

УДК 37.012:304.2:32.019.51

АКСИОЛОГИЧЕСКИЕ ПРИЧИНЫ ВОЗНИКНОВЕНИЯ ПРОТЕСТА КАК СОЦИАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ФЕНОМЕНА В ОБЩЕСТВЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

¹Комарова Н.И., ²Гончарова Д.Д.

¹АОЧУ ВО «Московский финансово-юридический университет», Москва, e-mail: screenclub@mail.ru;

²ФГАОУ ВО «Московский государственный институт международных отношений МГИМО(У) МИД РФ», Москва, e-mail: dadacu@mail.ru

Целью статьи является анализ нарастания деструктивных тенденций в культуре как формы взаимодействия конфликтных участников общественного процесса. Предметом рассмотрения данной статьи является социально-культурное исследование аксиологических основ протеста в общественной и культурной жизни Европы первой половины XX в. Авторами выявляется влияние экономических и политических тенденций на культурную составляющую жизни общества. В качестве формы выражения протеста рассматриваются произведения искусства и культуры, живопись, поэзия, искусство инсталляций. Протест в социокультурном смысле рассматривается как естественное поведение творческого становления, как конфликт личностного с общепринятым, как процесс развития и индивидуализации в устойчивой социальной среде. Протест в более узком культурном смысле рассматривается как функциональная методика искусства, проявляющаяся в разрушении всего устаревшего посредством так называемых аллегорий, которые представляются единственно возможным способом в условиях всеобщего упадка общества. В исследовании также рассматривается появление такого явления, как модернизм, на почве конфликта традиционной культуры с искусством нового типа. Авторами используются современные научные подходы к осмыслению изучаемого понятия. Статья содержит выводы о неразрывной связи традиции и девиантных форм существования общества как взаимовлияющих и имманентных сторон человеческой жизнедеятельности.

Ключевые слова: протест, искусство XX века, критическая школа, модернизм, аксиология

AXIOLOGICAL CAUSES OF THE PROTEST AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON IN THE SOCIETY OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

¹Komarova N.I., ²Goncharova D.D.

¹Moscow University of Finance and Law (MFUA), Moscow, e-mail: screenclub@mail.ru;

²Moscow State Institute of International Relations (University), Moscow, e-mail: dadacu@mail.ru

The article is aimed at the analysis of the growing destructive trends in culture as a form of interaction of conflicting participants in the social process. This article represents the socio-cultural study which reveals the axiological foundations of protest in the social and cultural life of Europe in the first half of the 20th century. The authors discover the influence of economic and political trends on the cultural component of society. Works of art and culture, painting, poetry, installation art, are considered as forms of protest expression. The protest in the sociocultural sense is considered as a natural behavior of creative formation, as a conflict between the individual and the generally accepted, as a process of development and individualization in a stable social environment. The protest in a narrower cultural sense is considered as a functional technique of art, manifested in the destruction of all that is obsolete through the so-called allegories, which seem to be the only possible way in the face of the general decline of society. The appearance of such phenomenon as modernism on the basis of the conflict between traditional culture and new form of art is also considered. The authors apply modern scientific approaches in order to analyse the concept of this study. The article concludes with the inextricable link between tradition and deviant forms of society as they represent interacting and immanent aspects of human life.

Keywords: protest, 20th century art, critical school, modernism, axiology

*Ложный мир или ложное искусство?*²

В культуре общества периодически возникают вспышки резонансного девиантного поведения, оказывающие влияние на социально-культурное состояние общества. Проявляется это, как правило, на сломе эпох, во время внутригосударственных кризисов или сложных социально-политических процессов межгосударственного характера. Одним из примеров вызывающего поведения является протест.

Целью данного исследования является выявление аксиологии протеста как творческого начала в социально-культурной сфере [1].

Материалы и методы исследования

Прежде чем начать исследование, необходимо определить тезаурус. Само слово протест происходит от лат. *protestari* «изъявлять, открыто заявлять». Словарь С.И. Ожегова определяет протест как решительное возражение против чего-либо [2].

Протест есть решительное возражение, вызов, заявление о несогласии, призыв к сопротивлению. Протест возникает как естественное поведение творческого становления, как конфликт личностного с общепринятым, как процесс развития и индивидуализации в устойчивой социальной среде [3]. В радикальных формах конфликт

принимает форму, получившую название аномия или отрицание законности. В своей работе «Социальная структура и аномия» американский ученый Р. Мертон исследует причины и социальные особенности процесса аномии, выделяя при этом несколько типов поведения, способных вызвать протестное асоциальное поведение: подчинение, инновация, ритуализм, ретритизм, мятеж [4]. Также исследователь упоминает, что считается, что «стремление к неподчинению коренится в самой природе человека», и предлагает рассматривать природу протеста как естественный процесс социальных взаимоотношений в обществе.

Рассматривая процесс культурного сопротивления с точки зрения психологии развития, отечественный ученый Л.С. Выготский в своей работе «Проблема возраста» обращал внимание на то, что «развитие есть непрерывный процесс самодвижения, характеризующийся в первую очередь непрерывным возникновением и образованием нового, не бывшего на прежних ступенях» [5]. Таким образом, естественный способ развития предполагает наличие нового, неизведанного, того, что находится в противостоянии с традиционным.

Таким образом, рассматривая протест как форму социальных действий, которые находят свое проявление в культуре, необходимо изучить исторические источники, использовать наблюдение как научный метод, рассмотреть формы протеста, которые проявились в Европе в начале XX в. в контексте социальных преобразований, и выявить внутреннюю взаимосвязь явлений.

В рамках теории общественного развития и непрерывного изменения старый миропорядок умирает, а новый рождается. *Ex nihilo nihil fit* – из ничего не бывает ничего. Все, что происходит в политической, экономической или социальной сфере жизни общества, обуславливается и осмысливается его духовной рефлексией. Поэтому, чтобы понять логику происходящего в культуре первой половины XX в., надо представлять себе, какие процессы были характерны для общества того времени. Традиционная фаза того времени общественного развития – капитализм в доимпериалистической стадии как социальный строй, возводящий потребность к накоплениям и тратам в ранг высших и необходимейших качеств человека; политическая власть, ставшая своей главной функцией социальное конструирование процесса жизни общества, где каждый индивид – винтик в Системе, главной задачей которого является принесение прибыли во имя «процветания» государства. Традиции существования общества находи-

лись в сильной фрустрации – сказывались две мировые войны, следующие чередой с разницей в 21 год. Такие потрясения подорвали все: внутреннее и внешнее единство государств, мировосприятие каждого человека и его отношение к своим гражданским функциям. Радикализация была неизбежна.

Культурная революция произошла в связи с распространением в обществе левых воззрений, которые провозглашали принципы нового мироустройства: отмена частной собственности, установление власти рабочего класса, свержение буржуазии, уничтожение капитализма и неизбежность социальной революции. Искусство старого времени напрямую было связано с классом имущих, оно было высокопарным и академическим, недоступным низшим слоям общества. Первые революционеры восстали против эстетической и социальной обстановки, нереальных идеалов салонного искусства и оторванности понятия прекрасного от судьбы простого человека, против ограниченности языка искусства и впоследствии против традиций и канонов в целом.

Именно на почве конфликта демократической культуры с реакционной буржуазной вырос и зиждился модернизм (условно обозначим так всю культуру первой половины XX в.). Это направление заявило своей техникой (невиданные доселе мазки Ван Гога и Моне), манерой (изображение женского тела Олимпии обыденно и приземленно импрессионистом Мане, которую рафинированные критики определили «подлейшей крамолой»), тематикой (увеселительные заведения Тулуз-Лотрека), искривлением пропорций тела (гогеновские таитянки и вытянутые беззрачковые персонажи Модильяни) о том, что эпохе слащавых и словно отрешенных картин пришел конец. Новое искусство рождается не в стерильной обстановке, а в кипении жизни, оно смелое и беспринципное, сметающее все устои и перегородки на своем пути.

Анализируя протестные движения общества того времени, можно обратиться к апологетам Франкфуртской школы критики буржуазного классового общества. Вальтер Беньямин подходит к вопросам появления нового искусства как резонанса политическому строю с довольно интересной стороны. Он теоретически обосновывает авангардное искусство, говоря, что в его основе лежит массовое революционное философское сознание, направленное на всеобщее отрицание. Он анализирует появление радио, включающее массы в активную политическую деятельность путем постоянного нахождения в курсе событий, фотографии, картины без ауры, т.е. без ореола

человеческого присутствия и восприятия, кинематографа, где актер лишен собственной воли и вынужден вживаться в роль по мановению руки режиссера [6].

На самом деле многие философы и социологи того времени занимались обоснованием таких культурных процессов: и Адорно с его самоуничтожением искусства, и Хайдеггер с тезисом о преодолении устаревшего, и Герберт Маркузе с близкими к бодрийеровским рассуждениями об обществе массового потребления. Главная мысль, которую можно выделить для себя из всего этого, заключается в функции нового искусства разрушать все органическое и живое посредством так называемых аллегорий. Они – единственно возможная правда, потому что общество в упадке, вокруг хаос и отсутствие гуманизма, значит, и искусство, как зеркало, покажет вам агонизирующий сюрреализм. Исходя из этого, сформулируем важный вопрос исследования: культура первой половины XX в. – конец искусства как концепта или смерть старого миропорядка?

Новое искусство, отрицающее культурную традицию как по форме, так и по содержанию, негуманно. Но только проповедь «абсолютного ничто» способна отразить правду, а хорошим примером будут «Авиньонские девицы» Пикассо, картина, которая при несовместимости с предписанным реализмом именно благодаря своей негуманной конструкции приобретает то выражение, которое отождествляет ее с социальным протестом. Хотя, конечно, Пикассо учитывал много факторов и в этой картине заложено больше мыслей и побуждений, чем только протестные.

Если протест начался с импрессионистов, постимпрессионистов и фовистов, то манифестация, как культурная концентрация и социальный призыв к действию, – с футуристов. Первые манифесты футуризма Маринетти и Боччони за рубежом и наша «Пощечина общественному вкусу» провозгласили бунтарство и анархизм нового мировоззрения, раскрепощение и поиск новых как художественных (иероглифы Северини), так и словесных (лесенки Маяковского и «Дыр бул шыл» Крученых) форм. Творчество футуристов оценивалось как дегенеративное, считалось дурновкусием и пустой декларацией. Критики исходили желчью, комментируя любую попытку художников выставиться и любой прошедший поэтический вечер.

Но самым конфликтным и спорным можно назвать сюрреализм. Это направление идейно зародилось в дадаизме, авангардном течении периода Первой мировой

войны. «Дада» – это название группы художников разных национальностей, бежавших в основном из Германии и Франции. Название – бессмысленное слово, в то же время имеющее много не связанных между собой значений. Оно само уже являлось декларацией направления: иррационализм, беспредметность, отказ от любых эстетических и социальных принципов. Дадаисты были провокаторами, эксцентриками, жадными до протеста ради протеста, сенсаций и крикливых выходок. Так видят дадаистов в рамках истории развития искусства. Нам кажется, что это люди, которые умели задавать обществу такие вопросы, на которые оно не могло найти ответ. Вспоминается концепция Марселя Дюшана «ready-made» как раз о нехудожественном смысле предметов искусства, где контекст играет преобладающую роль. Своим «Фонтаном» или «Велосипедным колесом» Дюшан совершает своеобразный нулевой творческий акт: никакой репрезентации, никакой рефлексии. Он словно спрашивает «ценителей» того времени: «А если я вообще не буду менять материю, возьму готовую форму – это будет искусством?» Естественно, был скандал, когда Дюшан представил писсуар на художественной выставке, но тем самым он манифестировал деэстетизацию и идею того, что в произведении искусства главное – бирка с ценой, сенсационность и раскрученность, ведь, как говорится, нет такой глупости, которую человечество не вознесло бы на пьедестал, если эта глупость помогает делать деньги или подчинить своей власти других людей. Это переворот в понимании трактовки искусства, да, но знали Дюшан, к чему это приведет? Можно говорить, например, о позднем поп-арте – «последнем вопле эстетического бреда».

Возвращаясь к дадаистам, хотелось бы выделить представителя маргинально прозы Луи Арагона, который совместно с еще тремя авторами написал «Четыре шага в бреду». Каждая часть заставляет задуматься о том, что ранее не приходило в голову, хотя теперь кажется очевидным. В совокупности с эпатажем, посылом, морализаторством и сарказмом это действительно бросает вызов всему сохранившемуся доселе литературному наследию, за исключением, пожалуй, некоторых предвосхитивших дадаизм писателей типа Альфонса Алле.

Еще один писатель Андре Бретон стал центром концентрации дадаистов типа Поля Элюара, очень политизированного поэта, воодушевителя партизанов Второй мировой и подпольщика Тристана Тцара, автора «Манифеста дада 1918 г.». Эта компания славилась скандальными выставками

ми и резкими политическими комментариями. Занятым примером может быть коллаборация Бретона и известного своим доведенным до абсолюта гротеском сюрреалиста Макса Эрнста. Работы художника были представлены в галерее «Сан Парей» в Париже в подвале с выключенным светом, оскорбительными выкриками из темноты, мяуканьем и играми в прятки. И если дух дадаизма вдруг все еще не прочувствован, то выставки Франсиса Пикабия тоже будут отличной иллюстрацией. Одна из его презентаций представляла собой чернильницу под названием «Святая дева», а на экспозицию в Кельне можно было попасть, только пройдя через настоящую мужскую уборную [7].

Таким образом, изначально деятельность дадаистов была направлена на разоблачение и обесценивание буржуазной реальности, но нам кажется, что взрыв не может привести к порядку, а хаос нельзя поправить хаосом. А концепции управляемого хаоса появятся много позже, к концу XX в. Чем хаотичнее действительность, тем яснее требуется ее осмыслить и воплотить в какой-то образ. Бессмысленность нехарактерна для природы, а для человека может являться только актом концептуального поведения. Путь антиискусства невероятно интересен и любопытен, но даже у безграничного абсурда должна быть граница. Дадаизм действовал по принципу базаровского нигилизма: «мы разрушим, потом кто-нибудь построит». И на самом деле, следующие направления строили. Экспрессионизм в живописи (Мунк, Отто Дикс, Георг Гросс), делающий акцент на бессвязных ощущениях человека, сенсуализм и интуицию, субъективный идеализм в философии, который породил экзистенциализм Хайдеггера, Камю и Кафки. Его рассказ «Приговор», например, видится как некая аллегория чиновничества, где автор, как Чехов, раскрывает всю бездну социальной проблематики, которая таится за обывательской повседневностью. А в «Процессе» Кафка вообще идеологически противостоит дадаизму, осуждая алогичность. Он словно говорит, что легко изобразить жизнь как сплошную бессмыслицу, но главная задача – показать, как сквозь эту бессмыслицу можно проследить посыл и концепт.

Новым вызовом современности будет кубизм и, в большей степени, абстракционизм. Он, как и сюрреализм, провозглашал тотальную мертвенность бытия, что служит оправданием мертвенности искусства, однако репрезентовал это не гротеском, а плоскостью. Никакой перспективы, объема и эмоций, только геометрия и цвета. Так

представляли абстракционизм Мондриан и русский супрематист Казимир Малевич. Его «Черный квадрат» наделен важнейшим контекстом. Во-первых, эта картина изначально появилась как декорация к особому виду театрального искусства – перформансу М. Матюшкина «Победа над солнцем». Во-вторых, непосредственно как живописное полотно «Квадрат» предстал на выставке 1915 г. «0, 10» в качестве триптиха с крестом и кругом, пространственно располагаясь как бы в красном углу помещения, на месте иконы. Эта экспозиция произвела фурор в обществе, разожгла и политический интерес к такому необычному явлению, что выразилось в осуждении художника, тяжело переживавшего уничтожение священничества, крестьянства и прочих феодальных институтов.

Первая мировая война как апогей межгосударственной вражды также очень сильно отразилась на культуре. Идея о том, что люди вслепую подчиняются властям, проливая кровь, но не понимая зачем, красной нитью проходит через все сферы искусства того времени. Уничтожается смысл существования человека, его участие в принятии решений. И вот тут «Квадрат» может восприниматься, на наш взгляд, довольно двусмысленно. С одной стороны, это символ обезличивания, уплощения в смысле одномерности, сведения к минимуму присутствия человека в живописи. А с другой, он словно обозначает точку, конец, смерть. Вопрос в том, даст ли эта точка начало новой жизни или же общество ждет состояния «после оргии» и вечного искусственного продления жизни после смерти [8].

Как нам кажется, развитие абстракционизма – переломный момент, ибо это направление полностью разорвало концепцию «искусство – отображение природы», тем самым давая почву многим бессмысленным и фанатичным направлениям, однообразным вплоть до отсутствия национальной дифференциации. Именно абстракционизм поставил вопрос о смерти искусства и привел к пустоте, которая выльется впоследствии в китч поп-арта со всеми его Ивами Кляйнами, оп-арта и кинетического искусства.

Юмор ситуации состоит в том, что на примере развития культуры XX в. можно увидеть цикл: устаревшее салонное искусство для рафинированной буржуазии, нигилизм и разрушение всех основ, поиск нового, который закончился приходом к так называемому современному искусству – пара штрихов, за которые способные увидеть в них глубину коллекционеры отдадут миллионы долларов. То же произошло

и в политике: от капитализма к левым идеям и современному неокapитализму с либеральным лицом.

Кто-то скажет, что смерть искусства наступила с консервацией Ренессанса, кто-то – с появлением импрессионизма, а кто-то – абстракционизма и ему подобных явлений. Наше же мнение – смерти не было, нет и быть не может. Понимание искусства меняет свои интерпретации, формы и функции, его оценки были субъективны всегда, потому мы не можем назвать ни один из этапов его развития смертью, ибо она может наступить только тогда, когда остановится время и ход человеческой истории.

Модернизм зародился и рос как враждебная традициям эстетическая реакция на неразрешимые в классовом обществе проблемы. Он действительно был внутренней потребностью всего народа, своего рода экспериментом, крайней мерой, на которую пошли творцы, борясь с Системой. Поначалу категоричность манифестов нового искусства привлекла политических революционеров, однако потом все его аномалии кристаллизировались и стали скорее парадоксальными, нежели прогрессивными. Модернизм, увлекаясь ломкой канонов, в своем противостоянии стал односторонним. Да, он возник на конфликте стремления искусства к новизне и реакционного мещанства, однако художники забывали, что они все равно сознательно или невольно считаются с мнением общества, ведь это их аудитория, а искусство без публики жить не может. Более того, невозможно быть полностью асоциальным, индивид так или иначе живет в Системе, выход из которой невозможен, ибо он идеологически и экономически зависит от нее [9].

Результаты исследования и их обсуждение

В первой половине XX в. в силу сложившейся социальной ситуации, сопровождающейся военными потрясениями, роль деятелей искусства могла быть только революционной, противодействующей капиталистической цивилизации, которая главенствовала во всех сферах жизни общества и в сознании людей. Она спровоцировала кризис международных отношений, упадок экономики, новую волну коррупции, террора и голода. Искусство псевдоучености и макулатурной образности обанкротилось, и идея встала во главе любых произведений. В концептуальной контркультуре идея – самое важное, а рефлексия и подсознание – средства ее отражения. Не может существовать искусство ради искусства, и творец не может

быть в стороне от исторических конфликтов, как не был Диего Ривьера в стороне от Мексиканской революции, а Пикассо и его «Герника» – от бомбардировок в период революции в Испании. Кризис анти-арта произошел потому, что люди забыли: концептуальное искусство хорошо лишь тогда, когда хороша идея. И эта идея не должна быть на поверхности, ведь как говорил Малевич: «Всегда требуют, чтобы искусство было понятно, но никогда не требуют от себя приспособить свою голову к пониманию» [10]. Контркультура при всей ее кажущейся энтропии и разрушительности должна быть созидательной, ведь она предполагает формирование нового типа мировоззрения, нового мироустройства и миропорядка. А если человек для нее не существеннее электрической лампочки, то далее последует творческий суицид. И вот обновление превращается в негацию, стремление понять смысл произведения – в культ ума и клеймение «неумных», наличие некоей тайны между зрителем и объектом – в пафосную эзотерику, злободневность – в политизацию, а разрыв шаблонов – в сенсацию как самоцель, что делает любую культуру массовой. Но, как говорится, у одних вид пропасти вызывает мысли о бездне, у других – о мосте. Искусство, несмотря ни на какие обвинения, всегда будет мостом между талантом мастеров и душами людей, отражая, как зеркало, все общественные процессы. Хотелось бы, вслед за Герценом воскликнуть: «Цель жизни – жизнь!» Если глубоко всмотреться в жизнь, конечно, высшее благо есть само существование, при этом понимая, что к провозглашенному Александром Ивановичем шел более чем извилистым, протестным и зачастую негативным путем.

Существуют исследования, которые наблюдают циклическое повторение явлений в экономике, политике и культуре, выражающихся в протестных формах. Так считается, что на рубеже XX и XXI вв. в культуре происходят явления, похожие на рассматриваемые в данном исследовании, но на новом технологическом этапе и со своим культурным контекстом [11]. И такая повторяемость подтверждает мысль об имманентной сущности протеста как способа обновления социально-культурной жизни общества.

Заключение

Протест в культуре как форма социального поведения неразрывно связан с содержанием явления, с пониманием роли традиций в жизни общества. И в своих сущностных характеристиках основывается на аксиологичном представлении о не-

отъемлемости жизни не только как формы белкового существования, но и как культуры осмысленного развития. И, по мнению Сальвадора Дали, «...все настоящее должно плыть или в стороне, или против течения». Социально-культурная проблематика феномена протеста, в свете включения в технологии конструирования социальной реальности, не теряет своей актуальности и имеет широкие возможности для дальнейшего исследования.

Список литературы

1. Ариарский М.А. Новый этап в развитии теории социально-культурной деятельности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2013. № 1 (51). С. 102–109.
2. Ожегов С.И. Толковый словарь русского языка / Под ред. проф. Л.И. Скворцова. 28-е изд., перераб. М.: Мир и образование, 2014. 623 с.
3. Гончаров Д.К., Гончарова Д.Д. Русская пражурналистика: концепт справедливости и концепт законности в риторике протопоста Аввакума // Тенденции развития науки и образования. 2019. № 50–10. С. 63–65.
4. Мертон Р.К. Социальная структура и аномия // Социс. 1992. № 3. С. 104–114.
5. Выготский Л.С. Проблема возраста. Собр. соч. в 6 т. Т. 4. М.: Книга по требованию, 2012. 431 с.
6. Библиотека кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ им. М.В. Ломоносова [Электронный ресурс]. URL: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Benjamin.htm (дата обращения: 01.06.2020).
7. Дебор Г. Общество спектакля. М.: Опустошитель, 2014. 232 с.
8. Сарабьянинов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. М.: Изд-во МГУ, 1993. 320 с.
9. Шепетис Л. От жизни – в ничто: Модернизм – что это такое? / Пер. с литовского А. Берман. М.: Молодая гвардия, 1972. 176 с.
10. Малевич К. Чёрный квадрат. СПб.: Азбука, 2015. 288 с.
11. Комарова Н.И., Гончаров Д.К. Особенности интернет-отражения в образовательной проблематике // Образование в глобальном мире: инновации, проблемы и перспективы: сборник статей по итогам Международной научно-практической конференции. 2018. С. 134–139.