Министерство образования и науки Российской Федерации

Федеральное агентство по образованию

Государственное образовательное учреждение

высшего профессионального образования

«Курский государственный университет»

Факультет философии, социологии и культурологии

Специальность 050403 (032800) «Культурология»

Кафедра культурологии

Курсовая работа

«Модернизм как историко– культурный тип»

Выполнила:

студентка 5 курса

Тяганова М.В.

Проверил:

к.к. доцент

Трещев В. В.

Курск – 2009

**Содержание**

Введение

Глава I. Семантика понятия «модернизм» в гуманитарном знании

* 1. Закономерности развития европейской культуры начала XX в.
  2. Мировоззренческие основания модернистского искусства
  3. Дифференциация модернизма и модерна

Глава II. Концептуализация понятия «модернизм» в персональных теориях

2.1 Модернистский стиль и дегуманизация культуры (Х. Ортега– и– Гассет)

2.2 Переоценка модернизма в период постмодерна (Ж.– Ф. Лиотар)

Заключение

Библиография

**Введение**

Для того, что бы проникнуть в глубинный смысл исторических феноменов культуры недостаточно знать эпоху, в которую произошло их становление, теоретическую базу, или только художественную культуру (как систему художественных творений, которые относятся к объекту исследования). Существует необходимость познать уникальность самобытности исторического периода, в которую он происходил, предпосылки и элементы культуры, которые повлияли на становление.

Огромное значение имеет разбор факторов индивидуального характера, таких как настроения и цели людей, создающих принципиально новое в культуре.

Период к. XIX – н. XX вв. ознаменован принципиально новым виденьем искусства, определенным упадническим настроением во всех сферах деятельности человека, эпохой перемен, в которую, совершенно определенно, должна была родиться новое идея, смысл в которой выражается в удовлетворении чувств человека, в изменении окружающего мира, а главное, в изменении ощущения места человека мире. Закономерно, отвергая прежние устои в искусстве, культуре, но в то же время, базируясь и питаясь прошлой базой и историко– культурным запасом, созданного ранее, создаются новые представления о красоте, о внутреннем мире человека, о гармонии и дисгармонии, о прекрасном и безобразном, новая система взглядов на прошлое искусство, не всегда объективное, но однозначно революционное.

По словам теоретика модернизма – испанского философа Ортеги– и– Гасета новое искусство «состоит целиком из отрицания старого»[[1]](#footnote-1). Данная цитата была взята за некое кредо последователями новой эры в культуре.

Преподаватели Мировой художественной культуры, начиная тему «модернизм» на своих уроках обращают внимание на то, что невозможно четко обозначить дефиницию, а так же за короткое время проникнуть в глубинный смысл этого стремительно нового типа культурного видения. Однако основная проблема заключается в том, что углубляясь в определения и описания течений, входящих в модернизм, зачастую забывают о сущности модернизма, как историко–культурного типа, не стремятся глобально охватить его уникальность и значимость для культуры в целом.

М.С. Каган в своем труде «Введение в историю мировой культуры», говорит о том, что «…лишь в самых редких случаях ученые отваживаются охватить обобщающим взглядом целостное бытиекультуры этого времени ...и история предстает как хронологическая последовательность деятельности мыслителей, художников и т. д. … Их сравнение показывает, сколь произволен «набор» таких монографических, портретных очерков, и… в целостную картину развития данной области культуры, не говоря уже об общем развитии культуры, их мозаика не складывается…»[[2]](#footnote-2).

В данной работе будет сделана попытка обобщить и систематизировать существующие подходы и интерпретации феномена Модернизма и дать ему определение как историко– культурному типу.

О**бъектом исследования** является феномен модернизма.

**Цель данной работы** – обобщить основные черты Модернизма понятия гуманитарного знания.

**Задачи:**

1. собрать, проанализировать и систематизировать материал по исследуемой теме;
2. исследовать основные подходы к определению феномена Модернизма и его хронологических границ;
3. выявить мировоззренческие основания модернистского искусства, а так же его характерные черты;
4. ознакомиться с персональными штудиями феномена модернизма (на примере работ Х. Ортега–и–Гассета и Ж.–Ф. Лиотара).

**Хронологические рамки исследования** – конец XIX – начало XX вв.

Историографическую основу работы составляют исследования по эпохе Модернизма и литература по искусству. В труде М.С. Кагана «Введение в историю мировой культуры» сделана попытка определить Модернизм именно с точки зрения историко– культурного типа. Историографическую базу данной работы составили так же труды мыслителей Х. Ортеги– и– Гассета, «Дегуманизация культуры», в котором он описал признаки Новой культуры, и существенные изменения в сознании нового, современного человека и Ж.– Ф. Лиотара «Состояние постмодерна», в котором модернизм и постмодернизм рассматриваются как один культурно– исторический тип.

**Структура работы** включает введение с обоснованием актуальности темы исследования; первую главу, в которой рассматривается закономерности развития европейской культуры XX в., мировоззренческие основания модернистского искусства, а так же разбираются различия терминов «Модернизм» и «модерн»; вторую главу, где проанализированы работы Х.Отега– и– Гассета «Дегуманизация искусства и Ж.– Ф. Лиотара «Состояние постмодерна»; заключение, где сделаны общие выводы по работе, а так же библиографию исследования.

**Глава I. Семантика понятия «модернизм» в гуманитарном знании**

**1.1 Закономерности развития европейской культуры начала XX в.**

Необходимость выявления закономерностей развития культуры модернизма XX в., а также нахождение определенной объективной логики процесса этого развития, не требует доказательств. Приступая к разбору эпохи Модернизма, стоит определиться с рамками эпохи, и отметить тот факт, что общеизвестные границы – это условность. Они приняты для того, чтобы ввести в систему, упрощенную для понимания, и доступную для запоминания людей, огромного количества исторического и художественного материала.

Понятие Модернизм сопряжено с понятием Постмодернизма; историко–культурные типы взаимодействую друг с другом. «Неопределенность трактовки самого Модернизма, рождение которого многие культурологи вынесли за пределы XX в.: то в середину XIX в., то в начало Нового времени, то вообще в культуру Возрождения, – и тогда смысл самого понятия «Постмодернизм» стал расплываться, теряя свою историческую конкретность в соотнесении с конкретным же модернизмом XX столетия»[[3]](#footnote-3). Рассмотрим существующие точки зрения на варианты взаимодействия Модернизма и Постмодернизма.

Модернизм и Постмодернизм два абсолютно разных культурно– исторических типа. Модернизм это направление искусства, которое зарождается в конце XIX в., бурно развивается в ХХ в., и в нем же затихает. Постмодернизм – «состояние культуры, сформировавшееся в последние три десятилетия ХХ в. в развитых странах»[[4]](#footnote-4), это эпоха, радикально отличная от предшествующей эпохи модерна (была описана в работах А. Тойнби с 1939 по 1947 гг).

Модернизм и Постмодернизм разные, но одновременно существующие культурно– исторические типы. Эпоха Модернизма – продолжает существовать, и проявляется в различных художественных направления, Постмодернизм же возник в XX в., и существует параллельно с ней, коренным образом отличаясь, но, не изменяя направленности идей и культурно– исторического содержания.

Модернизм и Постмодернизм – это один единый историко– культурный тип. Начиная с 1979 г., после выхода работы Ж.– Ф. Лиотара «Состояние постмодернизма», Постмодернизм утверждается в статусе философской теории, фиксирующей специфику современной эпохи в целом, развиваясь как новая стадия Модернизма, который берет свои истоки еще от Возрождения.

«Кроме этой хронологии существует вневременная интерпретация постмодернизма как феномена, являющегося проявлением любой радикальной смены культурных эпох, и в этом случае постмодернизм рассматривается как своего рода этап в эволюции культуры: «у каждой эпохи есть свой постмодернизм» [[5]](#footnote-5)(У. Эко).

Через все проблемы постмодернизма с необходимостью проходит идея преемственности культурного развития. В культурном постмодерне выполняется характерная для ХХ в. смысловая структура множественности. Во всех сферах своего проявления, осмысливая опыт предшествующего развития человечества, возвращаясь к истокам и основаниям, постмодернизм готов увидеть через прошлое и настоящее то, что должно сформироваться в будущем, тем самым прокладывая путь к формированию единой и многообразной культуры человечества.

Как правило, новое возникает как продолжение предшествующего; оно изменяет, или корректирует основные тезисы, идет от противного, или заменяет постулаты частично. Мы коснемся XX в., однако предпосылки сможем проследить начиная с XIX в., века больших открытий, отметим также, что и эпоха модернизма, несмотря на то, что она отвергала традиционно представление о мире, и о человеке в нем, корнями уходит в романтизм.

Поскольку историко– культурный тип Модернизм включает в себя элементы, из которого он состоит, а так же связи с другими эпохами, другими типами, для исследователя в настоящее время, достаточно сложно воспринимать его отстраненно, объективно и целостно. Обычно, «методология исследования остается традиционно позитивистской: история предстает как хронологическая последовательность деятельности мыслителей, художников»[[6]](#footnote-6). Берется отправная точка (это может быть личность, символ, явление, направление в искусстве и др), и отталкиваясь от нее ведется анализ феномену. Не стоит и замечать, что такой подход далек от объективности, и скорее предстает как личное видение исследователя по предмету исследования. Анализ же, требует беспристрастности, широты обзора, а так же глобальности самого исследования. Для этого служит системный подход, который постулирует тот факт, что целое (объект исследования) не есть только совокупность составляющих его элементов, это нечто большее, что включает в себя связь и взаимодействие элементов, а так же результаты этого взаимодействия.

В советской науке (наиболее активно в эстетике и искусствознании) Модернизм использовали как «понятие для обозначения всего комплекса авангардных явлений с позиции их предвзятой негативной оценки. В основном – это позиция консервативной линии в традиционной культуре по отношению ко всему новаторскому; в советской науке она, в первую очередь, определялась партийно– классовыми идеологическими установками. Критиковали Модернизм за отход от традиций (в рамках традиции XIX в., прежде всего) культуры – за антиреализм, эстетство, отход от социально– политич. ангажированности, за смыкание с мистикой, абсолютизацию художественно– выразительных средств, апелляцию к иррациональной сфере, алогизм, абсурдность и парадоксальность, пессимизм и апокалиптику, формализм, стирание грани между искусством и жизнью и т. п. Отсюда и термин западной науки “Postmoderne”, обозначающий комплекс процессов в художественной культуре последней трети нашего столетия, явившихся своего рода реакцией на авангард, в отечественной науке был переведен как постмодернизм, т.е. термин, имеющий заведомо оценочно–негативную окраску, которой нет в соответствующих терминах западных языков» [[7]](#footnote-7).

В основе Модернизма, по мнению М.С. Кагана, известного ученого и культуролога, лежат многочисленные оппозиции: «Запад и Восток», «личность– общество», «творец– публика», «Север– Юг». Рассмотрим некоторые из них.

Запад и Восток на протяжении всего пути развития культуры имели разительные отличия в представлениях о мире, человеке, и его месте в нем. И только в XX в., «Восток, сохранявший на протяжении полутысячи лет традиционалистские устои культуры, вышел на дорогу все более последовательного и широкого перехода к персоналистской ее ценностной ориентации, начав догонять Запад»[[8]](#footnote-8). В России же в XVIII в. советский Восток шел в просветительском направлении, а зарубежный Восток – в направлении модернистском.

Восток в XX в. не повторял логику развития Запада, хотя Запад реально определял и направленность, и хроноструктуру данного процесса.

На примере Н. Шахназаровой, и ее анализе «истории взаимодействия восточной и западной музыкальных цивилизаций» можно выделить три фазы, присущие взаимоотношениям культур Востока и Запада. Первая «ознаменована воздействием высокоразвитой культуры Востока на европейскую в период ее зарождения». Второй, в Средние века, «Восток постепенно отторгается, под влиянием рождающегося «европоцентризма», поскольку «принципы эстетического освоения мира и прежде всего художественного творчества (система мышления, стилевые и формообразующие нормы, каноны красоты и т.д) откристаллизовавшиеся в созданиях европейских мастеров, воспринимаются и оцениваются как объективные законы мастеров вообще». С конца XIX в. – Восток вновь входит в сознание Европы, обращающихся теперь к нему с надеждой и ожиданием обновления» [[9]](#footnote-9).

Вплоть до XX в. Восток не испытывал сколько – нибудь значительного культурного влияния Запада, начиная с Возрождения европейское искусство и система просвещения развивались в лоне персоналистского типа культуры, который был чужероден, психологически неприемлем для Востока.

Только в XX в. мощное общекультурное и специфически эстетическое воздействие Запада на Восток благодаря европеизированной системе образования, сделала возможным подлинный диалог культур Запада и Востока.

Однако, трудно согласиться с Н. Шахназаровой, которая уравнивает эстетические ценности музыкальных культур Запада и Востока. Так как «Запад и Восток находятся на разных уровнях исторического развития общественного сознания – взаимоотношения в нем «Я» и «Мы».

Противостояние «Север– Юг», в котором подразумеваются культурные взаимоотношения между Западом и Тропической Африкой (она для него является «Югом», а он для нее «Севером»). «До XX в. эти отношения были односторонними. А в XX в. положение существенно изменилось – оно обрело все шире и полнее проявлявшийся культурный аспект, при этом становилось двусторонним, то есть сказывалось и на культуре Юга, и на культуре Севера. Восток противопоставлял персоналистской культуре индустриального капиталистического Запада традиционный тип культуры, сформировавшийся в эпоху феодализма на основе развитого земледельческого и скотоводческого хозяйства и остававшийся неизменным при всех его частных модификациях, а Юг сохранял первобытный культурный синкретизм, «огороженный» даже не силой традиции, а императивом неписаных, но табуированных, канонов» [[10]](#footnote-10).

Итак, мы имеем три типа культуры (Запад, Восток, Юг), которые взаимодействовали в этом столетии, превратившись из разновременных в современные, а также из самостоятельно существующих во взаимодействующие.

Главной особенностью Западного мира можно выделить динамизм. Он продолжает стимулироваться научно–техническим прогрессом, политической борьбой и самосознанием личности с реализующим ее свободу правом на творчество. И именно эти факторы определяют временные границы XX в. Имели место два эпохальных события: появление теории относительности и квантовой механики, ставших отправными пунктами формирования нового типа мышления, именуемого «неклассическим», так как он противопоставил себя господствовавшему начиная с XVII в. классическому типу мышления и преобразовал всю интеллектуальную деятельность людей XX столетия – научную, художественную, философскую. Переломный момент – начало применения получаемых знаний для спасения человечества от грозящих ему катастроф. Личностный фактор можно характеризовать его амбивалентностью – это разгул «прав личности», который превращает свободу в произвол, а творчество оценивает одним лишь критерием новизны, не анализируя значение этого нового в жизни человека и судьбах человечества.

Как правило, политические изменения, социальные бедствия, откладывают огромный отпечаток на мировоззрения человечества. Политическими событиями мирового масштаба стали мировые войны XX в. «Небывалая техническая оснащенность сказались на психологии масс и на идеологии интеллигенции, а тем самым на функционировании науки, искусства, философии, религии, нравственности, эстетики»[[11]](#footnote-11). Все те принципы, которые в течении долгого времени казались устойчивыми, были поставлены под удар, что привело к радикальному изменению духовного климата общества.

Дж.Дьюи в «Реконструкции философии» написал, что проблемы и предмет философии вырастают из стрессов и напряжений общественной жизни, поэтому не могли все сферы культуры обойти стороной этих социальных катастроф.

Тревожная и пессимистическая неопределенность заставила людей по новому взглянуть на развитие культуры в целом. Война, которая несла бедствия, нищету, голод, страх, болезни не могла не подчинить своим интересам все сферы культуры всех воюющий стран.

Все формы культуры – наука, техника, искусство, идеология, публицистика, философия – ставились на службу войны, а сама война представлялась как феномен культуры, до тех пор, пока противники не достигли высшей ступени развития средств, уничтожающих человечество. С того момента, когда изобрели оружие, грозящее непоправимой катастрофой, человечеству пришлось признать противоположность и несовместимость войны и культуры.

«Историк культуры должен рассматривать войну как антикультурную социальную силу», это показывало искусство XX в. – А. Барбюс в романе «Огонь», О. Цадкин в Роттердамском памятнике жертвам войны, П. Пикассо в «Гернике», Д.Д. Шостакович в Ленинградской симфонии.

В центре внимания философско–теоретической мысли оставались по– прежнему и инвариантное в самом человеке, родовое, и то в нем, что выражает природные, социальные и культурные имперсональные силы; об этом говорит стремление художников того времени к типизации – то есть раскрытию в индивидуальном общего, повторяющегося, типичного.

Философские и научные течения XX столетия, сходились в том, что человека рассматривали онтологически–имперсонально – как явления природы, как носителя божественного духа, как совокупность социальных отношений, а XX век начался с противопоставления «наукам о природе» «наук о духе», обращенности не к общему, а к индивидуальному.

В 20е годы XX в. проблема гуманитарные науки и все виды искусства устремятся к действительной реализации «поиска индивидуальности», совместно с развитием обратного процесса – обезличивания личности в самом ее реальном существовании в эпоху научно– технического процесса и стимулирующей его капиталистической экономики, в обществе (речь идет о массовой культуре).

Ортега– и– Гассет в своей статье называет «главный диагноз» этой эры «дегуманизацией», это название становится общепризнанной дефиницией характеристики современной культуры. Уже в 1915 году П. Клее записал, что «Чем более ужасающим становится этот мир (особенно в наши дни), тем более абстрактным становится искусство.

Исходная позиция Модернизма в начале века – принципиальный, осознанный и последовательный разрыв с прошлым; в науке он был зафиксирован в понятии «неклассическое мышление», в искусстве – в понятии «модернизм», в философии– в приставке «нео» ко всем ее направлениям: «неокантианство», «неогегельянство», «неопозитивизм», «неотомизм»...

В истории физики XX в. (с 1895 по 1916 год) мы можем назвать действительно героическим периодом, так как в это время исследуются новые миры, создаются новые представления, главным образом с помощью технических и теоретических средств старой науки XIX в. Это все еще период индивидуальных достижений: супругов Кюри и Резерфорда, Планка и Эйнштейна, Брэггов и Бора.

Открытия теории относительности и квантовой механики «вызвали не только широкий интерес, но и серьезное изменение стиля мышления о природе» (Б.Г. Кузнецов). Заключение этого историка была таковым: что «эффект неклассической физики не был только негативным. Человечество интуитивно почувствовало, что оно вступает в эпоху более высокого динамизма, что наука несет с собой не только неясные еще, но несомненно глубокие изменения в жизни людей, но что сама эта жизнь станет непрерывным изменением....

«В искусстве радикальные преобразования самого понимания смысла и назначения художественной деятельности оказали уже в начале века несравненно более обширное влияние, чем научные открытия и философские откровения, потому что его бытие затрагивает не узкий круг ученых– естествоиспытателей и университетских профессоров философии, а самый широкий, и в XX в. все более широкий, круг людей, причастных и к созданию, и к восприятию произведений искусства, так называемой *«*публики*»* [[12]](#footnote-12)*.*

Не будет лишним заметить, что утверждение новизны главной целью творчества и, соответственно, главным критерием ценности его плодов – стало одним из основных в эпоху Модернизма. До этого времени новаторство ценилось как средство адекватного выражения нового миропонимания, новых идей и идеалов. Модернизм же впервые в истории сделал новизну самоцелью и призвал оценивать ее по мере оригинальности, невиданное созидаемого, независимо ни от чего другого.

Модернизм нашел свои корни в Романтизме, в философии того времени стали преобладать принципы интуитивизма, позитивистское ограничение возможностей разума познавать то, что выходит за пределы данного непосредственному восприятию ученого– экспериментатора.

Закономерным выражением Модернизма в эстетическом сознании стал осуществленный абстракционизмом – и «горячим» колористическим (от В. Кандинского к Дж. Поллаку), и «холодным» геометрическим (К. Малевич и П. Мондриан) – полный разрыв с мировой традицией изобразительности, фигуративности, предметности как таковой, ибо таким способом достигается победа человека над природой («Черный квадрат» К. Малевича).

«Начавшаяся в XX в. «революция» в искусстве была родственна«революции» в науке; как справедливо заметила С. П. Батракова, «эффект исчезновения материи в ходе физического эксперимента и исчезновение предмета в живописи – вещи разные, но рождены они одной эпохой, когда разрушение устойчивых представлений и норм само стало нормой»[[13]](#footnote-13).

Борьба модернистского принципа с классическим принципом отнюдь не ограничивалась вопросом о художественной форме, ибо модернисты, пытаясь создать большое искусство, основанное на отрицательно– пессимистической идее или вообще лишенное идеи, отвергли не только форму, они отвергли также идейную основу классики.

Художники и критики в начале века уже осознавали связь движения искусства к абстрактному творчеству в современной науке, поскольку «если наука отказывается от признания объективной истины*,* если исчезает сущностное различие между истиной и ценностью, между наукой и мифологией, между искусством и игрой, между формой и деформацией, между красотой и уродством, между предательством и героизмом, значит релятивизируетсявсе содержание нашего сознания.

В то время, всех «эстетических богов», коим поклонялось искусство веками, призывают свергнуть, «сбросить с корабля современности», как сказано, было в Манифесте русских футуристов «Пощечина общественному вкусу»[[14]](#footnote-14). При этом стремительно развивающийся эгоцентризм творческой личности, которой «все дозволено», если не в жизни, то в искусстве, связывался – и психологически, и концептуально, а затем и политически – с утопической мечтой о будущем, которое узаконит эту вседозволенность в качестве «абсолютной свободы»; так символистски– экспрессионистский неоромантизм становился футуризмом, то есть «искусством будущего», важна была лишь перспектива открывающейся «абсолютной свободы творчества». Упоение обретаемой свободой было непреодолимо – оно выплескивалось за границы художественного творчества.

Говоря, о развитии культуры в Росси можно заключить, что «стихия индивидуалистического Модернизма определила направление развития художественной культуры на Западе раньше, чем в России, все еще запаздывавшей в своем движении по проложенному Европой пути, но результаты этого процесса оказывались у нас во многих случаях более последовательными и резкими в выражении тех же принципов». Развитию Росси препятствовало крепостное право, феодальная основа бытия. Поэтому в русской культуре начала XX в. столкнулись индивидуализм Модернизма и традиционализм религиозного консерватизма.

Противоречивость сознания заведомо уменьшало возможности художников соединить начало классическое с началом модернистическим. Из этого следует вывод, что закрепившееся разделение культуры, в XX в. на элитарную и массовую, делало несбыточным желание соединить «человека – индивидуалиста» и «человека массового».

Подытоживая вышесказанное, стоит только еще раз отметить, что эпоха Модернизма – одна из уникальных, своей самобытностью. В которой все новое, что создавал человек, воспринималось как уникальное, только за то, что этого не существовало раньше. Можно назвать эпоху Модернизма – Эпохой Кардинальных Перемен, в которой было стерты ценности, идеи и мысли прежних эпох.

**1.2** **Мировоззренческие основания модернистского искусства**

Многообразие художественных и социальных форм модернизма, различный характер этих форм на разных ступенях исторического развития XX столетия, а также широкий спектр идеологических устремлений, лежащий в основе эстетических экспериментов – все это затруднило поиски общих определений данного течения. И все же к столь несхожим явлениям, как немецкий экспрессионизм, русский авангард, французский футуризм, испанский сюрреализм, английский имажинизм и прочее – современники применяли одно название. Термин «модернизм происходит от французского слова «moderne» – новый. Он имеет тот же корень, что и слово «мода», и нередко употребляется в значении «новое искусство», «современное искусство».

Писавшие о модернизме всегда отмечали особый интерес его представителей к созданию новых форм, демонстративно противопоставленных гармоническим формам классического искусства, а также акцент на субъективности модернистского миропонимания. Первые модернисты – это люди конца XIX в., взращенные всеобщим кризисом европейской культуры. Многие из них отвергали методы социально– политического радикализма в изменении жизненного уклада, но все они были ярыми приверженцами духовной революции, которая, по их мнению, неизбежно рождалась из кризиса старого мира.

Духовная революция, как новое качество сознания, новое жизнепонимание, требовала для себя новой идейной платформы. Эта платформа была сформулирована на базе интуитивизма А. Бергсона и Н. Лосского, ницшеанства, феноменологии Э. Гуссерля, психоанализа Ф. Фрейда и К. Юнга, экзистенциализма С. Кьеркегора, М. Хайдеггера, К. Ясперса, Н. Бердяева и др.

Работы этих авторов не только сцементировали идейную платформу модернистских поисков в искусстве указанного периода, но и позволили самому художественному направлению действовать ретроспективно, захватывая предшествующие явления культуры (предмодерн, ростки которого обнаружились в творчестве Ф. Достоевского, Ш. Бодлера, Э. Бронтэ, Э. Сведенборга, Г. Ибсена, отчасти О. Бальзака и др.), и перспективно, оставляя поле для экспериментов в будущем (постмодерн). Модернизм, борясь за раскрепощение и обновление форм в искусстве, не мог обойтись без общих связей с историей культуры, признав, таким образом, принципы историзма внутри собственного направления.

Модернизм является главным направлением буржуазного искусства эпохи упадка. Первым признаком начинающегося падения художественной культуры в наиболее развитых капиталистических странах было академическое и салонное повторение прежних стилей, особенно наследия Ренессанса, превратившегося в школьную азбуку форм. Такое эпигонство заметно в искусстве середины и 2–й половины XIX в. Однако на смену бессильному повторению традиционных форм приходит воинственное отрицание традиции – явление, аналогичное новым течениям в буржуазной политике и философии. На место мещанской морали становится декадентский Аморализм*,* на место эстетики бесплотных идеалов, извлеченных из художественной культуры античности и Возрождения, – эстетика безобразия.

Прежняя вера в «вечные истины» классовой цивилизации сменяется обратной иллюзией ложного сознания – релятивизмом, согласно которому истин столько же, сколько мнений, «переживаний», «экзистенциальных ситуаций», а в историческом мире – каждая эпоха и культура имеют свою неповторимую «душу», особое «видение», «коллективный сон», свой замкнутый стиль, не связанный никаким общим художественным развитием с другими стилями, одинаково ценными и просто равными. Модернизм исторически сложился под знаком восстания против высокой оценки классических эпох, против красоты форм и реальности изображения в искусстве, наконец, против самого искусства.. По словам Ортеги– и– Гасета, новое искусство «состоит целиком из отрицания старого».

Можно различно оценивать это движение, но существование определенной грани, отделяющей новый взгляд на задачи художника от традиционной системы художественного творчества, общепризнано. Спорят лишь о том, где пролегает эта грань – в 60– 80– х гг. 19 в., т. е. в эпоху французского декадентства*,* или позднее, в эпоху Кубизма (1907– 14). Литература модернистского направления оценивает эту грань как величайшую «революцию в искусстве». Марксистская литература, напротив, уже в конце 19 в. (П. Лафарг, Ф. Меринг, Г. В. Плеханов) заняла по отношению к Модернизму отрицательную позицию, рассматривая его как форму разложения буржуазной культуры.

Модернизм есть особая психотехника, посредством которой художник стремится преодолеть последствия омертвления культуры, замыкаясь в пределах своей профессии. Главный смысл художественной деятельности он видит не в изменении окружающего мира во имя общественного идеала, а в изменении способа изображения или способа «ви́дения» мира («новая оптика» братья Гонкур). «В недалеком будущем хорошо написанная морковь произведет революцию», – говорит художник Клод в романе Э. Золя «Творчество»[[15]](#footnote-15). Так начинается серия формальных экспериментов, с помощью которых художник надеется подчинить своей воле поток уродливой «современности», а там, где это становится уже невозможным, примирение искусства с жизнью достигается отрицанием всех признаков реального бытия, вплоть до отрицания изобразительности вообще (Абстрактное искусство)*,* отрицания самой функции искусства как зеркала мира («поп– арт», «оп– арт», мини– арт, боди– арт и т. п.). Сознание отрекается от самого себя, стремясь вернуться в мир вещей, немыслящей материи.

Постараемся выделить индивидуальную черту Модернизма. К ней можно отнести гипертрофию субъективной воли художника в борьбе против враждебной ему реальности и падение идеальных границ субъекта под натиском бессмысленного хода вещей. Течения Модернизм постоянно колеблются между крайностями бунта и восстановлением жесткой «дисциплины» предков, абстрактным новаторством и возвращением к архаической традиции, иррациональной стихией и культом мертвого рационализма. В природе Модернизма лежит постоянное изменение его условных знаков, но было бы ошибкой видеть в этом процессе только поиски новых форм. Ни деформацию реальности, ни полный отказ от ее изображения в абстрактном искусстве нельзя считать безусловными признаками Модернизма. Таким признаком является только бешеное движение рефлексии, отвергающей всякую остановку в постоянной смене моделей «современности».

Полагаю, что нельзя дифференцировать Модернизм на хороший и плохой, но можно и нужно дифференцировать людей искусства по двум признакам – их политическим симпатиям и наличию в их творчестве действительного стремления к отказу от формалистических «революций в искусстве». Модернизм включал в себя это стремление, и сродни нигилизму ратовал за свержение прежних культурных и эстетических традиций.

**1.3** **Дифференциация модернизма и модерна**

Термин Модернизм употребляется для обозначения культуно– исторического типа, а так же ряда процессов в авангардном искусстве рубежа XIX – ХХ вв.

Тогда как «Модерн одно из названий стилевого направления в европейском и американском искусстве конца XIX – начала ХХ вв.»[[16]](#footnote-16). Разберем более детально разницу дефиниций, используемых как искусствоведческие термины. Термин Модернизм в искусствоведении созвучен термину Модерн, но имеет ряд существенных отличий.

«Модернизм – совокупность художественных нереалистических направлений в искусстве второй половины девятнадцатого – середины двадцатого столетия»[[17]](#footnote-17).

В широком смысле он обозначает всю «совокупность художественных течений, школ и направлений начала XX в., выразивших отход от культурных ценностей XVIII– XIX вв. и провозгласивших новые подходы и ценности»[[18]](#footnote-18). Фовизм, экспрессионизм, кубизм, футуризм, абстракционизм, дадаизм, сюрреализм – таков далеко неполный список направлений художественного поиска в начале XX в.

Модерн в узком смысле обозначает только одно направление в искусстве.

В таком случае его название берут в кавычки. «Модерн» (фр. moderne – новейший, современный) – стилевое направление в европейском и американском искусстве конца XIX – начала XX вв. Новое направление распространилось по всей Европе и в первую очередь затронуло архитектуру и декоративное искусство»[[19]](#footnote-19).

Представители «модерна» использовали новые технико– конструктивные средства, свободную планировку, своеобразный архитектурный декор для создания необычных, подчеркнуто индивидуализированных зданий (X.Ван дер Велде в Бельгии, И.Ольбрих в Австрии, А.Гауди в Испании, Ч.Р.Макинтош в Шотландии, Ф.О.Шехтель в России).

Стиль «модерн» возник как реакция на эклектизм и безжизненное копирование исторических стилей прошлого.

Для модерна характерны гибкие текучие линии, стилизованный растительный узор. Эксцентричный декоративный стиль использовался для отделки крупных магазинов, которые в это время начинают строиться в больших городах Европы и Америки, и всемирных выставок, символизируя таким образом процветание и могущество торговли.

Когда говорят о широком значении модернизма, то употребляют также термин «авангардизм». Иными словами, упомянутые течения можно именовать либо модернистскими, либо авангардистскими.

Авангардизм (авангард) – собирательное название для тех художественных тенденций, которые являются более радикальными, чем художественный стиль «модерн». У этого термина, в отличие от модернизма, одно значение.

Модернизм (авангардизм) связан с отходом культуры от реализма, с провозглашением независимости искусства от действительности. Выступления художников– модернистов принимали зачастую форму анархического эстетического бунта против установившихся традиций и канонов в искусстве. Авангард обозначал идущих впереди всех, то есть экспериментирующих с художественным материалом, создающих новые, ни на что не похожие стиль, язык, содержание в изобразительном искусстве. Революции и войны, в которые втягивается весь мирт не препятствуют экспериментам и поискам нового. Происходит пересмотр прежних представлений о красоте, цвете и пространстве. Париж становится местом паломничества для художников со всего мира. Вкус к резкой, разрушительной деформации оказался знаменем нового века.  
Вторая сторона модернизма – декадентство (dekadentia – упадок) – то есть бегство, неприятие реальной жизни, культ красоты как единственной ценности, отторжение социальных проблем.

Основные направления и течения модернизма либо отвергли, либо до неузнаваемости преобразили всю систему художественных средств и приемов. Конкретно в различных видах искусства это выразилось:

– в изменении пространственных изображений и отказе от художественно– образных закономерностей в изобразительном искусстве;

– в пересмотре мелодической, ритмической и гармонической организованности в музыке;

– в появлении «потока сознания», внутреннего монолога, ассоциативного монтажа в литературе и т.д.

Большое влияние на практику модернизма оказали:

– идеи иррационалистического волюнтаризма А.Шопенгауэра и Ф.Ницше;

– учение об интуиции А.Бергсона и Н.Лосского;

– психоанализ 3.Фрейда и К.Г.Юнга;

– экзистенциализм М.Хайдеггера, Ж.– П.Сартра и А.Камю;

– теории социальной философии Франкфуртской школы Т.Адорно и Г.Маркузе.

Общее эмоциональное настроение модернизма можно выразить следующей фразой: хаос современной жизни, ее дезинтеграция способствуют неустроенности и одиночеству человека, его конфликты неразрешимы и безысходны, а обстоятельства, в которые он поставлен, непреодолимы.

Характерными чертами стиля модерн были:

– стремление к эстетизации окружающей человека среды;

– подчеркнутая активность воздействия на жизненные процессы;

– зрелищность и декоративность.

«Стиль модерн реализовал себя в различных видах искусства, проявив достаточную гибкость и многоликость, принимая при этом различные воплощения, что позволило впоследствии теоретикам упрекать модернизм в отсутствии стилевого единства, и даже в праве именоваться стилем» [[20]](#footnote-20).

Живопись стиля модерн была наполнена поэтикой символизма, сочетая характерные для него образы со сложным ритмом, линейной композицией в союзе с декоративным цветовым пятном.

Модерн обнаруживает пристрастие к определенным сюжетам и темам. Это аллегорические мотивы: война, смерть, грех, любовь; мотивы, выражающие импульсивные проявления страсти: трепет, игру, вихревое движение; сюжеты, показывающие объединение душ и тел: объятия и поцелуи. Всю эту гамму тем и сюжетов олицетворяло творчество К.Сомова, М.Врубеля, Б.Кустодиева, В.Борисова– Мусатова.

«Модернизм и Модерн – понятия схожие по звучанию, однако сильно разнящиеся по смысловому наполнению»[[21]](#footnote-21).

**Глава II. Концептуализация понятия «модернизм» в персональных теориях**

**2.1 Модернистский стиль и дегуманизация культуры (Х. Ортега– и– Гассет)**

Хосе Ортега– и– Гассет (1883– 1955) – испанский философ, публицист, издатель. С 1910 по 1936 руководил кафедрой метафизики Мадридского университета, оказав заметное влияние на формирование испанской философской мысли 20 в. Принимал активное участие в политической, жизни до начала гражданской войны, жил “во внутренней эмиграции”, будучи противником франкистского режима. Основал Институт гуманитарных наук (1948), журнал и издательство “Ревиста де Оксиденте”, главной целью которых было ознакомление испанского и латиноамериканского читателя с лучшими произведениями европейских философов и ученых.

Широкую известность получило произведение Ортеги– и– Гассета «Дегуманизация искусства» в нем рассматриваются различные стороны кризиса современной культуры, модернистского направления, он освещает появление «массовой культуры».

Преступим непосредственно к основным идеям, освещенным в «Дегуманизации искусства».

Сам термин «дегуманизация» в буквальном смысле слова означает: отход культуры, искусства, науки и т.п. от духовной и нравственной стороны в жизни человека отсутствие гуманистического начала, гуманистической сущности. Именно этим термином Хосе Ортега– и– Гассет описывай эпоху XX века, где бушевали идеи модернизма.

Хосе Ортега–и–Гассет ощупывает искусство с социологической стороны, задаваясь вопросом: «Отчего новое в искусстве сопровождается таким оглушительным неуспехом?» Он ищет и находит причины столь очевидной непопулярности нового искусства в массах. Неуспех молодого искусства – это не случайность, а закономерность.

«Произведения искусства действуют подобно социальной силе, которая создает две антагонистические группы, разделяет бесформенную массу на два различных стана людей – большинство (масса)», которая не понимает новое, модернистское искусство, и меньшинство, способное почувствовать это «искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта»[[22]](#footnote-22).

Дело в том, что большинство несведущих в искусстве обывателей больше всего ценит в искусстве его близость к жизни. Чем более искусство походит на жизнь, тем полнее счастье среднестатистического человека, вдруг почувствовашего себя в понятном и родном, и потому чрезвычайно милом его сердцу художественном окружении. А новое искусство, модернистское искусство, по– прежнему далеко от народа.

Любой «новый стиль должен пройти инкубационный период», период, в который именно для массы этот стиль не понятен.

На вопрос, всякий ли новый стиль сопровождается неуспехом? Нет, Ортега– и– Гассет поясняет, что это не свойственно искусству, которое избегает уходить в сторону от реальности, например, романтизм пришелся по душе массам, поскольку он был народным стилем.

Ортега– и– Гассет писал в то время, когда он мог наблюдать модернизм в искусстве, тогда время постмодернизма еще не пришло и оттого, возможно, он столь категоричен, говоря о смысле нового искусства. Он тоталитарен в искусстве: «…в основе современной действительности лежит глубокая несправедливость – ошибочно постулируемое равенство людей», он предпочитает видеть отдельно искусство для масс и отдельно для «привилегированных». «Большинству не нравится новое искусство, а меньшинству нравится». Низведение масс по признаку их антихудожественности, невосприимчивости к новому искусству: «Новое искусство характеризуется тем, что делит людей на тех, кто его понимает, и тех, кто не понимает». Поскольку работа писалась в 1927 г., то можно предположить, что идеи господства над миром витали в воздухе, и проникали повсюду – в политику и общественную жизнь: «Это искусство не для человека вообще, а для особой породы людей, которые отчетливо отличаются от прочих»[[23]](#footnote-23).

В чем же сущность нового искусства? Раз оно не понятно всем, значит оно не стоит на основе человеческого, его фундамент другой. Люди и страсти, говорит Ортега– и– Гассет, это предметы, которыми занимается искусство. Пока искусство играет в них, люди его понимают, но, стоит ему подняться над реальностью, как понимание истончается и рвется как натянутая нить, за которую привязан шаловливый воздушный шар. Ортега– и– Гассет приводит метафору: что воспринимающий произведение искусства как будто смотрит сквозь оконное стекло в сад, т.е. на «люди и страсти», и не замечает стекла, т.е. самого художественного приспособления, сквозь которое он их видит. Конечно, ведь изощренные художественные формы для неискушенного то же, что замутненное стекло, сквозь которое он силится разглядеть что– либо ему интересное. Если ему это удается, он ощущает свою избранность, если нет, – то мы его теряем. Ортега– и– Гассет ничуть не жалеет о такой потере, он радуется, что искусство возвращается на круги своя, становится уделом избранных, узкого «круга ограниченных людей».

«Это будет искусство для художников, а не для масс людей. Искусство касты, а не демократическое искусство». Итак, мы видим, что новое искусство надменно отворачивается от зрителя, его не интересует успех среди многих, ему важнее прослыть законодателем художественной моды. Оно не боится преобладания эстетики над человеческими образами, оно не боится быть непонятым, ведь это только подтвердит его новизну и отличие от традиций.

Ортега–и–Гассет считает, что искусству невозможно быть направленным одновременно и на красоту художественных форм и на «человечность» восприятия, такое искусство стало бы «косоглазым». Реализм и истинная художественность, по его мнению две вещи несовместные. Нельзя соединить стекло и сад, не повредив в какой– то степени тому или другому.

В новом, модернистском стиле можно увидеть определенные взаимосвязанные тенденции: 1) тенденцию к дегуманизации искусства; 2) тенденцию избегать живых форм; 3) стремление к тому, чтобы произведение искусства было лишь произведением искусства; 4) стремление понимать искусство как игру, и только; 5) тяготение к глубокой иронии; 6) тенденцию избегать всякий фальши и в этой связи тщательное исполнительское мастерство, наконец; 7) искусство, согласно мнению молодых художников, безусловно чуждо какой– либо трансенденции.

Сущность модернизма заключается в том, что оно возвращается к стилю. Ключевым становится слово «стилизация». Стилизация – это деформация реального, его дереализация. «Стилизация включает в себя дегуманизацию. Нет другого пути дегуманизации». Попытка оторваться от реальности, не воспроизводить своим творчеством реалий жизни – «самая трудная вещь на свете»[[24]](#footnote-24). Создать нечто, что не копировало бы «натуры» и, однако, обладало бы определенным содержанием, – это предполагает высокий дар.

Ортега–и–Гассет точно уловил поступь приближающегося постмодернизма, ведь когда он говорит об отрыве от реальности, нет более точного примера, чем пример с умирающим и наблюдателями (его женой, доктором, газетным репортером и художником, случайно оказавшимся рядом). Самым далеким от умирающего, от «живой реальности» оказался художник. «Все эти реальности эквивалентны» – уточняет Ортега–и–Гассет. Вот реальность разбивается на множество шариков, каждый из которых не больше и не меньше другого, постмодернисты высыпают их на пол, они прыгают, сталкиваясь в воздухе и еще более затрудняют понимание идеи и мысли художника.

Под модернизмом обычно подразумевается некое новаторство в искусстве, новое, идущее вразрез с традициями, однако с точки зрения науки, модернизм представляет собой несколько художественных тенденций. В их формах природа и традиции подчиняются взгляду мастера, изменяющего видимый мир по своему усмотрению, следуя личному впечатлению, внутренней идее. Тяга к свежей, сиюминутной современности показывает, что модернизм всегда стремится быть на пике новизны. Модернистское искусство вечно обновляется в соответствии с текущими, изменяющимися критериями нового. Поэтому созданные им образцы будущего уходят в прошлое и становятся классикой. Быть всегда немного впереди, всегда в авангарде, такова роль модернизма в искусстве.

Точка сборки в модернизме – «я» субъекта, а объект изображения – сознание и подсознательные сферы человеческой психики. Только сам человек может быть убежищем для себя самого в мире дисгармонии и хаоса. Абсурдность мира – универсальное состояние в модернизме, а индивидуализм – точка отсчета. Направленность модернизма на инновацию, возведенная в принцип. Всегда против традиций, бунт, поворот, эпатаж.

Созвучием модернизму выступает фраза «возможны варианты». Позже многовариантность приведет к идее пустого знака, как опустевшего гнезда действительности, открытого для вариаций означивания. Модернизм закономерным образом ведет к постмодернизму, в нем содержатся необходимые исходящие предпосылки.

Самое яркое средство выражения новой, модернистской мысли – метафора, а также перевернутый иерархический порядок элементов искусства. Лучший способ преодолеть реализм – довести его до крайности, например, взять лупу и рассматривать через нее жизнь в микроскопическом плане, как это делали Пруст, Рамон Гомес де ла Серна, Джойс. В модернизме, по мнению Ортеги– и– Гассета перешли от изображения мыслей и изображению идей.

Действительно, искусство и наука таковы, что по ним в первую очередь можно судить о переменах в коллективном типе восприятия. Когда меняется главная жизненная установка, человек тут же начинает выражать новое настроение и в художественном творчестве, в творческих эманациях.

Модернисты в своих работах стремятся выразить свое ироническое отношение к искусству. Учитывая отношение людей к искусству как к действию человека, которое сможет, спаси весь мир, в новой эре «если и можно сказать, что искусство спасает человека, то только в том смысле, что оно спасает его от серьезной жизни и пробуждает в нем мальчишество». Возврата к прошлому не существует.

**2.2 Переоценка модернизма в период постмодерна (Ж.– Ф. Лиотар)**

Жан Лиотар (1924– 1998) после опубликования им книги «Состояние постмодерна» (1979, русское издание 1998 г.) стал многими характеризоваться как основатель постмодернизма. Например, «Жан– Франсуа Лиотар – французский эстетик– постфрейдист, одним из первых поставил проблему корреляции культуры постмодернизма и постнеклассической науки. Он выдвинул гипотезу об изменении статуса познания в контексте постмодернистской культуры и постиндустриального общества» [[25]](#footnote-25).

Лиотар считает, что во второй половине XX в. в силу ряда причин, в первую очередь благодаря широкому распространению информационных технологий, возник новый тип культуры – постмодерн. Латинское modo переводится как недавно. Постмодерн, следовательно, можно перевести на русский язык как то, что наступило вслед за недавним.

Постмодернистский этап развития искусства Лиотар определяет «как эру воображения и экспериментов, время сатиры. Эстетическое наслаждение отличается бесполезностью: спичкой можно зажечь огонь без всякой цели, чтобы им полюбоваться»[[26]](#footnote-26). Тогда произойдет разрушение энергии, ее потеря. Так и художник, творящий видимость, напрасно сжигает вложенную в нее силу. Лиотар приводит пример о том, что в мире существует немало вещей, которые ценны сами по себе – он провозглашает единственно великим искусством пиротехнику, «бесполезное сжигание энергии радости». Подобно пиротехнике, кино и живопись производят настоящие, т.е. бесполезные видимости – результаты беспорядочных пульсации, чья главная характеристика – интенсивность наслаждения.

Искусство для Лиотара – превращение энергии в другие формы, но механизмы такого превращения не являются социальными либо психическими. В постмодернизме он видел приоритет беспорядка, свидетельствующем о том, что живописец стремится заменить недосягаемую природу, непостижимую действительность преображенными объектами своего желания.

Философ считает постмодернизм частью модернизма, спрятанной в нем, который ведет свои корни с эпохи Возрождения, и представляет с ним единый тип. Который ярко проявил себя в условиях кризиса гуманизма и традиций эстетический ценностей (прекрасного, возвышенного, совершенного, гениального, идеального), переживаемого модернизмом, необратимого разрушения внешнего и внутреннего мира в абсурдизме.

Согласно Лиотару, для постмодерна характерно окончательное разрушение принципа универсального языка, «никто не владеет целым». Возникло много новых языковых игр, кибернетических, логических, математических, так называемых теорий игр и катастроф. Изменился характер знания, старое знание, функционирующее в форме больших рассказов и занятое по преимуществу проблемой истины, вызывает недоверие. Теперь ценность научной информации определяется по степени ее операциональности, это означает, что на первый план вышли критерии эффективности и прибыльности. Люди в качестве «атомов» общества расположены на пересечении прагматических, т.е. жизненно важных для них связей. Эти связи осуществляются в условиях противоборства, агонистики. На смену логике универсальных, незыблемых принципов пришла паралогика (греческое рага означает отклонение).

Паралогика Лиотара это – обращение к агонистике многообразных языковых игр и «маленьких рассказов», позитивная оценка дисконсенсуса, без которого невозможно творчество и научное воображение, замена замкнутой системности открытой, стимуляция производства новых идей, установка на свободу и воображение, принятие ответственности на себя, отказ от единства, идентичности и безопасности, стремление к возвышенному.

«Постмодерн как особая историческая эпоха, отличающуюся специфическим "состоянием ума"»[[27]](#footnote-27).

Идея постмодернизма отмечается сближением его не с наукой, а с искусством. Таким образом философская мысль оказывается не только в зоне маргинальности по отношению к науке, но и в состоянии индивидуалистического хаоса концепций, подходов, типов рефлексии, какое наблюдается и в художественной культуре конца ХХ в. В философии так же как и в культуре в целом действуют механизмы деконструкции, ведущие к распаду философской системности, философские концепции сближаются с «литературными дискуссиями» и «лингвистическими играми», преобладает «нестрогое мышление». Декларируется «новая философия», которая «в принципе отрицает возможность достоверности и объективности…, такие понятия как „справедливость“ или „правота“ утрачивают свое значение…»[[28]](#footnote-28).

Многогранный и внутренне противоречивый образ современной культуры нашел наиболее адекватное теоретическое обоснование в комплексе постмодернистских представлений, ставшем интеллектуальным и эмоциональным выражением восприятия эпохи. В культурологическом аспекте постмодернизм предстает прежде всего как понятие, позволяющее выделить новый период в развитии культуры. Постмодернистская культура охватывает широкий круг феноменов материальной и духовной жизни. В философии это – постструктурализм, постфрейдизм, постаналитическая философия. В политической культуре – различных форм постутопической политической мысли. В этике – постгуманизм постпуританского мира, нравственная амбивалентность личности.

**Заключение**

В данной работе была сделана попытка обобщения основных черт Модернизма, как историко–культурного типа, а так же выявление идейного противопоставления Модернизма и Постмодернизма. Были исследованы основные подходы к понятию определения феномена Модернизма и его хронологические границы, а так же выявлены мировоззренческие основания модернистского искусства, его характерные черты.

После проведенного исследования, можно сделать вывод, о том, что Модернизм – не просто художественно– эстетическая система, сложившаяся в 20х годах XX в., как своеобразное отражение духовного кризиса буржуазного общества, понятие, объединяющее множество относительно самостоятельных идейно– художественных течений, но историко– культурный тип, включающий в себя определенную структуру мышления, связанную с пониманием человека культуры как таковой, а так же видением своего места в ней.

В художественной культуре понятие Модернизм сопряжено с понятием Модерн, отличие их четко формируют дефиниции. Модерн от франц. moderne – новейший, современный характерное направление стиля, он пepeocмыcливaл и cтилизoвaл чepты иcкyccтвa paзныx эпox, и выpaбoтaл coбcтвeнныe xyдoжecтвeнныe пpиeмы, ocнoвaнныe нa пpинципax acиммeтpии, opнaмeнтaльнocти и дeкopaтивнocти. В сфере искусства датой зарождения модернизма часто называют 1863 год – год открытия в Париже «Салона отверженных», куда принимались работы художников, «забракованные жюри официального Салона»[[29]](#footnote-29). Но Модернизм – целая эпоха, в художественной культуре, которая ознаменовала собой Новое время, не привязанное к реалистичному освещению действительности. Модернисты в своих работах уходили от точности, схожести их объектов с природой и реальной жизнью; символы, абстракция, внутренний контекст сменили романтическое изображение и реалистическое повествование. «Ничего подобного история мировой культуры еще не знала даже в тех ситуациях, когда потребность в новаторстве определяла характер деятельности людей в культуре…»[[30]](#footnote-30)*.*

Модернизм неоднороден, и непредсказуем; термин «модернизм» характеризуется как «семантически нестабильный, необъятная широта которого часто давала повод недоразумениям и дискуссиям» [[31]](#footnote-31). Это явление международное и мировое. Как широкая культурная тенденция модернизм проявил себя в разных странах, в разное время, как полагают большинство исследователей, начиная со второй половины XIX в., однако и этот факт неоднозначен.

Как правило, культура XX в. принимается как одно целое, Постмодернизм, следующий за Модернизмом – однако Жан–Франсуа Лиотар предлагает новое видение – Постмодернизм и Модернизм – это один и тип, который длится на протяжении веков.

Фундаментальным основанием концепции Ортеги– и– Гассета было положение о «дегуманизации искусства», как о стремлении истинного искусства прочь от дилетански настроенных масс к чистоте эстетического наслаждения в кругу избранных. Основными средствами такого движения были объявлены стилизация и деформация реальности, дереализация. Модернизм включает в себя обе тенденции, он опирается на субъективизм, уход в глубины человеческого «я», дереализуя таким образом реальность и подчиняя ее субъекту; кроме того, автор стилизует текст, отбирая явления реальности на основе собственных критериев.

Как уже отмечалось в начале этой работы, Модернизм – явление неоднородное, это историко–культурный тип, характеризующийся уходом от реальности, революции в духовном сознании, новым взглядом на жизнь и тенденцией существования «искусства для самого искусства», стремящееся получать наслаждение, играя в него, и не смешивая его с однозначными реалиями жизни.

**Библиография**

1. Батракова С. П. Искусство и утопия: из истории западной живописи и архитектуры ХХ в. – М.: Наука, 1990. – 300 с.
2. Бычков В.В. Модернизм: Анализ и критика основ, направлений. – М.: Гардарики, 2005. – 200с.
3. Введение в культурологию: Курс лекций / под ред. Ю.Н. Солонина, Е.Г. Соколова. – СПб., 2003. – 158с.
4. Венкова А.В. Культура модернизма и Постмодернизма: читатель и зритель в авторской картине мира.– СПб., 2001. – 21с.
5. Гропиус В. Вступительный текст для «Выставки неизвестных архитекторов». 1919 г. // Цит. по Фремптон К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития / Под ред. В. Л. Хайта. – М.: Стройиздат, 1990. – 220с.
6. Западное искусство. ХХ век: Проблема развития западного искусства ХХ века. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. – 376с.
7. Западное искусство XX века: Классическое наследие и современность. М., 1992– 80с.
8. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. – том 2 – М.,1998. – 230с.

Искусство в истории человека: энциклопедический словарь / под ред. И В. Кузена. – М.: Терра, 2000. – 500с.

1. Каган М.С. Введение в историю мировой культуры. Кн. вторая. – СПб: Петрополис, 2003. – 230с.
2. Козловский П. Культура постмодернизма. М.,1997.– 330с.
3. Малахов Н. Я. Модернизм: критический очерк. – М.: Изобразительное искусство, 1986. – 142 с.
4. Модернизм: Анализ и критика основ, направлений. М., 1987. – 153с.
5. Культурология XX век. Энциклопедия Т. 2. – СПб.: Университетская книга; "Алетейя", 1998 – 240с.
6. Лиотар Ж.– Ф. Состояние посмодерна. – СПб, 1998. – 90с.
7. Ортега– и– Гассет Дегуманизация искусства. – М.:Правда 2000, – 100с.
8. Ортега– и– Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М., 1991. – 348 с.
9. Постмодернизм: энциклопедия. / Сост. Грицанов А.А., Можейко М.А. Минск: 2001.– 480с.
10. Руднев В.П. Словарь культуры XX века .– М.:Аграф, 1997. – 220с.
11. Страшкова О.К. Постмодернистские «предчувствия и предвестия» в модернистской "новой драме" конца XIX- начала XX века. // Вопросы филологии - Ставрополь, СГУ. – 2006 – № 1. 202с.
12. Тупицина М. Критическое оптическое: Статьи о современном искусстве. – М., 2000– 145с.
13. Эмиль Золя. Собрание сочинений в 18 томах. Том 11. – М.: Правда, 1957. – 125с.

1. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. – М., 2000. – с. 21. [↑](#footnote-ref-1)
2. Каган М.С. Введение в историю мировой культуры. Кн. вторая. - СПб: Петрополис, 2003. – С. 213. [↑](#footnote-ref-2)
3. Каган М.С. Введение в историю мировой культуры. Кн. вторая. - СПб: Петрополис, 2003. – с.241. [↑](#footnote-ref-3)
4. Культурология / под ред. Ю.Н. Солонина и М.С. Кагана- СПб: Петрополис, 2007. – с. 213. [↑](#footnote-ref-4)
5. Там же.- 214с. [↑](#footnote-ref-5)
6. Каган М.С. Введение в историю мировой культуры. Кн. вторая. - СПб: Петрополис, 2003. – с. 239. [↑](#footnote-ref-6)
7. Модернизм: Анализ и критика основ, направлений. М., 1987. – с. 153. [↑](#footnote-ref-7)
8. Каган М.С. Введение в историю мировой культуры. Кн. вторая. - СПб: Петрополис, 2003. – с. 240. [↑](#footnote-ref-8)
9. Каган М.С. Введение в историю мировой культуры. Кн. вторая. - СПб: Петрополис, 2003. – с.243. [↑](#footnote-ref-9)
10. Каган М.С. Введение в историю мировой культуры. Кн. вторая. - СПб: Петрополис, 2003. – с. 245. [↑](#footnote-ref-10)
11. Там же, с. 246. [↑](#footnote-ref-11)
12. Там же, с. 248. [↑](#footnote-ref-12)
13. Батракова С. П. Искусство и утопия: из истории западной живописи и архитектуры ХХ в. – М.: Наука, 1990. –130с. [↑](#footnote-ref-13)
14. Там же., с 256. [↑](#footnote-ref-14)
15. Эмиль Золя. Собрание сочинений в 18 томах. Том 11. – М.: Правда, 1957. – 98с. [↑](#footnote-ref-15)
16. Искусство в истории человека: энциклопедический словарь / под ред. И В. Кузена. – М.: Терра, 2000. – с .483. [↑](#footnote-ref-16)
17. Там же. [↑](#footnote-ref-17)
18. Бычков В.В. Модернизм: Анализ и критика основ, направлений. – М.: Гардарики, 2005. – с.115. [↑](#footnote-ref-18)
19. Венкова А.В. Кульутра модернизма и Постмодернизма: читатель и зритель в авторской картине мира.- СПб., 2001. - с. 21. [↑](#footnote-ref-19)
20. Там же, с.25. [↑](#footnote-ref-20)
21. Там же, с.28. [↑](#footnote-ref-21)
22. Ортега-и-Гассет Дегуманизация искусства. – М.,- 2000, - с. 37. [↑](#footnote-ref-22)
23. Там же, с. 38. [↑](#footnote-ref-23)
24. Там же, с. 42. [↑](#footnote-ref-24)
25. Культурология XX век. Энциклопедия Т.1, 2. - СПб.: Университетская книга; "Алетейя", 1998 – с.156. [↑](#footnote-ref-25)
26. Лиотар Ж.-Ф.Состояние посмодерна. - СПб, 1998 - с.33. [↑](#footnote-ref-26)
27. Там же, с.104. [↑](#footnote-ref-27)
28. Там же, с. 160. [↑](#footnote-ref-28)
29. Гропиус В. Вступительный текст для «Выставки неизвестных архитекторов». 1919 г. // Цит. по Фремптон К. Современная архитектура: Критический взгляд на историю развития / Под ред. В. Л. Хайта. – М.: Стройиздат, 1990. – С.173. [↑](#footnote-ref-29)
30. Каган М.С. Введение в историю мировой культуры. – Кн. 2. – СПб: Петрополис, 2003. – С. 174–175. [↑](#footnote-ref-30)
31. Соловьева Г.В. Философия В.Соловьева и модернизм // «Минувшее и непреходящее в жизни и творчестве В.С. Соловьева». Материалы международной конференции 14-15 февраля 2003 г. – вып. 32. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2003. – С. 35. [↑](#footnote-ref-31)