

литическими игроками) может ускорить процесс переформатирования всей системы международных отношений. В парадоксальном смысле Ф.Фукуяма может оказаться прав в своём утверждении о конце истории, только, возможно, истории эпохи глобального мира.

Одним из самых негативных последствий глобализации является то, что всё больше проблем политического и социального характера не может быть разрешено как в традиционном политико-правовом поле государственной территориальности, так и политико-правовом контексте международных соглашений или объединений государств. С одной стороны – ответственность за социально-экономическое положение, гарантирование прав и свобод, культурное и образовательное развитие, жизнь и здоровье своих граждан несёт национальное государство. С другой стороны – национальное государство связано целым рядом соглашений, условий и регламентаций с международными институтами и организациями (МВФ, МОТ, ПАСЕ), которые регламентируя порядок принятия решений в тех или иных сферах жизни общества, не несут никакой ответственности за их последствия. Как показывают нынешние события в Греции, Кипре, Италии, Испании, Португалии, даже в рамках Европейского Союза противоречия между национальными и наднациональными властными структурами носят почти непреодолимый характер, что приводит к снижению стабильности государства, кризису управления, разбалансированию и дезинтеграции социальной структуры общества, разрушению экономики страны.

Глобализация разрушает и трансформирует традиционные формы идентичности (этнической, языковой, религиозной, культурной, сословной, лично-половой...) и присущие им вековые ценности и ориентиры.

Эскалация хаоса и насилия в глобальном политическом пространстве, передел мира в той или иной форме сильнейшими государствами и утверждение их в статусе мировых держав по-новому актуализирует проблему идентичности и национального суверенитета. Поэтому сегодня формируются, в первую очередь, идентичности сопротивления, порождающая новые национализмы, сепаратизмы, этнические, религиозные экстремизмы, субкультурные движения, всевозможные явления антиглобализма, что в итоге ведёт и к новым социальным конфликтам.

Исходя из всего вышесказанного, необходимо, в первую очередь, несмотря на ту или иную геополитическую архитектуру мира, сделать его более безопасным, гармоничным, где любой человек мог бы найти своё место в жизни и ощущать себя частью единого человечества.

Список цитированных источников

1. Хантингтон, С. Зіткнення цивілізацій // Філософська і соціологічна думка. – 1996. – № 1-2. – С. 17-23.
2. Дацаківська, О. Політична еліта в теоріях інформаційного суспільства: особливості діяльності і структури // Вісник Львівського університету. Серія філос.-політол. Студії, 2011. Випуск 1.
3. Фукуяма Ф. Глобалізація безконечна// І. – 2000. – № 19.

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЕСТЕТИЧЕСКОГО МИРОПОНИМАНИЯ ИСКУССТВА: ОТ РОМАНТИЗМА К ПОСТМОДЕРНИЗМУ

Л.Е. Медиченко

Брестский государственный технический университет, г. Брест, Беларусь

Начиная от зарождения культуры и до эпохи романтизма, искусство так или иначе отражало окружающую действительность (в основе принцип мимезиса), «служило» людям и наряду с богословием, философией, наукой, воспринималось как вполне

лояльный способ изучения и освоения реального мира. Важнейшая задача искусства заключалась в «обогащении» жизни красотой, проникновенностью, новыми «прорывами» мысли и чувства, через которые в душу человека, опутанную тinou повседневности и борьбы, проглянут солнечные лучи «радости жизни» и вызовут порыв ее наиболее напряженности и полноты.

В эпоху романтизма (первая треть XIX века) искусство возвышается над «реальностью», превращается в особый мир. Возникает проблема двоемирия – сопоставление и противопоставление реального и изображаемого миров. Причем, реальная действительность, «проза жизни» с их утилитаризмом и бездуховностью расцениваются как недостойная человека пустая «кажимость»; противостоящая подлинному, ценностному миру. Романтики провозглашали утверждение идеала как реальности, осуществляемой хотя бы в мечтах. Романтик живет одновременно в двух мирах: «реальном» (где он, чаще всего, маленький человек, скромный, бедный, неуспешный) и воображаемом «виртуальном» мире собственного творчества (где он Бог и Маг). «Реальный» мир воспринимается как нереальный, ложный, а мир воображаемый и творимый – как подлинный. Эта раздвоенность порождает типично романтический конфликт, который трагичен по своей сути.

Искусство эпохи романтизма базируется на принципах абсолютной субъективности и ничем не ограниченной свободы творчества. Внешние обстоятельства не имеют значения для художественной натуры. Главное – внутренний мир человека, ничем не ограниченный порыв творчества. Искусство позволяет человеку вырваться из пошлой суеты, повседневности в храм красоты. Главный интерес – к невоплощенному, лишённому формы. Романтики утверждают культ вечного обновления в мире мыслей и чувств. Красота есть выраженная в конечном бесконечность. Красота в искусстве выше природной. Природа характеризуется тем, что каждое ее создание лишь одно мгновение бывает подлинным совершенством. Напротив, искусство, создавая прекрасные предметы, изымает их из потока времени, придавая им возможность вечного существования [1].

Романтическая тенденция приписывать искусству особую трансцендентную роль сохраняется и развивается на всем протяжении XIX века. Параллельно с этим в искусстве, ориентированном на реалистические традиции, происходит попытка «низвести» искусство на уровень «служения» людям с целью описания, освоения «реальности». Её представителям было свойственно понимание глубокой связи искусства с жизнью, восприятие произведения как памятника определенной эпохи, явления общественного развития, в котором неизбежно находит отражение время. Художественное произведение рассматривалось как культурно-исторический памятник, документирующий жизнь.

Но процесс вторжения «иной реальности искусства» в земную «реальность» уже не остановить. «Иная реальность» – искусство – доминирует, становится стилем и способом жизни (символизм, эстетизм конца XIX века). В конце XIX века акцент был перенесен на выражение личного мировосприятия художника. И уже становятся относительными понятиями «эпоха, культура, связь с жизнью». Творец вовсе не «продукт» общества, он не во власти чужого, а сам по себе. Он продолжает дело бога, его творчество сплетается с творчеством вселенной. Главное – иррациональная сила талантливой личности. Нет направлений, есть только авторы (творцы). Сколько авторов, столько и направлений. Для понимания автора совсем не обязательно знать его эпоху, даже его биографию, важно знать только то, что дает его произведение [2].

Лозунгом понимания модернистского искусства стало освобождение его от какой бы то ни было служебной роли. Старое деление на искусство для искусства и искусство для жизни теряло свой смысл с той точки зрения, которая утверждала принцип

«превращения жизни в красоту». Намечалось, таким образом, два момента, из которых первый делал искусство самоцельным, а второй настолько сливал и вливал его в жизнь, что самоцельность искусства претворялась в самоцельность жизни – в новом эстетическом миропонимании. Основным признаком модернистского понимания искусства: «стремление отделить личность поэта, художника от того, что поёт» [3; с.659]. Валерий Брюсов был убежден, что конечная цель искусства – выразить полноту души художника: «Я полагаю, что задачи «нового искусства» – даровать творчеству полную свободу. Попытки установить в новой поэзии незыблемые идеалы и найти общие мерки для оценки – должны погубить ее смысл. То было бы лишь сменой одних уз на новые. Кумир красоты столь же бездушен, как кумир Пользы» [3; с. 672].

Эпоха модернизма утверждала, что «Искусство берет на себя роль Промысла в «гармонизации» творческих сил» [3; с. 685]. Красота стала мыслиться отдельно, как основной признак искусства, и объявлялась универсальным средством обращения человечества на истинный путь спасения. Но освобожденная от всяких соотношений с началами этики и практических задач жизни, красота модернистских произведений искусства сосредоточивалась на виртуозности форм.

Но, необходимо отметить, что модернистско-авангардистскому искусству удалось выстроить свою уникальную концепцию эстетики и философии нового искусства. Его представители с различных позиций разрабатывали жизненно важные вопросы о «пересоздании» жизни посредством искусства, о его «теургическом» (т.е. созидающем), «онтологическом» (способном быть «основой мира») и «эсхатологическом» (как средстве спасения человечества от конечной гибели) значениях [2]. Но уже в начале XX века известный критик Ляцкий Е.А. подметил интересный момент миропонимания авангардистского искусства: «Многие софисты нашего времени, прикрываясь «свободой искусства», стали, «с самодовольством резвящихся фавнов, наизнанку вывертывать на полотне и в стихах свое «я», не заботясь о коренном, «вечном» требовании искусства, чтобы изображение этих «я» было общечеловечески интересно» [3; с.686].

Модернистско-авангардистское искусство XX века довело такой способ самовыражения до его логического завершения, выразившегося в формуле «Все сказано». Это повлекло за собой изменение самого понятия «творчество». Постмодернистский творческий процесс не предстает больше актом «сотворения», подобным работе демиурга, когда творец создает некое произведение, самовыражаясь и ориентируясь при этом только на собственное усмотрение. Творчество в XX веке сознательно становится «со-творнием», т. е. процессом, в котором читатель становится его равноправным участником, в связи с чем возникают некие игровые формы взаимодействия между автором и читателем через посредство текста.

Со второй половины XX века стали заметны качественные перемены, произошедшие в процессах творчества и восприятия художественных произведений, проявившиеся в сознательной установке на игру между автором и реципиентом посредством текста. Это, прежде всего, признание отчужденного характера творческой деятельности вообще, а в частности, в постмодернизме понимание отчуждения базируется на постулировании оторванности произведения от автора, его личности, его установок и намерений, проявляющихся в тексте. Видение процесса творчества как отчужденной деятельности формирует концепцию «смерти автора». В культуре постмодерна творец заранее осознает всю степень отчужденности своей деятельности от своей природной сущности. Он знает, что в сознании реципиента текст изменится до неузнаваемости, поэтому нет даже смысла пытаться выразить некие свои взгляды, свою индивидуальность, притязать на единственное «правильное» видение и для этого он нарочито вступает в игровые отношения с читателем через посредство текста [4].

Если до середины XX века произведения искусства были построены на основе принципа мимезиса, то только с сознательным разрушением установки на подражание реальности и вступление в игру с читателем стало возможным говорить об изменении основных форм творчества. Одной из существенных характеристик постмодернистского творчества является его отказ от идеи мимезиса. Учитывая «исчерпанность» жизнеподобных творческих форм, художник уже не пытается передать в своих произведениях нечто, говорящее об окружающем его мире. Теперь он продуцирует тексты, «скроенные из лоскутков» других текстов, он становится «скриптором», который черпает слова из огромного словаря культуры [5]. Постмодернизм открыто интерактивен. Авангардистской установке на новизну противостоит здесь стремление включить в современное искусство весь опыт мировой художественной культуры путем ее ироничного цитирования. Эстетика постмодернизма разрывает целостность мира на отдельные фрагменты, из которых монтируют некий коллаж, состоящих из разношерстных и разносмысловых кусков. Вместо анализа текста предлагается всматриваться в контекст, идеалом которого служат асимметрия, игра, карнавал.

Неслучайно, что в постмодернизме высокая культура обретает субкультурный статус, а массовая культура выдвигается на место господствующей системы ценностей, задающей жизненные формы и жизненные стили. Поэтому в эпоху постмодернизма современное произведение должно не столько являться товаром, а лишь знаком творчества. Самоутверждаясь в поиске новых, неведомых форм, постмодернисты превратили их в самоцель, в некоего идола. Впрочем, многие художники вообще обходятся без самого произведения, только разыгрывая свой замысел на публике. Все большую популярность приобретают виртуальные выставки и видеoinсталляции. После показа от таких «творений» не остается ничего, кроме фотографий и видеокассет.

Современное искусство поражает прежде всего отсутствием желания нравиться. Чем менее произведения потакают желаниям зрителя, тем лучшими их считает само сообщество. «Мои проекты интересны настолько, – говорит художник Олег Кулик, – насколько они опасны или омерзительны для общества». Изменилась и сама оценка качества произведений и оценка творчества. В начале XX века в дискуссии, развернувшейся вокруг «нового искусства», критик Ю. Айхенвальд утверждал, что эстетика как наука невозможна, т.к. в оценке современного искусства нельзя выработать объективный критерий для отбора материала, нельзя знать, что изучать, о чем говорить. Нет мерила и для определения таланта гения [2]. Постмодернизм нашел такой критерий, ставший мерилем для определения таланта, гения – это величина банковского счета автора.

Подытоживая вышесказанное, хотелось бы представить трансформацию миропонимания искусства от романизма до постмодернизма более наглядно:

| Искусство до эпохи романтизма | Модернизм | Постмодернизм |
|---|---|---|
| Искусство – зеркало жизни | Искусство ради искусства («чистое искусство») | Провозглашение лозунга «открытого» искусства, которое свободно взаимодействует со всеми старыми и новыми стилями |
| Основной принцип искусства – подобие жизни (мимезис) | Искусство – это миротворение (творение мира Красоты) | Искусство – иронический коллаж мира |
| Искусство проникнуто любовью к людям (возвышает человека) | Искусство проникнуто любовью творца к себе (самолюбование творца) | Самоутверждение авторов в поиске новых форм, превращенное в самоцель и доведенное до враждебности к реципиенту. Отсутствие желания нравиться реципиенту (не говоря о желании его возвысить) |

Список цитированных источников

1. Кривцун, О. Эстетика. Учебник для гуманитарных вузов и факультетов / О. Кривцун. – М.: Аспект Пресс, 2003. – 447 с.
2. Курс: Литературная критика 90-х годов XIX – начала XX веков. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.madrace.ru/istoriya/>
3. Ляцкий, Е.А. Вопросы искусства в современных его отражениях / Е.А. Ляцкий // Вестник Европы. – Петербург – Апрель 1907. – 42 том. - Книга 4-я. – С.659-687.
4. Зубарева, А.В. Специфика художественного творчества в культуре постмодернизма: игровой принцип: диссертация ... кандидата философских наук: 24.00.01 / А.В. Зубарева. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.disserr.com/contents/>
5. Постмодернизм: Энциклопедия / Сост. А.А.Грицанов, М.А.Можейко. – Мн.: Интерпрес-сервис; Книжный дом, 2004. – 1376 с. – (Мир энциклопедий)

ДИНАМИКА И СПЕЦИФИКА ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОЙ ПРЕССЫ НОВОГРУДСКОГО ВОЕВОДСТВА (1933 г.)

В.С. Мисиюк

Брестский государственный технический университет, г. Брест, Беларусь

Пресса является одним из важнейших национальных институтов. Представить национальную культуру без собственных средств массовой информации невозможно. Газеты оказали огромное влияние на кристаллизацию национального самосознания, становление литературной нормы национального языка и распространение национального движения. Не случайно название одного из этапов истории белорусского национального движения образовано от названия газеты «Наша ніва».

Белорусская национальная пресса Западной Белоруссии находилась в процессе становления. Ее возможности были ограничены. «В сравнении с упомянутыми (еврейской, украинской, немецкой – В.М.), относительно скромной была белорусская пресса, которая почти вся издавалась в Вильно. Не выходила ни одна ежедневная газета, очень немногочисленны были специальные и профессиональные издания» [3, 345]. Кроме того, имело место противодействие со стороны польской администрации. Каждая редакция должна была выслать десять экземпляров газеты в прессодел, где за час решали конфисковать номер или нет [12, 188]. В середине 1920-х годов разного рода репрессиям подверглось 20 редакций белорусских газет [9, 19]. В комплексе упомянутые рода факторы, наряду с тяжелым экономическим положением региона, подрывали возможности устойчивого развития прессы. Типичным явлением были газеты-однодневки [9, 19]. В определенный момент сторонники национального движения в Пружанском повете Полесского воеводства отмечали, что в повет не поступала ни одна белорусская газета [10, 5].

Пресса попадала к сельским читателям, зачастую, по бесплатной рассылке и стихийно. Белорусская газета оставалась редкостью, поэтому зачастую их читали «группами по 15-20 человек, иногда целой деревней» [8, 11]. Информационный голод был не единственным фактором, влиявшим на отношение к средствам массовой информации. Большинство крестьян не могли позволить себе подписку. Не всегда могли приобрести газеты в городе. В то же время бесплатная газета воспринималась как нечто запрещенное и подозрительное. Были примеры, как в д.Долгиново Вилейского повета Виленского воеводства, когда крестьяне, получавшие ранее посредством БСРГ бесплатные газеты, из опасения перед полицией переставали их принимать [5, 4].

При изучении истории белорусского или украинского национальных движений в межвоенной Польше исследователи склонны больше внимания уделять 20-м годам XX столетия. В этот период у национальных партий было значительно больше воз-