Гусейнов Ибрагим Гаджимагомедович
История ИЗО

3 АДТ

1. **Культура эпохи Возрождения**

В конце XIII - начале XIV вв. в Европе, а именно - Италии, начала формироваться раннебуржуазная культура, получившая название "**культура Возрождения**" (Ренессанс). Термин "Возрождение" указывал на связь новой культуры с античностью. В это время итальянское общество начинает активно интересоваться [культурой Древней Греции](https://historicus.ru/kultura_Drevnei_Gretsii/) и [Рима](https://historicus.ru/kultura_Drevnego_Rima/), разыскиваются рукописи античных писателей, так были найдены сочинения Цицерона и Тита Ливия. Эпоха Возрождения характеризовалась многими очень значительными переменами в умонастроениях людей по сравнению с периодом [Средневековья](https://historicus.ru/4/). Усиливаются светские мотивы в европейской культуре, все более самостоятельными и независимыми от церкви становятся различные сферы жизни общества - искусство, философия, литература, образование, наука. В центре внимания деятелей Возрождения был человек, поэтому мировоззрение носителей этой культуры обозначают термином "**гуманистическое**" (от лат. humanus - человеческий).

 Гуманисты Возрождения полагали, что в человеке важно не его происхождение или социальное положение, а личностные качества, такие как ум, творческая энергия, предприимчивость, чувство собственного достоинства, воля, образованность, красота. В качестве "идеального человека" признавалась сильная, талантливая и всестороннее развитая личность, человек-творец самого себя и своей судьбы. В эпоху Возрождения человеческая личность приобретает невиданную ранее ценность, важнейшей чертой гуманистического подхода к жизни становится индивидуализм, что способствует распространению идей либерализма и общему повышению уровня свободы людей в обществе. Не случайно гуманисты, в целом не выступающие против религии и не оспаривающие основных положений христианства, отводили Богу роль творца, приведшего мир в движение и далее не вмешивающегося в жизнь людей.

 Идеальный человек, по мнению гуманистов, - это "**универсальный человек**", человек-созидатель, энциклопедист. Гуманисты Возрождения считали, что возможности человеческого познания беспредельны, ибо разум человека подобен божественному разуму, а сам человек является как бы смертным богом, и в конце концов люди вступят на территорию небесных светил и там обоснуются и станут как боги. Образованных и одаренных людей в этот период окружали атмосфера всеобщего восхищения, поклонения, их чтили, как в Средние века святых. Наслаждение земным бытием - это непременная часть культуры Возрождения.

 **Данте, Франческо Петрарка** (1304-1374) и **Джованни Боккаччо** (1313-1375) - знаменитые поэты Возрождения, были создателями итальянского литературного языка. Их сочинения уже при жизни получили широкую известность не только в Италии, но и далеко за ее пределами, вошли в сокровищницу мировой литературы. Всемирную известность получили сонеты Петрарки на жизнь и смерть мадонны Лауры.

 Последователем Петрарки был Боккаччо, автор "Декамерона" - собрания реалистических новелл, объединенных общими гуманистическими идеалами и представляющими единое целое.

 Для Возрождения характерен культ красоты, прежде всего красоты человека. Итальянская живопись, которая на время становится ведущим видом искусства, изображает прекрасных, совершенных людей. Первым стал **Джотто** (1266-1337), освободивший итальянскую [фресковую](https://historicus.ru/211/) живопись от влияния византийцев. Реалистическую манеру изображения, присущую Джотто, в начале XV в. продолжил и развил **Мазаччо** (1401-1428). Используя законы перспективы, он сумел сделать изображения фигур объемными.

 Одним из наиболее известных скульпторов того времени был Донателло (1386-1466), автор ряда реалистических работ портретного типа, впервые вновь после античности представившего в скульптуре обнаженное тело. Крупнейший архитектор Раннего Возрождения - **Брунеллески** (1377-1446). Он стремился сочетать элементы древнеримского и готического стилей, строил храмы, дворцы, капеллы. Живопись Возрождения представлена творчеством **Боттичелли** (1445-1510), создавшего произведения на [религиозные](https://historicus.ru/religion/) и мифологические сюжеты, в том числе картины "Весна" и "Рождение Венеры".

 Эпоха **Раннего Возрождения** завершилась к концу XIV в., на смену ему пришло Высокое Возрождение - время наивысшего расцвета гуманистической культуры Италии. Именно тогда с наибольшей полнотой и силой были высказаны идеи о чести и достоинстве человека, его высоком предназначении на Земле. Титаном Высокого Возрождения был **Леонардо да Винчи** (1456-1519), один из наиболее замечательных людей в [истории человечества](https://historicus.ru/), обладающий разносторонними способностями и дарованиями. Леонардо одновременно был художником, теоретиком искусства, скульптором, архитектором, математиком, физиком, астрономом, физиологом, анатомом и это не полный перечень основных направлений его деятельности; почти все области науки он обогатил гениальными догадками. Важнейшие его художественные работы - "Тайная вечеря" - фреска в миланском монастыре Сайта Мария делла Грацие, на которой изображен момент вечери после слов Христа: "Один из вас предаст меня", а также всемирно известный портрет молодой флорентийки Моны Лизы, имеющий еще одно название - "Джоконда", по фамилии ее мужа.

 Титаном высокого Возрождения был и великий живописец **Рафаэль Санти** (1483-1520), создатель "Сикстинской мадонны", величайшего произведения мировой живописи: юная мадонна, легко ступая босыми ногами по облакам, несет людям своего крошечного сына, Младенца Христа, предчувствуя его гибель, скорбя об этом и понимая необходимость принесения этой жертвы во имя искупления грехов человечества.

 Последним великим представителем культуры Высокого Возрождения был **Микеланджело Буонаротти** (1475-1564) - скульптор, живописец, архитектор и поэт, создатель знаменитой статуи Давида, скульптурных фигур "Утро", "Вечер", "День", "Ночь", выполненных для гробниц в капелле Медичи. Микеланджело расписал потолок и стены Сикстинской капеллы Ватиканского дворца; одной из самых впечатляющих фресок является сцена Страшного суда. В творчестве Микеланджело более отчетливо, чем у его предшественников - [Леонардо да Винчи](https://historicus.ru/taina_genia_leonardo_da_vinci/) и Рафаэля Санти, звучат трагические ноты, вызванные осознанием того предела, который положен человеку, пониманием ограниченности человеческих возможностей, невозможностью "превзойти природу".

 Замечательными художниками **венецианского Возрождения** были **Джорджоне** (1477-1510), создавший знаменитые полотна "Юдифь" и "Спящая Венера", и **Тициан** (1477-1576), воспевавший красоту окружающего мира и человека. Он также создал галерею великолепных портретов могущественных и богатых современников.

 К концу XV - первой трети XVI вв. относится расцвет творчества **Ариосто** (1474-1537), замечательного итальянского поэта, автора сказочной по форме и оптимистической по духу поэмы "Неистовый Роланд", героями которой были Роланд, прекрасная принцесса Анджелика, волшебники, феи, крылатые кони, чудовища, переживающие, необыкновенные приключения.

 Следующий этап в культуре Возрождения - **Позднее Возрождение**, которое, как принято считать, продолжалось с 40-х гг. XVI в. по конец XVI - первые годы XVII вв.

 Италия, родина Возрождения, стала и первой страной, где началась **католическая реакция**. В 40-е гг. XVI в. здесь была реорганизована и усилена [инквизиция](https://historicus.ru/801/), преследующая деятелей гуманистического движения. В середине XVI в. папой Павлом IV был составлен "Индекс запрещенных книг", впоследствии многократно пополняемый новыми работами. В "Индекс" вошли и сочинения некоторых итальянских гуманистов, в частности, Джованни Боккаччо. Запрещенные книги сжигались, такая же участь вполне могла постигнуть и их авторов, и всех инакомыслящих, активно отстаивающих взгляды и не желающих идти на компромисс с католической церковью. Многие передовые мыслители и ученые погибли на костре. Так, в 1600 г. в Риме на площади Цветов был сожжен великий **Джордано Бруно** (1548-1600), автор знаменитого сочинения "О бесконечности, Вселенной и мирах".

 Многие живописцы, поэты, скульпторы, архитекторы отказались от идей гуманизма, стремясь усвоить лишь "манеру" великих деятелей Возрождения. Наиболее крупными художниками, работающими в стиле маньеризма, были **Понтормо** (1494-1557), **Бронзино** (1503-1572), скульптор **Челлини** (1500-1573). Их произведения отличались усложненностью и напряженностью образов. В то же время некоторые художники продолжают развивать реалистическую традицию в живописи: **Веронезе** (1528-1588), **Тинторетто** (1518-1594), **Караваджо** (1573-1610), братья Караччи. Творчество некоторых из них, например Караваджо, оказало большое влияние на развитие живописи не только в Италии, но и Франции, Испании, Фландрии, Голландии. Взаимопроникновение культур становилось все более глубокими, так формировалась общеевропейская культура, общеевропейская [цивилизация](https://historicus.ru/razvitie_i_upadok_tsivilizatsii/).

 Гуманистическое движение было общеевропейским явлением: в XV в. [гуманизм](https://historicus.ru/gumanizm_v_germanii/) выходит за пределы Италии и быстро распространяется по всем западноевропейским странам. Каждая страна имела свои особенности в становлении культуры Возрождения, свои национальные достижения, своих лидеров.

 В Германии идеи гуманизма становятся известны в середине XV в., оказывая сильное влияние на университетские круги и прогрессивную интеллигенцию.

 Вьщающимся представителем немецкой гуманистической литературы был **Иоганн Рейхлин** (1455-1522), стремившийся показать божественное в самом человеке. Он автор знаменитого сатирического произведения "Письма темных людей", в котором выведена вереница невежественных, темных людей - магистров и бакалавров, имеющих, между прочим, ученые степени.

 Возрождение в Германии неразрывно связано с явлением [Реформации](https://historicus.ru/obozrenie_istorii_reformatsii/) - движением за реформу (от лат. reformatio - преобразование) католической церкви, за создание "дешевой церкви" без поборов и платы за обряды, за очищение христианского учения от всяких неверных положений, неизбежных при многовековой истории христианства. Возглавлял движение за Реформацию в Германии **Мартин Лютер** (1483-1546), доктор богословия и монах августинского монастыря. Он считал, что вера есть внутренее состояние человека, что спасение человеку даруется непосредственно от Бога, и что прийти к Богу можно и без посредничества католического духовенства. Лютер и его сторонники отказались вернуться в лоно католической церкви и выразили протест на требование отречься от своих взглядов, положив начало протестантскому направлению в христианстве. Мартин Лютер первым перевел на немецкий язык [Библию](https://historicus.ru/Biblia_Internet/), что в значительной степени способствовало успеху Реформации.

 Победа Реформации в середине XVI в. вызвала общественный подъем и рост национальной культуры. Замечательного расцвета достигло изобразительное искусство. В этой области работали знаменитый живописец и гравер **Альбрехт Дюрер** (1471-1528), художники **Ганс Гольбейн Младший** (1497-1543), **Лукас Кранах Старший** (1472-1553).

 Заметного подъема достигла немецкая литература. Крупнейшими немецкими поэтами эпохи Реформации были **Ганс Сакс** (1494-1576), написавший множество назидательных басен, песен, шванков, драматических произведений, и **Иоганн Фишарт** (1546-1590) - автор остросатирических работ, последний представитель немецкого Возрождения.

 Основоположником Реформации в Швейцарии стал **Ульрих Цвингли** (1484-1531). В 1523 г. он провел церковную реформу в Цюрихе, в ходе которой были упрощены церковные обряды и богослужения, отменен целый ряд церковных праздников, закрыты некоторые монастыри, проведена секуляризация церковных земель. В дальнейшем центр швейцарской Реформации переместился в Женеву, а реформационное движение возглавил Кальвин (1509-1562), создатель наиболее последовательного реформационного движения.

 Реформация победила в Швейцарии в XVI в., и эта победа во многом определила общую культурную атмосферу в обществе: излишняя роскошь, пышные празднества, увеселения порицались, одобрялись честность, трудолюбие, целеустремленность, строгость нравов. Эти идеи получили особое распространение в странах Северной Европы.

 Крупнейшим представителем культуры Возрождения в Нидерландах был **Эразм Роттердамский** (1496-1536). Значение произведений великого гуманиста и просветителя, в том числе его знаменитой "Похвалы глупости", для воспитания свободомыслия, критического отношения к схоластике, суеверию поистине неоценимо.

 Одним из предтечей и основоположников либерализма можно считать **Дирка Коорнхерта**, выразителя идей свободы, веротерпимости и космополитизма. К этому же времени относится творчество **Филиппа Альдехонде**, автора национального гимна Нидерландов, художников **Питера Брейгеля** (1525-1569), **Франса Халса** (1580-1660).

 В Англии средоточием гуманистических идей был Оксфордский университет, где работали передовые ученые того времени.

 Развитие гуманистических воззрений в сфере социальной философии связано с именем Томаса Мора (1478-1535), автора "Утопии", представившего на суд читателя идеальное, по его мнению, человеческое общество: в нем все равны, нет частной собственности, и золото не является ценностью - из него делают цепи для преступников. Наиболее известными авторами были Филипп Синди (1554-1586), **Эдмунд Спенсер** (1552-1599).

 Величайшей фигурой английского Возрождения был **Вильям Шекспир** (1564-1616), создатель всемирно известных трагедий "Гамлет", "Король Лир", "Отелло", исторических пьес "Генрих VI", "Ричард III", [сонетов](https://historicus.ru/66_sonet_Shekspira_kak_istoricheskii_istochnik/). Шекспир был драматургом в лондонском театре "Глобус", который пользовался большой популярностью у населения.

 Подъем театрального искусства, его общедоступный и демократический характер способствовали развитию демократических структур в английском обществе.

 Возрождение в Испании носило более противоречивый характер, чем в других европейских странах: многие гуманисты здесь не выступали против католицизма и католической церкви. Широкое распространение получили **рыцарские романы**, а также **плутовские романы**. В этом жанре впервые выступили **Фернандо де Рохас**, автор известной трагикомедии "Селестина" (написана ок. 1492-1497 гг.). Эту линию продолжил и развил испанский писатель **Мигель де Сервантес** (1547-1616), автор бессмертного "Дон-Кихота", писатель-сатирик **Франсиско де Кеведо** (1580-1645), создавший знаменитый роман "История жизни пройдохи".

 Основоположник испанской национальной драмы - великий **Лопе де Вега** (1562-1635), автор более чем 1800 литературных произведений, в том числе таких, как "Собака на сене", "Учитель танцев".

 Значительного успеха достигла испанская живопись. Особое место в ней занимает **Эль Греко** (1541-1614) и **Диего Веласкес** (1599-1660), чье творчество оказало огромное влияние на развитие живописи не только в Испании, но и других странах.

 Во Франции гуманистическое движение начинает распространяться только в начале XVI в. Выдающимся представителем французского гуманизма был **Франсуа Рабле** (1494-1553), написавший сатирический роман "Гаргантюа и Пантагрюэль". В 40-е г. XVI в. во Франции возникает литературное направление, вошедшее в историю под названием "**Плеяды**". Возглавляли это направление знаменитые поэты **Пьер де Ронсар** (1524-1585) и **Жоакен Дю Белле** (1522-1566). Другими известными поэтами французского Возрождения были **Агриппа д'Обинье** (1552-1630) и **Луиза Лабе** (1525-1565).

 Важнейшей темой в поэзии было воспевание любви. Показательны в этом плане сонеты Пьера Ронсара, прозванного "принцем поэтов", оказавшего очень сильное влияние на развитие французской поэзии в целом.

 Крупнейшим представителем культуры Франции XVI в. был **Мишель де Монтень** (1533-1592). Основное его произведение - "Опыты" - представляло собой размышление на философские, исторические, этические темы. Монтень доказывал важность опытного знания, прославлял природу в качестве наставницы человека. "Опыты" Монтеня были направлены против схоластики и догматизма, утверждали идеи рационализма; эта работа оказала значительное воздействие на последующее развитие западноевропейской мысли.

 Эпоха Возрождения завершилась. Западная Европа вступила в новый период своей истории. Однако идеи и взгляд на мир, характерные для нее, не утратили свою значимость и привлекательность и в XVII веке. В русле присущих ей идеалов создавали свои дивные произведения два великих представителя некогда единой художественной школы Нидерландов - **Питер Пауль Рубенс** (1577-1640), представлявший искусство Фландрии, и **Рембрандт ван Рейн** (1606-1669), главный живописец голландской школы. (Как известно, после произошедшей в конце XVI веке буржуазной революции, Нидерланды распались на две части - королевскую Фландрию и буржуазную Голландию). Эти художники, которых сближала мощь и оригинальность дарования, сумели по-разному воплотить и библейские сюжеты, и образы современников.

 Нельзя не вспомнить и о **классицизме**, стиле и направлении в литературе и искусстве, возникшем в XVII в. и обратившемся к античному наследию как к норме и идеальному образцу. Классицизм апеллировал не к античности в целом, а непосредственно к древнегреческой классике - наиболее гармоничному, соразмеренному и спокойному периоду в истории древнегреческой культуры. Обретя строгие, незыблемые формы в эпоху правления "короля-солнца" Людовика XIV, классицизм призван был служить укреплению идеи незыблемости общественного устройства, долга человека перед государством.

 Классицизм более всего был взят "на вооружение" абсолютистскими государствами; им не могла не импонировать идея величавого порядка, строгой соподчиненности, внушительного единства; государство претендовало на "разумность", хотело, чтобы в нем видели уравновешивающее, объединяющее и героически-возвышенное начало. В официальном, придворном классицизме немало фальшивого и льстивого и, разумеется, нет ничего общего с античными идеалами, к которым он хочет искусственно приблизиться. Идея "долга", "служения", которая красной нитью проходит через эстетику классицизма, совершенно чужда античности с ее культом естественного и непринужденного выявления нормальных человеческих стремлений и чувств. Классицизм развивал другую сторону гуманистических идеалов - стремление к разумному гармоническому строю жизни.

 Закономерно, что в эпоху национального сплочения, преодоления феодальной раздробленности эта идея жила в самых недрах народного сознания. Народу Франции она была близка: ясная разумность и трезвость духа, гармоническая простота строя чувств недаром считается особенностью французского национального гения. Энергичный **Корнель**, возвышенный Расин, демократический **Мольер** и мечтательный **Пуссен** воплощают ее каждый по-своему. Вообще в эту эпоху происходит процесс кристаллизации национальных особенностей эстетического сознания народов, налагающих явственный отпечаток на всю последующую историю искусства.

 В классицизме XVII столетия, быть может, самым правдивым было то, что идеал разумного бытия рисовался, как мечта. Ведь именно мечтой о золотом веке предстают перед нами **полотна Пуссена** и **пейзажи Клода Лоррена**. И, напротив, фальшивы были полотна, аллегорически живописующие современную французскую монархию и ее деятелей, как уже воплощенный идеал классических доблестей.

 Что характеризует истолкование античности французскими классицистами? Главное состоит втом, что они переосмыслили античную меру, которую эстетика Возрождения трактовала в духе внутренней гармонии, якобы присущей человеку по его природе. Классицисты тоже ищут гармонию личного и общественного. Но они ищут ее на путях подчинения индивида абстрактному государственному принципу.

 Наибольшую известность как теоретик классицизма получил **Николо Буало** (1636-1711). Свою теорию он изложил в стихотворном трактате "Поэтическое искусство" (1674).

 В своих суждениях Буало опирается на **картезианскую философию (Декарт)**, атакже на уже сложившуюся художественную практику (Корнель, Расин, Мольер). Одним из основных принципов эстетики Буало является требование во всем следовать античности. В своем творчестве Корнель и Расин действительно очень часто обращаются к античным сюжетам, хотя трактовку дают им современную. Буало считал, что совершенным может быть только один тип эпоса - трагедии или комедии. Всякий другой тип объявлялся отклонением от совершенства. Угодный для него образец того или иного рода и жанра от считал соответствующим самому разуму.

 Опираясь на априорные законы разума, Буало формулирует ряд непререкаемых правил поэтического творчества. Таково **правило трех единств**- единства места, времени и действия, - которое он рассматривает как закон самого разума.

 Но при всех недостатках и исторической ограниченности эстетика классицизма содержала рациональные моменты. Основной заслугой классицистов является **культ разума**. Ставя разум на пьедестал верховного судьи в области художественного творчества, они тем самым наносили сокрушительный удар феодальной анархии, феодально-религиозной авторитарности в теории и практике искусства. Возвышая разум, сторонними принципов классицизма устраняли авторитет "священного писания", церковного предания в художественном творчестве. Несомненно прогрессивным было требование Буало исключить из искусства христианскую мифологию с ее чудесами и мистикой.

 Как бы ни были догматичны нормы, сформулированные классицистами, многие из них не утратили своего значения и по сей день. Таковы, например, их требования четкой характеристики типа, стройности композиции произведения, ясности и точности языка, правдоподобности и достоверности того, что изображается. Все эти требования, будучи очищенными от их догматической окрашенности, имеют рациональный смысл и заслуживают внимательного изучения. Даже требование трех единств, против чего особенно яростно выступали романтики, не лишено рационального содержания. В догматической форме здесь выражена мысль о необходимости изображения явлений в их объективной пространственно-временной связи.

 Французский классицизм оказал большое влияние на теорию и практику искусства других стран. У французских классицистов были последователи в Англии (Драйден и др.), в Германии (Готшед и др.), в России (Тредиаковский, Сумароков и др.). В каждой стране теория классицизма преломлялась в соответствии с национальными особенностями.

1. **Венецианские художники**

Считается, что период расцвета искусств, называемый эпохой Возрождения или Ренессансом, берет свое начало со второй половины XIII века. Но я не буду замахиваться на полный обзор, а ограничусь информацией о некоторых венецианских мастерах, произведения которых упомянуты в моих отчетах.

Беллини Джентиле (1429−1507).

Джентиле Беллини (Gentile Bellini) венецианский художник и скульптором. Беллини известная творческая фамилия, его отец Якопо Беллини и брат Джованни Беллини так же были художниками. Кроме того, что родился в Венеции, других сведений о юности и ранних этапах творчества художника не сохранилось.

В 1466 году Джентиле Беллини заканчивал роспись Скуолы Сан-Марко, начатую его отцом. Первая известная его самостоятельная работа — роспись створок органа собора Сан-Марко, датирована 1465 годом. В 1474 году он приступил к работе над большими монументальными полотнами во Дворце дожей. К сожалению они погибли в пожаре 1577 года.

С 1479 по 1451 работал в Стамбуле в качестве придворного живописца Султана Мехмеда II, создал серию картин, в которых попробовал соединить эстетику итальянского Ренессанса с традициями восточного искусства. После возвращения на родину художник продолжил создание жанрово-исторических полотен с видами Венеции, в том числе и в соавторстве с другими мастерами.

Отдавая должное несомненному таланту и влиятельности живописца, специалисты Лондонской Национальной Галереи, считают, что он заметно уступает своему брату Джованни Беллини.

Отдавая должное несомненному таланту и влиятельности живописца, специалисты Лондонской Национальной Галереи, считают, что он заметно уступает своему брату Джованни Беллини.

Беллини Джованни (1430−1516).

Джованни Беллини (Giovanni Bellini) стал признанным мастером при жизни, имел множество престижных заказов, однако его творческая судьба, равно как и судьба его важнейших произведений, плохо документирована и датировка большинства картин приблизительна.

К раннему периоду творчества художника относят несколько Мадонн, одна из них «Греческая мадонна» из Галереи Брера (Милан) украшала Дворец дожей, а в Милан попала «благодаря» Наполеону. Другая тема его творчества — Оплакивание Христа или Пьета, прочтение художником этой сцены стало прототипом целой серии картин с полуфигурой мёртвого Христа, возвышающейся над саркофагом.

Между 1460 и 1464 годами Джовани Беллинион участвовал в создании алтарей для церкви Санта-Мария делла Карита. Его работы «Триптих св. Лаврентия», «Триптих св. Себастьяна», «Триптих Мадонны» и «Триптих Рождества» сейчас находятся в Галерее Академии, Венеция. Следующее крупное произведение мастера — полиптих Святого Винченцо Феррера в соборе Санти Джованни э Паоло, состоящий из девяти картин.

С течением времени, к 1470-м годам, живопись Беллини делается менее драматичной, но более мягкой и трогательной. Это отразилось в росписи алтаря из Пезаро сценами «Коронование Марии». Около 1480 года Джованни пишет картину «Мадонна с младенцем и шестью святыми» для алтаря венецианской церкви Сан-Джоббе (Святого Иова), которая сразу стала одним из наиболее известных его произведений. Следующей крупной работой художника является триптих с Мадонной и святыми Николаем и Петром в соборе Санта Мария деи Фрари.

1488 годом датируется «Мадонна с младенцем, Святыми Марком и Августином и коленопреклонённым Агостино Барбариго» для церкви Сан Пьетро Мартире на Мурано. Исследователи считают ее поворотным пунктом в творчестве Беллини, первым опытом мастера в области тональной живописи, которая станет основой творчества Джорджоне и других позднейших венецианских мастеров.

Продолжением и развитием этой творческой линии является картина «Святое собеседование» (Венеция, Галерея Академии). На ней можно видеть, как из темноты пространства свет выхватывает фигуры Мадонны, св. Екатерины и св. Магдалины, объединённых молчанием и священными мыслями.

Джованни Беллини писал и портреты, их немногочислены, но значительны по своим результатам.

Джорджоне (1476−1510).

Джорджо Барбарелли да Кастельфранко (Giorgio Barbarelli da Castelfranco), более известный как Джорджоне (Giorgione) еще один известный представитель венецианской школы живописи родился в небольшом городке Кастельфранко-Венето недалеко от Венеции.

Творческий путь его оказался очень коротким — в 1493 перебрался в Венецию, став учеником Джованни Беллини. В 1497 появилась его первая самостоятельная работа — «Христос, несущий Крест», в 1504 исполнил в родном городе Кастельфранко алтарный образ «Мадонна Кастельфранко», единственную картину для церуви. В 1507—1508 привлекался к фресковым росписям Немецкого подворья. Умер в октябре-ноябре 1510 года во время эпидемии чумы.

С самых ранних произведений мастера проявляется главная особенность искусства Джорджоне — поэтическое представление о богатстве таящихся в мире и человеке жизненных сил, присутствие которых раскрывается не в действии, а в состоянии всеобщей молчаливой одухотворённости.

Джорджоне большое внимание уделял пейзажу, который не просто являлся фоном для фигур на переднем плане, а играл важную роль в передаче глубины пространства и создании впечатления от картины. В поздних произведениях Джорджоне полностью определилась главная тема творчества художника — гармоничное единство человека и природы.

Художественно наследие Джорджоне оказало большое влияние на многих итальянских художников, некоторые незаконченные произведения Джорджоне были дописаны после его смерти Тицианом.

Якопо Сансовино (1486−1570).

Якопо Сансовино (Jacopo Sansovino) — скульптор и архитектор эпохи Возрождения. Родился во Флоренции, работал в Риме, внёс огромный вклад в архитектуру Венеции.

В 1527 году Сансовино покинул Рим, намереваясь отправится во Францию, но задержался в Венеции. Здесь его взял в оборот Тициан, а подряд на восстановление главного купола базилики Сан-Марко заставил его отказаться от своих планов. Вскоре Сансовино становится главным архитектором Венецианской республики.

Сансовино внёс огромный вклад в архитектуру Венеции. Под его руководством были построены здание библиотеки Библиотека Марчиана на площади Святого Марка, Лоджетта, Церковь Сан-Джиминьяно, Церковь Сан-Франческо делла Винья, Церковь Сан-Джулиано, Фасад Палаццо Корнер на Большом Канале, Надгробие дожа Франческо Веньера в церкви Сан-Сальвадор.

Как скульптор, Сансовино изваял статую Марса и Нептуна, установленные на парадной лестнице Дворца дожей. Умер Сансовино в ноябре 1570 года в Венеции.

Тициан (1490−1576).

Тициан Вечеллио (Tiziano Vecellio) — итальянский живописец, крупнейший представитель венецианской школы эпохи Высокого и Позднего Возрождения. Имя Тициана стоит в одном ряду с такими художниками Возрождения, как Микеланджело, Леонардо да Винчи и Рафаэль.

Тициан писал картины на библейские и мифологические сюжеты, прославился он и как портретист. Ему делали заказы короли и римские папы, кардиналы, герцоги и князья. Тициану не было и тридцати лет, когда его признали лучшим живописцем Венеции.

Этот мастер заслуживает много больше чем несколько строк в этой статье. Но у меня есть оправдание. Во первых, я пишу в первую очередь о художниках именно Венецианских, а Тициан — явление не только итальянского, но и мирового масштаба. Во-вторых, я пишу о венецианских художниках достойных, но имена которых может быть даже и не слишком известны широкому кругу, а про Тициана знают все, про него написано много.

А совсем его не упомянуть было бы как-то странно. Картины я выбрал наугад, просто мне понравились.

Андреа Палладио (1508−1580).

Андреа Палладио (Andrea Palladio), настоящее имя Андреа ди Пьетро — венецианский архитектор позднего Возрождения. Основоположник направления «палладианство», как ранней стадии классицизма. В основе его стиля лежат строгое следование симметрии, учёт перспективы и заимствование принципов классической храмовой архитектуры Древней Греции и Древнего Рима. Вероятно, архитектор оказавший наибольшее влияние в истории архитектуры.

Родился в Падуе, в 1524 году перебрался в Виченцу, работал резчиком, скульптором. Как архитектор работал по всему региону. Познакомился со многими выдающимися памятниками римской античной и ренессансной архитектуры во время поездок в Верону (1538—1540), Венецию (1538—1539), Рим (1541— 1550—1554) и другие города. Опыт и творческие принципы Палладио сложились как в результате изучения Витрувия, так и изучения архитектуры и трактатов архитекторов XV века. С 1558 года Паладио работает главным образом в Венеции.

В Венеции Палладио по заказам Церкви выполнил несколько проектов и построил ряд церквей — Сан-Пьетро ин Кастелло, клуатр церкви Санта Мария делла Карита (сейчас Музеи Академии), фасад церквей Сан-Франческо делла Винья, Сан-Джорджо Маджоре, Иль Реденторе, Санта-Мария делла Презентационе, Санта-Лючия. Фасады современных ему церквей Палладио разрабатывал по примеру древнеримских храмов. Влияние храмов, в плане обычно имеющих форму креста, позже стало его визитной карточкой.

В городе и окрестностях Палладио строил палаццо и виллы. Спроектированное Палладио всегда учитывает особенности окружающей обстановки, строение со всех сторон должно выглядеть одинаково хорошо. Кроме того архитектура Палладио предусматривает портики или лоджии, дающие хозяевам созерцать свои земли или окрестности.

Для раннего Палладио характерны особые окна, которые в его честь обычно называют палладианскими. Они состоят из трёх просветов: большого центрального просвета с аркой сверху и двух маленьких боковых просветов, отделённых от центрального пилястрами.

В 1570 году Палладио издал свои «Четыре книги об архитектуре», которые оказали большое влияние на многих архитекторов по всей Европе.

Пальма Младший (1544−1628).

Джакомо Пальма Младший (Palma il Giovine) извествный венецианский художник при значительно развитой технике, уже не имел таланта своих предшественников. Первоначально работал под влиянием Тинторетто, затем в течение восьми лет изучал в Риме Рафаэля, Микеланджело и Караваджо.

Тем не менее он венецианский художник и его картины украшают палаццо и храмы Венеции, есть они в частных коллекциях и в музеях мира. Лучшими его работами считаются «Христос на руках Пресвятой Девы» и «Апостолы у гроба Девы Марии».

Тьеполо (1696−1770).

Джованни Баттиста Тьеполо (Giovanni Battista Tiepolo) жил и творил уже в иную эпоху, но так же оставил след в культуре Венеции. Тьеполо крупнейший художник итальянского рококо, специализирующийся на создании фресок и гравюр, пожалуй последний из плеяды великих представителей венецианской школы.

Тьеполо родился в марте 1696 года в Венеции, в семье далекой от творчества. Его отцом был шкипер, человек простого происхождения. Ему удалось учиться живописи, искусствоведы отмечают, что наиболее сильное влияние на него оказали мастера Возрождения, в частности Паоло Веронезе и Джованни Беллини.
В возрасте 19 лет Тьеполо выполнил свой первый живописный заказ — картину «Принесение Исаака в жертву».

С 1726 года по 1728 год Тьеполо работал по заказу аристократа из Удине, расписывая фресками капеллу и дворец. Эта работа принесла ему известность и новые заказы, сделав модным живописцем. В последующие годы он много работал в Венеции, а также в Милане и Бергамо.

К 1750 году к венецианскому живописцу пришла общеевропейская известность, и он создал свою центральную европейскую работу — роспись фресками Вюрцбургской резиденции. По возвращении в Италию, Тьеполо был избран президентом Падуанской академии.

Завершал свою карьеру Тьеполо в Испании, куда в 1761 году был приглашен королем Карлом III. Тьеполо скончался в Мадриде в марте 1770 года.

1. **Нидерландское возрождение**

Своеобразным очагом искусства Возрождения 15–16 веков были Нидерланды – одна из самых богатых и передовых стран Европы, успешно соперничавшая в торговле и промышленности с городами Италии и постепенно вытеснявшая их с мирового рынка. Однако процесс формирования ренессансной культуры протекал в Нидерландах медленнее, чем в Италии, и сопровождался компромиссами между старым и новым. До конца 14 века нидерландское искусство развивалось в традиционно религиозных формах, впитывая передовые достижения французской и немецкой готики. Начало самостоятельного развития искусства относится к концу 14 столетия, когда нидерландские провинции были насильственно собраны воедино под властью бургундских герцогов (1363–1477) в независимое «промежуточное» государство, расположенное между Францией и Германией; оно включало Фландрию, Голландию и многочисленные провинции между Маасом и Шельдой.
Дирк Баутс
Ад, 1450
Музей изящных искусств, Лилль


Гертген тот Синт-Янс
Иоанн Креститель в пустыне
1492, Картинная галерея, Берлин


Робер Кампен
Рождество, 1420
Музей изящных искусств, Дижон

Разнородные в этническом, экономическом и политическом отношениях, говорившие на различных наречиях романского и германского происхождения, эти провинции и их города не создали единого национального государства до конца 16 века. Вместе с бурным экономическим подъемом, демократическим движением вольных торгово-ремесленных городов и пробуждением в них национального самосознания расцветает культура, во многом сходная с итальянским Возрождением. Главными центрами нового искусства и культуры стали богатые города южных провинций Фландрии и Брабанта (Брюгге, Гент, Брюссель, Турнэ, позже Антверпен). Городская бюргерская культура с ее культом трезвого практицизма развивалась здесь рядом с пышной культурой княжеского двора, выросшей на французско-бургундской почве. Поэтому неудивительно, что главенствующее место среди североевропейских художественных школ 15 столетия заняла нидерландская живопись: художники [Ян ван Эйк](http://smallbay.ru/vaneyck.html), Робер Кампен, Иос ван Гент, [Рогир ван дер Вейден](http://smallbay.ru/artholland/weyden.html), Дирк Баутс, [Иероним Босх](http://smallbay.ru/bosch.html), Альберт Оуватер, [Хуго ван дер Гус](http://smallbay.ru/artholland/goes.html), Петрус Кристус, Ханс Мемлинг, Жак Дарэ, Гертген тот Синт-Янс и другие живописцы (см. далее по тексту).

Особенности исторического развития Нидерландов обусловили своеобразную окраску искусства. Феодальные устои и традиции здесь сохранялись до конца 16 века, хотя возникновение капиталистических отношении, нарушивших сословную замкнутость, привело к изменению оценки человеческой личности в соответствии с реальным местом, которое она стала занимать в жизни. Нидерландские города не завоевали той политической самостоятельности, которую имели города-коммуны в Италии. В то же время, благодаря постоянному перемещению промышленности в деревню, капиталистическое развитие захватило в Нидерландах более глубокие пласты общества, заложив основы для дальнейшего общенационального единства и укрепления корпоративного духа, связывавшего между собой определенные социальные группировки. Освободительное движение не ограничивалось городами. Решающей боевой силой в нем было крестьянство. Борьба с феодализмом приобрела поэтому более острые формы. В конце 16 века она разрослась в могучее движение Реформации и закончилась победой буржуазной революции.

Нидерландское искусство приобрело более демократический характер, чем итальянское. В нем сильны черты фольклора, фантастики, гротеска, острой сатиры, но главная его особенность – глубокое чувство национального своеобразия жизни, народных форм культуры, быта, нравов, типов, а также отображение социальных контрастов в жизни различных слоев общества. Социальные противоречия жизни общества, царство вражды и насилия в нем, многообразие противоборствующих сил обостряли осознание ее дисгармонии. Отсюда критические тенденции нидерландского Возрождения, проявляющиеся в расцвете экспрессивного и иногда трагического гротеска в искусстве и литературе, часто скрывающиеся под маской шутки «чтоб истину царям с улыбкой говорить» (Эразм Роттердамский. «Похвальное слово глупости»). Другая особенность нидерландской художественной культуры эпохи Возрождения – устойчивость средневековых традиций, определившая во многом характер нидерландского реализма 15–16 веков. Все новое, открывавшееся людям в течение длительного периода времени, применялось к старой средневековой системе взглядов, что ограничивало возможности самостоятельного развития новых воззрений, но вместе с тем заставляло ассимилировать ценные элементы, содержавшиеся в этой системе.

Интерес к точным наукам, античному наследию и итальянскому Возрождению проявился в Нидерландах уже в 15 веке. В 16 столетии с помощью своих «Поговорок» (1500) Эразм Роттердамский «разболтал тайну мистерий» эрудитов и ввел живую, исполненную свободолюбия античную мудрость в обиход широких кругов «непосвященных». Однако в искусстве, обращаясь к достижениям античного наследия и итальянцев эпохи Возрождения, нидерландские художники шли по своему пути. Интуиция заменяла научный подход к изображению природы. Разработка основных проблем реалистического искусства – освоение пропорций человеческой фигуры, построение пространства, объема и др. – достигалась путем острого непосредственного наблюдения конкретных единичных явлений. В этом нидерландские мастера шли от национальной готической традиции, которую, с одной стороны преодолевали, а с другой переосмысливали и развивали в сторону осознанного, целеустремленного обобщения образа, усложнения индивидуальных характеристик. Успехи, достигнутые нидерландским искусством в этом направлении, подготовили достижения реализма 17 века.

В отличие от итальянского нидерландское искусство Возрождения не пришло к утверждению безграничного господства образа совершенного человека-титана. Как и в средние века, человек представлялся нидерландцам неотъемлемой частью мироздания, вплетенной в его сложное одухотворенное целое. Ренессансная сущность человека определялась лишь тем, что он признавался наибольшей ценностью среди множественных явлений вселенной. Для нидерландского искусства характерны новое, реалистическое видение мира, утверждение художественной ценности действительности такой, как она есть, выражение органической связи человека и окружающей его среды, постижение тех возможностей, которыми наделяют человека природа и жизнь. В изображении человека художников интересует характерное и особенное, сфера обыденной и духовной жизни; восторженно запечатлевают нидерландские живописцы 15 века многообразие индивидуальностей людей, неисчерпаемое красочное богатство природы, ее материальное разнообразие, тонко чувствуют поэзию повседневного, незаметных, но близких человеку вещей, уютность обжитых интерьеров. Эти особенности восприятия мира проявились в нидерландской живописи и графике 15 и 16 веков в бытовом жанре, портрете, интерьере, пейзаже. В них обнаружились типичная для нидерландцев любовь к деталям, конкретности их изображения, повествовательность, тонкость в передаче настроений и вместе с тем поразительное умение воспроизвести целостную картину мироздания с его пространственной безграничностью.

Новые веяния неравномерно проявлялись в различных видах искусства. Архитектура и скульптура вплоть до 16 века развивались в рамках готического стиля. Перелом, совершившийся в искусстве первой трети 15 столетия, наиболее полно сказался в живописи. Ее величайшее достижение связано с возникновением в Западной Европе станковой картины, которая пришла на смену настенным росписям романских церквей и готическим витражам. Станковые картины на религиозные темы первоначально были фактически произведениями иконописи. В виде расписных складней с евангельскими и библейскими сюжетами они украшали алтари церквей. Постепенно в алтарные композиции стали включаться светские сюжеты, впоследствии получившие самостоятельное значение. Станковая картина отделилась от иконописи, превратилась в неотъемлемую принадлежность интерьеров зажиточных и аристократических домов.

Для нидерландских художников главное средство художественной выразительности – колорит, который открывает возможности воссоздания зрительных образов в их красочном богатстве с предельной осязаемостью. Нидерландцы чутко подмечали тончайшие различия между предметами, воспроизводя фактуру материалов, оптические эффекты – блеск металла, прозрачность стекла, отражение зеркала, особенности преломления отраженного и рассеянного света, впечатление воздушной атмосферы уходящего вдаль пространства пейзажа. Как и в готических витражах, традиция которых сыграла важную роль в развитии живописного восприятия мира, цвет служил главным средством передачи эмоциональной насыщенности образа. Развитие реализма вызвало в Нидерландах переход от темперы к масляной краске, позволившей более иллюзорно воспроизводить материальность мира.

Усовершенствование известной в средние века техники масляной живописи, разработка новых составов приписываются Яну ван Эйку. Применение масляной краски и смолистых веществ в станковой живописи, наложение ее прозрачным, тонким слоем на подмалевок и белый или красный меловой грунт акцентировали насыщенность, глубину и чистоту ярких цветов, расширяли возможности живописи – позволяли достигать богатства и разнообразия в цвете, тончайших тональных переходов. Обладающая прочностью живопись Яна ван Эйка и его метод продолжали жить почти без изменений в 15–16 веках, в практике художников Италии, Франции, Германии и других стран.

1. **Новое время: XVII — начало XIX вв.**

XVII  век открыл новую эпоху – эпоху капитализма. В это же время протестантизм дал мощный импульс к рационализации всех видов деятельности и созданию науки Нового времени – опытного знания. Он освящал рациональную предприимчивость свободного индивида и в конечном итоге стал  духовной основой новой цивилизации, построенной на принципах индивидуальной свободы, рыночных отношений, правового государства.

Победа Английской буржуазной революции середины XVII в., первой революции "европейского масштаба", привела к утверждению капиталистического способа производства в качестве политически господствующего в Англии, Голландии, придав процессу генезиса капитализма необратимый характер. В результате именно этот процесс становится определяющим фактором в истории Европы. В области экономики это проявилось в интенсивном разложении феодальных отношений в деревне, в начале классического периода в истории капиталистической мануфактуры, в складывании европейского и мирового капиталистического рынка.

В области духовной жизни XVII в. принес с собой революцию научную и  мировоззренческую – утверждение рационалистического мировоззрения как выражения теоретического сознания восходящего класса – буржуазии, пришедшего на смену мировидению традиционному, теологическому.

Развитие европейской науки

В конце XVI – н. XVI в. Галилей заложил основы новой механики-динамики, сделал важные открытия в области астрономии, И.Кеплер обобщил астрономические наблюдения в математических формулах (законы Кеплера). Множественность вселенных в бесконечности космоса – такова картина мировоздания, которая призвана была сменить картину, рисовавшуюся Аристотелю и Птолемею.

Под влиянием успехов математического естествознания складывалась новая философия. Выдающуюся роль в этом процессе сыграл Рене Декарт, считавший конечной целью науки практическую пользу.

Научная революция завершилась трудами И.Ньютона,  который открыл закон всемирного тяготения и создал классическую механику. Объяснение мироздания отныне стало причинно-следственным (до этого  оно носило телеологический характер).

Важный вклад в развитие европейской науки XVII в. внес уроженец белорусских земель Казимир Семенович – выдающийся ученый, теоретик артиллерии и пиротехники. (1600-1651 гг.). Один из его трудов "Вялікае мастацва артылерыі", изданный в Амстердаме уже в XVII, XVIII в. был переведен на французский, английский, немецкий языки. Он первым в новой истории ракетостроения разработал идею многоступенчатой ракеты, которая на современном уровне начала реализоваться в ХХ ст. и сейчас является основным носителем всех космических аппаратов.

В начале XVII в. витебский ученый И.Копиевич, работавший в то время директором типографии в Амстердаме, реформировал восточнославянский алфавит ("белорусские литеры"). Его шрифт сейчас используется всеми народами, в основе письменности которых – кириллица (белорусы, русские,  украинцы, болгары, сербы).

В русскую, украинскую и, в целом, в славянскую культуру вошел выдающийся представитель земли белорусской М.Смотрицкий, написавший одну из первых грамматик в истории славянского языковедения. Это "Грамматіка Славенския правилнае синтагма", изданная в 1619 г.

В XVII в. на белорусских землях широкое распространение имели православные братские школы, где изучались разные предметы в т.ч. белорусский, русский и польский языки. В одной из них преподавал С.Полоцкий, затем переселившийся в Москву, где был воспитателем будущего императора России Петра I.

Развитие просветительского движения

В конце XVII- н. XVIII вв. в европейской культуре возникла идеология Просвещения, проповедовавшая приоритет науки, разума в жизни личности, общества, государства, идею воспитания совершенного человека.

Конец формы

Наибольшее развитие и воплощение идеи  Просвещения достигли во Франции. Французское Просвещение XVIII в. явилось важным поворотным пунктом в духовном развитии человечества. Отважные деятели века Просвещения подвергли острой критики социально-экономические и политические отношения феодализма, монархическую власть. Французское Просвещение явилось историческим и логическим продолжением духовных ценностей эпохи Ренессанса, передовой общественной мысли Италии, Англии, Голландии XVI-XVII столетий.

Известно, что французское Просвещение, направленное в целом против феодализма и абсолютизма, состояло из различных по политической и философской радикальности учений.

Так, представители старшего поколения просветителей – Монтескье, Вольтер, – выражавшие умонастроение верхушедших слоев дореволюционной французской буржуазии, тяготели больше к постепенному реформированию феодального общества путем всевозможных компромиссов, рассчитывая на "разумное сочетание" интересов буржуазии и феодалов.

Идеологи дореволюционной французской буржуазии – Дидро, Гельвеций, Гольбах – в принципе отрицали феодальную собственность, деспотическую монархическую власть, выступая при этом, за просвещенный абсолютизм. Отвергали все формы идеализма и религии, открыто отстаивали материалистическую философию и атеизм.

Значительно острее в политическом плане выступали идеологи низов. Один из них – Жан Мелье – отвергал не только феодальную, но и всякую частную собственность. Сторонник бескомпромиссного материализма и атеизма.

Самостоятельным и влиятельным направлением во французском Просвещении было руссоянство. Выражая интересы городской и деревенской мелкой буржуазии, Руссо отстаивал эгалитаризм – равное распределение частной собственности среди граждан, утверждение подлинного равноправия, программу мер по коренному улучшению жизни народа. В вопросах философии и религии Руссо не придерживался материализма и атеизма. Мощное просветительское движение XVIII ст., охватившее все страны Европы, взаимообогащало культуры различных государств. Просветительские идеи получали широкое распространение благодаря путешествиям, международной книжной торговле, публицистике.

С развитием просветительского движения, вызванного не только влиянием передовых западноевропейских стран, но и результатами петровских преобразований, Россия подключалась к единому мировому процессу. Ее духовная и в целом, культурная жизнь начала XVIII в. была пестрой и противоречивой: смесь старого и нового, консервативного и передового, "своего" и  "чужого".

В ходе петровских реформ выявилась характерная черта русской культуры – ее светскость, "обмирщение", а также аккультурация  – взаимовлияние культур России и Европы. Быстрыми темпами развивалась городская культура в ее "овеществленных" формах: школы, библиотеки, типографии, театры, музеи и т.д. Формируется общенациональный русский язык, который впервые был закреплен в "Словаре Академии Российской,  изданном в 90-х г. XVIII в.

Развивается отечественная наука. В 1724 г. учреждена Петербургская Академия наук, изначально носившая светский характер, в 1783 г. – Российская Академия наук. В 1755 г. был основан Московский университет – первое светское высшее учебное заведение.

Науку XVIII в. в России олицетворял М.В.Ломоносов, внесший неоценимый вклад практически во все разделы опытного естествознания. Ему также принадлежат труды по философии, истории, риторике, поэтические произведения.

В XVIII в. в России была создана система светского школьного образования, начала создаваться государственная система народного образования и педагогические науки.

Идет дальнейшее развитие художественной культуры. XVIII в. – "золотой" век театра. Бомарше, Шеридан, Гоцци и др. – яркая страница в истории мировой драматургии.

В 1746 г. в Несвежи возникает светский театр – первый в истории западных и восточных славян. Его создательница – Уршуля Францишка Радзивилл – делает переводы Мольера, пишет оригинальные трагедии и комедии.

Во второй половине XVIII в. здесь была создана и балетная труппа, которая по количеству (более 30-ти человек) и по профессионализму приближалась к танцевальным коллективам Западной Европы и России.

 В эту эпоху основными художественными стилями стали барокко и рококо.

Барокко (вычурный, причудливый) выражал мощь абсолютистских государств – летние, зимние императорские дворцы в России, Версальский дворец и многие др.

Поредением сугубо светской культуры эпохи  Просвещения стал стиль рококо (в переводе с французского – раковина), получивший наибольшее воплощение в области прикладного искусства (стиль Людовика XV).

Во второй половине XVIII – нач. XIX ст. просветительские идеи распространились и на белорусских землях, были тесно связаны с французским, русским, польским, украинским и литовским Просвещением.

Особый интерес в Беларуси вызвало философское и литературное творчество Вольтера. Популярности его произведений содействовало и то, что он затрагивал местную тематику. Например, в "Истории Карла XII" рассказывалось о военных событиях на Гродненщине, Могилевщине.

Широко известны были также произведения Руссо,  Монтескье, Делиля и других французских просветителей.

Значительное влияние на интеллектуальную жизнь Беларуси оказала русская и польская мысль. В белорусских библиотеках были произведения Ломоносова, Фонвизина, Аничкова, Сташица и др.

Философская и социологическая мысль нашла отражение в творчестве Б.Добшевича, А.Довгирда, Л.Боровского. Ее особенность – связь с передовыми естественнонаучными тенденциями.

Исторические взгляды развивались в русле просветительской теории "естественного права", изложенной в работе Т.Млоцкого  "Сведчанне з вытокаў натуральнага права" (1779). Исходя из теории Руссо, защищался принцип равенства людей.

Специфической чертой Просвещения в Беларуси была его ориентация на решение крестьянской проблемы: необходимость уничтожения крепостничества, уравнивание крестьян в политических правах с другими  сословиями, создание системы  образования для крестьянских детей.

Свое  дальнейшее развитие продолжала и художественная культура. Завершилось формирование стиля барокко (раннее барокко – Несвижский костел иезуитов; позднее – Георгиевская церковь в д. Сынковичи, Лунинецкого района и др.).

Развивается также архитектура белорусского классицизма – Гомельский дворец П.Румянцева, Сновский  дворец в Несвижском районе и др. Расцветает садово-парковое искусство, практически не сохранившееся из-за множества войн, социальных катаклизмов. Значительное  развитие получает жанр парадного портрета (Юрия Радзивилла, Януша Радзивилла, Михаила Клеафаса Огинского и др.).

Изучая контакты белорусской культуры с другими, надо помнить о том, что развитие просветительских идей в Беларуси было вызвано, прежде всего, местными потребностями, а влияние других культур лишь стимулировало их рост.

Таким образом, эпоха Просвещения явилась важным поворотным пунктом в духовном развитии Европы, повлиявшим на все сферы социально-политической и культурной жизни. Культурное наследие поражает разнообразием, глубиной постижения человеческих страстей, оптимизмом, ве рой в человека и его разум.

Развитие науки в XIX веке

X1Xвек – время расцвета классического естествознания, создания единой системы наук. Появились первые научные лаборатории, работавшие на промышленность. Научные открытия все более воздействовали на развитие ведущих отраслей промышленности – металлургии, приборостроения, транспорта, химической промышленности и др.

Промышленный переворот классического буржуазного типа произошел ранее всего в Англии, а к середине XIX – в большинстве стран Европы и Северной Америки. Это было закономерным результатом утверждения рационализма и утилитаризма в культуре нового времени. Произошел качественно новый скачек в развитии науки и техники – создание паровоза, двигателя внутреннего сгорания, телефона, радио, кино и др., что имело громадное историческое значение.

Начался невиданный пространственно-временной рост цивилизации и одновременно возникли новые способы преодоления времени и пространства: техника, средства связи. "Мы действительно, – писал Ортега-и-Гассет, - стоим перед радикальным изменением человеческой судьбы, произведенным XIX веком. Создан совершенно новый фон, новое поприще для современного человека,– физически и социально.  Три фактора сделали возможным создание этого нового мира: демократия, экспериментальная наука и индустриализация. Второй и третий можно объединить под именем "техники". Ни один из этих факторов не был созданием века, они появились на два столетия раньше, XIX век провел их в жизнь"

Важные изменения происходили и в социально-политической сфере. Образование Североамериканских Штатов (1776 г.) свидетельствовало о кризисе политики, основанной на европоцентризме, капитализм стал превращаться в мировую систему. Отныне история становится всемирной, формируется мировая культура как целое, как единство многообразия – национальных культур, художественных течений и т.д.

XIX век на повестку дня поставил важную проблему соотношения идеала и действительности, так как обещанное просветителями "Царство разума" не воплотилось в жизнь. Это противоречие – идеала и действительности – стало движущим мотивом социокультурного развития общества в XIX в.

Развитие искусства и архитектуры

Великие сдвиги в развитии науки и техники оказали огромное влияние на  художественную культуру. Определяющими художественными направлениями становятся классицизм, романтизм, критический реализм и др.

Классицизм складывается во Франции в революционные годы (1789-1793), получает распространение и в других странах. Он основывался на идеях рационализма, стремления к выражению героических и нравственных идеалов. Но ему были присущи и черты утопизма, идеализации, отвлеченности. Гете и Шиллер (Германия), художники Жан Луи Давид (Франция), Франциско Гойя (Испания), Бруни (Россия), архитекторы Казаков – Сенат в Кремле, Росси – Михайловский дворец в Петербурге , Захаров – здание Адмиралтейства в Петербурге и многие другие представители классицизма.

В 20-е годы XIX в. утверждается романтизм, отразивший бунт молодого поколения, неудовлетворенность широких общественных кругов результатами буржуазных революций. Его родина – Германия. Романтизм не просто стиль, а широкое общекультурное движение, культурно-исторический тип, охватывающий самые разнообразные явления. В литературе –это Жан Поль, Г.Гейне, Гофман – (Германия), Байрон (Англия), В.Жуковский, Рылеев (Россия); в музыке – Шуман, Вагнер (Германия), Ф.Лист (Венгрия), Глинка, Даргомыжский (Россия); в живописи – Жерико (Франция), Кипринский (Россия) и многие другие.

В архитектуре романтизм не создал своей собственной школы.

В 30-40-е годы XIX в. в художественной литературе и изобразительном искусстве утверждался реализм и к середине века становится господствующим направлением. Реалисты объективно отражали действительность, обличали социальное неравенство. По идейной направленности он становится критическим реализмом. В литературе – Бальзак, Гюго, Флобер, - во Франции, Диккенс, Голсуорси, Шоу, Уэллс в Англии, Ибсен, Бьернсон в Норвегии, Пушкин, Лермонтов, Гоголь, Толстой, Достоевский, Тургенев, Салтыков-Щедрин, Чехов в России.

Во второй половине  XIX в. критическая направленность обретает иные формы выражения: незаинтересованное  отношение к действительности переоценка  ценностей, идеалов. Это  характерно для культуры декаданса.

1. Наряду с критическим течениями существовало и другое, буржуазно-апологетическое, воплощавшее идеалы и ценности буржуазного образа жизни, ориентировавшееся на потребительство, культурные достижения капитализма.

В XIX в. возникает новая идейно-психологическая ориентация (акцент на автономию, свободу, самореализацию), в формирование которой существенный вклад внес либерализм.

2. Уже в XVIII в. либерализм играл решающую роль в разработке принципов демократии, но только в XIX в. провел их в жизнь, в практику государственного  строительства, деятельность либеральных партий. В политике – это принцип разделения властей, в экономике – защита права частной собственности, свободного предпринимательства, рынка, конкуренции и др., в социальной сфере – принцип равенства возможностей (неприятие грубого уравнивания), отстаивание самоценности индивида.

Но "право силы" пробивало себе дорогу в иных формах: демократия выражалась в "диктатуру большинства",  конкуренцию побивает монополия и др.

Своеобразные изменения происходят в сфере морали. Формируется идеал человека, который всем обязан не наследуемым привилегиям, а самому себе, своему труду, личным заслугам. Каждый может быть счастливым, если будет добродетельным, а добродетель зависит от обогащения, так как оно дает независимость. Образец классической буржуазной морали – высказывание Б.Франклина: "Пустому мешку нелегко стоять прямо".

Товарно-денежные отношения способствуют "обмирщению" искусства – снижение доли религиозного и увеличение светского. Светское искусство утверждает ведущую роль человека, личностного начала. Развивается портрет, пейзаж, бытовой, исторический жанр.

Возникают принципиально новые способы  художественного творчества – фотография, кино, реклама.

В мир художественной культуры наряду с профессиональным творчеством входит фольклор, прикладное искусство и художественная промышленность.

Союз художественной культуры и производства привел к стандартизации предметного мира человека, массовому тиражированию. Зародилась "индустрия словесности", "зрелищ" и т.д. -  составляющие массовой культуры XX в.

Процессы, происходящие в Европе, влияние русской и польской демократической культуры оказывали влияние на развитие белоруской культуры. В начале XIX  в. происходит становление белорусской литературы – "Энеіда навыварат", "Тарас на Парнасе, творчество П.Багрима, Я.Чечота, Я.Борщевского, В.Дунина-Марцинкевича (период романтизма), национального театра (театр Дунина-Мапрцинкевича).

В это же время в архитектуре развивается классицизм, основанный на таких доминантах , как античная ордерная система, синтез российской, западноевропейской эстетики XVIII в. и местных традиций. Это – Гомельский дворец П.Румянцева (1785), Сновский дворец (1827) и др. Наблюдается расцвет садово-паркового искусства. В живописи – творчество Олешкевича, Кондратовича, Гловацкого.

С 40-х годов наблюдался распад стилевого единства, соединение разных стилей – ренессанс, барокко, готика,  а в начале XIX в. доминирует стил модерн.

В XIX в. жили и творили выдающиеся художники И.Хруцкий, Н.Орда и многие другие.

В 60-90-е годы XIX в. белорусская литература, искусство освобождаются от условностей классицизма и романтизма, усиливаются черты критического реализма, что было связано с возникновением белорусской национальной интеллигенции, передовая часть которой воспитывалась на идеях русских революционеров-демократов.

В литературе – это деятельность К.Калиновского, А.Гуриновича, Ф.Богушевича, Я.Лучины, утверждавших общечеловеческие ценности; в живописи – творчество Н.Силивановича, А.Горавского, Ф.Рущица, Ю.Пэна. В начале XX в. создается белорусская классическая литература (творчество Я.Купалы, Я.Колоса, Цетки, М.Богдановича, А.Гаруна, З.Бядули, национальное книгопечатание (газ. "Наша доля", "Наша ніва", "Беларус" и др.), национальный театр (Первая белорусская труппа Игната Буйницкого), исследовалась история Беларуси (В.Ластовский) и национальной литературы (М.Горецкий).

Многие белорусские произведения переводились на русский, польский, украинский, чешский языки, а в свою очередь делались переводы со славянских языков на белорусский – А.Мицкевича, В.Сырокомли, А.Пушкина, И.Франко и др.

Белорусская культура, хоть и запоздало, но пробивала себе путь в Европу, где ей принадлежало почетное место в эпоху средневековья, когда народ имел свое государство, развитую культуру.

Итак, культурная эпоха Нового времени (XVII-XIX вв.) определила на десятилетия и века направления развития научного знания, его роли в жизни общества.

1. **Новейшее время: вторая половина XIX-XX**

Культура XIX века занимает особое место в истории Западной Европы. И это связано с изменением самого существования европейской цивилизации. Три новых фактора обусловили развитие Европы, начиная с  XIX века: экспериментальная наука, индустриализация и процессы демократизации.

Впервые в истории наука стала определяющим фактором общественного и экономического развития. Именно с XIX века началась характерная для Западной Европы тенденция отождествления научного и экономического прогресса с прогрессом культурным.

XIX век предложил новый общественный идеал: общество ассоциируется с фабрикой, во главе которой стоят ученые. Механизация производства привела к индустриальной цивилизации, для которой характерны массовость производства, процесс урбанизации, погоня за техническими новшествами. Воплощением новой эпохи стала Машина. Современники называли XIX век «веком железных дорог», «эпохой пара», «эпохой стали», «веком электричества». И действительно, изобретения этого века буквально «обрушились» на человека, подобно лавине: паровоз, пароход, автомобиль, телефон, телеграф, трамвай, метро, паровое отопление, водопровод и канализация, газовое и электрическое освещение. Согласно исследованиям П.Сорокина, в XIX в. было совершено 8527 открытий и изобретений – больше, чем за всю предыдущую историю. Все это изменило привычный мир европейца.

 Но изменения касались не только обыденной жизни человека. Научные открытия меняли на глазах привычную картину мира: ньютоновское мироустройство, такое понятное, очевидное, так легко доказываемое опытом, оказалось только внешней оболочкой этого мира. Научные открытия и гипотезы свидетельствовали о глубине и сложности мироустройства, а главное - о «неочевидности» научной истины. Д.Менделеев создал периодическую таблицу, М.Фарадей и Дж.Максвелл разработали электромагнитную теорию, П.Кюри и А.А.Беккерель – теорию радиоактивности, Э.Резерфорд и Н.Бор изучали строение атома;  Г.Мендель и Т.Морган создали теорию генетики, Л.Пастер и Р.Кох заложили основы бактериологии. И настоящим «ударом» для общественности стали эволюционная теория Ч.Дарвина  и теория относительности А.Эйнштейна. К этим открытиям уже нельзя было относиться как к исключительно научным: они предлагали новое мировоззрение, меняли привычную картину мира.

Фактически, человек оказался в центре противоречия: мир видимый и мир, о котором говорит наука, – не одно и то же. Одной из основных черт новой эпохи стало формирование релятивистского типа мышления.

Другим следствием «научной революции» XIX века стало своеобразное ощущение человека, заключающееся в том, что новые знания и открытия не делают мир более понятным, и уж тем более не проясняют смысл человеческой жизни.

Параллельно этому научному парадоксу происходил процесс «расколдования мира» - процесс потери человеком религиозных верований. После открытия Ч.Дарвина, объясняющего происхождение человека не от Бога, а от приматов, философская мысль эпохи бросала вызов обществу и доказывала, что Бог сам порожден человеком, его страхом и слабостью (З.Фрейд).

XIX век начал заниматься изучением и критикой Библии и церкви, а К.Маркс назвал религию «вздохом угнетенной твари». Постепенно буржуазное общество начинало воспринимать религию как символ цивилизованности, условие его стабильности, а веру заменяло соблюдением обрядов. Светское общество отделило церковь от государства, ввело гражданскую регистрацию рождений и браков, запретило иезуитские школы…

На смену религиозной пришла новая система ценностей: польза, достаток, комфорт, лояльность, рассудочность, безопасность. Все это стало основой буржуазной морали, к которой присоединились принцип равенства всех перед законом и  вера в технический прогресс.

Характерными чертами мировоззрения новой эпохи можно назвать также:

- социальный оптимизм, связанный с успехами науки и техники;

- позитивизм, берущий начало в философии О.Конта, и ставший универсальным принципом нового научного миропонимания, отвергающим все неведомое, загадочное и сверхчувственное;

- космополитизм, т.к. в XIX в. европейская культура перестала быть замкнутой (во многих странах мира был установлен парламентский строй, созданы политические партии, а США стали равным партнером и даже конкурентом); особенно ярко космополитизм проявился в конце XIX века и выразился в увлечении культурами различных регионов и стран (Африка, Восток, Россия и др.), а также в традиции проведения международных выставок;

- политизированность, которая стала неотъемлемой чертой человека XIX, а тем более XX века; каждый отныне чувствовал себя причастным к происходящим событиям, чему способствовала журналистика, рождение радио и других средств массовой информации.

Новым стало и понимание природы: утилитаризм определил отношение к природе как к источнику энергии, природных богатств и грандиозной мастерской. «Природа не храм, а мастерская», - эти слова Тургеневского персонажа надолго определили отношение европейца к окружающему миру.

В результате столь значительных сдвигов в миропонимании европеец оказался в трагической ситуации одиночества и непонимания себя: он теперь не образ и не подобие Бога, не творец и не «мера всех вещей», а «набор химических элементов», «животное, находящееся в близком родстве с обезьяной», безвольный заложник подсознания или «хомо фабер» («человек производящий»). Сущность человека, его душа, предназначение и смысл существования  - эти вопросы остались нерешенными. Впервые в европейской культуре технический прогресс опередил гуманитарное осмысление человеческого бытия, и это стало самой большой проблемой культуры XIX-XX веков (а подчас, и угрозой самому существованию человека, доказательством чего стала I Мировая война).

 Именно нерешенность «вечных» вопросов бытия породила такое «многоголосие» в философии и искусстве рубежа XIX-XX веков. Лишь одно качество объединяет такие разные идеи новой эпохи, как критический реализм и имморализм, декаданс и интуитивизм, философию Ницше и взгляды Фрейда. Если прошлые культурные эпохи носили утвердительный характер, т.е. предлагали и отстаивали новую модель бытия (будь то полисный демократизм античности, христианский аскетизм средневековья, возрожденческий титанизм, рационализм Просвещения или романтический сентиментализм), то культура рубежа XIX-XX веков стала культурой отрицания, культурой сомнений и разочарования. Неприятие существующих форм осознания человека впервые не породило новой, общепризнанной концепции его существования. Именно отсутствие новой концепции делает рубеж XIX-XX веков эпохой кризиса европейской культуры.

 В этом же – причина философских поисков, метаний и трагического мировосприятия, характерного для европейской культуры Новейшего времени.

Характерные черты искусства:

1. Зарождение массовой культуры.

Во второй половине XIX в. в Западной Европе произошло утверждение буржуазной демократии, начали проявляться первые черты формирующегося массового сознания.

Социальные и гуманитарные науки вынуждены были учитывать фактор массовости. Ведущее место заняла литература, развивалось издательское дело, появилась масса новых журналов с невиданными ранее тиражами.

Наметилось разграничение функций в творческой деятельности: помимо художников, возник особый корпус посредников - издателей, торговцев художественными произведениями, антрепренеров и т.д. Главной пружиной распространения произведений искусства стал коммерческий интерес. Предприниматель старался угождать любым вкусам, поэтому поощрялось создание низкопробной и псевдохудожественной продукции. Именно в XIX в. зародилась массовая культура со всеми ее противоречиями и пороками.

2. Появление технократических видов искусства.

Научные и технические открытия породили новые виды искусства, не мыслимые в предыдущие времена, такие как фотография и кино. Эти виды искусства соединили в себе техницизм и ориентацию на массовое потребление, т.к. не требуют подготовленного или образованного зрителя. Одновременно, появление фотографии вызвало настоящий кризис в живописи, т.к. художник отныне не мог соперничать с объективом фотокамеры в правдивости изображения, и это стало одной из причин того, что художники стали искать собственную манеру письма.

3. Влияние урбанизации.

Рост городов привел не только к социальным изменениям, но и к появлению новой темы в европейском искусстве. Тема города стала одной из основных в искусстве художников-импрессионистов. Для поэтов-символистов город был воплощением хаоса жизни, затерянности и одиночества человека (творчество Ш.Бодлера). Противоположный смысл приобрел город в искусстве авангарда (для футуристов город - символ прогресса, энергии, скорости).

4. Протест против буржуазной морали.

Обличение буржуазной морали, прагматизма, бездуховности нового евопейского образа жизни стало одной из главных тем в искусстве XIX века. В 40-е годы в европейской культуре утвердился как художественный метод критический реализм, показывающий социальные противоречия в обществе, духовный мир человека и его борьбу за самоутверждение (французские писатели О.де Бальзак, Г.де Мопассан, Г.Флобер, Э.Золя; Ч.Диккенс, Д.Голсуорси в Англии; Ф.М.Достоевский, Л.Н.Толстой в России). Среди художников-реалистов О.Домье, Г.Курбе, Ж.-Ф.Милле.

На основе реализма и романтизма, формировались новые художественно-эстетические теории. Преемником некоторых романтических традиций стало возникшее в Англии в 1842 г. «Братство прерафаэлитов» - общество поэтов и художников: поэт и живописец Д. П. Россети (1828-1882), поэтесса К. Россети (1830-1879), живописцы Дж. Э. Миллес (1842-1896) и Э. Берн-Джоне (1821-1878), художник, дизайнер, писатель У. Моррис (1834-1896). Неприятие современной цивилизации сочеталось у прерафаэлитов с идеализацией Средневековья и Раннего Возрождения, требованиями эстетизации жизни. Идеи прерафаэлитов во многом повлияли на развитие символизма и стиля модерн в изобразительном и декоративном искусстве.

5. Декаданс.

Ненависть к буржуазному миру, анархическое бунтарство, тоска по гармонии характерны для творчества Ш.Бодлера (1821-1867). Он разочаровался в идеях гуманизма и выражал настроения подавленности, мятежного богоотступничества, вызова общественной морали. Бодлер описывал ощущения упадка буржуазной цивилизации и воспевал красоту увядания. Единственное спасение в «эпоху печали» - это искусство, которое живет совершенно по другим законам: оно приветствует все странное, мистическое и даже безобразное.

С конца 50-х годов XIX в. западноевропейское искусство вступило в эпоху декаданса (от франц. – упадок). Это явление стало отражением кризиса в духовной культуре, пессимизма и разочарованности, социальной апатии. Творцами декаданса являются Ш.Бодлер, П.Верлен(1844-1896), А.Рембо (1854-1891), А.Жид, О.Уайльд, поэты-символисты, художник О.Бердслей, философ Ф.Ницше (1844 – 1900). Даже названия их произведений отражают «зачарованность» злом: сборники «Цветы зла» у Ш.Бодлера, «Сквозь ад» у А.Рембо, «Иродиада» у С.Малларме (1842-1898), «По ту сторону добра и зла» у Ф.Ницше.

Характерными чертами декаданса являются:

- разрыв этического и эстетического: культ красоты, эстетизация безобразного;

- имморализм: признание художника вне морали, воспевание греха и порока;

- признание непреодолимости зла;

- рафинированность и болезненность искусства;

- оппозиция «мещанской морали»;

- обращение к иррациональному;

- одновременное отвращение к жизни и утонченность наслаждения ею.

6. Влияние позитивизма.

Позитивизм лишил человека сферы идеального, сферы человеческих ценностей. В искусстве позитивизм повлиял на возникновение натурализма и импрессионизма.

Натурализм (от лат. – природный, естественный) стремился к «объективному», бесстрастному воспроизведению реальности и исходил из идеи полной предопределенности судьбы человека социальной средой и наследственностью (французские писатели Э.Золя, братья Э.и Ж.Гонкур, немецкие – А.Хольц, К.Гауптман).

Влияние позитивизма можно проследить и в области художественной культуры. Установку на опыт, экспериментаторство сделал своей целью импрессионизм. Импрессионизм (от франц. – впечатление) – течение в живописи, объявляющее своей целью новое видение мира путем непосредственной передачи света, цвета, динамики изменений (художники К. Моне (1840-1926), К. Писсарро (1830-1903), Э.Дега (1834-1917),О. Ренуар (1841-1919),скульпторО.Роден (1840-1917)).

Характерными чертами импрессионизма можно назвать:

- отсутствие идеологии и социальной тематики;

- отсутствие идеала красоты;

- нарушение законов классической живописи (отсутствие композиции, фрагментарность, срезы фигур, разложение сложных тонов на чистые цвета, своеобразная манера наложения краски);

- стремление к объективности;

- «открытие» городского пейзажа;

- интерес к «обывательской» жизни (развлечения в парках, катания на лодках, эпизоды в театрах, на танцплощадках, в ресторанах);

Влияние импрессионизма прослеживается в творчестве многих писателей, художников, композиторов, представляющих различные творческие методы, в частности, австрийского поэта Р. М. Рильке (1875-1926), французских композиторов М. Равеля (1875-1937), К. Дебюсси (1862-1918) и др.

Метод импрессионистов не ставил целью постижение сути человека или действительности, и поэтому его можно рассматривать как одно из проявлений кризиса гуманистической культуры. Одновременно импрессионисты открыли начало новой эпохи – эпохи поиска новых взглядов и методов художественного творчества.

7. Возникновение «Философии жизни».

Рубеж XIX – XX веков демонстрирует попытку создания глобальных философских концепций, которые желали противопоставить позитивизму некие мировоззренческие основы. «Жизнь» как нечто целое была выбрана в качестве исходного понятия для новой философии. Она могла толковаться как биолого-натуралистическое понятие (Ф.Ницше), как космическое (А.Бергсон) или культурно-историческое (О.Шпенглер). В любом случае, понятие «жизнь» трактовалось как постигаемая органическая целостность и творческая динамика.

Отражением подобных взглядов в искусстве можно назвать живопись постимпрессионистов (А.Тулуз-Лотрек (1864 – 1901), П.Сезанн (1839 – 1906), П.Гоген (1848 – 1903), В. Ван Гог (1853 – 1890)). Художники эти не были объединены ни общей программой, ни общим методом живописи, но всем им свойственны:

- поиски начал бытия;

- поиски материальных и духовных основ мировоззрения;

- смелость творческого метода;

- драматическая напряженность, тревожный, экспрессивный характер произведений;

- поиск устойчивых структурных закономерностей мироздания, лишенных незначительного;

- гармоническая уравновешенность природы;

- синтетические обобщения цвета и линии;

- появление асоциальных персонажей (пьяницы, бродяги, проститутки).

8. Противостояние технократизму.

Развитие машинного производства, которое стало важнейшим условием существования европейской цивилизации и которое стало ассоциироваться с прогрессом, вызвало одновременно волну размышлений и критики со стороны философов и художников. Наиболее известный труд на эту тему - произведение немецкого философаО.Шпенглера (1880-1936) с весьма симптоматичным названием «Закат Европы (очерки морфологии мировой истории)». От Шпенглера ведется отсчет развития пессимистического взгляда на будущее западной культуры. В его работе обосновывается тезис об умирании западноевропейской цивилизации как результате победы техники над духовностью.

Трагедия человека, становящегося придатком к машине, впервые была осознана на рубеже веков: человек – творец культуры – измерен средней производительностью труда. Наступление культуры без индивидуальности, культуры без души стало страшным предчувствием, пронизывающим мировоззрение эпохи. «Машины, техника, та власть, которую она с собой приносит, та быстрота движения, которую она порождает, создают химеры и фанатизм, направляют жизнь человеческую к фикциям, которые производят впечатление нереальных реальностей. Повсюду раскрывается дурная бесконечность, не знающая завершения», - писал русский философ Н.Бердяев.

«Негуманный человек», «неестественная природа», «нехристианская культура» - так определил немецкий теолог Р.Гвардини суть изменений, произошедших в культуре к началу XX века.

Безусловно, художники и поэты, тонко чувствующие происходящие изменения, пытались противопоставить машинной бездуховности новый стиль. Одним из главных направлений, в котором ярко проявилось стремление к творческому, уникальному, естественному, стал стиль модерн (от франц. – новейший, современный).

Наиболее полно он воплотился в области архитектуры, изобразительного и декоративного искусства, полиграфическом искусстве. Представители модерна использовали новые технико-конструктивные средства (металл, стекло, железобетонные конструкции) для создания подчеркнуто индивидуализированных, необычных произведений, все элементы которых подчинялись единому орнаментальному ритму и образно-символическому замыслу. Искусство модерна отличают поэтика символизма, декоративный ритм гибких текучих линий, стилизованные растительные мотивы, обращение к старинным техникам (фреска, мозаика, витраж). Архитекторы: Х. ван де Вельде в Бельгии, Й.Ольбрих в Австрии, А.Гауди в Испании, Ф.О.Шехтель в России. Черты модерна проявляются в творчестве художников: Г.Моро, Г.Климт, А.Муха, О.Бердслей, М.А.Врубель.

Художественная культура XIX в. развивалась под воздействием разнообразных политических, экономических, социальных, религиозных, национальных факторов. Особенное значение для ее развития имела Великая французская революция, провозгласившая идеи свободы, равенства, братства.

Поскольку практика значительно расходилась с провозглашенными революцией идеалами, искусство, развивающееся в этот период, критически осмысливало действительность, поэтому для художественной культуры XIX столетия характерен критицизм.

Особенностью развития культуры и искусства XIX в. является разнообразие художественных направлений и стилей, которые отражали сложность новой эпохи.

1. **Дизайн как явление XXвека**

Рассматривая различные проявления дизайна, мы убеждаемся, что практика дизайна постоянно расширяется.

В его сферу входят: выставочный дизайн, полиграфический дизайн, дизайн одежды, ставший модным в нашей стране ландшафтный дизайн, рынок услуг непредметного дизайна, составляющий большую часть дизайна. Буквально в последние годы появился как отдельный вид творчества компьютерный дизайн.

Таким образом, проектирование промышленных изделий давно уже является не единственной, а часто и не основной задачей дизайнера. За последние два десятилетия практика дизайна необычайно усложнилась, и провести границу между дизайном и другими областями профессиональной деятельности художника вне искусства в его станковом варианте становится все сложнее.

Проектирование принципиально новых промышленных изделий; косметические изменения во внешнем облике промышленной продукции без серьезного изменения ее технических характеристик; создание фирменного стиля, охватывающего все сферы деятельности современной корпорации; решение экспозиций - все это сегодня называется дизайном и выполняется профессиональными дизайнерам

Пионером дизайна можно считать английского художника Генри Кола (1808- 1882), который в 1845г. изобрел термин "художественная промышленность", означающий, по его собственным словам, "изящные искусства или красоту, приложенные к механическому производству". С 1849 по 1852 г. Генри Кол издавал "Журнал дизайна", обращал внимание на прибыльность и коммерческую ценность проектов. Однако еще раньше, в 1832 г., английский промышленник и политик Роберт Пиль призывал использовать искусство для укрепления конкурентоспособности английских товаров.

Начало истории дизайна вполне обоснованно связывается многими исследователями с началом работы художника, архитектора, дизайнера Петера Беренса в компании "АЕG" в 1907 г. При такой постановке вопроса предыдущие десятилетия (Рёскин, Моррис) являются всего лишь только временем теоретической подготовки будущего практического дизайна.

Турбинный цех завода "АЕG" в Берлине. Петер Беренс

Турбинный цех завода "АЕG" в Берлине

Если рассматривать дизайн как способ воссоздания целостности предметного мира и очеловечивания технической цивилизации, то начало истории дизайна можно отнести и к 1919 г., когда Вальтер Гропиус основал Баухауз.

На протяжении многих веков предметно-пространственная среда человека была рукотворной, все предметы, окружавшие его, были результатом кропотливого и длительного труда мастеров-ремесленников. Все стало иначе, когда к началу XIX в. начали появляться предметы массового потребления, изготовленные промышленным способом. Предметно-пространственная среда перестала быть рукотворной, теперь и далее ее создают машины. Машинный труд по производительности во много раз превосходит труд ремесленника, но, вместе с тем, обнажилась и новая проблема - то, чем бережно наполнялся предмет в ремесленной мастерской, невозможно "поместить" в каждый из тысячи предметов-близнецов, выбрасываемых из машины конвейером.

Промышленный подъем привел к нарушению неторопливого многовекового ритма в развитии предметно-пространственного окружения человека.

Возникли новые предметы, еще не укоренившиеся в культуре, что породило проблему их адаптации ко вкусам потребителей, возник интерес к психологии покупателя. Кроме этого, быстрые изменения в предметно пространственном окружении привели к тому, что становится необходимостью не только адаптация ко вкусам потребителя, но и к прогнозированию этих вкусов. Осознание этой и других проблем, вызванных переходом от ремесленного к промышленному производству, привело к появлению неизвестной доселе профессии дизайнера.

В самом обобщенном виде определение дизайна может быть сформулировано следующим образом. Дизайн - проектная художественно-техническая деятельность по разработке промышленных изделий с высокими потребительскими свойствами и эстетическими качествами, по формированию гармоничной предметной среды жилой, производственной и социально-культурной сфер.

Объектами промышленного дизайна являются промышленные изделия (производственное оборудование, бытовая техника, мебель, посуда, одежда и пр.).

Пионерами дизайна были архитекторы и художники, которые осознали новые возможности, открывающиеся перед ними с развитием массово го машинного производства. Их увлекала широта масштабов и сложность задач, не сравнимых с теми, которые стояли перед художником прежде - главным образом украшать быт верхушки общества.

Хотя о дизайне сказано и написано уже достаточно много, однако единой точки зрения на сущность дизайна все еще не выработано. Дело в том, что достаточно часто дизайн означает собственно деятельность художников в промышленности, значительно чаще - продукт этой деятельности (вещь или систему вещей), а иногда - область организации деятельности, взятую как целое. В некоторых случаях "дизайн" трактуется предельно расширительно и далеко выходит за рамки обозначения деятельности художника по решению задач промышленного производства.

Первые попытки теоретического осмысления дизайна как принципиально нового вида проектной деятельности протекали в условиях распространения индустриального производства. Этот процесс имел как своих сторонников, так и ярых противников. Многие исследователи отмечают парадокс середины XIX в. - бурное развитие техники и не менее бурный протест против нее. Споры о том, может ли машина создавать произведения искусства, может ли она сама быть произведением искусства; споры о границах прикладного искусства и о месте художника в современном производственном процессе - вот лишь небольшой круг вопросов, который волновал в то время самые передовые умы. В теоретическом плане, прежде всего, необходимо было переосмыслить такие понятия, как "человек", "среда", "художественное", "техническое" и т. д. Этот период можно охарактеризовать как промежуточный: он являл собой переход от ремесленного мировоззрения к формированию основ мировоззрения дизайнерского.

Развитие индустриального производства бытовых вещей многие художники и теоретики искусства восприняли как прямую угрозу хорошему вкусу. Упадок художественного качества массовой индустриальной продукции по сравнению с ремесленными образцами волновал многих специалистов, занимавшихся проблемами искусства и промышленности. Протест против фабричного изготовления мебели, посуды, керамики, декоративных тканей, традиционно входивших ранее в сферу декоративно-прикладного искусства, возник сначала в Англии - наиболее развитой на тот момент индустриальной стране.

История дизайна насчитывает уже более ста лет. С самого начала своего существования дизайн претендовал на возможность охватить самое широкое поле деятельности, и надо признать, что он смог добиться значительных успехов. В качестве объекта дизайнерского творчества теперь выступает вся материальная среда - от иголки до самолета как говорили в 1960-х гг. В самом деле, изделия дизайна окружают современного человека повсюду в повседневной жизни. Некоторые дизайнерские работы стали нам настолько привычны, что никому, пожалуй, не приходит в голову, что обыкновенная бутылка "Кока-Кола" имеет своего автора - гениального Раймонда Лоуи.

Творения многих дизайнеров экспонируются в музеях современного искусства по всему миру, даже такое яркое направление современного искусства, как поп-арт, имеет очевидные корни и в дизайне XX в. Творческие и практические достижения дизайна несомненны, однако до сих пор не выработана его теоретическая основа, для начала нужно сказать, что не определены даже четкие границы дизайнерской деятельности. Сейчас, помимо промышленного (индустриального) дизайна, мы говорим о дизайне интерьера и ландшафтном дизайне, графическом дизайне и дизайне экспозиции, самым же популярным и поднятым на уровень истинного шоу-бизнеса является дизайн одежды (английский или французский ).

1. **Искусство XXI века**

Представление о культуре в современном обществе уникально. Оно объединяет повседневные представления о культуре как процессе приобщения к ценностям, созданным человечеством, об определённых канонах поведения в обществе, а также принципиально отличающиеся от обыденных размышления о ней исследователей.

Последние ещё со времён античности пытаются постичь тайну культуры. Для учёных всегда было очевидно, что культура принципиально несводима к её внешним проявлениям нормативного порядка и уж, тем более, – к досуговым реалиям.

Сегодня количество определений культуры измеряется четырёхзначными цифрами, что одновременно отражает и значимость, и чрезвычайную сложность постижения данного явления. Подобная статистика не столько формирует потребность в новых определениях, сколько обязывает чётко обрисовать тот социальный фон, на котором они возникают. В качестве такового выступает исторически взрослеющее человечество. Каждый из его представителей является существом, которое в отличие от животных чувствует себя дискомфортно в естественной природной среде и поэтому вынуждено формировать для социальной жизни среду искусственную, т. е. культуру.

Последние десятилетия ушедшего тысячелетия во многом кардинально трансформировали глобальный социум. Локомотивом этой трансформации оказалась культура. Возможно, впервые в человеческой истории универсальное влияние культуры распространилось практически на всё цивилизованное население. Именно это обстоятельство позволяет нынешним культурологам с уверенностью заявлять: “Там, где раньше было общество, стала культура” (Г. Беркинг). Последняя по сравнению с предшествующими эпохами, безусловно, изменилась, вобрав в себя все те классические параметры, которые сформировали её на протяжении двух тысячелетий как целостный и гармоничный механизм. Сам же культурный универсализм современной эпохи изменился до неузнаваемости.

Каковы же контуры этой новой культуры и что она несёт личности и обществу?

Феномен современной культуры может быть достаточно удачно описан в двух измерениях: постиндустриальном и постмодернистском. Культура развивается как результат взаимодействия этих двух глобальных подходов к преобразованию, а также к оценке действительности. При этом оказывается, что первый непосредственно регулирует способы формирования современных социальных и технологических реалий. Второй же создаёт и транслирует ценности, возникающие внутри современной культуры.

Постиндустриальное общество принято трактовать как структуру, основанную на знаниях. Однако, что такое знание для современной культуры? В постиндустриальных координатах знание – это, прежде всего, информация, имеющая практическую ценность и служащая для получения конкретных результатов. Такой тотальный практицизм выступает одной из базовых характеристик современной культуры.

Роль постиндустриального вектора эволюции всё же сильнее власти постмодерна при всей их взаимодополнительности, прежде всего потому, что в мире, по меткому выражению Ж. Бодрийяра, появляется всё больше информации и становится всё меньше смысла.

Постиндустриальный социум как бы задаёт постмодернистской ментальности “правила игры” в предметном и информационном мирах, формируя становление последнего в его новом качестве. Влияние же постмодерна проявляет себя, скорее, в способах осознания постиндустриального направления общественного развития, нежели в реальных возможностях шагов по его изменению. Постмодернистское восприятие мира, скорее, ориентирует на пассивное принятие постиндустриальных процессов, отказываясь от попыток их корректировки как отдельными личностями, так и обществом в целом.

Культура неотделима от истории. Однако и само “культурное строительство” проходит в своей эволюции различные этапы. “Во всякой культуре, – писал Н. А. Бердяев, – после расцвета и утончения начинается иссякание творческих сил, удаление и угашение духа, убыль духа. Меняется все направление культуры. Она направляется к практическому осуществлению могущества, практической организации духа в сторону все большего её расширения по поверхности земли”[1]. Эта практическая организация духа постепенно отдаляет культуру от её сути, нивелируя её духовное начало и превращаясь в цивилизацию.

Бердяев, безусловно, прав в своём утверждении, что все продукты культуры, в т. ч. и материальные, имеют духовную основу. Когда же культура ставится “на поток”, то, перерождаясь в цивилизацию, она неизбежно приходит к этапу кризисного развития. Этот этап никогда не протекает эволюционно. Девятый вал культурных революций, разрушая системы традиционных духовных ценностей и превращая гармоничное целое в разрозненные фрагменты прошлого, несёт с собой предвестие нового культурного смысла.

При этом, однако, нет никаких оснований для утверждений о том, что культурные новации подразумевают тотальное забвение традиций прошлого. Скорее, новый тип культуры формирует себя через полемику с предшествующим, а затем и через его возрождение в новом качестве. Так средневековье выстроило свой культурный космос на полемике с античностью, однако последняя в эту эпоху оказалась не только объектом критики, но и основой теоретических построений средневековой теологии. Голоса же современных культурологов звучат ещё более интригующе, когда применительно к нынешней эпохе констатируют как, в частности, Умберто Эко, что “средние века уже начались”. Таким образом, можно утверждать, что кризисы в культуре являют собой фактор актуализации социальной памяти человечества.

Ещё древние мудрецы сумели понять, что культура – это духовные скрепы социума, вне которых невозможен ни человек, ни его становление в истории и развитие в обществе того или иного типа. Она объединяет людей в общество и обеспечивает связь поколений. Но каков механизм формирования общества посредством культуры? Начиная с Платона, исследователи различных эпох отвечали на этот вопрос по-разному. Это, однако, не помешало исследователям новейшего времени классифицировать весь массив сложившихся теоретических представлений о культуре по четырём основным направлениям, фиксирующим такие уровни данного явления как:

– развитие и продолжение природы, либо Божественного замысла;

– единство ценностей, созданных человечеством;

– аккумуляция и передача социального опыта;

– процесс производства жизненных стилей.

Для целей данного рассмотрения наиболее значимы три последних представления. Именно они дают возможность проследить процесс перехода от современного к “постсовременному”, – как его ныне именуют учёные, – обществу. Источником этой трансформации выступает культура как способ производства жизненных стилей, который невозможен без аккумуляции и трансляции социального опыта прошлого. И хотя мыслители практически всех эпох вносили уточнения в эту базовую трактовку культуры, сущность её остаётся неизменной и означает социальную память поколений, а также способы, нормы и ценности восприятия мира человеческим сообществом.

Представленный набор определений в значительной степени объясняет, почему сегодня, когда наука и техника демонстрируют реалии информационного периода, культура запаздывает, воспроизводя индустриальные эталоны, главным из которых выступает её свойство массовидности. Мы не найдём в этом ничего удивительного, если вспомним, что жизненный стиль промышленного общества всё ещё воспроизводится в массовых масштабах и понадобится время, чтобы аккумулировать в повседневности формирующиеся информационные реалии.

Парадоксы массовой культуры

Становлению в социокультурном пространстве индустриального общества феномена массового сознания как унифицированной формы существования множества людей способствовали массовый характер производства и потребления, а также урбанизация. Омассовление общества, в свою очередь, требовало создания канала трансляции социально и культурно значимой информации и смыслового “перевода”, адаптации этой информации к языку обыденного понимания, а также способа контролирования и манипулирования сознанием потребителя в интересах производителя. В качестве ответа на эту социокультурную потребность возникала массовая культура.

Усвоение продуктов массовой культуры, – в отличие от культуры классической, – не требует ни труда, ни особых знаний. Так формируется взгляд исследователей на современное общество как на новое средневековье, либо новое варварство XXI столетия, в котором происходит переход от текстовой к экранной форме передачи информации и культурных инвариантов. Вектор этого движения характеризуется эволюцией триады “ТВ + радио + газета” в направлении “компьютер + ТВ + видео”. Таковы основные постулаты негативных оценок массовой культуры, прочно утвердившиеся в сознании интеллектуалов.

Намного реже воспроизводится тезис о такой базовой функции массовой культуры как рекреационная, основанный на понимании того, что для восстановления нервно-психических затрат организму человека действительно требуются куда более сильные рекреационные воздействия, нежели при возмещении энергетических потерь вследствие физического труда. Стрессогенность современного социума объективно способствует поиску эффективных механизмов адаптации к изменившимся условиям среды. И в этом смысле феномен массовой культуры оказался весьма удачной социальной инновацией.

Сошлюсь на личный опыт восприятия Лас-Вегаса, изначально нагруженный негативизмом по поводу масскульта в целом и его стандартных проявлений в электронных СМИ. Однако американская реальность заставила отказаться от шаблонных предубеждений.

Лас-Вегас предлагает абсолютно эгалитарную, однако, одновременно, индивидуализированную, рукотворную модель праздника жизни. Давно подсчитано, что 30% приезжающих сюда не играют вообще. Они ищут здесь не выигрыша в казино, а ощущения праздника. А он здесь повсюду: в удобстве и комфорте дизайнерских интерьеров отелей, (холлы которых открыты для визитов всех и каждого), в ярких бесплатных уличных шоу, в распродажах бесконечных торговых центров. Даже аэропорт Лас-Вегаса находится всего лишь в десяти минутах ходьбы от главной улицы города, в котором всегда тепло и солнечно.

Конечно, данный апофеоз массовой культуры товар штучный. Эта уникальность лишь подтверждает, что новаторская идея в любой сфере человеческого бытия всегда оригинальна и креативна, пусть даже, как в данном случае, рассчитана на реализацию в обществе массового потребления. Вопрос о перспективах последнего весьма важен и с точки зрения эволюции современной культуры.

Существенный вклад в исследование данной проблемы внесли работы теоретиков постиндустриального информационного общества, и прежде всего Э. Тоффлера. В контексте данного рассмотрения наиболее значимы два базовых тезиса американского футуролога. Первый касается эволюции современного общества от индустрии потребления продуктов к индустрии ощущений, от материального к психическому удовлетворению. Пример Лас-Вегаса, а также нынешний всемирный туристический бум, оказываются вполне уместными для иллюстрации этого тезиса. Как и замечание Тоффлера, что человеческие ощущения есть самый недолговечный, но и самый устойчивый продукт. В плане развития личности этот вектор может, с одной стороны, рассматриваться как позитивный, поскольку известно, что стремление к самореализации через покупки свидетельствует о распаде личности. Другой тезис, напротив, указывает на то, что погоня за ощущениями отнюдь не всегда может принимать социально приемлемые формы. Здесь исследователь иллюстрирует свою позицию ссылкой на известный американский фильм “Афера Томаса Крауна”, главный герой которого, человек высокого профессионализма и финансового благосостояния, в свободное время организует кражу картины из музея Метрополитен. Вероятно, данный пример даёт весьма красноречивое подтверждение тому, что преодоление этапа массовой культуры вовсе не будет означать достижения полной гармонии в социокультурном взаимодействии индивида и социума.

Культура, технология, рынок

Культура сегодня неотделима как от технологических аспектов организации социума, так и от процессов становления новых ценностных ориентиров человека. К первым относят:

– развитие сервисно-информационного сектора экономики, а также его лидирующее по масштабам и значимости положение в производстве;

– изменяющиеся по сравнению с индустриальным обществом ресурсные приоритеты;

– высокие технологии и сетевые структуры как основу прогресса социума;

– инновационный характер эволюции общества: так “если человечеству потребовалось 112 лет для освоения фотографии и 56 лет для организации широкого использования телефонной связи, то соответствующие сроки для телевидения, транзистора и интегральной микросхемы составили 12,5 и 3 года”[2]. Инновации сегодня сознательно продуцируются обществом и культурой и предстают как своеобразный регулятив, некое формообразующее начало социокультурного развития, если не полностью вытесняющее в этом качестве традицию, то, по крайней мере, доминирующее над ней;

– резкое и чрезвычайно динамичное изменение структуры занятости, при котором на смену реальным социальным группам приходят виртуальные сети.

Отметим ещё и то обстоятельство, что постиндустриальный мир существенно расширил сообщество интеллектуалов, не без оснований отнеся к ним сегодня не только сферу академической науки (в её общемировом, а отнюдь не только российском понимании), но и ведущих специалистов конструкторско-технологической сферы, а также идеологов СМИ, стратегов банковско-финансового дела и менеджмента. Основа их успеха – творческие навыки, т. е. классическая установка на новизну.

Именно креативность становится одной из важных характеристик интеллектуального работника нового типа и воплощает вместе с тем потребности современного производства. Таким образом, “разумно трудящийся” человек индустриальной эпохи, образ которого сформирован каждодневным рутинным трудом, привычно обеспечивающим его существование, в эпоху информационных технологий, когда характер интеллектуального труда приобретает творческий оттенок, превращается в “человека играющего” с высоким креативным потенциалом.

Между тем, нет никаких оснований считать, что данное качество станет для современной культуры повсеместно распространенным. Для большинства населения наступающий “цифровой век” отличается явным переносом акцентов с творческой деятельности на деятельность репродуктивную, причём во всех отраслях человеческого труда: от самого алгоритмизированного до науки и искусства. Они становятся таким же производством, как и производство материальное. Как заметил В. С. Библер, «кооперация теоретической деятельности, направленная на “дифференциацию – специализацию – упрощение” отдельных научных разработок и теоретических проблем, приводит к продуцированию не уникального, но массовидного, серийного результата. Такой результат всё более пригоден как товар и всё менее может служить дальнейшим провокатором и катализатором творческой активности»[3].

Уже сегодня в развитых странах в широких масштабах идёт процесс изменения структуры занятости населения в промышленности и сфере услуг. При этом чрезвычайно уменьшается число рабочих мест для квалифицированных рабочих и рядовых инженеров, т. н. “синих воротничков”. Одновременно увеличивается число рабочих мест в сфере неквалифицированного труда. Ярко иллюстрирует сказанное пример автомобилестроения. Так, если ранее автомобили на конвейере собирали квалифицированные рабочие, использовавшие хорошие инструменты и станки, которые ремонтировали и настраивали находящиеся здесь же инженеры, то ныне автомобили собирают роботы. А ими управляют на уровне “включить-выключить” неквалифицированные рабочие, программное же обеспечение для этих роботов унифицировано и произведено небольшой группой интеллектуалов “белых воротничков”. Для последних также увеличивается количество рабочих мест, хотя и значительно медленнее, нежели для представителей неквалифицированного труда.

Ряд западных авторов утверждает, что средний класс в промышленно развитых странах размывается, и тенденция – хотя и отдалённая – такова, что в будущем он исчезнет практически полностью. Произойдёт разделение общества на узкий круг интеллектуалов и всех остальных, умеющих выполнять лишь простейшие в профессиональном смысле мыслительные операции, которых будет вполне достаточно для обеспеченного существования. Таким образом, если средний класс возникал, отчуждаясь от крупной собственности и власти, то в будущем его исчезновение будет инициировано отчуждением от творчества. О том, что указанная тенденция вполне может воплотиться в жизнь, свидетельствует, в частности, нынешняя структура безработицы в Западной Европе и США, где наибольшие трудности на рынке труда испытывает сейчас именно средний класс. Профессиональные навыки многих его представителей лишь частично востребованы – либо не востребованы вовсе.

Соответственно, при освобождении значительных групп населения из сферы труда и значительном числе безработных, человек стремится заполнить образовавшийся

вакуум занятости посредством активности в сфере потребления. С какими ценностями он утверждается в ней? Прежние ценности рационального “общественного договора” современные масс-медиа провозглашают архаичными, апеллируя не столько к логике, сколько к эмоциям. Потребление объявляется сферой свободного выбора: “Если в прошлом субъект находился в полном подчинении закону, Божескому или общественному, то в современном мире ему грозит стать жертвой общества потребления, которое, с одной стороны, манипулирует им, а с другой – постоянно подталкивает его к гонке за новыми и новыми благами”[4].

Между тем, духовные скрепы общества не могут оставаться прочными в условиях преобладания зрелищности над оценочными суждениями и отказа от свойственных классической культуре противопоставлений прогресса и регресса, высокого и низкого, морального и аморального. Над “человеком потребляющим”, безусловно, нужен контроль, осуществлять который может либо организованное по бюрократическому принципу, либо самоорганизованное общество. Последнее, безусловно, предпочтительнее, хотя и значительно труднее достижимо, поскольку подразумевает локальность управленческих действий на разных уровнях социума. Но в условиях обвального роста сетевых структур и укоренившейся уже к середине XX века массовой культуры, об этом можно лишь мечтать.

Носящая откровенно коммерческий характер, постмодернистская культура провозгласила время исполнения желаний. По Делезу и Гваттари, сфера бессознательного (сфера Желания) – это сфера свободы и творчества, и не стоит стремиться установить над ней контроль. А ведь именно к этому и призывал основоположник психоанализа Фрейд, хотя и утверждая, одновременно, что культура как система нормативных ценностей оставляет на человеческой психике следы ранений.

Человек стал таковым не только благодаря биологическому фактору – эволюции мозга, но и при посредстве такого элемента социальности как система запретов (табу). Вседозволенность неприемлема и для человека современной культуры, желания которого хотя бы в некоторой степени, должны регулироваться разумом, а не ангажированными СМИ. Между тем последние “нас все больше пичкают короткими модульными вспышками информации – рекламой, командами, теориями, обрывками новостей, какими-то обрезанными, усечёнными кусочками, не укладывающимися в наши прежние ментальные ячейки”[5].

Именно к такой культурной нестабильности и вынужден адаптироваться современный человек. Одним из её символов ровно 50 лет назад, в 1959 г. , стала кукла Барби. Тогда впервые было предложено расстаться со старыми, часто служившими нескольким поколениям, куклами, во имя взаимозаменяемой стандартной пластмассовой игрушки. В мир пришла одноразовость, модульность и непрерывная изменяемость, сопровождающая человека на протяжении всей жизни. Ныне от него требуется, прежде всего, приспособление к постоянным изменениям в обществе и культуре, к “вечному настоящему” (М. Кастельс).

Задачи такой сложности, пожалуй, ещё не стояло перед человечеством с момента его становления. Ведь инертное большинство, ведомое творческим меньшинством, во все эпохи осуществляло свой выбор жизненных стилей, а также ценностей пассивно и несамостоятельно.

Ещё в начале XX века Н. А. Бердяев вполне обоснованно утверждал, что массы не любят свободы и боятся её. Между тем только ею бредили интеллектуалы во все времена. К концу второго тысячелетия её, наконец, подарили – прежде всего, благодаря масс-медиа – не ожидавшему такого дара человечеству. Оно оказалось лицом к лицу со свободой в сфере экономики, политики, морали, искусства. При этом лишь немногие из тех, кто силой творческой мысли оказался в состоянии следить за происходящим как бы извне, с горечью констатировали, что обретённая “свобода от” не подразумевает “обязательств перед”. Более того, ныне впервые в истории человечества культура как способ производства жизненных стилей “формируется электронными СМИ, ориентированными на максимальные прибыли. Никогда прежде общество не допускало, чтобы коммерческий рынок практически полностью определял его ценности и ролевые модели”[6].

В результате всего лишь за четыре десятилетия к интеллектуальной элите пришло, чисто эмпирическим путём, понимание того, что в отличие от культуры индустриальной действительности, проблема современной культуры вовсе “не в том, может ли человек выдерживать строгую регламентацию и стандартизацию жизни… Проблема, состоит в том, может ли он выдержать свободу”[7].

Итак, свобода вышла из под контроля. Более того, вышла из под контроля общества и культура. Значительность современной культурной автономии в существенной степени отражает и сравнительно недавно возникший термин “индустрия

культуры”, означающий как непосредственное влияние технологических инноваций на мировую культуру, так и любые коммерческие начинания, которые используют творческое начало. Это касается всех традиционных видов искусства и широкого круга всякой деятельности, связанной с дизайном, модой, аудио, видео, кинопроизводством, мультимедиа и прочим – вплоть до производства компьютерных программ.

Одновременно происходит обширное включение различных сфер культуры, таких как экономика, политика, образование, наука, искусство, в электронное пространство коммуникативной сети Интернета. Следствием этого, в свою очередь, выступает виртуализация как самих процессов деятельности в данных областях культуры, так и её продуктов. В результате грань между реальным и воображаемым становится в сознании субъекта всё более подвижной. Обнаружение в современной общественно-культурной реальности данных процессов делает очевидным происходящую в настоящий момент виртуализацию культуры.

Причём именно в русле современных компьютерных технологий и предоставляющихся ими возможностей термин “виртуальная реальность” получил наиболее масштабное применение и широкий резонанс в современной культуре. С развитием компьютерных сетей и глобальным распространением Интернета данный термин стал применяться и к электронно-коммуникативной среде взаимодействий внутри единого конгломерата сетей.

Действительно, как предсказывал еще в 60-70-х гг. прошлого века М. Маклюэн, электронные средства коммуникации становятся нервной системой человечества. И если мы обратимся к конкретному рассмотрению различных областей культуры, то обнаружим, что все они обязательным образом присутствуют в сетевой виртуальной реальности. Во многом сохраняя традиционные формы производственного взаимодействия, они переводят их в интерактивный режим.

Так, в экономике на сегодняшний день функционируют такие явления, как электронный рынок, электронная коммерция, виртуальный продукт, виртуальное производство, виртуальная фабрика, виртуальный банк и, конечно, виртуальные организации (предприятие, корпорация) в целом. Первоначально виртуальная сфера экономики складывалась как “вторая экономика”, воспроизводящая в отражённых денежных формах процессы и отношения, существующие в реальном секторе. Однако затем она стала превращаться из “второй” в “первую”, определяя глобальное доминирование финансового спекулятивного капитала над производственным со всеми хорошо известными ныне последствиями[8].

Политика использует сегодня глобальную информационную сеть как средство и среду своей деятельности. Практически все политические акции сопровождаются созданием специализированных серверов и web-страниц, посредством которых формируется имидж политика, ведётся агитация, осуществляется общение со сторонниками и т. д. Через сеть возможно получение консультаций, а также обращение за информацией в различные государственные политические структуры.

Высшее образование представлено в сети виртуальными университетами дистанционного обучения; информационными web-сайтами реальных образовательных структур, виртуальными конференциями, организованными научно-образовательными сообществами; образовательными порталами, базами данных виртуальных электронных библиотек.

Искусство наличествует в киберпространстве во всей широте своих проявлений: виртуальные музеи, виртуальные галереи, виртуальные мастерские. Более того, с формированием мультимедийной среды Интернета, возникает своеобразное интерактивное Интернет-искусство, появляется сетевая литература.

Таким образом, виртуализация культуры в информационно-технологическом аспекте происходит как своего рода погружение в единую электронную виртуальную среду, образующую новую культурную реальность, начало которой положило появление персонального компьютера и образование компьютерных сетей.

Согласно известному представителю постмодернистской мысли Ж. Бодрийяру, наша жизнь сегодня – это беспрерывная циркуляция знаков. Данный процесс включает в себя то, что произошло в мире (знаки новостей), впечатление, которое человек хочет произвести на окружающих (знаки самого себя), положение личности в обществе (знаки статуса и уважения), функциональную нагруженность инфраструктурной среды (архитектурные и интерьерные знаки), существующие эстетические предпочтения (афиши, сервировка, реклама, дизайн) и т. д. Однако если раньше знаки, прежде всего, указывали на скрытую за ними реальность, то сегодня действуют знаки-фантики, которые только симулируют и, скорее, скрывают сущность, нежели дают о ней реальное представление

Структурной единицей, доминирующей в современной культуре, по мнению Ж. Бодрийяра, становится “симулякр”, т. е. псевдовещь, замещающая “агонизирующую реальность” посредством симуляции. Как следствие, с воцарением искусственности исчезает различие между реальным и нереальным, аутентичным и неаутентичным, между истинным и ложным. И современная культура, таким образом, предстаёт в качестве своеобразной виртуальной системы, где подлинная социокультурная реальность подменяется симуляционной – гиперреальностью.

Так, если в сфере экономики основными характеристиками прежде являлись производительность и платёжеспособность, а главным считалось создание товара, т. е. вещи, чьё объективное свойство – это благо, то сегодня всё изменилось. Производство товара не вызывает больше сложности, главное теперь придать ему привлекательность в глазах покупателя и продать. И, соответственно, производится не столько вещь, сколько образ (модного стиля, уверенности, силы, привлекательности, респектабельности). Собственно экономический процесс, т. е. производство стоимости, покидает конструкторские бюро и конвейеры и перемещается в отделы маркетинга, рекламные и PR-агентства, в студии СМИ и т. д. Образ вещи в рекламном послании экономически превалирует над самой вещью.

Рассмотрим данные процессы на частном примере. Одна из наиболее ярких иллюстраций происходящего – это динамика рынка мобильной связи. Ныне внимание производителей и маркетологов приковано не столько к основной функции мобильного телефона – обеспечению связи, сколько к его дизайну, декорированности корпуса и наличию массы второстепенных функций. Причём реклама поощряет такой стиль потребительского поведения как непрерывная смена моделей, успешно продвигая на рынок всё новые дополнительные функции мобильных телефонов, фактически забывая о главной.

В сфере политики борьба за власть ведется во все большей мере в форме теледебатов и рекламы. Клип, рейтинг, имиджмейкеры, пресс-секретари и «звезды» шоу-бизнеса, рекрутируемые на время политических кампаний, потеснили партийных функционеров. Власть становится во многом функцией политического имиджа. Политический процесс покинул кабинетные заседания функционеров, а сама политика ныне преимущественно творится в телестудиях и на концертных площадках. Партии, первоначально возникавшие с целью представления классовых, этнических, конфессиональных, региональных интересов, превратились в “знаки” – эмблемы и рекламные слоганы, традиционно привлекающие электорат посредством эффективных политтехнологий.

Основные компоненты художественных практик – произведение, стиль, эстетическая оценка – симулируются, равно как и само произведение искусства. Главным базовым приёмом последнего становится цитирование. При этом публика ищет в искусстве не новизну и оригинальную трактовку вечных проблем бытия, а отыскивает “следы” – узнаваемые отсылки к хрестоматийным произведениям и стилям. Создание произведения превращается в “проект”, в комплекс PR-акций, в котором утрачиваются различия между рекламой и художественными практиками в традиционном понимании[9].

Один из последних примеров такой эстетики – выход в свет романа американского автора Дэна Брауна “Код да Винчи”, его экранизация и полемика вокруг неё. В этом проекте публика во всём мире нашла полный комплекс постмодернистских эстетических изысканий: от узнаваемых библейских героев, традиционного детективного жанра, до, в значительной степени, рекламных скандалов вокруг проката одноименного фильма.

Кроме того, читатели романа используют его ещё и в качестве популярного путеводителя в экскурсиях по Риму и Лувру. Так история “вечного города” сводится к иллюстрации модного детективного сюжета, а богатства Лувра к трём указанным в “Коде да Винчи” его шедеврам: Джоконде, Венере Милосской и Нике Самофракийской. Так превращаются в “знаки-фантики” не только реалии современности, но и наследие ушедших эпох.

“У всякого нормального человека, – по Г. Честертону, – бывает период, когда он предпочтёт вымысел. Фикцию – факту, ибо факт – это то, чем он обязан миру, в то время как фикция – это то, чем мир обязан ему”[10]. Анализ представленных сфер культуры иллюстрирует симуляцию социокультурных практик, осуществляемую посредством информационных и рекламных технологий, а также превращение культуры в рыночный товар.

Зафиксированные выше социокультурная унификация и примитивизация практически повсеместно обращают культуру в цивилизацию. При этом “культуры не получают импульса для самораскрытия, а нивелируются, страны не коэволюционируют, сотрудничая, а унифицируются. Везде то же самое надевают, едят, пьют, поют, везде Диснейленд и Макдональдс”[11]. В связи с этим чрезвычайно значимым для человечества становится вопрос сохранения многообразия культур и их равноправия. Пожалуй, именно этот элемент стандартной модели культуры сегодня наиболее востребован и знаменует собой, что каждая из существующих на Земле культур самоценна, оригинальна и уникальна. Ныне этот подход лег в основу мультикультурализма.

Теория и практика мультикультурализма

По сравнению с такими, названными выше элементами классической модели культуры, как постулаты цивилизационной трансформации и взаимосвязанности с историческим процессом, идея равноправия культур, преодолев этапы различных культурных “центризмов”, появилась много позже. Между тем на сегодняшний день именно она объединила в методологической, а в перспективе и в прогностической схеме такой современный образ культурного процесса, который описывается диадой “постиндустриализм – постмодернизм”.

Идеи культурной толерантности и мультикультурализма как особой практики и политики бесконфликтного сосуществования в одном национально-государственном пространстве множества разнородных культурных групп приобретают всё больше приверженцев.

Мультикультурализм предлагает интеграцию культур без их слияния. Попытки проводить стратегию ассимиляции в полиэтничной среде практически повсеместно принесли с собой массу общеизвестных негативных результатов. Кроме того, ныне национальные культуры испытывают как давление со стороны нарождающейся глобальной культуры, так и со стороны возрождающихся локальных и этнических культур, находившихся прежде под доминированием культур национальных[12]. При этом глобальная культура постулирует гомогенность, локальные же культуры, напротив, абсолютизируют автономность.

Не вызывает сомнений, что как толерантность, так и диалог в контексте взаимодействия культуры большинства с культурами, привносимыми извне, следует всячески поощрять. Однако вряд ли случится, что “эпоха толерантности” в одночасье снимет все те противоречия, которые уже накопила “эпоха плюрализма”. Ведь даже над культурой большинства сегодня нависла угроза унификации в контексте реалий мировоззрения постмодерна. Ныне классическая культура подвергается столь массированному давлению электронно-сетевых структур, что уже ей самой приходится искать некие опоры, дабы не потерять накопленной в веках самобытности. Кроме того, толерантность коллективизирует субъекта, нивелируя его способности к индивидуальному выбору и определению собственной самобытности.

Вряд ли мультикультурное мировоззрение следует рассматривать как универсальное средство от всех культурных бед современности. Последние же на сегодня предстают, прежде всего, как утеря индивидуальной самобытности и погружение в океан массового потребления.

Неявным же образом мультикультурная стратегия способна внести свой вклад в сохранение самобытных народных культур. Как известно, культура современной эпохи состоит из трёх уровней: элитарной (“высокой”), массовой (“низкие жанры”) и народной составляющих. А наиболее трудная судьба уготована современной постмодернистской культурой именно её элитарной составляющей и классическому наследию прежних эпох. Постмодернизм объявляет последнее сущностью отнюдь не универсальной и однозначно позитивной, разоблачая претензии классической культуры на трактовки истин последней инстанции.

Проистекая из авангарда, постмодернизм в то же время противопоставляет себя этому направлению. Если эстетика авангарда была направлена на исключение и разрушение образцов классического искусства, то постмодернизм, наоборот, не исключает классику, а бесконечно апеллирует к ней, иронически конструируя образы и формы классических произведений в своих сочинениях.

Отсюда же снятие противопоставления массового и элитарного искусства: постмодерн обращается ко всем, совмещая, с одной стороны, тематику и технику популярной массовой культуры, а с другой – пародийное осмысление и ироничную трактовку сюжетов и приёмов предшествующего искусства. Так он становится востребованным и массами, и интеллектуальной элитой.

\* \* \*

Главная проблема современной культуры, прежде всего, заключается не в эстетическом, а в социальном. Она предстаёт как невозможность выстраивания эффективного взаимодействия между установками потребительского индивидуализма и социально значимыми ценностями. И только через рациональное осознание угроз по отношению к культуре со стороны современного общества лежит путь к сохранению плодов Просвещения в противовес хаосу Потребления. При этом, справедливости ради, следует заметить: ещё Плутарх говорил, что нас делает счастливыми именно излишнее, а не то, что нам необходимо.

В современной же культуре в качестве противовеса постмодернизму выступает постиндустриализм с его технологической доминантой общества, не только построенного на инновациях, но и насаждающего образование в течение всей жизни, в т. ч. и как форму проведения досуга. А ведь именно оно, – процитируем античного мудреца Диогена, – “сдерживает юношей, утешает стариков, бедных обогащает, богатых украшает”[13]. Таким образом, в перспективе всевластию Потребления может быть противопоставлен образовательный рационализм постиндустриального миропорядка, без которого общество не выживет. И, наконец, современной культуре всё же не суждено стать “новым средневековьем” ещё и потому, что человеческая история к счастью развивается не по кругу, а по спирали. И в этом заключена как высшая мудрость, так и надежда.