

## ЗНАКОВІСТЬ ЯК СУТНІСТЬ СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КАРТИНИ СВІТУ

*На сучасному етапі існує тенденція формування художньої картини світу на підґрунті знакової реальності, а отже, зрушення її від об'ємності до одномірності. Уже в середині ХХ століття вчені висловлювали занепокоєння тим, що така тенденція стрімко поширюється, охоплюючи найрізноманітніші сфери буття. Йдеться вже про одномірність культури, особистості й, відповідно, художньої картини світу. На підставі різноаспектного аналізу проявів художньої культури автор виділяє її ключові напрямки, як-от: естетизація, уніфікація, порушення балансу між елітарним та масовим у культурі, а також вплив реклами, телебачення й інтернету на формування художньої картини світу.*

Ключові слова: культура, особистість, свідомість, позасвідоме, художня картина світу, буття.

Зведення культури до тексту, яке відмічають багато сучасних дослідників, є, по суті, зведенням культури до знаку. Художня картина світу дедалі більше ґрунтується не на образно-символічній, як це було в минулі епохи, а на знаковій реальності. А за знаком, як відомо, зовсім не існує тих трансцендентних і метафізичних глибин, які існують за символом. Тому художня картина світу від вертикального розрізу та об'ємності все більше зрушується до одномірності саме в тому ступені, в якому до одномірності зрушується й сама особистість. Тут доречно згадати класичні праці філософів Франкфуртської школи, наприклад, Г. Маркузе з його "одномірною людиною" та М. Хайдеггера з його "манн" та ін.

Небезпеку одноміризації, хай пробачать нам цей неологізм, відчували вже філософи середини й кінця ХХ століття, про що попереджали з великою тривогою. Так, наприклад, ще Маркузе, аналізуючи одновимірне суспільство, прямо вказує на "факти, на яких ґрунтується критична теорія цього суспільства та його згубного розвитку: ірраціональність цілого, що зростає; марнотратна продуктивність, що потребує обмежень; потреба в агресивній експансії, постійна загроза війни, експлуатація, що посилюється, дегуманізація" [3, 304]. Але, на жаль, прогрес рухався абсолютно в тому напрямку, в якому рухався, реалізуючи свої внутрішні закономірності. На сьогоднішній момент ми можемо констатувати крен в одномірність і культури, і особистості, і, відповідно, художньої картини світу.

Є, однак, ще одна досить серйозна ситуація, яку необхідно прокоментувати і розгорнуто викласти. Сутність одноміризації сучасної культури, а відповідно – художньої картини світу полягає перш за все в тому, що з культури зникає європоцентризм. Тут слід відмітити таке: європоцентризм був стійкою парадигмою протягом більш ніж двох з половиною тисячоліть. І спостерігалася одна й та сама ситуація, коли цінності, домінанти та найбільш потужні концепції, властиві європейській свідомості, автоматично екстраполювалися на стан культури й ментальності в цілому. Ми завжди підкреслюємо, що сучасна культура родом з грецької Античності. Відповідно, стартуючи з античних глибин Греції, вона пройшла римську велич, Відродження, Новий час тощо.

Ця європоцентристська парадигма, що згодом хлинула вже в Новий Світ, тобто в простір американської цивілізації, мовчазно розуміється як основний конструкт культури. Однак у міру розвитку глобальних процесів, інформаційних просторів (мається на увазі глобалізація, ІТ-простір і Всесвітня мережа) європоцентризм починає розмиватися, а на його місце з потужністю, яка раніше не передбачалася, починають вторгатися цілком інші парадигми азійської культури, Сходу – відбувається немінуча китаїзація та ісламізація колись цільного моноліту європейської парадигми.

По суті, проект модерну, як його визначає низка філософів, починається саме з епохи Нового часу, коли з'являється картезіанство та знаменита норма європейського "раціо", завдяки якому відбувається грандіозний проект раціонального пізнання процесів, що відбуваються в соціумі та в світобудові в цілому. Ця європейська раціональність, яка триває аж до німецької класики, зокрема Гегеля і Маркса як неогегельянця, оформлюється у вигляді єдиного можливого ставлення до світу та його єдиного можливого пояснення. Коли наприкінці ХІХ ст. в простір соціокультури вторгається авангард, то й він, власне кажучи, вписується в цей проект модерну, оскільки елітарне мистецтво авангарду все більше й більше звертається до мас і готове вести їх за собою. Тобто стирається грань між елітарним та масовим, що традиційно існувала протягом століть. "Змінюється стиль життя, змінюється характер інтересів, спрямованість свідомості. Якісна культура була пов'язана з аристократичним началом... Цьому аристократичному началу загрожує винищення. Культурна еліта зазнає справжнього погрому" [6, 55].

Тут доречно навести як найбільш наочний приклад такий авангардний проект початку ХХ століття, як футуризм. Причому футуризм в італійському варіанті, який стартував з відомого маніфесту Ф. Марінетті, та футуризм у варіанті російському, представленою іменами В. Маяковського, Д. Бурлюка, В. Каменського, В. Хлебнікова та інших. При цьому зазначимо, що обидві ці споріднені течії, об'єднані під одним грифом футуризму, відрізняються різкою екстремальністю, радикальністю та звернені не до еліти, що було б цілком закономірно для авангардної течії, а саме до мас. "Ми будемо оспівувати ве-

личезні натовпи, збуджені працею, задоволенням та бунтом; ми будемо оспівувати багатокольорові, багатозвучні приливи революцій... ми будемо звеличувати війну – єдину гігієну світу, мілітаризм, патріотизм, руйнівні дії визволителів" [2], – писав у "Маніфесті футуризму"

Марінетті. Невипадково й італійський, й особливо російський футуризм відразу ж надали свої послуги владі, що прийшла. Дуже важко відділити генезу російського футуризму від більшовицьких тенденцій у Росії, що наростали. І згадаємо, що саме революційність російського футуризму неодноразово підкреслювалася його провідними теоретиками. Про це прямо говорить Бурлюк і це вже практично реалізує Маяковський – дійсно блискучий поет, для якого, однак, політизоване й тенденційне служіння більшовизму відіграло досить сумну роль аж до самогубства в 1930 році.

Б. Гройс, один з серйозних теоретиків авангарду, говорить про переростання авангарду в тоталітаризм: "Хлебніков називав себе "Головою земної кулі" і "Королем часу", оскільки вважав, що знайшов закони... завдяки яким авангард повинен був отримати владу над часом і підкорити цій владі весь світ" [1]. Ця позиція не позбавлена справедливості, її слід визнати хоча б тому, що будь-яка радикалістська течія неминуче тягне за собою, можливо, не скільки тоталітаризм, скільки деяку тотальність, і цю тотальність можна інтерпретувати як завгодно. Це, з одного боку, може бути тотальність даної інтенції художньої, у поданому випадку, яка прагне до абсолютного оволодіння існуючим художнім простором і, відповідно, до максимальної дії на реципієнта. Але, з іншого боку, ця тотальність тягне за собою і вже згадувану вище глобальну естетизацію, коли власне соціальна інформація стає гранично естетизованою і тим самим володіє найбільш глибокою здатністю до проникнення в розуми й серця.

Футуризм, що починався з досить складного поетичного концепту, який призвів, власне кажучи, до поетичної революції відносно синтаксису, слова, що породив велику кількість найскладніших метафор аж до міфологічної неологістики, – цей футуризм зрештою пішов у ростовську частівку, у лозунг, у рекламу, фактично в прабатька сучасних слів і брендів, завдяки яким він уже безпосередньо впадав до хаотично буремного, революційно налаштованого натовпу. І тут був прямий хід з вершин елітарності та поетичної витонченості в зброю та напівграмотні маси тодішньої перед- і пореволюційної Росії.

Можна сказати, що будь-яка авангардна течія в результаті масовизується й перетворюється взагалі на одномірний художній простір. Це відбувалося не лише з футуризмом – він просто найбільш показовий. Це відбувалося з експресіонізмом та з багатьма іншими течіями (скажімо, в образотворчому мистецтві – з кубізмом), які згодом виконували вже не таке образно-символічне й суто художнє, не таке практично-естетичне призначення.

Ось саме тенденція, відмічена Гройсом, з переростання авангарду в тоталітаризм, або, як ми це уточнили, – в деяку тотальність, з'являється вже й у постмодерні. Естетизованим стає все середовище, і розрив між елітою та масами в постмодерні практично розмивається. Ми можемо сказати і так, що проект модерну, який розпочався в Новий час, і який довів соціокультуру до постмодерну, є фактично шлях від "раціо" і граничної художності до чуттєвості, надчуттєвості та сфери практичної естетики.

Цю ситуацію з вражаючою проникливістю передбачав у свій час Ф. Ніцше. Він має на увазі кінець античності в цитаті, яку буде наведено нижче, і проводить паралель між занепадом Риму у всій його величчю, між римським декадансом та сучасним Ніцше кінця XIX століття. Ця цитата варта того, щоб її навести в розгорнутому вигляді. "Римлянин імператорського періоду, знаючи, що до послуг його цілий світ, припинив бути римлянином і серед потоку чужих йому елементів, що ринув на нього, втратив здатність бути самим собою й виродився під впливом космополітичного карнавалу релігій, звичаїв та мистецтв; ця ж доля, очевидно, чекає і на сучасну людину, яка влаштовує собі за допомогою художників історії неперервне свято всесвітньої виставки; вона перетворилася на глядача, який насолоджується та блукає, і переживає такий стан, з якого навіть великі війни та революції можуть вивести її хіба що тільки на одну мить" [4, 186].

Вражаюче, як Ніцше відчуває уже наприкінці Великої римської епохи космополітизм, що народжується, – він іменує його карнавалом. Адаже ж що є карнавал? Карнавал – це зміна масок, станів, символів. Карнавал – строката реальність, у якій ніхто не встигає зосередитися і ніхто не встигає відрефлексувати те, що відбувається. І якщо Рим – імперія, яка охопила практично весь сучасний їй світ, розмивається в потоці миготіння масок і чужих впливів, що ринули в її державність та простір, то що говорити про сучасне людство, про яке Ніцше так вдало говорить як про свято всесвітньої виставки. Правда ж, це точно помічено? Всесвітня виставка глобалізації і передбачає миготіння масок, коли символ вже не символ, він вже не встигає бути розкодованим. Ми просто переживаємо зміну декорацій, і в кожній точці цієї зміни не встигаємо бути самими собою. Що вже говорити про карнавал залежності від всесвітньої мережі, що наростає, в якій кожний самотній у великій кількості співбесідників, і кожен без кінця змушений змінювати власну подобу для того, щоб бути цікавим або помітним, позначитися за будь-яку ціну, стати знаком часу за будь-яку ціну. Це і є сучасна картина світу, в якій художнє та естетичне вже не розділені між собою і в якій кожний цілісний стан практично не можливий, тому що він миттєвий, точковий, вирівняний до рівня знаків і відповідно – одномірний.

У цій ситуації в європейській культурі, до якої цитата Ніцше пасує набагато більше, ніж до кінця описуваного ним XIX століття, зростає роль колективного позасвідомого, адже європоцентризм з його максимумом раціональності вже розчинився й колективно позасвідоме, тобто тяжіння не тільки до архетипу в розумінні К.-Г. Юнга, а й до архетипу сучасної соціокультури, що народжується, тягне за собою неоміфологічну реальність [5].

Сама картина світу починає складатися з безкінечної міфології. Вона спирається на міфи всіх видів і сортів. І в цих міфологічних просторах розвивається звичний хронотоп, особистість виринає з простору часу власного перебування в бутті й починає ковзати по хронотопу, не маючи змоги зачепитися, приземлитися й знайти себе у власному природному стані. Зростає надчуттєве, яке долає всякі рамки "раціо".

Ось це наростання надчуттєвого, як і руйнування хронотопа, що складався протягом століть європейської культури, особливо відчувається в літературному процесі. Це явно прослідковується в М. Пруста, у Дж. Джойса, в експериментах з часом у Г.-Г. Маркеса. Невипадково центральний твір Маркеса називається "Сто років самотності". Сто років самотності означає одразу кілька речей. По-перше, те, що Пророк – один з головних героїв Маркеса, завжди приречений на самотність у синхронному зрізі часу, адже він випередив усіх. І ті, які можуть його зрозуміти, потребують як мінімум століття для того, щоб розшифрувати смислові та символічні коди головного героя. Але справа не тільки в цьому, а в тому, що час застигає. Застигає хоча б тому, що, як це не парадоксально, рухається з шаленою швидкістю. І "сто років самотності" – ця велична метафора маркесівського роману – перетворюється на дивний і незрозумілий стан усїєї сучасної культури, яка чи то з неймовірною швидкістю поривається вперед, чи то ціпеніє на невизначене майбутнє. Зрештою, про це сьогодні судити практично неможливо.

Хоча ми повинні відмітити, що стан часу, який розтікається й ціпеніє, – одна з улюблених художніх метафор ХХ століття. Ми можемо згадати годинники, що пластично стікають, на полотнах Далі – великий образ

ХХ століття. Ми можемо згадати час Пруста, що розтікається, ціпеніє, безкінечно розтягується у великій епопеї "В пошуках утраченого часу". Ми можемо згадати дивні пульсації часу в джойсівському "Уліссі" і взагалі у всій прозі "поточку свідомості". Іншими словами, наприкінці ХХ ст. людство в особі провідних авторів у європейській та американській літературі відчувало метаморфози часу – часу, який припинив рівномірно бігти й не просто набирає ходу в результаті глобальних процесів, а й перестав бути керованим. Часу, який без кінця примушував особистість вписуватися в незрозумілі злами й петлі. І література, і живопис, і музика відобразили це з неймовірною міццю. Фактично, вийшов знаменитий парадокс постмодерністської епохи: час припинив бути контрольованим, а тому людина, яка задирається в його потоці, пішла в простір, у поверхню культури та в її одномірність. Звідси й виникає специфіка сучасної художньої картини світу.

Усе сказане дозволяє підбити деякі проміжні підсумки. Отже, сьогоднішня художня культура, культура в цілому, зокрема художня картина світу, відрізняються кількома стійкими рисами. Це: а) естетизація, причому така, що практично сприймається художньою картиною світу; б) уніфікація художньої картини світу, оскільки остання піддається безкінечному тиражуванню образних та емоціональних кліше; в) порушення балансу між елітарним та масовим у культурі, при цьому акценти явно зрушують в бік масовості, від чого виникає і все більш поширюється так звана поп-культура; г) те, що поп-культура творить нові архетипи, включаючи в художню картину світу "знакові" фігури. Підкреслимо, знакові, а не символічні. Іншими словами, виникає цілий простір "ідолів" поп-культури, архетипів і знаків. Зрештою, д) те, що художню картину світу віднині формують цілком нові складові, до яких з повним правом можна віднести рекламу, телебачення й Інтернет.

Іншими словами, усе сказане вище дає змогу стверджувати, що проблема формування нових пластів колективного позасвідомого продовжує все більше ущільнюватися, робитися все більш потужною. В ній з'являються ті складові структури, яких раніше в художній картині світу в жодну епоху не виявлялося.

Особливо слід зупинитися на ролі телебачення в сучасній художній культурі, зокрема художній картині світу. Той, що з'явився ще

в 60-х роках минулого століття в західних країнах, найбільш просунутих технологічно, феномен серіалу насправді видається далеко не таким простим і звичним, як може здатися на перший погляд. Згадаємо, яке воістину приголомшення масової свідомості викликала поява серіалів, що отримали назву "мильна опера", у пострадянському середовищі ще на початку "перебудови".

Що є телевізійний серіал в його естетичному, більше того, у світоглядному розумінні? Художній серіал є не що інше, як включення реципієнта в чуже життя. Людина проживає чужу долю день за днем, з вечора у вечір, вона слідує за подіями чужого життя, сповнюється ними та іноді вже не в силах диференціювати себе й героїв серіалу. Тут відбувається феномен, який, скоріш за все, може бути пояснений з позицій психоаналізу. Емпатійно проникаючи в стан чужої долі, реципієнт припиняє відрізняти власну долю й отримує ніби компенсацію потоком свого повсякденного життя, яке навряд чи перенасичене емоціональними подіями, яке навряд чи задовольняє його у всьому. Іншими словами, відбувається заміщення екзистенціальних прошарків. Чуже життя стає цінністю, що переживається чи не більш потужно, ніж власне. При цьому цілком неважливо, про яких героїв йдеться, які контексти відтворює той чи інший серіал. І тут теж на поверхню аналізу зринає велика кількість досить цікавих і примітних фактів.

Згадаємо пресловутий серіал "Рабиня Ізаура", що не має до нашого глядача жодного відношення. Серіал, прямо скажімо, посередній, зроблений за законами "мильної опери", з примітивною фаволою, неминучим хепі-ендом і надлишком мелодраматичних моментів, які будь-який рафінований смак могли би просто шокувати. Однак незвичність подібного жанру виявилася необхідною саме в той момент, коли з'явилася на екранах пострадянського простору. Ця мелодраматична насиченість так різко

увірвалася в сувору дійсність пострадянської людини, що вразила її. І не тільки тому, що так невігядливо була влаштована ця людина і такими невисокими були її естетичні й художні потреби, а тому, що була необхідність відволіктися від себе, сягнути того виміру, який був ще складнішим, ще сумнішим, ніж власний вимір. І в цьому вимірі пережити все з дивною новизною, оскільки такого ще не було. І своє життя виявилось ще цілком стерпним на тлі "страждань" головної героїні та інших героїв згаданого серіалу.

Йдеться навіть не тільки про серіал "Рабиня Ізаура", хоча це сумне знамення доби, що свідчить про той реальний стан, у якому знаходилася художня картина світу та її носії в той період. Йдеться цілком про інше. Про те, що необхідне заміщення власного життя, необхідний контекст, у якому можна тривало, а іноді й безкінечно (згадаємо знаменитий серіал "Санта-Барбара", найменування якого взагалі стало загальною назвою-висловом уже в повсякденній лексичі) проживати в іншому хронотопі, в іншій ситуації, яка вириває тебе з повсякденності й робить тебе героєм, фактично, нічиєї драми або сюжету, що не має до тебе жодного стосунку.

Прикметно, що наявність "мильних опер" як таких (до речі, сама назва було запозичена з рекламних роликів мила, звідки й етимологія цього вислову) зовсім не виключає й не виключала раніше наявність елітарного кінематографа, так званого арт-кіно, в якому деякі доволі глибокі сюжети й доволі непрості, навіть витончені засоби виразності дійсно створюють особливу авторську художню дійсність. Однак відмітимо, що елітарне кіно все більше й більше йде в не менш елітарні кінофестивалі, де невелика група критиків, знавців та експертів судять про ці твори з позицій глибоко підготовленого й рафінованого глядача, точніше – фахівця, який здатний орієнтуватися в цьому досить умовному та художньо витонченому світі "високолого кіно".

Масовий глядач елітарним кіно не цікавиться й живе в зовсім іншому художньому вимірі. При цьому відмітимо, що в його художню картину світу включаються в якості знаків герої саме масового кінематографа й телебачення. Достатньо згадати знамениту бондіану, згадати героїв Термінатора, Рембо та ін., які вже стали знаками доби, увійшли в повсякденну картину світу, зокрема і в художню картину світу, і повноправно живуть там, уже не примушуючи замислюватися ні про витюкати, ні про художній рівень тих творів, з яких вони вийшли до реципієнтів, глядачів і взагалі до масової публіки.

Більше того, якщо звернутися до одного з найбільш знакових проявів сучасної художньої культури, мається на увазі Голлівуд, то слід відмітити, що останній зайняв дуже цікаву нішу в художній культурі. Голлівуд, з одного боку, є деяким місцем тиражування зразків масової культури, з іншого – він тиражує якісні зразки масової культури, тобто ті зразки, які не опускалися до рівня елементарного другосортного продукту, які й у технічному сенсі, і в плані акторської гри відповідають деякому еталону художності. Але водночас аж ніяк не являють собою глибоких зразків, властивих реальному, справжньому художньому кінематографу.

Більше того, Голлівуд створив ще один знак доби – знамениту червону доріжку. Оскільки не стільки фільм, не стільки роль, не стільки наявність хай навіть видатної акторської удачі, а саме червона доріжка стала знаком вищої удачі, досягнення певного кар'єрного олімпу. Адже людина або люди, які йдуть червоною голлівудською доріжкою, – це люди, які "зробили себе" в тому ступені, що можуть собою пишатися до кінця своїх днів.

Це, безсумнівно, пов'язано з тиражуванням певних іміджів, брендів і знаків. Тут слід підкреслити, що ми говоримо про знаки, а не про символи, оскільки символ завжди передбачає болісну роботу реципієнта з його розшифровки, з його обростання асоціаціями, згадуючи Й. Мандельштама. Тобто напружене дійство, яке особистість робить, стикаючись із високохудожнім твором. Знак абсолютно не потребує цього. Більше того, він усіляко спрощує будь-яку ситуацію, з якою стикається реципієнт. Знак поданий як готовий, як кліше. Він просто позначає дещо, до чого слід прагнути, що слід поважати і чому слід заздрити. Він – деяка реперна точка для реципієнта, до якої реципієнт, здобувши згаданий знак, буде тепер всіляко прагнути, або, в будь-якому разі, вважати цю реперну точку культури ідеалом. Чи можна досягнути останнього, чи ні – питання другорядне. Але знакові фігури, знакові точки чужої долі позначають життєвий горизонт реципієнта. На жаль, це зовсім не той життєвий світ, який мав на увазі Е. Гуссерль, позначаючи межі людського буття. Це зовсім не той проект накидання себе на світ, який мав на увазі М. Хайдеггер, говорячи про безкінечну екзистенціальну взаємодію особистості зі світом. Ні. Це просто лінія, яка встановлює горизонт, пронизує не просто художню картину світу й навіть не просто художню культуру, а саме колективне позасвідоме, яке постійно й безкінечно формується в глобалізованому світі. І це колективне позасвідоме часом працює значно активніше, ніж працює суспільна й індивідуальна свідомість.

### Література

1. Гройс Б. "Gesamtkunstwerk Сталин" [Электронный ресурс] / Б. Гройс. – М. : Ad Margienem, 2013. – Режим доступа : <http://www.theoryandpractice.ru/posts/7549-groes-malevish>.
2. Маринетти Ф. Манифест футуризма [Электронный ресурс] / Ф. Маринетти // Le Figaro. – 1909. – 20 февр. – Режим доступа : <http://m936rea.internet.kemsu.ru/futur.html>.
3. Маркузе Г. Одномерный человек. Исследование идеологии Развитого Индустриального Общества / Г. Маркузе. – М. : Refl-book, 1994. – 368 с.
4. Ницше Ф. Сочинения : в 2 т. / Ф. Ницше. – М. : Мысль, 1990. – Т. 1. – 1990. – 832 с.

5. Юнг К. Г. Психология бессознательного / К. Г. Юнг. – М. : ООО "Издательство АСТ – ЛТД", "Канон+", 1998. – 400 с.
6. Бердяев Н. А. Философия свободного духа / Н. А. Бердяев. – М. : Республика, 1994. – 480 с.

#### **References**

1. Groys B. "Gesamtkunstwerk Stalin" [Elektronnyy resurs] / B. Groys. – М. : Ad Margienem, 2013. – Rezhim dostupa : <http://www.theoryandpractice.ru/posts/7549-groes-malevish>.
2. Marinetti F. Manifest futurizma [Elektronnyy resurs] / F. Marinetti // Le Figaro. – 1909. – 20 fevr. – Rezhim dostupa : <http://m936rea.internet.kemsu.ru/futur.html>.
3. Markuze G. Odnomernyy chelovek. Issledovanie ideologii Razvitogo Industrial'nogo Obshchestva / G. Markuze. – М. : Refl-book, 1994. – 368 s.
4. Nitsche F. Sochineniya : v 2 t. / F. Nitsche. – М. : Mysl', 1990. – Т. 1. – 1990. – 832 s.
5. Yung K. G. Psikhologiya bessoznatel'nogo / K. G. Yung. – М. : ООО "Izdatel'stvo AST – LTD", "Kanon+", 1998. – 400 s.
6. Berdyayev N. A. Filosofiya svobodnogo dukha / N. A. Berdyayev. – М. : Respublika, 1994. – 480 s.

#### **Філіппов В. Л.**

##### **Знаковость как сущность современной художественной картины мира**

На современном этапе существует тенденция формирования художественной картины мира в первую очередь на основе знаковой реальности, а следовательно, сдвиг ее от объемности к одномерности. Уже в середине XX века ученые выражали обеспокоенность тем, что такая тенденция стремительно распространяется, охватывая самые разнообразные сферы бытия. Следовательно, речь идет уже об одномерности культуры, личности и, соответственно, художественной картины мира. На основании разноаспектного анализа проявлений художественной культуры автор выделяет ее ключевые направления, как-то: эстетизация, унификация, нарушение баланса между элитарным и массовым в культуре, а также влияние рекламы, телевидения и интернета на формирование художественной картины мира.

*Ключевые слова:* культура, личность, сознание, подсознательное, художественная картина мира, бытие.

#### **Filippov V. L.**

##### **Remarkability as an essence of the modern artistic world picture**

On the basis of multiaspected analysis of the artistic culture displays an author points its key directions, for example: aestheticization, unification, violation of a balance between elite and mass in the culture, and also influence of advertising, television and Internet on forming of the artistic world picture.

Many modern researchers note culture being reduced to the text, which is, in its essence, reducing to the sign. Artistic world view is more and more based on signs, not on images and symbols as it was in the previous ages. And signs, as we know, don't have any transcendental or metaphysical depths symbols include. That's why artistic world view is moving from the vertical section and multidimensional space to the one-dimensional space, which can be compared to a personality moving in the same direction.

Main thing about the one-dimensionality of culture and, consequently, artistic world view is, first of all, Eurocentrism disappearance.

Eurocentric paradigm that eventually made its way into the New World, i.e. American civilization, is tacitly considered to be culture's main construct. Although with the huge world changes Eurocentrism starts to fade and its place is ready to be taken by completely different Asian culture paradigms.

The Modern project, called that way by a number of philosophers, started at the times of early modern period when Cartesianism was created and the famous European "ratio" standard was established. All this contributed to the tremendous project of rational understanding of the world that was a part of society structure and that era world view in general.

Any kind of avant-garde trend eventually goes into one-dimensional artistic space. It's not only futurism's fate. Futurism trend is just a demonstrative example. Such fate befell expressionism and many other trends that ultimately lost many of their aesthetical and practically-aesthetical functions with images and symbols loosing their mission.

Modern artistic culture, culture in general and artistic world view specifically have their strong features. These are: a) the aesthetic function, perceived by artistic world view; b) the unification of artistic world view, because artistic world view is disposed to different emotional and image clichés reproduction; c) disturbing the balance between elite and mass components of culture with mass components being more important and giving rise to the so called pop culture; d) pop culture creating new archetypes that are inserted to artistic world view as "sign" figures, which are the "sign" figures exactly, not symbolic ones. To put it another way, it creates a huge space of pop culture idols, archetypes and signs; e) the fact that artistic world view is formed with the help of new elements such as media, television and the Internet.

The problem of new strata of collective unconscious becomes more firm and significant. It appears to include structures that were absent in different artistic world views of the previous ages.

*Key words:* culture, personality, consciousness, subconsciousness, artistic world picture, being.