Контрольная работа по этике

 ТЕМА: Искусство и цивилизация

Автор Юлия Петрова

1. Разночтения в целях цивилизации и культуры в социологических теориях искусства.
2. Конфронтации между цивилизацией и культу­рой как причины исторической эволюции искусства.
3. Разграничение общественных и индивидуальных ценностей — причина кризиса художественной коммуникации с точки зрения М. Вебера
4. Роль искус­ства в социологической тео­рии А. Швейцера как духовно-оппозиционного начала.
5. «Продуктивная напряженность» между цивилизацией и искусством по мнению А. Тойнби
6. **Разночтения в целях цивилизации и культуры в социологических теориях искусства.**

Как самостоятельная дисциплина социология искусства сложилась в середине XIX веке. В ту пору происходит социальная проблематика искусства выделяется в отдельный раздел, ранее вклю­чавшийся в эстетические и искусствоведческие теории. В социологии искусства сразу наметились два относительно независимых рус­ла: первое — теоретическая социология искусства, второе — эмпири­ческая, или прикладная, социология искусства.

В области теоретической социологии искусства работали Ипполит Тэн (1828—1893), Ж.-М. Гюйо (1854—1888), Герберт Спенсер (1820—1903), Георг Зиммель (1858—1918), Эмиль Дюркгейм (1858—1917), Макс Вебер (1864-1920), Питирим Александрович Сорокин (1889—1968) и др.

В задачи теоретической социологии искусства входило выявление различных форм взаимосвязи искусства и общества, воздействия ведущих социальных групп на тенденции художественного творчества и критерии художественности, системы взаимоотношений искусства и власти. В русле эмпирической социологии искусства развертывалось исследование аудитории искусства, изучение стимулов приобщения публики к разным видам искусств, статистический и количественный анализ процессов художественного творчества и восприятия.

Одной из основных проблем теоретической социологии искусства стала проблема отношений искусства и цивилизации. Осо­бую актуальность она получила еще в философско-эстетических теориях конца XVIII — начала XIX в. В работах просветителей, романтиков, представителей немецкой классической эстетики несовпадение целей цивилизации и культуры понималось как острая и углубляющаяся проблема. Высказывались идеи, что, выигрывая в процессе материаль­но-экономического развития в качестве рода, человек проигрывает в качестве индивида. Усиление специализации в сфере производства приводит к тому, что индивиды, добиваясь совершенства своего ча­стного дела, утрачивают сознание непосредственного единства с целым, т.е. опосредованно — с обществом. Отсюда следовал вывод, что искусство благодаря его высшим возможностям оказывается для современного человека чем-то отошедшим в прошлое, — красота стала смещаться в область частичной проблематики.

Про конфликт цивилизации и культуры писали и романтики, но, в их устах это противостояние проявлялось как конфликт культуры и искусства. Первоначально, на рубеже XVIII—XIX вв., понятие культуры отождествлялось с понятием цивилизации, выступало в качестве ее сино­нима. Отношения цивилизации и искусства приобрели смысл проти­воположности соответственно внешнего и внутреннего существования.

За специализацию трудовой деятельности, являющейся неотъем­лемой чертой прогресса, человек платит большой ценой. Но «неуже­ли же, однако, назначение человека состоит в том, чтобы ради изве­стной цели пренебречь самим собою?» — восклицал Шиллер. Рост технического совершенства, улучшение материальных условий жиз­ни человечества — закономерная и желанная цель, но в процессе этой тенденции человек утрачивает целостность своего духовного бытия, полноту отношений с миром, что свидетельствует о расщеп­лении его существа и превращении его в частичного человека.

1. **Конфронтации между цивилизацией и культу­рой как причины исторической эволюции искусства.**

Уже в начале XIX в. со всей актуальностью была по­ставлена проблема противостояния культуры (искусства) и цивили­зации. При этом цивилизация понималась как корыстное, потреби­тельское образование, умножающее практическое отношение к че­ловеку как к функции, культура же рассматривалась как про­тивоположный полюс. Духовно-культурное творчество — не сред­ство, оно имеет цель в самом себе, значит, культура по своей природе бескорыстна, созерцательна, незаинтересованна, в чем и со­стоит ее противопоставленность цивилизации.

Отдаление целей цивилизации от целей духовной культуры прямо отразилось в судьбах искусства. Обнажились две глобаль­ные стадии художественного творчества, которые Шиллер обозначил через понятия наивного и сентиментального искусства. «Поэт либо сам природа, либо ищет ее. Первое делает поэта наивным, второе — сен­тиментальным».[[1]](#footnote-1) Уточнение «либо ищет ее» указывает на характер худо­жественного творчества в тот период. По Шиллеру, художник «сенти­ментального типа» не чувствует органичных связей с окружающим миром, но сама природа творчества направляет его к целостности; художник конструирует и создает ее в мире поэтического вымысла, хотя и сам выступает как существо частичное, неполное.

Значимые идеи, продолжившие разработку причин противостоя­ния искусства и цивилизации, выдвинул Освальд Шпенглер (1880— 1936). В его работе «Закат Европы. Причинность и судьба» символом судьбы культуры и свидетельством социокультурных изменений вы­ступает искусство. Метод Шпенглера состоял в переносе из области природы в область культуры морфологической структуры жизненного цикла. Каждая культура имеет ограниченное число возможностей сво­его выражения, она появляется, зреет, увядает и никогда не возрож­дается. Эпохальные циклы не имеют между собой какой-либо явной связи; в их исторической жизни целью оказывается сама жизнь, а не ее результат. Значит, было бы некорректно размышлять о при­роде исторического процесса с точки зрения его целесообразности, делает вывод Шпенглер. Отношения между цивилизацией и культу­рой внутри каждого цикла и выступают основной пружиной всех исторических коллизий и превращений.

Генезис каждого цикла связано с наличием сильных продук­тивных идей, которые эпоха приемлет как безусловные, в которые она верит и которые придают ей динамику и жизненность. Пока эти ценности, т.е. «душа» культуры, животворны, эпоха активно плодо­носит, создает грандиозные произведения в сфере искусства, лите­ратуры, философии. «Начало конца» каждого эпохального цикла зна­менуется тектоническим сдвигом: на смену бескорыстному идеалу приходит корыстный интерес, бескорыстные порывы духа замеща­ются прагматичным потребительским сознанием. Таким образом, каждая эпоха, когда в ней изживается вера в первоначальный фор­мирующий дух, изначально придававший смысл и ценность этой эпохе, проделывает траекторию от культуры к цивилизации.

Цивилизация в ее чистом виде, понимаемая как исторический прогресс, состоит, по Шпенглеру, в постепенном отложении став­ших неорганическими омертвевших форм. Греческая душа и римский интеллект — вот к чему здесь сводится разделение. В одном случае перед нами — система ориентации, органичная для общества и инди­вида, в другом — конвенциональная, условная, необязательная. По своей сути цивилизация, делает вывод Шпенглер, есть совокупность крайне внешних и крайне искусственных состояний, к которым спо­собны люди, достигшие последних стадий развития. Цивилизация есть завершение.[[2]](#footnote-2) Движение к стадии цивилизации, по его мнению, есть судьба каждой культуры. Искусство на той исторической стадии, когда наступает господство цивилизации, становится спортом. В этом, к примеру, истинный смысл формотворчества, которое наблюдает­ся в эпоху эллинизма. У каждого грека была какая-нибудь черта Дон Кихота, у каждого римлянина — черта Санчо Пансы. По сравнению с этими чертами прочие их качества стушевываются. Вся система аргументов и доказательств Шпенглера строится на толковании ду­ховного порыва и самоопределения как сильного витального начала, основы, дающей толчок зарождению любых культур.

Конечно, актуальный смысл концепции Шпенглера — в уси­лии определить потенциал современного ему общественного про­цесса, его историческую точку. Выводы неутешительны: XX в. находится в стадии замерзания, «ноги у современной культуры похолодели». Ее весна, согласно концепции немецкого мыслителя, претворилась в средневековье. Лето и зрелость пришлись на Возрождение и XVII в., осень и зима отмечены явлением немец­кой классической философии, практицизмом XIX в. и марксизмом. Систематическая философия получила свое завершение с исходом XVIII столетия. Затем пришел черед присущей большому городу не умозрительной, а практической, этически-общественной философии. Систематическая философия, как и большие художественные сти­ли, теперь бесконечно далека от нас. В современных условиях искус­ству остается последняя возможность духа, соответствующая эллинс­кому скептицизму.

В этом месте заметны переклички Шпенглера с романтической теорией иронии. С одной стороны, ирония позволяет нам возвышаться над состояниями упадка и разрушения, а с другой — она сама может выступать как саморазъедающий дух, который в конечном счете гу­бит и того, кто прокламирует ироническое отношение. Эстетизация социологической теории Шпенглера проявилась в том, что он ак­тивно работает с понятиями «аполлоновская» и «фаустовская душа культуры». Аполлоновская душа проявляет себя в таких формах ис­кусства, как обнаженное тело, статика, резкие линии и разграниче­ния. Фаустовская душа ведет к утрате основополагающих начал, при­водит к возникновению иного типа художественных образований как фуга, динамика, светотень, т.е. речь идет о нарастании того, что принято называть как «живописное начало».

Состояние, которое захватило европейскую культуру и искусст­во первой трети XX в., свидетельствует о завершении некоего дли­тельного и глобального цикла. Знаки этого завершения — господство рационализма, практицизма, усредненного и «трезвомыслящего» человека. Изображаемые на сцене «стили» и экзотические заимствования (Во­сток, Азия) призваны заменить недостаток судьбы и внутренней не­обходимости. Эпоха «расфокусирована», она утратила ощущение це­лей и балансирует в поисках своего предназначения. В искусстве гос­подствуют полусерьезность и сомнительная подлинность, происхо­дит утомительная игра мертвыми формами, и таким способом пыта­ются сохранить иллюзию живого искусства.

В обстоятельствах «децентрированных» художественных тенденций чрез­вычайно возрастает элемент игры в искусстве. Искусство и игра все­гда были рядоположенными понятиями, но на последней стадии цивилизации игровая стихия выступает как самоцель. В этом отноше­нии Шпенглер оказался провозвестником многих тенденций, раз­вернувшихся в искусстве в эпоху постмодернизма. В искусстве XX в. нет общего стиля, а значит, нет и таких приемов художе­ственного выражения, которые придавали бы общезначимые худо­жественные формы внешнему бытию. С наступлением цивилизации язык форм глубочайшей исторической необходимости оказался ут­раченным, получают распространение формы, лишенные внутрен­него оправдания. Расцветает «искусство мирового города» как пред­мет роскоши, как спорт, как привычка. Меняющиеся моды стилей образуют яркую панораму, но в этом обновлении, смешении и наду­манности утрачивается их символическое, глубинно-онтологическое содержание.

По-своему, но во многом и перекликаясь с О. Шпенглером, в тот же период развивал свои социолого-эстетические идеи Николай Алек­сандрович Бердяев (1874—1948). В Берлине в 1923 г. вышла его извес­тная книга «Смысл истории». В этой работе Н.А. Бердяев, как и О. Шпенглер, резко восстал против того, что он назвал «позитивист­ской концепцией истории» или «экономическим материализмом». В концепции экономического материализма исторический процесс оказывается окончательно лишенным души, внутренней тайны, им­манентной витальности. «Заподазривание святынь» приводит к тому, что единственной подлинной реальностью исторического процесса оказывается процесс материального экономического производства и накопления, все остальное оказывается лишь вторичным, «реф­лексией» или «надстройкой».

Бердяев исходит из идеи, что подлинный гуманизм и царство гу­манности по своему существу аристократичны. То, с чем мы сталкива­емся в начале XX в., а именно широкая демократизация культуры, распространение культуры на человеческие массы, вхождение масс в культуру, изменяет весь уклад жизни и делает невозможным «средне-аристократическое человеческое царство». Самая губительная тенден­ция, по мнению Бердяева, — апофеоз массовых процессов, захлест­нувших суррогатами высокую область творчески-аристократического духа. Человек как индивидуализированное существо перестал быть те­мой искусства, он «проваливается» в социальные и космические кол­лективности. Великое искусство прежнего времени как будто безвоз­вратно уходит. Начинается процесс аналитического раздробления, из­мельчания, появляется футуристическое искусство, которое Бердяев резко критикует и которое, на его взгляд, уже перестает быть формой человеческого творчества, есть «демонстрация процесса разложения». Столь же неприемлемым Бердяеву казалось творчество и Пикассо, и А. Белого, в котором он видит разрушение образа человека.

Размышляя о тенденциях, которые принес с собой рост практи­цизма и рационализма в культуре, Бердяев отмечает горькое чувство разочарования, мучительное несоответствие того творческого подъе­ма, с которым человек, полный сил и дерзновения, вошел в новую историю, и того творческого бессилия, с которым он выходит из новой истории. Как и Шпенглер, Бердяев считает, что современная ему культура продлевает свою жизнь благодаря заимствованию цен­ностей прошлого; процесс актуализации художественного наследия призван дополнить недостаток собственной судьбы, отсутствия тех целей, которые эпоха вынашивала бы сама. Стремление европейс­кой культуры напитаться экзотикой Востока, согласно Бердяеву, не что иное, как восстание духа против окончательного перехода куль­туры в цивилизацию.

Бердяев настойчиво повторяет, что «культура не есть осуществ­ление нового бытия, она есть осуществление новых ценностей». Ког­да же прогресс человека отождествляется с прогрессом цивилиза­ции, тогда культура терпит фиаско. Противопоставление целей ис­кусства целям цивилизации приводит философа к утверждению, что искусство расцветает в тех обществах, где невысок уровень развития материальной цивилизации. Этот парадокс мыслитель истолковыва­ет как закон. «Культура, — пишет он, — всегда бывала великой не­удачей жизни, существует как бы противоположность между культу­рой и жизнью». Цивилизация пытается осуществить жизнь, но в этой жизни есть все для комфорта и почти ничего — для духа. «Для чего же тогда сама жизнь? Имеет ли она цель и смысл? На этих путях умирает душа культуры, гаснет смысл ее».[[3]](#footnote-3) Когда духовная культура, сфера сознания человека рассматриваются лишь как средства для усиления техники жизни, тогда соотношения между целями и средствами пе­ремешиваются и извращаются.

Одновременно со Шпенглером Бердяев зафиксировал несовмес­тимые признаки этих двух полярных состояний: цивилизация как практицизм и корысть, культура и искусство — как свободный дух, созерцание, бескорыстность. Вместе с тем русский теоретик прихо­дит к выводу, что в самой культуре обнаруживается тенденция к раз­ложению своих духовных основ, к низвержению своей символики. Это происходит потому, что и античная, и западноевропейская культу­ры проходят через процесс «просвещения», который порывает с ре­лигиозными истинами культуры и разлагает ее символику. Процесс десакрализации неизбежен, когда миром начинает править научное знание, когда верх берет рациональность. Логика исторического раз­вития любых регионов всегда подводит к этапу, на котором возмож­ность достижения главных целей связывается с возделыванием ра­циональности.

Предполагается, что сами по себе последовательные штудии в области естествознания, физики, техники приведут чело­вечество «куда надо». Именно с вовлечением культуры и искусства в «логоцентрическую воронку» Бердяев связывает наступление кризи­са. Поворот к «заподазриванию святынь», разрыву с религиозными и духовными истинами и обращение к наслаждению жизнью, когда воля к могуществу и организованному овладению жизнью достигает высшего напряжения, означает конец культуры (искусства) и нача­ло цивилизации. Цивилизация обезличивает, в ее условиях человек теряет свою индивидуальность. В этом — парадокс того состояния, который внешне выступает как прогресс.

Освобождение личности, которое цивилизация как будто бы дол­жна нести с собой, оборачивается смертью для личной оригиналь­ности. Личностное начало раскрывалось лишь в культуре, но воля к мощи жизни уничтожает личность — таков парадокс истории. Искус­ство и культура оказываются музейны — в этом их единственная связь с прошлым. В рамках цивилизации начинается культ жизни вне ее смысла, ибо ничто уже не представляется самоценным, ни одно мгно­вение жизни, ни одно переживание жизни не имеют глубины, не приобщены к вечности. Всякое мгновение и переживание современного человека, по Бердяеву, есть лишь средство для ускоряющихся жизненных процессов. Наслаждение жизнью и ее комфортом — все это устремляется к дурной бесконечности, к пресыщению удоволь­ствиями и наслаждениями, которые несет цивилизация; все это об­ращено ко «всепожирающему вампиру грядущего», и все это, в ито­ге, есть предвестник гибельных для духовной культуры тенденций.

1. **Разграничение общественных и индивидуальных ценностей — причина кризиса художественной коммуникации с точки зрения М. Вебера**

Традиции социологической мысли, обсуждающей предназначение и роль искусства в связи с цивилизационным развитием, проявились и в творчестве М. Вебера. В произведении «Наука как призвание и про­фессия» ученый задался вопросом: в какой мере процесс развития науки имеет смысл, выходящий за пределы чисто практической и тех­нической сферы? Другими словами, как процесс возделывания науки сказывается на духовном самочувствии человека, вне тех конкретных результатов, которые несет с собой научно-технический прогресс? «Все естественные науки, — пишет М. Вебер, — дают нам ответ на вопрос, что мы должны делать, если мы хотим технически овладеть жизнью. Но хотим ли мы этого и должны ли мы это делать, и имеет ли это в конечном счете какой-нибудь смысл? Эти вопросы они оставляют со­вершенно нерешенными и принимают это в качестве предпосылки для своих целей».[[4]](#footnote-4) М. Вебер вспоминает Л.Н. Толстого, считавшего, что всякая наука лишена смысла, если не дает ответа на единственно важ­ный для нас вопрос — что нам делать, как нам жить?

Немецкий социолог размышляет над сюжетами, которые мы об­наруживаем и у его современников: недостаток судьбы переживается в нынешнем мире как отсутствие ценностей, которые могли бы свя­зать индивида и общество. Смыслы существования теряют «онтоло­гическое оправдание» и перемещаются в сферу интимного мира. «Выс­шие и благородные ценности ушли в братскую близость непосредственных отношений отдельных индивидов друг к другу, но как об­щий фундамент они уже ничего не значат». Из этого Вебер делает вывод о том, что далеко не случайно самое высокое искусство в XX в. интимно, а не монументально. «Не случайно сегодня только внут­ри узких кругов, при личном общении, крайне тихо пульсирует то, что раньше буйным пожаром, пророческим духом проходило через большие общины и сплачивало их». Если сегодня насильственно попы­таться привить вкус к монументальному искусству, то выйдет лишь нечто жалкое и безобразное. Вебер, не живший в 30—50-х гг. XX сто­летия, естественно, не мог наблюдать художественную практику в сфере архитектуры и монументального искусства, скульптуры, раз­вернувшуюся в тоталитарных обществах в тот период и несомненно показавшую, сколь идеология тоталитаризма была заинтересована в создании искусства монументальных форм.

Каковы истинные формы существования человека в социальной ситуации, которую мы сами не вольны выбирать? По Веберу, «требо­вания эти будут просты и ясны, если каждый найдет своего демона и будет послушен этому демону, ткущему нить его жизни». Нет высшего начала над нынешними ценностями, они не образуют систему, каж­дая из них претендует на абсолютную значимость. Любой человек из­бирает и выдвигает свою ценность в качестве высшей, служение кото­рой и должно исчерпать все его возможности. «Исчезло общее для всех солнце, и стали видны все звезды на небе» — такой образ приводит Вебер, описывая калейдоскопичность личных ориентаций и множе­ственность опровергающих друг друга художественных открытий XX в.

В обстановке кризиса доверия ко всем идеологическим мифологе­мам общество остро нуждается в искусстве, заслуженно рассчитывает на его помощь, видит в художественной сфере живительный источник спонтанной энергии, питательный для человека и общества. По этой причине именно от художника общество хочет получить прямые руко­водства и указания относительно своего настоящего положения и бу­дущего устройства. А между тем общество устроено так, что именно в XX в. оно оказывалось неспособным к восприятию искусства художника. Происходило это потому, что господство массового искусства предос­тавляло простор действующей в нем бездарности, которая, не обма­нываясь насчет собственной заурядности, делала себя критерием всей массовой культурной продукции, ориентированной на стереотипы, на узнаваемое, адаптированное. Тем самым вытеснялось подлинное ис­кусство, сильное метафорой, иносказанием, требующее умения сби­вать устоявшуюся инерцию восприятия, открытости к новым мысли­тельным и образно-языковым ходам. Отсутствие сколь-нибудь автори­тетного нового стиля или направления, по мысли Вебера, — еще одна причина, ведущая к распаду связей между художником и публикой. Экспериментирующий и находящийся в поиске художник в результа­тах своего творчества почти никогда не доходит до адресата.

1. **Роль искус­ства в социологической тео­рии А. Швейцера как духовно-оппозиционного начала.**

Проблема взаимовлияния искусства и цивилизации в XX веке вол­новала и такого известного франко-немецкого мыслителя и социо­лога, как Альберт Швейцер (1875—1965). Началом любой полно­ценной жизни, по его мнению, является непоколебимая предан­ность истине и открытое исповедование ее; великая задача духа — создание мировоззрения. Ускорение социальных процессов в XX сто­летии породило поверхностность и дурную бесконечность во всем. «Дух нашего времени, — писал Швейцер, — бросает нас в водово­рот деятельности умышленно, дабы мы не опомнились и не спроси­ли, что же общего имеет эта самозабвенная преданность этим или иным целям со смыслом мира и нашей жизни?»[[5]](#footnote-5) И философия, и этика, и искусство из работников, неустанно трудившихся над фор­мированием универсального взгляда на культуру, после своего кру­шения в середине XIX в. превратились, по словам Швейцера, в «пен­сионеров, вдали от мира перебирающих то, что удалось спасти». Про­паганда заняла место правды, искусство в подавляющем большин­стве реализует компенсаторную функцию, помогая человеку забыть­ся, культивируя праздность, развлечение, требующие минимально­го духовного напряжения.

При всей близости исходных посылок социологическая позиция Швейцера не представляет собой «кальку» с уже высказанных идей. Мыслитель отрицательно оценивает то, что сделали в истории искусств и культуры романтики. Рационализм, торжество которо­го европейская цивилизация праздновала в XVIII в., не может толковаться как ограниченный взгляд на мир. Романтики и пос­ледующие философы, отмечавшие ущербность и линейность ра­ционалистического мировоззрения, разрушили нечто большее, чем идейное движение, завершившееся в конце XVII — начале XIX столетия. Рационализм, по убеждению Швейцера, представляет собой необходимое явление всякой нормальной духовной жизни. Имен­но опора на сознание позволяла рассчитывать на то, что истина, возделываемая разумом, будет для всех едина и будет служить сплочению людей.

Сегодня все мы в большей степени, чем предполагаем, являем­ся детьми романтизма. В возражениях, выдвинутых в начале XIX сто­летия против рационализма романтизмом, было немало обоснован­ного. И тем не менее нельзя не признать: последний подверг издев­кам и разрушил нечто такое, что при всех своих несовершенствах было величайшим и ценнейшим наднациональным явлением ду­ховной жизни человечества. Всем, от самых образованных до самых невежественных, были присущи вера в мышление и благоговение пред истиной. Когда рухнули надежды на возможность достижения исти­ны, тогда и возник относительный, случайный, калейдоскопичный мир ценностей. В калейдоскопичной чреде сменяющихся панорам ценностей проявляют себя попытки искусственной гальваниза­ции духовной и художественной жизни эпохи. То, что эпоха не переживает, не вырабатывает сама, а заимствует идеи культуры и искусства других эпох, продолжает существовать в нас в качестве умерших истин.

А. Швейцер акцентирует еще один важный признак болезни со­временного духа: «Ясно одно, когда общество воздействует на ин­дивида сильнее, чем индивид на общество, начинается деградация куль­туры, ибо в этом случае с необходимостью умаляется решающая величина — духовные и нравственные задатки человека. Происхо­дит деморализация общества, и оно становится неспособным понимать и решать возникающие перед ним проблемы».[[6]](#footnote-6) Развер­нувшиеся массовые процессы играют роль сильного социального прессинга, необычайно умножающего социальные стереотипы и превращающего духовную и художественную жизнь в постоянное воспроизведение неких устойчивых формул. Происходит раство­рение индивидуального начала. Искусство же способно плодоно­сить только тогда, когда имеется оппозиция художника по отноше­нию к обществу. В случае если общество начинает воздействовать на индивида сильнее, чем индивид на общество, этот процесс неминуе­мо оборачивается кризисом.

1. **«Продуктивная напряженность» между цивилизацией и искусством по мнению А. Тойнби**

Английский социолог Арнольд Тойнби (1889— 1975), повторив многое из того, что уже было сказано о взаимодей­ствии цивилизации и культуры, выдвинул и ряд новых идей. Для социологии искусства представляет особый интерес интерпретация таких механизмов отношений цивилизации и искусства, которые ученый обозначил как «продуктивная напряженность». С одной сто­роны, цивилизация с ее господством рациональных, потребительс­ких, корыстных начал губительна для художественного творчества, но с другой — искусство не сдается без борьбы, художник ищет новые способы воздействия на аудиторию, старается проторить но­вые пути к своему читателю, зрителю, слушателю, ищет особые спо­собы художественной выразительности, которые отозвались бы у современников.

В XX в. искусство более чем когда-либо отличается интенсивным развитием языка, новых приемов художественного воздействия. Тойнби склонен рассматривать цивилизацию и искусство не просто как оппозиционные начала, но как сообщающиеся сосуды, имея в виду, что сама художественная культура путем генерирования своих новых возможностей способна оказывать стимулирующее воздействие на изменение социального климата. Тойнби не склонен был сами по себе цивилизационные процессы подвергать сплошной тотальной критике. Английский социолог стремился дифференцировать теоре­тические модели взаимовлияний цивилизации и искусства, предста­вить всю сложность действующих факторов в совокупности негатив­ных и позитивных форм.

Если, скажем, оценить новые технические возможности, умно­жающие богатство выразительных средств художественного творче­ства, ускоряющие способы распространения художественной про­дукции по всему миру, то, безусловно, ситуация предстает не столь однозначной. Недоступные ранее технологии в сфере звукозаписи и звуковоспроизведения, видео- и киносъемки, возможности совме­щения в игровом кино эпизодов и сцен из неигрового, анимационного кино породили совсем иные способы бытования и функциони­рования искусства в XX столетии. Значительно облегчаются возмож­ности коммуникации в сфере искусства, неограниченное число слу­шателей, зрителей, читателей ныне имеет возможность вступить в контакт с классическими произведениями.

Итак, по мере развития цивилизации искусство не только понесло известные потери, но и обрело небывалые ранее возмож­ности воздействия на массовую аудиторию, формирования массо­вых вкусов, ориентации, идеалов. Несомненно, технический про­гресс по-новому ставит саму проблему восприятия и функциониро­вания искусства в новых условиях. В частности, все большее беспокойство проявляют специалисты, обращающие внимание на то, что челове­ческое ухо, воспитанное оглушающей стихией электронного звуча­ния, уже не способно тонко и адекватно оценить интонирование симфонического оркестра, выразительность естественной вокализа­ции. Оказывается, что мощная звуковая аппаратура нейтрализует возможность слухового восприятия, которое в классической музыке рассчитано на очень тонкие, дифференцированные параметры. В то же время Тойнби высказал надежду, что весь корпус технических достижений цивилизации может служить и целям духовного обновле­ния. «Творческое меньшинство» приобретает большие, чем ранее, воз­можности заразить и увлечь своими идеями «инертное большин­ство». Разумное использование открытий цивилизации позволит бо­лее гибко и точно реагировать на «вызовы» и «ответы» цивилизации и культуры.

**Список литературы**

1. Бердяев Н.А. Смысл истории. Берлин, 1923.
2. Вебер М. Наука как призвание и профессия//Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 134.
3. Завадский С.А., Новикова Л.И. Искусство и цивилизация. М., 1986.
4. Кривцун О.А.Эстетика: Учебник. М.: Аспект Пресс, 2001.
5. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. М., 1992.
6. Цивилизация: Прошлое, настоящее и будущее. М., 1988.
7. Швейцер А. Культура и этика. М., 1973.
8. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии. М., Т. 6. 1959.
9. Шпенглер О. Закат Европы. Причинность и судьба. Пг., 1923. Т. 1. Ч. 1.
1. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии//Собр. соч.: В 6 т. М.. 1959. Т. 6. С. 408. [↑](#footnote-ref-1)
2. Шпенглер О. Закат Европы. Причинность и судьба. Пг., 1923. Т. 1. Ч. 1. С. 33—34. [↑](#footnote-ref-2)
3. Бердяев Н.А. Смысл истории. Берлин, 1923. С. 260. [↑](#footnote-ref-3)
4. Вебер М. Наука как призвание и профессия//Самосознание европейской культуры XX века. М., 1991. С. 134. [↑](#footnote-ref-4)
5. Швейцер А. Культура и этика. М., 1973. С. 84. [↑](#footnote-ref-5)
6. Там же. С. 75. [↑](#footnote-ref-6)