



Хотя хронологические рамки отдельных столетий совсем необязательно совпадают с радикальными сдвигами в истории культуры, случилось так, что именно между XIX и XX веками, по крайней мере в Европе и Америке, обозначился определенный перелом в мироощущении людей и их отношении к действительности. Бурно развивались наука и техника, материальное производство, общественная жизнь, происходило ослабление религиозного сознания, менялись и другие стороны человеческого бытия, что, как в зеркале, конкретно и зримо отражалось в искусстве. Словно предвещая новый этап его развития, уже к концу прошлого века, в качестве реакции на критический реализм и натурализм предшествующей эпохи, творческая интеллигенция Европы переболела недолгой, но острой болезнью так называемого декадентства (от фр. *decadence* — упадок). Впервые появившись во Франции, декадентские настроения безнадежности, неприятия жизни, крайнего индивидуализма затронули значительную часть художников многих направлений и видов искусств, но прежде всего — поэтов. В разных странах подобное состояние духа проявлялось в разное время. В России, например, оно с особой выразительностью дало о себе знать на рубеже двух веков, в канун первой мировой войны и февральской революции 1917 года. К тому времени европейское искусство в целом уже стало приобретать новые, не свойственные ему ранее черты, которые одним из первых попытался осмыслить и проанализировать Н.А. Бердяев. Он, в частности, писал: «Много кризисов искусство пережило за свою историю... Но то, что происходит с искусством в нашу эпоху, не может быть названо одним из кризисов в ряду других. Мы присутствуем при кризисе искусства вообще, при глубочайших потрясениях в тысячелетних его основах. Окончательно померк старый идеал классически прекрасного искусства, и чувствуется, что нет возврата к его образам»<sup>1</sup>.

Как мы видим, это высказывание нашего выдающегося мыслителя и культуролога проводит резкую грань между «старым» (до конца прошлого столетия) искусством и его новыми, ранее неизвестными формами, которые одним (в частности, Л.Н. Толстому, Вл. Соловьеву, Ж. Маритену и многим другим) казались шагом назад в эстетическом развитии человечества, в то время как другим (например, Ортеге-и-Гассету) — прогрессом и шагом вперед. Так или иначе, в настоящее время в мировом искусствоведении считается общепризнанным, что, во-первых, «новое» искусство связано прежде всего с нашим XX в., а во-вторых, все его проявления

можно объединить широким термином — модернизм.

**Модернизм** (от фр. *moderne* — новый, новейший, современный) — совокупность эстетических школ и течений конца XIX — начала XX в., характеризующихся разрывом с традициями реализма и других предшествующих художественных направлений. К этому понятию близок авангардизм (от фр. *avant-garde* — передовой отряд), объединяющий наиболее радикальные разновидности модернизма, хотя оба понятия часто воспринимаются как синонимы. В марксистской эстетике модернизм в противовес пресловутому «социалистическому реализму» обычно трактовался как показатель «кризиса» западной, «буржуазной» культуры, а все его проявления объявлялись результатом ее «разложения». Однако подобная, свойственная всем марксистским построениям классовая точка зрения не выдерживает никакой критики. Ведь модернистские и авангардистские тенденции — отличительная черта всего современного искусства независимо от социальных слоев, стран и народов. К тому же нельзя отрицать, что многие чисто технические новшества, предложенные разными течениями модернизма в литературе и искусстве, не только не ослабили их воздействия на массы людей, но и в значительной мере усилили его. Ведь сейчас повседневный спрос на художественную классику значительно уступает спросу на модернизированную массовую культуру.

Какие же внешние факторы лежат в основе эстетики модернизма и в чем заключаются его наиболее общие черты? Несомненно, отбрасывая классовую трактовку модернизма как «буржуазного вырождения» искусства, быть может, следовало бы обратиться теории Маргарет Мид о наступлении «префигуративной» эпохи в истории человечества, т.е. эпохи его общего демографического омоложения, когда ослабевает уважение к традициям и, наоборот, увеличивается молодежная устремленность в будущее? Такое объяснение, конечно, заслуживает внимания, однако, как нам кажется, не исчерпывает всей глубины проблемы.

По этому поводу Н.А. Бердяев писал: «Бесконечно ускорился темп жизни, и вихрь, поднятый этим ускоренным движением, захватил и закрутил человека и человеческое творчество... В мир победоносно вошла машина и нарушила вековечный лад органической жизни. С этого революционного события все изменилось в человеческой жизни, все надломилось в ней»<sup>2</sup>. Так было уже в начале века. Однако с тех пор на пути растущего отрыва от естественных, природных основ бытия человечество ушло далеко вперед. Огромных успехов в

области отвлеченного знания достигли науки; головокружительные темпы приобрел научно-технический прогресс; произошло заметное ослабление религиозного сознания людей, об опасности чего для искусства предупреждал еще Л.Н. Толстой; человечество пережило две жесточайшие мировые войны и множество кровавых диктатур; и наконец, над ним нависла реальная угроза атомного или экологического апокалипсиса.

Ощущение общей дисгармонии современного мира; нестабильность положения в нем отдельной человеческой личности; ее отчуждение от общества (независимо от того, о каком обществе идет речь — «капиталистическом» или «социалистическом»); растущая роль в жизни людей абстрактного мышления и одновременно бунт против рационализма в искусстве и стремление отразить в нем некие трансцендентальные и неуловимые стороны действительности — все это и обусловило переход мирового или, по крайней мере, «западного» искусства в новое качество, объединяемое понятием «модернизм».

Выступая против многих норм и традиций предшествующей эстетики, стремясь к новаторству любой ценой, модернизм — порождение эпохи войн и революций — сам нередко претендует на революционность и демонстрирует ее в художественной практике. В своих крайних проявлениях в литературе он покушается на самую осмысленность художественной речи; в музыке — на ее звуковую организованность, отрекаясь прежде всего от мелодии и гармонии; в театре — на предметность декораций и логику развертывания действия; в живописи — на композицию, визуальную верность оригиналу, «правду» цвета и линий; в скульптуре — на реальные пропорции и объемы изображаемых объектов и т. д. Тем не менее в своих лучших образцах, несмотря на все издержки, современные течения в искусстве значительно обогатили художественную культуру человечества за счет новых, неизвестных нашим предкам выразительных средств. Свидетельством этого могут служить хотя бы многие проявления творческого новаторства: литература «потока сознания», разновидности рок-музыки, живопись импрессионистов, театр Б. Брехта, техника коллажа в поп-арте и многие другие художественные приемы, к восприятию которых, хотя и не без внутреннего сопротивления, постепенно «привыкает» человечество.

Оглядываясь на всю пестроту внешних общественных факторов, породивших новое искусство, и стремясь выявить его характерные черты, нельзя, однако, не задаться вопросом: в чем же состоит его наиболее важное, наиболее общее свойство, его

сущность? Ответ на этот вопрос мы находим опять-таки у Н.А. Бердяева. Анализируя такое важное течение модернизма, как широко известный футуризм (подробнее о нем см. ниже), русский философ писал: «Когда зашатался в своих основах материальный мир, зашатался и образ человека... Вражда к человеку, к человеческому «я» явственно видна в футуристических манифестах... Футуристы отрицают источник творческого движения — человека»<sup>3</sup>. Таким образом, по мнению Бердяева, новое искусство характеризуется прежде всего своим «расчеловечиванием».

Позднее эта же самая мысль нашла развернутое обоснование в знаменитом эссе Х. Ортеги-и-Гассета «Дегуманизация искусства» (1925), обеспечив автору в этом вопросе научный приоритет, хотя он, несомненно, принадлежит нашему выдающемуся соотечественнику. Вслед за Н.А. Бердяевым испанский философ утверждал: «Новые художники наложили табу на любые попытки привить искусству «человеческое»... Личность, будучи самым человеческим, отвергается новым искусством решительнее всего. Это особенно ясно на примере музыки и поэзии... Со всех сторон мы приходим к одному и тому же — бегству от человека»<sup>4</sup>.

Между Ортегой и Бердяевым, однако, существенная разница: в отличие от русского философа, достаточно скептически воспринимавшего новое искусство, испанец не только не отвергал его, но даже теоретически оправдывал и всячески превозносил в духе своих элитарных концепций, выдвинутых в эссе «Восстание масс». Он писал: «Новое искусство, очевидно, не есть искусство для всех, как, например, искусство романтическое: новое искусство обращается к одаренному меньшинству... Это искусство привилегированных, искусство утонченной нервной организации, искусство аристократического инстинкта... Ограничиваться воспроизведением реальности, бездумно удваивая ее, не имеет смысла. Миссия искусства — создавать ирреальные горизонты. Чтобы добиться этого, есть только один способ — отрицать нашу реальность, возвышаясь над нею»<sup>5</sup>. Правда, к концу жизни взгляды Ортеги на ценность и возможности модернистских течений становятся все более взвешенными и даже пессимистическими. В одной из последних работ («Веласкес», 1950) он даже характеризует их как «сумерки искусства».

Так или иначе, именно Х. Ортеге-и-Гассету принадлежит наиболее любопытная, на наш взгляд, гипотеза о самом общем законе развития мирового искусства, которую

он выдвинул на примере живописи. Рассматривая художественное творчество как неотъемлемую часть культуры, испанский мыслитель считал, что вслед за философией оно изменялось в зависимости от изменения точки зрения художников на окружающий мир — от вещественно-конкретного, объективного видения и художественного воспроизведения мира через его субъективное восприятие и изображение к господству чистых идей и абстракций как в восприятии, так и в творчестве. Грубо говоря, это движение от реализма, понимаемого как предельная верность натуре, через импрессионизм как передачу лишь ощущений о ней, к современной, все более абстрактной живописи. Сам Ортега писал об этом так: «Закон, предрешивший великие перевороты в живописи, на удивление прост. Сначала изображались предметы, потом — ощущения и, наконец, идеи. Иными словами, внимание художника прежде всего сосредоточивалось на внешней реальности, затем — на субъективном, а в итоге перешло на интрасубъективное. Три названных этапа — это три точки одной прямой. Но подобный путь прошла и западная философия, а такого рода совпадения заставляют все с большим вниманием относиться к обнаруженной закономерности»б.

Существует большое количество модернистских школ и течений, часть из которых связана лишь с отдельными странами. Перечислим важнейшие из них, получившие наиболее широкое признание и распространение. Их родиной стала преимущественно Франция конца XIX — начала XX века.

В символизме, одном из ранних проявлений нового искусства, затронувшем прежде всего поэзию, делается акцент на художественном выражении посредством неких намеков, символов, на поисках «скрытых реальностей», находящихся за пределами чувственного восприятия, на ассоциативности и иносказательности, на идее самоценности искусства. Зачинателями символизма во Франции были поэты Шарль Бодлер (1821—1867), Поль Верлен (1880—1921) и многие другие; в России его представляли: в поэзии — Александр Александрович Блок (1880—1921); в живописи — Михаил Александрович Врубель (1856— 1910); в музыке — Александр Николаевич Скрябин (1872—1915).

**Импрессионизм** — течение главным образом во французской живописи, характеризующееся стремлением передать средствами искусства мимолетные впечатления, вкус к пленэру, богатство красок, психологические нюансы, подвижность и изменчивость атмосферы окружающего мира. Он представлен французскими живописцами Огюстом Ренуаром (1841—1919), Эдгаром Дега

(1834—1917) и др.; русским — Константином Александровичем Коровиным (1861—1939); в поэзии — Иннокентием Федоровичем Анненским (1855—1909). В отличие от импрессионизма, родившегося во Франции и имевшего по своему общему духу спокойно-созерцательную настроенность, другое авангардистское течение — экспрессионизм (от лат. *expressio* — выражение) в 10—20-х гг. нашего века получило наибольшее распространение в Германии и Австрии. Экспрессионизм провозглашал целью искусства не передачу впечатлений от действительности, а пропущенное через личность художника изображение ее трагической и хаотической, враждебной человеку сути. Противоречия европейской жизни начала века, стремительная урбанизация, первая мировая война, революционные события в России, а затем и в Германии, породили смятение в умах значительной части интеллигенции и обусловили художественную «изломанность» и «антиклассичность» экспрессионизма, его отказ от ясности и гармоничности формы, его тяготение к иррационализму, абстрактному обобщению и обостренной выразительности. В западной литературе чертами экспрессионизма отмечена проза австрийского писателя Франца Кафки (1883—1924), в России наиболее ярким его представителем был прозаик Леонид Николаевич Андреев (1871-1919).

Спецификой **сюрреализма**, одного из важнейших эстетических движений современности, возникшего в 20-х гг. и затронувшего почти все виды искусства, является преимущественно фрейдистский подход к творчеству, провозглашение его первоисточником неконтролируемой разумом сферы подсознания, а методом — чистый психический автоматизм, разрыв логических связей, заменяемых субъективными ассоциациями, искусственным сближением удаленных друг от друга реальностей. Сюрреализм «бьет» на эффект абсурдного, несоединимого, провозглашаемого «сверхреальным». В «манифестах» главного теоретика сюрреализма — французского писателя Андре Бретона (1896— 1966) содержались призывы к освобождению художника от «оков» интеллекта, от морали и традиционной эстетики, понимаемых им как уродливое порождение цивилизации, якобы закрепостившей творческие возможности человека. Яркими примерами сюрреалистического искусства являются не только соответствующая европейская поэзия и проза нашего века, но и живопись испанца Сальвадора Дали (1904— 1991), который был фанатичным поклонником психоаналитических идей Фрейда, «театр абсурда» французского драматурга Эжена Ионеско (1909—1992), кинематограф наших отечественных режиссеров Андрея Арсеньевича Тарковского (1932—1986) и особенно Александра Николаевича Сокурова (р. 1951).

**Абстракционизм** — направление так называемого «беспредметного», нефигуративного искусства, провозгласившего в живописи и скульптуре отказ от изображения форм реальной действительности и стремящееся к «гармонизации» или отвлеченных цветовых сочетаний, или геометрических форм, плоскостей, прямых и ломаных линий, которые должны вызывать самые разнообразные ассоциации. В русской живописи начала XX века это направление представлено одним из его теоретиков Василием Васильевичем Кандинским (1866—1944), Казимиром Севериновичем Малевичем (1878—1935), автором знаменитого «Черного квадрата» (1913), и др. Близок к абстракционизму предвосхитивший его кубизм, адепты которого стремились изображать реальные объекты в виде множества пересекающихся, полупросвечивающих плоскостей (четырёхугольников, треугольников, полуокружностей), создающих впечатление неких комбинаций преимущественно прямолинейных фигур, схематично воспроизводящих живую натуру. Едва ли не самым ярким проявлением кубизма стала ранняя живопись великого франко-испанского художника Пабло Пикассо (1881—1973).

**Футуризм** — течение, проявившееся в живописи и поэзии Италии и США в 10—20-х гг нашего века с претензией создать искусство будущего под лозунгом нигилистического отрицания всего предшествующего художественного опыта. Его последователи стремились отразить динамизм современной машинной цивилизации, воспевали технический прогресс, войну, насилие, жизнь больших городов, что сводилось в живописи к хаотическим комбинациям плоскостей и линий, дисгармонии цвета и формы, а в поэзии — к «заумности», насилию над лексикой и синтаксисом, как это видно на примере раннего творчества Маяковского. Футуристы призывали перенести центр тяжести с изображения человека на изображение его материально-технического окружения. Главный идеолог итальянского и мирового футуризма Филиппа Томмазо Маринетти (1876—1944), в частности, писал «Теплота куска железа или дерева отныне более волнует нас, чем улыбка или слезы женщины»<sup>7</sup>. В идеологическом плане футуризм был связан как с правым, так и с левым экстремизмом в лице фашизма, анархизма и коммунизма, претендуя на «революционное» ниспровержение прошлого и на свою особую ангажированность будущим.

Одним из самых радикальных модернистских течений, зародившихся в 1916—1922 гг. преимущественно в Швейцарии среди анархистствующей интеллигенции как протест против первой мировой войны, стал так называемый дадаизм. Он

выражался в воинствующем антиэстетизме, своеобразном художественном хулиганстве, страсти к эпатажу обывателя в виде бессмысленных сочетаний слов и звуков, причудливых комбинаций самых разнообразных житейских предметов (консервных банок, старых вещей, деталей инструментов, этикеток, газетных и журнальных вырезок и т.п.), предвосхитив этим современный поп-арт — искусство коллажа и композиций на основе использования и эстетизации материального богатства, созданного современной цивилизацией.

Перечисленные разновидности модернистского и авангардистского искусства отнюдь не исчерпывают его разнообразия и отличаются размытостью своих критериев и границ, объединяясь, как уже отмечалось, общим пафосом отрицания предшествующей художественной традиции.

#### Источники

1. Бердяев Н.А. Кризис искусства М., 1918. С. 3.
2. Бердяев Н.А. Кризис искусства. М., 1918. С. 12.
3. Бердяев Н.А. Кризис искусства. М., 1918. С. 10.
4. Ортега-и-Гассет Х Эстетика Философия культуры. М , 1991 С. 237, 242
5. Там же С 221, 255.
6. Ортега-и-Гассет Х Эстетика Философия культуры М , 1991. С. 200
7. Бердяев Н.А. Кризис искусства М, 1918 С 11