

СТИЛЬ І МОДА В ДІАЛОЗІ “ТРАДИЦІЙНА – ЕЛІТАРНА – МАСОВА” КУЛЬТУРИ

Наукові праці МАУП, 2015, вип. 44(1), с. 25–31

Аналізується науковий дискурс, започаткований 1980-х роках, що так чи інакше оперував категорією еліти культури та культурної еліти. Кожне з них на своїх термінах і з різним ступенем успіху склали “виклик” традиційним підходам. Таким чином було стимульовано певну різноманітність точок зору з опорою на різні культури: постмодернізм, критична теорія, конструктивізм, геокультура. Концептуалізуються свої або трансформуються відомі результати та методології дослідження. У процесі діалогу виникла й об’єднуюча основа для цієї низки різних теорій і концепцій, які у багатьох відношеннях суперечили одна одній. Цим спільним стало визнання цінності культурного підходу в комунікації соціуму та цінності діалогу про культурні феномени. Про це свідчить той факт, що нині еліта провідних країн світу особливу увагу приділяє формуванню культурного та інтелектуального потенціалу як стратегічної складової національного багатства та безпеки. Концептуалізується стратагемний, тобто заснований на культурологічних традиціях моделей поведінки складає новизну нашого дослідження. У цьому дослідженні рефлектується науковий дискурс щодо ресурсного потенціалу ритмів еволюції світових еліт. Зокрема розглядається концепт про те, що в історії Стародавніх Єгипту, Греції, Китаю проявлено політичні, культурні та природні резонанси.

У цьому дослідженні поняття стилю матеріально-художньої культури презентується в різних суспільних формаціях і різних національних культурах. Його багатоманітність рефлексує специфічні умови життя людини та соціуму. Під терміном “стиль” не розуміється тільки зовнішні форми мистецтва, але й зміст в його конкретно-історичному прояві. Під терміном “культура” розуміється все те, що “створюється людиною і при цьому саме створює людину, виробляє сам феномен людяності” (М. Н. Епштейн) [27]. Сутність культури розглядається в усьому багатстві і багатогранності її громадських зв’язків і відносин, у всій цілісності її буття. Сама творчість, як когнітивний та емоційний процес людського буття, відкривається і створюється, причому в усе більш універсальному масштабі (В. М. Межуєв) [17]. Буття завжди в потен-

ції, в становленні, в подоланні. Воно не те, що можна відкрити в собі як вже існуюче, а те, що необхідно ще створити, що завжди попереду, а не позаду. Рух до нього і є культура. Нігілізм щодо культури — шлях назад, культура — завжди рух вперед (Є. Баталов) [1]. Культура — “це не те, що можна безпосередньо спостерігати в дійсності, а те, що ми виділяємо в ній як щось для нас важливе і цінне” [17], в силу чого кожна епоха постійно відтворює і вирішує в історії думки про проблему культури. Її вивчення також ускладнюється не тільки у зв’язку зі збереженням у теоретиків і практиків різних уявлень про культуру, але і з характером розв’язуваних ними завдань. Одна справа — намагання людини зрозуміти весь світ в усьому його культурному різноманітті, осягнути закономірності соціокультурних змін, й інше — бути суб’єктом, який здійснює

управління та регулювання цих найскладніших процесів, будучи включеним у структурно-функціональні межі системи соціального управління та владних відносин. У межах самої форми неможливо пояснити естетичну логіку, наприклад, готики або бароко. Необхідним стає аналіз конкретного історичного змісту творів, естетичних ідеалів епохи та еліти, яка диктує моду та замовляє митцю витвори. У такій єдності із загальними формальними засобами можливо розкрити суть того чи іншого стилю.

Мистецтво, як відомо, виникло задовго до того, як з'явилися перші теоретичні спроби його осмислення. Найбільш ранніми його формами є магичні ритуали, образні символики, які відносяться до того етапу, коли ще не було писемності, і саме мистецтво виступало як такий собі збірний “текст”. Німецький дослідник Ф. Клікс вважає, що ранньою формою когнітивної репрезентації є наглядно-образне уявлення предмета чи події. Такий самий напівобразний характер мали й історично перші засоби графічної фіксації інформації. Писемна фіксація давала можливість регулювати поведінку людей в умовах “розпорошеності” влади. У цій функції писемність була близькою до іконічних символів божественної влади — храмових скульптур та ікон. З початку воно було стратегією, елітарним ритуалом, інструментом влади групи вибраних [28, 191–193].

Наступним етапом мистецтва як в шумерській, так і в давньоєгипетській культурі була значна стилізація, чи стандартизація, ідеографічних елементів. У знаменитому творі “Повчанні Птахотепа”, створеному в епоху Стародавнього царства Єгипту, що дійшов до нас у записі Середнього царства, передано настанови, ймовірно, головного радника фараона V династії Ісесі (XXV в. до н. е.) своєму синові. Автор “Повчання” вживає слово “мистецтво”. Окрім суто практичних порад у зверненні говориться про складність ораторського мистецтва, яке в Єгипті мало велике значення красномовства [24]. У пізніших працях стверджувалося, що “говорити необхідно лише після того, як ти усвідомив суть справи. Красномовство має бути мудрим, що робить

розумну мову важчою за будь-яку роботу” [18, 9]. Тобто єгиптяни вкладали в поняття мистецтво зміст, пов'язуючи його з умінням, майстерністю. У більш пізньому тексті, що належить приблизно до XII ст. до н. е. — папірус про “лихі пригоди Уп-Амуна”, — є такі рядки: “Амон влаштував усі землі, влаштовані їм, але землю єгипетську — раніше інших. Мистецтво вийшло з неї, і вчення вийшло з неї” [12]. У цьому пам'ятнику в значенні “мистецтво” вжито *mnh't* слово, рівнозначне тріаді понять: “техніка” — “уміння” — “міра” [3; 23]. Слово *mnh-t* увійшло у вжиток в епоху XVIII династії і часто зустрічається в пізніх текстах. У стародавніх єгиптян це слово відповідає уявленням про мистецьки зроблені речі, що підкреслює примат майстерності як оцінки якісної сторони роботи. Жителі Єгипту вважали свою країну джерелом життя, прародичкою мистецтва (тобто майстерності і міри) і знань, хоча воно для них не існувало як самостійний вид діяльності, будучи одним з ланок у довгому ланцюзі осмислення світобудови [9; 15; 18]. Розуміння важливості мистецтва, соціокультурної страгати в соціальному та політичному житті також вперше було виявлено в Давньому Єгипті. Це довів своїми реформами фараон Амен-хотп IV (Ех-ні-йот). Фараон Ех-ні-йот правив 17 років (1367–1350 рр. до н. е.). Перші п'ять років правління відповідно до древніх традицій перебував зі своїм двором у Фівах, у центрі культу Амуна-Ре, “царя богів”. Але вже на другому році царювання фараон проголошує себе Ва-н-ре (Єдиний для Ре). З'явилися тенденції до поступового розриву з Амуна-Ре, богом-покровителем Єгипту, Фів і царського дому. В геліопольському вченні про бога Ре відбувається відхід від елементів міфології, символіки і політеїзму. Зберігається лише все безпосередньо “сонячне” в раціоналізованому вигляді. Храм Атона був відкритий для всіх [16, 33]. Крім того, Амен-хотп IV розпочав будувати свою нову столицю в Ель-Амарні. Там будівлі були розташовані по обидві сторони Королівського Шляху. Найбільша з будов — грандіозний храм Йота, основне святилище якого знаходилося під відкритим небом. Недалеко від Великого Храму Йота

був палац і простора резиденція фараона. Більшість будівель в Ель-Амарна будувалися з нескріплених обтесаних каменів, поверхня яких (стіни, підлоги і т. п.) були прикрашені зображеннями у живому натуралістичному стилі; практично в кожній великій будівлі були зображення сцен з життя сімейства Ехні-йота.

З епохи Стародавнього царства *hmww* стало відповідати визначенню “умілий”, “майстерний”, коли йшлося про художника або писаря, про мистецтво лікування або священодійства. З епохи Нового царства розширюється його значення в оцінці професійної майстерності: “кращий художник у своїй сфері (професії)” або “начальник робіт”, якому належав весь творчий задум композиції, на відміну від майстрів, що займалися технічним його втіленням. Такі художники-виконавці володіли високою професійною майстерністю, більш диференційованою у сфері практичного застосування: різьбярі по каменю, дереву, ювеліри. Слово *bm (w) -t* рівною мірою належало і до мистецтва художника, і до всіх творінь бога Пта, який в текстах Нового царства іменувався “той, хто створив мистецтва”, причому слово “мистецтво” поставлено тут у множині, і входило до титулу богів, причетних до акту творіння, таких як Пта, Сохнув-мет, слово *hmw-t* поширювалося і на звання верховного жерця Мемфіса. Там, де давньоєгипетські тексти звертаються до теми творіння, більшість з них неодмінно пов’язують бога Пта із створенням різних видів мистецтв, ремесел, будов, форм для зображень. Творча роль Пта розкривається у Слові, яке втілюється в його діяннях, внаслідок чого виникли земля, вода, люди, худоба. При цьому акт творіння представлявся єгиптянам абстрактно, бо Пта творив думкою і словом, на відміну від бога Хну-ма, який “виліпив” весь світ і людей за допомогою гончарного круга. Саме мистецтво розглядалося єгиптянами як один з актів діяння богів, а тому вважалося божественним і священним. На відміну від людей нашого часу з їхньою здатністю розчленовувати і аналітично осягати явища і процеси древні зберігали нерозривну єдність з навколишнім світом, мислячи себе його

часткою і вписуючись тим самим у вселенську орбіту світобудови. Для давніх людей, які створили найраніші пам’ятники, поняття “пізнавати”, “оволодівати” і “зображати” були синонімами. Словом *nfr* виражалося враження задоволення, одержуваного від музики чи танцю. Вираз *inj bw nfr* (“добре зроблений”), вживався як якісна оцінка роботи. Слово *nfr* виступає в тому самому значенні, що і *mnh-t*. Слово *nfr* було складовою в іменах богів. Достатньо навести епітет *nfr htp*, що додається до Хон-су та іншим богам. Щодо поняття краси в її найвищому ступені *nfrt* зустрічалося вже у “Текстах Пірамід” і входило до жіночих імен. Одну з носительок його — Нефрет — зображує чудова поліхромна статуя (Стародавнє царство, Каїрський музей), повною мірою виправдовує її ім’я (Нефертіті) [10; 13]. Кращими зразками, що дійшли з часів Амірні, є портретні голови фараона і членів його сім’ї. І прославлена розфарбована голова цариці Нефертіті з вапняку, і не менш чудові, не цілком закінчені її портретні голови з піщанику є разючими творами великого реалістичного мистецтва, створеного за тисячу років до розквіту мистецтва Греції [33]. Характер стилю цих пам’яток визначається тим подихом життя, яким вони сповнені. Саме це виняткове вміння майстрів при явному дуже строгому відборі рис створювати дихаючі життям особи і ставить амарнські портрети на неповторний після них в єгипетському мистецтві висоту. Всі три портрети Нефертіті сповнені чудесною чарівністю справжньої жіночності, яка становить особливу принадність її образу.

Слово “естетика” грецького походження первісно означало відчуття, почуття, тобто пов’язувалося з конкретними уявленнями і поняттями. У Греції це поняття поширювалося і на науку, що дає теоретичне осмислення мистецтву і процесу художньої творчості. Греки, по суті справи, були творцями науки естетики, що поклала початок розвитку європейської естетичної думки. Однак античні автори у своїх висловлюваннях визнають залежність своєї культури від цивілізації долини Нілу. У давніх греків буття довго залишалося множинністю без єдності, вони ще не

знайшли той ідеальний першопринцип, що генерував, скріплював і пояснював різноманітність поверхів світобудови та стратегій їх використання. Протилежний підхід виник у Парменіда: буття як абсолютна єдність без множини. Платон і Плотин далеко просунулися вперед у вирішенні теоретичного та філософського оформлення та обґрунтування ідеальної єдності світу [19; 22].

Тут виникає розуміння важливості числових структур для пояснення світу, Космосу, Всесвіту і прийшло воно від піфагорійців. М. Еліаде стверджує, що “Платон був захоплений піфагорійською концепцією всесвітньої єдності, незмінного порядку Космосу і гармонії, яка управляє як ходом планет, так і музичним строем” [25, 224]. Тут надзвичайно важливим є поняття “міри”. Про це свідчить факт безоглядного використання прихильниками пізнішого модерну ідеї Платона, висловленої ним у “Філебі” (геометричним лініям властива якість абсолютної краси) [22]. Починаючи з В. Орта, А. Гауді, а пізніше Е. Мендельсона, діячі мистецтва захоплюються красою геометричної лінії і забувають, що основою модерну є простота і доцільність форм, смакують лінію та форму, забуваючи про відповідність конструкції, матеріалу і головне — про зручність та призначення будівлі або меблів. Поступово модерн перетворився на модний, цілком декоративний стиль, позбавлений логіки.

Існує припущення, що Піфагор поняття золотого перерізу запозичив у єгиптян і вавилонян. Пропорції піраміди Хеопса, барельєфи предметів побуту та прикрас з гробниці Тутанхамона свідчать, що єгипетські майстри дійсно користувалися співвідношенням золотого перерізу при їх створенні. Тобто ймовірно, що знання Єгипту і Вавилону було трансформовано в числа і гармонію. У поняття гармонії Піфагор (580–500 рр. до н. е.) включив симетрію і відносини цілого і його частин (“золотий перетин”). Правило “золотого перетину” вперше було озвучено Евклідом. У латинських і середньовічних текстах для позначення цієї традиції вживається термін “*harmonia (musica) — coeli (mundi)*” (“гармонія (музика) — небо (світ)”). Завдяки включенню гармонії

сфер у систему Птолемея — ідея музики сфер була концептуалізована в астрології, кабалі, парамасонських ученнях [6; 7; 8]. Поняття пропорції “золотого перетину”, або “золотого міри”, згадується і Конфуцієм [11; 26].

Нині формується інтерпретативний підхід до вивчення культури. Так, К. Гірц [4] і його послідовники включають елементи аксіології, структуралізму, герменевтики, філософії символічних форм і т. д. При інтерпретації символічних систем інших народів, вчені починають орієнтуватися на дійових осіб нарративу та історії загалом. Виникла комунітаристська парадигма традицій у політичній філософії “життєвого світу” Едмунда Гуссерля [5], “фундаментального плану” Мартіна Гайдеггера [32], “дисциплінарної матриці” Томаса Куна [14], “габітусу” П’єра Бурдьє [31], “епістемі” і “диспозитиви” Мішеля Фуко [20], “консенсусу бекграунду” Юргена Хабермаса [21]. Виникла комунітаристська парадигма традицій у політичній філософії “життєвого світу” Едмунда Гуссерля [5].

Професор Університету Арізони Річарда Ешлі [29] у своїй праці “Геополітика геополітичного простору: до критичної теорії міжнародних відносин” досліджує науковий дискурс та традиції поглядів на культуру та освіту. Він стверджує, що сенс цієї парадигми зводиться до знань певної групи людей. Знання і навички виступають онтологічним контекстом людського життя у суспільстві. Досліджуючи іншу традицію, прибічниками якої були такі відомі спеціалісти з “реалістської” теорії міжнародних відносин, Річард Елі стверджує, що Ганс Моргентау, Едвард Карр, Раймон Арон, в основному досліджують таку фундаментальну категорію, як влада (сила), що дає можливість перекинути міст між геополітикою політичного реалізму і постмодерністською методологією.

Спільним висновком стала ідея про те, що в контексті глобалізації культури змінюється принципи соціального діалогу. Іншими словами, основи взаємодії напрацьовані культурою модерну перестають бути універсальними. Світові війни продемонстрували, що психічну енергію мас необхідно регулювати в напрямі покращання політичної культури та

культурного розвитку загалом. Необхідний запас міцності суспільного та культурного розвитку може бути створено значною мірою в атмосфері сприяння діалогу різноманітних культур. Існує потреба в інноваційному потенціалі діалогу традиційної, елітарної, масової культури як інструменту протистояння руйнівним тенденціям логоцентризму, моноказуальності. Проблема адаптації до глобальних змін стимулює діалог з прибічниками лінійної культури модерну з творцями традиційної, елітарної та масової культур. Це має бути діалог про тенденції сучасного розвитку соціального простору на основі принципів толерантності, плюралізму, розуміння.

Концептуалізація поняття “діалог” нами трактується в багатозначних визначеннях характерної для сучасної наукової парадигми. Разом з тим визнаємо можливість трактування цього поняття як мовного спілкування для обміну ідеями. Ми розуміємо, що категорія “діалог культур” носить метафоричне та філософське значення. Оскільки традиційна критика класичної філософії лінійності як принципу соліптично-монологічної мови вже розглядається як філософія діалогізму. У всякому випадку ця тенденція спостерігається у працях Ф. Розенцвейга, О. Розенштока-Хюссі, Ф. Ебнера, М. Бубера, М. Бахтіна. Де відбувається пошук культурного ідеалу цілісності світу у процесі визнання та подолання загроз інтелектуального та фізичного знищення людини в матриці технократичного розвитку й технократизму відносин (Г. Марсель) [6; 30].

Ми розділяємо ідеал “діалогу культур”, запропонований М. Бахтіним [2], передбачену безконфліктністю культурного розвитку. Ця ідея є поглибленою ідеєю О. Шпенглера про можливість сприйняття світової культури як особистості. При цьому М. Бахтін долає межу, встановлену Шпенглером між культурами, що утруднює можливості їх взаємного пізнання. При цьому Бахтін підсилює їх здатність вести діалог. Діалог культури в цій парадигмі відбувається в часі і просторі, де зміст однієї культури розкривається в межах іншої. Тоді відбувається процес взаємопроникнення і введення у суспільний оборот. У цьому контексті “діалог культур” відбувається у формі

соціокультурної комунікації, спрямованої на встановлення взаєморозуміння, визнання різноманіття як факту культурно-історичного процесу розвитку від субкультур до цивілізації й права на подібний плюралізм.

Закритість традиційної культури може створювати перепони не тільки для діалогу, а й для власного розвитку. Будь-яка культура з домінуючою рисою у формі традиціоналізму володіє яскравою своєрідністю, яка не гарантує її збереження при зіткненні з іншою культурою. Необхідно зберігати культурне ядро чи “центральну зону культурності” і створювати зони “пластичної взаємодії”. Значний діалогічний потенціал напрацьовано в межах елітарної культури. В її межах сформовано новий тип рефлексії на основах визнання суб’єктивності, принципово протилежній без особистості. Виникає орієнтація на міжособистісне спілкування, толерантність як доктрину визнання основних свобод й універсальних прав людини, відмову від догматичної абсолютизації істини, на визнання різноманітності у світі й поваги. Якщо завданням елітарної культури виступає процес формування змістів діалогічної взаємодії, то масова культура з моменту свого формування створює комунікаційну систему. Для полегшення комунікаційної взаємодії в умовах зростаючої спеціалізації й ускладнення знання, масова культура генерує специфічні форми його змістовної адаптації. У процесі поєднання повсякденного та спеціалізованого знання масова культура створила основи знакової системи та її стандартні змістовні формули суспільної єдності та стабільності, зрозумілі для членів соціуму з різним статусом та ступенем доступу до спеціалізованого знання.



Література

1. Баталов Э. Я. Философия бунта / Э. Я. Баталов. — М.: Политиздат, 1973. — 224 с.
2. Бахтин М. М. Черты универсализма: Материалы, исследования, переводы. К столетию со дня рождения М. М. Бахтина (Проблемы бахтинологии. Вып. III) / Ред. К. Г. Исупов. — СПб.; М.: Ин-т деловых коммуникаций, 2011. — 326 с.

3. Васильева Т. В. Афинская школа философии. Философский язык Платона и Аристотеля. — М.: Наука, 1985. — 160 с.
4. Гирц К. Интерпретация культур: Пер. с англ. — М.: Рос. полит. энцикл. (РОССПЭН), 2004. — 560 с. — Сер. “Культурология. XX век”
5. Гуссерль Э. Из лекций “Основные проблемы феноменологии”. Зимний семестр 1910–11 гг. / Метафизические исследования. — СПб.: Алетейя, 1998. — Вып. 7. Сознание. — С. 192–216.
6. Давыдов Ю. Н. Искусство как социологический феномен. К характеристике эстетико-политических взглядов Платона и Аристотеля. — М.: Наука, 1968. — 284 с.
7. Жюльен Ф. Трактат об эффективности. — М.; СПб.: Моск. философ. фонд / Университет. кн., 1999. — 237 с.
8. Жюльен Франсуа. Путь к цели: в обход или напрямик. Стратегия смысла в Китае и Греции; Пер. с франц. В. Лысенко / Франсуа Жюльен. — М.: Моск. философ. фонд, 2001. — 360 с. — Сер. “Библиотека современной французской философии”.
9. Исаев И. А. *Politica Hermetica*. Скрытые аспекты власти / И. А. Исаев. — М.: Юрист, 2003. — 576 с.
10. Кликс Ф. Пробуждение мышления: у истоков человеческого интеллекта / Ф. Кликс. — М.: Прогресс, 1983. — 302 с.
11. Конфуций. Беседы и суждения / Пер. П. Попова. — М.: Феникс, 2006. — 304 с. — Сер. “Великие мыслители”.
12. Кормышева Э. Древний Египет. — М.: Весь мир, 2005. — 192 с.
13. Кормышева Э. Е. Мир богов Мероэ. — М.; СПб.: ИВ РАН, Летний сад, 2000. — 368 с.
14. Кун Т. Структура научных революций. С вводной статьей и доп. 1969 г. — М.: Прогресс, 1977. — 300 с.
15. Малявин В. В. Империя ученых / В. В. Малявин. — М.: Европа, 2007. — 384 с.
16. Матье М. Э. Избранные труды по мифологии и идеологии Древнего Египта / Сер. “Исследования по фольклору и мифологии Востока”. — М.: Восточная лит., 1996. — 328 с.
17. Межуев В. М. Идея культуры. Очерки по философии культуры. — М.: Университет. кн., 2012. — 406 с.
18. Перепелкин Ю. Я. Переворот Амен-хотпа IV / Ч. 2. — М.: Наука, ГРВЛ, 1984. — 287 с.
19. Платон: Сочинения в 3 т. / Платон. под общ. ред. А. Ф. Loseva и В. Ф. Амуся; Пер. с древнегреч. — М.: Мысль, 1972. — Т. 3. — Ч. 2. — 678 с.
20. Фуко М. Интеллектуалы и власть: статьи и интервью, 1970–1984: В 3 ч.: Избр. полит. статьи, выступления и интервью. Ч. 2 / Пер. с фр. И. Окунева; Под общ. ред. Б. М. Скуратова. — М.: Праксис, 2005. — 318 с.
21. Хабермас Юрген. Моральное сознание и коммуникативное действие / Хабермас Юрген. — СПб.: Наука, 2001. — 382 с.
22. Плутарх. Сравнительные жизнеописания в двух томах / Плутарх. — 2-е изд., испр. и доп. — М.: Наука, 1994. — Т. 1. — 672 с.
23. Померанцева Н. А. Эстетические основы искусства Древнего Египта. — М.: Искусство, 1985. — 285 с.
24. Поучение Птахотепа / Поэзия и проза Древнего Востока. — М.: Художеств. лит., 1973. — 738 с.
25. Элиаде М. История веры и религиозных идей: от Гаутамы Будды до триумфа христианства. — М.: Изд. Акад. проект, 2008. — 676 с.
26. Элитарные представления об искусстве и современный мир. — К.: Науч. мысль, 1980. — 296 с.
27. Эпштейн М. Н. Самоочищение. Гипотеза о происхождении культуры / М. Н. Эпштейн // Вопросы философии. — 1997. — № 5. — С. 72–79.
28. Ясієвич В. Про стиль і моду. — К.: Мистецтво, 1968. — 136 с.
29. Ashlay R. The Geopolitics of Geopolitical Space: Toward a Critical Social Theory of International Politics Alternatives: Global, Local / Political. — 1987. — № 12. — P. 403–434.
30. Berg Hans Walter. Das Erbe der Großmogul. Völkerschicksale zwischen Hindukusch und Golf von Bengalen / Hans Walter Berg. — Hamburg: Hoffmanund Campe Verlag, 1988. — S. 335.
31. Bourdieu Pierre. La Distinction: critique sociale du jugement. — P.: Minuit, 1979. — 670 p.
32. Martin Heidegger. Philosophical and Political Writings. Edited by Manfred Stassen. — New York, London: Continuum, 2003. — 316 p.
33. Vanderberg Philipp. Der Fluch der Pharaonen / Philipp Vanderberg. — Berg und München: Sherz, 1975. — 288 S.

Традиційна культура не втрачає свого значення як культура практичного буття історичної пам'яті. Багатство традиційної культури етносу створює структуру саморозвитку світової культури. Можливі протиріччя традиційної й елітарної культур нівелюються через комунікаційні канали масової культури. Відбувається процес адаптації масової свідомості до високоспеціалізованих кодів елітарної культури, що знаходить вираз у стилях. Безумовно, що в галузі матеріально-художньої культури першорядне

значення має вплив реальних умов життя, соціальні вимоги, стан розвитку науки і техніки. У XXI ст. ці фактори відіграють виняткову роль у художньому осмисленні світу.

Традиционная культура не теряет своего значения как культура практического бытия исторической памяти. Богатство традиционной культуры этноса создает структуру саморазвития мировой культуры. Возможные противоречия традиционной и элитарной культур нивелируются через коммуникационные каналы массовой культуры. Происходит процесс адаптации массового сознания к высокоспециализированным кодам элитарной культуры, находящая выражение в стилях. Безусловно, что в области материально-художественной культуры первостепенное значение имеет влияние реальных условий жизни, социальные требования, состояние развития науки и техники. В XXI в. эти факторы играют исключительную роль в художественном осмыслении мира.

The traditional culture does not waste its importance as a practical culture's historical memory being. The richness of traditional ethnic culture creates a structure of self-development of world culture. Potential conflict of traditional and elite cultures leveled through communication channels of mass culture. The process of adaptation to the mass consciousness codes highly elitist culture that is reflected in the styles. In material art culture paramount importance have the impact of the real conditions of life, social requirements, the state of science and technology in the XXI century. These play a crucial role in the artistic sense of the world.

Надійшла 27 жовтня 2014 р.