

21. Таранов П.С. Манёвры общения. – Донецк, 1999.
22. Тихомирова С.Б. PR-формування відкритого суспільства. – К., 2003.
23. Тураев В.А. Глобальные вызовы человечеству. – М., 2002.
24. Филатов А.С. Электоральное поведение и политические технологии: как добиться успеха на выборах. – Симферополь, 2002.
25. Фуко М. Археология знания. – К., 1996.
26. Хмельюк М.М. Художне мислення в політичному дискурсі // Вісн. Харківського нац. ун-ту. – 2001. - №520. – Вып. 33.
27. Цибка В.В. Стратегія ігнорування опонента в передвиборному політичному дискурсі // Международная конференция по функциональной лингвистике «Функционирование русского и украинского языков в эпоху глобализации». Сб. научн. трудов. – Ялта, 2003.
28. Яворська Г.М. Прескриптивна лінгвістика як дискурс: мова, культура, влада. – К., 2000.
29. Friedman T. Understanding Globalization. The Lexus and the Olive Tree. – N.Y., 2000.
30. Fukuyama Francis. The End of the History and the Last Man. – N. Y., 1992.
31. Huntington S. The Clash of Civilizations and the Remaking of World Order. – N.Y., 1996.
- Rosenau J. Along the Domestic – Foreign Frontier: Exploring Governance in a Turbulent World. – Cambridge, 1997.

Кокорина Е.Г.

ВЗАИМООТНОШЕНИЕ ЯВЛЕНИЙ, ОТРАЖАЮЩИХ РАЗЛИЧНЫЕ ПРИНЦИПЫ «СМЕШЕНИЯ» В КУЛЬТУРЕ

Цель статьи – охарактеризовать своеобразие культурологической ситуации к XIX – нач. XX вв., одну из особенностей искусства этого периода – «всесмешение», нашедшее воплощение в различных культурных феноменах.

Актуальность определена общим интересом к культуре переходной эпохи рубежа XIX – XX вв., изучение процессов которой дает возможность глубже понять специфику современной эпохи – начала XIX века и III тысячелетия.

В культуре Нового времени XIX век занимает особое место. В это время буржуазная цивилизация достигает зрелости, а затем вступает в стадию кризиса, что сопровождается соответствующими изменениями в духовной жизни общества, в художественной культуре. По мнению Т.В.Хайдер, в переломный период на рубеже XIX и XX веков наступил «разрыв (прерванность) традиций» [5, с.20].

Характерной чертой искусства XIX века было отсутствие единой эстетической доминанты – родовой, видовой, жанровой. Складывается, а в XX веке уже становится определяющим «децентрализованный» тип художественной культуры: развитие искусства характеризуется асинхронностью и многостильем, борьбой противоположных направлений. Последние попытки преодолеть разорванность искусства предпринимает в конце XIX века «стиль модерн».

В XIX веке складывается классическая модель институтов художественной культуры. В мир искусства наряду с профессиональным творчеством входит фольклор, который, начиная с романтизма, функционирует по правилам высокой культуры, а также прикладное искусство и художественная промышленность. Союз художественной культуры и фабричного производства привёл к стандартизации предметного мира человека, снижению эстетической ценности бытовой вещи, а массовое тиражирование предметов искусства ставило его на поток, лишало тайны. Не случайно именно в XIX веке зарождаются «индустрия словесности», «индустрия зрелищ» – слагаемые «массовой культуры».

Джон Фаулз – один из интереснейших прозаиков современности, в творчестве которого часто анализируются процессы, свойственные переходным, кризисным периодам, взял в качестве эпиграфа к своему роману «Дэнниел Мартин» высказывание Антонио Грамши из его «Тюремных тетрадей», куда вошли его теоретические работы в области истории, философии и культуры: «Кризис заключается именно в том, что старое уже умирает, а новое ещё не может родиться; в этом междуцарствии возникает множество разнообразнейших патологий» [4, с.5].

Действительно, при изучении культуры рубежа XIX – XX веков мы легко обнаружим вульгаризацию и варваризацию. Патологии, о которых говорил Грамши, проявляются как террор в жизни и в культуре, жестокость и «бездушие» творцов истории, а также в том, насколько легко люди меняют убеждения и теряют представление о моральных нормах в условиях ненормированности общества периода становления. Появление огромного количества различных и разнонаправленных течений в искусстве, в религии и философии демонстрирует процессы всесмешения. Варваризация наглядно иллюстрируется формами футуристического искусства.

Говоря о «всесмешении» в искусстве, можно построить систему, где будут отражены различные принципы «смешения» в культуре* (см. Приложение 1).

На одной линии можно расположить явления синкретизма и синтеза. Но если ранний синкретизм – это «не смешение, а отсутствие различия между искусствами», когда разделения на различные виды искусства ещё не произошло, то синтез искусств, основанный на синестезии, – «слияние искусств» [2, с.9].

Явление первоначального синкретизма, свойственного культуре первобытного общества, является анахронизмом, так как практически мы не можем найти его примеров в современной нам европейской культуре после разделения искусства на виды, видов на жанры и т.д. Художественный синтез, тенденции к проявлению которого особенно ярко стали проявляться в искусстве конца XIX – начала XX века, с дальнейшим раз-

витием культуры становится одним из основных выразительных методов.

Но при существующей параллели «синкретизм–синтез» можно выделить и вертикаль «синтез–эклектика–кич».

Во времена межстиля, когда прежняя аксиология ушла, а новая ещё не родилась, искусство наполняется заимствованиями, которые, сочетаясь, образуют эклектику. В такие периоды кажется, что уже сложно произвести что-то новое, что современное творчество – компиляция из элементов разных направлений и даже культур, не искусство, а искусство вариаций на его тему. Но в то же время, оглянувшись назад, можно увидеть, что после периодов эклектики создавались прекрасные произведения искусства, появлялись новые стили. Эклектику можно назвать символом эпохи эксперимента, она во многом родственна художественному синтезу. Отличие между эклектикой и синтезом состоит в том, что если первая является смешением на «физическом», предметном уровне, то синтетическое слияние происходит на уровне чувствования.

Низшую ступень вертикали занимает такое явление, как кич.

Слово «кич» происходит от немецких глаголов “kitschen” (халтурить, создавать низкопробные произведения, сделанные кое-как), “verkilschen” (дешево распродавать, продавать за бесценок, делать дешёвку). Если первые проявления кича широко были распространены лишь в прикладном искусстве, то по мере его развития область кича стала захватывать все сферы искусства. При этом в каждой стране можно чётко определить специфические национальные черты кича: «слащавую пошлость» немецкого кича, «откровенную скабрёзность» – французского, экстатическую сентиментальность – итальянского, плоскую примитивность – американского [3, с.241].

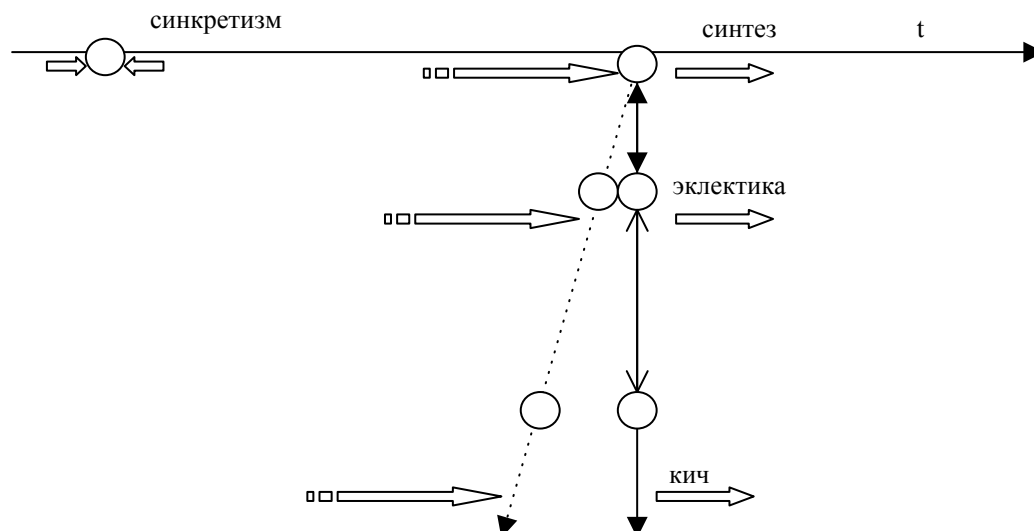
Сама этимология слова свидетельствует о том, что кич – «низкое» искусство. Как правило, кичевые произведения мимикрируют под настоящие явления искусства, таковыми не являясь. Для кича характерны набор суррогатов и имитаций, стереотипов, сентентивность, набор житейских формул, помпезность, излишества, космополитичность. Кич однозначен: он не ставит вопросов, он содержит только ответы, заранее подготовленные клише, он не вызывает духовных исканий. Наоборот, он служит созданию незамутнённого, самоуверенного спокойствия. Подражая высоким художественным образцам, кич низводит их до банальности и пошлости. Паразитируя на высоком искусстве, кич тяготеет также ко всему таинственному, непознанному. Отсюда интерес к теософии, антропософии, оккультным наукам. Предметом интереса кича являются скандальные сенсации, модные проблемы, научные идеи, поданные в вульгаризованном, адаптированном, чаще поверхностном виде.

Для кича характерны аффектация чувств, гипертрофия аттракционов, шокирующий гиперболизм ситуаций. При этом гипертрофия чувств сопряжена с бесстыдной обнажённостью сокровенного. В конечном итоге кич формирует примитивность, конформность, несамостоятельность мышления.

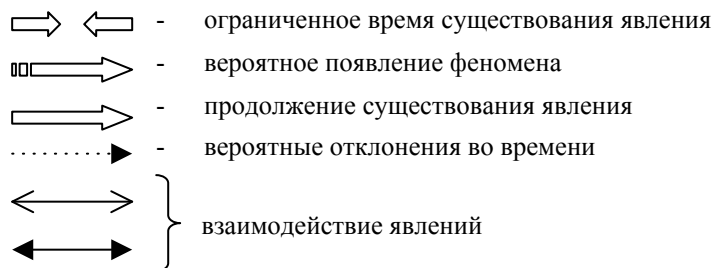
Кич захватывает сферу не только самодеятельного и профессионального искусства, но даже такую неподвластную разъедающему воздействию область, как народное искусство, где можно обнаружить элементы дефольклоризации.

Кич – явление творчества переходного периода, распада старой культурной формации и формирования новой. Можно определить кич как низшую форму эклектики, которая имеет уже мало общего с «высоким» художественным синтезом.

В таких условиях всё более значимой становится роль высокого искусства, которое служит главным способом выражения нравственных идеалов. Соответственно вырастает самооценка искусства как креативной силы культуры. Начинается эпоха нового культурного расцвета, расцвета искусства. Художники пробуют себя в самых разных техниках и видах художественной деятельности – от монументальной живописи и театральной декорации до оформления книг и создания предметов декоративно-прикладного искусства, призванных привнести красоту в быт людей. В поисках новой выразительности, адекватной сложности жизни, они обращаются к синтезу, формируя новые стили, виды и жанры искусства. И все это в условиях военного времени, разрухи, голода, неустроенности быта. Таков был конструктивный «ответ» творческих личностей серебряного века на деструктивный «вызов» времени.



УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ



Источники и литература

1. Берестовская Д.С. Синтез искусств как принцип создания крымского пейзажа // Культура народов Причерноморья. – 1998. – №5. – С.167–175.
2. Борисова Л.М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. – Симферополь, 2000. – 220 с.
3. Культурология: Хрестоматия для высшей школы. – Москва: Академический Проект, 2000. – 640 с.
4. Фаулз Дж. Дэниел Мартин. – Москва: АСТ, 2004. – 828 с.
5. Хайдер Т.В. Сатиричний дискурс польського літературно-мистецького кабаре: Автореф. ... канд. філолог. наук. – Київ, 2004. – 20 с.

Кузьма Н.В.

ЕДИНСТВО СОЦИАЛЬНОГО И БИОЛОГИЧЕСКОГО В МУЗЫКАЛЬНОЙ СФЕРЕ СОЦИУМА

В современной науке и практике все отчетливее проявляется общая тенденция поступательного движения знания от прежнего, традиционно-классического, идеала науки к новому нетрадиционному, неклассическому. Классический подход ориентирован на исследование субстанциальной области Универсума как замкнутой, самодостаточной системы, которая характеризуется определенной однородностью строения и линейностью развития.

Нетрадиционный идеал познания направлен на представления о процессуальности, разнородности, неравновесности и нелинейности бытия. В связи с этим известные трансформации претерпевает и философия. В ней также происходят значительные подвижки, характеризующиеся все большим синтезом философского и научного знания, а также зарождение и становление новых междисциплинарных, пограничных исследований. Не случайно, по-видимому, и то, что философы науки концентрируют свои усилия на философском осмыслении новейших представлений о жизни как особом феномене, который рассматривается в терминах становления и эволюции. Следовательно, речь здесь идет о насущной необходимости целостного осмысления феномена жизни в Универсуме, и в связи с этим, о необходимости выработки целого научного направления – биофилософии. Биофилософия осуществляет поиск онтологических оснований мировоззрения, опираясь на результаты исследования живого как со стороны биологии, так и со стороны философии [1].

Особое место в системе теоретических и методологических предпосылок становления биофилософии занимает коэволюционная концепция, формирующаяся в настоящее время. Как показывает вся история формирования эволюционной идеи, сфокусированность ее непосредственно на человеке помогает выработать и обосновать критерии исследования, наиболее адекватные с точки зрения познания его биосоциальной сущности. Человек, со всеми присущими ему биогенетическими, психическими и культурно – познавательными особенностями уже не может изучаться только как некий застывший результат многовекового эволюционного процесса, как вершина, определяющая ее направленность.

Новейшая позиция состоит в том, чтобы рассматривать человека как следствие коэволюции. Поэтому познание условий и механизмов коэволюции человека можно было бы конкретизировать как проблему объяснения условий согласованного развития биологического и интеллектуального.

Западно-европейскими социобиологами активно развивается гипотеза в отношении признания определенной кульминационной роли генно-культурных факторов эволюции, в том числе, и на современном ее этапе. Генным и культурным факторам отводится роль равнозначных по отношению друг к другу. Они не только сопряжены между собой, но и взаимнообуславливают процесс развития человеческого интеллекта.

Убежденность в том, что познание, а значит и интеллект человека, развивается вместе с другими аспектами жизни, мы обнаруживаем у М.Рьюза и Э.Уилсона. Общим для этих социобиологов является прямое или опосредованное признание наличия каких-то особых связей между такими, казалось бы, далекими понятиями, как биогенетические и культурные факторы, которые оказываются не только совместимыми, но и вполне обоснованно согласуемыми внутри разрабатываемой авторами генно-культурной концепции эволюции [2].

Согласно теории, которую отстаивает Э.Уилсон, в человеческой психике присутствует эволюционно заложенное ограничительное начало, отличное и далекое от животного инстинкта, даже того феномена, который получил название инстинкта самосохранения. Автор говорит об ограничительном начале в психике как о регуляторе, генетически обусловленном, отражающем предрасположенность, предпочтитель-