##  РЕФЕРАТ

 «Зарубежное искусство второй половины XX века»

 Ученицы 11 А класса

 Средней школы №5

 Г. Сморгонь

 Грукало Ольги

2

 Неужели вы не понимаете, что где-то мы сбились с пути?

 Человеческий муравейник стал богаче, чем прежде…

 И все же нам не хватает чего-то существенного,

 Чему трудно подыскать определение.

 *А.де Сент-Экзюпери*

#  ВВЕДЕНИЕ

Закончившаяся вторая мировая война мало чему научила человечество. Не успели оплакать родные и близкие многочисленных жертв, как политики снова поделили мир на своих врагов, на коммунистов и капиталистов, на блок стран социализма и капитализмом. В мире вновь началось противостояние с безудержной гонкой вооружения, теперь уже ядерного. Образ врага проникал в общественное сознание людей, поражал недоверие. Неоднократно мир стоял перед угрозой развязывания новой войны, особенно в момент Карибского кризиса 1962г. на Кубе. Кеннеди и Хрущеву хватило здравого смысла, чтобы избежать второй мировой войны. Вот главе противостояния находились две супердержавы - США и СССР. Мир неоднократно был свидетелем позорных локальных войн против Вьетнама, Кореи и других народов Индокитая.

После войны на освобожденной Советской Армией Территории Европы образовалось несколько социалистических государств, которые вошли в систему социализма. В идеологии противостояние между системами капитализма и социализма было непримиримым и даже воинственным («холодная война»), то в искусстве влияние капиталистического Запада на страны социализма было заметным. Последним кто поддался этому влиянию был СССР, но и то до последнего времени новые икания художников в 60-70, 80-х гг. признавались формалистическим искусством и запрещались официальной идеологической линией.

После второй мировой войны в странах социализма (Болгария, Венгрия, Чехословакия, Румыния, ГДР) началось становление социалистического искусства , нередко под идеологическим давлением, поэтому процесс сопровождался противоречиями. Здесь образовались различные и своеобразные школы со своими путями к реалистическому искусству , исходящими из национальных традиций, из опыта советского искусства и всей реалистической культуры мира. История жизнь и труд народов, их путь к социализму, борьба за лучшее будущее, борьба против угрозы новой войны составили содержание этого искусства.

В странах капитализма продолжалось наступление модернизма в самых различных его проявлениях, во главе этого модернического всплеска стали США. Лишь в конце 80-х годов наметилась некоторая усталость от модернических экспериментов, у искусства вновь появилась потребность в профессионалах высокого класса.

Центр изобразительного искусства переместился в США с середины 60-ххг. Художники- бунтари стали стремится за океан, как ранее они приезжали в РИМ, а потом в Париж для получения всемирной признательности.

США же продолжают оставаться фаворитом мирового кинопроизводства, которое здесь представляет отдельную отрасль индустрии, но поток всегда уничтожает индивидуальное творчество, поэтому весь мир окунулся в низкопробный омут вестернов, детективов, мелодрам, триллеров и т. д. Сделанных в США. Но несмотря на свою низкопробность эта продукция выполняет свои идеологические задачи навязывания американского образа жизни. Все запретные меры в странах Европы по ограничению потока заокеанского кино в 50-70 годы не увенчались успехом.

Картина стилей и направлений искусства 2-й половины XX в. крайне пестрая. Больше приходится говорить о моде в искусстве, чем о новых серьезных течениях. Больше в искустве появилось выдумщиков ремесленного пошиба, нежели мастеров, способных мыслить образно и создавать образные произведения. Но все это представляется любопытным, и мы предпримем попытку дать кратную характеристику искусства 2-й половины XX в.

 3

 ЛИТЕРАТУРА

Литература как самый чуткий вид искусства стояла в зависимости от общественных процессов 2-й половины ХХ в. Она реагировала на национально-освободительное движение, на

молодежное движение 60-х гг., на агрессию стран капитализма в Индокитае, на смену политических ориентаций правящих режимов т. д. Литературное искусство а разных странах имеет свои национальные особенности, мы отметим лишь слабые общие закономерности литературного процесса 2-й половины ХХ в..

Во второй половине ХХ в. стремительно расширяется международный диапазон литературы. На мировую арену выходят национальные литературы освободившихся стран Азии, Африки и Латинской Америки. Становятся всеобщим достоянием сокровища их древней культуры, ранее находившиеся в забвении.

Во 2-й половине ХХ в. становятся распространенным явлением международные литературные контакты.

В западной литературе ощущаются настроения пессимизма, обреченности, страха перед будущим.

Научно-технический прогресс в общественных отношениях наложили отпечаток а тематике литературы. Космос, роботы. Компьютеры стали объектами интереса многих писателей.

Вся западная литература делится на 2 больших пласта: «массовая» литература и «большая» литература. Массовая литература заполняла полки книжных магазинов, она рассчитана на общий потребительский уровень , с целью отвлечь , развлечь , позабавить человека, пощекотать ему нервы и т.д.. Обычно эта многотиражная литература создается по определеному шаблону (драматизация сюжета и сексуальные приключения, отождествления героя с читателем, «хеппи-энд» для улучшения настроения и ничего общего с искусством не имеет, хотя случаются исключения (например английские шпионские и детективные романы).

В большой литературе происходят творческие поиски, которые влияют на литературный процесс, преобразуют литературу, развивают ее.

Демократический накал Сопротивления, когда под одной крышей объединились писатели совершенно разных эстетических убеждений, существенно повлиял на дальнейшее послевоенное творчество тех, кто участвовал в антифашистском движении. Это сказалось на развитии неореализма, характерного для Италии (романы Альберто Моравия). Но вскоре временное единение ушло в прошлое, и литература стала представлять собой пеструю разнообразную картину, в которой время от времени одни цвета менялись на другие, но количество их всегда было большим.

Мощным явлением литературы 2-й половины ХХ в. стала литература модернизма. Особенно ярко это проявилось в драматургии (театр абсурда или антитеатр, пьесы Ионеско и Беккета) и поэзии. Поэты отгораживали от реальности, предлагая себе и узкому кругу реальность. Созданную ими самими.

Виднейшим представителем французского модернизма является поэт Рене Шар. До войны он был сюрреалистом, в годы войны был командиром крупного партизанского соединения, написав «Листки Гипоса» (1946) – дневник военной жизни партизанского соединения («Между миром и мной нет досадной завесы»), но после войны Шар возвращается к новым экспериментам в поэзии. Его творчество очень разнообразно, своим учителем его считают авангардисты, заводящие поэзию в дремучие дебри, и поэты реалистического склада. Вот несколько афоризмов из произведений Шара: «В самую страшную бурю рядом отыщется птица, чтобы нас утешить» («встающие на заре»), «вино свободы киснет если его не пить…» («Возвращение верховья»), «Чтобы вырасти надо уметь волноваться» («Тридцать три фрагмента»). «Тень твоя может коснуться даже навоза, но в тебе должно быть только святое» (Спутники в саду»), «Не жалуйся , что живешь ближе к смерти, чем другие смертные» («Встающие на заре»).

 Формалистическими поисками - игрой слов, обыгрыванием отдельных слогов,

4

непонятных неологизмов, занималась группа УЛИПО. Созданная в ноябре 1960г. Группа поставила своей задачей выработать правила конструирования стиха без поэтического вдохновения, как в математике. Видными представителями группы были Рэмон кено и Жак Рубо. Кено предлага читателю сасмостоятельно складывать сонеты. Так строчки его сонетов разрезались и свободно листались, читатель мог например, первую строчку первого сонета соединить со 2-й строчкой второго, 3-ю – шестого и т.д. И могло получится что-нибудь такое:

 Удивляет всех эта серая равнина

Человек с вульгарным вкусом требует хороших стихов

Мы продрогли так словно стоим голышом на льдине

Римляне и Греки тщетно ищут свои слова.

 Сборник назывался «Сто тысяч миллиардов стихотворений» (1961), эксперимент по взаимозаменяемости строк Кено продолжал в книге «Первоначальная мораль» (1975). Шедевры и ремесленные подделки создавались по одной технике – это считалось интересным и новым.

 Преподаватель в Сорбонне Рубо предложил математическую поэзию. В 1967г. вышла его книга «Эпсилон», в которой автор хотел подчинить поэзию определенному ритму, правилам синтаксиса, даже если она не имеет смысла. Читать книгу нужно, но было по правилам японской игры. Читая страницы то с белыми то с черными отметками. Каждое слово автор хотел сделать холодной цифрой и криком. Поэтому в книге было общественное звучание трагического разлада с миром:

 Я зол и мрачен в золе и прахе

В мои литавры грохочет время

Влачу в пустыне аскезы бремя

Мой лик вопит утверждая страхи

 …

 я тот которого кто-то режет

 лезвием солнечного топора

 я тот над которым пламя и скрежет

 но скорбь храни меня как нора

 душит меня ночная гниль

 кожу сдирает дневная гниль

 Водное место во французской литературе принадлежало Жаку Прево, который опирался на традиции Гюго и «умел разговаривать с народом» и откликался на происходящие события:

 За кулисами прогресса

 Интригуемые люди

 Интегрально занимаются

 Прогрессирующим разложением

 Терпящей бедствие истерии.

 Так Прево выморенные мысли , используя заумные слова и неологизмы.

 Истинны пленные

 Молодежь с забитым кляпом во тру

 Если молодежь рот откроет

 То силой хода вещает

 И силой порядка

 Рот ей заткнут.

 Закрывают!

 Но молодость с обеих ног

 Дубинкой избитая истоптанная.

 От газа ослепшая

 Поднимается чтобы настежь открыть двери

 5

Двери ветхого, лженого

прошлого

 Открывают!

 Открывается жизни

Солидарность

И свобода ясности

 *Май 1968*

 Так Прево реагировал на молодежное движение 60-х г.. Будучи новатором в поэзии, умелым «игроком» с элементами стиха. Прево не отгораживался от жизни.

 Распространена была в Европе и «конкретная поэзия». Конкретисты (А. Хинли, Э. Морган, Л. Фанивал) предлагали создать систему синтаксиса знаков нового синтаксиса, предлагали стихотворение из 2-3-х слов многократно повторенных.

 В 50-70-е гг. во французской литературе была распространена практика «нового романа» («антиромана»). Писатели «нового романа» провозгласили технику традиционной повествовательной прозы исчерпанной и предприняли попытку выработать приемы бесфабульного, безгеройного повествования т.е. романа без сюжета, без интриги, без истории жизни героев и т. п. «Неоромантисты» исходили из того, что само понятие личности тоже устарело, поэтому писать есть смысл только о предметах или каких то- массовых явлениях или мыслях без конкретного сюжета и без характеров действующих лиц («вещизм» у А. роб Грийе, «магма подсознания» у Н. Саррот). В ряде случаев представители этого направления отступали от своих принципов, и их произведения получали содержательное наполнение («изменение « Бютора, «Вы слышите их?» Натали Саррот и др.) Их исследователи «нового романа» зашли в тупик писательской технологии (Ф. Соллерс, Ж. Рикарду).

 Литература 2-й половины ХХв. Была представлена произведениями критического реализма, неоромантизма, новым реализмом. Фантастической литературой и т. д. Каждая литературная держава (Франция, Англия, США, ФРГ) развивалась особо, поднимая в литературе животрепещущие проблемы, характерные для нее (в США- проблема негров, в ФРГ – проблема ноефашизма, в Англии – антиколониальные идеи и т.д.) но были общие моменты, связанные с общеисторическими явлениями молодежного движения 60-х годов, прокатившегося по всем странам, угрозы ядерной войны, связанной с гонкой вооружений, и распостранение пессимизма и неверие в прогресс.

 Поэзией, принявшей на себя проблемы мира, стала поэзия «нового реализма» 70-хг. (Франк венай, Пьер тильман, патрис Дельбур, Даниель Биг и д.р.) В ней много конкретики, мало патетики, она крепко заземлена в типичной ситуации. Ее герой – человек, находящийся в стрессовой ситуации, болезненно реагирующий на любое прикосновение реальности.

 Вы свели человеческую судьбу

 К погоне за прибылью

 За деньгами

 За комфортабельной спячкой

 Среди груды вещей

 Заменивших Вам смысл жизни

 У вас нет ничего

 Вы заслужили крах который вас ожидает.

 *П. Тильман*

 «Новый реализм» поглащен предчувсвием угрозы, гибели человека не под бомбами, а под вещами стандартизации души, утраты личного начала. Но зачастую поэты не могут противопоставить натиску цивилизации ничего:

 Во мне - одна пустота, я вижу

 Пустые сны, живу на пустой желудок.

6

Целуюсь с пустой душой.

 Мне хочется принять решение,

Но я подужду немного.

 *П. Тильман*

 Герой недоволен собой , но пассивен.

 Тема одиночества, трагической судьбы молодого героя и бездуховности современного буржуазного общества отражены в произведениях Генриха Белля («Глазами клоуна», 1963; Ганс Шнир в одиночку хочет сразится с политическим клерикализмом Западной Германии, пытается отстоять свою независимость. Преданный родителями и любимой женщиной, он оказывается без работы. Он не идет на поклон к богатым родственникам, а идет на вокзальную площадь просить милостыню. Шнир так выражает протест против респектабельных родителей и преуспевающего общества.), в романе американского писателя Джерома Селинжера «Над

пропастью во ржи» (1951). В романе нет ни одного слова о маккартизме. Но атмосфера лжи, лицемерия окружает главного героя, 16-летнего американского подростка Холдена Колфолда. Ему все осточертело. он поменял уже 4 школы, где много непорядочных. Вороватых учеников, где директор школы лебезит перед богатыми родителями и еле заметно здоровается с бедными. Колфильд – нормальный подросток, он любит родителей, сестренку Фибби, но он не хочет жить так, как живут все вокруг. Но как жить иначе. он не знает. Но ему очень хочет уберечь маленьких ребятишек от пропасти, которые играют рядом с ней во ржи.

 Знаменитый фантаст Рей Бредбери тоже пессимистично смотрит в будущее. Его общество будущего в романе «451 градус по Фаренгеуту» составляет бездуховные, аргессивные люди, подчиненные власти вещей.

 ТЕАТР

 **Франция.**

 В послевоенные годы французский театр развивался в русле демократизации своей структуры. Впервые в стране создаются стационарные театры в провинции – «драматические центры» – на средства государства и местных органов власти.

 Одним из лучших театров страны становится Национальный народный театр благодаря приходу в него выдающегося режиссера и актера Жана Вилара в 1951г. в репертуар этого театра вошли пьесы мировой классики Корнеля, Гюго, Мольера, Шекспира, Брехта и д.р. В труппе этого театра выступали известные актеры: Жеррар Филипп, Мария казарес, Жорж Вильсон, Даниэль Сорато и д.р.

 В 60-70-е г. не без влияния идей драматургии Брехта во Франции активно развивается политический театр.

 Сейчас во Франции существует около 300 театральных групп, существующих без государственной поддержки, которые, как правило, объединяются на один сезон. Интересными постановками 80-х гг. были работы режиссеров Жана Луи Барро, Арианы Мнушкиной («Театр солнца»), Роже Планшона («Театр де ла сите» в пригороде Лиона), Патриса Шерро и др..

 В начале 50-х годов во французском театральном искусстве заявило о себе новое направление – искусство абсурда, преподнесенное как против буржуазного мышления, обывательского здравого смысла. Его основоположниками явились живущие во Франции драматурги – румын Эжен Ионеско и ирландец Сэмюел Беккет. Пьесы драматургии абсурда («антипьесы») ставились во многих театрах стран капитализма. Лишенные привычной логики и смысла спектакли вызывали бурную реакцию зрительного зала и прессы. Мнения критиков резко разошлись: одни провозглашали искусство абсурда возрождением и обновлением театра, другие считали его деградацией театрального искусства. Вслед за Ионеско и Беккетом приемами искусства абсурда стали пользоваться драматурги А.Адамов, Ж.Жене (Франция),

7

Г. Пинтер и Г. Симсон (Англия) и др. Они не состояли в единой группе, работали порознь, исчерпав новизну приемов неологизма, вскоре отошли от принципов театра абсурда. Поздние пьесы самого Ионеско не вызывали больше скандалов, и в феврале 1966г. его пьеса «Жажда и голод» была поставлена в крупнейшем парижском театре «Комедии Франсез».

 Искусство абсурда – это модернистическое течение, стремящееся создать абсурдный мир, как отражение мира реального, для этого натуралистические копии реальной жизни выстраивались хаотично без всякой связи.

 В основу драматургии было положено разрушение драматического материала. В пьесах нет локальной и исторической конкретности. Действие значительной части пьес театра абсурда происходят в небольших помещениях, комнатах , квартирах. Совершенно изолированных от внешнего мира. Подвергается разрушению временная последовательность событий. Так, в пьесе Ионеско «Лысая певица» (1949) через 4 года после смерти труп оказывается теплым, а хоронят его через полгода после смерти. Два акта пьесы «В ожидании Годо» (1952) разделяет ночь, а «может быть – 50 лет». Этого не знают сами персонажи пьесы.

 Локальная конкретность и временный хаос дополняются нарушением логики в диалогах. Вот анекдот из пьесы «Лысая певица»: «Однажды некий бык спросил некую собаку, почему та не проглотила свой хобот. «прости, - ответила собака, - я думала , что я слон».

Абсурдно и само название пьесы «Лысая певица»: в этой «антидраме» лысая певица не только не появляется, но и не упоминается.

 Бессмыслицу и сочетание не сочетаемого абсурдисты заимствовали у сюрреалистов и перенесли эти приемы на сцену.

 Со скрупулезной точностью выписал С. Дали на одной из своих картин Венеру Милосскую. С меньшей тщательностью изображены им ящечки, расположенные на ее туловище. Каждая из деталей похожа и доходчива. Сочетание же торса Венеры с выдвижными ящиками лишает картину всякой логики.

 Герой спектакля Ионеско «Автомобильный салон» (1952), собирающийся купить автомобиль, говорит продавщице «Мадемуазель не одолжите ли Вы мне свой нос, чтобы я мог лучше рассмотреть? Я его верну Вам перед уходом». Продавщица отвечает ему «безразличным тоном». «Вот он, Вы можете оставить его у себя». Части предложений находятся в нелепом сочетании.

 Театр абсурда хотел показать реальный мир. Каков же он.

 Жизнь а антипьесах идет и возникает под знаком смерти. Дважды пытаются повесится герои пьесы Ионеско «Стулья» (1952).; убийство лежит в основе сюжета его пьесы «Амедей или как отделаться» (1954); 5 трупов фигурируют в пьесе «Убийца вознаграждения» (1957); сороковую ученицу убивает герой пьесы «Урок» (1951).

 Человек в театре абсурда не способен к действию. Особенно откровенно эта идея выражена в финале пьесы Ионеско «Убийца без вознаграждения». Герой встречается лицом к лицу с убийцей, на совести которого много жертв, в том числе женщин и детей. Герой направляет на преступника 2 пистолета. Преступник вооружен только ножом. Герой пускается в рассуждения, бросает пистолеты, опускается перед убийцей на колени. И преступник вонзает в него нож. Герои произведений искусства абсурда не могут довести до конца ни одного действия , не в состоянии осуществить ни один замысел.

 Личности в пьесах нивелированы, лишены индивидуальности, похожи на механизмы. Часто герои пьес имеют одинаковые имена, по мнению деятелей театра абсурда люди не отличимы друг от друга. В качестве героя выступают деклассированные элементы, либо мещане, нет героев имеющих идеалы и видящих смысл жизни. Люди обречены существовать в непонятном и неизменном мире хаоса и абсурда. Бросается в глаза и антипредельный гуманизм пьес. Стремясь подчеркнуть атмосферу уродства, патологии, окружающую человека, Беккет живописует в своих пьесах антиэстетизм, маразм жизни. «Весь

8

дом воняет трупом»,- заявляет герой его пьесы «Конец игры». «Вся вселенная», -добавляет слуга. Для того чтобы вызвать отвращение читателей и зрителей к героям пьесы «В ожидании Гордо», Беккет настойчиво повторяет, что у одного из них «воняет изо рта», а у другого «воняют ноги».

 Многочисленные пьесы театра абсурда первого десятилетия (1949-1958) определяются не сюжетом произведений, а общей атмосферой идеатизма и хаоса, воссоздаваемой на сцене. Английский режиссер, прочитав перевод пьесы «Урок», заявил Ионеско, «Это невозможно. Вы не могли этого написать. Перевод этот абсолютно идиотский, ваш переводчик ничего не понял». Ионеско ответил: «Это сам текст идиотский. Это сделано нарочно».

 Примерно с 1957г. характер творчества Ионеско начинает меняется. Из текстов пьес постепенно исчезает явная абсурдность, утрированные положения стали ассоциироваться с реальной жизнью («Король умирает», «Воздушный пешеход», обе – 1962г).

 Деятельность классиков театра абсурда не дала много шумный споров среди критиков и была высоко оценена. В 1969г. Беккету была присуждена Нобелевская премия. Ионеско избрали в члены французской академии наук (Бальзак был не удостоен этой чести).

 Не смотря на все усилия рекламы , театра абсурда в середине 1960-х гг утеряли интерес зрителей. В Париже спектакли еще некоторое время посещали туристы, относившиеся к ним как к диковинке. Но и этот интерес вскоре иссяк.

 **ГДР**

 Своим идейным противником Ионеско считал Бертольда Брехта с его диаметрально противоположной театральной концепцией.

Бертольд Брехт еще до войны разработал оригинальную концепцию эпического театра. Но осуществить ее ему удалось только после войны. В 1949г. в ГДР Бертольд Брехт основал «Берлинер ансамбль». К работе в театре он привлек как давних своих соратников по искусству (режисера Эрика Энгеля, композиторов Ханса Эйслера и Пауля Дессау, театрального худ должника Каспара Неэра, артистов Елену Вайнер, Эрнста Буша идр.), так и творческую молодежь. Первые 7 спектаклей «Берлинер ансамбля» в 1949-1951 стали своеобразным манифестом молодого театрального коллектива: «Мамаша кураж и ее дети» 2Господин Пунтилла и его супруга Матти» Б. Брехта, «Васса Железнова» и «Мать» по Горькому, «Бобровая шуба» и «Красный путух» по Г. Гауптману. «Гувернер» З. Ленца. В 1953г. Брехт поставил комедию Э. Штритматтера «Кацграбен» о нелегкой жизни в послевоенной немецкой деревне.

 Особенностью «Берлинер ансамбля» было то, что его спектакли предъявляли к публике требование овладеть «искусством быть зрителем». Поскольку в постановкай этого театра основное внимание уделялось отношениям персонажей, то зрителей нацеливали не на развязку спектакля , а на весь ход действия.

 Для облегчения этой задачи брехтовская режиссерская школа, подкрепленная главным художником театра Карлом фон Аппеном (1900-1981), не стремилась к воссозданию на сцене максимальной иллюзии действительности. Белый горизонт был постоянным фронтом действия с минимальным числом необходимых деталей и аксессуаров ( например, фургон Мамаша кураж. Ровный не слишком яркий свет направлен на сцену (публика должна хорошо видеть мастерство актеров) , при этом осветительную аппаратуру не скрывают (зритель не должен забывать что он в театре). Актеры играют не спешно, их жесты точны и скупы; темп спектакля истинно эпический: зритель может все рассмотреть, а затем и подумать.

 Особо важные, узловые моменты действия подчеркиваются с помлщью «Эффекта отстранения», т.е. показа вроде бы хорошо знакомых зритклю вещей, но сновой, неожиданной стороны разрушения стереотипа восприятия. Новая задача возникла и перед актерами театра, от которых требовалось не только перевоплотится в образ, но и дать ему свою актерскую оценку. Классическими примерами актерских достижений «Берлинер ансамбля2 являются исполнение

 9

ролей Мамаши кураж И Палагеи Власовой Еленой Войгель (1900-1971), работы Эрнста Буша (1900-1980) в пьесах Брехта «Кавказский меловый круг», «Жизнь Галилея» и.др.

 Театр имел мировую славу, спектакли этого коллектива знали во многих странах мира, его деятельнсть оказала большое влияние на развитие мирового театра. После смерти Брехта его дело продолжтили его последователи и ученики, среди них Рут Берхауз (руководил театром 1971-1977гг., Манфред Веквер 1978г.).

 **ФРГ**

Передовой западногерманский театр чувствительно реагировал на политическую обстановку в стране, противопоставляя каждый раз фашистским и милитаристским взглядам высокую классику и реалистическую драматургию.

 В 60-е гг. большое значение имела документальная драма, в которой разоблачались гитлеровские приспешники, анализировалась психология палачей и их жертв. Драматурги-документалисты П.вайс, Р. Хоххут, Х. Кипхард перед человечеством поставили вопрос об ответственности каждого за совершенные фашизмом преступления.

 В 70-егг. Заметное место имела драматургия неореалистов, таких как Ф.К. Кгец, М. Шперр и др В своих пьесах они поднимали проблемы безработицы, загрязнения окружающей среды.

 В Германии традиционно выделяются сразу несколько театров, Гамбургский драматический театр, Драмтеатр Франкфурта–на-Майне, Гамбургский театр «Талия», «свободная траппа» из Франкфурта-на- Майне и т.д.

 **США**

На смену театру абссурда пришли «хепенинги» (хэпеннинг. От анг. Happen случатся , происходить), которые продолжали его линию. На сцене в происходившем не было внутренней

логики, действие персонажей были неожиданными и необъяснимыми. Хэпенинги возникли и получили наибольшее распространение в США в 60-е г.

Вот образец одного из спектаклей хэпенингов: на сцене за большим столом сидят солидные мужчины и обсуждают серьезные вопросы. Монотонно говорит докладчик. Из-за кулис появляется обнаженная молодая женщина (известная кинозвезда). Она проходит по сцене мимо сидящих мужчин, спускается в зрительный зал пробирается между рядами и садится на колени одному из зрителей.

Вскоре хэпенинги вышли за пределы театральных помещений. Действие было перенесено на улицы, во дворы домов. Вместо театральных билетов зрителям продавали автобусные билеты, которые отвозили их на бойню, в автомобильный гараж и. д. В качестве спектакля зрителям показывали процесс забоя скота, автоматическую мойку машин т. д. Хеппенинги превратились в экскурсии по неожиданным местам. Хеппинги называли антиискусством, не носящим творческого характера, а значит «народным искусством».

Какую задачу решали хеппинги?- лишить искусство его специфических функций, логики и смысла, дабы приблизить его к жизни, а также снятььсексуальное табу. Последнее делалось по широкой программе- от внедрения нудизма до публичных половых актов. Если в начале по зрительному залу ходила обнаженная актриса, обмазанная слоем сметаны, и за дополнительную плату зрители могли ее слизывать, то в дальнейшем дошло до распущенной жестокости. Так, скульптор модернист поставил в Нью-Йорке хэпенинг, «материалом» которого явились «кровь, крысы, трупы убитых животных и человеческая пара, совершавшая половой акт на залитой кровью мостовой». Дошло до того , что хэпингами объявили студенческие демонстрации протеста и войну во Вьетнаме.

50-е г. , особенно 70-е гг. были бурными для театра США не только из-за модернических экспериментов, но в связи с появлением интересных истинных драматургов Тенниса Уильямса (1911-1983): «Трамвай желание!, 1947, «Кошка на раскаленной краше», 1955, 1976, «Салемские колдуньи», 1953 и.др., поднимающие проблемы разобщенности и жестокости.

10

Кроме этого в 50-е г. активизировалось движение внебродвейских театров «Арена стейдж» в Вашигтоне.

**Англия**

Английский театр после второй мировой войны переживает период кризиса. Лиш «рассерженные молодые люди» (Д. Осборн «Оглянись во гневе», 1956, Ш. Дилэни «вкус меда». 1956) всколыхнули его.

В эти же годы в Англии распространилось молодежно-театральное движение – «фриндж» (обочина», связанное с поисками политически активного искусства, непосредственно участвующего в общественной борьбе. Участники «фринджа» пришли на подмостки Королевского Шекспировского театра.

**Италия**

После свержения фашистской диктатуры в Италии в театр этой страны приходят свежие силы, среди них актер и режиссер Эдуардо де Филиппо 91900-1984), создается «Пикколо-театро», и «Театр итальянского искусства» в Риме.

Всемирную известность получил «Пикколо-театро», основанный в 1947г. режиссером Джорджо Стрелером, директором Паоло Грасси. Целые поколения людей благодаря «Пикколо» обрели нравственны устои, сформировали свое отношение к миру и к самим себе. Театр не учил, как жить, но он помогал жить, он участвовал в жизни людей.

 ЖИВОПИСЬ

В буржуазных странах в первой половине ХХ в. свои позиции стало сдавать абстрактное искусство под напором новых течений. Так например «оптическое искусство»(оп-арт), основоположником которого стал Виктор Вазарели, работавший во Франции. Это искуство представляло собой композиции из линий и геометризированных пятен, подсвеченные цветными лампочками. Такие композиции располагались на плоских или на

воображаемых сферических поверхностях. Оп-арт быстро перешел на ткани, рекламу и промышленную графику или же послужил для развлекательных зрелищ.

Оп-арт быстро сменили «мобили» –конструкции. Вращающиеся от электричества. Чтобы привлечь внимание зрителей, к некоторым «мобилям» присоединялись звуковоспроизводящие устройства, и «мобили» издавали писк. Это направление получило название кинетического искусства. Для изготовления кинетических картин подбирались самые невероятные вещи. Конструкции стали передвигаться, излучать свет, попискивать.

Очередным изобретением модернистских новаторов явилось самоубийственное или самоуничтожающее искусство. Двигающееся устройство из колес, шестеренок, массы различных деталей работало некоторое время, а потом в одночасье загоралось, а потом расплющивало себя молотками, которые входили в комплект конструкции.

Приемы «самоубийственного искусства» распространились на книгопечатанье: выпускались альбомы с репродукциями , на печатанными специальными красками, которые через некоторое время бесследно исчезали с листов альбома.

Новую волну течений возглавил поп-арт (популярное искусство, точнее «ширпотреб-искусство»), который зародился в США. Роберт Раушенберг, Джеймс Розенквист, Рой Лихтенберг, Джеспер Джонс. Эндри Уорхол распространили это направление во многих странах мира. С поп-артом в музейные и выставочные залы хлынуло то, что искусством не признавалось и было областью «массовой культуры» низшего разбора,- рекламные плакаты и этикетки, муляжи и манекены, увеличенные репродукции и комиксы, а кроме того наборы любыз предметов, попавшихся под руку, - одеяла и консервные банки, разбитые часы и раскрашенные чучела.

 11

После господства абстракции искусство перестало чуждаться жизни и злободневности, привлекалось все, что может возбудить интерес, - атомная бомба и массовые психозы, портреты политических деятелей и кинозвезд, политика на равне с эротикой.

 Корифеем рок-арта был американец Роберт Раушенберг. На выставке в Нью-Йорке в 1963г. он рассказывал о создании своей первой картины «Постель». Он проснулся ранним майским утром, полный желания принятся за работу. Желание было, но не было холста. Пришлось пожертвовать стеганным одеялом – летом можно обойтись и без него. Попытка забрызгать одеяло краской не дала желаемого эффекта: сетчатый узор стеганного одеяла забирал краски. Пришлось жертвовать подушкой – она давала белую поверхность, необходимую для выделения цвета. Других задач художник перед собой не ставил.

Выставочные залы Европа и США стали похожи на выставки поделок самодеятельных кружков народных умельцев и изобретателей, ведь техника поп-арта была исключительно разнообразна: живопись и коллаж, проецирование на полотно фотографий и слайдов, опрыскивание с пульверизатора, комбинирование рисунка с кусками предметов, и т.д.

Понятно, что критика относилась к такому искусству по разному, одни говорили о вырождении искусства или, на худой конец, обновленной форме натурализма, другие говорили о новом этапе в развитии искусства, называя поп-арт «новым реализмом» или «сверхреализмом». Многие отмечали на Международных эстетических конгрессах депрофессионализацию многих современных художников. Демократизм поп-арта критики отмечали в том , что зритель может стать героем произведения , если он входит внутрь него, присаживается на нем отдохнуть или видит свое отражение в зеркале, тоесть принимает участие в той игре, которую ему предлагают.

Поп-арт нужно принимать как реальность и отдать должное изобретательности создателям произведений этого направления современного искусства, ведь для создания конструкций использовались новые достижения науки и техники.

Искусство поп-арта тесно переплеталось с искусством торговой рекламы, ставшей неотъемлемой частью американского образа жизни. Реклама броско и навязчиво пропагандирует товарный стандарт. Как и в рекламе, главными сюжетами поп-арта стали автомашины, холодильники пылесосы, фены, сосиски , мороженое, торты, манекены и.д. Некоторые громкие имена художников помогали сбывать товар. Так кумиром промышленников стал Энди Уорхол, поднявший изображение товаров до уровня икон. Для создания своих картин Уорхол использовал консервные банки бутылки кока-колы, потом и денежные купюры.

Подписанные им банки консервов раскупались моментально. Такое радение торговцы щедро вознаграждали. Эндри Уорхен стал экспериментировать и в кино, он отснял более 100 фильмов. Большинство многочасовых фильмов было не возможно смотреть. Например фильм «Сон» длился более 6-ти часов. Был просто снят спящий человек. .Зато в таком фильме из-за частой рекламы не потеряешь нить происходящего, - замечал его создатель.

Близким к поп-арту был гиперреализм (сверхреализм). Художники этого направления старались сверхточно копировать действительность, пользуясь даже муляжем. В изготовлении муляжей прославился скульптор модернист Дж. Сигал. Он изобрел собственную технику изготовления копий живых людей. Сигал забинтовывал людей широкими хирургическими бинтами. Придавая ему желаемую позу. И заливал гипсом. Полученные фигура Сигал располагал на обычных стульях, в кроватях, ваннах. Анемичность муляжей Сигала подчеркивает беспомощность, бездейственность людей по отношению к внешнему миру.

Вслед за поп-артом появилась серия модернистических направлений. Одним из таких новшеств является боди-арт (от анг. Body – тело). В 1968г. в Венеции бала выставлена в качестве скульптуры группа живых людей – стариков и старух, взятых из венского дома престарелых. Около каждого из этих «экспонатов» висела табличка с именем и фамилией, указанием возраста, перчнем болезней и «ударов судьбы».

 12

Вскоре боди-арт сменило динамическое направление. На одной из выставок экспонировалась абстрактная подземная скульптура. Скульптор пригласил землекопов, они вырыли на глазах у зрителей во дворе музея яму в форме могилы и сейчас же ее закопали. Скульптуры как таковой не было, но состоялось «общение» художника с публикой.

Но и на этом «новое реалистическое искусство» не исчерпало себя. Следующим этапом стало деструктивное направление. Для просмотра деструктивисты предлагали демонстрацию кусков плавленого жира с человеческими ногтями т волосами. Или на крышку рояля выпускали цыплят. Отрезали им ножницами головы, и обезглавленные цыплята бегали по крышке. К другим направлениям модернизма относится фотореализм- отражение реальности, а точнее его застывшего мгновения, с помощью фотографии. Фотореалисты Р.Бехте, Б. Шонцейт, Д. Перриш, Р. Маклин и.др. свели творческий процесс к механическому копированию фотоснимка. Для изготовления холста делается проекция с диапозитива на холст, контуры обводятся карандашом. Получившееся изображение раскрашивают монохромными красками.

Также модернисты уделили внимание и проблемам окружающей среды, создав очередное направление – геореализм. Для создания своих произведений они пользовались водой, землей, травой, семенами растений, песком и т.д. Например, среди зала музея насыпалась куча земли; у входа в зал застилался прозрачный полиэтиленовый мешок с водой, о который спотыкались посетители.

Чтобы привлечь внимание зрителей вскоре на выставках стали появляться «произведения», имитирующие разрушения, нанесенные стихийными бедствиями. Скульптор-модернист К. Арнет. Получивший известность благодаря сконструированным им ботинкам с лампочками на их носках.

Художники направления «Окружающей среды» стремились подчеркнуть отчужденность человека от предметного окружения не только визуальными средствами, но и аудиокальными (музыкой, шумами). Характерным примером может служить постоянная выставка в Филадельфии, открытая в 1976г. в просветительном «Центре современной культуры». Здесь создана среда, которая окружает человека. С потолка выставочного зала свисают «аудиотрубки», каждая из которых изрыгает песню или дикторский текст. Голоса и разноголосая музыка сливаются в рев оглушительной громкости. Посетители лишены возможности что-либо понять из передаваемых текстов. На большом экране (2,5х3 метров) демонстрируются «ключевые сцены2 из истории США. Выставка по замыслу ее организаторов, призвана показать ничтожество человеческого ума и несостоятельность человеческого сознания перед достижениями современной техники.

Механические средства воздействия на нервную систему человека стали активно внедрятся в область театра.

«Искусство окружающей среды» послужило ступенью для перехода к внедрению психоделического искусства – произведений, создаваемых, а желательно и воспринимаемых

под воздействием наркотиков. Направление это не очень ново: модернисты уже ряд лет практиковали создание подобных произведений, но не пропагандировали их открыто. Однако с ростом наркомании модернисты осмелели. Способствовало развитию психоделической «художественной» деятельности и увеличение производства в буржуазных странах галюциногенного наркотика ЛСД. Запрещение наркотиков по закону не позволяет художникам этого направления выступать с открытыми программами и манифестами.

Близкое к наркотическому воздействию оказывают психоделические фильмы, которые не имеют ни начала, ни конца. Во время демонстрации таких фильмов воспроизводятся усиленные шумы, крики, хохот, вздохи, вой толпы, стук поезда. Одновременно на экране возникают увеличенные микроорганизмы, военные битвы, роды. По оценке американских врачей-психиатров. Непосильная нагрузка всего этого мелькания и звучания должна вызывать притупление мозговой деятельности, аналогичное воздействию наркотика ЛСД. Наркотическое

 13

воздействие осуществляется не химическим способом , а элементарной «игрой на нервах». С психоделическим искусством граничат дискотеки, использующие сверхгромкую музыку и беспорядочное мелькание цвета в целях оказания усиленного воздействия на на нервную систему молодых посетителей.

Собственно психоделическое искусство начинается с приема «психовитаминов» – разного рода наркотиков, которые изменяют характер чувственного восприятия. В восприятии нарушаются пропорции, предметы предстают в уменьшенном или увеличенном виде. Нередко этому сопутствует ощущение тошноты, доходящее до рвоты.

Массированный поток модернизма оттеснил на второй план абстракционизм, сюрреализм, реалистическое искусство, заполнил выставочные залы различным хламом. Так, в музеях ФРГ, в которых веками накапливались шедевры художественного творчества, были открыты залы, которые представляли собой странное зрелище. В одном из залов стоит деревянный стул с толстым слоем сала на сиденье (сверху сало обмазано слоем воска, для того чтобы не издавало запаха). Под стеклянными колпаками – тарелки с объедками колбасы и сыра. В другом находится деформированная мебель. Далее висят образцы обуви: крошечных или гигантских размеров ботинки, туфли, сапоги. В зале живописи рядом с фотографически точно скопированной мордой коровы – портрет кинозвезды.

Нельзя сбрасывать со счетов в панораме искусств 2-й половине XX в. сюрреализм и активный эпотаж его метра альвадора Дали (1904-1988).

 Сон и явь, бред и действительность перемешаны и неразличимы, так что не понять, где они сами по себе слились, а где были увязаны между собой умелой рукой художника. Фантастические сюжеты, чудовищные галлюцинации, гротеск в сочетании с виртуозной живописной техникой - именно это привлекает меня и, возможно, других зрителей в произведениях Дали.

 Скорее всего, имея дело с этим художником и человеком, надо исходить из того, что буквально все, что его характеризует (картины, литературные произведения, общественные акции и даже житейские привычки) следовало бы понимать как сюрреалистическую деятельность. Дали очень целостен во всех своих проявлениях. Читая его "Дневник одного гения", понимаешь, что это не просто дневник, а дневник сюрреалиста. Читая о Дали, о его шокирующих публику выходках, понимаешь, что и вся его жизнь была жизнью сюрреалиста. Если верить его "Дневнику", он даже хотел превратить кусок реального мира в своей каталонской резиденции в подобие своей сюрреалистичекой картины, усеяв берег множеством слоновьих черепов, специально выписанных для этой цели из тропических стран.

 По мнению А.Якимовича (1), "сюрреализм, действительно, есть не течение в искусстве, а именно тип мышления, способ взаимодействия с миром и, следовательно, стиль жизни. Сюрреализм стремился по-новому поставить и решить коренные вопросы бытия и экзистенции человека, на меньшее он не соглашался".

 Поэтому, чтобы понять и осмыслить творчество и личность Сальвадора Дали, необходимо, хотя бы в общих чертах, познакомиться с тем, что скрывается под названием сюрреализм.

 Сюрреализм (от французского surrealisme - буквально сверхреализм) - модернистское направление в искусстве ХХ века., провозгласившее источником искусства сферу подсознания

 (инстинкты, сновидения, галлюцинации), а его методом разрыв логических связей, замененных субъективными ассоциациями. Главными чертами сюрреализма являются пугающая противоестественность сочетания предметов и явлений, которым придается видимая достоверность.

 Сюрреализм возник в Париже в 20-х годах. В это время вокруг писателя и теоретика искусства Андре Бретона группируется ряд единомышленников - это художники Жан Арп, Макс Эрнст,литераторы и поэты - Луи Арагон, Поль Элюар, Филипп Супо и др. Они не просто создавали новый стиль в искусстве и литературе, они, в первую очередь, стремились переделать

14

мир и изменить жизнь. Они были уверены в том, что бессознательное и внеразумное начало олицетворяет собой ту высшую истину, которая должна быть утверждена на земле. Свои собрания эти люди называли термином sommeils - что означает "сны наяву". Во время своих "снов наяву" сюрреалисты (как они себя назвали, позаимствовав слово у Гийома Апполинера) занимались странными вещами - они играли. Их интересовали случайные и бессознательные смысловыне сочетания, которые возникают в ходе игр типа "буриме": они поочереди составляли фразу, ничего не зная о частях, написанных другими участниками игры. Так однажды родилась фраза " изысканный труп будет пить молодое вино". Целью этих игр была тренировка отключения сознания и логических связей. Таким образом из бездны вызывались глубинные подсознательные хаотические силы.

 Что до Дали, так он в это время (в 1922 г.), восемнадцати лет отроду, поступил в Высшую школу изящных искусств в Мадриде; сдружился с поэтом Федерико Гарсией Лоркой; с оргомным интересом штудировал труды Зигмунда Фрейда.

 Тем временем в Париже Сюрреалистическая группа А.Бретона объединилась с группой художника Андре Массона, который стремился создавать картины и рисунки,освобожденные от контроля сознания. А.Массон разрабатывал оригинальные приемы психотехники, призванные отключить "рацио" и черпать образы из сферы подсознательного. В результате этого слияния в 1924 г. появился "Первый манифест сюрреализма", написанный Андре Бретоном и переведенный на все европейские языки, был также основан журнал "Сюрреалистическая революция" ("La Revolution surrealiste"). С этого времени сюрреализм стал действительно интернациональным движением, проявившимся в живописи, скульптуре, литературе , театре, киноискусстве. Десятилетие с 1925 г. (первая общая выставка сюрреалистов) по 1936 г. ("Интернациональная сюрреалистическая выставка" в Лондоне , экспозиция "Фантастическое искусство, дада и сюрреализм" в Нью-Йорке и другие) ознаменовалось триумфальным шествием сюрреализма по мировым столицам.

 К этому времени С.Дали примкнул к сюрреалистам и принимал участие в их выставках.

 В формировании творческого пути и личности Дали, а также влияние на искусство живописи, важное место занимает предшествовавшее сюрреализму течение - дадаизм. Дадаизм или искусство дада ( это словечко - не то детский лепет, не то - бред больного, не то шаманское заклинание) - это дерзкое, эпатирующее "антитворчество", возникшее в обстановке ужаса и разочарования художников перед лицом катастрофы - мировой войны,европейских революций. Это течение в 1916-1918 гг. смущало покой Швейцарии, а затем прокатилось по Австрии, Франции и Германии. Дадаизм в принципе отвергал всякую позитивную эстетическую программу и предлагал "антиэстетику". Для дадаистов все "разумное, доброе, вечное" потерпело крах, мир оказался безумным, подлым, эфемерным. Программа дадаистов заключалась в разрушении любого стиля, любой эстетики посредством "безумия". Главным видом деятельности дадаистов стало абсурдизированное зрелище, воинствующая "антихудожественность", которая, в частности, выразилась в использовании предметов фабричного производства в художественных композициях. Напрмер, выставка живописи и графики дадаистов в Париже в 1921 г. происходила в темноте, зрители при входе осыпались ругательствами, устроители выставки мяукали, играли в догонялки, изредка зажигали спички и т.п. Бунт дадаистов был недолгим и к середине 20-х годов исчерпал себя. Однако богемный анархизм дадаистов сильно повлиял на Дали и он стал верным продолжателем их скандальных выходок.

Дадаисты первыми положились на Случай, как на главный рабочий инструмент. Художники стали бросать на холст краски, предоставляя красочному веществу и силе броска самим образовывать иррациональные конфигурации. Сам творец рассматривался при этом как орудие, марионетка каких-то мировых сил. Сюрреалистическое отношение к бессознательному, к стихии хаоса прямо вырастает из дадаистского "посева". Однако направленность творческой

15

активности у сюрреалистов была иной : не просто разрушительной, а созидательной, но через разрушение.

Итак, по-мнению Макса Эрнста (одного из основоположников сюрреализма) - одним из первых революционных актов сюрреализма было то, что он настаивал на чисто пассивной роли так называемого автора в механизме поэтического вдохновения и разоблачал всяческий контроль со стороны разума, морали и эстетических соображений. Чтобы освободиться от "контроля разума" сюрреалисты применяли два вида приемов. Это были чисто механические методы "охоты за случайностью" (например, подкладывали под лист бумаги шероховатые поверхности и натирали бумагу сухими красками, получая при этом фантастические конфигурации, напоминавшие заросли фантастического леса - техника "фроттажа").

 Ведущие мастера не могли удовлетвориться такими примитивными методами. Они добивались и внутренней, личностной иррациональности, отключения разума на уровне психической жизни. Для этого практиковались своеобразные формы зрительного самогипноза. "Завораживающая" сила, как известно, проявляется при длительном наблюдении языков пламени, движения облаков и т.п.

 Переход от "механических" приемов к "психическим" (или психоаналитическим) постепенно захватил всех ведущих мастеров сюрреализма.

 Андре Массон сформулировал три условия бессознательного творчества:

 1 - освободить сознание от рациональных связей и достичь состояния, близкого к трансу;

 2 - полностью подчиниться неконтролируемым и внеразумным внутренним импульсам;

 3 - работать по возможности быстро, не задерживаясь для осмысления сделанного.

 Под этими рекомендациями мог бы подписаться и Сальвадор Дали.

 Сам Дали возлагал большие надежды на освобождающую силу сна, поэтому принимался за холст сразу же после утреннего пробуждения, когда мозг еще полностью не освободился от образов бессознательного. Иногда он вставал среди ночи, чтобы работать.

 По сути дела, метод Дали соответствует одному из фрейдовских приемов психоанализа: записывание сновидений как можно скорее после пробуждения (считается, что промедление приносит с собой искажение образов сна под воздействием сознания).

 Для понимания философии сюрреализма и феномена Дали, в

особенности, необходимо остановиться на философии бессознательного, т.е. на идеях Зигмунда Фрейда в отношении искусства.

 Сюрреализм и фрейдизм

 Фрейдистские взгляды настолько были усвоены многими лидерами сюрреализма, что превратились в их способ мышления. Они даже не вспоминали о том, из какого источника взято то или иное воззрение или подход. Так, Макс Эрнст развивал свое зрительное воображение, созерцая предметы прихотливой, иррациональной формы. Тем самым он разумеется использовал советы Леонардо да Винчи - но, безусловно, они были восприняты через призму Фрейда, который по-своему интерпретировал эту склонность к завороженному созерцанию разводов на старой стене или причудливых скал, возбуждающих в воображении неожиданные образы и комбинации. Чисто "фрейдистским" методом пользовался и Дали, который писал картины в еще не совсем проснувшемся состоянии, пребывая хотя бы частично во власти сновидения, о чем уже говорилось раньше.

 Доверие к иррациональному, преклонение перед ним как перед источником творчества было у Дали абсолютным, не допускающим никаких компромиссов. "Все мои притязания в области живописи состоят в том, чтобы материализовать с самой воинственной повелительностью и точностью деталей образы конкретной иррациональности"(3).

Это, по сути дела, клятва верности фрейдизму. Считается и не без оснований, что именно Сальвадор Дали был чуть ли не главным проводником фрейдистских взглядов в

 16

искусстве ХХ века. Не случайно он был единственным из современных художников, кто сумел встретится с престарелым, больным и замкнутым Фрейдом в его лондонском доме в 1936 году. В то же самое время Дали удостоился одобрительного упоминания Фрейда в его письме к Стефану Цвейгу - тоже случай уникальный, поскольку Фрейд совершенно не интересовался современными ему течениями живописи.

 По признанию Дали, для него мир идей Фрейда означал столько же, сколько мир Священного Писания означал для средневековых художников или мир антиной мифологии - для художников Возрождения.

 Проявлением этой внутренней связи является и то обстоятельство, что Дали часто цитирует, перефразирует, пересказывает мысли Фрейда в своем "Дневнике". К примеру, Дали пишет: "Ошибки всегда имеют в себе нечто священное. Никогда не пытайтесь исправлять их. Наоборот: их следует рационализировать и обобщать. После того станет возможным сублимировать их". Это одна из самых общеизвестных идей фрейдизма, согласно которой ошибки, обмолвки, остроты - суть неконтролируемые выбросы кипящей, бродящей материи подсознания, которая таким образом прорывает застывшую корку "Эго". Не удивительно поэтому, что "Дневник" открывается цитатой Фрейда. Дали относился к Фрейду, по сути дела, как к духовному отцу и никогда ни в чем не проявил непослушания, не усомнился ни в одном слове.

 Дали позволял себе быть непочтительным к кому угодно, он доходил до пределов сюрреалистической раскованности, апеллируя в своей живописи или словесных высказываниях к каким угодно "властителям дум".

Среди великих людей он почитал безоговорочно одного только Фрейда - подобно тому как среди родственников и близких людей он никогда не задел одну лишь "Галарину". Можно привести и другие примеры почитания Фрейда Сальвадором Дали и другими сюрреалистами. Идеи венского психолога и мыслителя имели особый смысл для этих людей, потому что фрейдизм был жизненно важен для сюрреалистов и был, быть может, одним из главных факторов подъема и успеха их доктрины. Однако было бы упрощением думать, что сюрреалисты работали по рецептам Фрейда или "иллюстрировали" его идеи. Фрейдизм помогал им в ином плане.

 Сами концепции сюрреалистов получали мощную поддержку со стороны психоанализа и других открытий фрейдизма. И перед собой и перед другими они получали весомые подтверждения правильности своих устремлений.Они не могли не заметить, что "случайностные" методы раннего сюрреализма (напр. фроттаж) соответствовали фрейдовской методике "свободных ассоциаций", употреблявшейся при изучении внутреннего мира человека. Когда позднее в искусстве Дали и др. художников утверждантся принцип иллюзионистского "фотографирования бессознательного", то нельзя не вспомнить о том , что психоанализ выработал технику "документального реконструирования " сновидений. Кроме того, психоанализ обращал первостепенное внимание именно на те состояния души, которые прежде всего интересовали и сюрреалистов (сон, психические расстройства, детская ментальность, первобытная психика, свободная от ограничений и запретов цивилизации). Таким образом, нельзя не признать параллельности интересов, точек зрения, методов и выводов сюрреализма и фрейдизма.

 Опытные данные замечательного психолога, его проницательность, глубокое знание человеческой натуры подтверждали и освящали устремления сюрреалистов. Более сильного союзника трудно было найти.

Обновленная Фрейдом психология привлекала к себе широкое внимание и выглядела как новый взгляд на человека, на его историю, его религию, его искусство. Новая психология доказывала, что бессознательная жизнь людей - бурная, активная и во многом определяющая поведение, идеи, творческие возможности человека - развивается по таким законам, которые не имеют ничего общего ни с моралью, ни с рассудком, ни с "вечными ценностями". Фрейдизм

 17

приводил к тому выводу, что величайший на свете праведник подсознательно равнодушен к заповедям морали, а лучшему мыслителю разум не столько помогает, сколько мешает.

Европейское человечество уже давно было погружено в споры о сущности, необходимости нравственности: имморализм Фридриха Ницше мало кого оставил

равнодушным. Но фрейдизм вызвал более широкий резонанс. Он не был просто философским тезисом. Он был более или менее научным течением, он предлагал и предаполагал опытную проверяемость своих постулатов и выводов, он разрабатывал клинические методы воздействия на психику - методы, дававшие несомненный успех. Фрейдизм укоренился не только на университетских кафедрах и в сознании интеллектуалов, он неудержимо завоевывал себе место в более широких сферах общественного бытия. И он исключал мораль и разум из самих основ жизнедеятельности человека, считая их вторичными и во многом даже обременительными образованиями цивилизации.

 Семья, религия, государство, заповеди, правила этики, логические понятия, эстетические нормы с позиций фрейдизма следовало понимать как нечто условное. Безусловна же и абсолютна бессознательная жизнь со всеми своими особыми законами, сложившимися задолго до того, как появились понятия о добре и зле, о боге, о разуме. Фрейдизм впечатляюще доказывал, что нельзя недооценивать значения подсознания или считать его чем-то второстепенным. Оно не рудимент, не атавизм, который изредка прорывается в снах, обмолвках, болезненых маниях. Фрейдизм открыл дорогу "фрейдистской истории искусства". Благодаря фрейдизму сюрреализм получил возможность настаивать на том, что он не беспочвенная фантазия, не выдумка анархистов, а новое слово в понимании человека, искусства, истории, мысли. Это была такая солидная опора, что уже не приходится удивляться влиятельности и распространенности сюрреализма, его всеохватности до середины ХХ века.

 Дали и ницшеанство.

 Выше уже было сказано, что европейская культура XX в. испытала влияние философско-художественной прозы Фридриха Ницше, который в своих произведениях ("По ту сторону добра и зла" 1886г.) выступал с критикой буржуазной культуры и проповедовал эстетический имморализм, т.е нигилистическое отношение ко всяким нравственным принципам. В книге "Так говорил Заратустра" 1883-84гг. Ницше создал миф о "сверхчеловеке", при этом культ сильной личности сочетался у него с романтическим идеалом "человека будущего".

 Сальвадор Дали был последовательным представителем ницшеанства XXв. Дали читал и почитал Ф.Ницше, вел с ним диалоги в своих картинах и своих писаниях. В "Дневнике одного гения" неоднократно упоминается Ницше. Дали писал:"Заратустра казался мне героем грандиозных масштбов, чьим величием души я искренне восхищался... Настанет день и я превзойду его своим величием!"(3). Слова "сверхчеловек - смысл жизни"(4) - стали одним из девизов Дали. В его "Дневнике" читаем: "Самое главное на свете - это Гала и Дали. Потом идет один Дали. А на` третьем месте - все остальные, разумеется включая и нас двоих". И разумеется, что гениальнейший из гениев, спаситель человечества и творец нового мироздания не обязан подчиняться правилам поведения всех прочих людей. Сальвадор Дали неукоснительно помнит об этом и постоянно напоминает о своей исключительности весьма своеобразными способами: рассказывает о том, о чем "не принято" говорить по причине запретов, налагаемых стыдом; пишет на одной из своих картин: "Я ненавижу свою мать", которую искренне любил; совершает шокирующие публику поступки, например, прибывает в Сорбонну на свою лекцию о "Кружевнице" Вермеера и Носороге на белом "ролс-ройсе", набитом тысячью качанов цветной капусты или стреляет на Монмартре из аркебузы по гравировальному камню, создавая тем самым иллюстрации к "Дон Кихоту".

 Сюрреализм Сальвадора Дали

 Сам Дали так пишет о том, как начиналось его сюрреалистическое творчество: "Но вот случилось то, чему суждено было случиться, - явился Дали. Сюрреалист до мозга костей,

 18

движимый ницшеанской "волей к власти", он провозгласил неограниченную свободу от какого-либо эстетического или морального принуждения и заявил, что можно идти до конца, до самых крайних, экстремальных пределов в любом творческом эксперименте, не заботясь ни о какой последовательности или преемственности".

 Для сюрреализма в том виде, как его исповедовал Дали, нет ни политики, ни интимной жизни, ни эстетики, ни истории, ни техники и ничего другого. Есть только Сюрреалистическое Творчество, которое превращает в нечто новое все то, к чему оно прикасается. Дали прикасался буквально ко всему, что было существенно для человека его времени. Его картины не обошли таких тем, как сексуальная революция ("Загадка желания", "Великий мастурбатор") и гражданские войны ("Лицо войны", "Предчувствие гражданской войны"), атомная бомба ("Ядерный крест") и нацизм ("Загадка Гитлера"), католическая вера ("Распятие", "Христос св. Иоанна") и наука, классическое искусство музеев и даже приготовление еды. И почти обо всем он высказывал что-то немыслимое, что-то шокирующее практически всех здравомыслящих людей. И этот вызов был не только его личным делом, это было целью сюрреализма. Дали действительно был сюрреалистом до мозга костей. В сюрреалистические образы превращалось все, что он делал или говорил. Дали всерьез пестовал и культивировал свое сюрреалистическое "Я" теми самыми способами, которые особенно ценились и почитались всеми сюрреалистами. В глазах "разумных и нравственных" людей радикальная философия сюрреализма, взятая совершенно серьезно и без всяких оговорок (как у Дали), вызывает протест.

 В той или иной степени Дали обошелся дерзко, провокационно, парадоксально, непочтительно буквально со всеми теми идеями, принципами, ценностями, явлениями и людьми, с которыми он имел дело. Это относится к политическим силам ХХ века, к собственной семье, к правилам приличий, к картинам старых мастеров. Он взял идеи сюрреализма и довел их до крайности. В таком виде эти идеи действительно превратились в динамит, разрушающий все на своем пути, расшатывающий любую истину или принцип, если они опираются на основы разума, порядка веры, добродетели, гармонии, идеальной красоты - всего того, что стало в глазах радикальных новаторов искусства и жизни синонимом обмана и безжизненности. Парадоксальные суждения Дали об искусстве приводили в ярость как сторонников радикального авангардизма, так и консерваторов-традиционалистов. С одной стороны он проповедовал "музейный стиль" в живописи, а с другой стороны - предлагал разрушить исторический центр Барселоны, чтобы постоить на этом месте город будущего. Дали настроил против себе своих друзей-сюрреалистов, которые стали его всерьез отрицать и опровергать.

Но бессмысленно упрекать Дали в непоследовательности, т.к. алогизм и иррациональность - его программа и его стихия. Именно таков был метод творчества Дали и в жизни, и в искусстве. Он похож на рискованный эксперимент со смыслами и ценностями европейской традиции. Дали словно испытывает их на прочность, сталкивая между собой и причудливо соединяя несоединимое. Но в результате создания этих чудовищных образных и смысловых амальгам явно распадается сама материя, из которой они состоят. Дали опасен для тихого и уютного устройства человеческих дел, для человеческого "благосостояния", потому что он дискредитирует смысл и ценности культуры. Он дискредитирует и религию и безбожие, и нацизм и антифашизм, и поклонение традициям искусства, и авангардный бунт против них, и веру в человека и неверие в него.

Сложна судьба реалистического искусства на Западе, но оно существует, причем привлекает и молодых художников.

 19

 МУЗЫКА

Развитие мировой музыки в ХХ столетии шло столь быстрыми темпами, описать все направления, течения и ответвления в одном реферате не представляется возможным. В астоящем реферате я решила осветить развитие и течение тех жанров, которые я считаю наиболее характерными для этого временного периода, либо наиболее близкими для меня лично.

Повсеместное распространение за какие-нибудь шестьдесят - семьдесят лет такого уникального явления, как джаз, едва ли не самый поразительный факт нового времени. В период первой мировой войны, когда джаз Нового Орлеана и прилегающего к нему районов еще был народной музыкой, количество джазовых музыкантов не превышало несколько сотен, а число слушателей, в основном представителей негритянской бедноты из дельты Миссисипи, не достигало и пятидесяти тысяч. К 1920 году джаз стал известен, иногда в виде довольно неумелых имитаций, всюду в Соединенных Штатах Америки. Через десять лет его стали

исполнять и слушать в большинстве крупных городов Европы. К 1940 году его уже знали во всем мире, а к 1960 году он был повсеместно признан как самостоятельный музыкальный жанр, даже как особый вид искусства.

Джаз никогда не был популярной музыкой. Несомненно, время от времени отдельные формы джаза становились популярными: так было с “джазовой” музыкой 20-х, со “свингом” 1935 - 1945 гг., так обстоит дело со стилем “ритм-энт-блюз” сегодня (конечно, популярность в бывшем СССР эти стили не имели). В данном случае будет уместно говорить о так называемом “псевдоджазе” - все вышеперечисленные направления имели какие-то небольшие элементы джаза и “выдавались” за настоящий джаз, и слушатели, покупавшие такие пластинки, как правило не разбирались в джазе. Но подлинный джаз - тот, который сами джазмены считают своей музыкой, - редко приобретает сколько-нибудь широкую популярность.

 Джаз оказывал и продолжает оказывать влияние на всю современную музыку. “Рок”, “фанк” и “соул”, эстрадная музыка, музыка кино и телевидения, значительная часть симфонической и камерной музыки заимствовали многие элементы джаза. Без преувеличения можно сказать, что именно на фундаменте джаза выросло здание современной поп-музыки.

Понять сущность джаза было всегда нелегко. Когда Луи Армстронга спросили, что такое джаз, он ответил так: “Если вы спрашиваете, то вам этого никогда не понять”. Утверждают, что Фэтс Уоллер в подобной же ситуации сказал: “Раз вы сами не знаете, то лучше не путайтесь под ногами”. Раз уж такие великие музыканты не смогли объяснить, что такое джаз, то и простому смертному это не под силу, и именно поэтому я не пытаюсь в этой работе раскрыть сущность джаза, а ставлю целью раскрыть истоки этого феномена в музыке и его развитие.

В становлении джаза выделяют три периода:

1) зарождение классического джаза;

2) зрелый период (эра свинга);

3) совремеменный джаз: стили боп и кул-джаз.

Мне кажется, что наибольший интерес представляет собой первый период, т.е. зарождение классического джаза. Поэтому только его я постараюсь осветить в этой работе.

Широкоизвестная легенда гласит, что джаз родился в Новом Орлеане, откуда на старых колесных пороходах добрался по Миссисипи до Мемфиса, Сент-Луиса и наконец до Чикаго. Обоснованность этой легенды в последнее время ставилась под сомнение рядом историков джаза, и в наши дни бытует мнение, что джаз возник в негритянской субкультуре одновременно в разных местах Америки, в первую очередь в Нью-Йорке, Канзас-Сити, Чикаго и Сент-Луисе.

Но, возможно, самое убедительное свидетельство в пользу того, что родина джаза - Новый Орлеан, заключается в характере самого города. Новый Орлеан не похож ни на один город США. Этот город буквально пронизан музыкой и танцами. Веселый, шумный, пестрый,

 20

он выделялся среди других городов своей музыкальностью и поэтому давал негру больше возможностей для самовыражения, чем любой другой город на Юге США. С точки зрения джаза особенно важен тот факт, что в Новом Орлеане сушествовала уникальная субкультура темнокожих креолов.

Рок это не просто музыкальное направление, это молодежная культура, средство общения молодежи, зеркало общества. Он изначально создавался как способ самовыражения молодежи, бунт и протест, отрицание и пересмотр моральных и материальных ценностей мира.

На протяжении всей своей истории, рок показывает неразрешимую вечную диллему отцов и детей. Как средство самовыражения молодого поколения, рок в глазах старшего поколения выглядит лишь как детское развлечение, подчас опасное и пагубное. Хотя рок существует довольно давно, на нем выросло сегоднешнее взрослое поколение, но все же перед ним сегодня встают такие же проблемы, как и вначале его пути: непонимание и отвержение. Это обстоятельство хорошо показывает спиралевидность развития: как бы мы не развивались, мы проходим этапы, которые уже остались в истории.

Безусловно, развитие рока тесно связано с техническим, экономическим, политическим и социальным развитием. Не по воле случая законодателями рока стали наиболее развитые страны. Именно техническое развитие дает толчки развития рока, аппаратура постоянно изменяется и усложняется, гитара 40-х годов похожа на сегодняшнюю гитару лишь пожалуй только формой, а звучание вообще изменилось в корне (каких только эффектов не

подсоединяется сегодня к гитаре, совершенно изменяя ее звук; ко всему еще появилась музыка, полностью исполняющаяся электронной аппаратурой). Развитие техники привело и к тому, что сейчас почти в каждой семье есть радиоприемник и магнитофон, что увеличивает влияние музыки на общество. Экономическое развитие поднимает уровень развития граждан, а следовательно поднимает их образованность и у них появляется больше свободного времени, которое можно посвятить музыке, также это улучшает и условия труда и обеспечение работой музыкантов. Яркий пример тому - бразильская группа «Sepultura», будучи на родине и не имея хорошей аппаратуры, их музыка была малоинтересна, но как только они переехали в США они сразу же приобрели статус супергруппы.

Рок - пладотворная почва для рассмотрения с точки зрения философии, в нем проявляются все законы философии. В том что рок это протест молодежи и появление новой музыки, путем отрицания старой, проявляется закон отрицания отрицания, показывающий развитие рок-музыки. В появлении нового стиля путем слияния других стилей - закон отрадения, лежащий в основе развития сознания. В противоречивости рока (противостояние поп-рока и тяжелой музыки) проявляется закон единства и борьбы противоположностей.

Корни рока можно искать в далекой древнисти: и в народной музыке, и в джазе, и в блюзе, но поистинне рок стал тем самым, что мы понимаем сейчас, лишь в 50-х годах.

Рок-н-ролл оказался тем самым средством, которое объеденило черных и белых подростков, одним мощным залпом смело расовые и социальные предрассудки. Два чернокожих идола молодежи 50-х - Литтл Ричард и Чак Берри - каждым сценическим жестом, каждым звуком своих песен выражали откаэ повиноваться традиционно расистскому: «Поди-ка сюда, бой». Этот отказ безусловно принимали слушавшие их белые мальчики - они уже были подготовлены к такой музыке, они уже впитывали в себя чёрный ритм-энд-блюз, который крутили на местных радиостанциях. Эта музыка была их общей тайной, их заговором против родителей, не признававших цветных.

Рок-н-ролл оказался первой музыкальной формой, предложенной подростку и специально по нему скроенной: до этого были взрослые пластинки, детские пластинки, но не было ничего, что выражало бы сугубо подростковые надежды и мечты, сугубо подростковое отношение к действительности. Эту тягу подростков к «другой» музыке первыми заметили

владельцы небольших студий грамзаписи, более мобильные в выборе и склонные к риску,

 21

нежели фирмы-гиганты. А поскольку многие из небольших кампаний, где записывались чёрные исполнители ритм-энд-блюза, пробавлялись ещё и белым кантри-энд-ветерном (и наоборот), то эти направления стали сближаться. Новое поколение охотно приняло это сближение. «Растление вкусов», «музыкальный ширпотреб», «потакание самым низменным инстинктам», - сетовали музыкальные критики (и в чем-то, безусловно, были правы, поскольку, помимо истинных звезд, тогдашней волной было вынесено на поверхность и много мусора).

В начале того десятилетия черная и белая музыка были разделены так же, как белая и черная общины. Но шло время, и радио, по которому - тоже на разных волнах - передавали эту музыку, позволяло черным слушать белую музыку и наоборот. Радиоволны приносили совершенно новую стилистику, и бескорыстные пионеры этой стилистики начали понемногу скрещивать две эти культуры. В лабораториях жизни рождалась новая, дикая, заразная музыка по имени рок-н-ролл.

Рок-н-ролл разорвал мирное течение 50-х, с гиканьем и свистом пронесся по мирной глади эйзенхауэрской эры. Но уже к началу 60-х дух его был укращен, и по волнам радиоэфира поплыли сладкие голоса Фрэнки Авалона и Пола Анки, Конни Фрэнсис и Митча Миллера (последний не раз заявлял о своей ненависти к рок-н-роллу); музыкальные обозреватели начали успокаиваться: похоже в музыку возвращались закон и порядок. И все же через несколько лет рок ожил, а к концу десятилетия превратился в мощную политическую и культурную силу.

К началу 60-х к совершеннолетию приблизилось очередное поколение. Родители этих детей активно боролись за мир, спокойствие и изобилие, надеясь, что потомки не только оценят их старания, но и раздвинут горизонты этого нового мира. Родители, однако, вошли в него с грузом невыплаченных долгов - они принесли с собой страх перед атомной войной и грех расовой ненависти, а идеалы равенства и справедливости просто растоптали в погоне за стабильностью и успехом. Неудивительно, что дети подвергли сомнению моральные и

политические устои послевоенного мира; эти новые настроения нашли отражение в их музыкальных пристрастиях.

Загнанный было в подполье, снова бурно расцвел фолк и тут же включился в антивоенное движение и в социальную борьбу. Очень скоро фолк обрел и новую свою надежду - в худеньком, слегка гнусавом пареньке по имени Боб Дилан. Именно его голос впервые выразил сомнения и надежды поднимающего голову беспокойного поколения.

Песни Дилана о расовом угнетении и угрозе ядерного уничтожения сразу же превратились в гимны, а песня «Времена - они меняются» прозвучала первым предупреждение о растущей общественной напряженности. Однако при всей приверженности самым светлым идеалам фолк оставался все-таки музыкой прошлого, средством общения политизированной интеллигенции, с нескрываемой иронией взиравшей на детское развлечение - рок-н-ролл. Новое поколение не имело еще своего собственного, уникального голоса.

Возрождение рок-н-ролла началось, к удивлению многих, в городе, далеком от США и достаточно захолустном - Ливерпуле. Когда Брайн Эпстайн, управляющий местным музыкальным магазином, зашел однажды в подвальчик под названием «Каверна», он услышал в музыке игравшего там ансамбля не только отзвуки здешнего увлечения заводным жизненным ритмом Америки. В «Битлз» бурлила лихая отвага британца-аутсайдера, жаждующего ухватить таки все то, чего он до сих пор был лишен.

Подчистив раннюю битловскую неряшливость, Эпстайн-менеджер оставил в питомцах этот боевой дух. 9 февраля 1964 года «Битлз» предстали перед 70 миллионами американских телезрителей. Это было историческое событие. Оно навело мосты между странами и стилями, оно же создало новые границы - между эпохами и поколениями.

Боб Дилан все острее чувствовал ограниченность своей аудитории, узость стилистических рамок жанра. И Боб Дилан предложил своей старой пастве короткую

 22

программу совершенно новой, «электрической» музыки. Услышав гитарные завывания, фолк-пуристы взвыли в ответ, а новая музыка Дилана уже вливалась живительной струей в рок. «Битлз» и Дилан сотрясли все основание молодежной культуры, изменили звучание рока и направление его развития, открыли принципы, которые являются основополагающими и сегодня.

Дилан политизировал «Битлз»: именно он заставил их увидеть в популярности повод для уточнения гражданских позиций, а также идеальную возможность обнародовать собственное мнение о событиях, которые волнуют всех. Связка «Битлз»-Дилан стала движущей силой рока 60-х. И все-таки даже она не исчерпывала собой весь размах молодежного движения.

Навстречу им из Мемфиса выплеснулся поток резкого, «грязного» соула. Десятилетие двигалось к своей кульминации, нарастал накал расовых столкновений, и музыка соул - вместе с такими гигантами джаза, как Майлз Дэвис, Джон Колтрейн, Чарльз Мингус или Эрик Дольфи, - вышла в авангард этой борьбы; гордая мощь негритяесного самосознания воплотилась в ней в полной мере. Черная поп-музыка сделала такие заявления о расовом освобождении, о которых еще лет десять назад страшно было и подумать. Но, может быть, главной победой того времени стало слияние двух культур: белой и черной. Это был яркий, праздничный, слегка сумасбродный союз, для которого, казалось, ничего не осталось невозможного. В новой музыке воплотилась мечта о единении и равенстве, гармонии и терпимости.

Во второй половине десятилетия на рок обрушились беды: «Битлз» объявили об окончательном прекращении концертной деятельности, в 1966 году Боб Дилан попал в автокатастрофу и на целый год был выключен из творческого процесса, в 1967 году за хранение наркотиков были арестованы Мик Джаггер, Кейт Ричардс, Брайн Джонс - члены группы «Роллинг Стоунз».

Но зато в сан-францисском районе Хейт-Эшбери начало оживать нечто утопическое: здесь, на фундаменте религиозной эклектики, вырастала своеобразная рок-коммуна. Расцветавшую идею Всемирной Любви провозгласили опять-таки «Битлз», после почти годового молчания выпустившие «Клуб одиноких сердец сержанта Пеппера». Психоделическую и авангардную эстетику, которой был проникнут альбом, изобрели, разумеется не они - они лишь выделили в чистом виде квинтэссенцию всего, к чему стремились

другие, а врезультате - вновь безошибочно выразили овладевшее молодым миром стремление к независимости, к собственным ценностям и идеалам. «Сержант Пеппер» определил суть новой музыкальной эры, он доказал, что рок стал искусством, а искусство, в свою очередь, - основной формой общения масс; он наконец внедрил в бесконечно бунтующий, беспокойный рок мечту о любви и духовном единстве.

Но рок не в силах был удержаться на этой высшей своей точке. К моменту, когда идеи «Битлз» выплеснулись на улицы, Хейт-Эшбери уже превратился в гигантский притон, в котором правили бродяги, воры и лжепророки да кокаин с героином. В обществе назревало противодействие рок-культуре. Наступило время газетной паники и возрастной дискриминации.

В январе 1968 года Дилан выпустил «Джон Уэсли Хардинг» - альбом, вроде бы все еще исследующий здоровье нации, распадающейся изнутри, но уже совершенно лишенный красок и вызывающе-дерзкий в своей акустичкской простоте. Этот альбом привел к полному пересмотру рок-н-ролльных ценностей. Вновь вспыхнул интерес к блюзовым гитаристам, в хит-парадах зазвучали госпелз, получили признание группы акустического звучания, как-то по-новому стали относиться даже к исполнителям кантри-энд-вестерна.

Рок-н-ролл, а позднее так называемый «авангард» соответствовали по времени бунтам, потрясающим основы общества. Ален Дистер, автор книги «Английский рок»: «Рок,

 23

вторгшийся в жизнь общества, действует глубинно. О нем судят по его поверхностным, внешним проявлениям, по одежде, и охотно не замечают, что скрыто за этим раскрашенным фасадом: поставлены под сомнение традиционные ценности, такие как армия, политика, религия, и возник новый взгляд на взаимоотношения между людьми ... Рок- это общение. Он - звуковой фон целого поколения, отождествляющего себя с ним».

В начале 70-х наблюдается кризис рок-сцены. Рок превратился в лавку в лавку экзотических товаров с витриной во всю стену. Рок становится все более коммерческой музыкой, происходит полный отход от духовных корней рока, рожденного и созданного для бунта.

Новое поколение, пришедшее на смену поколению 60-х, требовало своего, собственного самовыражения, отрицающего современного положения вещей.

К середине 70-х назрела необходимость в появлении чего-то нового - бунтующего и протестующего. Этим чем-то стал панк.

Первые панк-рокеры с криками «эту музыку может играть каждый!» повыскакивали в Англии в 1975 году. Начинали они не на пустом месте: основы жанра были разработаны американцами, стиль жизни - группой «Нью-Йорк доллз», манеры игры - группой «Рамонес», общий настрой - Игги Попом, а поведение на сцене - Лу Ридом (тот всю первую половину 70-х занимался тем, что орал на публику, оскорблял ее и поминутно уходил со сцены). Панк-рок мужал, но вылезти из подвалов и маленьких клубов ему не удавалось - вождя недостовало.

Историческое событие произошло 10 октября 1976 года: Терри Слейтер из фирмы EMI зашел в лондонский бар «Клуб 100». В баре выступала группа «Sex Pistols», Терри Слейтер представил, как она может выглядеть перед большой аудиторией, и предложил контракт. К тому времени группа существовала уже год, и начало ее карьеры было многообещающим: во время выступления в лондонском колледже Св. Мартина директор благородного учебного заведения попросту вырубил электричество. К моменту заключения контракта «Sex Pistols» были широко известны в узких кругах.

Уже через 2 месяца представители EMI заявили, что контракт был ужасной ошибкой: «Sex Pistols» в первом же, моментально ставшим классикой жанра, сингле «Анархия в Соединенном Королевстве» ухитрились оскорбить религиозные чувства граждан. Позже в телешоу «Today» вокалист Джонни Роттен выдал съязвившему на его счет ведущему такой набор ругательств, что, как писала газета «Daily Mirror», в доме одного из зрителей взорвался телевизор. Контракт был расторгнут.

Следующей компанией, согласившейся работать с «Sex Pistols», была A-and-M. Музыканты записали второй сингл «Боже, храни королеву», и на восьмой день сотруднечества коммерческий директор компании смог выдавить из себя только два слова: «Я передумал».

 Сингл удалось пристроить только к маю 77-го, и он сразу же стал хитом N1. Молодняк стонал от восторга - панк-рок стал модой.

Скандалы, связанные с панками, можно было найти в любой газете. То группа граждан избила на улице Кида Рида из группы «Boys», то басист «Sex Pistols» Сид Вишез разбил гитарой голову музыкальному критику, то через несколько дней на улице избили уже вокалиста группы Джонни Роттена.

В Англии, похоже, не осталось ни одной команды, не устоявшей перед соблазнами панк-рока - все, от чисто коммерческих, до безусловно талантливых прилепили перед названием приставку «панк». О панках снимали фильмы, о них писали книги, они становились темой диссертаций. Критики соревновались в остроумии, и, надо сказать панки давали им для этого повод. Однако вдетая в нос английская булавка стала символом десятилетия.

Прежде всего привлекало то, что панк был диким, злобным, но все же свежим ветром. Казалось, все уже перепробовано, впереди у музыки только повторение пройденного, и панки восхищали как последний буйный, скандальный, но честный праздник уходящего рок-н-ролла.

 24

По сути весь панк оказался стилем одной группы. «Sex Pistols» принесли ему популярность, они же исчерпали все его возможности. Вторая великая панк-группа «Клэш» - относится к данному стилю лишь по внешнему виду. Джо Страммер, лидер «Клэш», родился в семье дипломата, посещал частную школу и Королевский музыкальный колледж, так что гены взяли свое: песни «Клэш» очень хорошо аранжированы, в записях учавствуют студийные музыканты, совершенно отсутствует прославившая «Sex Pistols» издевка, и, наконец, «Клэш» обожают лезть в политику.

Третий «кит» панка - группа «Сиуз энд зэ Баншиз» - к панкам имеет еще меньше отношения, чем «Клэш». С самого начала она была своеобразным филиалом «Sex Pistols» по разработке наименее буйных проектов, но прославилась тем, что первой стала использовать то таинственное и мрачное - до зловешего - звучание, которое принесло славу очень многим - от «Кьюэ» до «Депеш Мод».Для многих же панк был вообще просто стилем жизни, а не музыкальным направлением.

С распадом «Sex Pistols» развалился и панк - каждый кроил из него что-то свое. Одни, как «Хоули Мозес», довели его резкость до предела - и получился трэш. Другие, наоборот, резкость убрали, как «U2», и вышел пост-панк, третьи просто постриглись по-модному и вставили в нос булавку - родилась «новая волна».

Конечно, 70-е примечательны не только панком, тем более, что рок начал так разветвляться в своем развитии, что уследить все его этапы довольно проблемно. Одним из достижений 70-х является появление хард-рока. Как самостоятельное направление хард-рок выделился в конце 60-х годов, и благодаря тому, что в законченном виде его донес до слушателя выдающийся гитарист Джимми Хендрикс, хард-рок с тех пор предполагает исполнение виртуозными инструменталистами, что пошло только на пользу и музыке, и ее поклонникам.

Хард-рок, так же как и в свое время рок-н-ролл, был резок и агрессивен, но в отличие от панка он предполагает хорошее владение инструментами, и в нем агрессивность присутвует не как тупая озлобленность на все и вся, а как выражения отвращения к темным сторонам человека. Естественно, хард-рок не был чем-то совершенно новым, он лишь вобрал в себя самые яркие и выразительные черты других направлений, в хард-роке можно увидеть и классическую музыку, и черный блюз, и рок-н-ролл, одновременно с этим хард-рок привнес в музыку множество новшеств. Исполнители хард-рока в текстах песен стали изучать темные уголки человеческой души, поднимать философские тематики, отражать оккультные знания, рассматривать христианство и сатанизм. Хард-рок стал первым музыкальным направлением, использующим тяжелое звучание, которое достигается за счет подключения к гитаре такого эффекта, как Distortion, и за счет выделения ритм-секции.

У истоков хард-рока стояли такие всемирно известные группы, как «Deep Purple», «Black Sabbath» и «Led Zeppelin».

Группа «Led Zeppelin» образовалась в 1968 г. в Великобритании. После распада известной английской группы "Yardbirds" ее гитарист Дж. Пейдж собирает новую группу, чтобы провести гастроли, запланированные по контракту "Yardbirds". В состав группы вошел Пол Джонс, игравший с Пейджем до этого, а также работавший с "Роллинг Стоунз" и,

вообще, имевший солидное прошлое. Под названием "New Yardbirds" музыканты провели гастроли по Швеции и Финляндии. Позже менеджер группы Питер Грант предложил название "Led Zeppelin" (искаженное от "lead", т.е. "покрытый свинцом"). Грант сумел получить выгодный контракт, и в конце 1968 г. группа выпустила первый альбом, записанный за сутки с небольшим. В феврале 1969 г. "Led Zeppelin" провели гастроли по США, в это же время их диск попал в "Топ 10", затем стал "золотым". Второй альбом через два месяца после выхода достиг первого места и получил "платину" (с тех пор каждый диск группы становился

 25

"платиновым"). "Led Zeppelin" исповедовали блюзовую манеру игры. Однако Дж. Пейдж принес в классический блюз свое собственное понимание этой музыки, его чувство гитары было поистине уникальным (не говоря о технике игры), он тщательно вырисовывал каждый звук. Мощнейшая ритм-екция и уникальный для белого певца негритянский тембр голоса Р.Планта сделали подрожание "Led Zeppelin" невозможным. Импровизация, на которой основывалось творчество " Led Zeppelin" имела и свою обратную сторону: композиции были, как правило, длинными и радиостанции отказывались их транслировать. В 1975 г. группа выпустила двойной альбом "Physical Graffiti", композиции которого значительно опередили свое время, и стали своего рода ориентиром, для групп, пришедших на смену "Led Zeppelin".

Поистине гигантами хард-рока стали «Deep Purple». Их история началась в 1968 году, когда британская рок-сцена представляла собой очень интересную картину. Отходила в прошлое "власть цветов" - вершина движения хиппи. Разной музыки было очень много, в хит-парадах соседствовали инструментальные пьесы Х.Монтенегро, "Битлз", Луис Армстронг, Эстер и Аби Офарим. Сфера рок-музыки расширялась. Привлечение джазовых или симфонических элементов было еще в новинку, но уже не вызывало удивления. Рок еще не успел, как сегодня, рассечься по разным возрастным, социальным, культурным слоям, когда каждый занимается своим делом. Взаимовлияние было очень сильным. В феврале 1968 года три английских музыканта решили создать новую группу. Это были Джон Лорд, Ян Пейс и Ритчи Блэкмор. Все трое были довольно известны в мире английского рока. Барабанщик Ян Пейс, которому едва исполнилось 20 лет, уже с начала 60-х годов играл с различными коллективами. Джон Лорд, органист, долго и серьезно изучал классичечкую музыку, пробовал свои силы в театре, потом увлекся джазом, много играл с рок-ансамблями, стремясь найти пути и способы сочетания своих увлечений классикой и эстрадой. Лорд, Пейс и Блэкмор пригласили басиста Ника Семилера и гитариста Рода Инанса и записали свой первый сингл "Тише". Пластинка вошла летом того же года первую пятерку в США. Вскоре в американских хит-парадах появился и первый диск - гигант группы "Deep Purple" - "The shades of Deep Purple". Следующая пластинка "The Book of Taliesyn" привлекает экспериментами Лорда в области сближения рока и классики. Вскоре сложилась парадоксальная ситуация - пластинки "Deep Purple" поподали в американские хит -парады, а у себя на родине, в Англии, группа была практически неизвестна. "Deep Purple" решили сделать что-то у себя дома. Для начала они заменили Иванса и Симплера Яном Гилланом и Роджером Гловером. Гиллан был известен не только как вокалист, но и как поэт, автор песен, а за плечами Гловера был многолетний опыт игры в различных ансамблях. В таком составе "Deep Purple" и Королевский филармонический оркестр (дирижер - Малькольм Арнольд) исполнили концерт, написанный Джоном Лордом в 1969 году. "Концерт" Лорда стал тем редким случаем, когда попытка соединения рока и "академической" музыки была одинаково восторженно встречена поклонниками и той и другой музыки. "Живая" запись из Альберт-холла была выпущена на пластинке. Кстати, "Концерт" был не единственным таким опытом Лорда. Поворотным моментом в истории "Deep Purple" послужила пластинка "Deep Purple in Rock". Диск вышел летом 1970 года, почти одновременно с сорокопяткой "Black Night", ознаменовав новый этап в творчестве группы. Хэви метал тогда еще не появился. Для миллионов слушателей "крестным отцом" жанра - если не строго хронологически, то духовно - стал ансамбль "Deep Purple" В почерке коллектива появилось все, что потом использовали другие металлические группы - громкость, как эстетическая составная, простые риффы-гитары и бас-гитары, часто играемые в унисон, характерный вокал, мощный мотор ударных. Что отличает "Deep Purple" от своих последователей, так это готовность постоянно впитывать новое, что появляется в других жанрах, открытость другим музыкальным влияниям. Ни "Deep Purple", ни "Led Zeppelin", ни

 «Black Sabbath» также стоящие у идейных истоков хэви метал замкнутостью не отличались. Может быть, именно поэтому многое в их музыке интересно и сегодня.

 26

В середине 70-х начинается зарождатся новый стиль рок-музыки - хэви метал. Логически он продолжает идеи хард-рока, выделив из музыки хард-роковых групп исключительно мощные гитарные риффы, доведенные до виртуозности соло и канонадные ударные. Толчком к появлению хэви-метал послужило творчество группы «Black Sabbath». «Black Sabbath», в отличие от других хард-роковых групп достигли более тяжелого звучания. Полностью были исключены клавишные, исчезли фольклорные напевы, никаких любовных песенок, никакой ориентации на шлягеры, способные войти в хит-парады. Ужасы и оккультная тематика песен стали визитной карточкой "Black Sabbath", которые стали неожиданно очень популярными среди студенческой молодежи. На самом деле сверхужасного в их песнях ничего не было - тексты песен больше напоминали сказки для взрослых. Но хэви-метал, как таковой они не играли, а играть его стали такие группы, как «Judas Priest», «Iron Maiden», «Magnum». Во второй половине 70-х годов вся молодежь была увлечена панком. Панки не давали прохода на сцену, нельзя было выступать, если ты не ругаешься на сцене и умеешь владеть инструментом. Поэтому во второй половине 70-х хэви-метал не обрел большой популярности, а расцвел он лишь в первой половине 80-х годов, движением хэви-метал была охвачена вся молодежь.

Группа «Judas Priest» образовалась во все той же неувядающей Великобритании в 1969 году. Два дебютных альбома, вышедшие в 1974 и 1976 годах, особым успехом у публики не пользовались, хотя в обеих работах был представлен интересный музыкальный материал. Несмотря на постоянную смену барабанщиков (это хроническое заболевание группы), к 1977 году "Judas Priest" приобрели популярность не только в Англии, но и за ее пределами. В апреле 1977 года группа выпустила свой первый коммерчески удачный альбом "Sin after Sin", продюсером которого был Роджер Гловер (экс-"Deep Purple"). 1978 год прошел в непрерывной борьбе с захлестнувшей британскую сцену "новой волной": два последующих альбома стали квинтэссенцией хэви-метала и впоследствии послужили моделью для таких групп, как "Деф Леппард" и "Уайт Лайон". Критики всячески издевались над группой (как правило предметом насмешек служили прямолинейные тексты без всякого намека на юмор), но в молодежной аудитории, увлеченной "новой волной английского металла", "Judas Priest" стали кумирами. Это подтвердилось в 1979 году, когда сингл "Take on the World" занял в английском хит-параде 14-ое место. С появлением нового барабанщика, группа записала диск "British Steel"(1980), ознаменовавший изменение стилистики группы. Только после выхода этого альбома критики наконец "признали" "Judas Priest", популярность которого распространилась и на США.

Группа "Iron Maiden", один из грандов хэви-метала, именно она сделала хэви-метал популярным среди молодежи движением. Группа образовалась в 1977 году в Великобритании. Наряду с некоторыми другими группами "Iron Maiden" представляла собой так называемую "новую волну английского хэви-метала". Взяв за модель звучание таких групп начала 70-х, как "Led Zeppelin" и "Black Sabbath", "Iron Maiden" в короткое время нашла свою музыкальную стилистику, ставшую, в свою очередь ориентиром для других групп. Известнасть на родине пришла в 1979 году, когда композиция "Running Free" попала в "горячую тридцатку". В то же время группа выступила с концертной программой в передаче "Top of the Pops", став второй после "The Who" группой, которая удостоилась этой чести в 1973 году. В марте 1980 года "Iron Maiden" отправилась на концерты по Англии, в качестве группы, сопровождающей выступления "Judas Priest". Альбом группы был на 4-ом месте в хит-парадах. Вскоре "Iron Maiden" начала гастролировать самостоятельно. Диск "Killers", выпущенный в 1981 году, принес группе между народную популярность; почти весь год группа интенсивно гастролиролировала по всему миру. В том же году в составе появился вокалист Брюс Диккенсон, вместе с которым "Iron Maiden" заработала статус "супергруппы". Великолепные рецензии получил альбом "Седьмой сын седьмого сына"(1988). По итогам 1989 года "Iron Maiden" признана личшей группой года (журнал "Metal Hammer"), а Диккенсон - лучшим вокалистом.

 27

Также внимания заслуживает германская группа «Helloween», внесшая большой вклад в хэви метал. Ее отличительной чертой является, то что на протяжении всего своего творчества она пытается соединить два музыкальных направления - хэви метал и классику. Не зря многие

 музыкальные критики окрестили ее музыку как «вагнеровский метал». Позже «Helloween» производит еще одно слияние стилей, в ее музыке появляется народные славянские напевы.

Да, хэви метал стал поистине неким миксером, вобравшим в себя музыку различных направлений и классику, и народную музыку и рок-н-ролл, но в основе всего по прежнему лежит бессмертный негритянский блюз. Интересен тот факт, что когда вокалиста «Iron Maiden» Диккенсона спросили, как он пришел в метал он воскликнул:"А есть "металл" вообще? - Был блюз, блюз и остался, только он изменился. Для меня это не стиль и не жанр, это музыка, и ради этой музыки я пришел в рок."

# Рок 80-х

Распад «Sex Pistols», а вслед за ними и упадок панк-рока обозначили конец длившейся больше двадцати лет эры Классического рок-н-ролла. Далее начиналась новая эра.

В разных концах Великобритании несколько молодых людей организовывали свои группы. В северном Ньюкасле Гордон Самнер, отыскав, наконец, единомышленников, объединился с ними в группу «Police». У небогатого Гордона был всего один свитер в черно-желтую полоску, из-за него-то он и получил кличку «Жало» - Стинг. В Дублине приступили к репитициям «U2». В Лондоне одновременно начинали две группы - «Кьюэ» и «Depeshe Mode ».

Все они были тогда молоды, жадны до работы, и все они были будущими - будущими звездами, героями будущих скандалов, авторами будущих пластинок. К 1978 году юные англичане устало опустили разноцветные головы, и вот тут-то на свет божий вышли все те, кто, сосуществуя с панк-роком, панками не являлись.

Музыку, пришедшую на смену, назвали пост-панком, хотя правильнее было бы пост-роком. Выросшая где-то внутри рока, она произошла не от негритянских ритм-энд-блюзов, а скорее от белой классики. Ослепленная роком аудитория не заметила подмены, и в 80-е пост-панк под псевдонимом «новая волна» триумфально прошагал по Европе. И почему-то только в Европе прижился.

Одним из первых вполне пост-панковских коллективов стала группа «Паблик имидж лимитед». Группа была составлена из осколков двух величайших групп предыдущего поколения - «Sex Pistols» и «Клэш». Голос Лайдона, который в "пистолзовский" период вызывал ассоциации с расхулиганившимся паровозным гудком, неожиданно оказался довольно приятным и коктейль, замешанный «П.И.Л.» понравился. Шумной славы «П.И.Л.» не снискала, но именно эта группа стала толчком, который заставил развиваться музыку всего последующего поколения.

В середине восьмидесятых в фазу расцвета вступили «Кьюэ». Переболев шлягерами, они теперь отдавали предпочтение инструментальным пьесам с минимумом текста и детально проработанной аранжировкой.

Возможности чисто электронного творчества, которое для себя избрали соперники и соратники «Кьюэ», «Depeshe Mode», привлекали к себе музыкантов еще 60-х. После панков, ненавидевших синтезатор, заново его открыли «Хьюмэн лиг», благодаря чему уже к 80-му году они сделались очень популярной группой. Но вся сложность состояла в написании запоминающихся мелодий. И «Депеш Мод» это удалось. Журнал «Рекорд миррор» в 1984 году назвал группу «супергруппой международного состава». В этот период группа, кроме музыкальной, развила и необычайную политическую активность и даже примкнула к возглавляемому Биллом Брэггом течению «Красный клин». Тогда же была доведена до совершенства организация концертов. Потрясенная декорациями и световыми эффектами критика, единодушно признала, что из всех электронных групп у « Depeshe Mode» самое

 29

мощное концертное шоу.

Дублинские группы, заявившие о себе в середине 80-х, на рок-н-ролльную гитарную основу наложили отпечаток ирландских народных баллад. Успех так впечатлил, что уже стали говорить о ирландском вторжении. Первыми и громче всех заявили о себе «U2». Начинали они с исполнения простеньких рок-н-ролльчиков, постепенно совершенствуя технику игры, они записали три альбома и стали довольно известными на родине. В 1982 году они встречаются с продюсером Брайном Иноу. Пройдя его школу, «U2» выпустила в 1984 году свой знаменитый альбом «Незабываемый огонь», который тоько в Штатах разошелся тиражом в 9 миллионов.

Для группы, практически неизвестной, это был триумф. Следующий диск вышел только в марте 1987 года и уже в апреле стал золотым и занял первую строчку во всех хит-парадах, а все 10 его композиций возглавляли 10 таблиц популярности журнала «Мелоди мэйкер» - случай неслыханный со времен «Битлз».

Пост-панк достиг своей вершины, потрясенная Америка наградила «U2» титулом лучшей группы 80-х. Это была победа, но она что-то надломила в пост-панке, и он стал на глазах разваливаться.

Но к счастью на поп-роке весь рок не основывается, еще со времен хард-рока рок раздваивается на два направления: собственно рок и тяжелый рок, впоследствии породивший некую своеобразную металическую культуру.

Так вот, в тяжелой музыке дела складывались как нельзя лучше и она завоевывала все новые рубежы. Но к сожалению с момента появления хэви-метал она стала так называемым «андеграундом», т.е. подпольной музыкой, предназначенной не для всех.

Начало 80-х прошло под победное шествие хэви-метала, но он становился все менее тяжелым и более коммерческим, что конечно большинству молодежи, желавшей все также буйствовать, не нравилось. И вот в начале 80-х начинает зарождаться новая музыка - трэш метал. Трэш вобрал в себя панк-рок и хэви метал, вобравши в себя жесткость, скорость первого и мелодичность второго. Трэш стал самым тяжелым направлением музыки, в основном это было достигнуто за счет доведения скорости игры до физического предела, максимальным искажением звука гитары (благодаря все тому же эффекту Distortion) и максимальным убыстрением ритм-секции, которая стала походить на кононаду, за счет введения второй басовой бочки. Но трэш не состоял только из одной скорости, он был замечателен тем, что вместе со скоростью существовала мелодия, а частые резкие смены ритма сделали его неподражаемым. Трэш возник в Америке, и восновном как альтернатива начинающему становиться помпезным хэви-металу. Родителями трэша принято считать такие группы, как «Metallica», «Slayer», «Celtic Frost». В своем младенчестве трэш в основном воспевал агрессивность и воинственность, но очень скоро его уровень резко возрос и одновременно с усложнением музыки, трэш группы запели о насущных проблемых - о ядерной угрозе, политической нестабильности, протест наркотикам, абортам, самоубийствам, исторических ошибках человечества и вообще что же есть такое человек.

Как я уже отмечал одним из первопроходцев этого стиля по праву считается "Metallica". Ее феномен заключается в том, что без "сорокапяток" и эффектных видеосюжетов, выходя на сцену без грима, без трансляции композиций по радио и телевидению, под аккомпанемент насмешек солидной музыкальной прессы, группа не только встала во главе нового тяжелого андерграунда, но и приобрела репутацию супергруппы вне его. "Metallica" играет "рафинированный металл", свободный даже от "наследственных примесей" - ритмическое богатство композиций, предельная лаконичность музыкальных тем, скрытая динамика аранжировок мгновенно выделяют группу среди множества подобных, взявших за основу внешние признаки "металликовского" "металла". В своих работах музыканты настолько честны и искренны, что создается впечатление, будто 70-х - с их компромиссами, усталостью, лицемерием, прагматизмом, комплексами неполноценности и

 30

животным страхом перед будущим - никогда не было. Группа, способная гитарным риффом перечеркнуть наследие "постреформистского десятилетия", может с полным основанием претендовать на звание наследницы 60-х, эры Вудстока и наивных "детей цветов". Только "Metallica" не наивна, а предельно ожесточена - утратой разноцветных иллюзий, своим временем и его жестокостью, и тем не менее она - второе поколение Вудстока. Но история "Металлики" - это не только искренность 60-х, с их вызовом ханжеской морали; это и конец 70-х, когда "новая волна" английского хэви-метала снова поставила вопрос: как жить дальше? Бешеная динамика музыки "Моторхэд", "Саксон" и "Даймонд Хэд" давала на него свой ответ: спасение в движении, в скорости - под лежачий камень вода не течет. Хватит болтать, пора заняться делом, человек сам хозяин своей судьбы!

История группы начинается с датчанина Ларса Ульриха, серьезно занимавшегося теннисом. Настолько серьезно, что стал чемпионом Копенгагена среди юниоров. В 1980 году его родители перебрались в Лос-Анджелес. Спортивная карьера прервалась сама собой и Ларс

также серьезно занялся ударными.Спустя год ему попалось объявление в газете: некий Джеймс Хэтфилд ищет музыкантов для группы. Они быстро сошлись, обоюдная симпатия переросла в дружбу. Приятель и сосед Хэтфилда, Рон Макговни, стал бас-гитаристом, для соло пригласили черного гитариста Ллойда Гранта. Вокал Хэтфилда по силе и тембру оказался очень похожим на голос Оззи Осборна (это впоследствии отмечал и сам Оззи). Грант выбыл из состава через неделю репетиций: ритмические эксперименты Хэтфилда оказались не под силу этому, в общем-то, преспективному гитаристу. На его место пришел Дэйв Мастейн, и летом 1982 года "Metallica" записала свою первую композицию. Лента с записью попала на фирму "Мегафорс" и через две недели "Metallica" подписала контракт на первую пластинку. Однако в самом разгаре работы бас-гитарист Макговни тоже объявил, что играть с Хэтфилдом больше не может: "От его ритмических сбивок у меня мозги вставали дыбом, он же чокнутый - мы играем рок или Стравинского?" Хэтфилд и Ульрих срочно вылетели в Сан-Франциско, где они нашли великолепного басиста Клиффа Бертона, в то время игравщего в группе "Травма". Клифф Бертон был профессиональным музыкантом с большим стажем работы. Как любой хороший бас-гитарист, Бертон прекрасно играл на рояле, владел музыкальной теорией - шаг за шагом он, словно педагог, вел своих менее опытных коллег к постижению основ музыки, закладывал фундамент для дальнейшей работы, высвобождал из оков невежества творческкий потенциал Хэтфилда. Клифф научил Хэтфилда работать, и ему это понравилось. В марте 1983 года группа приступила к записи прерванного альбома. Музыканты работали по двадцать часов в день, но... Появление Бертона, его "школа хороших манер" не прошли бесследно, Ульрих и Хэтфилд почувсвовали дискомфорт, хотя ничего вроде бы не изменилось. Однако изменилось. Изменилось их восприятие музыки, критерии, требования, предьявляемые к материалу. "Дэйв Мастейн - отличный гитарист, наверное, он самый быстрый гитарист в "металле",- говорит Хэтфилд, - но мы уже стали другими, а Дэйв продолжал лупить по струнам, как будто ничего не произошло. Нам нужен был другой, кто смог бы управляться и с мелодиями." Этим "другим" оказался Кирк Хэммет из сан-франциской группы "Экседес", поклонник Джими Хэндрикса и Майкла Шенкера, способный воплотить любую чужую идею с точностью компьютера. К счастью "рокировка" гитаристов прошла безболезненно (Мастейн с тех пор играет в "MegaDeath", группе, которую называют "скоростной и прямолинейной копией "Металлики""). Перед любителями жесткого рока появилась новая группа. Но не совсем такая, какой, предполагалось, она может быть. Несмотря на некоторые стилические тяготения к "Black Sabbath" и "Led Zeppelin", композиции "Meталлики" выглядят более "сухими", резкими, а ритмические чудеса Хэтфилда вообще ставят под сомнение принадлежность группы к року в традиционном смысле этого слова. В целом музыка группы "Metallica" гораздо более сложная, чем что-либо когда-то бывшее в роке.

 Однако тексты первого альбома "Kill’em All" практически не отличались от стандартных разработок, например, "Judas Priest": рок, да здравствует рок и только рок!

 31

Принципиально иным стал второй альбом "Ride the Lighting"(1984). В музыкальном отношении он углубляет и развивает находки, которыми отмечен дебют группы, но стихи здесь вышли на первый план и несут такую же эмоциональную нагрузку, как и музыка. "Metallica" взялась за очень трудные темы: война, смертная казнь, наркомания, насилие психозы, подавление инакомыслия - темы, которые с тех пор всегда присутствуют в творчестве этой группы. Записав третий альбом, "Metallica" практически сразу же приобретает статус супергруппы - триумфальные гастроли с Оззи Осборном, беспрецендентная реализация диска, практически мгновенно ставшего "золотым". В начале осени 1986 года, а точнее - в сентябре, "Metallica" отправилась на гастроли по Скандинавии. По дороге из Стокгольма в Копенгаген автобус с музыкантами и персоналом не удержался на скользком повороте и первернулся. Погиб один человек, Клифф Бертон. Ему было 24 года. Оправившись от шока, "Metallica" объявила конкурс бас-гитаристов. Они получили 340 демонстрационных записей, из которых отобрали одну. Ее автором был Джесон Ньюстед.

"...And justice for all" - так назвали "Metallica" свой двойной альбом, вышедший в 1988 году. Впервые после записи "Kill’em all" группа пришла в студию с готовым материалом. Работа двигалась очень тяжело: давила мысль, что это первые самостоятельные композиции, сквозь ноты которых не пробегал взгляд Бертона. Пожалуй, этот альбом получился самым

интересным в истории "Металлики". В рекордный срок он стал "платиновым". Новый альбом группы появился на прилавках 4 августа 1991 года и к 6 августа он уже был дважды "золотым". Эту работу можно рассматривать, как не характерную для направления "спид-трэш-метал" и одновременно вполне логичную, применительно к концепции творчества "Металлики": скорость исполнения, одно время ставшая самоцелью, уступила место мелодичности (правда, группа и прежде не страдала ее отсутствием), жесткость звучания сохранилась, но теперь она достигается за счет акустических инструментов. В целом же этот диск полон реминисценций хард-рока 70-х, в нем явственно прослушиваются стилистические комбинации в духе "Black Sabbath" и "Deep Purple".

# Рок 90-х

Рок 90-х можно охарактиризовать одним направлением и одной группой - гранж и «Nirvana». Устав от долгого засилия поп-рока, молодежь обратилась к буйному, вызывающему гранжу, который представляет собой слияние таких стилей как панк, хэви метал и поп-рок. Гранж отличает вызывающее поведение и скорость игры панк-рока и присутствие несложных мелодий поп-рока. Формироваться гранж начал в конце 80-х ( хотя еше в конце 70-х группа «The Go-Go’s» преподносила публике нечто похожее), его родителями были «Nirvana», «Pearl Jam», «Soundgarden». Хотя «Pearl Jam» и «Soundgarden» играли намного лучше чем «Nirvana», молодежь приняла именно последнюю за их вызывающую зажигательность. Практически «Nirvana» держалась за счет своего лидера Курта Кобейна. Несмотря на то, что мастерство исполнителей оставляло желать лучшего, в песнях Кобейна было нечто, что просто не могло не притягиваиь людец к этой музыке. После трагической гибели Курта Кобейна группа распалась, но их музыка звучит до сих пор. После распада группы «Nirvana», возрос интерес к техничному и профессиональному гранжу, получили известность такие группы «Pearl Jam» и «Soundgarden», которые в корне отличаются от «Nirvana». Эти группы владеют инструментами и их творческий потенциал не исчерпывается простенькими мелодиями, к тому же в их тектсах поднимается серьезная проблематика окружающего мира.

Что же ждет рок в будущем ? Если посмотреть на его повторяющуюся историю, то можно с уверенностью сказать, что впереди у рока новые буйства и протесты, новые взлеты творчества и эксперименты по скрещиванию музыки разных направлений, подчас противоположных. Рок не стоит на месте, он постоянно развивается. Отвергая прошлое и одновременно вбирая в себя самое интересное и выразительное прошлого будут появляться новые направления, новые группы, новые движения. И так же постоянно будет конфликт детей и отцов, отцы будут запрещать детям слушать эту «бесовскую», «грязную» музыку, а дети

 32

назло родителям будут ее слушать.

Конечно, в объёме одного реферата невозможно полностью описать картину музыкального мира ХХ века. Я вынуждена была опустить полностью европейскую и американскую симфоническую музыку, лишь мельком упомянула таких известнейших дирижёров, как Тосканини, почти не затронула развитие блюза и многих других жанров, в том числе и поп-музыки. Даже в истории рок-музыки, достаточно детально здесь описанной, остались пробелы: обойдёнными вниманием остались такие интересные команды, как "AC/DC", "Van Halen", "Uriah Heep", "Guns'n'Roses", "Doors", "Aerosmith". Кроме того, совершенно особое явление представляет из себя российский и советский рок.

 АРХИТЕКТУРА

 В семидесятые годы появились новые веяния в архитектуре. Называют даже точную дату – 15 июля 1973 г. В этот день в американском городе Сент-Луисе был взорван квартал новых благоустроенных домов, отмеченный в пятидесятые годы премией как образец воплощения самых прогрессивных строительных идеалов, в котором теперь никто не хотел жить: слишком стерильно и монотонно выглядело все. В опустевших домах стал гнездиться преступный элемент, и от «образцового» квартала решили избавиться.

Образец новейшей архитектуры - здание художественной галереи в Штуттгарте, выстроенное по проекту английского архитектора Дж. Стерлинга. Здесь сочетаются элементы самых различных архитектурных стилей и эпох. Фасад украшен разноцветными светильниками в виде длинных труб, идущих по всему контуру здания,— возникает ассоциация с

промышленным строительством, где раскраска труб преследует сугубо утилитарные цели. Внутри здания светлые залы, стекло и сталь, и вдруг наталкиваешься на колонны, как бы заимствованные из египетского храма. Внутренний дворик выполнен под «античные руины», увитые плющом; здесь древние статуи, а несколько плит навалены Друг на друга — как бы «археологические раскопки».

Подобную архитектуру, в которой отразились недовольство безликой рациональностью и тяга к прошлому, к традиции, у нас принято называть постмодернизмом. В данном случае перевод термина неточен, ибо под стилем «модерн» мы привыкли понимать архитектурные принципы конца прошлого — начала нынешнего века, когда господствовала избыточная вычурность форм.

Эти принципы преодолела «современная», функционалистская архитектура, обнажившая конструкции, устранившая «излишества», подчинившая форму функции.Поэтому новейшую архитектуру, пришедшую ей на смену, призванную удовлетворить тягу человека к зрелищности, уместнее именовать «постсовременной».

В книге английского архитектора Чарлза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма», содержится программа нового зодчества: «Времена радикальной перестройки городских структур канули в прошлое, жилищные потребности населения полностью удовлетворены, отвечающий нуждам автотранспорта город давно перестал быть главной целью градостроителей. Начался период переоценки ценностей: новая городская архитектура перестает черпать творческие силы в футуристических видениях. Напротив, в своих помыслах она обращается к непреходящему - к истории» [[1]](#footnote-1).

А. В. Гулыга по этому поводу пишет: "Оставив на совести Дженкса утверждение, что «жилищные потребности населения полностью удовлетворены» (эта проблема не столько архитектурная, сколько социальная), мы должны вместе с тем признать, что архитектура действительно обращается к истории. Хорошо или плохо — это другое дело. Иногда — удачно, иногда — эклектично, порой — безвкусно. Всегда ли серьезно? На первых порах, как бы смеясь над собой, архитекторы позволяли себе пародировать формы прошлого. Но утверждает себя серьезное отношение к традиции. При том, что все достижения функционализма - новые строительные материалы, обилие света и воздуха в постсовременной архитектуре остаются незыблемыми"[[2]](#footnote-2).

33

 СКУЛЬПТУРА

В новейшей западной скульптуре также возникло ощущение тупика (из которого путь один — назад), но в отличие от архитектуры ситуация здесь безрадостная.

«Впервые понятие авангарда стало бесполезным»,- констатировал бюллетень «Dokvmenta-Press», выходивший на международной выставке изобразительного искусства в Касселе (август 1987 г.).

Философия постмодернизма призвана обосновать постмодернистские новации в искусстве, оправдать его самоистребление, но неспособна истолковать более серьезные позитивные явления нынешней духовной жизни, хотя бы ту же архитектуру. Постмодернизм ведет борьбу с целым, а для зодчего его творение всегда выступает как целое. Плюрализм, за который ратует постмодернизм, хорош, но в меру.

Следует обратить внимание на тот момент, что XX в. породил феномен “конгломератной культуры”. Это значит, что открытия в области живописи, музыки, психологии, этики не “стыкуются” с теоремой Гёделя о принципиальной неполноте арифметики, с концепциями “черных” и “белых” дыр, “многоэтажного” вакуума или концепцией метавселенной как уникального экземпляра, который в структурном плане является неисчерпаемым множеством всевозможных целостных миров (вселенных). Иными словами, современная научно-техническая культура представляет собой своеобразный набор различных культурных микрокосмов, которые требуется синтезировать в единое целое.

В ходе рассмотрения западной культуры XX в. не следует забывать, что она отнюдь не является единообразной, ибо в ней имеется множество местных разновидностей, обусловленных в каждом конкретном случае особенностями традиций, природными условиями, обычаями и образом жизни населения. Вместе с тем нельзя закрывать глаза на то, что в современной западной культуре широкое распространение получает так называемая массовая культура. Нередко эта культура воспринимается в Европе как чисто американское явление, хотя это и не совсем так. В европейских странах, по крайней мере, последние два века, существовала и существует с традиционной высокой культурой и культура рыночная, массовая. Во Франции, например, такого рода массовая литература получила наименование “бульварной”, в России она называлась “литературой толкучего рынка”.

После 2-й мировой войны проводилось широкое жилищное строительство. В 50-е г. современная архитектура стала действительно всемирной. Во многих странах сформировались свои архитектурные школы. Архитектура Финляндии приобрела своеобразие вледствие того что сдесь работал А.Аалто (Дом культуры рабочих в Хельсинки, 1958); архитектура Японии выдвинулась на первое место благодаря работам К.Танге; ярким явлением была послевоенная архитектура Бразилии, потому что сдесь появились талантльвые архитекторы –Оскар Нимейер, Люсио Коста.

В Англии возникло своеобразное течениее «новый эмпиризм», обратившееся к испоьзованию привычных в национальной строительной приактике материалов – кирпича, дерева.

В 50-е г. во всем мире пользовалось большой популярностью творчество Л.Мис ван дер Роэ, который с 1938г. работал в США. Здание, которое он создавал имеет форму прямоугольного параллелепипед. Однообразная стеклянная поверхность фасада оживлена наложенными на нее декоративными деталями в виде вертикальных прокатных профилей из нержавеющей стали. Набор архитектурных форм минимален, ему подражали во всем мире.

В начале 50-х годов по проекту талантливого исследователя Л.Мис ван дер Роэ и архитектора Э. Саариена был построен комплекс центра компании «Дженерал моторс». Он по праву причиляется к выдающимся ансамблям мировой архитектуры. Геометрически ясные объемы, четкие линии, сверкание стекла, эмалированных панелей и глазурированного кирпичаявляются величественным ансамблем, который называют «современным Версалем».

 34

 Новая архитектура в США развивалась быстрыми темпами, характерным зданием такого типа является призма здания Секретариата ООН в Нью-Йорке архитектора У. Гаррисона. Продолжается строительство небоскребов. Растет их этажность, в 1973 г. в Нью-Йорке был сооружен комплекс Всемирного торгового цнтра с двумя 110-этажными башнями высотой 411 м, а в Чикаго возведено здане фирмы серс и Робек» высотой 422м.

В 50-е гг. архитекторы активно увлекались стеклом, в небоскребах легкий железлбетонный каркас очень часто целиком покрывался стклом. А американсткий архитектор Ф. Джонсон построил себе дом аквариум, его наружные стены были сплошь стеклянными. Но в 60-х.г. отношение к остекленным фасадам изменилось , появилось желание отгородится от внешнего мира. Прежняя легкость архитектурных форм сменилась гипертрофированной массивностью. Харктерными приметами созданных ими архитектурных образов являются тяжеловесные объемы зданий, обнажение трубопроводов инженерного оборудования, необработанные кирпичи и бетонные поверхностистен.

Изменилось творчество Ле Корбюзье.Совершенно новой страницей в творчестве Ле Корбюзье стала капелла Нотр-Дам-дю-О в Роншане, над созданием которой он работал с 1950 до 1954 года. Здесь мастер впервые приме­нил упруго изогнутые плоскости несущих стен, над которыми как бы взлетает, образуя огром­ные навесы, также криволинейное перекрытие из монолитного железобетона. Небольшие окон­ные прорези разных размеров и форм, словно случайно разбросанные по фасаду, создают в ин­терьере сказочный эффект. Эти оконца подчер­кивают цельность и монументальность здания. Возникают какие-то далекие ассоциации с ро-майской архитектурой, с храмами древнего Пскова, а скорее всего, со старинными хижина­ми французских крестьян.

В 1956 году Ле Корбюзье приступил к работе над постройкой доминиканского монастыря в Ла-Туретте близ Лиона. Когда одного монаха спро­сили, почему постройку монастыря поручили именно Ле Корбюзье, доминиканец ответил: «Для красоты нового монастыря». Монахи знали, что знаменитый мастер создаст им архитектур­ный шедевр. Личные взгляды Ле Корбюзье на религию и церковь были им совершенно безраз­личны. Церковники не обманулись в своих расчетах: туристы со всего света стекаются в Ла-Туретт, так же как и в Роншан.

Строить здания причудливой формы позволило развитие инженерной техники.

Замечательным нововедением этих лет являются пешеходные зоны в городах. Первооткрывателями были голландские архитекторы Я. Бакема, И. ван Брук. Они при реконструкции Роттердама создали улицу протяженностью в 600м, связывающую центр города с привокзальным районом. Она была закрыта для проезда транспорта и превращена в живописную зону с островками зелени, местами отдыха, открвтыми кафе и т. д.

В 70-80е гг. в архитектуре, кроме заботы об удовлетворении повседневных практических требований. Стали появлятся новые веяния, обно из них – бионика – заимствование конструктивных принцмпов у органического мира. Аэропорты, спортивные комплексы, жилые дома стали похожими на плывущего ската, на грибы, цветы и т. д..

 Необходио отметить, что современная архитектура потеряла национальные особенности, во многих странах возводят однотипные сооружения, архитектура стала космополитичной.

 КИНО

Крах фашизма, общая демократизация мира оказали на кинематогрф значительное влияние, породив в нем ряд значительных явлений. Одним из них был итальянский неореализм.

Первым шедевром неореализма стал фильм, созданный почти документальным способим, хотя в нем участвовали актеры, и снимавший ся еще в оккупированном Риме. Это был «Рим- открытый город» (1945) режиссера Роберто Росселини. Катина состояла из ряда эпизодов. В основе которых лежали подлинные факты, среди них история коммуниста Феррари, преданного и замученного гестаповцами. Священника Морозини, растрелянного за

 35

помощь подпольщикам.

Другое клоссическое произведение неореализма – картина Викторио де Сика (1901-1974) «Похитители велосипедов». Де Сика отказался от проффессиональных актеров: на роль гланого героя пригласил подлинного безработного, а роль 10-летного Бруно пригласил

мальчика действительно служивший рассыльным..

Неореалисты брали, как правило. Рядовой жизненный факт и анализировали на экране причины его возникновения и социальные корни. Так, режиссер Джузеппе Де Сантис , прочтя в газете сообщение о том, как по объявлению, приглашавшему на работу одну машинистку, пришли сотни девушек. И под выстроевшейся очередью обрушилась лестница. , сделал это событие основой волнующего фильма «Рим 11 часов» (1952), касавшегося проблемем безработицы.

Неореализм значительно обогатил эстетику мирового кино. Использование простых житейских историй, приглашение натурщиков, съемки на улице стали входить в кино многих стран.

В 50-х - 60-х годах Приходят в киноискусство Роберто Росселини (1906-1977) и Лукино Висконти (1906-1976), Микеланжело Антониони Федерико Феллини- будущие крупнейшие матера мирового кино. Именно в их картинах отразилась одна из ведущих тенденций западно-европейского кинематографа 50-х середины 60-х годов- исследование психологии современного человека, социальных мотивов его поведения, причин смятения чувсв и разобщенности между людми. Об этом фильмы феллини: «Дорога», «Маменькины сынки», «Ночи кабирии», «Сладкая жизнь» и т.д..

С середины 70-х годов начинается кризис итальянского кино Резко снижается посещаемость кинотеатров, резко возрастает число коммерческих, чисто развлекательных картин.

Когда в началеи 50-х г. появились кинофестивали, то сенсацию произвели японские фильмы. Это было открытие своеобразного, необычного культурного мира. Сегодня режисеры Акира Куросава, Кането синдо, Тадаси Имаи входят в число лучших кинохудожников современности.

Японское кино в лучших своих проихведениях самобытно и глубоко национально. Например фильмы Акиры Курасавы отличает яркая исключительность человеческих характеров, острый драматургический конфликт, через них проходит главная тема творчества режиссера: нравственное духовное совершенствование личности, необходимость творить добро («Рассемон», 1950, «Семь самураев», 1954, «Дерсу Арзала», 1976, совместно с СССР «Тень воина», 1980.

Швеция породила удивительного мастера Ингмара Бергмана. Его творчество наиболее ярко выразило особенности скандинавского художественного мышления и мироощущения, типичного не только для Швеции, но , очевидно, для многих стран Запада. В таких фильмах, как «Седьмая печать», «Земляничная поляна» (оба 1957), «Осення соната» (1978), «Источник», «Персона», «Лицо» (1958), «Молчание» (1963), Бергман как бы подвергает их сомнению, развивает тему трагического одиночества человека в обществе. Бергман воспитал замечательных актеров, которых пригласили сниматья во Францию, ФРГ, США, - М. Фон Сюдов, И. Тулин, Б. Андерсен, Л. Ульман и. др. .

Испания дала миру неординарного кинохудожника Луиса Бюниэля (1900-1983), который стал знаменитым знаменитым французским режиссером. На протяжении всего своего творчества он стал верен взглядам сюрреализма, начиная с 1928г. , когда вместе С Сальвадором Дали они сняли фильм «Андалузский пес» и скандальноизвестного фильма «Золотой век» (1930; запрещение на этот фильм продержалось полвека) до фильма 1977г. «Этот смутный объект желания». Но если в первых картинах чувствовалась сюрреалистическая задиристость, использовался весь набор сюрреалистических тем (безумная любовь, черный юмор), то в фильмах 2-й половины века сорреализм не менее острый, но уже не вызывающий, как будто

 36

успокоенный («Назарин», 1958, «Млечный путь2, 1968, «Призрак свободы», 1976.

Когда мы говорим об английском кино, ам сразу споминается замечательные литературные экранизации. А также имена замечательных режиссеров Альфреда Хичкока (1899-1980) и Линдснея Андерсона, Хичкока считают одним из основоположников фильмов – ужасов, фильмов где используется мехпнника массового психоза, массовой паники.(«Птицы»). Л. Андерсон принадлежа к «Свободному кино» и остался ему верен в сложные времена для английского кинематографа. Он снимал фильмы по литературным произведениям («Эта спортивная жизнь», 1963), сатирические катины «Госпиталь «Британия»». 1982г. и др..

США является суперкинодержавой, но ее киноиндустрия откликалась на общественно-политические движения. В 60-е годы появились молодые кинорежисееры Ф. Коппола, М. Скорсезе, М. Николс, и др., которые бросили вызов консерватизму «фабрики грез». На экране стали появлятся актуальные проблемы молодежи, ее неприкаянность перед всесилием доллара, мрак без духовного прозябания, жестокие условия выживания.

Особое место в американстком кино заняла тема войны во Явьетнаме, расколовшая Голливуд на 2 непрмиримых лагеря – защитников агрессии(«Зеленые береты» Д. Уэйна) и ее противников («Возвращение домой» Х. Эшби, «Строй» Р. Сигела, «Взвод» О. Стоуна). Спад демократического движения в Америке усилил попытки оправдать агрессию во Вьетнаме (сериал «Рембо»).

Основной поток фильмов определяли мелодрамы, детективы, фильмы о шпионах. Мировым бестселлером стал сериал об агенте 007 Джеймсе Бонде, главную роль в котором исполнял Шон Конери.

В 70-80-е гг. ситуация в кинематографе меняется в связи неоконсервативной политикой американской администрации, присоединение крупных кинофирм к транснациональным монополиям и следовательно, слияние кинодела с большим бизнесом. Продюсеры стали делать ставку на постановку небольшого числа супердорогих фильмов в жанрах фильма-катастрофы («Аэропорт», Ад в поднебесье»), космической фантазии («Звездные войны»), возросло влечение фильмами ужасов («Сияние» С. Кубика).

Благодаря хорошо отлаженному механизму кинопроизводства, возможности вкладывать внего большой капитал, американское кино заполонило весь мир, его массироанную атаку ощутили на себе Европейские страны в 70-80-е гг., теперь ее ощущают

бывшие страны социализма. Пока США царят в мировом кинорынке.

Свою нишу в мировом кино занимает Индия. Индийское кино разнообразно, и наряду с музыкально-танцевальными драмами в нем немало умных строгих реалистических и психодогически тонких картин. Не обошла индийский кинематограф и «ноая волна», ее представляет «калькутская школа», по своему характеру близкая к итальянскому неореализму. Наиболее выдающийся режиссер этого направления Сатьяджит Рей. Главная тема Рея – жизнь простых людей , их горести и маленькие радости, которые он показывал на фоне больших перемен, происходящих в Индии («Песнь дороги»,1955, «Дом и мир», 1983).

Широко известны миру киноработы Раджа Капура (1924-1988) «Бродяга» (1951), «Мое имя клоун» (1970), «Бобби» 91973), «Любовный недуг» (1982) и.т.д.

Зарубежный кинематограф подарил миру замечательных артистов-звезд мирового экрана: Анна Маньяни, Софи Лорен, Марчело Мастрояни, Франко норо, Клаудиа Кардинале, (Италия), Барбара Стрейзад, Мэрелин Монро, Элизабет Тейлор, Ричард Бартон, Лаиза Минелли, отец и сын Дугласы, Дастин Форман, Джек Николс (США), Катрин Денев, Бриджит Бардо, Ален Делон, Жеррар Департье, Луи де Фюнес, Жан Поль Бельмондо (Франция), Даниэль Ольбрыхский, Барбара Брыльска (Польша) и др.

 Литература :

1. Дженкс Ч. А. Язык архитектуры постмодернизма. – М. 1985. [↑](#footnote-ref-1)
2. Гулыга А. В. Что такое постсовременность? // Вопросы философии. – 1988. – № 12. [↑](#footnote-ref-2)