким, какой он есть, дает сущность трамвая вместе с зевотой рантье по имени Шульце и скрежетом тормозов.

СИМУЛЬТАННЫЙ стих

учит смыслу сумбурной переключки всего на свете: в то время как господин Шульце читает, балканский поезд мчится по мосту около Ниша, а свинья визжит в подвале мясника Нуттке.

СТАТИЧЕСКИЙ стих

создает из каждого слова индивидуальность, из трех букв ЛЕС встает лес с кронами деревьев, ливреями лесничих и дикими свиньями, быть может, даже с пансионатом, быть может, даже с бельведером или *bella vista*. Дадаизм приводит к неслыханным новым возможностям и формам выражения во всех видах искусств. Он превратил кубизм в эстрадный танец, он пропагандировал бруитскую музыку футуристов (чисто итальянские проблемы которого ему не хочется обобщать) во всех странах Европы.

Слово «дада» указывает также на интернациональность движения, не связанного ни религиями, ни границами, ни профессиями. Дада – интернациональное выражение этой эпохи, великая фронда художественных движений, художественное отражение всех начинаний, конгрессов в защиту мира, потасовок на овощных рынках, ужинов на Эспланаде и т.д. и т.д.

А в живописи дада хочет использовать новый материал.

Дада – это клуб, основанный в Берлине, в который можно вступить, не беря на себя никаких обязательств. Здесь – каждый председатель и каждый может сказать свое слово, когда речь идет о художественных проблемах.

Дада – не повод для осуществления честолюбивых замыслов некоторых литераторов (как уверяют наши враги). Дада – способ мышления, проявляющийся в любом разговоре, так что можно сказать: этот – дадаист, а тот – нет; клуб дада имеет поэтому своих членов во всех частях света: и в Гонолулу, и в Новом Орлеане, и в Мезеритце. Быть дадаистом – значит при других обстоятельствах быть больше купцом, партийцем, чем художником (и только случайно быть художником). Быть дадаистом – значит давать вещам овладеть собой, быть противником отложения солей. Просидеть лишь мгновенье на стуле – значит подвергнуть жизнь опасности (мастер Венго уже вынул револьвер из кармана брюк). Ткань под рукой рвется. Жизни, которая посредством отрицания стремится стать возвышенной, говорят – Да! Говорить «да» значит говорить «нет»: потрясающий фокус бытия окрыляет нервы истинного дадаиста – вот он лежит, вот он мчится, вот он едет на велосипеде – Полупантагрюэль, Полуфранциск, и хохочет, хохочет. Долой эстетически-этические установки! Долой бескровную абстракцию экспрессионизма! Долой теории литературных глупцов, взявшихся переделать мир! За дадаизм в литературе и живописи, за дадаистские события в мире. Быть против этого манифеста – значит быть дадаистом! (3).

Голишев, Хаусман, Хюльзенбек

Что такое дадаизм и какие цели он ставит себе в Германии?

Дадаизм требует:

1) международного революционного объединения всех творческих и думающих людей во всем мире на основе радикального коммунизма;

2) введения прогрессивной безработицы путем всеобъемлющей механизации любой деятельности. Только по введению безработицы каждый получит возможность понять, что такое истина, и приучить себя к сопереживанию;

3) немедленной экспроприации собственности (социализации) и введения коммунистического питания для всех, а также создания городов и парков, освещенных электричеством, которые создадут свободного человека.

Центральный совет выступает за:

а) введение ежедневного питания для всех творческих и думающих людей на Потсдамской площади (Берлин);

б) обязательство всех священнослужителей и преподавателей выполнять дадаистические догматы;

в) беспощадную борьбу со всеми направлениями, представляемыми так называемыми интеллектуальными рабочими (Хиллер, Адлер) с их скрытой буржуазностью, борьбу с экспрессионизмом и постклассическим образованием, таким, каким оно представлено «Штурмом»;

г) немедленное строительство Государственного Дворца искусств и отмену всех понятий владения в новом искусстве (экспрессионизм); понятие владения абсолютно исключается в надындивидуальном движении дадаизма, освобождающем всех людей;

д) введение в качестве коммунистической государственной молитвы общего для всех симультанного стихотворения;

е) передачу церковей для декламации бруитских и симультанных стихотворений;

ж) создание дадаистской комиссии по переустройству жизни в каждом городе, превышающем 50 000 жителей;

з) незамедлительное проведение грандиозной дадаистской пропаганды на 150 аренах для просвещения пролетариата;

и) контроль всех законов и предписаний Центральным дадаистским советом мировой революции;

к) незамедлительное урегулирование всех сексуальных отношений в интернационально-дадаистском смысле посредством создания центрального дадаистского управления по вопросам пола.

Дадаистский революционный Центральный совет.

Немецкое отделение: Хаусман, Хюльзенбек, Голишев (3).

1919

«Дада, – пишет Ф. Пикабия, – как ваши надежды: ничто // как ваш рай: ничто // как ваши идолы – ничто // как ваши политические вожди: ничто // как ваши герои: ничто // как ваши художники: ничто // как ваши религии: ничто» (цит. по: 1, с. 557). Это «ничто» тем не менее в самих произведениях дадаистов, особенно в визуальной сфере, часто было организовано по эстетическим принципам, которыми иногда внесознательно, а иногда и вполне осознанно руководствовались главные дадаисты. Многие их коллажи из самых разных материалов, скульптуры, объекты, графические работы и сегодня доставляют нам эстетическое удовольствие. Это отнюдь не ничто. И хотя Макс Эрнст утверждал, что «у искусства нет ничего общего со вкусом. Искусство существует не для того, чтобы быть вкусным» (цит. по: с. 1, с. 557), его многие

работы дадаистского периода, работы Г. Арпа, Х. Хёх, Ф. Пикабиа, К. Швитгера созданы под руководством хорошего эстетического вкуса, отмечает В. Бычков (1).

Дадаизм не был художественным движением в традиционном смысле, вспоминал впоследствии один из его участников художник и кинопродюсер Ганс Рихтер, «оно было подобно шторму, который разразился над мировым искусством как война разразилась над народами. Оно пришло неожиданно из тяжелого и насыщенного неба и оставило позади себя новый день, в котором накопленная энергия, выпущенная движением дада, была засвидетельствована в новых формах, новых материалах, новых идеях, новых направлениях, в которых они адресовали себя новым людям» (цит. по: 1, с. 557). С помощью бурлеска, пародии, насмешки, пердразнивания, организации скандальных акций и выставок дадаисты отрицали все существовавшие до них концепции искусства, хотя на практике вынуждены были опираться на какие-то элементы художественного выражения и кубистов, и абстракционистов, и футуристов, и всевозможных представителей «фантастического искусства». Да и на свои выставки они приглашали представителей самых разных авангардных направлений. Там выставлялись и немецкие экспрессионисты, и итальянские футуристы, и Кандинский, Клее и другие авангардисты того времени.

Среди принципиальных творческих находок дадаистов, которые затем были унаследованы и сюрреалистами, и различными направлениями посткультуры, следует назвать принцип случайной (стохастической) организации композиций их артефактов и прием «художественного автоматизма» в акте творчества. Г. Арп использовал эти принципы в живописи, а Тцара – в литературе. В частности, он вырезал слова из газет и затем склеивал их в случайной последовательности.

В Германии дадаизм появился в 1918 г. В Берлине он имел ярко выраженный революционно-политический характер со скандальным оттенком. Особую роль играла здесь социально-сатирическая антибуржуазная и антивоенная графика Георга Гросса. Нападая на экспрессионизм (хотя художественный язык того же Гросса активно опирается на «лексику» экспрессионистов) и футуризм, берлинские дадаисты активно приветствовали русский конструктивизм. Ими был выдвинут лозунг: «Искусство мертво, да здравствует машинное искусство Татлина» (цит. по: 1, с. 558). В Кёльне в 1919–1920 гг. дадаистское движение возглавил будущий известный сюрреалист Макс Эрнст, разработавший технику создания абсурдных коллажей, которые привлекли внимание Поля Элюара и Андре Бретона, готовивших уже почву для появления сюрреализма.

Особую ветвь в дадаизме представлял в Ганновере Курт Швиттерс. Он не принял антиэстетическую установку дадаизма. Его коллажи, собранные из содержимого помойных урн – обрывков оберточных материалов, газет, трамвайных билетиков и других отбросов повседневной жизни, были организованы по законам классического искусства, т.е. по принципам определенной ритмики, гармонии, композиции и т.п., и к ним, в отличие от *ready-mades* Дюшана или *objets trouvés* сюрреалистов, вполне применимы традиционные эстетические оценки, считает В. Бычков (1). Сам Швиттерс понимал искусство практически в лучших традициях немецких романтиков – как «изначальную концепцию, возвышенную как божество, необъяснимую как жизнь, не определимую и не имеющую цели» (цит. по: 1, с. 558). Особое внимание он уделял ритму как основе и сущности искусства и стремился на его основе организовывать свои объекты. «Что такое искусство, – писал он, – вы знаете не хуже меня, оно – не более чем ритм. Но если это – правда, значит я обрекаю себя не имитацией или душевными терзаниями, а просто и без затей задаю ритм любым попавшим под руку материалом, трамвайными билетами, масляной краской, деревяшками, и да одереveneете вы от изумления» (цит. по: 1, с. 559). Швиттерс был маргинальной фигурой в движении дадаистов, но его технические приемы создания артефактов имели большое будущее в искусстве XX в.

В Париже приверженцами дада был Франсис Пикабия и некоторые из будущих лидеров сюрреализма. С 1919 г. там действовал и Т. Тцара. Однако уже к 1922 г. возник конфликт на теоретико-практической художественной почве между ним и А. Бретоном, и в мае 1922 г. дадаизм официально закончил свое существование. На последнем собрании дадаистов в Веймаре Тцара произнес похоронную речь на смерть дада, которая была опубликована Швиттерсом в его обзоре «Конференция на конец Дада». Многие из дадаистов примкнули затем к *сюрреализму*. В 1964 г. искусствовед В. Гартман писал в послесловии к книге Г. Рихтера «Дада. Искусство и антиискусство»: «Дада было вирусом свободы, мятежным, анархичным и высокоинфекционным. Беря свое начало с лихорадки в мозгу, оно поддерживало эту лихорадку живой в новых поколениях художников. Мы собирались определить вклад дада в культурную историю. Это он и есть» (цит. по: 2, с. 535). Дадаизм стал одним из главных источников и побудителей многих направлений и движений в искусстве XX в., в частности, сюрреализма, поп-арта, многих феноменов постмодернизма и артефактов посткультуры.

Список литературы

1. Бычков В.В. Дадаизм // Бычков В.В. Эстетическая аура бытия. – М.: Издательство МБА, 2010. – С. 555–559.
2. Быčkoвa Л.С. Дадаизм // Культурология: Энциклопедия: В 2 т. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007. – Т. 1. – С. 534–535.
3. Манифесты дадаизма. – Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/kreschatik/2012/3/h25.html>.

С.А. Гудимова

Постмодернизм как явление музыкальной культуры конца XX – начала XXI века ²

О.В. Синельникова

Рамки периода художественной культуры, называемого эпохой постмодерна, достаточно размыты. Окончание его столь же неопределенно и спорно, как и возникновение. Эпштейн провозгласил дату смерти постмодернизма 11 сентября 2001 г. вместе с трагедией в Нью-Йорке. Однако не все с этим согласны. Так, голландский исследователь Д. Фоккема убежден в существовании широкого течения постмодернизма в литературе, хронологически охватывающего период с середины 1950-х годов и вплоть до наших дней.

Различные исследователи причисляют к постмодернистской литературе творчество Д. Хоукса, Р. Браунинга, Д. Бартелма, К. Воннегута, Р. Сьюкеника, У. Эко, Х. Кортасара, Х.Л. Борхеса, Г.Г. Маркеса, К. Фуэнтеса и др. Из русских писателей – А. Битова, В. Пелевина, Вен. Ерофеева, Д. Пригова, Т. Толстую, Л. Улицкую, В. Пьецуха, В. Сорокина, С. Соколова и др., а в числе их предшественников – В. Набокова и И. Бродского.

Действительно, отдельные основания постмодернизма продолжают распространять свое влияние на искусство начала XXI в. Особенно это относится к музыке, где эти качества только успели набрать силу. Музыкальная форма постмодернизма появилась позже, когда его концепция уже сложилась в философии, эстетике, литературе, изобразительном искусстве и архитектуре, а основные эстетические парадигмы этого явления оформились с достаточной определенностью. Соответственно исследования музыкального постмодернизма также значительно запоздали: отдельные работы по этой проблеме только начинают появляться.

Музыкальный постмодернизм как общеэстетический феномен современной культуры, особенно на начальной его стадии, развивался в русле философско-эстетических идей. Логично предположить, что на сегодняшний день постмодернизм в музыкальном творчестве не исчерпал всех своих возможностей, а его концепция остается открытой, подобно формам самих художественных произведений искусства постмодерна. «Должен сказать, что я сам убежден, что постмодернизм – не фиксированное хронологическое явление, а некое духовное состояние, если угодно, *kunstwollen* (воля искусства) – подход к работе, – пишет У. Эко. – В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм, так же как у любой эпохи есть собственный маньеризм» (цит. по: с. 63).

Теоретическое обоснование художественных процессов в наше время играет не меньшую роль, чем собственно творческая практика. Вокруг едва успевшего обозначиться литературного постмодернизма в свое время стали интенсивно накапливаться различные концепции, интерпретации и определения, которые подчас создавали впечатление, что сам постмодернизм придуман исключительно критиками и литературоведами. И сейчас существует множество противников существования постмодернизма как культурного феномена и художественного направления. Основные их доводы сводятся к тому, что многие приметы постмодернистской поэтики в литературе не раз встречались задолго до Эко, Набокова, Борхеса, Кортасара и др. Но и среди исследователей, признающих новизну постмодернизма, преобладает почти беспрдельно расширительная трактовка термина. Споры о постмодернизме начались с момента его возникновения и продолжаются до сих пор.

Основные парадигмы постмодернизма откристаллизовались в емких понятиях, которыми оперируют теоретики и исследователи этого направления: «мир как хаос», «мир как

² Синельникова О.В. Постмодернизм как явление музыкальной культуры конца XX – начала XXI века // Научное мнение: Научный журнал / Санкт-Петербургский университетский консорциум. – СПб., 2011. – № 6. – С. 62–69.

текст», «сознание как текст», «интертекстуальность», «кризис авторитетов», «эпистемологическая неуверенность», «постмодернистическая чувствительность», «смерть автора», «смерть субъекта», «скользящее (или плавающее) означающее», «двойной код», «пародийный модус повествования», «пастиш» (для историков музыки более привычен итальянский термин «пастиччио»), «иронизм», «принцип нонселекций», «провал коммуникаций», «метарассказ», «метанарративность», «метатекст», «цитатность», «ризом», «симулякр», «коллаж», «языковая игра». Приведенное перечисление далеко не исчерпывает терминологический запас теоретиков и практиков постмодернизма: названы лишь ключевые понятия.

Сформировавшись в эпоху преобладания информационных и коммуникационных технологий XX в., постмодернизм несет на себе печать плюрализма и терпимости, что в художественном произведении выливается в эклектизм. Его характерной особенностью стало объединение в рамках одного произведения стилей, образных мотивов и приемов, заимствованных из арсенала различных эпох, регионов и субкультур. Это приводит к возникновению такого явления, как полистилистика, которое наиболее отчетливо проявилось в музыке, индивидуально преломившись в эстетике и технике письма многих композиторов второй половины XX в. – Б.А. Циммермана, А. Пуссера, Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, М. Кагеля, Б. Мадерны, Л. Ноно, Л. Берио, П. Булезы, Д. Личети, Л. Пендерецкого, Дж. Крама, А. Шнитке, Р. Щедрина, С. Губайдулиной, Э. Денисова, С. Слонимского, В. Сильвестрова, А. Пярта, Б. Чайковского, Н. Корндорфа, В. Екимовского, Ф. Караева.

Относительно того, что считать самыми характерными признаками постмодернизма, существует весьма широкий спектр мнений, которые пытается обобщить Н. Маньковская: «В политической культуре – это (постмодернизм) развитие различных форм постутопической политической мысли. В философии – торжество постметафизики, пострационализма, постэмпиризма (постструктурализм, постфрейдизм, постаналитическая философия). В этике – постгуманизм постпуританского мира, нравственная амбивалентность личности» (цит. по: с. 64). Существенно для нас мнение психологов, которые видят в постмодернизме симптомы панического состояния общества. Искусствоведы рассматривают постмодернизм как новый художественный стиль, отличающийся от неоавангарда возвратом к красоте как к реальности, повествовательности, сюжету, мелодии, гармонии. Последнее утверждение на практике не всегда оказывается верным, поскольку специфика постмодернистской концепции связана с неклассической трактовкой классических традиций, что ведет к расшатыванию и внутренней трансформации категориальной системы и понятийного аппарата классической эстетики.

Общим для различных национальных вариантов постмодернизма можно считать его отождествление с эпохой «усталой», «энтропийной» культуры, отмеченной эсхатологическими настроениями, эстетическим смешением художественных языков.

Постмодернизм в русском искусстве связан не только с постсоциалистическим периодом, но и со временем заката 70-летней социалистической эпохи – именно в 1950–1970-е годы в отечественной литературе и музыке проявляются особенности этого явления (исследователи считают этот период первой волной постмодернизма). В эти годы диссидентского движения создавались произведения А. Синявского, А. Битова, Вен. Ерофеева. Если исходить из того, что постмодернизм рождался из процесса деконструкции определенной культуры, то в России он протекал по-своему. На Западе объектом деконструкции стали модернизм и авангард, в России – соцреализм. Но в зарубежном искусстве развитие всех направлений модернизма становилось результатом свободного выбора художников, в России же каноны соцреализма навязывались государственной идеологией, а параллельно с ними прорывалась усиленно искореняемая культура авангарда.

Отечественный постмодернизм возникает не только из деконструкции соцреализма, но и становится откликом на драму изгнания, идущую от В. Набокова и И. Бродского. Подтверждением этого становится творчество второго поколения русских постмодернистов 1980-х –

В. Пригова, Т. Кибирова, И. Иртеньева, Е. Попова, Вик. Ерофеева, В. Сорокина, С. Соколова, художников митьков. Наконец, русская литература, сильнее всего идеологизированная, получила свободу в придачу с политической неопределенностью и нестабильностью. Именно постмодернизм заполнил вакуум, образовавшийся в русской литературе в постсоветскую эпоху. В 1990-е годы ряды постмодернистов растут (третья волна). Они пополняются как за счет вчерашних реалистов и модернистов (В. Соснора, В. Пьецух, А. Иванченко, Л. Петрушевская, Т. Толстая, В. Нарбикова, М. Харитонов, А. Левкин, Л. Лосев и др.), так и благодаря появлению плеяды талантливых молодых авторов (И. Яркевич, Д. Галковский, В. Курицын, В. Пелевин и др.).

Осмысление процессов постмодернизма в музыкальном искусстве не носит еще столь бурный и захватывающий характер, как в литературе – видимо, еще не настало время. Вместе с тем сложность его теоретического освоения объясняется тем, что основные понятия постмодернизма сложились в философии, литературе, сфере пластических искусств и потому медленно приживаются в музыке. К тому же в отечественном музыкознании уже выработался собственный устоявшийся терминологический аппарат для характеристики стилевых вех трех последних десятилетий. Однако методологически большую тревогу вызывает то, что многочисленность существующих определений, очевидно, растворяет и делает размытыми основания постмодернистской эстетики и объединяет этим термином одновременные с постмодернизмом, но отличные от него именно последовательным развитием модернистских концепций художественные явления, которые точнее определяются терминами «неоавангардизм» или «поздний модернизм».

Называя признаки постмодернизма в музыке, важно заметить, что их набор не ограничивается отдельными парадигмами, перенесенными из философии, эстетики, литературы, изобразительного искусства. Часто эти самые парадигмы, приживаясь в композиторском творчестве, рожают новые специфические музыкальные явления либо корреспондируют с техниками композиции и направлениями, появившимися собственно в музыке. Так, особая поэтика «постмодернистской чувствительности» вызывает к жизни яркую вспышку неоромантизма в творчестве отечественных композиторов 1970–1990-х годов; теория интертекстуальности в литературе корреспондирует с полистилистикой, а отказ от однозначной интерпретации – с аматорикой в музыке последней трети XX в.; распространение семиотических исследований в литературоведении стимулирует появление нового ответвления музыкознания – музыкальной семиотики. Заметим, заключает автор, что каждый из названных принципов мог бы явиться предметом отдельного глубокого исследования.

Э.Ж.

Философия культуры

Онто-гносеологический подход в культурфилософском изучении свободы³

А.В. Каримов

Автор монографии выделяет два главных аспекта рассмотрения свободы в античной онтологии и гносеологии: 1) соотнесение свободы с судьбой, т.е. Фатумом, 2) соотношение свободы в качестве проявления высшего, духовного начала и детерминированного мира материи (с. 9). Первый аспект автор находит у Эпикура и эпикурейцев. Второй аспект – это размышления Сократа, Платона, Аристотеля и Плотина.

В христианской мысли относительно свободы дискутировали сторонники Августина Блаженного и монаха Пелагия. Фома Аквинский пытался синтезировать противоречивые концепции свободы воли в средневековой христианской мысли. Фома Аквинский полагал, что «свободный выбор осуществляется только на основе разума» (с. 11).

Эразм Роттердамский открыто утверждал свободу воли, а Мартин Лютер считал католическую концепцию двусмысленной, поскольку она не давала «четкого ответа на вопрос о соотношении свободы воли и божественного предопределения» (с. 12).

На качественно новый уровень подняла проблему свободы философия Нового времени. Р. Декарт не решал однозначно вопрос о свободе воли. Он строил в этом отношении дуалистическую систему. Т. Гоббс и Б. Спиноза развивали положение о всеобщей обусловленности природы и человека. Д. Локк существенно изменил понимание свободы Гоббсом. Локк акцентировал внимание на свободе «как способности личности управлять своим поведением» (с. 17). Г.В. Лейбниц называл свободу одной из главных проблем в философии. Он сформулировал все основные положения философского спора о свободе воли. Вольтер в своих философских сочинениях утверждал, что все либо фатально предопределено, либо существует свобода, от причин не зависящая.

Систему материалистического фатализма создал П.А. Гольбах, полагая, что фатальной необходимости подчинены все поступки человека. Д. Дидро указывал на необходимость различных причинных связей. Дж. Пристли связывал фатализм с верой в судьбу. Оригинальная концепция свободы принадлежит И. Канту. Он разграничивал свободу и случайность. А в трудах И.Г. Фихте свобода «часто противостоит необходимости, но иногда и сочетается с ней» (с. 30).

В классической немецкой философии вопрос свободы занимал не последнее место. Ф. Шеллинг, Г. Гегель высказывались о свободе сложно и противоречиво. Так, Гегель фактически отрицал «наличие у человека безусловной свободы воли» (с. 33). По Гегелю, абсолютной свободой обладает только Абсолютная Идея. Гегель оказал огромное влияние на формирование концепций свободы во всей последующей мировой философии. На базе гегелевской философии создавали свои концепции и русские мыслители А.И. Герцен и В.С. Соловьёв. К. Маркс и Ф. Энгельс учитывали опыт всей предшествующей философии, когда разрабатывали теорию свободы. С. Кьеркегор трактовал свободу как ничем не детерминированный выбор, тогда как А. Шопенгауэр «понимает волю как весь мир, как нечто единое» (с. 41).

³ Каримов А.В. Онто-гносеологический подход в культурфилософском изучении свободы. – Тамбов: Тамб. гос. ун-т им. Г.Р. Державина, 2012. – 99 с.

В русской мысли свободу связывал с необходимостью Г.В. Плеханов, а В.И. Ленин считал, что «необходимость природы есть первичное, а воля и сознание человека – вторичное» (цит. по: с. 47). Рассматривая проблему философии свободы в русской науке XX в., автор реферируемой монографии упоминает работы А.В. Иванова, Э.Ю. Соловьёва, Г.С. Батищева, П.Д. Успенского, С.Н. Булгакова, С.А. Левицкого, Н.А. Бердяева и др.

Говоря о философии существования, т.е. об экзистенциализме, А.В. Каримов пишет о «негативной» трактовке свободы в западной мысли. М. Хайдеггер и К. Ясперс, Ж.-П. Сартр и А. Камю фактически не воспринимают окружающий мир и считают, что коренное изменение его невозможно. Поэтому их отношение к миру «принимает чисто негативный характер» (с. 67).

Рассмотрение свободы в культуре занимает особое место. Дело в том, что «культура имеет свои собственные механизмы функционирования и развития, которые и играют определенную роль в ее динамике» (с. 75). Культура неразрывно связана со свободой, культура поглощает свободу и сама поглощается ею. Культура есть подлинно человеческая деятельность, а «свобода – это подлинно человеческое свойство» (с. 81).

И.Л. Галинская

История мировой культуры

Духовные начала «золотого века русской

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.