ЛЕКЦІЯ № 9

**Зарубіжна та українська культура у другій половині**

**50-х – середині 60-х рр. ХХ ст.**

План

1. Постмодернізм у контексті світової культури.
2. Художні течії і напрямки в літературі.
3. Витоки рок-музики.
4. Образотворче мистецтво та архітектура.
5. **Постмодернізм у контексті світової культури.**

У 1979 р. вийшла в світ книга Ж.-Ф. Ліотара “Постмодерністський стан”, яка констатувала настання якісно нового етапу в історії культури. Для його характеристики вживають різні визначення: суперіндустріальна, технотронна, інформаційна, телекомунікаційна культура, культура постсучасна, постмодерністська. Ми будемо користуватись терміном постмодернізм (пост –лат. post – після; модернізм – франц. Modernise.) Постмодерн – широка культурна течія, що включає в себе філософію, естетику, літературу, мистецтво, гуманітарні науки. Постмодєрнізмом характеризується стан цивілізації на Заході епохи «гонки технологій», тобто останньої чверті XX ст. Ще можна сказати, що це вся сума культурних настроїв сьогодні. Відлік постмодернізму ведеться з кінця 60-х років, з часів виник­нення американської контркультури. Тоді ж виник постструкту- ралізм і були впроваджені найновіші засоби масової інформації.

З одного боку, умонастрій постмодерну несе в собі відбиток модерністського розчарування в результатах цивілізації, ідеалах класичної культури та гуманізму, з іншого, – авангардистським установкам на новаторство, відкидання та заперечення старого протистоїть намагання скористатись усім попереднім досвідом, включити його в широку палітру сучасної культури.

Зв’язки між модернізмом і постмодернізмом мають діалектичний характер і можуть бути визначені як продовження і заперечення. Водночас зазначимо: постмодернізм – це не обов’язково те, що хронологічно постає за модернізмом: певні постмодерністські явища належать до першої половини XX ст., навіть до кінця XIX ст. Адже в культурі нове не лише змінює те, що відходить у минуле, а й зароджується в надрах “старого” і нерідко співіснує з ним.

Свої витоки постмодернізм бере з таких течій початку XX ст., як футуризм, кубізм, дадаїзм, сюрреалізм, конструктивізм у мистецтві країн Західної і Східної Європи.

Тож і в культурі постмодерної доби зберігаються елементи культури традиційної та інноваційно-креативної, виявляє себе пізній модернізм (трансавангард), створюючи живу тканину культурного буття нашої епохи.

Оскільки одним з найважливіших чинників культури є філо­софія, то саме з неї починаються всі напрямки і стилі в мистецтві і культурі. Як систематизований світогляд філософія об’єднує всі духовні утворення. Саме філософи були творцями різних кон­цепцій сучасних культур філософських думок. Наприклад, ще О. Шпенглер дав життя особливо популярному сьогодні жанрові «інтелектуального роману». Течія «глибинної психології», створе­на К. Г. Юнгом, після війни оформилась у широкий організова­ний рух.

них стояв біля витоків модернізму. Так, у живописі «батьками» модернізму серед інших були А. Родченко і П. Пікассо.

У мистецтвознавчій літературі термін «постмодернізм» впер­ше було вжито в 30-х роках. Найвиразніше він визначився в ар­хітектурі — на десять років раніше, ніж у пластичному мистецтві. Постмодернізм виник в архітектурі на двадцять років раніше, ніж в літературознавстві, і на тридцять років раніше, ніж у філософії.

Умовною датою народження терміна «постмодернізм» став 1949 р. «Колумбом» терміна «постмодернізм» був Джозеф Гад- нат, автор статті «Постмодерністський будинок».

Вислів «постмодернізм» вперше був вжитий в архітектурі як характеристика напрямку, що протиставляв себе «сучасному ру­хові», який абсолютизував абстрактні, суто функціональні форми. З середини 50-х рр. постмодернізм увійшов до теорії літератури, а в 1970 р. — до мистецтва, позначивши новий етап його розвитку.

У Західній Європі виникла суперечка навколо питань мо­дернізму і постмодернізму. Сперечались французи та італійці (Дерріда, Ліотар, Варт, Ваттімо) з німецькими філософами (Апель, Франк, Хабермас, Шпедельбах).

Проблемам постмодернізму відтоді присвячена величезна кількість праць як зарубіжних, так і українських вчених. Але всі вони досліджують прояви постмодернізму, як правило, в якійсь одній галузі науки чи художньої творчості. Термін «постмодернізм» зараз широко вживається соціологами, літературознавцями, мистецтвознавцями. Він співзвучний поняттям «постісторія», «пострелігія», що з’явились у 60-х роках.

Постмодернізм виник тоді, коли сфера культури почала пре­тендувати на домінуюче становище серед інших соціальних сфер.

Започаткована К.Марксом періодизація історії людства не була сприйнята суспільствознавцями Заходу. Наприклад, пост- модерністи поділяють її на три епохи. Так, історія первісного світу і середньовіччя входить в «передмодерн» («Pre-modernity-»). Новий час ототожнюється з епохою буржуазної цивілізації і на­зивається «модерн» («Modernity»). А час після модерну, тобто кінець XX ст., — це доба «постмодерну» («Postmodernity»).

• Характеристики згаданої епохи нерідко видаються нам суперечливими і неоднозначними. Це природно, адже ми не можемо оцінювати її з часової дистанції – ми злиті з нею, є її творцями. Однак спробуємо проаналізувати ті явища культурного життя, що визначаються поняттям постмодерністський стан. У праці А. Тойнбі “Осягнення історії” постмодерн трактується як кінець західного панування в релігії та культурі. Провідні західні політологи визначають його як наслідок неоконсерватизму, символ постіндустріального суспільства, що знаходить вираз у тотальному конформізмі та естетичному еклектизмі. Більш-менш широкої популярності термін постмодернізму набув після виходу книги Ч. Дженкса “Мова постмодерністської архітектури” (1977). Автор визначив нову течію як відхід від екстремізму та нігілізму, часткове повернення до традицій. В постмодернізмі немає кон­фронтацій між напрямками. Саме в постмодернізмі всі, навіть ворожі, напрямки органічно доповнюють новий світогляд. Про­те одностайності з цього приводу серед філософів не спостері­гається. Не вступаючи в конфлікт із класикою, включаючи її до своєї орбіти, постмодерн водночас дистанціюється від неї, розмиває класику, відміняючи ряд її канонів, тобто утворює досить гнучку систему. Характерні риси класицизму трансформуються майже на протилежні: величне замінюється дивним, трагічне – парадоксальним. Свідомий еклектизм живить гіпертрофо-вану надмірність художніх засобів та прийомів.

• Рецепти постмодернізму перетворюють життя в нашарування рівнів буття, які є рефлекторними і прозорими. Наприклад, Ч. Дженкс\* розуміє постмодернізм як еклектизм, який є почат­ком всезагальної культури наших днів. Чому? Тому, що ми слу­хаємо реггі, дивимося вестерн, обідаємо у «Макдональдсі», а вве­чері користуємося послугами своєї національної кухні. В Токіо користуються паризькими парфумами, в Гонконзі одягаються в стилі ретро; знання є тим, про що ставлять запитання в теле­візійних іграх.Еклектичним творам легше знайти собі споживача

Одним з принципів постмодерністської ідеології є відкри­тість всіх зв’язків, спілкування усіх з усіма, відчуття себе стількиразів людиною, скільки мов ти знаєш. Але ж ідеологія — страхіт­тя, це монстр, який неподільно владарює і в культурі теж. Якщо ж відкинути емоції, то з погляду науковця ідеологія — це колек­тивно вироблена ціннісно-смислова система, розташована між людиною і світом. Ця система і визначає відношення людини до світу. Ідеологія висловлює групові інтереси, тому це є спосіб су­спільного несвідомого самообману. Всі апологети постмодерні­зму борються з ідеологією, особливо з марксистською. Один з батьків-засновників постмодернізму Ролан Барт у всіх своїх пра­цях розглянув безліч елементів ідеології, наголошуючи на її шкідливості.Можна констатувати, що тепер боротьба ідеологій заверши­лась. Почалася боротьба за те, щоб приховати ідеологію і наки­нути її саме в прихованому вигляді. Для цього ідеологія перей­шла зі сфери політики, де її звикли бачити, у сферу економіки, цінностей\* і культури.

• Найсуттєвішою рисою постмодернізму є перехід від класичного антропоцентричного гуманізму до універсального гуманізму, що обіймає все живе – людину, природу, Всесвіт. Відмова від європоцентризму та етноцентризму сприяє перенесенню уваги на весь світ, звідси – релігійний, культурний, екологічний екуменізм. Світ уявляється постмодернізму складним, хаотичним, багатоманітним, тому кращий спосіб його засвоєння – ігровий, естетський. Звідси така характерна риса постмодерністської культури, як іронія, насміхання. На думку постмодерністів, у сучасну епоху все відносне: немає істини, немає реальності (її з успіхом замінює віртуальна реальність, у якій люди вже не тільки спілкуються та проводять наукові конференції, а й освідчуються в коханні). У наш час “немає нічого живого та святого”, що колись піддавалось модерністській критиці та засудженню, отже, залишається лише глузувати та насміхатися над цим дивним світом. Найхарактернішим представником сучасної постмодерністської філософської думки є всесвітньо відомий італійський вчений Умберто Еко. У його бестселерах “Ім’я рози”, “Маятник Фуко” та інших органічно поєднуються філософський підтекст, пародійний аналіз культурної плутанини сучасної свідомості, іронічне осмислення минулого та попередження про небезпеку розумової деградації.

• Одним із головних принципів постмодерну стала “культурна опосе-редкованість”, або коротко – цитата. “Ми живемо в епоху, коли всі слова вже сказані”, – помітив філософ С. Аверінцев. Отже, залишається лише повторювати відомі істини, цитувати відомі вислови. Цитатами говорять політики. Цитати є елементами художньої творчості. Десятки, якщо не сотні цитат складають культурний багаж сучасної людини. В американському студентському анекдоті розповідається про студента-філолога, який, уперше прочитавши шекспірівського “Гамлета” був розчарований: “Нічого особливого, набір відомих крилатих слів та виразів”.

На жаль, постмодернізм не може утвердити ідеї колектив­ного єднання навколо національних символів, тому що основою його політики є деконструкція будь-яких фігур влади.

• Мистецтву, щоб воно було живим, потрібні конфлікт, щирість, емоція.

• Культурний плюралізм, що сьогодні існує в світі, веде митця в основному шляхом гонитви за успіхом і грішми, призводить до атрофії творчості. Більшість видатних діячів культури називають це явище трагедією свободи творчості і ставлять справедливе запитання: а що ж далі? І тут слід прислухатися до слів Д. Лихачова: “Мистецтво на межі ХХІ століття не закінчується, воно вступає в перехідний період хаосу, а хаос завжди народжує нове”.

**2. Художні течії і напрямки в літературі.**

Неминуче утвердження нового світового порядку в умовах «холодної війни» і протистояння буржуазної ідеології і марксиз­му визначили межі культурного простору на наступні п’ятдесят років. А тепер настав час нового зламу. Письменники Східної Європи, творці підпільних центрів духовного опору, останніми відмовились від ідеологічного сприйняття світу.

Друга світова війна відокремила зарубіжну літературу міжвоєнного часу від літератури післявоєнної. Причому стан справ у різних країнах світу, які брали участь у війні, склався неоднаково. Одним він був у Франції, Італії, Греції, Норвегії, Данії, Україні, де йшла народна війна проти фашизму. Зовсім іншим — у решти країн і народів.

В Італії в перше ж повоєнне десятиліття проявили себе пись­менники, які писали про боротьбу з фашизмом, про історичний досвід народу.Новий художній напрямок — неореалізм розроблявся у тво­рах К.Леві, Е. Вітторіні, І.Кальвіно, В.Пратоліні. Правда, Італо Кальвіно в романі «Якщо одного разу зимової ночі подорожній...» блискуче продемонстрував свої здібності і як постмодерніст. Причому зробив це на кілька років раніше від Умберто Еко. Вза­галі ж головним змістом післявоєнної італійської прози було зоб­раження реальної дійсності, доля суспільства внаслідок історич­них змін, життєвий шлях простої людини.

В 1963 р. з’явилася «група 63» — об’єднання італійських пись­менників і критиків-теоретиків «літератури експерименту». До групи входили 43 прозаїки, поети, критики, серед них і Умберто Еко. Вони ототожнювали популярний роман з кон’юнктурним, а останній — із сюжетним і поклонялись експерименту. Читачів же такі експерименти жахали.

Одним із шедеврів постмодернізму став роман У.Еко «Ім’я троянди». Літературознавці вважають його пародією на детек­тив і новели Борхеса. Це твір високого художнього рівня, він має захоплюючий сюжет. Але це не справжній твір мистецтва у ви­сокому його значенні, а мистецька підробка. В цьому творі є гли­бокі психологічні колізії, але немає справжнього художнього відкриття. Це масове мистецтво для еліти.Твори Умберто Еко стали яскравим прикладом постмодер- ністської іронії елітарних снобів.

Головне місце в післявоєнній літературі.Франції займали два напрямки—реалістичний і екзистенціалістський. Досвід євро­пейського реалізму найбільш яскраво проявився у творчості та­ких письменників Франції, як Ф. Моріак, Р. Мерль, Е. Базен, Р. Доржелес\* та ін.

Пануючим же напрямком в літературі кінця 40-х — початку 50-х років став екзистенціалізм. Він виник спочатку в Німеччині як філософська течія і напередодні Другої світової війни був за­несений у Францію, де став надбанням мистецтва. Наукові і ху­дожні твори французького філософа Жана-Поля Сартра і «спо­відальні романи» Альбера Камю сприяли поширенню екзистен­ціалізму по світу. Саме цими ідеями захопилися Айріс Мердок в Ірландії, К. Вілсон в Англії, Норман Мейлер у США тощо. Цей напрямок пропагував ілюзорне царство абсолютної свободи, екзистенціального вільного вибору.

В 60-х рр. виник французький «новий роман». Це умовний термін, що визначає цілу низку спроб перебудувати структуру прози, які були розпочаті в 50-60-х роках. Висловлюючи думку про вичерпність романічної оповіді епохи Бальзака, представ­ники «нового роману» взагалі відмовились від змалювання тра­диційних персонажів і авторської присутності у творі.

Цей напрямок очолили А.Роб-Грійє, Франсуаза Саган, На­талі Саррот. «Нові романісти» казали, що ми живемо в безсут-тєвому, непізнаваному, не підвладному людині світі. Вони вва­жали, що письменник повинен створювати світ з нічого, з куря­ви. Родоначальники «нового роману» руйнували структуру за­веденого в літературі. Ця гурткова, елітарна література зі зразко­вою витонченістю продукувала «ніщо». Для письменників цього напряму «ніщо» — царина вільного мистецтва, що уникло хиб­них зв’язків і замкнулося в «ритмі власного кружляння».Варто сказати, що сьогодні автори «нового роману» відомі не так читачам, як історикам літератури. Справді, їх час минув, тому що не знайшлося бажаючих читати книжки про «ніщо».

У літераторів США в післявоєнний період дістали схвален­ня передовсім ідеї французьких екзистенціалістів. Особливо припав їм до душі релігійний аспект екзистенціалізму. Цей інте­рес письменників США підкріплявся ідеями європейських філо­софів — П.Тілліха, М.Бердяєва, Ж.Марітена. Тобто модерністські впливи в американській літературі мали європейські джерела.Це пояснюється особливостями розвитку модернізму в США протягом всього XX ст. Найвідоміші його представники — Езра Павнд, Т.С.Еліот, Еертруда Стайн, Каммінгс — все своє свідоме творче життя провели в Європі. З презирством відвер­нувшись від своєї країни, вони добровільно відмовились від участі у вітчизняному літературному процесі. Ця обставина знач­но ускладнила формування і розвиток модерністського напрямку в літературі США і ослабила його вплив на неї. Релігійним, по суті, був і рух «битників»" . Тяжіння до східно­го містицизму видно в оповіданнях вождя «битників» («розби­тих») Дж. Керуака, в поезії Аллена Еінзбурга, Лоуренса Ферлін- гетті, в прозі Дж.Д.Селінджера та інших. Формула, що будь-яке життя гідне захоплення, саме і породила той самобутній напря­мок, який в американській літературі представляли Еенрі Міллер і Джек Керуак. Рідним представником «новоїхвилі» був і Чарльз Буковські — письменник андерграунду, поет відчуженості і са­мотності, бард лос-анджелеського дна, твори якого після перед­часної смерті автора набули всесвітньої популярності.

Більшість з названих авторів були глашатаями «розбитого покоління». Саме з «битниками» асоціюється новітня стадія модернізму в літературі США. Діяльність «битників» була ско­ріше суспільним явищем, ніж рухом художнім і літературним. Хоча в поезії вони залишили досить помітний слід.

Через прилучення до стародавніх релігій Сходу, до містич­ного пантеїзму, який був покликаний дати відчуття гармонії, яке неможливо досягти людині в її повсякденному існуванні, «бит­ники» прагнули подолати притаманні людині вади.

Іншим шляхом став хіжтеризм — заклик до людини відкину­ти умовності, які її сковують, і жити у відповідності з природними схильностями, якими б ницими і аморальними вони не були.

Рерої оповідань і повістей «битників» шукали справжню Америку, ту, яку пізніше Аллен Рінзбург назве втраченою Аме­рикою любові:

Зовсім іншим, порівняно з європейськими країнами, після війни було становище США (як, власне, і Великої Британії). Обстановка «холодної війни» і маккартизму сприяла виникнен­ню опозиції, особливо серед письменників. Повоєнна літерату­ра США визначається такими іменами, як Е.Гемінгвей, В.Фолк- нер, Дж.Стейнбек\*, драматурги Ю.О’Ніл, Т.Вільямс, Е.Олбі. Складний, суперечливий, різноликий світ Америки, де безтур­ботна радість буття межувала з відчуженістю і тривогою, дістав художнє осмислення саме в їхніх реалістичних творах.

Два найбільш плідних літературних осередки склалися в США саме після війни. Один об’єднував представників «аграр­ного Півдня» в особі К.Маккалерс, Т.Капоте, Ф.О’Коннор, П.Тейлора та У.Стайрона. Другий — представників «урбанізова- ної Півночі» в особі С.Беллоу \*\*, Дж.Д.Селінджера, Н.Мейлера, Г.Маламуда та Ф.Рота. Темами їхніх творів була недавня війна, рух «битників», негритянська проблема, батьки й діти тощо.

Взагалі ж вважається, що на межі 40-50-х рр. творчий по­тенціал літератури США був ще досить сильним. Але вже 50-ті рр. в художній літературі стали, за висловом вітчизняних кри­тиків, «мовчазним десятиліттям», або часом «худих корів». І це притому, що продовжували плідно творити вже названі автори.

Піддаючи критиці буржуазну свідомість і міфи, які оволоділи «масовим суспіль­ством», американський модернізм прагнув представити життя в цьому суспільстві, як і життя людини взагалі, абсурдом і жор­стоким безглуздям. Оповідання «Долина» Томаса Пінчона — це один з перших в американській новелістиці творів, що відкри­вають напрямок, котрий пізніше був названий «чорним гумором». Новелістика Т.Пінчона і його послідовників засвідчила кризо­вий характер сучасної свідомості. Вона висловлювала погляд на людину і світ як на щось абсолютно беззмістовне.

Подібну тенденцію можна виявити в творах Вільяма Берро­уза, Майкла Румейкера, Террі Сазерна, хоча за формальними ознаками це зовсім інша лінія в модерністському романі США.

«Колиска для кішки» К.Воннегута, «Виверт-22» Д.Хеллера і «Над гніздом зозулі» К.Кізі стали настільними книжками молоді Америки 60-х років. Можна сказати, що ці твори були спочатку знаменом, а потім і дзеркалом тієї епохи. Це була американська неоавангардистська проза, яка глибоко укорінена в національній художній традиції.

Наприклад, в романі К.Кізі буденне життя здається кош­марною галюцинацією, а та, в свою чергу, виморочною реаль­ністю. Лікарня, про яку веде свою розповідь головний герой ро­ману , — це уявний портрет Америки другої половини ХХ ст. Тоб­то це мініатюрна модель постіндустріального суспільства, де незворотно утвердились принципи раціонального і доцільного соціального будівництва. Вся Америка — це будинок для боже­вільних, здається, стверджує Кен Кізі.

Правда, американці віддавали перевагу романам М.Веста і Г.Роббінса. Про останнього анонімний автор з журналу «Тайм» влучно сказав, що той пише «не пером, а лопатою». Г.Роббінс разом ще з одним автором, Л.Урісом, претендував на звання «ко­роля вигрібної ями американської літератури».

А ще в 60-ті роки почали видавати друком такі, наприклад, довідники, як «Студентський путівник по 50 європейських романах». Причому, на думку авторів до­відника, таких вартих уваги романів в Європі було написано за період з XVI по XX ст. всього півсотні. В довідниках є параграфи з порадами — «Як читати роман», «Дійові особи», «Сюжет рома­ну», «Коментар», «Про автора». Тобто в довідникові є все, крім, власне, самого тексту роману.

Бідне повоєнне англійське життя стало тим підґрунтям, на якому і виник роман, який проголосив вищий аскетизм зако­ном на всі часи. Цим романом став «1984» Джорджа Оруелла, де описано світ тоталітарного страхіття. Бойскаутська пісня про те, як «в тіні під каштанами я продав тебе, а ти — мене...», стає на­чебто принципом життя в антиутопічному світі.

40-і рр. у Великобританії вважаються «оруеллівськими». Більш конкретно розвиває цю думку Ентоні Берджесс у першій частині свого роману «1985», який був коментарем і продов­женням оруеллівського. Мова іншого твору Е. Берджесса — «Механічного апельсина» — це запелюшниковий жаргон, осно­ву якого складають слова-запозичення. В основному ж проза Е.Берджесса — це твори композитора, записані словами. На­приклад, «Механічний апельсин» є справжньою симфонією в трьох частинах — алегро, афектуозо, лакрімозо. Кожна з трьох частин починається парафразою бетховенської П’ятої сим­фонії.

Видатними майстрами реалістичного роману Англії були Г.Грін, Івлін Во, Ч.П.Сноу. Течія «сердитоїмолоді» була пред­ставлена Д.Вейном та К.Емісом в 50-х рр. «Робітничі романісти» 60-х рр. А.Сіллітоу («Ключ від дверей», «Суботній вечір, недільний ранок»), Д.Брейн («Шлях нагору», «Життя нагорі»), С.Чаплін («День сардини», «Наглядачі і піднаглядні») обрали своїм героєм незаможну, демократичну молоду людину. Вони ж першими в післявоєнній літературі Англії змалювали образ підлітка (teen­ager). Герметичний світ підлітка з його нестійким душевним ста­ном переповнений еротичними фантазіями, хворобливою про­блемою самоствердження. В цей світ вриваються пристрасті до- рослих людей, суспільне лицемірство, страх змін. Підліток весь час вигадує себе за зразком дитячих казок і модних фільмів. Він не борець, він лише будує себе і ще не усвідомив, що суспільство вже пристосовує його до своїх потреб.

Відмінним від інших країн був стан справ у Німеччині. Вона зазнала поразки у війні, тому в літературі їй все доводиться по­чинати заново. Правда, Теодор В. Адорно спробував було про­рокувати, сказавши, що після Освенціма не можна вже писати вірші. Та коли замовкли гармати, то мусили заговорити музи. Умови першої післявоєнної літератури були умовами повної рівності, які потім виявилися скороминущими. Будь-який аван­гардизм, будь-яке звернення до революційних літературних форм викликало б сміх. Адже безглуздо було епатувати буржуа за умов, що їх вже не було. Але завдяки цим умовам спочатку з’являється «літератураруїн», «група 47». Ядро цієї групи склало повоєнне покоління німецьких авторів, які повернулися з війни. Її лідерами були Г.В.Ріхтер, А.Андерш та В.Вайраух.

Всередині цього руху і виникла література критичного реа­лізму ФРН. Г.Бьолль, В.Кеппен та інші видатні романісти писа­ли у своїх творах про «неподолане минуле» в долі німецького народу. Зокрема, західнонімецька критика називала Г.Бьолля «співцем маленької людини». А письменник відповідав на це, що він хоче говорити не від імені «низів» чи «верхів», а від імені «неспокійного узбіччя».

«Групу 47» не надихав квапливий ентузіазм матеріального відтворення, так звана «німецька воля до відродження». Разом з тим руїни рідного міста сприймалися колишнім фронтовиком, героєм творів Г.Бьолля не тільки як наочний урок помсти, а й як заклик почати все заново. Тобто треба було покаятись за скоє­не, очиститись і піднімати з руїн розбиту і виснажену батьків­щину.

Тема подолання фашистського минулого з великою силою про­явилась і в романах Е-М.Ремарка, який залишився в еміграції «Тріумфальна арка», «Час жити і час помирати», «Чорний обеліск».

З надр «групи 47» вийшли і німецькі екзистенц-романісти А.Андерш, В.Ієнс, Г.Е.Хольтхузен. Та все-таки магістральною лінією літератури ФРН стає саме критичний реалізм, твори, пе­рейняті ідеями соціального критицизму і громадянської відпов­ідальності.

**3 . Витоки рок музики та їі течії .**

Музика належить до мистецтв виконавських. Вона реально існує лише у живому звучанні. Основою змісту музичних образів є насамперед почуття, переживання людей.

У сьогоднішньому нестабільному і вимогливому світі музи­ка посідає доволі значне місце. Вона безперервно звучить по ра­діо, на телебаченні, в ресторанах, магазинах, аеропортах тощо. Музика є одним із складників кіно. По всьому світі множиться кількість концертів, фестивалів і конкурсів. З Японії до Європи і Америки завезли караоке — пристрій, який дає змогу бажаю­чим виспівувати під фонограму слова пісні, що з’являються на екрані.

Музика всюдисуща, а попит на неї дедалі зростає. Ніколи раніше музика не була такою поширеною, як тепер. Моцарт, Шанкар, Шнітке заповнили наш звуковий всесвіт. Симфонія, опера, джаз, поп-музика, диско, реп є невід’ємними складника­ми сучасного мистецтва.

Сьогодні музика має такі характерні риси, як технічність, інтернаціоналізм та демократичність. Тобто композитори вда­ються до дедалі складніших виразників, виконавці набувають дедалі вищої віртуозності, а для прослуховування музики засто­совується дедалі досконаліша техніка. До того ж сучасна техно­логія (мікшування, овердаббінг, овердрайв, плейбек, реверберація, фузз, ехоплекс) створює нові звукові можливості.

Сучасна музика використовує широкі технічні можливості: політонічну та атонічну мову, різні й вочевидь немузичні звуки, що їх започаткував Ерік Саті. В галузі використання комп’ютерів та інших електроакустичних приладів спеціалізуються наукові закла­ди Франції та факультети музики Колумбійського і Прінстонсько- го університетів у США. Сучасна музика використовує акустичні інструменти для поповнення репертуару незвичайних звукових ефектів. Так, Джон Кейдж перетворив піаніно на ударний інстру­мент, помістивши між струнами всілякі предмети.

Кейдж, Шеффер та інші були послідовниками творця се­рійної музики Шенберга. Ці композитори не вірили більше в сто­літтями узаконені принципи своєї роботи, не розвивали на за­гальному матеріалі ідеї своїх попередників. Вони стали винахо­дити все з самого початку: інструменти, музичну форму і навіть власну теорію композиції. Така музика стала мистецтвом для себе і для кількох утаємничених, які не мали нічого спільного з ута­ємниченими іншої касти. І тут відбувся один з парадоксів сучас­ного мистецтва: подібна музика для величезної більшості слу­хачів була незвичайною або й абсурдною, і саме ці якості й ство­рювали їй популярність і моду.

Сучасна музика називається «експериментальною» на відміну від класичної. Тепер композитори майже не пишуть му­зику на замовлення, як це було раніше. Твори на замовлення виконували певну соціальну функцію, наприклад, релігійна му­зика, балет, опера.

У сучасній музичній культурі Заходу вирізняються три по­токи: фольклорний, популярний і професійно-композиторський. Фольклорна пісня відрізняється від популярної величезною кількістю варіантів та непрофесійністю.

Популярна ж має більш стабільну форму і розрахована на широкий загал. Популярні пісні більш рухливі і змінюються відповідно до смаків слухачів.

Фольклорним пісням і музиці не загрожує така небезпека з боку масової культури, як популярній, яка виконується в ест­радних і джазових колективах. Так само як і професійно-компо­зиторській. Взагалі ж класична музика, як зразок «складної куль­тури», є каталізатором суспільства і без неї розвиток його куль­тури завмирає. Її ще називають музикою для інтелігенції, для справжніх шанувальників прекрасного.

Вислів «рок-н-ролл» винайшов Алан Фрід, диск-жокей однієї з радіостанцій м. Клівленда. Згодом про нього казали, що він знає, як перетворити чорну музику на гроші білих. Однією з причин популярності цієї музики є її безмістовність і вкрай спрощена форма. Приклади тріумфального розповсюджен­ня року і поп-музики — найяскравіше тому свідчення.

До життя він був викликаний поглибленням відчуження в суспільстві, зростанням маргінальних кіл населення, кризою традиційних релігійних і моральних цінностей.

Передусім зазначимо, що рок – це не лише музичний стиль. Музика – не головне, принаймні не все, що становить зміст року. Головне – моральна позиція, вид існування. У рок-культурі є “Ми” та “Вони”. “Ми” – ті, для кого навколишнє соціальне середовище неприйнятне. “Вони” – всі інші. До того ж, конфронтація має не ідеологічний або політичний характер, а радше психологічний, коли індивід не бажає існувати, “вписуючись” у загальні мірки, за загальноприйнятими стандартами і стереотипами. Він стверджує себе, лише відкидаючи масові стандарти. Принаймні, таким було концептуальне ядро цієї культурної течії XX ст. на ранньому етапі, у момент зародження. У процесі еволюції рок поступово змінювався, відходячи від морального змісту до музикальної форми та комерційного успіху. Зароджуючись на зламі 50 – 60-х років, рок висловив світосприйняття повоєнного покоління. Воно об’єднувало розчарування в цінностях довоєнної епохи, на яких спекулювали всі тоталітарні режими, що розв’язали Другу світову війну, і повоєнне ядерне протистояння.

Молодь критично оцінювала такі звичні “цінності” цивілізованого суспільства, як респектабельний конформізм, користолюбство і кар’єризм, престижна робота, облудні правила “пристойності”, що давали змогу спритно влаштовувати “темні” справи. Протест молодь прагнула висловити новою, ще нескомпрометованою мовою – мовою побутової поведінки, політично й ідеологічно нейтральної. Рок-культура виникала як прагнення повернути моральності та мистецтву їхній простий, безпосередній людський зміст, звільнити їх з-під церкви, держави, партій та iн.

Вже в 1954 р. ансамбль негритянських музикантів під на­звою «Ватага» («Хордз») виконував мелодії в стилі «рок-н- ролл». Та першою зіркою рок-н-роллу вважається Білл Хейлі, який добився цього успіху, записавши сінгл\* «Крейзі мен крейзі». Його група «Кометз» вводить у традицію цього сти­лю клоунаду. Справжній же успіх прийшов до Біла Хейлі в 1955 р. з виходом на екрани кінофільму «Блекбоад джангл». Фільм був присвячений проблемам шкільного виховання і відчуження молоді. Як знак нової молодіжної культури у фільмі звучала пісня «Rock around the clock», яка стала потім гімном рок-н-рол­лу. В цій пісні були слова: «We’ll rock, we’ll roll« («Ми будемо хитатися, ми будемо кружляти»), з яких і була складена назва стилю.

У післявоєнні роки починають діяти закони, відповідно до яких певна частина молоді об’єднується, незважаючи на расові і станові відмінності. Утворюється й усвідомлює себе як нова со­ціальна група — тінейджери (teen-ager), для якоїрок-н-ролл стає чимось на кшталт пізнавального знака. Саме на переглядах на­званого вже фільму вперше стали спостерігатися випадки танців молоді між рядами крісел, що потім стало традиційним на кон­цертах рок-зірок.

Та найбільшої слави рок-н-ролл зажив з появою Елвіса Преслі, цього мов динамітом начиненого співака. Співаючи про свободу почуттів, про кохання, про енергію, яка не знаходить собі виходу, Елвіс Преслі швидко став кумиром американської молоді.

Слава його, а з ним і рок-н-роллу рознеслася по світу. До цьо­го засоби масової інформації не дуже цікавилися смаками мо­лоді в музиці. А вже в 1958 р. молодь США купувала понад 70% всіх платівок. Практично кожне десятиліття приносило один- два різновиди рок-музики.

Народившись в середовищі молоді, зі стихії масового побутового музикування, рок зберігав та й продовжує зберігати зв’язок зі своїми витоками, з танцювальними традиціями ритм- енд-блюзу і рок-н-роллу. При цьому рок оберігає своє становище самодіяльного мистецтва. «Roll over Beethoven!» — так в задиристо- епатажній формі виразив своє ставлення до класики один з «ко­ролів» року Чак Беррі. Потім цю пісню включила до свого ре­пертуару і група «Beatles« («Бітлз»).

Саме група «Бітлз» поклала початок рок-руху на Заході, а потім і на Сході. «Бітлз» — типовий продукт і представник лівер- пульського мерсібіту\*. В 1963 р. відбувся перший показ групи «Бітлз» на загальнонаціональному телебаченні у концерті разом з Марлен Дітріх. Це було в Королівському вар’єте. Там Джон Леннон звернувся до глядачів у дешевих рядах з проханням ап­лодувати в такт пісні, а глядачам в королівській ложі запропону­вав: «Арешта гриміть діамантами!» Після цього концерту поча­лося масове поклоніння тінейджерів групі «Бітлз», охарактери-зоване газетою «Daily Mirror» як «бітломанія». Тільки ця група витримала випробування часом. Важлива якість, яка відрізняла «Бітлз» від інших груп, — прагнення до полістилістики, до орга­нічного синтезу різних музичних культур на основі рок-н-роллу — зробила цю групу найбільш впливовою в течії, яка в другій по­ловині 60-х рр. отримала загальну назву — рок. Та головною цінністю «Бітлз» була сама їх музика — мелодійна, демократич­на, що дозволила ансамблю стати музичним явищем XX ст.

В 1964 р. шість пісень «Бітлз» за один тиждень увійшли в десятку кращих американських хіт-парадів. Немалу роль у по­пуляризації групи в США зіграли не тільки платівки, а й два му­зичних фільми, де була заявлена нова, витончена естетика іро­нічної поведінки молоді 60-х, розвинута пізніше в рок-культурі «нової хвилі». Таким чином, «Бітлз» зламали попередню недо­віру американців до всього, що робилося в сфері популярної англійської музики. Вони проклали британським групам доро­гу в заокеанський поп-бізнес, повернувши американський рок- н-ролл на батьківщину в новому, збагаченому вигляді, поклав­ши край привілеям США у цій сфері.

У той же час «Бітлз» прийшли до створення більш складних за змістом, формою і музичною мовою композицій. Ці твори були вже не окремими мініатюрами, а цілісними, зв’язаними одною ідеєю циклами. Ними були, до прикладу, «Оркестр клубу самотніх сердець сержанта Пеппера» чи «Монастирська дорога». У своїх пошуках нових виражальних засобів група прийшла до того, проти чого на початку виступала, — до класики. Фактично саме звідси — з композицій «Бітлз» і «Пінк Флойд» — бере свій початок напрямок у рок-музиці, який отримав назву «арт-рок», або ще «класик-рок», «бароко-рок», «симфо-рок», «рок-опера».

Упродовж 1963 – 1968 pp. були створені й інші славетні групи виконавців рок-н-ролу, які разом з “Бітлз” визнані класичними: “Роллінг Стоунз”, “Пінк Флойд”, “Діп Перпл” та ін. Музиканти цих груп, котрі здебільшого музиці ніде ніколи не навчалися, стали символами зневіреної, повоєнної молоді. Зовнішнім виглядом, стилем одягу, манерами вони підкреслювали свій зв’язок із “низами” суспільства, звідки вийшли. Їхня музика була простою, використовувала мотиви міського фольклору, популярних блюзів і шлягерів. Щирість музикантів та слухачів, вільне спілкування “сцени” і “залу” посилювали демократичну естетику року. Відчуття свободи, людської солідарності, молодості, пустощів – усе це притаманні ранній творчості Е. Преслі,Ч. Беррі, Дж. Харріса

Спочатку рок-н-ролу були притаманні й епатажні елементи: посилена гучність, ритм, багаторазове повторення одного музичного звуку. Проте цей епатаж не виводив рок за межі існуючої музичної культури. Соціальний протест знаходив адекватні естетичні форми, вписуючись як живий і гострий камертон у суспільне та художнє життя. Поступово, в ході еволюції року емоційне збудження все більше перетворювалось на головну мету концерту.

З форми контр-культури та нонконформізму рок перетворився у комерціалізовану масову культуру. Сучасний рок – це велика кількість стилевих форм і напрямів, національних та регіональних різновидів. Найчастіше виділяють шість основних стилевих груп року: мейнстрім-рок (зберігає традицію класичного року 60-х років), поп-рок (відноситься до сфери поп-культури), фольк-рок (дотримується фольклорних традицій), джаз-рок (синтез джазу і року), арт-рок (спрямований на зближення з класичним мистецтвом), авангардний рок (експериментальний напрям).

Отже, рок надзвичайно нерівноцінний у своїх виявах. Його складність і суперечливість пов’язана з тим, що він відображає не просто значну фазу світової культури, а саме кризову фазу.

**4 . Образотворче мистецтво та архітектура.**

Мистецтво — це стилістична парадигма\* будь-якої культу­ри. Воно являє собою цілеспрямоване пристосування видимості до реальності, вважає англійський філософ Альфред Вайтхед.

В основу живопису покладено рисунок. Однак прихильни­ки абстракціонізму вважають, що колір в живописі грає ту саму роль, що й звук у музиці. Мовляв, не зображення предмета на картині, а тільки колір викликає відповідну реакцію у глядача. І все ж таки ідею твору можна висловити тільки в композиції, ри­сунку і кольорі.

В живописі Заходу існує величезна кількість течій і напрямів. Ось деякі з них: сюрреалізм (від франц. — надреалізм), абстрак­тний експресіонізм, поп-арт, оп-арт, фан-арт,редімейд, кінетич­не мистецтво, геометрична абстракція тощо. Наявність такої кількості стилів і напрямків у живописі країн Заходу свідчить провідсутність там офіційної ідеології, яка б обмежувала можливості художника у самовираженні.

Найбільш довго­вічна школа панувала максимум двадцять років, з 1940-го по 1960-й. Це був абстракціонізм.Коли після Кандінського з’явився Джаспер Джонс, а потім Френсіс Бекон, це було новим словом, тому що вони створили власну естетику. Після появи перших абстракціоністів здавало­ся, що майбутні шляхи мистецтва вже визначилися і віднині всі підуть лише в цьому напрямку.

Але після цього повернувся фігуративний живопис. Настав другий період у розвитку абстракціонізму. В ньому відбулась спірітуалізація, коли предмет живопису був перенесений на внутрішнє психологічне життя людини. Саме тут знаходяться витоки автоматичного живопису сюрреалістів і абстрактних експресіоністів. Він був пов’язаний з фіксацією внутрішніх видінь. Дехто з сучасних художників вважає, що абстрактний жи­вопис закінчився з появою концептуального мінімалізму (Тіберій Салаші).Після чого почалася справжня чехарда: «поп», який проісну­вав п’ять років; «оп», який зумів привернути до себе увагу пуб­ліки років на два-три; нарешті, «кінетичне мистецтво», самою суттю якого є недовговічність. Естетична цінність будь-якої ху­дожньої течії сприймається за щось байдуже для її долі.

Абстракціоністи\*\* творчий процес розглядали як занурення у світ інтуїтивних порухів душі. Експресивні лінії і кольорові пля­ми діють безпосередньо на нервову систему глядача. В 40-х рр. у Франції і США найпопулярнішим був варіант абстракціонізму під назвою «ташизм» — мистецтво плям і клякс (таш з франц. — пляма). Його очолював Джексон Поллок (США). Абстракці­онізм поширився світом: в Італії, Швейцарії, Франції, Німеч­чині, Японії. В США і Франції для абстракціоністів були відкриті музеї, проводилися численні виставки. Серед лідерів його мож­на назвати канадійця Гарольда Тара.

Правда, післявоєнний абстрактний експресіонізм Дж. Пол­лока, В. де Куншта та інших є явищем у мистецтві вторинним, тому що повторював із запізненням авангард європейський. Ос­танній культивувався десятиліттям раніше не тільки у Франції, а й в Україні, Росії і Німеччині. Проте динаміка й експресії но­вого американського живопису і пластики вигідно відрізнялись від подібних явищ в Європі. Небезпідставно вважається, що на американському грунті були відтворені ті культурологічні імпульси, які починали оновлення мистецтва в Європі на по­чатку XX ст.

Друга світова війна зруйнувала Європу, винищила величез­ну кількість людей, сплюндрувала долі живих. Здавалося, настав кінець культурній гегемонії Європи у світі. Переважаючий вплив США у світовій економіці (план Маршалла), американський маскульт у культурі, здавалося, завершували формування світу на американський взірець у другій половині XX ст. Справді, де­який час США були лідером, диктували моду у світовій культурі. Художня література, кіномистецтво, пластичні і візуальні мис-тецтва, так само як і архітектура США, дали світові зразки нова­торства. Цим США завдячують еміграції в Новий світ величез­ної кількості європейських інтелектуалів, які втекли від пере­слідувань фашистських режимів Італії, Іспанії, Німеччини.

І тільки з появою і розвитком постструктуралістської філософії перш за все у Франції і появи нових поколінь ху­дожників у Європі становище змінюється на її користь. При­близно з 60-х рр. всеохоплюючим стає новий напрямок в куль­турі — постмодернізм, батьками якого знову ж таки були філосо­фи Європи. Відтоді запанувала відносна культурна рівновага між Старим і Новим світом.

Скульптура малих форм або ще мала пластика — це жанрові статуетки, настільні портретні зображення, а також різноманітні види іграшок. Коріння мистецтва скульптури малих форм сягає в глибоку давнину до тотемних і антропоморфних фігурок. І все ж таки критерії термінологічного визначення поняття «скульп­тура малих форм» і сьогодні ще дуже невиразні. Узаконені тільки

такі параметри, за якими висота і довжина твору можуть бути доведені до 80 і 100 см.Така невизначеність поняття пояснюється специфікою при­роди скульптури малих форм. По-перше, мала пластика — вид мистецтва скульптури, який підкоряється його законам, несе в собі його ознаки, і серед них головний — прагнення до психоло­гізму й узагальнень. По-друге, скульптура малих форм тісно при­микає до декоративно-ужиткового мистецтва. Тому, так само як твори декоративного мистецтва, вона здатна гармонійно поєдну­ватись в інтер’єрі з предметами необразотворчими.

В сучасному мистецтві мала пластика може являти собою ста­туетку жанрово-побутового змісту або композиційно настільний портретний бюст. Вона також може бути у вигляді анімалістичної скульптури — тварини. Це може бути також модель пам’ятника. До малої пластики належать як твори круглої скульптури, так і рельєфи: декоративні медальйони, пам’ятні медалі, гліптика (мистецтво різьблення на напівдорогоцінних і дорогоцінних каменях).

Інтерес до скульптури малих форм пояснюється кількома причинами. Ось, наприклад, дві з них:

Перша — це її демократична спрямованість. Головна її якість — щоденне звернення до людини. Друга полягає в загальному завданні естетизації довкілля. Та й художників мала пластика приваблює широкими можливостями імпровізації й експери­менту.

Взагалі ж мала пластика «відрізняється в деякому відношенні набагато більшою складністю, ніж звичайна станкова скульпту­ра. Так, у цій малій скульптурі поєднується психологічність і деко­ративність, мистецтво об’єму і мистецтво кольору, невеликий розмір і необхідність дати достатньо узагальнення, часто-густо монументального .

Архітектура — це королева всіх мистецтв. Архітектура і місто­будування — мистецтва найбільш соціальні, а тому повністю за­лежать від стану суспільства, держави й економіки. Може, й справді призначенням архітектури є переклад ідей у камінь, представлення ідеології як природного стану речей. Якби камі­ння могло говорити, воно б розповіло всю історію Франції, ка­жуть французи про архітектуру. Справді-бо, архітектура — це ка­м’яний літопис культури.

Архітектура — це специфічний вид мистецтва. Від неї немож­ливо абстрагуватися і фізично неможливо нікуди подітися. Як ніякий інший вид мистецтва, архітектура впливає на свідомість, оскільки вона складає просторово-пластичне середовище, в яко­му існує і діє людина. Справді, архітектура — це друга природа.

Певним чином осмислене й організоване міське середови­ще встановлює відповідні межі функціонування жителів. На­приклад, планування міста, його забудова, архітектура справля­ють значний вплив на спосіб життя мешканців. Вони складають суттєві елементи об’єктивних, фізичних умов, які визначають шляхи переміщення населення, найбільш багатолюдні місця, багато які з рис поведінки тощо.

Архітектура стала своєрідною мовою та передавачем куль­тури. Масштабність співвідношення деталей, об’ємів, просторів, особливості кольорової гами, що використовується, — це все є мовою національної архітектури. До того ж специфіка сприй­няття людиною архітектурного середовища, його психологічний образ дуже стійкі, оскільки всотуються з дитинства. Архітектура через позначене в ній естетичне відношення впливає на те, як складаються в свідомості людини стійкі цінності, орієнтації і психологічні настанови, які визначають загальний характер її поведінки.

Архітектори на Заході вважають себе не просто будівниками споруд, а й будівничими нового життя. І це не випадково. Архі­тектори, проектуючи, а потім будуючи міста, тим самим органі­зовують середовище. З другого боку, зодчі вимагають певних функцій від споруд, які вони будують. І останнє, індустріалізація будівництва і стандартизація розглядаються багатьма архітекто­рами як засіб боротьби з буржуазністю та індивідуалізмом. Ними, як правило, бувають автори так званих архітектурних утопій. На їхню думку, масове економічне будівництво мало забезпечити рівність усіх людей. Тобто уявлення архітекторів про однаковість потреб людей приводило їх до думки про зрівнялівку.

Архітектура країн перебільшенням та одноманітністю розміру, механічністю композиції, спрощеністю вигляду будо­ви привела до порушення спадкоємності форм оточення. Це зав­дає великої шкоди нашому суспільству, оскільки архітектура і планування формують наш побут, естетичні почуття, впливають на смаки, мораль. Реконструкція Хрещатика архітектором Вла- совим може вважатись найбільш вдалим проектом післявоєнних часів, оскільки Київ знадобився сталінським академікам для ре­алізації ідей, коріння яких ховалися в Римі.

Як місцева влада, так і містобудівники не враховують сьо­годні того, що культурне середовище, в якому ми живемо, скла­дається на всіх соціальних і предметно-просторових рівнях — від родини та дому до поселення в цілому. Зв’язки людини з місцем її народження, умовами мешкання, які пронизують інші уявлен­ня людини, є нерозривними.

Не враховується те, що для людини немає нічого важливі­шого за сім’ю та дім, де закладаються основи її майбутнього —розумового та фізичного розвитку, культури. А на сьогодні пла­нування квартир, будинків, районів у країнах СНД тільки збільшує емоційне відчуження між людьми. Структура назва­них об’єктів не відображає демографічних і кліматичних особ­ливостей, традицій. Площа та пропорції квартир, їхнє конст­руктивне вирішення викликають емоційну напругу, втому. А як наслідок — ворожнечу і навіть ненависть мешканців одне до одного.

Необхідна зміна пріоритетів при проектуванні міського се­редовища. Воно повинно сприяти відтворенню людини в необ­хідних сьогодні суспільству професійних, соціальних та культур­них вимірах.

Кожен архітектор ставиться до своєї спеціальності як до вузькофункціонального будівництва будинків і квартир. І тільки найталановитіші з них ставляться до неї як до своєрідної філо­софії, в основі якої — принципи організації навколишнього середо­вища. Саме таким бачили своє призначення провідні зодчі XX ст. — Ле Корбюзье, Ф.Л.Райт, О.Німейєр та інші. Кожен архі­тектор мріє про побудову зовсім нового міста. Таке вдалося у 50­60-х роках О. Німейєру і Л. Кості, які спроектували і побудува­ли місто Бразиліа.

Знаменитий архітектор Ле Корбюзье висунув ідею лінійних міст. Мовляв, система таких міст забезпечить тісний зв’язок між людьми, об’єднаними у нації і держави. Тому у критиків функ­ціоналізму 60-70-х рр. бачення таких «променистих міст» вик­ликало жах. І насамперед тому, що це було бачення безконеч­них шеренг однакових хмарочосів. На жаль, цей проект було втілено в життя. І сьогодні ряди похмурих блоків, вишикуваних обабіч широких, порожніх проспектів московських районів, були повторені в робітничих передмістях Барселони, Мілана, Пари­жа, Сант-Яго.

США стали батьківщиною зовсім нової ідеї в архітектурі — хмарочосів. Будівництво першого з них ще в другій половині XIX ст. було здійснене, за одними даними, Дж. Б. Постом в 1868-70 рр., за іншими, — В. Ле Б. Дженні у 80-х роках. Це стало можли­вим тільки за винайдення ліфта.

У другій половині XX ст. каноном архітектури США стали будівлі із скла, сталі та алюмінію архітектора Л.Міс ван дер Рое. Основною заслугою архітектора є те, що він вперше застосував навісні, несучі стіни в каркасних будівлях. Це одна з головних відмінних рис не тільки хмарочосів, а й решти сучасних будівель всього світу.

**Питання для самоконтролю**

1. Що таке постмодернізм?

2. Порівняйте модернізм і постмодернізм.

3. Охарактеризуйте як постмодернізм вплинув на культуру соціалістичних країн.

4. Які нові течії з’явилися у зарубіжній літературі 50-х – 60-х рр. ХХ ст.?

5. У чому виявлялися нові тенденції у розвитку літератури соціалістичних країн?

6. Що таке контр-культура?

7. Назвіть музичні стилі з яких виникла рок-музика.

8. Назвіть основні течії рок-музики 50-х – 60-х рр.. ХХ ст..

9. Визначте нові тенденції розвитку архітектури.

10. Назвіть нові течії в образотворчому мистецтві 50-х – 60-х рр.. ХХ ст.

**Рекомендована література**

**Основна:**

1. Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навчальн. посіб. рек. МОНУ / В. В. Багацький, Л. І. Кормич. – К. : Кондор, 2007. – 304 с.
2. Бокань В. А. Культурологія : навч. посібник / В. А. Бокань. – К. : МАУП, 2003. – 136 с.
3. Голомшток А. Тоталитарное искусство / А. Голомшток. – М. : Галарт, 1994. – 296 с.
4. Искусство ХІХ – ХХ вв. Стили и течения : мини-энциклопедия / [текст А. Савельева]. – СПб. : Кристалл, 2011. – 80 с.
5. Кормич Л. І. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навч. посібник / Л. І. Кормич, В. В. Багацький. – Харків : Одіссей, 2004. – 304 с.
6. Мєднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття : навч. посіб. / Г. С. Мєднікова. – К. : Знання, 2002. – 216 с.
7. Попович М. В. Нарис історії культури України. – К. : АртЕк, 1999. – 728 с.
8. Український театр ХХ століття : антологія вистав / за ред. М. Гринишиної ; Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. – К. : Фенікс, 2012. – 960 с.

Додаткова:

1. Видатні постаті в історії України ХХ ст. : короткі біографічні нариси / В. І. Гусєв [та ін.]. – К. : Вища школа, 2011. – 392 с.
2. Госейко Л. Історія українського кінематографа. 1896 – 1995 / Любомир Госейко. – К. : KINO – КОЛО, 2005. – 464 с.
3. Зотов В. М. Українська та зарубіжна культура. Словник культурологічних термінів : навч. посіб. для вузів / В. М. Зотов, А. В. Клімачова, В. О. Таран ; Мін-во освіти і науки України, Запоріз. юрид. ін.-т Дніпропетровськ. держ. ун-ту внутр. справ. – К. : Центр учб. літ., 2009. – 262 с.
4. Історія української архітектури / В. І. Тимофієнко (кер.), Ю. С. Асєєв, В. В. Вечерський та ін. ; За ред. В. І. Тимофієнка. – К. : Техніка, 2003. – 472 с.
5. Історія української літератури XX століття: у 2 кн. : 1910 – 1930-ті роки : навч. посібник / за ред. В. Г. Дончика. – Кн. 1. – К. : Либідь, 1993. – 784 с.
6. Історія української літератури ХХ століття : у 2-х книгах : підручник для студентів гуманітарних спец. вузів / За ред. В. Г. Дончика. – Кн. 2 : Друга половина ХХ століття. – К. : Либідь, 1998. – 454 с.
7. Лауреати Нобелівської премії 1901 – 2001 : Енциклопедичний довідник / Укл. С. О. Довгий, В. М. Литвин, В. Б. Солоіденко. – Видання ювілейне. – К. : Український видавничий центр, 2001. – 766 с.
8. Попович М. В. Культура : ілюстрована енциклопедія України / Мирослав Попович. – К. : Балтія – Друк, 2009. – 184 с.
9. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры ХХ века : ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2003. – 608 с.
10. Сто фільмів українського кіно : Анотований каталог за проектом ЮНЕСКО “Національна кінематографічна спадщина” / Упоряд. Р. Бєляєва, Р. Прокопенко. – К. : Спалах, 1996. – 127 с.
11. Українське телебачення. Роки, події, звершення / [за ред. : М. М. Карабанова, І. Ф. Куруса, В. М. Петренка]. – К. : ДП “Дирекція ФВД”, 2008. – 400 с.
12. Український живопис ХХ – ХХІ ст. з колекції Національного художнього музею України : [альбом] / Авт. проекту А. Мельник; Авт. статей : О. Федорук, І. Возіянова ; Упоряд. Ю. Литвинець. – Хм. : Галерея ; К. : Артанія Нова, 2006. – 304 с.
13. Український театр ХХ століття / Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса ; Вип. ред. : О. Коваленко, О. Левченко, О. Чайка. – К. : «ЛДЛ», 2003. – 512 с.
14. Шедеври українського живопису : [альбом] / [вступ. ст., упоряд. Дмитра Горбачова]. – К. : Мистецтво, 2008. – 608 с.

**Опорні поняття:** постмодернізм, контр-культура, рок-культура, молодіжна культура, поп-арт, нова хвиля в кіно, психоаналіз, інсталяція, екзистенціалізм, конвергенція.