ЛЕКЦІЯ № 10

**Культура 60-х – 80-х рр. ХХ ст.**

План

1. Масова культура.

2. зарубіжна література у 60-х 80-х ррхх ст .

3. Нові напрямки постмодерністського мистецтва.

4. Масове музичне мистецтво.

**1. Масова культура.**

Феноменом другої половини ХХ ст. стало формування і поширення масової культури.Термін «масова культура» вперше вжив в 20-х рр. іспансь­кий філософ Х.Ортега-і-Гассет. Далі вживалося слово «кітч» з тим же значенням. А в США цю масову культуру поставили на конвеєр, і вона почала приносити шалені прибутки виробникам.

В ХХ ст. ми стали свідками того, як мистецтво розпалось на елітарне і масове. Для одних бунт проти традиції був необхід­ною ознакою творчості, а для інших відсутність культури вия­вилась такою ж насущною умовою успіху. Виникла література для письменників і література для читачів. Те саме сталося і з музикою, образотворчим мистецтвом, театром, кіно тощо.

«Масова культура» — це задоволення культурних потреб засо­бами масової інформаціїкраїн. Збільшення кількості вільного часу створило передумови для масового попиту на культуру. А технічний поступ забезпе­чив засоби масового тиражування і споживання творів культури і мистецтва.

 У прямому розумінні – це культура, що знаходить попит в основній масі населення безвідносно приналежності до тієї чи іншої нації, держави. Незважаючи на регіональні або національні особливості, масова культура є космополітичною. Водночас з’явилось і чимало досліджень, присвячених масовій культурі. Філософи, культурологи, соціологи широко застосовують це поняття, проте осмислюється воно з різних позицій. Для одних масова культура – культура нового типу, породжена засобами масової комунікації, для інших – вияв натиску бездушної техніки і вульгарних мас, знамення неминучої загибелі загальнолюдської культури. Вони засуджують масову культуру за її рекламно-товарний, утилітарний, антиінтелектуальний характер.

Своїм виникненням та бурхливим розвитком масова культура завдячує сучасній цивілізації. З переходом людства після Другої світової війни від індустріальної до постіндустріальної ери значно поширився розвиток і вплив засобів масової комунікації, інформаційних технологій, суттєво підвищився рівень освіченості населення багатьох країн. Тим самим створювались нові можливості поширення культури в суспільстві, донесення її надбань до кожного індивіда.

Підсумком розвитку людства на кінець XX сторіччя є культурна ситуація, яку характеризують такі процеси:

• перетворення людства у взаємопов’язану, взаємозалежну цілісність, що пов’язано з якісно новими технічними, технологічними, інформаційними, комунікативними можливостями;

• набуття глобальним розвитком яскраво виражених рис катастрофічності (наростання агресивності і насильства, поява засобів масового знищення, геноцид, світові війни, глобальні проблеми);

• різке розширення можливостей людини впливати на умови свого існування, особливо на природу, створювати і перетворювати штучно матеріально-речове середовище.

На Заході широкий попит на масову культуру пояснюється як інтересами суспільства споживання, так і потребами нової технічної цивілізації. Скажене прискорення ритму життя, не­рвові перевантаження, бюрократизація суспільних стосунків вкорочують людині віку. Потрібен захисний механізм, який би відновлював порушену душевну рівновагу людини. Масова куль­тура і мистецтво покликані розслабити втомлений мозок, зни­щити всі проблеми вибору хоча б тимчасово. На відміну від справжнього мистецтва, яке стьобає і без того напружені нерви, масове мистецтво занурює споживачів у теплу ванну задоволен­ня, не вимагаючи нічого, зате пропонуючи блаженство відпо­чинку. Оскільки це відбувається регулярно, то відбувається сен­сорна й інформаційна депривація особистості, тобто отупіння.

Масова культура зайняла місце між культурою елітарною (верхівка суспільства, найосвіченіші верстви) та народною, укоріненою переважно серед сільського населення. Вона приваблює, насамперед маргінальні (від лат. margo – край; від фр. Marginal – побічний, на полях, несуттєвий, другорядний, незначущий) верстви людей, вилучених цивілізацією з їх традиційного оточення, культурного ґрунту. Це жителі села, що опинились у місті, емігранти, ті, хто змушені змінити спосіб життя через втрату роботи, кваліфікації та знаходиться в пошуку нових світоглядних та духовних орієнтирів. Найхарактернішою рисою масової культури є її комерційний характер. У ринковому суспільстві ця культура, розрахована на основну масу населення, обов’язково виступає в ролі продукту, споживання якого має приносити прибуток. Для вивчення попиту на цей продукт сучасна західна цивілізація вже давно використовує могутній потенціал наук про людину – соціологію, психологію, менеджмент, політологію. Одночасно не лише вивчаються, а й формуються культурні потреби і бажання мас.

Започаткував маскульт, як вважають, Голлівуд, масова комерційна продукція якого дала підстави назвати його “фабрикою мрій”. “Голлівудизація” поступово захопила книгодрукування, пресу, живопис. На ринок ринув потік коміксів, детективів, “жіночих романів”. Театральні сцени заполонили мюзікли і зворушливі мелодрами, розквітла “жовта” преса. Надзвичайного масштабу набула “індустрія розваг” – від Діснейленду до телевікторин.

Існує досить розгалужена система індустрії масової культури, що включає в себе такі підрозділи:

 – засоби масової інформації – ЗМІ (практично всі приватні канали радіо та телебачення, газети та журнали існують за рахунок реклами споживчих товарів та послуг);

 – система організації та стимулювання масового попиту на продукцію (реклама на вулицях, транспорті, індустрія моди);

 – індустрія здоров’я (формування іміджу здорового способу життя);

 – індустрія дозвілля (туризм, книговидання, популярна музика та ін.);

 – міжнародна ком’ютерна мережа Internet;

 – масова соціальна міфологія.

Важко та й не потрібно перераховувати всі напрями індустрії масової культури, бо її продуктів безліч. Який же він, продукт сучасної масової культури? По-перше, він подається як якісний. Якщо це роман або художній фільм, тут важливий цікавий сюжет, інтрига, красиві герої, бурхливі почуття. Обов’язково при цьому треба дотримуватися чіткості жанру в розрахунку на певну категорію споживачів: для жінок “бальзаківського” віку – мелодрама, для чоловіків – бойовик, для домогосподарок – “мильна опера” (вихід на екрани Заходу перших телевізійних серіалів у 60-х роках супроводила реклама мила та пральних порошків). Хочеш розважитись – комедія, хочеш скинути напруження і стрес трудового дня – трилер (від англійського trill – тремтіти), для інтелектуалів – детектив та кросворд. По-друге, твір масової культури повинен бути зрозумілим. Надмірна філософія та модерністські прийоми не сприймаються масою, тому в попиті переважно є традиційний реалізм. Так, у живопису серед масового загалу розповсюджуються хрестоматійні твори реалістів ХІХ ст. та їх послідовників. Масова культура унікальна тим, що вона добре навчилася маніпулювати людськими інстинктами, доцивілізаційними реакціями та імпульсами, серед яких – ерос, страх, агресивність. Усе це є, безумовно, і у великих класиків, але не в такій примітивній формі, як це тиражується в сотнях сучасних романів та серіалів.

Очевидно, визначити масову культуру можна через той психологічний, ментальний тип людини, яка потребує такої культури. В усі часи людину хвилювала проблема її власного “Я”. Хто “Я”? Який “Я”? Яким “Я” хочу бути? “Висока” культура висуває до “Я” низку вимог, які втілюються в певному ідеальному образі. Він містить те, що заперечує “горизонталь” людського буття і відкриває надзвичайну висоту “вертикалі” – людську трансцедентність, духовність. Однак ідеал недосяжний, він віддаляється від нас, мов лінія виднокілля. Пошук свого ідеального “Я” – безнастанна духовна праця. Згадана праця не кожному видається необхідною. Місце ідеалу в свідомості такої людини посідає ідол – реальний, приземлений, досяжний образ, який і моделює масова культура. Для його характеристики невипадково застосовують слово імідж – образ, який не обов’язково збігається з істинним “Я” і створюється за допомогою певних засобів – косметики, одягу, манери поведінки, і розрахований на певне сприйняття оточенням.

Можна простежити, як змінювалась технологія створення ідолів маскульту. В дотелевізійні часи “зірка” була недосяжною, її життя, доля – загадкова і сповнена надзвичайними подіями – романтична, трагічна, героїчна. Згодом риси винятковості нівелюються, акцентується звичайність, доступність зірки (це звичайний хлопець або дівчина, наприклад, водій вантажівки, хлопець з італійського кварталу Елвіс Преслі, який став мільйонером, героєм, кумиром). Завдяки звичайності така людина – вдячніший об’єкт для психологічних процесів проекції й ототожнення, її успіхи сприймаються, як власні. Наслідувати її – справа техніки: макіяж “під Мерліін”, одяг – “під Преслі”, пластика – “під Майкла Джексона”. Масова культура не цікавиться людиною-особистістю, не намагається зрозуміти її. Вона обмежується безцеремонним “підгляданням”. Згадаймо, що імідж принцеси Діани створювався безжалісними “папарацці”, що не залишали її навіть у гімнастичному залі, доповідаючи мільйонній аудиторії, які саме вправи робить вона для корекції фігури. Питання “мати чи бути” масова культура розв’язує на користь “мати”. Тугу за недосяжним вона змінює філософією прагматизму, що проголошує: “Бути – це означає мати, користуватись і насолоджуватись”. На думку автора бестселлера 1971 р. А. Моля “Кітч, мистецтво щастя”, вищим виявом цієї культури є універсальний магазин, де споживач може задовольнити всі потреби, вміло сформовані “цивілізацією добробуту і розваг”. Вона створює власний варіант “віднайденого раю” у вигляді суспільства споживання і подає його в чітко матеріалізованій формі: комфортабельний будинок, престижний автомобіль, сучасна аудіовідеотехніка. Образ цього раю змальовує реклама, що виробляє “стратегію бажань” у споживачів. Італійський кінорежисер Федеріко Фелліні так уявляє рекламу: камера надокучливо блукає по людському тілу; маса хвилястого волосся; величезні роти, які смокчуть, п’ють, ковтають, цілуються, губи намальовані, напіввідкриті, показують язик. Їжа на будь-який смак: різні підливи, соуси, майонези. Обличчя – чоловічі, жіночі, дитячі, які випромінюють безхмарне щастя, захоплення, бажання, задоволення. Для тих, кому недоступне рекламоване багатство, пропонується його сурогат: манто зі штучної норки, намисто із гірського скла, шпалери “під мармур”.

Масова культура постачає на ринок і своєрідне мистецтво, яке нерідко характеризується поняттям кітч (нім. Kitsch – сміття), тобто халтуру, підробку.

В історії мистецтва виявляє себе певний алгоритм: у боротьбі зі старим, віджилим у ньому внаслідок сміливого пошуку геніальних митців народжується щось нове, своєрідне художнє одкровення. Поступово це нове поширюється, розвивається, досягає кульмінації, оволодіває умами – і починає занепадати. Те, що стало загальноприйнятим і загальновідомим, перетворюється на наслідування численних епігонів, що зводять колишні одкровення до рівня стереотипів. Для створення стереотипу необхідно досягти певного рівня художньої техніки і мати відчуття ринку – своєчасно вловлювати “злобу дня”, підтримувати у споживача ілюзію причетності до чогось важливого, значущого, “доленосного”. Це і є той самий кітч. Кітчеве мистецтво виявляється по-різному. Воно може поставати перед масовою аудиторією як своєрідна підробка під “національне”. Інша лінія кітчевого мистецтва – принциповий натуралізм, декларована традиційність. Це портрети з абсолютно достовірним зображенням костюма, парадної усмішки людини, тобто такої людини, якою вона хоче виглядати в очах інших. Це живописні жанрові сцени, що зображають ситуації зворушливі, повчальні, життєподібні, але без реальних драм, трагедій, потрясінь. Особливо вдається така життєподібність мистецтву десятої музи – кіно і телебаченню. Користуючись специфічними засобами, воно може дати повну картину життєвої псевдореальності – марка автомобіля, фасон сукні, зачіска, оформлення інтер’єру. І герої – мов справжні: відважні супермени вражають атлетичною будовою і невтомними бійками з підступними противниками і завжди виходять переможцями; чарівні молоді мільйонери в бездоганних смокінгах і метеликах здобувають засоби для розкішного існування, сидячи в суперсучасних офісах хмарочосів і віддаючи накази про придбання прибуткових акцій; милі блондинки – новітні Попелюшки – з невинними дитячими очима і здивовано напіввідкритими устами у вуличному натовпі зустрічають чарівного принца, готового взяти їх на довічне утримання, або несподівано створюють свій успішний бізнес чи, вразивши своєю незвичайною красою і прихованим талантом відомого продюсера, стають зірками світового кіно, співачками, топ-моделями. Е. Фромм (1900 – 1980 pp.) у своїй книзі “Втеча від свободи” називає емоційний стан, що створює таке мистецтво, псевдопочуттям. Це шлях втечі від реальних життєвих проблем у світ безконфліктний, віртуальний. Це спосіб урізноманітнити життя за допомогою “сублімації почуттів у несправжнє”, не докладаючи жодних зусиль, нічим не поступившись. Замість трагедії маскульт пропонує криваву мелодраму, тріллер, замість кохання – секс, замість романтики – надуману позу, замість психологічної глибини – ефектні психологічні “виверти”.

Третій різновид кітчу – псевдобунтарство, псевдосміливість: наслідування прийомів, вироблених бунтарями-авангардистами, але позбавлених їх заперечувального пафосу; звернення до того, що виходить за межі буденної свідомості (містичної алегорії, багатозначного символізму), але не заперечує усталених норм.

Отже, кітч – це мистецтво, яке привносить в добре відоме елемент безпечної новизни, вміє своє бунтарство узгодити з непорушністю консерватизму і виступає негрізною опозицією під крилом офіціозу. Будучи цілком придатним для споживання “массою”, воно водночас потребує ефектного “упакування” – атмосфери скандалу, сенсації, ажіотажу, викликаних не стільки самим “продуктом”, скільки другорядними обставинами, пов’язаними з біографією митця, історією свого створення або “функціонування”. Таким ефектним “упакуванням” можуть бути повідомлення про чергову пластичну операцію Майкла Джексона, репортаж про заходи, спрямовані на забезпечення повної приватності гучного весілля Мадонни, подробиці розлучення зіркової пари Ніколь Кідман – Том Круз.

У тоталітарному суспільстві, незважаючи на його колективістський характер, справжньої масової культури не існує. Декларована як масова, культура такого суспільства по суті є елітарною, оскільки її створює художня еліта на замовлення політичної верхівки. У такій художній культурі мало уваги приділяється особистим почуттям та індивідуальним інтересам, здебільшого йдеться про колектив та державу. Більшість творів соціалістичного реалізму, що виходили в СРСР масовими тиражами, не користувалися справжнім попитом, проте великий ажіотаж викликала поява окремої продукції західної масової культури (фільм “Тарзан” у кінці 40-х років, мультфільми Уолта Діснея, детективи Агати Крісті).

Яким є співвідношення між масовою і елітарною, або фундаментальною культурою? В. П. Руднєв, автор “Словника культури ХХ століття”, підкреслює, що обидві культури – як дві півкулі головного мозку, кожна з яких здійснює принцип доповнення. Масова культура як первинна відтворює образ реальності, фундаментальна ж виступає як вторинна, моделююча система. У цьому відношенні масова культура ХХ ст. була повною протилежністю елітарної культури в одному та її копією в іншому. Так, знявши касовий фільм “Парк юрського періоду”, знаменитий голлівудський режисер С. Спілберг, заощадив кошти на фундаментальну картину “Список Шиндлера”, що розповідає про трагедію холокосту.

У багатьох країнах з добре розвинутою ринковою економікою, незважаючи на панування масової культури, цілком успішно розвивається культура елітарна та народна. Отже, масова культура, як і цивілізація, може нести потенційну небезпеку бездуховності, але під контролем суспільства та його еліти вона повинна трансформуватись у прообраз нової буденної культури людства ХХІ ст.

На противагу масовій культурі виникла контркультура. Це був соціально-культурний рух 60-70-х років XX ст. Його харак­терними рисами були опозиція офіціозу і схильність до компро­місу. Контркультура як форма духовного протесту молоді проти ідеалів споживацького суспільства знаменувала собою відверту відмову від стандартів і стереотипів масової культури. Її харак­терною ознакою було негативне ставлення до існуючої буржу­азної культури.

 Особливістю контркультури було войовниче несприйняття загальновизнаних норм і цінностей. Передусім це стосується масової культури.

Всупереч твердженням, що художня література не повчає, а розважає, прихильники контркультури шукали ідейного підгрунтя своїм переконанням саме в ній. Недарма одна з кни­жок Р. Хайнлайна « Чужинець у чужій країні» в епоху носіїв контр­культури, яких називали «хіппі», стала бестселером, настільною книгою університетських кампусів .

До носіїв контркультури зараховували «хіппі», «нових лівих» тощо. «Нові ліві» і «хіппі» були двома крилами контркультури.Мешкали представники контркультури в численних комунах. їхній зовнішній вигляд був запозичений з різноманітних екзо­тичних джерел східних культур.

На противагу хіппі — «дітям-квітам», основна частина молоді, наприклад, США прагнула стати яппі (yuppies) — працівниками складної розумової діяльності, які демонструють висхідну мобільність. Життя їх сплановане наперед: чотирирічне навчан­ня у вузі, зайнятість у сфері складної розумової або управлінської роботи і відносно високий прибуток домогосподарства.

Кажуть, що контркультура є інтегральним явищем, яке по­ступово охоплює все західне суспільство. З другого боку, контр­культура, мовляв, стосується тільки сфери мистецтва. Відповід­но, на контркультуру покладаються і різні надії. Деякі її прихиль­ники називають контркультуру справжньою революцією, яка приведе до якісно нового суспільства. Адже лише рух молоді породжує новий тип революції і нове суспільство.

Носіями контркультури є гомогенні вікові групи молоді. Вічно існуюча проблема батьків і дітей змушує останніх створю­вати неформальні малі групи однолітків, рівних не тільки за віком, а й за соціальним статусом, за поглядами і нормами пове­дінки. Суть існування молоді в таких групах полягає в пошуках соціального статусу у тому віці, коли світ дорослих ще не сприй­має її за рівну собі.

Часто-густо все обмежується лише ексцентричною поведі­нкою й епатажем громадської думки. Проте це ж середовище формує свої ціннісні орієнтації, вищим принципом яких є задо­волення, насолода, як збудник мотивів і мета поведінки. Моло­діжна контркультура спрямована на задоволення потреб.

Вона вимагає свідомої відмови від традиційних цінностей буржуазного суспільства і заміни їх на інші. Ними є свобода са­мовираження, особиста дотичність до нового стилю життя, відмова від регламентації стосунків тощо. Основним гаслом кон­тркультури є щастя людини, яке розуміється як свобода від мо­ралі.

Прихильники контркультури протиставляють раціональним формам техногенного суспільства ті чи інші явища творчого про­цесу. Сама ж творчість для них є довільною, імпульсивною.

Несприйняття буржуазних цінностей з найбільшою силою виявилось у студентських виступах в Парижі весною 1968 року. Незадоволення студентів викликала і зарегламентована систе­ма вищої освіти. Крім того, молодь прагнула до більшої свободи стосунків. Студенти прагнули говорити про все відверто. Особ­ливо це стосувалось сексу. Були висунуті гасла: «Заборонити за­борони!», «Займатися коханням, а не війною!», «Будьтереаліста­ми, вимагайте неможливого!» тощо. Поки що ці вимоги були да­лекими від радикалізму. Цікавим є зміст листівки, яка критикувала капіталізм як «суспільство однакових можливос­тей»: «Я беру участь, ти береш участь, він бере участь, ми беремо участь, ви берете участь — а вони отримують прибутки!». \*

Протягом півтора місяця студентські заворушення охопи­ли Сорбонну, яка стала центром руху. Президент Франції Шарль де Голль проігнорував серйозність студентських виступів. Вся повнота влади опинилась у руках сил правопорядку. Втручання поліції спровокувало студентські барикади. До того ж в русі про­тесту взяли участь ліворадикали, троцькісти. Вони оголосили війну вже всій суспільній системі Франції.

Разом з тим поміркованість і відповідальність по обидва боки барикад допомогли уникнути кривавих сутичок. Події весни 1968 р. у Франції ввійшли в історію як найбільший бунт молоді XX ст. у розвинутій капіталістичній країні.

**2 . Зарубіжна література у 60-х-80-х рр хх ст .**

Нове покоління письменників Франції 80-90-х рр. розви­нуло напрямок, названий літературознавцями як «новий ’новий роман’». Лідером цього напрямку став Ж.-Ф.Туссен. Адептами «нового ’нового роману’» вважаються Ф. Бон, Б.Візаж, Ж.Еш- ное, П.Древе та інші.

Алена Роб-Грійє і Жана-Філіппа Туссена відокремлює ціле покоління. Романісти епохи постмодернізму зовсім не схильні ламати традиційні структури. Навпаки, вони поновлюють сю­жет та ілюзію правдоподібності. Той же Ж.-Ф.Туссен вважає, що література, як фотографія, пробує зафіксувати миттєвість. Про­те ці спроби зарані приречені на поразку, тому що зупинити плин часу неможливо. Правда, Л.А.Зоніна назвала «новий ’новий ро­ман’» небезпечним явищем, яке веде до вбивства мови.

При цьому протягом багатьох років однією з течій французь­кої літератури залишалася реалістична. Її представляли Робер Мерль, Анрі Труайя, Ерве Базен, Філіпп Еріа, Андре Моруа та інші. Правда, деякі з них пробували, і не без успіху, свої сили у фантастиці.

У 80-ті рр. в культурі США починається новий період. Замість роману з вкрай егоїстичним індивідуалістом-героєм з’яв­ляється дедалі більше творів з широким соціальним тлом, на якому досить гармонійно відбиваються долі головних героїв. У романах Гора Відала, Е.-Л.Доктороу, В.Стайрона таким тлом був не тільки соціум, а й історія.

Побутує думка, що в цей період Д.Апдайк, Ф.Рот, Є.Ко- зинський, В.Стайрон та І.Шоу мали таке ж значення в амери­канській літературі, яке на початку 50-х років мали в Росії О.Фадєєв, К.Федін, В.Ажаєв, Б.Полевой і С.Бабаєвський. На жаль, це не свідчить на користь американських письменників.

У відповідь на постмодернізм голосно заявляє про себе нова генерація молодих письменників-мінімалістів: Енн Бітті, Боббі Енн Мейсон, Енн Тайлер, Джон Форд, Раймонд Карвер. Цим письмен­никам властиве заглиблення в локальне, родинне життя, зосеред­женість на людських взаєминах. Суспільне життя у творах мінімалістів виражає себе через приватне, індивідуальне. Серед їхніх улюблених жанрів переважає оповідання, традиційне для США short story, нова хвиля якого затопила літературу в 80-90-ті рр.

Очевидно, що тільки в США була можливою поява літера­тури, створеної за телевізійними фільмами і передачами або за кінофільмами. В колі читацьких інтересів американців такі книжки посідають набагато більше місця, ніж найзначніші ху­дожні твори. В основному існують три варіанти виготовлення такої книжкової продукції. Перший — коли в основі фільму ле­жить бестселер, а після його екранізації створюється новий ро­ман. Другий варіант подібної літературно-кінематографічної акції — коли в основі сценарію лежить оповідання, а після вихо­ду на екрани фільму сценарій переробляється на кінороман. Третім варіантом «кінопрози» є книга за оригінальним сце­нарієм. Причому такі книги ілюструються сценами з фільмів.

Для всіх перерахованих варіантів кінороманів і телепрози характерним є спрощене, стереотипне бачення світу. Така «літе­ратура» призначена для невибагливого масового читача, але саме вона визначає рівень і характер літературних смаків середнього американця.

Взагалі ж затяжний період спаду в розвитку англійського роману післявоєнних років закінчується і настає період пробуд­ження. Варто пам’ятати, що найбільш сміливі і привабливі тво­ри з’являються в Англії більше в драматургії, ніж у прозі.

А в кінці 80-х справи склались трохи інакше. За минулі роки в англійську літературу влились дві могутні течії. Одна з них, «фантастичний реалізм» — дітище латиноамериканських про­заїків Хорхе Луїса Борхеса, Габріеля Гарсія Маркеса і Альєхо Карпентера, — вплинула на творчість таких відмінних один від одного авторів, як Джон Фаулз і Анджела Картер. Друга течія виникла завдяки невеликій групі письменників — вихідців з різних країн, які писали англійською мовою.

Патріархом тут, без сумніву, варто вважати 57-літнього індійця В.С.Найпола — він народився в Тринідаді, та вже близь­ко 30 років живе в Англії. Решта п’ятеро — це китаєць Тімоті Мо, нігерієць Чінуа Ачебе, Аніта Десаї з Індії, японець Кадзуо Ісігу- ро та індієць з мусульманської сім’ї Сальман Рушді, який став всесвітньо відомим завдяки смертному вироку, який виніс йому аятола Хомейні за роман «Сатанинські вірші».

Протягом 60-70-х рр. в ФРН говорили і писали про кризу «старої літератури». Що стосується роману, то молоді письмен­ники, які зараховували себе до «нової лівої літератури», вважа­ли, що він загинув. Для них і Кеппен, і Бьолль були класиками, які застаріли, немов «кіно дідуся». Такі письменники, як Г.Хай- сенбюттель, П.Хандке, П.Шнайдер та інші, стверджують, що традиційна література приречена ще й тому, що нездатна нічого змінити. Мовляв, історія літератури, яка повна прикладів со­ціальної заангажованості письменників, продемонструвала без­силля перед політичною реальністю. А оскільки зовнішній світ, а також душа людини не піддаються пізнанню старими засоба­ми, то «нові ліві» перейшли до відтворення другорядних, дрібних деталей предметного світу, а також моментальних відчуттів і сприйнятгів. Тобто реалістичне зображення нерідко замінюва­лося при цьому, наприклад, «поетикою здогадок», в основі якої лежить те саме переконання в неможливості пізнати людські характери і явища зовнішнього світу. Причому мова в «новій літе­ратурі» є самодостатньою субстанцією, тому що література скла­дається не з проблем, а тільки з мови. Отже, якщо змінити засо­би вислову, кажуть «нові ліві», то зміниться і дійсність.

Питання про долю Німеччини і поведінку німців не­змінно наштовхується для Гюнтера Грасса на проблеми куль­тури. Давнім прагненням Г.Грасса було бажання заповнити «національний вакуум» культурою. За більш ніж десять років до об’єднання НДР і ФРН Г.Грасс вже писав про єдність німець­кої культури, її можливості в умовах загальної ворожості. Вза­галі ж в його творах розглядаються шляхи цивілізації і можли­вий близький кінець людства. Неминучий, якщо люди не пере­стануть поводити себе так самовбивчо, як нині.

Зарубіжну художню літературу останніх років можна умов­но поділити на літературу вимислу, реалістичну і проблемну (ме- талітературу). До літератури вимислу можна віднести фантасти­ку, а також пригодницькі, детективні повісті і романи. З легкої руки французької критики останні ще називають поларами або неополарами (поліцейськими романами).

Найвідомішими майстрами літератури вимислу світового рівня є А. Крісті, Дж. Вайт, А. Кларк (Англія); А.Азімов, Р.Шеклі, Р.Бредбері, Р.Сілверберг, М.Крайтон, К.Саймак та ін. (США); Буало-Нарсежак (П’єр Буало і Тома Нарсежак), П.-

В.Лезу, Ф.Карсак, С.Жапрізо, П.Александр, Ж. Ескамбрай (Франція); І.Єфремов, брати А. і Б.Стругацькі, Кір Буличов (Ро­сія); Г.Л.Олді, М. і С.Дяченки зі своїми лірико-психологічними фентезі (Україна). Останні вважаються продовжувачами тра­дицій українського романтизму, коріння якого сягають творчості О.Довженка і П.Тичини.

Цікаво, що до початку 60-х рр. існувала спільна англо-аме- риканська фантастика. Вона зв’язувала письменників по обид­ва боки Атлантики не так однією мовою, як загальними часопи­сами і постійним спілкуванням.

Низка блискучих письменників, що збагатили своєю твор­чістю світову літературу, є вихідцями з країн Азії, Африки і Ла­тинської Америки. Це Рабіндранат Тагор з Індії, Воле Шоїнке з Нігерії, Гарсіа Маркес з Колумбії, Ясунарі Кавабата і Кендзабу- ро Ое\* з Японії. До них належить перший в арабському світі лау-реат Нобелівської премії Махфуз Нагіб з Єгипту. Першим китайсь­ким лауреатом Нобелівської премії з літератури став в 2000 р. Гао Сінцзянь, автор «Гори душі» і «Книги самотньої людини».

Металітературу представляють Дж.Фаулз\*, А.Байєтт, Д.Лессінг, патріарх британських письменників В.Голдінг\*\*; К.Воннегут, Дж.Хеллер (США) тощо. В ній вигадка поєднуєть­ся з елементами реалізму.

Осторонь усіх цих напрямків стоїть література постмодерніз­му (післясучасності). Її ідейними

натхненниками були С. Беккет,

 Набоков, Х. Л. Борхес. Постмодерністи чинять опір історично­му процесові. Світ романів, наприклад, С. Беккета — це світ чи то привидів, чи живих людей, які збожеволіли, чи й зовсім неживих. Тільки вони й самі забули про цю обставину, як вони забувають і про все інше. Немає нічого більш реального від «ніщо», стверджуєБеккет, підреслюючи трагічну беззмістовність буття.

Наступний характерний проміжний тип — це тип «людини з химерами». Ця людина скоріше жалюгідна, ніж трагічна, часто зустрічається в творах В. Набокова\*\*\*. Зламані долі і самотність — такий талан «людей з химерами», які все життя живуть у нере­альному, вигаданому світі. З часом вони перетворюються на «монстрів», однак відмовляються визнати законність «нормаль­ного» суспільства, жертвами якого вони, по суті, є.

Х.Л.Борхес став відомим широкому читацькому загалу країн Східної Європи тільки в останній чверті ХХ ст. Головною при­чиною такого пізнього знайомства була ідеологічна і філософська спрямованість творчості письменника, яка не вкладалась у рам­ки соцреалізму. Незвичною вона була навіть у рамках критич­ного реалізму.

Досягнувши світового визнания, Х.Л.Борхес так і не ство­рив жодного великого твору, залишившись у пам’яті нащадків майстром малого жанру. Письменник був людиною універсаль­ної культури, глибоким знавцем східних вчень і західної філо­софії. Х.Л.Борхес експериментував у красному письменстві, ви­користовуючи свій талант поета в створенні коротких метафо­ричних прозових творів.

Всі троє з названих лідерів постмодернізму, живучи в різних країнах світу й на різних континентах, завжди висловлювали ворожість до «комунізму сталінського зразка». І до соціалістич­ного табору, небезпідставно вбачаючи вже в самому слові «табір» зазіхання на свободу вибору.

Багатобарв’я сучасної зарубіжної літератури збігається з її устремлінням до більш компактної системи. Зараз можна гово­рити про світову літературу в значенні однаковості проблем, які вона описує художнім словом, але різними стилями. Художній твір не обмежується функціями і не може слугувати моделлю для розуміння емпіричної реальності. Класичне судження про те, що за допомогою мистецтва ми пізнаємо світ, — не так безпідстав­не, як не безумовне. Текст літературного твору не є дзеркалом життя. Він містить у собі лише йому притаманне знання, що оновлює наші застарілі уявлення про літературу. Мистецтво, ма­буть, лише накопичує попередній досвід життя людства.Однією з причин цього є науково-технічна революція (НТР). Сучасні засоби інформації дають можливість оглянути це не­осяжне поняття — світову літературу. Можна сказати, що ми­стецтво тепер звертатиметься до всього світу як до своєї ауди­торії. Візуальні методи інформації дають можливість подолати навіть такі важкі бар’єри, як мовні.

На жаль, разом з цим втрачаються багато які з функцій літе­ратури. Відбувається народження колективного розуму, комп’­ютеризація свідомості, щезання книжки та індивідуальності як атавізму\* аристократії

**3. Нові напрямки постмодерністського мистецтва.**

Розмір таланту художника можна визначити за пізнаваністю його картин. У деяких художників (Ів Тангі, Де Кіріко, Фонта­на) пізнаваність робіт відбувається завдяки однаковості. Але Пікассо, наприклад, незважаючи на всі його різні періоди, пізна­ваний здалеку, бо він схожий тільки на самого себе. Таких лег- копізнаваних і в той же час різних, мінливих художників сьогодні залишилося зовсім небагато. Роберт Раушенберг — один з них. Його ім’я стало своєрідним символом сучасного мистецтва США. Він є одним з родоначальників поп-арту, художніх кон­цепцій, що змінили уявлення про специфіку і уявно-виражальні можливості мови живопису.

Вважається, що ядром художньої класики і модернізму є стилеутворення. А поп-арт позбавлений стилю в його традицій­ному розумінні. Тепер у західній культурі через поп-арт поняття «художній стиль» трансформувалось в альтернативне поняття «стиль життя». Така зміна акцентів спонукала до ревізії катар­сису\* — ще одного важливого інструменту традиційного мистец­тва. Так, Ясперс Джонс і Роберт Раушенберг представляли ранній поп-арт чи навіть були його попередниками. А вже Гой Ліхтен­штейн став перехідною постаттю на шляху до «класичного» поп- арту. Основними ж його постатями вважаються Енді Ворхол, Джейс Розенквіст, Клаес Ольденбург і Том Вессельман.

В середині 60-х рр. одночасно в США і країнах Західної Європи виник концептуалізм як реакція на абстракціонізм імінімалізм. Останні ставили емоцію, енергію, форму вище за смисл. Концептуалісти ж прагнули виділити в творі насамперед закладену в ньому ідею. На їхнє переконання, в основі кожного предмета лежить смисл, для якого людство не знайшло кращого вираження, ніж слово. Родоначальником західного концептуа­лізму був Джозеф Кошут.Після ближчого знайомства з концептуалізмом глядач ще раз переконується, що для того, щоб ним займатись, не потрібна спеціальна художня освіта чи природна обдарованість. Концеп­туалістом може стати будь-хто, в кого є вдома дещиця старої ви- бракуваної сантехніки і бажання створити з неї композицію.

Існує широке і вузьке розуміння концептуалізму. Широке розуміння зводиться до збивання, викорінювання творів мис­тецтва, що в принципі притаманно всьому постмодернізму. Для концептуаліста підручним матеріалом може бути все що завгод­но: розбитий унітаз, зламане колесо автомобіля, стара газета, діряве відро тощо. Таке використання промислових виробів як вихідного матеріалу для творчості ставить мистецтво на грань повного знищення, розчинення в навколишньому середовищі.

У більш вузькому розумінні концептуальне мистецтво зво­диться до лінгво-естетичних експериментів і стає справою об­раних, втаємничених у мистецтво. Залежно від використання того чи іншого матеріалу в концептуальному мистецтві розріз­няються такі течії, як боді-арт, ленд-арт, перформанс, відеоарт тощо.

Різноманітні формалістичні напрямки в живописі є своєрід­ною моделлю мистецтва країн Заходу. Існує принаймні два ме­ханізми його дії. Один з них зайнятий виробництвом абстракт­ного мистецтва, розрахованого на фахівців, на еліту. Другий — виробництвом масової культури. Змичкою між ними слугує поп- арт.

Характерноюрисою сучасного мистецтва є не створення ше­девра, а винахід нової концепції світу, незвичайного погляду на речі. Тому на виставках сьогодні більше колег, ніж глядачів, так само як і в театрах та бібліотеках. Творці нового світу мистецтв при­ходять сюди в пошуках нових алгоритмів.

Мистецтво великих міст не уникло сьогодні вульгаризації, девальвації перевірених часом цінностей. Занепад мистецтва проявляється у змішуванні грубості і рафінованості. Штучність мистецтва стає дедалі очевиднішою, більш умоглядною, абстрак­тною. Мистецтво починає втрачати здатність до органічного розвитку. Еклектизм сучасного мистецтва і культури не підля­гають сумніву.Беруть гору копіювальники, що реалізують не органічний стиль, а моду .

Послідовники Зігмунда Фрейда вбачають у художникові невротика, який володіє щасливою здатністю надавати приємної форми своїм невротичним маренням. Тому смисл мистецтва вони бачать в аналізі тих чи інших найрізноманітніших марень, ігноруючи всяке відтворення дійсності

Період усвідомлення скульптури малих форм як значного художнього явища припадає на 70-ті рр. Цей напрямок виразив суть стилістичних пошуків кінця XX ст. і сам став одним з його визначень.

У 70-х рр. був висунутий ряд архітектурних проектів під на­звою «проекти способу життя». Одним із них є ідея «сусідства». Автори її припускали, що у спеціально побудованих містах з не­великих будинків замкнута напівсільська община перенесе свою увагу з проблем суспільних на внутрішнє життя такого містечка.

В 70-80-х рр. ідеї Р. Вентурі стали основою архітектури постмодернізму. Її головними принципами є підпорядкування будівлі довкіллю, включення натяків на архітектуру минулого, повернення орнаменту. Постмодерністи відмовляються від со­ціальної відповідальності професії, вважаючи її утопічною пре­тензією. Прихильники цього стилю почали будувати такі жит­ла, які б задовольняли потреби середньої буржуазії як фундамен­ту моральних засад західного суспільства.

Архітектор П. Кук (Англія) запропонував проект миттєво виникаючих і миттєво зникаючих міст. Це була б своєрідна Ар- кадія (щаслива країна), місто-сад, розташоване на околиці ве­ликого міста.

Змінюється архітектура міста в цілому. Вже є проекти жит­лових чашечок (комірок), вільно підвішених на несучий каркас, з якого їх можна коли завгодно зняти. Це й «Інтерпод» В. Мор­гана (США), й англійські проекти: групи «Аркігрем», башта з гніздами У. Чока, «зерно в початку» А. Куормбрі. Тобто, йдучивулицями міста ще день тому, людина бачила звичайні будин­ки, а сьогодні на тому ж місці можна бачити з десяток чи зо два кубиків-квартир, що висять на стовбурах. Може залишитися і один стовбур, якщо господарі від’їдуть, забравши з собою «блок особистої архітектури».

Уже розробляються покриття, що чуйно реагуватимуть на вітер, дощ, настрій жителів, час доби. Вже є проекти мікрорайонів на платформах, що зможуть зміщуватись по горизонталі і верти­калі. В світі, організованому у такий спосіб, постійно можна буде відчувати тільки своє «Я». Решта буде змінним, дискретним.

Очевидно, що відмова архітекторів від нерозривного взає­мозв’язку функції і конструкції, від цього спадку модерністсь­кої ідеології, і створила термін «постмодернізм».

**4. Масове музичне мистецтво.**

У 60-70-х рр. молодіжна контркультура на американському континенті проявляється в «хард-року» («важкомуроку»). Його громоподібний ритм з відлунням металу був співзвучний настро­ям тодішньої молоді. З часом цей стиль стали називати «хеві-ме- тал» («важкийметал»).

Згодом виник «психоделічнийрок». Він зачаровуюче діяв на слухачів. Зародився він на дискотеках Сан-Франциско. Це було музичне породження філософії «хіппі». Після спаду молодіжно­го руху настав час войовничого індивідуалізму і занепаду. Тому на хвилі ретро-моди виник кемп-рок з оригінальною символі­кою і декоративністю. Цей стиль деякий час тримався на хвилі «комерційногороку». Поява складного, багатоканального прила­ду під назвою синтезатор додала наснаги подвижникам рок-му- зики. Стали виконуватися ускладнені композиції з елементами класичної музики. Рок-музиканти виступають у концертах ра­зом з симфонічними оркестрами. Були написані перші рок-опе- ри, серед них знаменита «Ісус Христос — суперзірка». Час, коли створювалася ця рок-опера, був відзначений на Заході підвище­ним захопленням молоді християнським вченням, звільненим від догм офіційної церкви.

На зміну «хіппі» прийшли «панки» («нікчеми»). Якщо «хіппі» проголошували мир і любов, то «панки» взяли за гасло ненависть і війну. З’явився і стиль «панк-рок». Центром його був Лондон. Як хтось вже сказав, суничні поляни вічної юності бітлів змінилися на асфальтові джунглі панків, які оголосили війну всім і кожному.

Саме неймовірної форми і кольору зачіски, екстравагант­ний одяг і прикраси відрізняли «панків» від музикантів інших груп. Прямою протилежністю «панкам» були «моди». Ці музи­канти в бездоганно пошитих костюмах, у білих сорочках з кра­ватками різко відрізнялися від «панк-рокерів». На зміну їм при­йшли «пост-панки» тощо.

Й по сьогодні в рок-музиці постійно відбувається розподіл двох образів — «попсового», естрадно-розважального, комерцій­ного, а також нон-конформістського і асоціального, бунтарсь­кого. І це при тому, що на Заході існує безліч інших музичних стилів.

Вельми ефективним за впливом на слухачів є давній і дуже популярний у Франції жанр шансон. У широкому значенні цьо­го слова це французька пісня у всіх її історичних і жанрових різновидах. В минулі століття — це кантилени, ле, баллади та ін., а в XX ст. — романси і соціальні пісні. Виконували ці пісні співа- ки-шансоньє. Ними були французькі поети і виконавці пісень. Вони часто бували і авторами текстів, а то й музики. Шансоньє виконують пісні на злободенні теми.Шансон — це музика паризьких балаганів, кафе і ресторанів. У ній є все, починаючи від спокою мудрої людини і закінчуючи елегантністю, нервовістю, смутком і меланхолією, завжди при­таманними французькому шансону. А мистецтво шансоньє спра­вило значний вплив на розвиток світової естрадної музики.

Рок проявився в такому різнобарв’ї стилів і форм, яке, ма­буть, не спостерігалося раніше в жодному з видів музичної куль­тури. Цьому сприяли, з одного боку, свобода від академічних умовностей, з другого — відкритість щодо всіх традиційних і су­часних видів мистецтва.

Британський соціолог М. Брейк поділив молодіжну субкуль­туру Заходу на три течії: богемну, злочинну і політичну. Для нас цікавою буде політична, за назвою «культура растафарі». «Куль­тура растафарі» — це явище поп-культури. Це і трущобна куль­тура негритянських люмпенів, і музичний стиль — «реггі», або молодіжна мода. Виник растафаризм як секта на Ямайці. В 60-х рр. його прихильники з’явилися серед кольорової молоді США, Канади і Англії. А в 70-х рр. секта перетворилася на поп-релі- гію, викликавши бум вже серед міської молоді Африки.

«Реггі» перетворив «расту» з локального народно-релігійно­го руху на модний музичний стиль. Навколо музики «реггі» ут­ворилась субкультура чорної молоді Заходу, а потім і Африки. В культурі «растафарі» молодь побачила привабливу концепцію «чорного націоналізму». А «реггі» став його музичним маніфес­том. Ідеологом растафарі і «королем» реггі був Боб Марлі.

В кінці 50-х рр., теж на Ямайці, сформувалася субкультура насильства чорного гетто — «руд бойз» чи «рудіз» («круті хлопці»). З того часу термін «крутий» чи «крутий мен» подорожує світом. І тільки у 80-х рр. він приходить у Європу. В центрі цієї культури — брутальний і впевнений у собі шибеник. Він ототожнює себе з растаманами. Примкнувши до них, «круті хлопці» тим самим легалізувалися.

В умовах наступу «масової культури» людина усвідомлює себе не через виробничі стосунки, а через культурні образи. При­чому ці образи накидаються людині серед різнобарв’я і тиражу­вання елементів багатьох культур. Таким є музичний стиль «етно-поп». Це суміш західної поп-музики з фольклором країн Сходу. Столицею «етно-попу» став Париж. Інакше кажучи, неєвропейський фольклор стрімко ввірвався у світову поп-культуру.Небезпечність «етно-попу» полягає в тому, що він створює у слухачів ілюзію національного стилю. Насправді ж національ­ний колорит вітчизняної музики в етно-попі спотворюється і розчиняється.

Електронна танцювальна музика має два основних піджан- ри — техно і хаус. Це клубна культура. Для багатьох своїх при­хильників вона є втечею від невлаштованості повсякденного життя. Хтось просто розважається під цю музику, і таких більше. А деякі її лідери пробують утверджувати мрію про культурне роз­маїття, артистичну незалежність і всесвітню духовність.

**Питання для самоконтролю**

1. Назвіть з міст і основні риси поняття “елітарна культура”.

2. Охарактеризуйте основні жанри елітарної культури.

3. Чому масова культура охопила значні маси населення світу?

4. Які позитивні і негативні риси має масова культура?

5. Проаналізуйте сутність і основні риси постіндустріального суспільства.

6. Назвіть досягнення науки у 60-х – 80-х рр.. ХХ ст..

7. Як засоби масової інформації впливали на розвиток культури?

8. Визначте проблеми освіти у зарубіжних країнах та в СРСР.

9. Охарактеризуйте художні напрями постмодернізму в літературі та мистецтві.

10. Які зміни відбувалися у масовій музичній культурі в 60-х – 80-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. Гаврюшенко О. А. Історія культури : Навч. посібник / О. А. Гаврюшенко, В. М. Шейко, Л. Г. Тишевська). – К. : Кондор, 2004. – 763 с.

4. 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.

5. Історія світової та української культури : підручник / В. А. Греченко, І. В. Чорний, В. А. Кушнерук, В. А. Режко. – К. : Літера ЛТД, 2010. – 480 с.

6. Історія української культури : навч. посібник для внз / за ред. О. Ю. Павлової ; М-во освіти і науки, молоді та спорту України, Нац. ун-т біоресурсів і природокористування України. – К. : Центр учб. л-ри, 2012. – 344 с.

7. Культурологія. Українська та зарубіжна культура : навч. посібник / за ред. М. М. Заковича. – К. : Знання, 2010. – 592 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. Голомшток А. Тоталитарное искусство / А. Голомшток. – М. : Галарт, 1994. – 296 с.

3. Енциклопедія постмодернізму / Ч. Е. Вінквіста та В. Е. Тейлора ; Пер. з англ. В. Шовкуна ; Наук. ред. пер. О. Шевченко. – К. : Основи, 2003. – 504 с.

4. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия : Эволюция научного мира / И. П. Ильин. – М. : МСМХС VІІІ, 1998. – 255 с.

5. Касьянов Г. В. Незгодні : українська інтелігенція в русі опору 1960 – 80-х років / Г. В. Касьянов. – К. : Либідь, 1995. – 224 с.

6. Кириллова Н. Б. Медиакультура : от модерна к постмодерну / Н. Б. Кириллова. – М. : Академический Проект, 2006. – 448 с.

7. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина. – М. : Ком Книга, 2006. – 352 с.

8. Кормич Л. І. Культурологія (історія і теорія світової культури ХХ століття) : навч. посібник / Л. І. Кормич, В. В. Багацький. – Харків : Одіссей, 2004. – 304 с.

9. Мєднікова Г. С. Українська і зарубіжна культура ХХ століття : навч. посіб. / Г. С. Мєднікова. – К. : Знання, 2002. – 216 с.

10. Руднев В. П. Энциклопедический словарь культуры ХХ века : ключевые понятия и тексты / В. П. Руднев. – М. : Аграф, 2003. – 608 с.

11. Український театр ХХ століття / Державний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса ; Вип. ред. : О. Коваленко, О. Левченко, О. Чайка. – К. : «ЛДЛ», 2003. – 512 с.

12. Яковлева А. М. Кич и художественная культура / А. М. Яковлева. – М. : Знание, 1990. – 62, [2], c.

**Опорні поняття:** масова культура, елітарна культура, концептуальне мистецтво (боді-арт, ленд-арт, перформенс, відео-арт); гіперреалізм, живопис “нових диких”, поп-арт, кітч.