МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

Садовенко Світлана Миколаївна

УДК [008:316.422](4:477)(043.3)

ДИСЕРТАЦІЯ

ХРОНОТОП УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ: ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ТРАДИЦІЙ ТА ІННОВАЦІЙ

26.00.01 – Теорія та історія культури
Галузь знань – культурологія

Подається на здобуття наукового ступеня
доктора культурології (доктора наук)

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____ С. М. Садовенко

Науковий консультант: Герчанівська Поліна Евальдівна,
доктор культурології, професор

Київ – 2021

АНОТАЦІЯ

Садовенко С. М. **Хронотоп української народної художньої культури: взаємозв'язок традицій та інновацій.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора культурології за спеціальністю 26.00.01 – теорія та історія культури (034 – культурологія). – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2021.

У дисертації здійснено культурологічну рефлексію щодо проблеми хронотопу як суб'єктивного «відчуття часу» та об'єктивної просторово-часової структурної схеми, яка кодує теперішнє, минуле і майбутнє в морфології світової та національної культур, проведено культурологічний аналіз української народної художньої культури як хронотопічного феномену крізь призму діалогу традиційних та інноваційних моделей ціннісно-смислового буття у просторі і часі.

Науковою проблемою дисертації є культурологічний вимір хронотопу української народної художньої культури у полі діалогу традиційних та інноваційних значущих смислів з експлікацією трьох основних концептів «хронотоп», «народна художня культура», «аксіосфера» як центральних категорій дослідження та впровадження хронотопічної концепції, морфології й типології української народної художньої культури до культурологічного дискурсу. Хронотоп являє собою зовнішні структурні параметри функціонування української народної художньої культури, внутрішнім семантичним змістом якої постають цінності, які осмислюються у полі діалогу традиційних та інноваційних значущих смислів.

Запропонована в дисертації авторська культурологічна концепція ґрунтується на синтезі феноменології, герменевтики, структуралізму, функціоналізму, семіотики та аксіології культури.

Хронотоп розглядається як кроскультурна бінарна структура означників та означуваних, що є точкою перетину вертикальної динамічної вісі часу (парадигми) та горизонтальної статичної вісі простору (синтагми). Парадигма задає феноменологічні уявлення про цінності як про уявні релятивно-індивідуальні характеристики життєвого світу суб'єкта, що інтерпретуються як культурні смисли його свідомості. Синтагма відповідає за герменевтичні інтерпретації константних символічних моделей, укорінених в колективних архетипічних структурах. Цінності, що утворюють внутрішнє семантичне поле народної художньої культури (аксіосферу), включені у хронотоп і відтворюють його парадигмальні (діахронічні) та синтагмальні (синхронічні) риси. Синтагма цінностей відповідає за традиції, ґрунтовані на стійких щодо ходу історії культурних архетипах. Парадигма цінностей відповідає за історично лабільні форми суспільної свідомості, які лежать в основі інновацій. Діалог традицій та інновацій підтримує і збагачує аксіосферу української народної художньої культури, забезпечуючи динаміку її розвитку протягом тисячоліть від премодерну через модерн до постмодерну.

Концептуалізація на основі феноменолого-герменевтичного та структурно-функціонального підходів семіотики і морфології української народної художньої культури у єдності символічного, семантичного та архетипно-генетичного її рівнів дозволяє виявити її динаміку, для уточнення якої у дисертації запропоноване поняття гетерохронності – синхронізації множини часовостей за умов деконструкції єдиного класичного лінійного наративу історії, – яка передбачає «компресію» часопростору на користь інтерактивної залежності просторових ідентичностей, залучених до темпоральності, яка, безперервно рухаючись у постсучасних культурних реаліях, одночасно в універсальному вимірі являє собою дивовижну культурну сталість. Існування гнучкого взаємозв'язку простору і часу, зростання значущості суб'єктивного «відчуття часу», втіленого у відповідних просторових ідентичностях, нанизаних на темпоральну вісь, зумовлює

необхідність типологізації хронологічних моделей української народної художньої культури, яка послідовно і одночасно розкривається у таких типах: премодерний (фольклор), модерний (фольклоризм) та постмодерний (неофольклоризм). Запропонована типологізація є певною мірою умовною, оскільки кожна історична модель існує гетерохронно й синхронно у премодерні, модерні та постмодерні.

Науково обґрунтовано, що українська народна художня культура, інтерпретована як своєрідне семантичне поле, має свою морфологію, динаміку, типологію, семіотику, обумовлених структурною мережею зовнішніх та внутрішніх параметрів хронотопу. Показано, що вона постає з архетипічних побудов міфопоетичного спадку, формує придатну сферу життєсвіту, побудованого на дотеоретичних практиках, і на відповідному ступені розвитку самосвідомості формулює картину світу й сферу цінностей етносу (аксіосферу), втілену в знаково-символічних структурах текстів (семіосфері). Знаково-символічні комплекси української народної художньої культури сповнені традиційними та інноваційними рисами, в контексті їх діалогу синхронізують фольклор як домодерне явище та модерні й постмодерні способи його обробки у єдиному просторово-часовому континуумі. Відтак, хронотопічний підхід щодо української народної художньої культури є основною структурною схемою її семіотичного аналізу та відповідає пріоритетним тенденціями розвитку сучасної теорії та історії культури у рамках взаємодії структуралізму та постструктуралізму.

З’ясовано, що у парадигмі структурного аналізу українська народна художня культура в контексті культурної системи більш вищого порядку, має свою специфіку, несе загальні особливості універсальних культурних модусів та відносно автономних інститутів, кожен з яких відіграє певну роль і має свою функцію у соціокультурній практиці, генерує їх цінності, рольові розподіли, соціальний склад, формує правила і патерни поведінки людей, продукує сакральні форми здійснення актів поводження тощо. На рівні аксіосфери це відображається в існуванні єдиного смислового поля, яке

занурюється в архетипні структури міфів і виявляється на рівні кожного модусу, інституту, підсистеми.

Міфологічний хронотоп передбачає просторово-часові реалії статичного (циклічного) часу (архетип Золотого віку) та радіального простору (архетип кола з Центром посередині), причому просторові параметри «очасовлюються», накладаються на темпоральність і призводять до онтологізації історії, яка невпинно рухається замкнутим колом до ідеалу, тотожному втраченому «витоку» і асоційованому не лише з подією, але й з певною сакральною місцевістю, локусом, кластером. Підпорядкування простору часові дозволяє розглядати українську народну художню культуру як лабільне, динамічне і достатньо дифузне явище, яке з відносною легкістю адаптується до сучасних умов, породжуючи нові гібридні форми функціонування традицій у складі та за посередництва новітніх інформаційних технологій (віртуальних, візуальних, знакових). Означена адаптація регламентується у межах проєкту софт-традиціоналізму («м'якого» традиціоналізму), який передбачає входження традиційної культури у мережеве середовище мультикультурного ринку на засадах глоболокалізації, етнофутуризму та транскультури.

У контексті софт-традиціоналізму українська народна художня культура постає як цілісний оригінальний та комплексний феномен, в якому архаїчно-автентичний фольклор (уснопоетичний і музично-драматичний), його архетипні структури, маніфестуються як ядро (первинна культурна форма), а об'єктивація фольклорних форм (фольклоризм, неофольклоризм, інші поєднання етнічних та сучасних складових – фольк-рок, етно-фольк-рок, фреш-фольк тощо) являються його модерними або постмодерними культурними артефактами. Самодіяльна художня творчість (аматорське мистецтво) органічно всотує премодерні, модерні та постмодерні історичні типи народної художньої культури і являє собою гібридну форму їх комбінованого гетерохронного співіснування у глокальному кластері за умов дії тенденцій щодо транскультури та глоболокалізації.

У пропонованій роботі постсучасні категорії культурології (софт-традиціоналізм, транскультура, глокалізм) розкриваються крізь призму української народної художньої культури як її феноменальні вияви (фольклоризм, неофольклоризм, етнофутуризм, аматорське мистецтво, віртуальний фольклор тощо). Показано, що концепт «хронотоп», що вживався переважно стосовно аналізу форм простору і часу в літературних текстах («бахтініана»), ефективно діє не лише у царині фольклорних текстів, але й у цілісній системі аксіосфери, усвідомленої крізь призму семіотики культури. Хронотоп як координата структуралізації української народної художньої культури, відповідно до якої здійснюється формулювання її морфології, семіотики, динаміки і типології, постає як поліфонічний духовний космос, що зв’язує у єдиний згусток концепти архетипів культури, смислового поля, символічних іпостасей, художнього.

Хронотопічний підхід до аналізу художнього виводить на синергетичну методологію, відповідно до якої момент кризи культурної системи (точка біфуркації) породжує численні «флуктуації» у відповідь, що у царині народної художньої культури викликає до життя численні форми фольклору, які, варіюючись, зберігають адекватність відносно усталеним щодо часу автентичним архетипічним структурам. Структуралістська єдність історії та структури дає синхронічний та діахронічний зрізи системи координат фольклорного семантичного топосу. Морфологічна ієрархія української народної художньої культури передбачає обумовленість особливостей буття кожного окремого твору мистецтва загальними структурними характеристиками означеної форми вияву художнього, до яких належать: анонімність, традиційність, органічна єдність традицій та інновацій, означені як «механізм» і «організм».

Підкреслено, що внутрішнім змістом української народної художньої культури, який ґрунтується на взаємодії статичних синтагмальних (традиційних) та динамічних парадигмальних (інноваційних) складових хронотопу (архетипи та смисли) є ціннісне середовище життєсвіту як чинник

формування картини світу та семантичного поля народної художньої культури – аксіосфера. У рамках концепту аксіосфери виділено три головні символічні іпостасі цього середовища, які складаються із символу як означника та архетипу як означуваного: «Центр», «Софія» та «Чужий» як периферія сакрального осередку діяльності. Ці фігури є структурними елементами мономіфу як складової української народної художньої культури, виразною лайт-версією якого є українська народна чарівна казка.

Проведене дослідження засвідчило, що стійкість культурних архетипів, їх здатність пручатися часові, визначає автентичність української народної художньої культури, ціннісним ядром якої є фольклор. Одночасно наявність у її складі діахронічних мінливих елементів у вигляді образів, смислів та інших уявних сценаріїв, дозволяє фольклору еволюціонувати у варіативні форми фольклоризму та неофольклоризму за часів модерну та постмодерну.

Тріада «премодерн – модерн – постмодерн» у динаміці української народної художньої культури відповідає тріаді «фольклор – фольклоризм – неофольклоризм» у її типології, а також є суголосною щодо архетипного, смислового та символічного рівнів у її морфології, продиктованій синтагмальними та парадигмальними параметрами хронотопу в її семіотичній структурі. Такі відповідності несуть певну долю теоретичного узагальнення, обумовленого обраними методологічними засадами дослідження і відкривають теоретичний простір для подальших культурологічних дискусій з приводу співвідношення структурно-функціонального аналізу та феноменолого-герменевтичного підходу у дослідженні народної художньої культури як системи, що одночасно має здатну до трансформації внутрішню будову, усвідомлену як діалог традицій та інновацій.

Ключові слова: хронотоп, українська народна художня культура, аксіосфера, простір, час, архетип, народна казка, цінність, премодерн, модерн, постмодерн, художня самодіяльна творчість, аматорське мистецтво, радянська обрядовість, фольклор, фольклоризм, неофольклоризм, софт-традиціоналізм, традиції, інновації.

SUMMARY

Sadovenko S. M. **Chronotope of Ukrainian folk art culture: the interconnection of traditions and innovations**. – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

The dissertation for obtaining a degree of Doctor of Culturology in specialty 26.00.01 – theory and history of culture. – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2021.

The dissertation provides a culturological reflection on the chronotope problem as a subjective «time sensation» and an objective spatio-temporal structural scheme that encodes the present, past and future in the world and national cultures morphology, culturologicaly analyzed Ukrainian folk art culture as a chronotopic phenomenon through the dialogue prism of traditional and innovative models of value-semantic existence in space and time.

The scientific problem of the presented dissertation is to determine the features of the chronotope of Ukrainian folk art culture with the explication of three main concepts «chronotope», «folk art culture», «axiosphere» as central categories of research in the field of dialogue of traditional and innovative meanings. The author's culturological concept proposed in the dissertation is based on the synthesisof phenomenology, hermeneutics, structuralism, functionalism, semiotics and axiology of culture and provides explication of three main concepts: «chronotope», «folk art culture» and «axiosphere». Chronotope is an external structural parameters of the functioning of Ukrainian folk art culture, which internal semantic content are the values, that are comprehended in the dialogue field of traditional and innovative meanings.

From the point of view of culture semiotics, the chronotope is considered as a cross-cultural binary structure of signifiers and denoted, that is the intersection point of the vertical dynamic time axis (paradigm) and the horizontal static spatial axis (syntagma). The paradigm sets phenomenological idea of values as notional

relative-individual characteristics of the subject's life world, what are interpreted as cultural meanings of his consciousness. Syntagma is responsible for hermeneutic interpretations of constant symbolic models, rooted in collective archetypal structures. The values that form the inner semantic field of folk-art culture (axiosphere) are included in the chronotope and reproduce its paradigmatic (diachronic) and syntagmatic (synchronic) features. The syntagm of values is responsible for traditions, that are based on stable, in the course of history, cultural archetypes. The paradigm of values is responsible for the historically labile forms of social consciousness that underlie innovation. The dialogue of traditions and innovations supports and enriches the axiosphere of Ukrainian folk art culture, providing its development dynamics throughout millennia from premodern through modern to postmodern.

Conceptualization based on phenomenological-hermeneutic and structural-functional semiotics and morphology approaches of Ukrainian folk art culture in the unity of its symbolic, semantic and archetypal-genetic levels allows to reveal its dynamics, to clarify which the dissertation proposes the heterochrony concept – synchronization of many times, provided classical linear narrative of history deconstruction – which involves the «compression» of space-time in favor of the spatial identities interactive dependence, involved in temporality, that, constantly moving in postmodern cultural realities, and at the same time in the universal dimension represents an amazing cultural constancy. The existence of a flexible interrelation between space and time, the growing importance of the subjective «sense of time», embodied in the appropriate spatial identities, strung on the temporal axis, necessitates the chronological models typology of Ukrainian folk art culture, which is successively and simultaneously revealed in the following types: premodern (folklore), modern (folklorism) and postmodern (neofolklorism). Proposed typology is to some extent conditional, because each historical model exists heterochronously and synchronously in premodern, modern and postmodern.

Scientifically proved that the Ukrainian folk art culture, interpreted as a kind of semantic field, has its own morphology, dynamics, typology and semiotics, due

to the structural grid of external and internal parameters of the chronotope. It is shown that it grows from the archetypal structures of mythopoetic heritage, forms the corresponding realm of pre-theoretical experience (life world) and at the level of self-consciousness determines the picture of the world and, in particular, the sphere of ethnos values (axiosphere) embodied in symbolic structures (semiosphere). The sign-symbolic Ukrainian folk art culture complexes as a dialogue phenomenon are full of traditional and innovative features, synchronizing folklore as a pre-modern phenomenon, modern and postmodern ways of processing it in a single space-time continuum. Therefore, the chronotopic approach to Ukrainian folk art culture is the main structural scheme of its semiotic analysis and corresponds to the priority trends of modern theory progress and history of culture within the interaction of structuralism and poststructuralism.

It is found that in the structural analysis paradigm of Ukrainian folk art culture, which is a subsystem of the higher order cultural system, has its own specifics, has common features of universal cultural modes and relatively autonomous institutions, where each plays its own role and has its own function in sociocultural practice, generates its values, role divisions, social composition, forms the rules and patterns of human behavior, produces sacred forms behavior, and so on. At the level of the axiosphere, it is reflected in the existence of a single semantic field, which is intent in the myths archetypal structures and is manifested at the level of each mode, institution, subsystem.

Mythological chronotope presupposes the spatially temporal realities of static (cyclic) time (the Golden Age archetype) and radial space (a circle archetype with a center in the middle), whereby spatial parameters become «timed», superimposed on temporality and lead to a history ontologization, which is constantly moving in a vicious circle to the ideal, identical to the lost «source» and associated not only with the event, but also with a certain sacred place, locus, cluster. The subordination of space to time allows us to consider Ukrainian folk art culture as a labile, dynamic and fairly diffuse phenomenon, which easily adapts to modern conditions, generating new hybrid forms of traditions within and through

the latest information technologies (virtual, visual, symbolic). This adaptation is regulated within the project of soft-traditionalism, which involves entry of traditional culture into the multicultural market network environment on the basis of globalization, ethnofuturism and transculture.

In the soft-traditionalism context, Ukrainian folk art culture appears as a holistic original and complex phenomenon in which archaic-authentic folklore (orally poetic and musical-dramatic), its archetypal structures, manifest as the core (primary cultural form), and the objectification of folklore forms (folklore, neo-folklore, other ethnic and modern components combinations – folk-rock, ethno-folk-rock, fresh-folk, etc.) are its modern or postmodern cultural artifacts. Amateur art organically absorbs in premodern, modern and postmodern historical types of folk-art culture and show up a hybrid form of their combined heterochronous coexistence in a glocal cluster subjects to trends in transculture and globalization.

In the proposed work, postmodern culturology categories (soft-traditionalism, transculture, glocalism) are revealed through the prism of Ukrainian folk art culture as its phenomenal disclosures (folklorism, neofolklorism, ethnofuturism, amateur art, virtual folklore, etc.). It is assumed that the «chronotope» concept, that is usually used to analyze the forms of space and time in literary texts («Bakhtian»), works effectively not only in the field of folklore texts, but also in the whole axiosphere system, comprehended through the prism of cultural semiotics.

The chronotope as the structuring coordinate of Ukrainian folk art culture, according to which its morphology, semiotics, dynamics and typology are formulated, appears as a polyphonic spiritual space, which unites archetypes concepts of culture and semantic field, symbolic hypostases, art. The chronotopic approach to the art analysis leads to a synergetic methodology, according to which the crisis moment of the cultural system (bifurcation point) generates numerous «fluctuations» in response to the fact that in the field of folk art brings to life numerous forms of folklore, which vary time-established authentic archetypal structures. The structuralist unity of history and structure gives us synchronous and

diachronic coordinate system sections of the folk semantic topos. The Ukrainian folk art culture morphological hierarchy provides the existence peculiarities conditionality of each individual art work by the general given structural form characteristics of artistic expression, which include: anonymity, traditionality, organic traditions and innovations unity, marked as «mechanism» and «organism».

Definitely, that the Ukrainian folk art culture internal content, which is based on the static syntagmatic interaction (traditional) and dynamic paradigmatic (innovative) the chronotope components (archetypes and meanings) is the world environment value as a world shaping factor and semantic field of folk art – axiosphere. Within the axiosphere concept, there are three main symbolic incarnations of this environment, which consist of a symbol as a signifier and an archetype as signified: «Center», «Sophia» and «Alien» as the sacred center periphery of activity. These figures are the monomyth structural elements as a Ukrainian folk art culture component, clear light-version of which is Ukrainian folk fairy tale.

The study showed that the stability of cultural archetypes, their ability to resist time, determines the authenticity of Ukrainian folk art culture, the valuable core of which is folklore. Simultaneously, the presence in its composition of diachronic changing elements in the images form, meanings and other imaginary scenarios, allows folklore to evolve into variable forms of folklore and neofolklorism in modern and postmodern times. The triad «premodern – modern – postmodern» in the Ukrainian folk art culture dynamics corresponds to the triad «folklore – folklore – neofolklorism» in its typology, and also agrees on the archetypal, semantic and symbolic levels in its morphology, dictated by syntagmatic and syntagmatic semiotic structure. Such correspondences carry a certain share of theoretical generalization due to the chosen methodological research principles and open theoretical space for further culturological discussions about the interrelation between structural-functional analysis and phenomenological-hermeneutic approach in the folk-art analysis as a system

capable of transforming internal structure, perceived as a traditions and innovations dialogue.

Keywords: chronotope, Ukrainian folk art culture, axiosphere, syntagm, paradigm, space, time, structure, archetype, text, meaning, value, Soviet ritual, folklore, folklorism, neofolklorism, transculture, glocalism, soft-traditionalism, modernism, postmodernism.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковано основні результати дослідження

Монографії

1. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.

Рецензії:

Більченко Є. В. Рецензія на монографічне дослідження Садовенко Світлани Миколаївни «Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури» // Культура і сучасність : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 1. С. 330–332.

Круль П. Ф. Рецензія на монографічне дослідження Садовенко Світлани Миколаївни «Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури» // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 3. С. 410–412.

2. Садовенко С. М. Українська культура: сучасний дискурс // Українська культура: дискурси і дискусії XXI століття : монографія / Наук. ред. В.Д. Шульгіна, С. М. Садовенко; відп. за вип. І. В. Кузнєцова: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв; Український центр культурних досліджень. Київ : НАКККіМ, 2012. С. 14–26.

3. Садовенко С. М. Концепт «хронотоп» у просторі культурології // Синергетична парадигма простору культури: монографія / Наук.-ред. колегія: В. Д. Шульгіна (наук. ред.), І. В. Кузнєцова (наук. ред., відп. за вип.), О. В. Яковлев (упоряд.). Київ; НАКККіМ, 2014. С. 63–78.

Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «культурологія», що індексуються у міжнародних науково-метричних базах даних

4. Садовенко С. М. Новий зміст фольклорного арсеналу української культури в реаліях сьогодення // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. Київ : Міленіум, 2010. № 1. С. 90–95.

5. Садовенко С. М. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини XX – початку XXI століття // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2010. № 2. С. 173–177.

6. Садовенко С. М. Національна самобутність творчості українських композиторів XX-XXI ст.: сучасний мистецтвознавчий вимір // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. Київ : Міленіум, 2010. № 3. С. 102–108.

7. Садовенко С. М. Культурологічна рефлексія хронотопу в українській традиційній народній культурі: часопросторові координати народної казки // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. Київ : Міленіум, 2011. № 3. С. 57–62.

8. Садовенко С. М. Рецепція хронотопу в українських народних казках // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. Київ : Міленіум, 2011. № 4. С. 68–73.

9. Садовенко С. М. Екозасади культури // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: [наук. журнал]. Київ: Міленіум, 2012. № 3. С. 65–69.

10. Садовенко С. М. Особливості та провідні суперечності сучасного культурного процесу в Україні XXI ст. // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ : Міленіум, 2012. № 2. С. 42–48.

11. Садовенко С. М. Особливості художнього процесу перехідної доби XX–XXI століть: загальнотеоретичні аспекти // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2012. № 2. С. 107–113.

12. Садовенко С. М. Українська народна художня культура в контексті наукового знання: культурологічні аспекти концептуалізації // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. праць; вип. XXVIII]. Київ : Міленіум, 2012. С. 101–109.

13. Садовенко С. М. Хронотоп у просторі культурології // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. Київ : Міленіум, 2012. № 1. С. 45–50.

14. Садовенко С. М. Традиційні моделі простору і часу в аксіосфері української народної художньої культури // Філософські дослідження: Зб. наук. праць Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля. Вип. 19. Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2013. С. 257–267.

15. Садовенко С. М. Семантичний топос культури у контексті теорії архетипів // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [Наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2013. №4. С. 66–71.

16. Садовенко С. М. Трансформації української народної художньої культури у просторово-часових реаліях постмодерну // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2013. № 3. С. 79–84.

17. Садовенко С. М. Самодіяльна художня творчість: культурологічні аспекти концептуалізації // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2014. № 1. С. 56–63.

18. Садовенко С. М. Традиційна аксіосфера культури локальних топосів України: збереження в добу глобалізації // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [Наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2014. № 2. С. 66–71.

19. Садовенко С. М. Фольклоризм як явище художньої культури // Культурологічна думка : щорічник наук. праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2016. № 10. С. 68–75.

20. Садовенко С. М. Образ ідеальної світобудови в українській народній художній культурі: колядки, щедрівки / Культурологічна думка :

щорічник наук. праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2017. № 11. С. 164–170.

21. Садовенко С. М. Українська народна художня культура в контексті наукового знання: культурологічні аспекти концептуалізації. Частина ІІ (продовження) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць; вип. XXXX]. Київ: Міленіум, 2018. С. 46–59.

Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «культурологія», що індексуються у міжнародній науково-метричній базі даних Web of Science

22. Садовенко С. М. Клубні заклади як важливий чинник становлення і розвитку культури регіонів України: функції та форми діяльності // *Вісник* Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [Наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2015. №1. С. 42–50.

23. Садовенко С. М. Дитячий музичний фольклор у просторі взаємодії національних культур // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [Наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2015. № 2. С. 45–51.

24. Садовенко С. М. Обрядовість у хронотопі радянської культури: від традиційних до новітніх утворень // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. № 4. С. 76–83.

Статті у наукових іноземних виданнях

25. Садовенко С. Н. Нематериальное культурное наследие и его сохранение: фольклорная сказка как особая хронотопическая реальность // Культура : открытый формат – 2013 (библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность): сб. науч. ст. / ред. сов. : В.Р. Языкович (председатель) и [др.]; сост.: Т.Н. Бабич, Ю.А. Переверзева,

Е.Н. Шаройко; Мин-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. Минск: БГУКИ, 2013. С. 49–55.

26. Садовенко С. Н. Основные тенденции развития культуры Украины в XXI веке. Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. № 3(93). Март 2014 г. Культурология. Курск : Редакция журнала научных публикаций аспирантов и докторантов, 2014. С. 160–163.

27. Садовенко С. Н. Хронотоп как смысловая категория украинской народной художественной культуры: концептуальное измерение // Искусство и культура. Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова. 2014. № 1(13). С. 62–68.

28. Садовенко С. Н. Украинская народная сказка как концентрация традиционного украинского мифопоэтического хронотопа // Universum: электрон. научн. журн. 2014. № 3 (5). [Р. 24. Теория и история культуры]. Москва, 2014. URL : http://7universum.com/ru/philology/archive/item/1126

29. Sadovenko S. Axiosphere of Folk Art Culture as a Factor of Ukrainians' Ethno-cultural Identity Saving // European Humanities Studies: State and Society, 17(1(I). Krakow, 2019. S. 194–208. Https://doi.org/10.38014/ehs-ss.2019.1-I.15

30. Sadovenko S. Folklore as a semantic core of Ukrainian folk art culture // European Humanities Studies: State and Society, 17(1(II). Krakow, 2019. S. 181–195. https://doi.org/10.38014/ehs-ss.2019.1-II.14

Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації

31. Садовенко С. М. Народна пісенна творчість як чинник самоідентифікації українства // Культурологічна думка: Щорічник наукових праць. Київ: Інститут культурології Академії мистецтв України, 2010. № 2. С. 142–148.

32. Садовенко С. М. До питання збереження української народнопоетичної творчості: збирацька діяльність видатних дослідників українського фольклору // Актуальне народне: Інтерпретації традиційної

культури. Матеріали VII Ювілейних Гончарівських читань, 24-25 листопада 2011 року, м. Київ, Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара» / Упор. і наук. ред. І. Пошивайло. Київ: НЦНК «Музей Івана Гончара», 2011. С. 358–365.

33. Садовенко С. Н. Неофольклоризм в контексте музыкальной культуры Украины второй половины XX – начала XXI ст. // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У. Д. Розенфель да (Гродно, 25–26 марта 2010). В 2 ч. Ч. 1 / ГрГу им. Я. Купалы; редкол.: А. П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. Гродно: ГрГУ, 2011. С. 335–340.

34. Садовенко С. М. Культурологічна концепція фольклору в контексті світоглядних парадигм XX–XXI ст. // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матер. всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 21–22 квітня 2011 р. / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2011. С. 11–12.

35. Садовенко С. М. Формування національної культури особистості народною казкою // IX Культурологічні читання пам’яті Володимира Подкопаєва «Концептуальні проблеми розвитку української культури у світлі підготовки і проведення 2012 року як року культури та відродження музеїв в Україні» : збірник матеріалів Міжнар. науково-практичної конференції, Київ, 2–3 червня 2011 р. У двох томах. Київ : НАКККіМ, 2011. Том І. С. 145–155.

36. Садовенко С. М. Роль і місце традиційної народної культури в інформаційну епоху: виклики глобалізації // Засоби масової інформації як феномен культури і культура у засобах масової інформації: Зб. Матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 10–11 червня 2011 р. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 133–135.

37. Садовенко С. М. Концепт «хронотоп» у контексті культурологічного знання // Діалог культур: дослідження, практики, виклики: Зб. матеріалів наук.-теор. конф., Київ, 3–5 жовтня 2011 р. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 107–110.

38. Садовенко С. М. Народна казка як особлива дійсність: просторово-часові координати // Мистецькі пошуки: Науково-методичний журнал. Суми : Вінниченко М. Д., 2011. С. 148–157.

39. Садовенко С. М. Народна художня культура як значеннєва координата національної самоідентифікації українців // Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 2–3 травня 2012 р. Київ : НАКККіМ, 2012. С. 187–192.

40. Садовенко С. М. Поняття «культура»: екоетичні засади // X Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Українська культура: виклики сьогодення»: збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції [упор., наук. ред. С.М. Садовенко], Київ, 31 травня – 1 червня 2012 р. Київ : НАКККіМ, 2012. С. 454–459.

41. Садовенко С. М. Традиції і новації в українській народній художній культурі XXI ст.: аксіологічний аспект // Діалог культур: Україна – Греція : Збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції (Київ – Салоніки – Патри – Афіни – Одеса – Київ) ; Київ, 20–21 вересня 2012 р. / Упоряд.: С. М. Садовенко, Л. В. Терещенко-Кайдан. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 414–424.

42. Садовенко С. М. Українська народна художня культура: проблема визначення // Народознавчі студії пам'яті В. Т. Скуратівського : зб. наук. праць [редкол. : С. М. Садовенко – голова редкол., упор., ред., відп. за вип.; З. О. Босик – упор., відп. ред.], Київ, 23–24 жовтня 2012 р. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 113–125.

43. Садовенко С. М. Аксіосфера традицій і новацій української народної художньої культури // Діалог культур у просторі полікультурного світу: Зб. матеріалів наук.-теорет. конф., Київ, 9–10 листопада 2012 р. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 97–104.

44. Садовенко С. М. Експлікація поняття «українська народна художня культура» // Трансформаційні процеси в освіті і культурі: Зб. матеріалів

Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 24–25 квітня 2013 р. Київ : НАКККіМ, 2013. С. 26–30.

45. Садовенко С. М. Украинская народная художественная культура и ее роль в современном социокультурном пространстве // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения, культурологии / Сб. ст. по материалам XXXIII Междунар. науч.-практ. конф. № 2 (33). Часть I. Новосибирск: Изд. «СибАК», 2014. С. 23–27.

46. Садовенко С. М. Самодіяльна художня творчість як вагома частина духовної культури українського народу / Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору XXI століття: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 30 квітня 2014 р. Київ: НАКККіМ, 2014. С. 27–33.

47. Садовенко С.М. Смислове поле української народної художньої культури новітньої доби // Мистецькі реалізації універсалій культури. Зміна смислів : Зб. матеріалів Всеукраїнської міждисцип. наук.-теорет. конф., Київ, 25-26 листопада 2015 р. Київ: ІК НАМ України, 2015. 98 с. С. 74–75.

48. Садовенко С. М. Роль клубних закладів у полікультурному просторі України // Сборник публикаций Научно-информационного центра «Знание» по материалам VII междунар. научно-практич. конф. «Развитие науки в XXI веке». Харьков: научно-информационный центр «Знание», 2015. С. 145–148.

49. Садовенко С. М. Трансформації української народної художньої культури у просторово-часових реаліях постмодернізму: від традиції до сучасності // Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор: Зб. матеріалів Міжн. науково-творчої конф., Одеса, Київ, Варшава, 12–13 травня 2016. Київ : НАКККіМ, 2016. С. 57–61.

50. Садовенко С. Н. Эволюция художественной культуры как многовекторного феномена: динамика изменений // Научный журнал «Novation», № 3, 2016, Ч. 3 (культурология). Варна: Фонд содействия научному развитию «Новация» (Болгария), 2016. С. 30–32.

51. Садовенко С. М. Українська народна художня культура у формуванні мистецької рефлексії майбутнього вчителя музичного мистецтва: роль, функції, особливості // Традиційна культура України XXI століття як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи: Зб. наукових праць за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю, 21 жовтня 2016 р. Київ: У 2-х т., Т. 1 / Український центр культурних досліджень. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 136–138.

52. Садовенко С. М. Ціннісна сфера української народної художньої культури: регіональний вимір // Діалог культур: Україна – Греція: культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі: зб. праць (за матеріалами VII Міжнародної науково-практичної конференції «Діалог культур: Україна – Греція: культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі», 2016. Київ: Міленіум, 2016. С. 179–181.

53. Садовенко С. М. Рецепція ідеального світотворення в українських колядках та щедрівках // Національні культури у глобалізованому світі: зб. матеріалів Всеукр. Наук.-практич. конф., м. Київ, 6-7 квітня 2017 р. Київ: КНУКіМ, 2017. С. 279–283.

54. Садовенко С. М. Українська народна художня культура як основа формування української державності: історія, досвід, перспективи // Культура як основа формування української державності: історія, досвід, перспективи: збірник матеріалів II Міжнародної науково-творчої конференції, м. Київ, 22 серпня 2017 р. / Упор., наук. ред.: С. Садовенко; відп. за випуск: О. Стебельська. Переяслав-Хмельницький: Видавництво, 2018. С. 110–117.

55. Садовенко С. М. Українська народна художня культура у поліфонії методологій // Теорія і практика актуальних наукових досліджень. Матеріали IV науково-практичної конференції (м. Дніпро, 22-23 лютого 2019 року). Херсон : Видавництво «Молодий вчений», 2019. Ч. 1. С. 85–88.

56. Садовенко С. М. Міфопоетичні архетипи смислового топосу української народної художньої культури // Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 83–84.

57. Садовенко С. М. «Культурна форма» та «культурний артефакт» у теоретичних модусах культурології // Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації. Матеріали наук.-практ. конференції (21-22 червня 2019 року). Харків : Друкарня Мадрид, 2019. С. 291–295.

58. Садовенко С. М. Збереження етнокультурної ідентичності в аксіосфері української народної художньої культури (на прикладі культуротворчої діяльності зразкового художнього колективу Театру пісні «Ладоньки») // Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі: Зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 32–37.

59. Садовенко С. М. Фольклорна дитяча художня творчість у часі та просторі української народної художньої культури // The 6th International scientific and practical conference «Science, society, education: topical issues and development prospects» (May 10-12, 2020) SPC «Sci-conf.com.ua», Kharkiv, Ukraine. 2020. С. 812–818.

60. Садовенко С. М. Нотні записи фольклорних та народних пісень як важливе джерело збереження й вивчення української народної піснетворчості // The 9th International scientific and practical conference «Topical issues of the development of modern science» (May 6-8, 2020) Publishing House «ACCENT», Sofia, Bulgaria. 2020. С. 737–740.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації

61. Садовенко С. М. Особливості сучасного культурного процесу в Україні на початку XXI ст. // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Вип. 16. Київ : Міленіум, 2009. С. 3–12.

62. Садовенко С. М. (у співав.). Порадник для збирачів фольклору: на допомогу працівникам культури: Науково-методичний посібник [за заг. ред. Садовенко С.М.] / С. Садовенко, З. Босик. Київ: ТОВ «Сталь», 2011. 500 с.

63. Садовенко С. М. Особливості художньо-стильових напрямів та естетико-стильових трансформацій в українській музичній культурі другої половини XX – першого десятиліття XXI ст. // Вісник Прикарпатського університету. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 121–128.

64. Садовенко С. М. Екозасади культури // Українська культура: дискурси і дискусії XXI століття: монографія / Наук. ред. В. Д. Шульгіна, С. М. Садовенко; відп. за вип. І. В. Кузнєцова : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв; Український центр культурних досліджень. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 52–58.

З М І С Т

ВСТУП 28

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХРОНОТОПУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ 43

1.1. Концептуалізація поняття «хронотоп» у сучасному культурологічному знанні 43

1.2. Експлікація поняття «українська народна художня культура» 63

1.3. Хронотоп української народної художньої культури у світлі структурно-функціонального аналізу 80

1.4. Герменевтико-діалогічний дискурс інтерпретації хронотопу української народної художньої культури 108

Висновки до першого розділу 129

РОЗДІЛ 2. МОРФОЛОГІЯ, ТИПОЛОГІЯ, ДИНАМІКА УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ 136

2.1. Фольклор як смислове ядро української народної художньої культури 136

2.2. Фольклоризм як інтерпретативна об’єктивація форм фольклору в культурних артефактах 148

2.3. Взаємодія фольклору і самодіяльної художньої творчості (аматорського мистецтва)..... 164

2.4. Неофольклоризм як модус художньої трансформації, репрезентації і стилізації фольклору в культурі постмодерну..... 180

Висновки до другого розділу 198

РОЗДІЛ 3. АКСІОСФЕРА ЯК ІСТОРИКО-МІФОЛОГІЧНЕ ПІДҐРУНТЯ МОДЕЛЮВАННЯ ХРОНОТОПУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ 204

3.1. Аксіологічний аспект діалогу традицій та інновацій крізь призму архетипу, міфу, хронотопу 204

3.2. Традиційні міфологічні моделі простору і часу в аксіосфері української народної художньої культури 235

3.3. Аксіосфера української народної художньої культури як міфологічний патерн формування етнокультурної ідентичності 257

3.4. Хронотоп української народної казки як концентрований вияв мономіфу 285

Висновки до третього розділу 308

РОЗДІЛ 4. УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ХРОНОТОПУ КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ ХХ ТА В УМОВАХ КУЛЬТУРНОЇ РЕАЛЬНОСТІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТЬ 314

4.1. Становлення національної специфіки українського фольклористичного дискурсу у хронотопі радянської культури 314

4.2. Соціокультурні трансформації української народної художньої культури у просторово-часових реаліях постмодерну 343

4.3. Софт-традиціоналізм як стратегія актуалізації народної традиції в постмодерністських параметрах хронотопу української народної художньої культури 363

4.4. Збереження традиційної аксіосфери української народної художньої культури у локальних топосах 376

Висновки до четвертого розділу 394

ВИСНОВКИ 399

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 411

ДОДАТКИ 478
Додаток А 478
Додаток Б 489
Додаток В 492
Додаток Г 494

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Культурологічна думка, пройшовши у рамках еволюції гуманітарного знання тривалий шлях від класичної, через посткласичну, некласичну до постнекласичної картини світу, виробила потужний методологічний потенціал для переосмислення традиційних філософських категорій. Чільне місце серед них належить поняттю «хронотоп», яке нині набуває нових тлумачень, відмінних від традицій «бахтініани», що пов’язано з компресією просторово-часових реалій в інформаційну епоху. Простір набуває ознак часу, втім час, попри динаміку руху, стає сталістю.

Світоглядний вакуум, утворений після деконструкції класичного модерного наративу лінійної історії, протягом тривалого часу заповнювала постмодерна плюральність релятивних часовостей. Криза постмодерну призвела до зміни естетичного переживання відносностей різних просторово-часових контекстів неомодерними переконаннями щодо необхідності їх зустрічі-діалогу в універсально-етичному вимірі.

Нове ставлення до часопростору передбачає не лише класичний еволюційний рух часу або некласичну відносність різних його вимірів, але й інтерактивну залежність просторових і часових зрізів (гетерохронність) на основі культурологічної компаративістики. Адже неможливість класичного еволюціонізму, прикладною складовою якого є структуральний глобалізм, та некласичного релятивізму, практичним втіленням якого є мультикультуралізм, стає дедалі більш очевидною. Питання щодо вироблення стратегії гнучкого взаємозв’язку простору і часу, універсальності суб’єкта як відкритої субстанції у її зверненні до світу, збереження та примноження особистісної та культурної ідентичностей стають актуальними і зумовлюють необхідність методологічної деконструкції традиційного та постмодерного хронотопів.

Часопростір як осереддя символів, архетипів, смислів, завжди був пов’язаний із встановленням зв’язку між минулим,теперішнім і майбутнім, між традиціями та інноваціями, між людиною, культурою, соціумом. Видається соціально та теоретично важливим доведення наукової доцільності деструкції класичного хронотопу та реконструкції хронотопу нового з проведенням диференційованого розгляду базових елементів цієї смислової структури на користь включення національних традицій у поле універсального діалогу культур.

Поєднати універсальні цінності з етнічними архетипами здатна народна художня культура, яка постає Реальністю, в якій минуле, теперішнє і майбутнє є живим буттям, а не віджилим спадком. Відтак, хронотопічний підхід щодо народної художньої культури стає основною концептуальною складовою її семіотичного аналізу як результату діалектичного синтезу і зняття надмірностей лінійного еволюціонізму та циклічного релятивізму. Розуміння хронотопу як місця зустрічі культур із збереженням національної своєрідності кожної з них та одночасно опора на загальнолюдські цінності актуалізують хронотоп діалогу як універсальність партикулярностей у єдності через багатоманітність. Новітня концептуалізація поняття «хронотоп» дозволяє традиційну структуру народної художньої культури генерувати у сучасному культурологічному контексті як семіотичну систему, що складається з архетипічних структур позасвідомого людства й на рівні свідомості постійно оновлює сферу цінностей і смислів.

Значущість культурологічного дослідження хронотопу народної художньої культури та звернення до традиціоналізму як моделі сприйняття часопростору обумовлені локальними тенденціями у поширенні процесів глобалізації у XXI столітті й виникненням суперечностей між двома провідними трендами розвитку сучасної культури: уніфікацією (нівелюванням культурних кодів у часовому глобалізмі) та диверсифікацією (їх поглибленням у просторовому мультикультуралізмі). Світ фольклору, переможно увійшовши у віртуальну реальність, обіймає значне місце у

цифрових експериментах, стає частиною середовища нових медіа, породжуючи екзотичні й гібридні форми постфольклору, що не завжди корелюються з відродженням цивілізаційної та історичної пам'яті. Окреслені суперечності загострюють актуальність звернення до фольклорної традиції як первинної форми виразу буття народу в її автентичності та одночасній діалогічній відкритості сучасному світу, інноваційні стратегії якого доцільні у вибірковому використанні в якості засобів репрезентації «вічних» смислів, закладених у хронотоп української народної художньої культури.

Отже, міждисциплінарне культурологічне осмислення української народної художньої культури як хронотопічного феномену крізь призму діалогу традиційних та інноваційних значущих смислів зумовлює актуальність обраної теми дослідження: **«Хронотоп української народної художньої культури: взаємозв'язок традицій та інновацій».**

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі культурології та інформаційних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв згідно з тематичним планом науково-дослідної роботи. Тема дисертації затверджена (протокол засідання № 9 від 15.12.2009 р.) та уточнена (протокол № 12 від 25.06.2019 р.) рішенням Вченої ради НАКККіМ. Дослідження є частиною комплексної теми «Актуальні проблеми теоретичної та практичної культурології» (державний реєстраційний номер: 0120U105692) та є авторським внеском у вивчення проблематики української народної художньої культури крізь призму діалогу традиційних та інноваційних моделей ціннісно-смислового буття у просторі й часі.

Науковою проблемою дисертації є культурологічний вимір хронотопу української народної художньої культури у полі діалогу традиційних та інноваційних значущих смислів з експлікацією трьох основних концептів «хронотоп», «народна художня культура», «аксіосфера» як центральних категорій дослідження та впровадження хронотопічної концепції, морфології

й типології української народної художньої культури до культурологічного дискурсу.

Мета і завдання дослідження.

Мета дослідження – культурологічна концептуалізація української народної художньої культури у семіотичних вимірах хронотопу та аксіосфери.

Завдання дослідження:

– концептуалізувати поняття «хронотоп» у вимірах теорії та історії культури, розкрити класичні та некласичні теоретико-методологічні засади дослідження хронотопу у філософсько-культурологічній думці;

– експлікувати поняття народної художньої культури як систему крізь призму субстанціональних та функціональних маніфестацій хронотопу, розкрити структуру хронотопу української народної художньої культури в парадигмі структурно-функціонального аналізу;

– дослідити морфологію, типологію, динаміку, семіотику української народної художньої культури у взаємодії позаісторичних константних моделей топосу та історичної динамічності часу;

– розкрити аксіологічний аспект діалогу традицій та інновацій крізь призму архетипу, міфу, хронотопу;

– схарактеризувати аксіосферу як ключову категорію в хронотопі української народної художньої культури та дослідити формули сигнатури традиційного українського хронотопу в когнітивних метафорах «Центру», «Софії» та «Чужого»;

– виявити ключові символічні іпостасі традиційного українського хронотопу у міфопоетичному просторі народної казки;

– проаналізувати історичну специфіку української народної художньої культури в контексті радянського хронотопу;

– визначити роль аксіосфери української народної художньої культури як чинника збереження етнокультурної ідентичності;

– з’ясувати особливості соціокультурних трансформацій хронотопу української народної художньої культури в реаліях постсучасності;

– визначити концептуальні засади софт-традиціоналізму як стратегії актуалізації народної традиції в постмодерністських параметрах хронотопу української народної художньої культури;

– розкрити роль і місце локальних топосів у збереженні традиційної аксіосфери української народної художньої культури у нових соціокультурних реаліях.

Об’єкт дослідження – українська народна художня культура як хронотопічний феномен.

Предмет дослідження – семіотичні та аксіологічні параметри хронотопу української народної художньої культури.

Хронологічні межі дослідження визначаються кінцем XIX – початком XXI століть з ретроспективним зверненням у доісторичні часи генезису фольклору, необхідним для цілісного системного відтворення його архетипічних структур.

Методи дослідження. Застосовано загальні принципи наукового пізнання, які відповідають сучасному культурологічному дискурсу. Використано такі *методологічні підходи*: *хронотопічний* – для семіотичного аналізу української народної художньої культури у просторі й часі; *кроспарадигмальний* – для осмислення української народної художньої культури на основі синтезу структурно-функціонального, феноменолого-герменевтичного аналізу та філософії діалогу; *історико-культурний* – у дослідженні архетипів, фольклору та об’єктивації його форм у культурних артефактах в історичному контексті, аксіосфери як історичного підґрунтя моделювання хронотопу української народної художньої культури у взаємодії традицій та інновацій; для дослідження на основі архівних матеріалів процесу формування радянської обрядовості, що надає об’єктивні уявлення та знання щодо достовірності їх властивостей, особливостей і змісту; *аксіологічний* – для культурологічного осмислення української

народної художньої культури у вимірах трансформацій її ціннісних орієнтирів; *діалектичний* – для відтворення специфіки розвитку української народної художньої культури у хронотопі ХХ–ХХІ століть та виявлення механізмів взаємного співвідношення традиційного та інноваційного початків в українській народній художній культурі на рівні аксіосфери; *регіональний* – розкриває механізми актуалізації української народної художньої культури в сучасному глобальному контексті. *Методи дослідження*: *семіотичний* – для структуралізації статичних та динамічних параметрів хронотопу як системної єдності означника (структури, традиції) та означуваного (історії, інновації) на перетині синтагми і парадигми; *структурний* – у дослідженні горизонтальних константних архетипів фольклору; *герменевтичний* – для інтерпретації історично лабільної аксіосфери фольклору та її варіативних втілень; *історіографічний* – при опрацюванні наукових джерел задля осмислення становлення історії концепту хронотопу української народної художньої культури та її трансформацій у просторово-часових реаліях постмодерну; *функціональний* – для визначення основних елементів морфології, типології, динаміки основних структурних елементів української народної художньої культури як системної цілісності; *компаративний* – у висвітленні спільного і відмінного у традиційному хронотопі міфу й казки та інноваційному хронотопі сучасних репрезентацій фольклорного матеріалу; *феноменологічний* – для смислового опису багатоманітності символічних іпостасей та формул сигнатур в українській народній художній культурі.

Теоретичну основу дослідження складають:

– філософські, культур-філософські, культурологічні рефлексії щодо проблеми дослідження хронотопу представниками соціально-гуманітарного знання (М. Бахтін, В. Біблер, Е. Гусерль, Г. Кнабе, А. Леруа Гуран, А. Лосєв, М. Мамардашвілі, А. Михайлов, О. Ухтомський, М. Хрєнов, М. Епштейн, Р. Якобсон та ін.);

– дослідження зі структурно-функціонального аналізу, семіотики культури, герменевтики, теології, феноменології культури, у яких розглядаються ціннісно-смислові й знаково-символічні аспекти культурного простору крізь призму діалогічності людської свідомості (М. Бердяєв, С. Булгаков, Г. Гадамер, М. Гайдеггер Л. Гумільов, Е. Гуссерль, Е. Дюркгейм, М. Еліаде, М. Епштейн, І. Ільїн, М. Каган, К. Леві-Строс, Ю. Лотман, Б. Малиновський, І. Надольний, Х. Ортега-і-Гассет, Ф. де Соссюр, В. Топоров, П. Флоренський, А. Шопенгауер, К. Ясперс та ін.);

– дослідження з теорії та історії культури, що визначають концептуальні засади та методологічні стратегії сучасної гуманітаристики (О. Афоніна, В. Бітаєв, Г. Карась, О. Колесник, О. Кравченко, В. Личковах, М. Попович, Ю. Сабадаш, В. Шейко, В. Шульгіна, В. Чернець та ін.);

– цивілізаційні та полікультурні концепції філософів Нового часу (І. Гердер, А. Геніс, В. Гумбольдт, Л. Гумільов та ін.), а також етнологічні розвідки українських мислителів (Д. Антонович, М. Грушевський, М. Драгоманов, І. Крип'якевич, М. Костомаров, П. Куліш, В. Липинський, А. Потебня та ін.), у працях яких простежується розуміння процесу залежності народного мистецтва від гештальту, зумовленого природними умовами проживання етносів;

– праці представників теоретичної й прикладної сучасної культурології щодо проблем діалогу культур, транскультури, ментальності, герменевтики, інтертекстуальності, структурного психоаналізу, культурної ідентичності, екранної культури та сучасних форм побутування народної художньої культури (В. Антонюк, О. Баришполець, Є. Більченко, В. Бобик, Ю. Богуцький, С. Волков, П. Герчанівська, Ж. Денисюк, О. Донченко, О. Зосім, Т. Кривошея, В. Подорога, Т. Метельова, О. Овчарук, В. Піщанська, І. Петрова, Ю. Сабадаш, О. Смоліна, К. Станіславська, О. Яковлев та ін.);

– класичні історико-культурні розвідки щодо генезису традицій, народного характеру, національної самосвідомості та архетипічних фольклорних елементів народної культури у діалектичному й цивілізаційному

вимірах (С. Аверинцев, А. Афанасьєв, І. Дзюба, М. Дмитренко, С. Грица, В. Гусєв, В. Жирмунський, І. Земцовський, Є. Кагаров, С. Кримський, І. Ляшенко, О. Міллер, С. Ольденбург, В. Розанов, В. Соловйов, О. Шпенглер, К. Юнг та ін.), а також зарубіжних фольклористів (Ш. Бен, Р. Боггс, Е. Карнейро, М. де Мартинес, А. Тейлор, Б. Хаковелья та ін.);

– праці, присвячені дослідженню неофольклоризму як новаторському феномену (А. Гончаров, О. Дерев'янченко та ін.), художньої самодіяльності й аматорства (О. Балдіна, Є. Григор'єва, А. Кабанів, А. Каргін, Є. Максимов, Н. Михайлова, Є. Смирнова, Ф. Соломоник, В. Уральська та ін.) тощо.

– казкознавчі студії (М. Грушевський, Е. Мелетинський, В. Погребенник, О. Потебня, В. Пропп, М. Сумцов, М. Чорнописький та ін.).

Наукова новизна одержаних результатів у здійсненому комплексному міждисциплінарному дослідженні хронотопу української народної художньої культури у полі діалогу традиційних та інноваційних смислів на засадах феноменолого-герменевтичного та структурно-функціонального підходів семіотики і морфології як методологічної стратегії культурології конкретизується у таких положеннях:

Уперше:

– у вимірах сучасної теорії та історії культури здійснено культурологічну концептуалізацію поняття «хронотоп», який постає властивістю буття/реальності, що виражається у зміні послідовності подій у часі та незмінному їх співіснуванні у просторі. В семіотичному дискурсі сучасної культурології концептуалізовано бінарну синхронічно-діахронічну архітектоніку хронотопу як перетину осей синтагмальних (просторових) та парадигмальних (часових) значень культури. До синтагмальних значень віднесено позаісторичні константи культурних архетипів, до парадигмальних – історично лабільні форми культурної свідомості (культурні образи, символи носіїв традицій та інновацій в аксіосфері культури). Концепт «хронотоп» є спільною базою взаємодії класичних і некласичних парадигм як ключова координата концептуалізації поняття української народної

художньої культури, відповідно до якої здійснюється визначення її морфології, типології, динаміки, семіотики;

– структуровано архітектоніку українського хронотопу в аспекті співвідношення статичних цивілізаційних кодів та уявних історичних смислів як носіїв традицій та інновацій в аксіосфері культури;

– проведено культурологічну експлікацію поняття «народна художня культура» у рамках структурно-функціонального аналізу, відповідно до якого композиційними координатами традиції виступає хронотоп, а імпліцитним динамічним змістом – аксіосфера;

– розкрито морфологію, типологію, динаміку та семіотику української народної художньої культури як системи взаємодії індивідуального і колективного начал в хронотопічному контексті;

– здійснено герменевтичну інтерпретацію символічних іпостасей аксіосфери української народної художньої культури («Центр», «Софія», «Чужий»);

– розроблено стратегію конструктивної взаємодії традиційних архетипів з дигітальними технологіями за умов збереження пріоритету традицій у цифровому світі.

Набуло подальшого розвитку:

– моделювання діалектичних тріад у часі (Минуле – Теперішнє – Майбутнє), просторі (Нижнє – Середнє – Вище), міфі (Вихід – Ініціація – Повернення), казці (Зав’язка – Кульмінація – Розв’язка), історії (Премодерн – Модерн – Постмодерн), типології (Фольклор – Фольклоризм – Неофольклоризм), життєсвіті (Дім – Поле – Храм), діалозі (Самість – Іншість – Самість), семіотиці (Архетипи – Смисли – Символи);

– герменевтичне осмислення української народної чарівної казки як лайт-версії наративу мономіфу;

– відстеження історичних та смислових трансформацій українського фольклору в радянських та пострадянських хронотопічних реаліях;

– розуміння транскультурної природи української національної ідентичності як феномену діалогу.

Конкретизовано і доповнено:

– методологію структурно-функціонального аналізу в аспекті семіотики народної традиційної культури;

– альтернативний проєкт софт-традиціоналізму як актуальну модель відродження народної традиції в сучасних умовах.

Поглиблено та систематизовано уявлення щодо:

– української народної художньої культури у складі радянського хронотопу в аспекті наповнення традиційних архаїчних етнічних форм новітнім соціально-класовим змістом.

Введено до наукового обігу новітню інформацію з архівних матеріалів радянського періоду, що сприятиме більш глибокому розумінню традиційної української обрядовості та її ролі у радянських культурних практиках.

Теоретичне значення та практична цінність дисертації полягає у проведенні цілісного міждисциплінарного аналізу народної художньої культури як ціннісно-смислового (інтеріорний аспект) та просторово-часового (екстеріорний аспект) феномену. Запропонована в дисертації авторська культурологічна концепція ґрунтується на синтезі феноменології, герменевтики, структуралізму, функціоналізму, семіотики та аксіології культури і передбачає експлікацію трьох основних концептів: «хронотоп», «народна художня культура» та «аксіосфера». Хронотоп являє собою зовнішні структурні параметри функціонування української народної художньої культури, внутрішнім семантичним змістом якої постають цінності, які осмислюються у полі діалогу традиційних та інноваційних значущих смислів. Окремі теоретичні ідеї можуть бути залучені до побудови концептуальних моделей етнокультурології, філософії етнокультури, культурологічної регіоніки, фундаментальної та прикладної культурології в цілому, а також для розв’язання сучасних етнонаціональних та етнополітичних проблем. Теоретичний зміст, положення і висновки,

сформульовані у дисертації, можуть бути використаними у подальшому вивченні української народної художньої культури, її статусу у спільній скарбниці культурно-історичного хронотопу України та наукового світу в цілому. Аналітичні матеріали сприятимуть подальшому стимулюванню дослідницької активності у напрямку осмислення, розуміння й поглиблення розгляду окремих етнокультурологічних і мистецтвознавчих аспектів української народної художньої культури у світовому контексті. Окремі теоретичні ідеї можуть бути залучені до побудови концептуальних моделей фундаментальної та прикладної культурології, а також для удосконалення методологічного інструментарію теорії та історії культури, етнокультурології та філософії етнокультури і використані, зокрема, при розробці курсів лекцій, укладанні навчальних підручників, посібників, програм, спецкурсів і спецсемінарів у процесі висвітлення відповідних тем з теорії та історії культури, культурології, мистецтвознавства («Українська народна художня культура», «Музичний фольклор», «Фольклористика», «Етномузикологія», «Етнокультурологія» та ін.).

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійним дослідженням, у якому набуває розв’язання наукова проблема, зміст якої полягає у системній культурологічній концептуалізації феномену української народної художньої культури на методологічній основі семіотики, теоретичними векторами якої є поняття «хронотоп» та «аксіосфера». Хронотоп постає зовнішнім параметром української народної художньої культури, аксіосфера – внутрішнім. У смисловому полі хронотопу та аксіосфери крізь призму парадигми діалогу виявляються механізми органічного співвідношення традицій та інновацій. Прикладний аспект роботи складає розробка авторського проєкту софт-традиціоналізму, який передбачає конструктивну взаємодію народних традицій з дигітальними технологіями.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації проходили обговорення на засіданнях кафедр НАКККіМ та

міжкафедрального теоретико-методологічного семінару НАКККіМ, а також у формі доповідей на 46 науково-теоретичних, науково-практичних, науково-творчих конференціях та симпозіумах. Серед них, зокрема:

– *міжнародні:* «Український народний музичний інструментарій: історія, теорія і методи дослідження: до 40-річчя колекції українських народних музичних інструментів Музею театрального, музичного і кіномистецтва України» (Київ, 21-22 травня 2009 р.); «Гуманістичні орієнтири мистецької освіти: до 175-річчя Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова» (Київ, 22-24 квітня 2009 р.); «Аўтэнтычны фальклор: праблемы вывучэння, захавання, пераймання» (Мінск, 29-30 красавіка 2009 г.); «Актуальные проблемы мировой художественной культуры. Памяти профессора У.Д. Розенфельда» (Гродно, Белорусь, 25-26 марта 2010 г.), «Національно-культурний простір України ХХІ ст.: стан і перспективи. VIII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва» (Київ, 2-3 червня 2010 р.); «Мистецька освіта в контексті європейської інтеграції: теоретичні та методичні засади розвитку» (Суми, 28-30 вересня 2010 р.); «Традиційна культура в умовах глобалізації: сучасні соціокультурні практики» (Харків, 29-30 жовтня 2010 р.); «Концептуальні проблеми розвитку української культури у світлі підготовки і проведення 2012 року як року культури та відродження музеїв в Україні. IX Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва» (Київ, 2-3 червня 2011 р.); «Психологія і педагогіка: методика та проблеми практичного застосування» (Одеса, 9-10 вересня 2011 р.); «Діалог культур у контексті історії українсько-грецьких зв'язків» (Київ, 20 травня 2011 р.); «Українська культура: виклики сьогодення. X Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва» (Київ, 31 травня – 1 червня 2012 р.); «Діалог культур: Україна – Греція» (Київ – Салоніки – Патри – Афіни – Одеса – Київ, 20-21 вересня 2012 р.); «Діалог культур: Україна-Греція-Сербія. Співпраця, взаємодопомога, товариство» (Ніш, Сербія, 10–14 жовтня 2012 р.), «Психологія і педагогіка: методика та проблеми практичного

застосування» (Одеса, 9-10 вересня 2011 р.); «Міжкультурний діалог: філософські засади формування» (Київ – Афіни – Патри – Салоніки – Ніш, 19-20 вересня 2013 р.); Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Минск, НАН Беларуси, 28-29 ноября 2013 г.); «Культура. Мистецтво. Діалог у часі та просторі» (Київ, КМАЕЦМ, 10 квітня 2014 р.); «Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору XXI століття» (Одеса-Київ-Варшава, 29-30 квітня 2014 р.); «Діалог культур в контексті глобалізації» (Київ, НАКККіМ, 6 червня 2014 р.); «Филология и культурология: современные проблемы и перспективы развития» (Махачкала, 18 июля 2014 г.); «Діалог культур: Україна-Греція: поліфонія діалогу у постсучасній культурі» (Київ; Ретімнон, о. Кріт, 19-27 вересня 2014 р.); «Інституційні засади процесів культуротворення в Україні XX–XXI ст. – етапи та напрями розвитку» (Київ, Ін-т культурології НАМУ, Ін-т стратегічних досліджень, 14 листопада 2014 р.); «Традиции и современное состояние культуры и искусств» (Минск, НАН Беларуси, 24-26 ноября 2014 г.); «Діалог культур: Україна – Греція (1000-річчя Афонської спадщини в Україні» (Київ, НАКККіМ, 21-22 вересня 2015 р.); «Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор» (Одеса, Київ, Варшава, 12–13 травня 2016 р.); «Діалог культур: Україна – Греція: культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі» (Київ, 22 вересня 2016 р.); «Культура як основа формування української державності: історія, досвід, перспективи» (Київ, 22 серпня 2017); «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 15 травня 2019 р.); «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 6 червня, 2019 р.); «Topical issues of the development of modern science (Sofia, Bulgaria May 6-8, 2020); «Science, society, education: topical issues and development prospects» (Kharkiv, Ukraine, May 10-12, 2020); «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 23 жовтня 2020); «Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір» (Київ, 3-4 листопада 2020 р.); «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі

XXI століття: творчі діалоги» (Київ, 4-5 грудня 2020); The 4th International scientific and practical conference «Science and education: problems, prospects and innovations» (Kyoto, Japan, December 29-31, 2020) та ін.;

– *всеукраїнські:* «Мистецька освіта XXI століття: теорія і практика» (Київ, 27-28 жовтня 2009 р.); «Культура і суспільство XXI століття: духовні, культурологічні, соціальні виміри» (Київ, 27-28 травня 2010 р.); «Культура та інформаційне суспільство XXI століття» (м. Харків, 21-22 квітня 2011 р.); «Проблеми удосконалення професійної підготовки фахівців мистецьких дисциплін» (Суми, 7-9 квітня 2011 р.); «Засоби масової інформації як феномен культури і культура у засобах масової інформації» (Київ, 10-11 червня 2011 р.); «Традиційна культура України XXI століття як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи» (м. Київ, 21 жовтня 2016 р.); «Національні культури у глобалізованому світі (Київ, 6-7 квітня 2017 р.); «Культура – текст – особистість: українські перспективи» (Київ, 1–2 червня 2017 р.); «Культура як основа формування української державності: історія, досвід, перспективи» (Київ, 22 серпня 2017 р.); «Теорія і практика актуальних наукових досліджень» (Дніпро, 22-23 лютого 2019 р.); «Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації» (Харків, 21-22 червня, 2019 р.) та ін.

Публікації. Основні положення та результати дисертації висвітлено у 64 публікаціях: 1 одноосібній (обсягом 22,1 д. а.) і 2 колективних монографіях, 21 статті у виданнях України, внесених МОН України до переліку фахових видань з культурології, що індексуються у міжнародних науково-метричних базах даних (у.т.ч., 3 статті Web of Science), 6 статей у зарубіжних наукових періодичних виданнях, а також 30 інших публікаціях (тези доповідей) у збірках матеріалів міжнародних та всеукраїнських наукових конференцій з культурологічної проблематики та 4 додаткових, з яких 1 у співавторстві.

Кандидатська дисертація на тему «Методика формування музичних здібностей у дітей дошкільного віку (на матеріалі українського фольклору)»

за спеціальністю 13.00.02 – теорія та методика навчання музики і музичного виховання була захищена 2007 року в Національному педагогічному університеті імені М. П. Драгоманова, її матеріали в тексті докторської дисертації не використовувались.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів (16 підрозділів), висновків, списку використаних джерел, додатків, до яких включено список публікацій за темою дисертації та відомості про апробацію результатів дослідження. Загальний обсяг тексту дисертації становить 507 сторінок, з них основний – 382 сторінки. Список використаних джерел налічує 726 найменувань.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ХРОНОТОПУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

1.1. Концептуалізація поняття «хронотоп» у сучасному культурологічному знанні

«Хронотоп» як концепт сучасної культурології належить до усталених, ґрунтовно розкритих і всебічно проаналізованих понять. При цьому, попри наявність значної кількості класичних позитивних визначень цієї категорії в літературознавстві, естетиці, філософії, культурній антропології, етнології тощо, глибинна символічна та архетипічна суть хронотопу як ключової координати картини світу в культурі залишається дещо «невимовленою» і потребує уточнення з огляду на сучасні пріоритети розвитку науки про культуру.

Ернст Кассірер у статті «Міфічний, естетичний та теоретичний простір» ще у 1931 році зауважував, що «проблема простору стане вихідним пунктом нового самоусвідомлення естетики» [295, с. 21–36]. Існування тісного взаємозв'язку простору і часу є очевидним, адже простір «нанизується» на темпоральну вісь, особливо у ситуації постсучасної «компресії» хронотопу у динамічному світі, разом з тим, час, рухаючись у просторі, поза ним існувати не може. Отже, актуалізація уваги на просторі та просторовості, а також проблема «відчуття часу» не є новою. Втім, звернення до формування нових концепцій простору, часу і меж між теперішнім, минулим і майбутнім, переживання хронотопів як кодуючої схеми у просторі й часі, набуває сьогодні нової, особливої актуальності.

Розкриємо класичні основи поняття хронотопу.

Хронотоп (від давньогрецької χρόνος – «час» і τόπος – «місце») – у традиційному розумінні терміну являє собою єдність просторових і часових параметрів, спрямованих на вираження певного культурного (вужче – художнього) смислу. Це поняття безпосередньо пов'язане з предметним полем семантики культури та є дотичним до понять «смисл», «знак», «текст», «час», «простір» тощо. У загальнофілософському контексті смисли культури апелюють до універсалій, які визначають структурні характеристики буттєвої реальності суб'єкта. Зокрема, час (*англ*. time; *нім*. Zeit, kalendarische; *фр*. temps de calendrier) визначається як «властивість реальності, яка виражається у послідовності подій, які змінюють одна одну» [559, с. 45]. Простір (*англ*. space; *нім*. Raum; *фр*. espace, *чеськ*. prostor) – «властивість реальності, яка виражається в її протяжності, структурованості, співіснуванні і взаємодії її елементів» [там само, с. 273]. Час і простір можна тлумачити як одночасно об'єктивні реально-символічні параметри буття і як суб'єктивні ідеальні значення людської свідомості.

У гуманітарному дискурсі концепт «хронотоп» традиційно вживається у прямому значенні грецьких основ, які містяться у його підвалинах, а саме: як цілісний «часопростір», втілений у художньому творі, творчості конкретного автора, культурній епосі з метою вираження культурного чи художнього змісту для показу його культурного або художнього сенсу. Отже, «хронотоп» (часопростір) – *це властивість буття/реальності, що виражається у послідовності подій, які змінюють одна одну, спостерігається у протяжності й структурованості дійсності та взаємодії її елементів.*

Хронотоп із властивими йому індивідуальними «тяглістю» (параметр простору) та «тривалістю» або «темпоральністю» (параметр часу) віддзеркалює суб'єктивні антропологічні характеристики життєвого світу суб'єкта й смисли його свідомості.

Особливого значення набуває проблема співвідношення часових та просторових параметрів хронотопу, що у світлі гуманітарного вивчення

текстів культури позначають, відповідно, хронологічні та географічні її параметри, історичний та регіональний підходи до її вивчення, діалектику і типологію, динаміку і статику, синхронію та діахронію в структурному аналізі. Щоб виявити взаємозв'язок маркерів часу і простору в хронотопічному баченні, необхідно звернутися до первинних аспектів вживання цього терміну і його вихідних значень, прослідкувавши надалі їх трансформацію.

У соціологічному словнику авторського колективу професора соціології Ланкастерського університету Ніколаса Аберкромбі, професора соціології Лондонської школи економіки Стівена Хілла та декана факультету гуманітарних наук Дікінського університету в Австралії Брайана С. Тернера зазначається, що, попри те, що соціологи зробили значний внесок в аналіз простору в соціології міста і в рамках регіональних досліджень, вони дещо обходили аналіз часу [1]. Зокрема, Е. Дюркгейм (1912) у межах своєї соціології релігії, аналізуючи феномен класифікації, розглядав час як колективну уяву, яка виступає в якості не апріорної, а соціальної категорії. Подібний підхід щодо антропології часу застосовували також такі дослідники, як М. Мосс (дослідження суспільства ескімосів, 1906) та Е. Еванс-Причард (аналіз культури народу нуер, 1940). Антропологи досліджували крос-культурні варіації методами, за допомогою яких відбувається вимір послідовності і тяглості. У традиційних суспільствах точність при вимірюванні диференційованих одиниць часу або уявлення про тяглий період зустрічається рідко. Тут час був колективним, циклічним та міфологічним і вимірявся через повторення релігійних подій або свят в межах священного календаря. У сучасних суспільствах час вимірюється низкою певних одиниць в їх лінійному розумінні [1, с. 33–34].

В естетиці, літературознавстві й культурології авторство щодо поняття «хронотоп» нерідко віддається М. Бахтіну, який досить активно ним послуговувався [35-43; 409–410; 438]. Дослідник інтерпретував «хронотоп» («час-простір») як інтегративну категорію, що вільно переходить з

методології точних наук (нейрофізіологія) у гуманітарну сферу знання. Утім, термінологічна інституціалізації хронотопу, тобто введення цієї категорії до наукового обігу, пов'язана з ім'ям іншого відомого вченого – О. Ухтомського. З цього приводу дослідниця Наталія Лєтіна, досліджуючи хронотоп у культурному досвіді рубежів XVIII–XX ст. зауважує, що насправді це поняття виникло на межі XIX–XX століть і було введено до наукового обігу О. Ухтомським під впливом ідей Г. Мінковського й А. Енштейна [608, с. 10; 610]. Інтерпретація цього поняття щодо його використання в нейрофізіології, а також в царині гуманітарного знання має очевидну цінність. Намітивши культурно-антропологічне розуміння, розкриваючи універсальність хронотопу, О. Ухтомський зафіксував двоякий характер останнього, який одночасно є іманентним буттю, умовним і таким, що може бути мислимим, уявним. Продовжуючи цю думку, додамо: таким, що може бути сприйнятим суб'єктом, не втрачаючи своїх онтологічних об'єктних адеквацій.

Уточнюючи зміст концепту «хронотоп», О. Ухтомський констатував, що «і траєкторія електрона в атомі, і траєкторія Землі відносно сузір'я Геркулеса, і траєкторія білкової молекули в сірчанокислому середовищі до перетворення її на вугілля, і траєкторія людини через події її життя крізь перетворення на гази та розчини – усе це світові лінії, що мають детермінувати в науці» [610, с. 184]. У міркуваннях О. Ухтомського зустрічаємо й тлумачення концепту «хронотоп» та виявлення його основного значення: «Почав вибудовуватися міст між природознавством і гуманітарними науками!» [там само, с. 185].

З позиції культурологічного розуміння хронотопу велике значення має ідея «домінанти» у психіці людини, автором якої є О. Ухтомський [609]. «Домінантою» він називав вогнище підвищеного збудження нервових центрів, сигнали яких активізуються у поточний момент часу [609, с. 347]. З фізіологічної точки зору домінанти формують усталені зони рефлексів у відповідь на усталені подразники, що у психоаналітичному дискурсі

постають як джерела колобігу ідентичних мисленнєвих стереотипів (символічної «зшивки»). Для позбавлення від домінанти О. Ухтомський рекомендував практику підтримки людиною багатьох домінант (у контексті досліджень Ж. Дельоза це означає стратегію «безлічі імен» як вияв кроскультурної номадичної ідентичності тіла, що «ковзає» пустелею бажань, не зупиняючись на машинальній залежності від неї). Значну роль у вивільненні суб'єкта відіграють перемикання кодів між домінантами-іменами, їх критична рефлексія та деррідіанська деконструкція, які призводять до розшивання. Ще більшу роль відіграє підгодовування домінанти творчості, яка спонукає до перебудови суб'єктності, повернення самості, реалізації позитивної програми культурного звільнення.

О. Ухтомський наголошує на «гетерохронії» (можна порівняти з принципом «гетерохронності» в теорії номадизму Н. Бурріо [711]). Гетерохронія, за О. Ухтомським, означає процес утворення єдиного простору через інтеракцію часових ритмів, зближення різних моделей темпоральності, що утворюють через діалог унікальну подію (бахтинівське буття як «співбуття», або революційна «Істина-Подія» у творчості А. Бадью [28–29]). Істина-Подія виходить за межі символічних домінант безпосередньо у глибину буття, тому вона не може бути номінованою, означеною, як любов, натхнення, просвітлення, щастя.

І хоча О. Ухтомський у своїх працях вказував на можливості використання «хронотопу» відносно різноманітних рівнів буття, навіть щодо розуміння сутності світу і прогнозування майбутнього, втім цілеспрямованого обґрунтування універсального характеру досліджуваного концепту, на жаль, зроблено ним не було.

Тому, тільки завдяки працям М. Бахтіна концепт «хронотоп» набув широкої теоретичної гуманітаризації, перетворившись на провідну категорію філософії, естетики та літературознавства. Значною мірою народження цього поняття та його укорінення в естетичній та мистецтвознавчій свідомості було зумовлене природничо-науковими відкриттями початку XX століття і

кардинальними змінами уявлень про картину світу в цілому. Представниками постклассичної філософії було вироблено антропологічні уявлення про простір і час як про релятивно-індивідуальні «тяглість» (параметр простору) та «тривавалість», або «темпоральність» (термін В. Дільтея), тобто суб'єктивні характеристики життєвого світу (Lebenswelt) особистості, що існують та інтерпретуються як смисли її свідомості, укорінені в архетипічні структури (за І. Кантом, апріорні форми споглядання і розуму).

У відповідності з цим, простір і час мисляться як взаємозалежні координати єдиного чотирьохмірного континууму, змістовно залежні від описуваної ними реальності. По суті таке трактування продовжує розпочату ще в античності традицію реляційного (на противагу субстанційного) розуміння простору і часу (Платон, Аристотель, Блаженний Августин з його ідеєю «часу у душі», Г. Лейбніц та ін). Як взаємопов'язані і взаємовизначені поняття трактував ці категорії і Г.В.Ф. Гегель [125; 126].

Акцент, поставлений відкриттями А. Ейнштейна, на змістовій детермінованості простору і часу, так само, як і їх амбівалентному взаємозв'язку, метафорично відтворений у М. Бахтіна. З іншого боку, цей термін співвідноситься з описом ноосфери В. Вернадським і П. Теяйром де Шарденом, теургічними ідеями М. Бердяєва про над-культурний спосіб існування, феноменологією життєсвіту Е. Гусерля, концепцією транскультури М. Епштейна [683], де часопростір характеризується як єдиний континуум смислоутворення (інтенціональності) у культурі, визначений духовним виміром буття.

М. Бахтін «відрефлектував» новаційний і інтегративний характер концепту «хронотоп» О. Ухтомського, екстраполювавши сутність поняття і локалізувавши його в літературознавстві. Варто відзначити, що парадоксальним є те, що, екстраполюючи досліджуваний термін в різноманітні галузі гуманітарного знання, і нині, перш за все, береться до уваги досвід його використання саме М. Бахтіним. Дослідник, активно вживаючи дефініцію поняття «хронотоп», інтерпретував його як формально-

змістовну категорію літератури, що виражає істотний взаємозв’язок часових і просторових зв’язків [37, с. 9]. Мислитель (зауважимо, що М. Бахтін вважав себе філософом, а не філологом, хоча наприкінці 20-х – початку 30-х років ХХ століття основним предметом його наукових розвідок стає «романне слово») констатував, що «з погляду хронотопу існують <…> живі й невід’ємні від буття події; ті залежності (функції), в яких ми виражаємо закони буття, уже не відвернені криві лінії у просторі, а «світові лінії», якими пов’язуються давно минулі події з явищами теперішньої миті, а через них – із подіями майбутнього, що мариться в далечині» [608, с. 267]. У наведеному висловлюванні дослідника про сутність хронотопу, «що прийшов на зміну старим відволіканням "часу" і "простору"», розкривається суть відмінності в розумінні буття, того розриву з класичною, раціональною традицією, про яку свідчить практика вітчизняного наукового знання.

Отже, М. Бахтін, посилаючись на теорію відносності А. Ейнштейна та на ідеї О. Ухтомського, уперше ввів безпосередньо термін «хронотоп» у літературну теорію, поширивши його на гуманітарне знання із математичного природознавства і філософської біології ХХ ст. [35–43]. У своїй класичній праці «Форми часу і хронотопу в романі» М. Бахтін проаналізував основні види просторово-часових взаємин у прозі від Античності до XIX століття включно [36]. Використовуючи термін «хронотоп» як літературознавчу та естетичну категорію, дослідник локалізував семантику і методологічні можливості цього концепту, розробивши його в основному на прикладі роману. За М. Бахтіним, хронотоп визначає взаємозв’язки часових та просторових координат у художніх текстах: «Прикмети часу розкриваються у просторі і простір осмислюється й вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп» [36, с. 246]. Таким чином, розглядаючи час як четвертий вимір простору, М. Бахтін констатував нерозривність простору і часу.

Згодом концепт «хронотоп» актуалізувався в інших сферах гуманітарного наукового знання. Зокрема, він став затребуваним в естетиці, історії, філософії, міфокритиці, культурології. Проте, така наукова доля поняття була б неможлива без підкресленого вище універсалізму, закладеного в дефініції «хронотоп» творцем терміну О. Ухтомським. Проблема не тільки у відмові від раціоналізму на користь ролі метафізичного рівня пізнання: О. Ухтомський підкреслював також значення того, що «серце, інтуїція і совість – найдалекоглядніше, що в нас є» [608]. Наведена думка дослідника спонукає замислитися над тим, що насправді найважливішим є те, що є «не нашим особистим досвідом, а є досвідом поколінь» (за О. Ухтомським).

Таким чином, уже в класичних теоріях хронотопу спостерігається єдність есенціалістських та екзистенціалістських, онтологічних та онтичних, об'єктивних та суб'єктивних, трансперсональних та особистісних, сусбтанційних та реляційних параметрів часопростору як точки перетину статичного і динамічного начал, буття і суб'єкта, онтології і динаміки культури, уявних значень та реально-символічної мови традиції – в її парадигмальному та синтагмальному аспектах. Надалі це набуде провідного значення для розуміння хронотопу як аксіологічного поля народної художньої культури у структурно-функціональнх та феноменолого-герменевтичних контекстах.

У XX столітті концепт «хронотоп» осмислювався представниками різноманітних підходів, зокрема: діалектичного (у філософії), структурально-семіотичного (у літературознавстві), системного (у соціології) й феноменологічного (у культурології та антропології), вдало об'єднати які здатна лише культурологія.

Виникли і продовжують формуватися нові жанрові форми і моделі, відповідно, модифікації хронотопу. Як приклад, – просторово-часова модель «метафікціональної» прози – різновид містичного (фантастичного, магічного)

реалізму, яка виникла наприкінці 1920 рр. (див. А. Злочевська «Парадокси «метафікціонального» хронотопу в романах Гессе, Набокова і Булгакова»).

Найчастіше концепт «хронотоп» уживається без його специфічної інтерпретації. Однак, значною є розмаїтість обставин і ситуацій, до яких застосовується концепт, що розглядається. У зв'язку з цим, сучасне тлумачення наділяє поняття «хронотоп» характером універсальної, інтегративної категорії (Б. Гаспаров, І. Єдошина, Б. Голдовський, Т. Злотникова, І. Кондаков, Ю. Троїцький, М. Хренов та ін.) [123; 622]. У межах культурології поняття «хронотоп» позначає єдність просторових і часових вимірів. Варто зауважити, що при застосуванні концепту «хронотоп», зокрема, щодо вивчення соціально-культурних процесів, науковці повертаються до його вихідних інтегративних можливостей, апелюючи до семантики, запропонованої М. Бахтіним.

Чотирьохвимірний континуум траєкторій атомів і планет Олексія Ухтомського та поліфонічний діалог Михайла Бахтіна отримали доповнення з боку новітніх концепцій, зокрема, «ноосфери» Володимира Вернадського і П'єра Теяйра де Шардена, «світу людини» Карла Маркса, «теургії» М. Бердяєва, «життєсвіту» Едмунда Гусерля, «транскультури» Михайла Епштейна, де часопростір характеризується як єдине вогнище смислоутворення культурного буття.

Для подальшого дослідження в якості найбільш значущого ми виділили *феноменологічний підхід*, оскільки саме з ним пов'язане усвідомлення пізнавальних можливостей культурології. Феноменологія – це вчення про феномени соціальної дійсності. Феномен – це не конструкт і не теоретичне уявне, а ясне неспотворене усвідомлення фактів соціальної реальності. Саме тому феноменологічний підхід дозволить продемонструвати хронотопи соціокультурних процесів не такими, якими опосередковано їх можна тлумачити, а такими, якими вони реально є.

Розуміння хронотопу в рамках культурології належить представникам феноменологічної традиції, а саме: В. Біблеру, Г. Кнабе, А. Лосєву,

М. Мамардашвілі, А. Михайлову [56–59; 378-383; 128]. Прихильники феноменології, вживаючи термін «хронотоп», відстоюють уявлення про те, що світ осмислюється людиною через її здатність до змістопокладання – основу людської діяльності і людського досвіду. Феноменологічний принцип epoche (Е. Гусерль) означає стримування від оціночних суджень і дозволяє аналізувати факти культури у тому вигляді, у якому вони виявлені чи існують у свідомості людини. Хронотоп, як універсальний контекст функціонування, є індивідуальним для кожного сенсу та одночасно може бути індивідуальним і колективним культурним смислом.

У рамках соціальної феноменології одержали розробку такі істотні для розуміння соціально-культурних процесів поняття, як «місцевість», «спільність», «тілесність», які з метою вироблення процесуального розуміння суб'єкта не в метафізичному, а в соціально-онтологічному вимірі, тобто як соціально-тілесну істоту, що має місце в динамічно функціонуючій спільності, визначили подальшу хронотопічну спрямованість досліджень у сучасному суспільствознавстві. Отже, соціокультурні процеси як основа людської життєдіяльності соціально обумовлені і проходять в рамках визначеного середовища, атмосфери. Життєдіяльність людини неможлива у вакуумі, оскільки існуючі в соціальному середовищі відносини і зв'язки є не тільки результатом, а й засобом становлення людської індивідуальності. Відтак, атмосфера соціальної діяльності – це основна умова реалізації задач і цілей цього процесу. Існування «у світі» уможливлює процеси, що мають міжособистісний характер, обумовлені практично і соціально. Процес становлення протікає в атмосфері, де «Я» завжди співіснує і співвідноситься з Іншим, де особисте, як частка буття завжди визначається межами іншого особистого буття, де світ – це не трансцендентальне поняття, а щохвилинне враження, дія, комунікація. Такі феномени, як тілесність, соціальність, повсякденність фіксують інтерсуб'єктивний континуум людського існування у певній локальності і складають структуру атмосфери соціальної життєдіяльності.

Відчуття простору власного життя через сприйняття свого будинку, свого міста, свого тіла, тіла Іншого є тими споконвічними модусами життєдіяльності людини, що постійно її супроводжують, укорінюють її особистість у світі. Слушною є думка Дмитра Горіна про те, що хронотопи людського життя виникли в контексті розгляду самої людини, оскільки за її відсутності втрачають способи свого конкретного вираження, опредметнення [141]. Хронотопічний спосіб дослідження уможливлює «проникнення в майбутнє як у своє родинне» (за І. Пригожиним) [474, с. 187]. Це означає, що хронотоп безпосередньо вказує на життєвий світ суб'єкта у контексті його цілісної аксіосфери, його дотеоретичного досвіду, його емпіричній конкретності, його оречевленості у «тут і тепер» існуванні (Dasein). За своїм онтологічним статусом концепт «хронотоп» характеризує іманентну якість буття в антропологічній проєкції, що визначає умовний (суб'єктивний) характер уявлення про «час-простір».

Отже, в основі нашого авторського тлумачення класичного (бахтінівського) поняття «хронотоп» лежать феноменологічні уявлення про простір і час як індивідуальні «тяглість» (параметр простору) та «тривалість», або «темпоральність» (параметр часу), тобто, суб'єктивні антропологічні характеристики життєвого світу суб'єкта й смисли його свідомості. Тому ціннісно нейтральна феноменологічна установка в інтерпретації хронотопу як елемента потоку смислоутворення має бути поєднана з аксіологічною та діалогічною парадигмами.

За М. Бахтіним, центральною в розумінні хронотопу є аксіологічна спрямованість просторово-часової єдності, функція якої у художньому творі полягає у вираженні особистісної позиції, індивідуального авторського сенсу: «Вступ до сфери смислів відбувається лише крізь браму хронотопу» [36, с. 406]. У цьому твердженні проводиться думка про те, що наявні у творі смисли можуть бути об'єктивовані тільки через їх просторово-часове вираження. Причому, власними хронотопами (з відповідними спектрами цінностей і смислів) володіють і автор, і сам текст, і його читач.

У поліфонічний континуум тексту втягуються просторово-часові моделі зовнішнього та внутрішнього порядку: як хронотопи в іманентній наративній структурі тексту, так і трансцендовані просторово-часові контексти створення і функціонування тексту (регіон і час духовного і фізичного буття автора й читача тексту). Якщо врахувати, що морально-естетичні іпостасі автора і читача як героїв дискурсу можуть не співпадати з їх реальними («плотськими» за В. Біблером) [59] фігурами, кількість хронотопів у діалогічній інтерпретації може множитися до безкінечності.

Таким чином, процес розуміння тексту є виявом діалогічності хронотопу. Хронотоп є індивідуальним для кожного сенсу, тому художній має поліфонічну структуру тексту. Кожен її рівень являє собою взаємозворотний зв'язок просторових і часових параметрів, заснований на єдності континуального (тривалості) та дискретного (тяглості) початків, що дає можливість здійснення трансформаційного жесту подвійного переходу часових форм у просторові і навпаки. Чим більше у творі виявляється хронотопних шарів, тим його полісемантичність є вищою.

Яскравим прикладом взаємної трансформації простору і часу в хронотопі є архетипно-символічні моделі, виокремлені французьким антропологом А. Леруа-Гураном, для позначення просторово-часових реалій осілих землеробів та кочових скотарів у первісному суспільстві. Для першого типу господарювання притаманний *статично-радіальний (циклічний) тип* сприйняття просторово-часових реалій, який визначає аксіосферу так званих *«жіночих», або «хтонічних»* (Л. Фробеніус) культур – культур, заснованих на культах плодючості землі та плодючості жінки. У циклічному хронотопі час сприймається як коловорот (наприклад, Сансара-калачакра-мандала в індусів, хоровод у стародавніх слов'ян) − «вічне повернення» до Золотого віку. Циклічний час як замкнуте коло формує статично-радіальну модель простору на кшталт «матрьошки», окремі локуси якої є подібними до концентричних кіл, що «вкладаються» одне в одного. Простір, відповідно до колового руху часу на основі уявлень про солярно-вегетативну періодичність розквіту та

згасання природи, сприймається як концентричні кола, що тануть на обрії з центрованою серединою структури (тип «храму на одній вісі» в класичному індуїзмі, «матрьошка» у О. Геніса [127], «Софія» у С. Аверінцева [5–10]). Саме цей тип відрізняє *традиційний архаїчний хронотоп української народної художньої культури*.

Другому типу господарювання притаманним є *динамічно-маршрутний (лінійний) тип* сприйняття просторово-часових реалій, який координує *«чоловічі»,* або *«телуричні»,* культури, *«культури неба».* У лінійному хронотопі час сприймається як темпоральна прогресивістська тяглість великої історії від минулого через теперішнє до майбутнього (наприклад, есхатологія іудеїв та християн) – мова йде про деконструкцію закону «Вічного повернення» через почуття екзистенційного жаху Мойсеєвого Одкровення як одиничної і безповоротної події (М. Еліаде). Простір відповідно до лінійного руху часу на основі уявлень про апокаліптичне завершення буття сприймається як безперервний рух вперед з метою подолання ускладнення (прогрес). Саме цей тип відрізняє модерний хронотоп української народної художньої культури, що є результатом *християнізації,* і надалі відтворюється у *романтично-просвітницьких, радянських та пострадянських моделях фольклоризму та неофольклоризму.*

Кожен вид мистецтва характеризується перевагою якогось одного елемента у структурі хронотопу. Відповідно, мистецтва поділяються на: *просторові,* у хронотопі яких часові якості виражені у просторових формах; *часові,* де просторові параметри перекладені на часові координати; просторово-часові, в яких присутні і хронос, і топос.

У постсучасних реаліях компресія хронотопу призвела до розмивання кордонів між видами мистецтва і утворення гібридних («сіамських») художніх форм. На рівні культурологічної теорії гібридність як принцип відображається або в ідеї опросторовлення часу (в класичній структурній антропології), або в ідеї очасовлення простору (в некласичній постструктуральній антропології).

Про хронотопну будову художнього твору можна говорити з точки зору окремого сюжетного мотиву (наприклад, хронотоп порогу, дороги, Чужого); в аспекті його жанрової визначеності (казки, новели, повісті, роману); стосовно індивідуального стилю автора (карнавальна містерія часу у Ф. Достоєвського, біографічний час у Л. Толстого) тощо.

Кожна епоха являє собою своєрідний хронотопний зріз. Окремі хронотопи творять більш складні надсистеми, що складаються із зрізів різних епох. Хронотоп як координата картини світу, виражаючи загальні риси художньої просторово-часової організації в певній системі культури, свідчить про її *«домінуючі ідеї»* (Р. Бенедикт) [46], *«онтологічні принципи»* (Л. Карсавін), *«культурні універсалії»* (В. Стьопін) [564], тобто, про панівні ціннісні орієнтації духу, стилю і світовідчуття культури (шпенглерівського гештальту), її знакову (семіосферу) та аксіологічну сфери (аксіосферу).

Хронотоп як структура часопростору має два вияви: зовнішній (реальний контекст буття) та внутрішній (ідеальний уявний образ), зв'язок яких стає порталом з Реального – тіла людини як з об'єкта, у середовище архетипів і смислів.

Аксіосфера як царина уявних ідеальних значень одночасно є внутрішнім змістом хронотопу як контексту та парадигмальним чинником його формування. Наприклад, просторово-часове мислення первісних людей є предметно-чуттєвим і позачасовим, усвідомлення міфічного часу – сакралізоване. Хронотоп традиційного Сходу формується у контексті взаємодії цінностей міфу, релігії, ритуалу і філософії, де простір – антропоморфно-одухотворений, а час – космологізований. Християнська свідомість сформувала образ лінійного незворотного апокаліптичного часу та символічного ієрархічного простору у теоцентричній картині світу, зміна якої на антропоцентризм як «втрата точки опори» в образі Бога (Р. Гвардіні) призвела до кризи середньовічного хронотопу в культурі Відродження. Звідси – притаманний для Нового часу амбівалентний синтез оптимістичної центрації на картезіанському суб'єкті в раціоналізмі (ньютонівський

класицизм) та песимістичної децентрації барочного суб'єкта як «мислячого очерета» (Б. Паскаль) в пантеїстичному Всесвіті Дж. Бруно, що став вихідною передумовою для деконструкції Ratio у постмодерні.

Сучасна культура з притаманними їй ознаками плюральності, релятивності, транслокальності, симулятивності, гетерогенності відрізняється безліччю різних хронотопів, які так чи інакше інтегруються у глобальне ціле. Серед них найбільш показовим для постсучасних реалій є хронотоп значущої відсутності, втілений у суперечливому образі «кінця історії» (Ф. Фукуяма), який можна трактувати і як крах лінійного модерного наративу, і як кінець ідеології, і як прихід єдиної ідеології символічного споживання на зміну класичній ідеологічній боротьбі.

Е. Фром відзначає ситуацію культурного плюралізму, що призводить до трансформації природного буття соціокультурної системи. В цьому контексті під поняттям «культура» розглядається вже не міцна традиція – статична замкнена система, що визначає рівень історичного розвитку суспільства і людини. «Нова культура об'єднує світ і долає всі кордони. Заснована радше на зв'язках, ніж на автономії, вона перетворюється у потік значень, який постійно розчиняє старі й утворює нові зв'язки. Сучасна культура не є більше культурою місця, вона є культурою часу» [616].

Криза «почуття історичного» (Ю. Лотман) у сучасної людини виражається у втраті нею смислових інваріантів цивілізаційної пам'яті, які визначають символічні коди та аксіосферу народної традиційної культури [389, с. 17]. Традиція або зникає під тиском глобалізації, або спустошується, позбавляючись свого буттєвого потенціалу, або перетворюється на сувенірний комерційний симулякр, ерзац. Відтак, суб'єкт позбавляється одразу двох цінінсих полів самовизначення: «мікроісторії» (індивідуального наративу, що є основою особистісної ідентичності), та «макроісторії» (темпоральності соціокультурних подій та їх історіософської рефлексії, що є основою групової ідентичності).

Сучасна людина, позбавлена автобіографічних та колективних спогадів, має великі труднощі з повнотою автентичного буття. Її компенсація віртуальною реальністю призводить до ще більшого розширення порожнечі і тотального забуття пам'яті, на зміну якій приходить кліповий потік ризоми з численними миттєвостями і фрагментами образів уривчастих хронотопів. Процес симуляції, викликаний віртуальністю, призводить до деонтологізації існування, яку посилює кібер-реальність, що не виключає витікання останньої з буттєвої порожнечі дійсності: симуляція та віртуалізація – процеси, взаємно пов'язані.

Релятивізувавши семантичні шкали різних культур у мережевому дискурсі, сучасна людина опинилася в розломі – на небезпечному перехресті «ідолів», оскільки, переживши кризу трансцендентальної метафізичної ідентичності (Б. Хюбнер), вона ще не достатньо є феноменом іманентної, флуктуаційної, транскордонної ідентичності, отже, з легкістю піддаєаться маніпуляціям та контролю з боку новітніх дигітальних технологій. Сучасна людина поки що не розуміє, повертатися їй до вищих цінностей, чи йти шляхом подальшої релятивації. Відтак, така людина вже не може реалізувати себе ні як базовий суб'єкт минулого, що тяжіє до фундаменталістського відтворення поведінки своїх предків, ні як маргінал майбутнього, що артикулює себе через стан екзистенційного абсурду.

Альтернативою поза-історичному симулятивному теперішньому сучасної людини є традиційна народна культура, аксіосфера якої володіє потенціалом до відновлення діалогічного, соборного, історичного буття як спів-буття, що має тривалість, відмінну від хаотичного руху симулякрів.

Архетипічна структура фабули чарівної казки, сценарію міфу-ритуалу чи сюжету роману передбачає формулу руху події від початку через середину до кінця, від зав'язки через кульмінацію до розв'язки, від минулого через сучасне до майбутнього, від виходу (Золотого віку) через ініціацію до повернення, від самості через іншість до самості. Час є гарантом

конституювання Самості через Іншість, адже усвідомлення людиною себе у бутті і ствердження у співбутті відбувається тільки у часі.

За М. Еліаде, щоб досягти найбільшого утвердження, «час має рухатися від свого сакрального початку (Золотого віку, Творення) через історичні випробовування до Кінця світу (або відродження Золотого віку у формі «Вічного», «повернення», на важливості якого наполягає міф про Одіссея [230, с. 18]).

Традиція як носій автентичної аксіосфери здатна подолати розчарування у «великій історії», наслідком якого є криза ідентичності. Остання проявляється у виснаженому самопочутті суб'єкта, його індиферентності, безпричинній духовній втомі, екзистенційній нудьзі. Їх симптомами стають нездатність людини на рівні індивідуального життєсвіту продуктивно наповнити своє дозвілля. Щодо вільного часу, виникає характерний страх, угамовувати який покликана мережа індустрії розваг та масової культури. У результаті прогресує ґрунтована на брендах медіа та реклами розважальна віртуальність (infortainmemt) – феномен, що впливає на позасвідоме та призводить до «забуття» основи існування людини в культурі – *історичної пам'яті*.

Уточнимо значення понять «традиції» і «новації» (генотекст і фенотекст) щодо художньої культури. Поняття «традиційний» і «сучасний» типи культури дозволяють загально охарактеризувати світову культуру. Традиції зберігаються протягом тривалого часу. Передаючись від покоління до покоління, відбиваються в елементах соціальної й культурної спадщини певних суспільств і соціальних груп. Традиційними є визначені суспільні настанови, норми поведінки, цінності, ідеї, звичаї, обряди тощо. У традиціях акумулюється попередній досвід успішної колективної діяльності, і вони є своєрідним його вираженням. З іншого боку, це проєкт і настанова щодо майбутньої поведінки. Традиції – це те, що робить людину ланкою в ланцюзі поколінь, що виражає її перебування в історичному часі, присутність у «сьогоденні» як ланцюжку, що з'єднує минуле і майбутнє.

«Традиція – це не просто соціальний факт, об’єктивований у суспільних інститутах і звичаях... Традиція – це присутність минулого в нас самих, що робить нас чуттєвими до впливу цього соціального факту», – зауважував французький соціопсихолог М. Дюфрен [541]. Традиційним стає далеко не все з життєвого досвіду соціуму. Будь-яка традиція визначається ставленням до неї етносу чи групи. Ми постійно «перебуваємо серед хаосу шматків і фрагментів досвіду, з яких намагаємося побудувати нові ідеали», – розмірковує Н. Маньковська про вираз традицій у новій формі [406, с. 20]. Лише те, що сприяє найбільш успішному плину життя в конкретних умовах, належить до традиції. Головне наповнення традиції – це сам факт її вибору як особливо цінного, того, що в силу цієї цінності не можна дозволити собі втратити.

Традиція універсальна, бо володіє метафізикою космічної відкритості людству, традиція сингулярна, бо апелює до істинної події суб’єкта як Безсмертного – носія свідомо обраного та свідомо реалізованого етичного начала, прагнення до свободи волі, обов’язку, служіння, добра і краси. Традиція не є екзотом, ерзац-продуктом, сувеніром, кітчем, уявним симулякром, туристичною «цікавинкою», невротичним симптомом пейзанина чи вдалою етнографічною покупкою фланера, зацікавленого черговим товарним знаком.

У системі етнічної культури механізми культурної традиції спрямовані, насамперед, на збереження конкретного етносу. Національна культура, за рахунок активізації інноваційних складових культурної традиції, має значно більшу контактність і діалогічність. Етнічні і національні культури перебувають у постійній і складній взаємодії, що знаходить висвітлення в розвитку і змісті культурної традиції. Культурна традиція вбирає найбільш цінні явища різних етнічних культур й їхніх взаємодій. У ній закладена основа національної культури.

Отже, традиція – загальносуспільне явище. Сукупність конкретних традицій визначає самобутність певного соціуму. Вона охоплює моделі

відчуття, мислення, поведінку і, крім того, норми, навички, звичаї, культурні досягнення, що є цінністю членів етносу, а також способи їхньої трансляції від покоління до покоління. Водночас, обмеженість традиції полягає в тому, що вона сприймається членами соціуму як належне. У певному сенсі можна зауважити, що традиція (історична чи «винайдена») пов'язана з певним ступенем несвободи, із суспільним пресингом хори («фенотексту»), стратегії яких ми попередньо розглядали. М. Шелер з цього приводу зазначає: «Маси ніколи не будуть філософами». – Ці слова Платона справедливі і сьогодні. Більшість людей свій світогляд черпає з традиції, яку вони всмоктують з молоком матері» [653]. Традиціоналізм символічної «зупинки» у тлумаченні смислів і накладання ідеологічних матриць на процес означування входить у суперечність, у безкінечну інноваційність вільної інтерпретації на рівні царини зародження ядра смислів (генотексту). Традиція, через її ірраціональність і універсальність, безумовно, припускає уточнення її смислових відтінків залежно від характеру або сфери її діяння. Досить часто культурна традиція мислиться як певний підмур, ідеальний стан, що відповідає чомусь первинному, одвічному. Традиція у такому контексті з'являється як втілена і така, що відтворюється, як цінність, що вимагає збереження і успадкування.

Як вже зазначалося, нині цінність часу у значені бергсонівської тривалості зазнає радикальної деконструкції. Сучасна людина позбавлена історичної тривалості події. Час віднині фокусується виключно на мінливих і плинних виявах існування людини у симулятивному «теперішньому». Втрачаючи час, людина втрачає тяглість, а, отже, втрачає і дискретність: *час і простір як динамічне та статичне начала* утворюють *діалог у хронотопі* за лініями перетину *парадигми та синтагми*, подібно до того, як вічний зв'язок утворюють *самість та іншість:* без першої неможлива друга і навпаки.

Корінні екзистенційно-антропологічні зміни другого десятиліття XXI століття актуалізують необхідність радикальних трансформацій просторово-часових реалій у бік відновлення семіотичної структури

хронотопу як єдності реально-символічної мови та ідеального значення, архетипу і смислу, тяглості і дискретності. Семіотика хронотопу як координата аксіосфери кладеться в основу нової епістемологічної будівлі культурологічного знання. Нинішня соціокультурна реальність багато в чому гіперболізує номадичну (від грецьк. «номас» – кочівник) сутність сучасної людини, яка, хоча і постає мінливою, фрагментарною, кліповою, здатною рухатись у різних напрямках, приміряючи різні маски, але це не позбавляє її відчуження, травми і розколотості. Народна культура, у тому числі народна художня, втілюючи традицію, повертає людині *автентичну ідентичність,* не позбавляючи її при цьому відкритості, якщо традиція виражена у новітніх формах хронотопу.

Хронотопічний підхід можна знайти в усіх основних фактах людського буття, з якими людина ідентифікується як людина. Він є в мові, у творчості, думці, моральних вчинках тощо. Маючи великий евристичний потенціал, концепт «хронотоп» містить методологічні орієнтири, що дозволяють розкрити сталі принципи людського існування у мінливому, знеособленому, симуляційному віртуальному просторі, сформованому інформаційними потоками, тобто у хронотопі віртуальної реальності, в якому технічне, антропологічне й онтологічне надто щільно переплітаються та дають можливість по-новому поглянути на людину з її ціннісними орієнтирами в реальному життєвому просторі і часі.

Хронотопічний спосіб дослідження зумовлює вивчення інтегрального образу світу народної художньої культури.

Семантика концепту «хронотоп» підкреслює його безумовний, іманентний буттю онтологічний і суб’єктивно обумовлений у художній, інтелектуальній рефлексії культурно-антропологічний характер, тим самим актуалізує його як спосіб осмислення народної художньої культури та застосування для вивчення статичних явищ і динамічних процесів: архетипічно-символічних структур позасвідомого та уявних ідеальних значень свідомості.

1.2. Експлікація поняття «українська народна художня культура»

Філософський сенс поняття експлікації (від лат. *explico* – пояснюю, уточнюю, трактую) передбачає вичленування із первинного розсіяного середовища філософем певного концепту, який implisite містився у контексті висловлювань різного спрямування, але не набув вираженої структуралізації, диференціації та типології. До такого концепту належить поняття «українська народна художня культура», що моделюється на основі співставлення нами таких більш «ранніх» понять, як: «народна культура», «художня культура», «фольклор» тощо в українському історико-смисловому культурному контексті.

У категоріальному апараті сучасної культурології поняття «народна культура» та «художня культура», як правило, застосовуються у різних дискурсах: категорія народної культури здебільшого притаманна етнокультурології, пов'язаній з етнографією, що наближає її до фольклору.

Категорія художньої культури, як правило, використовується у контексті філософської культурології, пов'язаної з естетикою та мистецтвознавством, що дозволяє досліджувати почуття прекрасного крізь призму суб'єкта культурних цінностей. Отже, назріває потреба у здійсненні методологічного та концептуального синтезу етнокультурології, аксіології культури та культурологічної теорії на широкій філософській основі з метою створення *цілісного інтегративного поняття*, яке б характеризувало *спосіб ціннісно-смислового та художньо-естетичного буття народу в конкретному часопросторі з виходом у світовий простір діалогу культур*. Таким поняттям, на нашу думку, є *«українська народна художня культура»*. Здійснимо історіографічний екскурс у становлення окремих складових цього поняття, щоб зрозуміти його значення для теорії та історії культури.

Проблеми художньої культури розглядались провідними науковцями на різних історичних етапах протягом всієї історії розвитку гуманітарного і

природничо-наукового знання. Серед них, безумовно, були класики античної філософії: Платон та Аристотель, які ввели та обґрунтували поняття мистецької творчості як виразу мудрості та майстерності суб'єкта, а також класики модерну: Ф. Гегель, Е. Гуссерль, М. Гайдеггер, які поставили питання про зв'язок структури та динаміки художнього із смислами мови та буття [16; 118; 125–126; 174–185]. Художня культура, мистецтво представлялися важливою частиною суспільного життя, що формує певний тип культурної свідомості суспільства, якісний ступінь розвитку цивілізації.

У релігійно-філософській думці Східної Європи, у тому числі України (М. Бердяєв, В. Зеньківський, І. Ільїн, П. Флоренський, Л. Шестов) художня культура розглядалася як вираз божественного Абсолюту та альтернатива техногенній світській цивілізації, що в цілому відповідало загальноєвропейській ситуації «кризи культури» (О. Шпенглер) та пошукам шляхів виходу з неї через мистецтво та духовну культуру.

Історико-культурологічна значущість цих праць полягає в тому, що мислителі намагалися віднайти ті прадавні онтологічні витоки, які могли б стати протиотрутою тодішніх деструктивних соціокультурних процесів, онтологізуючи історію у бік пошуку «Золотого віку» («Софії», «першоєдності»), асоційованого з традицією. З художньою культурою, традиційним мистецтвом філософи пов'язували такі поняття, як метафізичне, моральне, естетичне, етичне тощо. В удосконалюванні цих сфер їм вбачалося майбутнє як ідеал «вічного повернення».

Особливо гостро це питання постає в перехідні періоди історії українського суспільства. На рубежі XIX – XX століть над цими питаннями замислювалися Г. Сковорода, М. Грушевський, І. Франко, М. Хвильовий та інші мислителі, знаходячи пояснення тим витокам, які стали прототипом нинішніх соціокультурних процесів [144; 157; 614]. З художньою культурою, мистецтвом філософи пов'язували поняття духовного, естетичного, етичного тощо. Вони прагнули, щоб українська культура як основа духовного і матеріального існування української нації стала надбанням усього світу.

Д. Антонович і І. Крип'якевич ще наприкінці XIX – початку XX ст., поділяючи концепцію М. Грушевського щодо консолідуючої ролі національної мови як єдиного провідного чинника збереження, утвердження й виживання національної спільноти, виступали проти замкненості української національної культури (матеріальної й духовної), визнаючи існування загальнолюдської світової культури [157; 597]. Справді, національна культура має існувати у творчому спілкуванні з іншими культурами. Нам, сучасникам, необхідно дбати, щоб і нині, і в майбутньому українська народна художня культура оцінювалася як наш національний вклад у міжнародний культурний процес. Відтак, вимоги щодо концептуалізації української народної художньої культури, широкого розкриття спектра її сфер, можливостей, функцій, перспектив, особливо у XXI столітті, коли українська культура тягнеться обійняти гідне місце в європейському культурно-мистецькому просторі та у світовому співтоваристві, зростають [598, с. 102].

Фундаментальною основою осмислення народної художньої культури як етнокультурного, полісоціального, полістадіального, ціннісного і поліфункціонального явища, яке має конкретно-історичний і соціально-стратифікаційний характер, є філософські дослідження з проблем духовної культури, щодо народного характеру, національної самосвідомості тощо (М. Бахтін, М. Бердяєв, С. Булгаков, Л. Гумільов, І. Ільїн, А. Лосєв, В. Розанов, В. Соловйов, П. Флоренський та ін.) [35–43; 54; 167; 264–266; 378–383; 555; 613].

Окремі аспекти дослідження української народної художньої культури (фольклор, декоративно-прикладна творчість, святково-обрядова культура, релігійно-естетична та духовна складова, постфольклор) у соціокультурному хронотопі знайшли відображення у низці наукових досліджень першого та другого десятиліття XXI століття (П. Герчанівська, О. Губко, Ж. Денисюк, М. Дмитренко, А. Дубрівна, О. Жирова, О. Зосім, Т. Карпова, О. Колесник, В. Котеля, Т. Кривошея, В. Кузь, Л. Паславська, В. Піщанська, М. Риндіна

Ю. Руденко та ін. [129–130; 197; 210–211; 253–254; 306–308; 319–320; 331; 449; 458–459]). Аналіз проблем історії і філософії культури як метахудожнього явища, що належить ученим мистецтвознавчо-фольклористичного спрямування (М. Грінченко, С. Грица, М. Дмитренко, А. Іваницький та ін. [150–152; 154; 210–211; 274]), дозволяє вирізнити основні напрями дослідження проблем української народної культури і мистецтва XX–XXI ст.

Національний характер, «дух» народу, особливості національної культури були в центрі дослідницької уваги українських мислителів (Д. Антонович, М. Костомаров, О. Потебня, І. Франко, Д. Чижевський, В. Щербаковський та ін.). Цією проблемою опосередковано займалися науковці А. Бичко, І. Бичко, О. Бичко, В. Кремень, С. Кримський, М. Михальченко, В. Шинкарук [662] та ін. У наукових працях О. Баришполець, О. Донченко, І. Єршової-Бабенко розглядалася етнічна ментальність як психологічний феномен. Соціокультурні аспекти цієї проблеми розкрито у працях Б. Попова, М. Степико, Л. Шкляра, М. Юрія [701]. Окремі історичні, соціальні, економічні, політичні аспекти етноментальності знайшли відображення у дослідженнях В. Андрущенка, В. Беха, Н. Шульги, В. Чернеця [231; 635; 669] та ін.

Різні аспекти піднятої тематики знайшли відображення й у наукових розвідках радянського періоду. Філософсько-естетична думка розвивалася в багатьох напрямках. Багато видатних учених того часу розглядали мистецтво як форму ідеології. М. Каган, М. Лівшиць, Л. Столович [276–281; 358] – розглядали проблеми мистецтва, естетики крізь призму теорії суспільства і теорії цінностей. Л. Кунчева, А. Фортова, Ю. Лукін підкреслювали ціннісно-орієнтаційні складові художньої культури, розглядаючи культуру, мистецтво через призму діалектичної єдності етичного й естетичного. Приміром, Ю. Лукін закликав до традиційної народницької тріади «Істина. Добро. Краса», розмірковуючи про необхідність впливу мистецтва на духовний світ особистості. І. Кучмаєва, М. Хренов збагатили уявлення про інтегративні

процеси сприйняття світу як цілого крізь призму мистецтва як концентрованої форми культури [527; 622].

В епоху глобалізаційних змін культурний модус буття людини починає інтерпретуватися з точки зору комунікаційної теорії як феномен полікультурності і транскультури, а дослідження сфери діалогу культур навіть у таких відносно закритих системах, як фольклор, привертають дедалі більше уваги науковців. У контексті цілеспрямованої державної політики на відродження та підтримку української народної культури важливість дослідження природи, становлення і розвитку народної художньої культури у світовому контексті є очевидною.

Водночас в українській і світовій науці відбувається переосмислення суті, ролі, значення, важливості художньої культури ХХ ст., зокрема й радянської культурної практики. Відчутною є потреба пошуку новітніх засобів і методів, що дозволяють здійснити зняття відчужених форм буття сучасної людини, яка в постмодерній «війні проти цілого» (Ф. Ліотар) усе більше перетворюється на симулякр. З точку зору кризи проєкту класичного глобалізму та розчарування у проєкті релятивного постмодерну особливої актуальності набуває виявлення соціальної і духовної значущості традиційної художньої культури в широкому культурологічному контексті.

Останнім часом в українській соціально-філософській і мистецтвознавчо-культурологічній думці з’явилася низка фундаментальних праць, предметом дослідження яких стала художня (О. Алексєєва, О. Афоніна, Є. Більченко, Т. Карпова, О. Колесник, В. Котеля, Т. Кривошея, В. Личковах, В. Малахов, Т. Мітрягіна, Т. Метельова, М. Риндіна, Ю. Романенкова, О. Соловйов, В. Шейко, В. Шульгіна, О. Яковлев [22–23; 63–67; 306–307; 319–320; 372–373; 397–399; 416–417; 649–652; 670] та ін.) і духовна (релігійна) (П. Герчанівська, О. Зосім, В. Піщанська, О. Смоліна [129–130; 253–254; 458–459; 551] та ін.) культура.

Утім, спеціальних досліджень української народної художньої культури як явища у його цілісності практично не існує, оскільки певна

частина досліджень спеціалізується на феномені художнього, інші розвідки досліджують традиційну народну культуру, фольклорні форми в їх розмаїтті, або фокусуються на суспільних проєктах втілення традиції в сучасній культурі. Відтак, розкриття поняття народної художньої культури як цілісного утворення є назрілим. Для досягнення цього необхідним стає здійснення типологізації народної художньої культури. Важливим також уявляється виявлення конститутивних ознак, аналіз структури, динаміки та механізмів функціонування, а також знакових, символічних та смислових форм останньої.

Досліджуючи українську народну художню культуру як «особливу культуру у її поліфонічній цілісності» (за О. Овчарук [443, с. 18]), ми враховували діалектичний взаємозв'язок традиційних шарів фольклору і новаційних утворень (фольклоризм, неофольклоризм, самодіяльна художня творчість), взаємодію її пластів, форм і видів, їхнє взаємодоповнення й взаємозбагачення, постійний перехід один в одного. Діалектична єдність і взаємозв'язок традицій і новацій є об'єднуючим чинником, що цементує народну художню культуру як цілісність у структурі культури суспільства.

Феномен народної культура, у тому числі художньої, досліджується здебільшого окремими самостійними науками, які розглядають різні її сторони і прояви. Традиційну побутову культуру вивчає етнографія; народні методи виховання – педагогіка; способи оздоровлення, використовувані народом – медицина; народну мудрість, виражену у формах фольклору – фольклористика тощо. Народна художня культура також досліджується у річищі різних підходів: сутність й особливості фольклору як виду мистецтва розглядає естетика; усну народну творчість вивчає фольклористика; мистецтвознавство проймається аналізом образного змісту й форми артефактів народної творчості, розглядає їх мову, засоби художньої виразності тощо.

Найновітніша фаза розвитку досліджень української культури, у тому числі її художня складова, характеризується суттєвими змінами в стилі

мислення, методології наукового пізнання, структурі знання, що невід'ємно пов'язано з трансформаційними процесами, котрі відбуваються в суспільстві. Втім, продовжує спостерігатися брак наукових розвідок щодо української народної художньої культури в її цілісності, яка підміняється фрагментованими описами суми феноменів, між якими подекуди відсутній взаємозв'язок. Не вистачає теоретичного дослідження, яке перетворить об'ємний масив визначених сенсів і конкретних квінтесенцій щодо понять «культура» та «художня культура» у цілісність поняття досліджуваного явища. Необхідним є уточнення структури і функцій української народної художньої культури, її традиційних і інноваційних пластів. Зауважимо, якщо класичні культурознавчі студії народної художньої культури (зокрема, у межах просвітницького народознавства) на українському ґрунті постійно тривають, то власне культурологічні дослідження, з відповідним рівнем некласичної концептуалізації, стосуються більше постмодерної культури, у тому числі медіа-арту, кібер-простору, втім меншою мірою стосуються сфери фольклору, народної культури, народної творчості. Звідси – стереотипні уявлення гуманітаріїв про народну творчість як про явище ретроспективне, архаїчне, відірване від сучасності та, неминуче, хуторянсько-провінційне, при тому, що у західній теорії культури завдяки розвідкам Р. Барта, Дж. Гаети, Дж. Кемпбела, М. Маклюена, К. Юнга та ін. наявна активна експлікація міфів та архетипів у мережевій реальності, кіноіндустрії, рекламі, віртуальних іграх тощо.

На наше переконання, народна художня культура, як один з елементів системи народної культури, що є, у свою чергу, частиною загальнолюдської культури, виходить за межі суто художніх, етнічних та класових рамок і потребує цілісного осмислення й аналізу з боку культурологічного, соціологічного, мистецького, соціально-психологічного поглядів.

На всіх стадіях суспільно-історичного розвитку народна художня культура включена в різноманітну соціокультурну практику людини. Зауважимо, народна художня культура не тільки вбирала, а й передавала

прийдешнім поколінням моральні імперативи свого соціуму – ставлення до світу, праці, ближнього. Вона моделювала взаємини різних поколінь, формувала цінності й ідеали особистості, несла селективні, нормативно-евристичні функції. Непорушна роль традицій народної художньої культури у національній самоідентифікації. Тому народну художню культуру неможливо уявляти як патріархальне явище. Вона представляє собою вічно живу традицію, що кожен раз переживається індивідуальним та колективним суб'єктом культури заново, як нагальна форма його екзистенції та спосіб ціннісного світовідношення.

Українська народна художня культура, переживаючи у різні часи «злети» й «падіння», з випередженням чи запізненням, відбивала економічне, політичне, соціальне, ідеологічне життя й розвиток суспільства. Втім завжди залишалися риси, генетично властиві українській художній культурі, які полягали у прихованому оптимізмі, внутрішній зосередженості, сполученій з оригінальною зухвалістю щодо освоєння нового, і які дозволили нагромадити унікальний досвід «синтетичності», що ввібрав західні й східні, язичницькі та християнські, православно-візантійські та романо-германські елементи, традиції різних культур.

У нашому дослідження ми намагаємося здійснити методологічний синтез двох напрямів сучасної культурології: соціальної (феноменологічної, позитивістської, антропологічної) та гуманітарної (філософської, психологічної, аксіологічної). Пріоритетним парадигмальним напрямом соціальної культурології є структурно-функціональний аналіз культурних форм та інституцій, завдяки якому шляхом методу раціонального пояснення можливим є застосування типологічного підходу [135] щодо вивчення народної художньої культури. Він дозволяє розрізнювати, принаймні, два її культурно-історичні типи: архаїчний (культура, корені якої сягають селянського побуту) та сучасний (міський) тип народної художньої культури. Структурно-функціональний підхід вивчає символічну мову культури в синтагмі її семіотичної структури.

Із першим, архаїчним, типом щільно пов’язується таке поняття, як автентичність. Воно визначає не тільки дійсний сенс культурних артефактів, їх трансформацію в історичному й культурному просторі.

Автентична народна художня культура – сфера культури, що складалася протягом століть, поєднуючи мистецькі явища та художньо-осмислені вироби від сакрально-ритуальних до побутово-прагматичних їх напрямів. У цій культурній світобудові з усією повнотою відбивається дух і унікальність нації. Духовний аспект досліджуваного феномену дозволяє залучити пріоритетний для гуманітарної культурології герменевтичний підхід, який шляхом методу інтерпретації [212] виявляє приховані ціннісно-смислові пласти народної художньої культури, які передбачають відповідні онтологічні адеквації (архетипи, універсалії, етнічні та цивілізаційні коди). Через герменевтику знаходяться ідеальні значення культури, які визначають динаміку її семіотичної парадигми. На перехресті синтагми (простору) та парадигми (часу) лежить хронотоп як координата національної духовності в народній художній культурі.

Народна художня культура – явище суто національне. Саме через сприйняття, освоєння та відтворення артефактів народної культури відбувається етнічна самоідентифікація особистості, відчуття нею повноти свого цивілізаційного буття, освяченого творчістю предків, їх знаковим ставленням до навколишнього світу, значеннями їх релігійного та морального імперативу.

Автентична народна художня культура – принципово традиційна і у своєму циклічному статично-радіальному хронотопі зорієнтована на ідеал «Золотого віку» як на «втрачений виток» історії. У часи неоліту, коли формувалися премордіальні принципи створення артефактів народної художньої культури протоетносів, люди жили в первісній оргіастичній гармонії з довкіллям, керуючись незмінними моральними принципами. У прагненні зберегти незмінними принципи творчості й способи їх передачі майбутнім поколінням без будь-яких випадкових та другорядних естетичних

нашарувань – генералізуюча сила самозбереження народної художньої культури, яка оберігає її від деструктивних зовнішніх асиміляційних впливів, але, з іншого боку, сприяє її закоснілості та консервативності.

Попри те, що творчість – дія виключно індивідуальна, особистісна, і не зафіксовано жодного факту (за винятком, хіба що, специфічних форм колективної поезії чи пісень по колу, як-от у традиційній Японії, і те, у циклах ренги окремий автор створював кожний окремий фрагмент), щоб пісню створив хор, а мелодію для танцю – оркестр. Процес усної (неписьмової) передачі народних пісень, танців від виконавця до виконавця й від покоління до покоління багато людей брало участь у цьому процесі, тому текст, мелодія пісні, танцювальні рухи могли зазнавати певних змін. Імена авторів і самих пісень, їхні зміни невідомі, тому часто народні пісні, зафіксовані у нотних записах збирачами, означаються словом «варіанти». Це відбувається тому, що одним з моральних принципів того типу культуротворчості, який ми сьогодні називаємо «народним», була анонімність.

Як зауважує К. Станіславська, «у фольклорі – дописемній, історично першій мистецькій формі усної традиції – тексту немає, і автора також» [561, с. 268]. Обмеження авторства з точки зору культурологічного бачення носило ритуальний характер і відповідало колективізму первісної культури в язичництві та ідеалу смирення в християнстві, коли кожен окремий суб’єкт виражав себе через ціле, а ціле виражало себе в кожному окремому суб’єкті, відповідно до принципів першоєдності, соборності та містичної цілісності світу, в якому відсутність «Я» не означала відсутності людяності як такої, але розширяло її до безкунчених космічних меж (дещо подібне репрезентують концепції шуньяти та анатмана в буддійській картині світу). Анонімність як моральний принцип відрізняється від постмодерної «смерті автора» в потоці інтертекстуальності тим, що передує народженню феномену авторства як такого, одночасно нічим не обмежуючи людину в її гармонії із Всесвітом.

Принцип автентичності посідає не другорядне місце й для культурно-історичного типу народно-художньої культури, який умовно можна означити як «міський». Тут варто підкреслити поєднання гнучкості й чутливості до змін при передачі, про що йшлося вище, та водночас усталеність фольклорних форм як амбівалентну рису традиційної народної художньої культури, яка виступає полем взаємодії архетипів та інновацій. Навіть тоді, коли автор пісні, яка набула статусу народної, – відомий (приміром, полтавчанка Маруся Чурай та її видатні пісні «Котилися вози з гори», «Ой не ходи, Грицю», «За світ встали козаченьки», або харківський козак Семен Климовський, автор знаної пісні «Їхав козак за Дунай», яку майже всі сучасні українці вважають народною), навряд чи знаходився хтось з виконавців, хто дозволив би собі на свій розсуд змінити хоча б одну ноту у цих пісенних шедеврах.

Дещо по-іншому відбувається у сфері народної інструментальної музики, адже одним із суттєвих принципів музикування є імпровізація. Важко уявити троїстих музик, які грають виключно по нотах. А якщо й беруться виконувати твір у доладному, орнаментальному аранжуванні, то й у такому разі музиканти, які грають на інструментах, що мають необмежені технічні можливості (скрипка, цимбали, бандура, бубон, дводенцівка, деркач, дримба, гармошка, бухало та інші) нерідко віртуозно імпровізують. З іншого боку, музиканти намагаються зберігати із покоління в покоління незмінними такі речі, як певна, відмінна від академічної, постановка рук, способи видобування звуків тощо. Відомо, що за суворими традиціями жанру, музикант, який грає на тому чи іншому музичному інструменті, має власноруч його виготовити, а тоді вже використовувати за призначенням.

З позицій морфології, *народна художня культура являє собою складну, ієрархічну систему, що має конкретно-історичний, соціально-стратифікаційний характер, саморозвивається і залучає взаємозалежні підсистеми/елементи, які мають мати цілісний конкретно-образний семантичний характер, жанрово-видовий склад, форми соціального*

функціонування, виразні засоби трансляції тощо. Відтак, структурна єдність народної художньої культури має бути розкрита як складний і суперечливий процес сумісного буття різних форм системи творів мистецтва.

Народна художня культура як сукупність створених і поширюваних у певному суспільстві творів народної творчості, а також способів їхнього збереження, вивчення, трансляції, є віддзеркаленням життя в художніх образах за допомогою характерологічних виразних засобів, різних функцій збереження, можливостей вивчення і поширення художніх цінностей. У народній культурі закладений механізм функціонування і збереження культури в цілому. Культура, за М. Дмитренком, – найбільший скарб кожної держави. На його думку, «порятунком від хвороб цивілізації» для України завжди була народна пісенна творчість, фольклорний арсенал культури. Дослідник акцентує, що «усна народна нематеріальна традиційна культура завжди відігравала вирішальну роль у збереженні мови, духовності, національної ідентичності й перспективи існування» [211, с. 3]. З цим не можна не погодитись. Комплекс характерологічних рис українців. Народна пісенна творчістьі виявляє унікальний набір неповторних національних особливостей українців.

У параметрах структурно-функціонального підходу народна художня культура з точки зору співвідношення окремих її структурних елементів, виявляє особливості буття системи твору мистецтва як «механізм» і «організм». У художній культурі в цілому представлені різнорівневі «механізми» її функціонування: виробництво і споживання творів мистецтва, семіотичний механізм, механізми синергії системи творів мистецтва. Початок «організму» художньої культури розкривається в самій структурі буття твору мистецтва, а також у нелінійному способі розвитку системи творів мистецтва.

Діалектика «механізму» і «організму» в художній культурі виявляється у тому, що функціонування «механізму» художньої культури забезпечує її внутрішню цілісність, тобто робить її «організмом». У свою чергу, органічна

цілісність художньої культури має чітку «механічну» структуру і неможлива без неї. Особливості типів взаємозв'язку структурних елементів художньої культури, укладені в діалектику «механічного» і «органічного», припускають їх взаєморефлексію як головну ознаку самоорганізації системи творів мистецтва. «Механізм» вказує на зовнішню горизонтальну вісь відцентрованого зміщення в семіотиці (синтагму простору), фіксуючи символічну мову народної художньої культури як предмет вивчення соціальної культурології. «Організм» вказує на внутрішню вертикальну вісь доцентрового сходження в семіотиці (парадигму часу), фіксуючи ідеальні значення народної художньої культури як предмет вивчення гуманітарної культурології. Сама будова народної художньої культури як предмета дослідження визначає стратегії здійснення синтезу методологічних напрямів нашого дослідження.

За своєю функціональною спрямованістю народна культура у хронотопі свого розвитку виступає як поліфункціональне явище із складною ієрархічною структурою, структурними компонентами якої є фольклор, етнохореографія, традиційні види народного образотворчого мистецтва (живопис, скульптура, графіка), декоративно-прикладна творчість (народне декоративно-ужиткове та художньо-прикладне мистецтво), народна архітектура, фольклор субкультур, постфольклор тощо.

Провідним структурним складником, ядром української народної художньої культури виступає *архаїчно-автентичний фольклор* (уснопоетичний і музично-драматичний). Адже саме фольклор взаємодіє з постмодерном, представляючи народну традицію від минулого до сьогодення. Саме він детермінував появу *фольклоризму* як вторинну інтерпретацію фольклору, *неофольклоризму* як новітню символічну репрезентацію фольклору в сучасних умовах та самодіяльну художню творчість/аматорське мистецтво як соціально організовану творчість народу.

Означені елементи відображають процес творення, кумуляції та трансляції цінностей художньої культури у просторі та часі, фіксуючи

притаманну для «механізму» сталу синтагмальну сутність досліджуваного явища як виразу позасвідомої автентичності символу й архетипу та властиву для «організму» парадигмальну варіативність фольклорних смислів і значень у культурній самосвідомості. Функції народної художньої культури, на наш погляд, – це функції форм, що входять у її структуру. Кожна форма має як традиційні функції, так і інноваційні.

Усі існуючі в сучасному соціумі форми народної художньої культури, в тому числі, елементи архаїчного фольклору, фольклоризм, неофольклоризм, самодіяльна художня творчість, сформувалися в процесі тривалої еволюції на основі єдності та боротьби традицій і новацій. Останні з'являлися у різні історичні періоди розвитку народної художньої культури (архаїчний, урбаністичний, інформаційний), діалектично взаємозалежні з традицією. Як зауважує доктор культурології, професор О. Кравченко, «однією зі стрижневих проблем, що підлягає переосмисленню, є співвідношення традиції та новації (креативності) в забезпеченні соціокультурних трансформацій» [316, с. 208]. Соціальні фактори, впливаючи на традиційні форми, завдавали їм значної трансформації: одні еволюціонують, не змінюючи своєї сутності, інші як еталон художньої творчості зберігаються і продовжують підтримувати масову й елітарну творчість. Тож поява новацій не заперечує традиційні цінності. Ба більше, проблема традицій не може розглядатися поза проблемою інновацій. Поява останніх не означає відкидання чи забуття традицій. Отже, традиції й інновації можуть становити єдність і боротьбу, а можуть поєднуватися за принципом комбінаторності, що в силу синкретичної цілісності та єдності народної художньої культури є більш притаманним фольклору, ніж його антагонізмом.

Естетична цінність, статус форм народної художньої культури, їх значущість і право на існування в наші дні є предметом багатьох наукових дискусій. Дехто з ортодоксальних традиціоналістів не визнає естетичної цінності новацій. На противагу їм модерністи та постмодерністи доводять, що немає потреби зберігати архаїчний фольклор, що молоді потрібно інша

творчість, більш сучасна й відповідна реаліям сьогодення. О. Кравченко слушно зазначає, що «практика теоретичного виокремлення обох явищ призвела до їхнього протиставлення. Хоча воно є доволі умовним і потребує визначення чітких критеріїв, які мають враховувати певні історичні контексти, соціальні реалії, технології, все ж дихотомія традиція-новація виявилася напрочуд стійкою і може претендувати на теоретичну модель культури» [316, с. 208–209]. Також вважаємо, що такі дискусії позбавлені сенсу, адже сутнісно народна художня культура є поняттям, що позначає відповідне семантичне поле функціонування культурних форм, що виражають дух художнього як світоглядну інтенцію народної творчості і є втіленням світу цінностей різних поколінь, що може виражатися і в сучасній формі. Більше того, сама природа фольклору як вічно живого феномену душі, а не «віджилого» спадку, вимагає інноваційних способів його реалізації, що і актуалізує обраний нами софт-традиціоналізм як парадигмальний контекст української народної художньої культури.

Отже, проблема традицій і новацій народної художньої культури була і залишається актуальною протягом усіх періодів її розвитку. Для пошуку шляхів вирішення наведених проблем необхідним є розгляд основоположних форм народної художньої культури.

Попри те, що цінності становлять ґрунт культурного буття людини і, виконуючи соціально нормативну просторову функцію, є історично-наскрізними і сталими, кожне нове покоління здійснює свій внесок у їх транскрибування в даний період часу. Вічні цінності можуть знаходити нове звучання в сучасних формах. На сучасному етапі цінності, виражені архаїчною чи міською культурами, язичницького чи землеробського світів, залишаються актуальними і, трансформуючись, проникають у всі пласти народної культури, включаючи її найсучасніші форми: фольклоризм, неофольклоризм, самодіяльну художню творчість, аматорське мистецтво та ін. Діалог традицій та інновацій як вияв природної сутності народної

художньої культури є точкою перетину синтагми та парадигми в її семіотиці, у якій формується хронотоп як координата її функціонування.

Найвищий авторитет традиційної (землеробської) культури, ефективність у вирішенні нею складних соціальних завдань, не тільки не дозволили відкинути її цілком із ствердженням новацій у народній художній культурі, а й залишили як важливий чинник сучасної культуротворчості. Проникнення традиційної творчості в інноваційну часто піддається критиці через те, що деякі форми народної художньої культури (самодіяльна художня творчість, фольклор субкультур) не орієнтовані на створення шедеврів мистецтва. Їхніми завданнями є, насамперед, задоволення особистісних естетичних потреб у творчості, залучення до неї, здійснення акультурації суб'єкта. Відтак, в оцінці цих форм народної художньої культури необхідні дві естетичні шкали. Одна має оцінювати професіалізований аспект, інша – традиційний. Необхідно також враховувати реалії сучасного суспільства, що припускають іншу, більш фахову, систему цінностей, передачі, освоєння і функціонування форм народної художньої культури від минулого до сучасності.

У XXI столітті в українському суспільстві намітилися новітні транскультурні шляхи розвитку української народної художньої культури в глобальному контексті: транскультура, глокалізм, софт-традиціоналізм, етнофутуризм тощо. Розробляються інноваційні програми її збереження і розвитку в окремих кластерах (локальностях) глобального світу на засадах діалогу культур. Низка установ культури долучилася до реалізації означених програм. Відчутно розширилася структура дитячих установ освіти й культури, закладів освіти середньої і вищої ланки, які поставили одним із завдань забезпечення збереження й трансляції фольклору та фольклорних форм. Проте, залишаються проблеми щодо однобічного захоплення архаїкою, зайвої модернізації народної творчості, її обробок і стилізацій, що ведуть до втрати національної своєрідності, проблеми етнохудожньої освіти і проблеми національно-етнічного відродження культури і народу України.

Невирішеними залишаються й проблеми, пов’язані з відновленням поступального розвитку української народної художньої культури, який має однаково дистанціюватися від «Сцилли» консерватизму – однобічного захоплення архаїкою – та «Харібди» релятивізму – набавної модернізації народної творчості у різних обробках і стилізаціях, небезпечної втратою національної своєрідності.

Актуальними залишаються проблеми етнохудожньої освіти України. Розв’язання цих проблем вбачається можливим на шляху визнання рівної культурологічної, мистецько-естетичної та/або виховної цінностей архаїчних і модерних форм народної художньої культури, визнання необхідності полікультурної етнохудожньої освіти, розгляд проблем народної художньої культури на рівні з проблемами національної («високої») художньої культури суспільства.

Проблема дослідження співвідношення традицій і новацій у ціннісному полі народної художньої культури є особливо актуальною у 20-ті роки XXI століття, коли підвищився інтерес до культурної своєрідності, що пов’язано з небезпекою розмивання автентичних етнокультурних кодів під тиском глобалізації та необхідністю диверсифікувати одноманітний стандартизований світ.

У модерний час, коли формувалися національні держави і однією з умов успішності цього процесу було встановлення культурного суверенітету на державній території, народна художня культура з її регіональним і локальним розмаїттям обмежувалася у правах, виключалася зі сфери інтересів держави, піддавалася насильницькому спрощенню й уніфікації. Тому сприяла й своєрідна соціальна стратифікація суспільства, яка спричиняла розшарування на культури «верхів» і «низів» – «високу» й «плебейську». У радянський час, попри проголошувані гасла цінності народної культури, вона заганялася в резервації для так званого «збереження», витіснювана тоталітарно-уніфікаційними інтенціями класових соціально-політичних реалій. У класичному глобалізмі народна художня

культура піддавался масовості та уніфікації з огляду на комерційний стандарт, а проєкт постмодерну як вияв некласичної глобалізації мультикультурного типу надто релятивізував її універсальні коди.

Новітні вектори відкриває постсучасна доба як епоха відродження традиції в інноваційних формах глобальної локалізації. На сучасному етапі розвитку українського суспільства народна художня культура знайшла підтримку у вигляді державної культурної політики України. Держава створює своєрідний інструмент впливу на художню культуру – державну культурну політику, – що реалізується через бюджет, законодавство, програми, планування, управлінські органи, спеціальні фонди, систему заохочень тощо. У свою чергу, народна художня культура виконує низку функцій по відношенню до держави і суспільства. Найважливіша з них – збереження і передача культурної інформації у просторі й часі від покоління до покоління.

1.3. Хронотоп української народної художньої культури у світлі структурно-функціонального аналізу

У цьому підрозділі дослідження розглянемо хронотоп української народної художньої культури у світлі структурно-функціонального аналізу.

У межах структурно-функціонального аналізу українська народна художня культура буде розкладена нами на складові частини, між цими частинами виявимо співвідношення, правила їх поєднання у групи та підсистеми різного рівня складності. Метод системного аналізу є важливим для структуралістської та функціоналістської методології. На основі, на якій формуються нові якості, можливо структурно розглянути феномени культури у взаємодії їх складових частин. Саме цей метод видається нам найбільш доцільним науковим механізмом здійснення експлікації, концептуалізації,

структуралізації та класифікації предмета нашого дослідження – української народної художньої культури як цілісності.

Якщо на рівні психології структуралізм та функціоналізм як методологічні парадигми соціально-гуманітарного знання розводяться (структуралізм досліджує «чисту» свідомість», а функціоналізм – шляхи її адаптації до культурного оточення), то на рівні культурології їх доцільно розглядати у єдності, як два аспекти одного напряму, предметом вивчення якого є культура як система, що має цілісну організовану структуру і складається з окремих ланок та елементів (підсистем), кожен з яких виконує певну функцію в суспільстві. Звідси – однакова важливість для теоретика культури праць Е. Дюркгейма, О. Конта, Б. Малиновського, Т. Парсонса, Ф. де Соссюра, Р. Якобсона та інших, – які дозволяють здійснити проєкцію суспільного феномену як системи в семіотику культури і розкласти його на горизонтальні та вертикальні, статичні і динамічні, просторові та часові ланцюги компонентів.

Єдиним недоліком структурно-функціонального підходу як цілісного інтегрального напряму культурології та семіотики культури є ігнорування ним темпорального аспекта розвитку культурних явищ, винесення параметру часу як характеристики досліджуваного предмета за дужки, завдяки чому обраний дослідником феномен вивчається у теперішній момент його існування «тут і тепер», що одночасно є вічністю. Культура постає як стале ядро, завдяки якому світ, організований у просторі, представляється функцією життя. Найбільш оптимальною цариною застосування просторового (регіонального) підходу є сфера культурно-антропологічного цивілізаційного дослідження традиційних суспільств, які умовно сприймаються як статичні, конституюючись в онтологічній вісі історії, незалежно від реального часу їх існування, як «давно минулі», «етнографічні», «міфологічні», відтак, сакральні та незмінні (Золотий вік, архетип, втрачений виток).

Структурно-функціональний аналіз (з ухилом у структуралізм) є основою семіотичного підходу до культури як знакової системи, яка визначається як смисловий інваріант, «неуспадкована» пам'ять колективу, що виражається у цілісній сукупності заборон і розпоряджень, сформованих за допомогою колективного розуму (позасвідомого, «Реального», «хори», «домовного», «Уявлюваного»).

Таке розуміння найближче підводить до національної художньої культури, що має в своїй основі константну архетипічну колективність як одну з характерних рис. Система заборон і розпоряджень, виражена в специфічній формі в продуктах художньої діяльності народу, є колективним розумом, колективною пам'яттю, продуктом колективного позасвідомого.

Однак не все в народній художній культурі, як і в будь-якій іншій, можна звести до знаково-символічної системи, що є закарбованою формою застиглого минулого досвіду. Народна культура – традиційна, але вона є динамічним соціальним явищем, яке постійно розвивається на основі минулої пам'яті і змінюється у часі.

Народна художня культура, окрім усталеної реально-символічної мови (структури), характеризуєтсья ще й набором історично лабільних, мінливих і плинних уявних ідеальних значень, які розгортаються в часі, змінюючи світоглядний зміст і форми репрезентації окремих елементів та функцій культурної системи. Ці смисли наповнюють аксіосферу, яка стає предметом інтерпретації у феноменолого-герменевтичному дискурсі. Отже, ми будемо застосовувати структурно-фінукціональний підхід для вивчення статичних параметрів хронотопу, пов'язаних із простором (функції), а феноменолого-герменевтичний – для розкриття динамічних параметрів хронотопу, пов'язаних із часом (цінності). На нашу думку, тільки за умов методологічного синтезу структуралізму й функціоналізму, з одного боку, та феноменології й герменевтики, з іншого боку, можна виявити цілісний хронотоп української народної художньої культури як символічної системи, що формується на перетині синтагми простору і парадигми часу і складається

з статичних цивілізаційних ядер (архетипів, генокодов, символів і знаків фольклору) та динамічних культурних форм (фольклоризм, неофольклоризм, самодіяльна художня творчість, аматорське мистецтво) та значущих смислів (цінності Софії, Чужого. Центру, Периферії в народному світогляді).

Поняття функції у структурно-функціональному аналізі враховує частку, партикулярне, особливе, але завжди у його відношенні до загального, універсального, цілого. Враховуючи багаторівневий характер досліджуваного предмету – художньої культури, – видається доцільним використовувати при його аналізі інтегративний підхід, основними складовими якого є системний та комплексний види аналізу. Це, насамперед, зумовлено тим, що художня культура розглядається як єдиний процес, що складається з окремих взаємопов'язаних між собою елементів у вигляді форм та засобів її утворення. Системний аналіз української народної художньої культури має спиратися на адекватну принципу комплексності методологію функціоналізму, у межах якого явище досліджується як структуроване утворення з внутрішньою складною будовою, а культура аналізується у парадигмі теорії систем як монолітна нероздільна сукупність взаємно пов'язаних елементів з ієрархічною структурою.

Відоповідно до класичних ідей функціоналізму, закладених його творцем Б. Малиновським у знаній роботі «Наукова теорія культури», остання маніфестується структурованою сукупністю «окремих відносно замкнутих складових – «інститутів», або «ізолятів» (англ. «*isolate*») [400], кожен з яких, маючи чітке призначення, характеризується виразним набором відповідних функцій (механізмів і засобів) щодо задоволення первинних і вторинних потреб, утворює замкнуте коло трангресії бажань за формулою: «потреба – культура (інститут, функція) – потреба». Функція у складному ланцюзі циркуляції потреб стає відображенням процесу зародження культурних інституцій, які у відповідь на збільшення під впливом активності системи культури бажань активізуються і виступають сукупністю статусно-рольових норм та правил.

Якщо художню культуру народу представити як систему, то стає зрозумілим, що в її будові необхідно виділити аналогічні структурні елементи (ізоляти), тобто, здійснити методологічні кроки щодо визначення її морфології (структуралізація) та типології (класифікація). Крім того, за допомогою функціонального аналізу можна врахувати більшість складних причинно-наслідкових взаємозв'язків і взаємозалежностей підсистем народної художньої культури, одержати можливість визначити всі фактори її впливу на процес формування морально-естетичних та ціннісних потреб в системі культури як інтегрованого цілого.

Важливе значення для дослідження української народної художньої культури становить той факт, що функціоналізм став однією із найбільш ґрунтовних відповідей на кризу класичного еволюціонізму (зокрема, лінійної прогресивістської концепції «модернізації», що виправдувала європоцентризм й уніфікацію колоніальним Заходом автентичних ідентичностей малих етнокультурних груп) та сприяв становленню постколоніальних, постімперіалістичних культурно-антропологічних студій, традиції вивчення культур не в універсалістичному часі, а в партикулярному просторі, опосередкованому рухом капіталу як виявом поточної тривалості (континуумі).

На противагу масовості, уніфікації, стандартизації та колонізації «відсталих народів», функціоналізм запропонував не хронологічний (парадигмальний), а регіональний (синтагмальний) підхід до світової культури. З позиції синтагмального підходу етнокультурні традиції (чимось подібні до «квітів у полі» у циклізмі О. Шпенглера) є сукупністю плюральних елементів, кожен з яких є окремою самодостатньою системою, що може інтерпретуватися тільки «з середини», з боку задоволення власних потреб та засобів герменевтичного «вживання» в Чужого, включаючи феномен так званих «екзотичних» («варварських») культур. Звідси – множинність, полікультурність, толерантність та релятивність як пріоритетні засади функціоналістської наукової ментальності, що включає кожну

конкретну етнокультурну традицію в соціальний контекст відповідного хронотопу, але при цьому не виключає і глобальної локалізації, акультурації, Іншого шляхом «м'якої» прив'язки його до системи ринкових відносин.

За допомогою функціоналістського підходу ми намагаємося компенсувати недостатність цілісності бачення української народної художньої культури, обумовлений браком наукових розвідок щодо означеної культури як структури, оскільки до цього часу мало місце вивчення лише окремих її проявів, що являло собою опис суми розрізнених феноменів, між якими подекуди не відстежувався системний взаємозв'язок. Вибір структурно-функціонального аналізу як методологічного підходу дозволяє перетворити доволі об'ємну масу існуючих наукових розвідок у комплексність поняття досліджуваного явища, уможливлює уточнення структури і функцій української народної художньої культури, її традиційних та інноваційних пластів у сучасному соціокультурному середовищі.

Розкриваючи ступінь наукової рефлексії означеної проблеми, зауважимо, що спеціального наукового дослідження, спрямованого на осмислення соціально-історичного контексту української народної художньої культури як структурованої системи, в українському філософсько-культурологічному дискурсі дотепер не проводилося. Разом з тим, цей феномен вивчався у контексті проблематики іншого профілю.

Фундаментальною основою осмислення народної художньої культури як етнокультурного, полісоціального, полістадіального і поліфункціонального явища, яке має конкретно-історичний і соціально-стратифікаційний характер, стали філософські дослідження, присвячені проблемам духовної культури, народному характеру, національній самосвідомості тощо (М. Бердяєв, С. Булгаков, Л. Гумільов, А. Лосєв, В. Розанов, В. Соловйов, П. Флоренський та ін.) [54; 167; 378–383].

Розглядаючи феномен художньої культури в історичному вимірі, належить спиратися на логіку мислення і методи дослідження істориків і культурологів епохи Просвітництва, у працях яких простежується розуміння

процесу розвитку народного мистецтва, оригінальність якого обумовлена традиціями і природними умовами проживання етносів і народів (І. Гердер [128], В. Гумбольдт та ін.); зарубіжних та українських науковців, дослідження яких присвячені новаторству в мистецтві (Н. Конрад, Д. Кроулі, Т. Монро, В. Василенко, Н. Гончаренко, М. Овсянніков); представників закордонної культурології (Дж. Гусфілд, Ю. Крістєва, Р. Такер, С. Ейзенштадт та ін.); перших вітчизняних (І. Забєлін, Н. Костомаров, А. Терещенко) та зарубіжних (Е. Карнейро, М. де Мартинес, А. Тейлор, Б. Хаковелья та ін.) фольклористів; представників міфологічної школи фольклористики (А. Афанасьєв, Ф. Буслаєв, О. Міллер, А. Потебня та ін.); науковців, які вивчають міфологічний простір культури ХХ ст. (А. Геніс, А. Гуревич, Б. Єрасов, Ю. Лотман, В. Найдиш, В. Римський, А. Юревич та ін.); виразників концептуальних аспектів культурології (В. Абушенко, Н. Злобін, Л. Каган, М. Каган, Д. Лихачов, Э. Маркарян, В. Межуев, Л. Столович та ін.); учених, які займаються вивченням теорії й історії народної художньої культури (Т. Бакланова, П. Богатирьов, В. Гусєв, І. Земцовський, М. Каган, А. Каргін, В. Пропп, Б. Путілов, Б. Соколов, Ю. Соколов, К. Чистов, В. Чічеров та ін.); дослідників фольклору ХХ ст. (В. Анікін, О. Балдіна, Е. Бикова, М. Дмитренко, В. Крисов, М. Некрілова, К. Рождественський, А. Руднєва та ін.); учених, праці яких присвячені неофольклоризму (А. Гончаров, О. Дерев'янченко), взаємодії традицій і новацій (Н. Солодовникова, Ю. Сугробова та ін.); дослідників художньої самодіяльності й аматорства (О. Балдіна, Є. Григор'єва, А. Кабанів, А. Каргін, Є. Максимов, Н. Михайлова, Є. Смирнова, Ю. Соколовський, Ф. Соломоник, В. Уральська та ін.) тощо.

Аналіз проблем історії і філософії культури як метахудожнього явища, що належить ученим мистецтвознавчо-фольклористичного спрямування (М. Гордійчук, М. Грінченко, С. Грица, М. Загайкевич, С. Павлишин, В. Самохвалов, І. Фільц, М. Черкашина та ін.), дозволяє вирізнити основні

напрями дослідження проблем українського народного мистецтва XX–XXI ст.

Вивченням етнічної ментальності, ментальності як психологічного феномену, а також музичної ментальності займалися О. Баришполець, В. Бобик, А. Джулай, О. Донченко, В. Колмаков, С. Кримський, О. Щепановська та ін. [204–205; 218; 309; 324-327; 672]. У соціокультурному аспекті це явище розглядають Б. Попов, М. Степико, Л. Шкляр. Окремі історичні, економічні, політичні, соціальні аспекти етноментальності відбилися у дослідженнях В. Андрущенка, В. Чернеця, В. Шейка, В. Шульгіної, О. Яковлева [635; 649–652; 670] та ін.

Наведений комплекс наукових праць свідчить про наявність теоретичної бази, що створює методологічний підмурок щодо осмислення феномена народної художньої культури в контексті сучасної культурології. Однак, акумулювавши колосальний обсяг матеріалу про народну художню культуру, зокрема українську, наукова традиція схиляється до партикулярного розгляду окремих її складових у феноменологічному, регіональному чи історичному аспектах. Тому здійснення культурологічної концептуалізації, структурно-функціонального обґрунтування поняття української народної художньої культури, виявлення її соціальної і духовної значимості, способів функціонування тощо є важливою проблемою наукового знання в галузі теорії та історії культури.

У структурно-функціональному контексті українська народна художня культура є підсистемою, що належить до системи більш високого порядку. Вона, маючи власну специфіку, несе загальні ознаки універсальних культурних інститутів, їх цінності, хартії, рольові розподіли, соціальний та персональний склад, правила і патерни поведінки, ритуальні форми здійснення поведінкових актів тощо. Адже культура є складною, динамічною, цілісною системою інституціональних домінант, ієрархією систем різноманітного ступеня складності й організації. Складові цієї системи, відрізняючись одна від одної за характером, призначенням, роллю в

житті суспільства й особливим місцем в його духовній культурі, в сукупності утворюють єдине поле культурного життя.

На думку класичних та сучасних західних культурних антропологів, культура – це спосіб діяльності людини по оволодінню світом [42, с. 3], механізм, за допомогою якого відбувається подолання часу у просторі на основі діалогу (компресії) просторових та часових параметрів хронотопу як процедур «очасовлення» простору» та «опросторовлення часу». Таке визначення цілком відповідає структурно-функціональному підходові та підтверджується семантичними ситуаціями використання слова «культура» в різних контекстах, зокрема (за Л. Матвєєвою): сільськогосподарському (озима, ярова культура тощо), біологічному (культура мікроорганізмів, культура тканини тощо), суспільному (рабовласницька культура, феодальна культура тощо), історичному (антична культура, середньовічна культура тощо), галузевому (культура побуту, релігійна культура, художня культура, інформаційна культура тощо), субкультурному (аристократична культура, народна культура, міська культура, молодіжна культура тощо), етнонаціональному (українська, гуцульська, японська, слов'янська культури тощо), регіональному (західноєвропейська культура, африканська культура), мистецтвознавчому (література, кіно, музика, театр тощо) та антиномічному (загальні відмінності людської життєдіяльності від нових форм життя).

Оскільки народна художня культура як поняття належить до категорії «культура» в цілому, визначень якої існує за даними різних джерел від ста до вісімсот [224], виникає питання про термінологічну домовленість у здійсненні дискурсу. «Сучасний гуманітарний дискурс, – відзначає А. Пелипенко, – переживає своєрідний пік неосинкретичних тенденцій. Ніхто ні з ким не може домовитися про терміни, про межі та зміст понять. Постмодернізм піддав саму ідею встановлення меж снобістському осміянню, але легше від цього не стало. У ситуації неможливості загальних конвенцій єдиним критерієм залишається переконливість оперування термінами та поняттями тим чи іншим автором в рамках самостійного їх тлумачення» [453,

с. 108]. Отже, зрозуміло, що абсолютно природними були і залишаються дотепер численні спроби систематизувати значну кількість наукових дефініцій культури і похідних від них визначень.

Найбільш детальна класифікація (в чому полягає її авторитетність і водночас складність, а отже і свого роду недолік) відомих в середині XX століття (1952 р.) 150-ти визначень культури, яка згодом набула широкої популярності і до сьогодні вважається багатьма науковцями найповнішою, була систематика, запропонована американськими дослідниками А. Кребером і К. Клакхоном у праці «Культура. Критичний аналіз концепцій і визначень». Поділивши визначення культури на шість груп і позначивши їх латинськими літерами за абеткою, автори дали кожній групі своє найменування у відповідності до загального типу визначень, а саме: під літерою А були розміщені описові визначення, які ґрунтуються на ознаках культури антрополога Е. Тайлора, який акцентує на тому, що в цілому до складу культури входять знання, вірування, мистецтво, мораль, закони, звичаї тощо. Під літерою В – історичні (наслідують лінгвіста Е. Сепіра, за яким культура є комплексом способів діяльності і переконань, що складають наше життя), С – нормативні (поділяються на дві підгрупи, де перша базується на визначеннях антрополога В. Вісслера, і акцентує на тому, що культура є сукупністю стандартизованих вірувань і практик, яких дотримується народ. Друга базується на визначеннях соціолога В. Томаса, які полягають а акцентуації на тому, що культура характеризується матеріальними і соціальними цінностями будь-якої групи людей). Група під літерою D – психологічні визначення культури – поділяється на чотири підгрупи, де: перша – формулювання, в яких акцентується на процесах адаптації до середовища; друга – тримає курс на процес навчання; третя – наголошує на формуванні звичок, «звичної поведінки» (за К. Янгом); четверта – підтримує суто психологічні визначення. Група Е – структурні визначення (зосереджується на структурній організації культури (за Р. Лінтоном). F – генетичні визначення (поділяються на чотири підгрупи,

акцентують увагу на походженні культури: у першій підгрупі культура визначається як продукт чи артефакт; у другій підгрупі зроблено наголос на ідеях (за Г. Беккером); третя підгрупа підкреслює роль символів, де культура, за Л. Уайтом, це «ім'я для особливого ряду або класу феноменів»; в четвертій підгрупі генетичних визначень культура відокремлюється від того, що культурою не являється: «Те, що відрізняє людину від тварин, ми називаємо культурою» (В. Оствальд) [593, с. 19].

Варто підкреслити, що не всі наведені в цій систематиці визначення відповідають специфіці досліджуваного нами предмета та обраній нами методології: на нашу думку, методологічно найбільш співзвучними із структурно-функціональним аналізом народної художньої культури як хронотопічної, ціннісно-смислової та символічної системи є визначення групи С, другої та третьої підгруп групи D, визначення групи Е та третьої підгрупи групи F.

Культура, виникши в умовах реальної людської практики, а не в абстрактному просторі, враховувала закони природи, використовувала природні ритми, рухи, кольори, звуки. Отже, важливим і принциповим питанням дослідження сутності поняття «культура» є осягнення суті суспільного життя, а також виявлення джерел походження культури, до яких належать суспільна праця і відмінний від природи духовно-предметний світ. Невипадково культуру називають «другою природою». Поняття культура за базовим для класичної культурології антиномічним описовим підходом (Е. Тайлор) означає усе те, що вироблено суспільною діяльністю. Культура споконвіку пов'язана з соціумом: немає людини, соціальної групи, суспільства поза культурою і без культури. Збагнути сутність культури можна лише крізь призму життєдіяльності суспільства, що відбувається у певному колі взаємопов'язаних складників природного, соціального і техногенного походження. Сукупність даних компонентів створює середовище, що зветься навколишнім. Зазвичай, останнє поділяють на штучне і природне, чи на так звану першу, неолюднену природу, яка існує

самостійно і незалежно від людини та її діяльності, не стала предметом організованого перетворення і є потенційним об’єктом пізнання та освоєння (інколи її називають «натуральною природою»), і другу – природу, яка вже охоплена практичною діяльністю людини, є її результатом і становить середовище культури.

Іоганн Гердер зауважував, що гуманістичні основи розуму і культури в людині заклала саме природа [128]. «Якщо для читача слово "природа" … втратило сенс і стало словом нікчемним, то нехай читач замість "природи" уявляє собі "всемогутність, благість і мудрість"», – зауважував дослідник [там с амо, с. 10]. І. Кант вбачав головне призначення природи у відношенні до культури та у підготовці людей до свободи [291]. Л. Гумильов розглядав розвиток культури як наслідок дії космічних сил. Водночас, на його думку, поява нових етносів пов’язана з так званою пасіонарністю індивідів [167]. Питанням єдності природи і культури присвячували свої праці В. Вернадський та О. Чижевський. Так, В. Вернадський виникнення культури пояснив проблемами самої природи і космосу [95], а О. Чижевський, на підставі закладеної ним біосферної концепції культури, наголошував на нерозривному зв’язку соціокультурних процесів на Землі з фізичними явищами, що відбуваються на Сонці [638].

Найбільш популярним є розуміння природи як сукупності об’єктивних умов життя суспільства, його навколишнього середовища, як частини матеріального світу, що певною мірою протистоїть суспільству. Саме в цьому розумінні поняття «природа» вживається щодо характеристики її місця та ролі в системі об’єктивної реальності взаємин людини і суспільства. Суспільство, що виходить з природи, ніколи її не залишає, втім постійно розширює і поглиблює свій зв’язок з нею на всіх рівнях свого діяльнісного прогресу. Природа, надаючи соціуму матеріали для створення артефактів, суттєво впливає на характер певних видів мистецької культури, культурних традицій, цінностей, картини світу, науку, філософію, релігію тощо.

У процесі освоєння природи, з одного боку, суспільство все більше звільняється від безпосередньої залежності від оточуючого природного середовища, втім збільшується залежність від знань про природу і здатність враховувати всю багатоманітність наслідків свого втручання у природні процеси. Посередником між природою і суспільством постає культура – та частина матеріального світу, яка, вибудовуючись за власними, не залежними від суспільства, законами протистоїть йому.

Отже, культура – це перетворена людиною природа. Природна передісторія, у процесі якої складалися природні передумови суспільного життя, передувала культурній історії суспільства. Культура розробила цілу систему засобів взаємодії суспільства й природи, до яких належать знаряддя праці, засоби виробництва, людське житло, міфи, мистецтво, народні свята, народна творчість, транспорт тощо.

Як у минулому, так і в сьогодення неможливо виявити жоден предмет культури, що не пов’язаний з природою. Адже культурне середовище, створювалося людьми на основі законів, матеріалів, енергетики природи. Завдячуючи накопиченим знанням, досвіду про дію законів природи, спостереженням за унікальними її явищами, естетикою, людина створювала неперевершені цінності культури [125; 139; 216; 359; 637; 663]. Отже, природа є єдиною умовою виникнення і співтворцем культури [506].

Активна діяльність суспільства змінювала середовище свого існування. Це призвело до порушення біосфери й появи штучного, техногенного середовища (виведені або створені людиною рослини, тварини, яких не існує у природі) – техносфери.

Штучне середовище неминуче наступає на природне, поглинаючи його.

В. Чешев відзначає, «людина приречена жити у світі техніки, і дискусія про природу техносфери прямо пов’язана з питанням про те, яка сторона природи людини відображає себе у властивостях техносфери» [637, с. 372]. Зрозуміло, у технічному світі відбита насамперед діяльністна природа людини та її здатність до трансформації природного середовища: «Світ

штучного, світ техносфери є по суті діяльністний світ людини, що живе своїм доцільним, раціонально-розумовим життям у рамках соціального цілого» [там само, с. 372]. В. Чешев, ставлячи питання: «Чи має техносфера свою власну динаміку або ж її розвиток є відбиттям (або втіленням) розвитку світу діяльності людини?», демонструє, що «штучне середовище, в якому живе людина, формує не тільки його конкретні діяльнісні цілі, але й основні життєві мотивації» [там само]. Тому техносфера «бере пряму або опосередковану участь» (за В. Чешевим) у становленні цих мотивацій – особистих й загально соціальних: культури, ідеології, світогляду, результатом чого стає складний взаємозв'язок раціонально-розумових цілей діяльності й глибинних мотивацій суспільства. Наприклад, для виникнення характерної сучасній епосі «мотиваційної установки на максимізацію комфорту» існування техносфери було необхідним, але й «функціональна та структурна організації техносфери стали наслідком названої мотивації» [там само]. В. Чешев переконаний, що тільки діяльнісний підхід щодо природи техносфери, здатний «розкрити власну динаміку техносфери в її соціально-культурній обумовленості» [637, с. 373]. Взаємозв'язок техносфери як феномену культури з мотиваціями суб'єкта щодо комфорту відповідає схематиці трангресії бажання у циклічному колі потреб і функцій, відображеному Б. Малиновським.

Як відзначав А. Панарін, «творці сучасного постіндустріального світу мріяли про те, щоб механічна робота в майбутньому стала долею машин, а людям лишилася вільна творчість. Однак, варто визнати, що більшість людей, які звільнилися від напруженої щоденної праці, поринула не в науку або мистецтво, а до гедоністичного дозвілля й споживання» [451, с. 101]. Люди, активно втручаючись у природу, почали «порушувати природні процеси і закони, знецінювати роль природи в людському суспільстві, відтак стали на шлях порушення балансу природи як єдиної умови розвитку культури. Природа в цій ситуації змінювалась не тільки в свідомості людей, але й на фізичному рівні» [526, с. 46–59].

Таким чином, однобічний розвиток культури без урахування законів природи набув загрозливого характеру як для культури, так і для природи [там само]. Адже, якщо суспільство відчужується від природи настільки, що перетворює останню на мертвий, бездушний об'єкт споживання, як-от сучасне суспільство, воно входить у стан залежності від зовнішніх сил, у ролі яких постає воно саме, оскільки споживацьке ставлення з природи переноситься на людину, яка стає об'єктом-річчю, позбавленим права голосу і онтологічного коріння. Відновити це втрачене коріння покликана культура, особливо, якщо мова йде про народну культуру, культуру традиції, яка утримує і зберігає у своїй аксіосфері живу «душу» – поняття, що виходить за межі мовних визначень, позначаючи специфічний метафізичний конструкт, пов'язаний з архетипами колективного позасвідомого культури, її ментальність, світовідчуття, психічний умонастрій, етос.

Освальд Шпенглер стверджував: «Культура народжується в ту мить, коли з прадушевного стану вічно-дитячого людства пробуджується і відшаровується душа, якийсь лик з безодні безликого, щось обмежене і минуще з безмежного і майбутнього... Культура вмирає, коли ця душа здійснила вже повну суму своїх можливостей у вигляді народів, мов, віровчень, мистецтв, держав, наук і таким чином знову повернулася у прадушевную стихію. Але її сповнене життя існування, ціла низка великих епох, які в строгих контурах окреслювали поступальне самоздійснення, являє собою приховану, пристрасну боротьбу за утвердження ідеї проти сил хаосу, які давлять ззовні, проти несвідомого, розпирають зсередини, куди сили ці злобно стягнулися» [665, с. 264]. Художня культура як концентрат «душі» у стурктурі відповідного хротопу, як «міра людського в людині» [634, с. 126] формує внутрішній світ людини, сприяє розвитку індивідууму як творця культурних цінностей.

Одне з перших визначень художньої культури, вивірене і апробоване на значному теоретичному й історичному матеріалі, запропонував М. Каган: художня культура є тим пластом культури, що «кристалізується навколо

мистецтва для забезпечення максимально ефективного, з погляду суспільства і кожного конкретного соціуму, протікання художньої діяльності», причому система художньої культури з'являється у трьох аспектах: духовно-змістовному, інституціональному, морфологічному [279, с. 14]. Тут уже чітко визначається *морфологія культури*, яка передбачає: два аспекти в семіотичному плані: *парадигмальний* (духовний зміст, цінності) та *синтагмальний* (інституції, структури); два аспекти в хронотопічному плані: *динамічний* (смисли і значення) та *статичний* (архетипи і символи), – що визначають, відповідно, два аспекти в методологічному плані: *структурно-функціональний* (простір) та *феноменолого-герменевтичний* (час).

Художня культура, як складне, багатошарове утворення, з'єднує усі види мистецтва, безпосередньо процес художньої творчості, його результати та систему заходів щодо створення, збереження і розповсюдження художніх цінностей [245]. Як зазначено в естетичному словнику, «ядром естетичної культури є культура художня, або мистецтво як діяльність, що породжує художні й об'єктивує естетичні цінності» [686, с. 168].

Художня культура – це, насамперед, складова частина загальної культури. Разом з цим, вона є особливим соціокультурним феноменом, що володіє рядом характерних рис, обумовлених внутрішніми протиріччями художньої культури, що відрізняють її від інших типів культур. Культуру прийнято розділяти на матеріальну і духовну. Художня культура – це цілісна система, що охоплює всі сторони людського буття [622; 624–628]. Унікальність цього феномену полягає у тому, що матеріальний і духовний початок у художній культурі органічно поєднуються.

У соціальній науці існують визначення понять, що є суміжними з поняттям «художня культура». Уточнимо наступні визначення понять:

- художній світ – це система художнього освоєння людиною свого життєвого світу у художніх та естетичних цінностях;

- художнє життя є певною складовою життєвого світу людини, через яку відбувається засвоєння, виробництво, трансляція художньої культури суспільства й одночасне конструювання власного художнього образу;

- художня реальність – це художній світ і художнє життя суспільства і людини в часі;

- художня творчість – діяльність суб'єкта/суб'єктів по створенню художнього твору, що виражає його/їхню духовність;

- художнє виробництво – залучення мистецтва до системи інституціональних відносин створення-споживання художніх цінностей;

- художня діяльність – це творча активність суб'єкта, що пов'язана з виробництвом та поширенням цінностей мистецтва.

Усі ці поняття є органічними складовими феномену художньої культури. Розкриємо цей взаємозв'язок.

Сучасна наука розглядає художню культуру як цілісну систему і визначає її як сукупний спосіб і продукт художньої діяльності людей. Ґрунтуючись на тому, що реальною підосновою художньої культури виступає потреба людини в образно-символічному віддзеркаленні та переживанні свого життя, одним із найважливіших чинників духовного життя нації є мистецтво (у тому числі й аматорське). Стимулюючи творчу діяльність, мистецтво збагачує життя людини переживаннями, створює, так би мовити, інше суще, уявну дійсність. Існує доволі багато визначень поняття «мистецтво». Кожне з визначень, наслідуючи досвід попередніх поколінь, по-різному висвітлює його основні риси й призначення. Як специфічний вид творчої діяльності, відповідний певним естетичним ідеалам людини, мистецтво виступає відображенням дійсності в художньо-образній формі. Мистецтво, як сукупність художньої творчості суб'єкта і його результатів, є центральною ланкою художньої культури.

Для сучасної теорії культури актуальним залишається питання про суб'єкт і об'єкт художньої культури. Об'єднуючи розрізнені елементи, вони обґрунтовують її унікальне значення в загальній системі культури.

Суб'єкт художньої культури – виразна соціальна спільність чи конкретний індивід, включений у предметно-практичну діяльність, спрямовану на творення, споживання і духовне освоєння об'єктів культури, відтворення себе як людини певної історичної епохи. *Об'єкт* художньої культури в культурологічній концепції є чітким фрагментом буття, що є сферою реалізації активності та історичним результатом процесу предметно-практичної діяльності суб'єкта культури.

Художня культура суспільства є сферою і засобом залучення нації в самостійну активну художньо-творчу діяльність. Жива творчість народу в сфері художньої діяльності є основою художньої культури. Таким чином, художня культура – це особлива галузь загальносвітової культури, що утворилася завдяки концентрації згуртованої навколо мистецтва низки взаємопов'язаних форм художньої діяльності: художнього сприйняття, художнього мислення, художньої творчості, художнього переживання тощо. Художня культура вбирає в себе всі загальні моральні, естетичні, естетико-моральні норми, що регулюють діяльність суспільства, працю, побут і дозвілля. З огляду на те, що художня культура – це споконвічно творча людська активність по перетворенню себе і навколишнього світу «за законами краси», її розвиток є необхідною умовою прогресивного розвитку суспільства. Художня культура формує в людини естетичне й етичне ставлення до дійсності, уміння у своєму ставленні до світу відтворювати гуманістичну сутність цього світу. В тому випадку, якщо художня культура не служить естетичним, високо духовним і моральним цілям суспільства, вона не тільки деградує сама, але й сприяє тяжінню людей до штампів, розпаду їхньої моральної свідомості на примітивні стереотипи, далекі від піднесеного і доброчесного.

Тому ключову роль у структурі та динаміці художньої культури відіграють *цінності*, які утворюють її внутрішній зміст у рамках певного хронотопу. Більше того, вона сама безпосередньо є сукупністю художніх цінностей, а також історично визначеною системою їх відтворення і

функціонування в суспільстві. Культура, як зауважував С. Кримський, є «змістом соціального наслідування. У цій здатності вона виступає як етнокреативна сила, бо актуалізує не тільки втілене в життя, але й нездійснені можливості історичного процесу, дозволяє збудувати життя за допомогою досвіду минулих поколінь. Ось чому врешті-решт культура виступає як національна та надає нестандартного погляду на явища національного відродження» [324, с. 283].

У структурно-функціональному контексті інституціональна діяльність провідних суб'єктів соціокультурного розвитку носить багатофункціональний характер. Сучасні інституції художньої культури можуть виконувати функції, що відносяться не тільки до культури, але й до інших сфер соціальної регуляції, передбачаючи такі дії та їх суб'єктів:

1) особистості-творці, соціальні групи і творчі організації, що створюють духовно-культурні цінності;

2) держава за допомогою законодавчих і виконавчих органів здійснює культурну політику і впливає на соціокультурні процеси;

3) політичні партії і суспільні об'єднання відбивають відносини між соціальними групами суспільства і представляють їхні інтереси, разом з тим, впливають на зміст культурного життя суспільства;

4) культурно-освітні установи і наукові центри здійснюють культуралізацію різних груп населення;

5) культурно-побутова і дозвіллєва «індустрія» виступає суб'єктом соціальних послуг;

6) виробництво й економіка є інструментом матеріального життя суспільства й економічних методів (конструктивно чи деструктивно) впливають на регуляцію культурної діяльності;

7) недержавний сектор, комерційні структури, фізичні особи (меценати, спонсори) у кризових умовах проходять випробування на право стати суб'єктами культури.

Усі вони так чи інакше взаємодоповнюються і взаємодіють, створюючи полісуб'єктну, поліфункціональну структуру соціокультурного розвитку суспільства. Художня культура охоплює загально-моральні, естетичні, естетико-моральні норми, патерни поведінки – ті сторони людського буття що регулюють діяльність суспільства, працю, побут, дозвілля, тому може бути охарактеризована як найважливіший компонент культурного процесу в цілому, який має безпосередній вплив на стійкість і стабільність, гуманізм і моральність громадського життя.

Розвиток художньої культури – це креативна й продуктивна діяльність, що виробляє/творить. Творча праця є її первинною основою. Як справедливо зауважив Є. Ільєнков, праця це «єдина субстанція» усіх «модусів», усіх приватних подоб людської культури» [262, с. 272]. Художня культура, як багатогранний, цілеспрямований процес, є одним з універсальних напрямів впливу на розвиток особистості, відповідно до соціального й психофізичного становлення людини. Завдячуючи художній культурі, людина перебороло дикість, пройшла тривалу ступінь варварства і вийшла на цивілізаційний рівень розвитку.

Найважливішим показником рівня художньої культури суспільства є ступінь участі широких суспільних мас у художньому житті, в його організації, створенні й освоєнні цінностей культури. Творення і потенціал цивілізації залежить, насамперед, від рівня культури і духовності народу. Цивілізація гине, якщо згасає її духовно-моральна основа, забуваються її історичні й культурні традиції. Цивілізаційність суспільства науковцями характеризується як «мудрість», «соціальна прозорливість», «зростаюча можливість передбачення» майбутніх етапів прискореної модернізації суспільства до більш гуманних форм існування [648; 649–651]. Складовою цивілізації є художня культура.

Важлива роль художньої культури в активізації людського потенціалу, у встановленні тісних дружніх контактів між людьми різних суспільних прошарків, національностей.

Поняття «тип художньої культури» може характеризувати сукупність локальних, конкретно-історичних культур, епох, періодів, етапів, може виявити свої спектри стилів, напрямів, процесів, тобто в його межах можуть здійснюватися як процедури періодизації, так і процедури типологізації. Для типології культури виявляється значимою модель світу, що репрезентує сутнісні властивості світу в контексті свідомості її носіїв. Як акт світорозуміння, вона є утворенням, що знаходиться у вічному поступі; як детермінанта людської життєдіяльності, вона живе не тільки у свідомості, але й у всьому, регулятивом чого вона є, – у поведінці людей, у різноманітній практичній діяльності, продуктах культури. Модель художньої культури є значеннєвим двійником світу, концептом світобачення. Вона сполучена з емоційною сферою, її основна функція – орієнтація людини у світі, що ініціює людську діяльність і породжує її творчий імпульс.

Одним із типів художньої культури є *«народна художня культура»,* що відбиває регіональні, етнічні, культурні та цивілізаційні архетипи, «від найпростіших систем (проте вже систем!) до найскладніших» (М. Каган [281, с. 19]). У народній художній культурі, у порівнянні з наукою або правовою культурою, особливе значення має національна природа. Вона виступає найбільш адекватним і яскравим відображенням неповторного характеру народу, його звичаїв, обрядів, традицій. Багатоваріантність, яскравість, імпровізаційність становлять невід'ємні риси народної художньої творчості, дозволяють затверджувати в художній культурі кращі зразки духовності і моральності.

М. Каган підкреслював, що «системи починаються там, де певна множинність елементів виявляється так чи інакше впорядкованою, утворюючи виразне ціле, властивості якого не зводяться до властивостей складових його елементів» [281, с. 19]. «Найвищим типом системи є такий, якому властиві складна ієрархічна організація; внутрішнє і зовнішнє функціонування на основі зворотного зв'язку; здатність змінювати свої стани; зберігати якісну визначеність; історична динаміка» [там само, с. 20].

У світлі системного підходу народна художня культура, як один із елементів складної ієрархічної організації народної культури й водночас художньої культури суспільства, являє собою комплексне багатошарове явище, що трансформується під впливом об'єктивних і суб'єктивних факторів. Відтак народна художня культура є «найвищим типом системи».

У своєму розвитку народна художня культура пройшла тривалий історичний шлях, що обумовив появу типів, що характеризують її соціодинамику. Тому найбільш плідним, на наш погляд, у сфері народної художньої культури щодо її вивчення є *типологічний підхід.* Цей підхід дозволяє розрізнювати щонайменше два культурно-історичних її типи: архаїчний, коріння якого сягає селянського побуту та міський (сучасний). Із першим типом щільно пов'язується таке поняття, як *автентичність* (від давньо-грец. αὐθεντικός – справжній). Воно визначає не тільки істинно-дійсний зміст культурного артефакту, але й настільки ж правдиву його трансформацію в культурно-історичному просторі.

Необхідність збереження автентичності народної культури як історично константного архетипу у синтагмі неминуче входить у суперечність з індивідуальним характером творчості як парадигми уявних значень. Однак ця суперечність «знімається» діалектикою розвитку самої народної культури в єдності смислу і мовних форм. Традиційна творчість належить до латентних форм культури. Властивістю ж культури є те, що, як зазначав С. Кримський, вона функціонує у формах, які припускають особистісне розкриття. В цьому контексті вислів відомого композитора М. Глінки «музику створює народ» залишається хіба що крилатою фразою, тому що важко уявити (тим більше, що такого факту і не зафіксовано), щоб пісню створив хор, а танцювальну мелодію – оркестр.

Оскільки у процесі усної передачі від виконавця до виконавця та від покоління до покоління брало участь багато людей, це приводило до того, що фольклорний текст, або, можливо, і сама мелодія пісні могли зазнавати деяких змін. Імена авторів цих змін у будь-якому випадку залишалися

невідомими і чимало народних пісень, зафіксованих у нотних записах збирачами, означаються як «варіанти». Отже, можна стверджувати, що однією з ознак народної художньої культури є її анонімність, яка була одним із моральних принципів тієї творчості, яку сьогодні ми називаємо «народною». Щодо іншого культурно-історичного типу, який досить умовно можна означити як «міський», то тут принцип автентичності теж посідає далеко не другорядне місце. Навіть тоді, коли автор пісні, що зветься «народною», є відомим, навряд, чи знаходилися виконавці, які на свій розсуд змінювали до невпізнанності мелодії в цих пісенних шедеврах.

Отже, у народній художній культурі вочевидь закладено архетипні механізми функціонування і збереження культури в цілому, що зміцнює духовні сили суспільства.

Таким чином, структурна сутність народної художньої культури розкривається як складний і суперечливий процес буття системи творів мистецтва. Народна художня культура являє собою сукупність створених і розповсюджуваних у суспільстві творів народної творчості, а також форм, способів їхнього збереження, вивчення, трансляції. У її структуру включаються різні форми збереження, вивчення і поширення художніх цінностей. Будь-які форми діяльності суспільства – практична і теоретична, матеріальна і духовна – містять аспекти функціонування і засвоєння художньої культури. Функції народної художньої культури, на наш погляд, – це функції форм, що є її структурними компонентами, зокрема, *автентичного фольклору, художньої самодіяльності, фольклоризму, неофольклоризму*. Кожна форма має як традиційні, так й інноваційні функції.

Взаємодія і зв’язок художньої культури і держави в різноманітті форм їх прояву, спрямованість і глибина взаємовпливу тощо, визначають стан суспільного розвитку. Народна художня культура виконує низку притаманних їй функцій, найважливішими з яких є: нагромадження, збереження і передача культурної інформації; комунікативна, компенсаторна,

знакова, нормативна функції; функція соціалізації особистості і розвитку її творчої індивідуальності; світоглядно-ідеологічна функція.

Проблема естетичних, етичних і моральних цінностей традицій і новацій народної художньої культури була і залишається актуальною протягом усіх періодів її розвитку. Народна художня культура за своєю суттю є втіленням світу цінностей різних поколінь. Цінності є підсумком історичного досвіду людства, вони виступають еталоном й ідеалом для всіх людей. Цінності динамічні. Кожне нове покоління затверджує свої цінності. Втім вони можуть відроджуватися, знаходити нове звучання в сучасних формах. Разом з тим, існують і вічні цінності. Нині цінності, що виражаються архаїчною культурою, залишаються актуальними. Трансформуючись, вони проникають у всі пласти народної культури, включаючи її найсучасніші форми – етно-хаос, фольк-рок, етно-фольк-рок, фреш-фольк тощо, що є її постмодерними складовими.

У суспільстві відбувається постійний пошук шляхів відтворення культурних традицій у побуті та народній свідомості. Традиційні форми фольклору варіюючись, обновляються, відповідаючи новим естетичним і моральним цінностям сучасного суспільства, дають фольклорним творам друге життя. Існують різні погляди на методи і способи збереження сільської традиції в місті. Індустріалізація й урбанізація повсюдно створюють нові соціокультурні умови, не сприятливі для збереження традиційного фольклору, за яких останній потребує цілеспрямованої підтримки і застосування засобів його «консервації» перед сучасними асимілятивними глобалізаційними викликами. Ці ж умови викликають народження нових видів побутової музики та форм їхнього виконавства, нове соціальне середовище їхнього поширення. Тому важливо розглядати усі форми народної художньої культури як єдину структуру, в якій усі структурні компоненти взаємозалежні, взаємообумовлені, взаємопов’язані [668].

Проблема співвідношення традицій і новацій в «тілі» народної художньої культури є особливо актуальною в теперішній час, коли

підвищився інтерес до культурної своєрідності, що пов'язано з масштабністю соціальних процесів, розширенням і поглибленням культурних контактів. Акцентуємо, що поява новацій не заперечує традиційні цінності. Проблема традицій не може розглядатися поза проблемою новацій. «Старе» і «нове» знаходяться в прямій корелятивній залежності.

Відтак, складовою частиною загальнолюдської художньої культури, особливим соціокультурним феноменом, що володіє низкою характерних рис, обумовлених протиріччями, які відрізняють її від інших типів, на наше глибоке переконання, являється *українська народна художня культура*. Як справжня «етнокреативна сила» та «самостійний історично обумовлений тип культури, що має свої форми, механізми, соціальну стратифікацію тощо» [171, с. 79–90], вона є суто національним явищем. Через сприйняття, освоєння та відтворення артефактів народної художньої культури українці зберігають свою національну самоідентичність, через етнічну художню культуру відбувається самоідентифікація особистості, відчуття нею повноти буття, освяченого творчістю предків, їх знаковим ставленням до навколишнього світу, релігійного та морального імперативу.

Духовна спадщина українців протягом багатьох століть становить філософію української нації, містить багатоманітні форми соціального керування, зокрема – моральним розвитком індивідуальності. Найбільш значимими є народні звичаї, обряди, традиції, народна творчість. «Звичаї народу – це ті прикмети, за якими розпізнається народ не тільки на сучасному етапі, а й у його історичному минулому. Це ті неписані закони, якими керуються в найменших щоденних і найбільших всенаціональних справах, у повсякденні та у святкові дні. Це ті найміцніші елементи, що об'єднують окремих людей в один народ, в одну націю» [108, с. 3]. Генетично закодувавши в «образах-символах» безсмертні смисли буття, вони стали запорукою збереження духовності, національної ідентичності й перспектив існування. Розуміння культури як «світу символів і знаків, що складають її простір» [389, с. 10], переконливо аргументовано Ю. Лотманом.

Нині таке розуміння щодалі більше шириться, адже культура, зокрема, культура певної спільноти, справді містить власні знаково-символічні засоби вираження змістів, сукупність яких становить знаково-символічний код цієї культури. Проте, необхідно пам'ятати, що народна художня культура України, маючи унікальні, стратегічні ресурси нематеріальної культурної спадщини, накопичені протягом століть життям багатьох поколінь, можуть бути втрачені протягом двох-трьох поколінь, якщо не буде забезпечено необхідні умови її збереження, існування, ретрансляції, розвитку.

Українська художня культура переживала у різні часи «злети» і «падіння», відбиваючи, іноді з випередженням, а іноді і з запізненням, шляхи економічного, соціального, політичного, ідеологічного життя і розвитку суспільства. Втім, прихований оптимізм, внутрішня зосередженість та характерна смілива зухвалість в освоєнні нового – риси, генетично властиві українській художній культурі, – дозволили їй нагромадити воістину унікальний досвід, що увібрав слов'янські, європейські, а також східні риси та атрибутику православної й інших релігійних культур. Так складалася самобутність, оригінальність української художньої культури. Адже світ, створений людиною, народжувався у відповідності з об'єктивними природними і соціальними законами. Народна художня культура також зароджується, поширюється й змінюється за тими ж законами.

Сучасна народна художня культура України специфічна, має свої особливості і характеризується безліччю форм діяльності. Реальними перевагами автентичної народної культури перед сувенірними ерзацами глобалізації, яка, за виразом В. Самохвалової, «замінює власне культуру цивілізаційним її симулякром (індустріально вироблюваною масовою культурою) і взагалі не може бути остаточно здійснена без ціннісного розкладання культури» [536, с. 58], може бути її, так би мовити, «експортування», тим більше, що нині відбувається пошук нових джерел творчості і, як ще одна перевага, – своєрідний ренесанс зацікавлення етнічними культурами – неофольклоризм («нео» – від грец. veos – молодий,

новий [532]. О. Дерев'янченко пов'язує «нео» зі словами греко-латинського походження νὸος (розум), νὸησις (мислення, поняття), νόημα (поняття), notio (поняття), сутність яких відображає форми і процеси людського мислення [198, с. 201–202]).

На наш погляд, якщо провести наукову дискусію, присвячену актуальності і затребуваності у реаліях сьогодення форм народної художньої культури, то можна передбачити, що виникне питання щодо визначення естетичної цінності і права на існування архаїчних чи більш пізніх її форм. Зрозуміло, що одні дослідники можуть не визнавати естетичні цінності новацій, інші можуть зауважити, що немає необхідності зберігати архаїчний фольклор, тому що молоді потрібна новітня творчість, більш модерна й відповідна реаліям сучасного суспільства. Переконані, що лише гармонійний діалог традицій та новацій в аксіосфері народної художньої культури на грунті «м'якого традиціоналізму», траскультури та глобальної локалізації є запорукою її виживання та поширення у конкуретному середовищі постсучасного хротопу.

Щодо історичних модифікацій українського фольклору, вважаємо, що субстанціонально він, як магістральна складова української народної традиційної культури, є складним явищем, яке було сформоване різноманітними чинниками єдиної системи: соціально-економічними, історичними, географічними, власне етнічними. В. Гусєв, з'ясовуючи специфіку художнього сприйняття народної художньої творчості, ключовими структурними його утвореннями визначив уснопоетичний та музично-драматичний фольклор, художню самодіяльність (як соціально-організовану творчість), фольклоризм (або вторинний, сценічний фольклор), неофольклоризм (як неформалізовано-побутову дозвіллєву творчість), декоративно-ужиткове мистецтво (з образотворчим фольклором) [171, с. 79–90]. Визначальним формотворчим видом функціонування фольклору дослідник визнав *художню діяльність*, ядром якої є народне мистецтво, що пронизує всі види і форми народної художньої творчості, а саме: народне

декоративно-ужиткове мистецтво, обрядовий і необрядовий фольклор, масова художня самодіяльність та індивідуальне художнє аматорство [159].

У світлі *структурно-функціонального аналізу* поняття «українська народна художня культура» нами визначено як складна, ієрархічна, оригінальна система, що саморозвивається, має конкретно-історичний, соціально-стратифікаційний, ціннісний, хронотопічний характер, характеризується способом ціннісно-смислового та художньо-естетичного буття українського народу в конкретному часопросторі з виходом у світовий простір діалогу культур і включає найбільш культуротворчі й взаємозалежні форми, серед яких: архаїчно-автентичний фольклор, фольклоризм, самодіяльна художня творчість, неофольклоризм, а також інші поєднання етнічних та сучасних складових (етно-хаос, фольк-рок, етно-фольк-рок, фреш-фольк тощо), що є її постмодерними складовими. Об'єднуючим фактором народної художньої культури є єдність і боротьба традицій і інновацій, які мають визначену образно-семантичну природу, жанрово-видовий склад, виразні засоби, форми соціального функціонування.

Кожна з підсистем має визначену образно-семантичну природу, виразні засоби, жанрово-видовий склад, форми соціального функціонування. Хронотоп як вісь даної системи виконує функцію встановлення зв'язку між картинами світу минулого і сучасного, традиційною та інноваційною світоглядними моделями. Важливими у цій системі вбачаються також творчі, соціальні, психологічні аспекти, а також побутування інфраструктури, що забезпечують створення і трансляцію в соціум традиційних та інноваційних форм української народної художньої культури.

Отже, представлена структура української народної художньої культури є моделлю зі складними структурними компонентами, своїми законами і внутрішнім рухом між ними в системі координат хронотопу. В умовах сучасної динаміки світового культурного розвитку саме українська народна художня культура, сформована завдяки єдності народних вичаїв, мови, традицій, етнічної самосвідомості, національної психології, уособлює

етнодуховну культуру українського народу і як складовий елемент системи цінностей, накопичених на всіх етапах розвитку народної культури, виступає одним із чинників творення національної самоідентифікації сучасного українства.

Маємо сподівання, що у майбутньому українська народна художня культура буде розцінюватися міжнародною спільнотою як достойний національний внесок у міжнародний культурний процес. У зв'язку з цим, вимоги щодо концептуалізації змісту української народної художньої культури, розкриття широкого спектра її функцій, особливо в сучасній ситуації постмодерну, коли українська культура прагне посісти гідне місце у світовому співтоваристві, зростають.

1.4. Герменевтико-діалогічний дискурс інтерпретації хронотопу української народної художньої культури

Оскільки внутрішнім духовним змістом хронотопу в парадигмальному вияві суб'єктивного переживання часовості є ідеальні смисли і значення свідомості, природно, що другим за значущістю після структурно-фунціонального аналізу напрямом досліджування української народної художньої культури у просторово-часових реаліях являється діалогічна філософія та генетично пов'язана із нею герменевтика як традиція інтерпретації текстів. Діалогістика представляє собою вияв синкретичності наукового мислення, що займає транскордонне положення між провідними парадигмами сучасного наукового пошуку: позитивізмом, класичною етикою, феноменологією, герменевтикою, критицизмом, постмодернізмом.

Позитивізм шукає об'єктивні закономірності іманентного розвитку явищ або розкриває статичні елементи їх структури, апелюючи до принципів природничих наук. Класична етика діє, виходячи з категоричного імперативу морального ставлення до Іншого, спорідненість з яким ґрунтується на діалектиці відмінності і спільності (від партикуляризму до універсалізму).

Феноменологія прагне до нейтрального опису трансцендентальних смислів свідомості, а герменевтика, навпаки, – до емпатійного тлумачення та розуміння іманентних смислів тексту, але межа між ними є дуже хиткою, враховуючи тенденції до етизації феноменології, яка не може абстрагуватися від співпереживання досліджуваному предмету, та онтологізації герменевтики, яка розширює предмет з тексту до буття в цілому: як свідомості суб'єкта, так і об'єктивного світу. Парадигма критицизму визначає соціально-класові залежності і диференціації досліджуваних явищ [62], а постмодерністська парадигма розкриває символічні репрезентації мистецьких явищ, у тому числі традиційних, у контексті сучасної соціальної комунікації на ґрунті риторики відмінностей та політики ідентичностей, притаманних для глобального цифрового мультикультурного світу.

Філософія діалогу, поєднуючи релятивну постмодерну толерантність до численних варіативних партикулярних інших з універсалістичною модерною солідарністю щодо єдиного абсолютного Іншого (Великого Іншого) як Ближнього, синтезує два напрями культурології: соціальне (антропологічне, позитивістське) та гуманітарне (філософське, психологічне), виявами якого є структурно-функціональний аналіз (соціальна культурологія) та феноменолого-герменевтичний дискурс (гуманітарна культурологія). На ґрунті філософії діалогу синтезуємо обидва ключових методологічних вектори нашого дослідження, які відповідають структурним особливостям хронотопу як єдності простору і часу та семіотичній морфології народної традиційної культури як точки зустрічі статичних інституцій та динамічних смислів, координатою якої є хронотоп.

У сучасних умовах діалог культур Заходу і Сходу набув загальнолюдської значущості. Україна географічно являється, як зазначає Василь Шейко, «своєрідним плацдармом перетинання культур Сходу і Заходу, Європи й Азії. З давніх часів точиться процес перетинання та синтезування східних і західних культурних традицій. Подібні процеси ведуть до потреби посиленого діалогу культур різних народів у самій

Україні. Вони позитивно позначилися на формуванні загальнолюдських цінностей. Але ці процеси ж не могли не позначитися на характері самої культури України. І сьогоднішні культурні глобалізаційно-цивілізаційні процеси несуть певні ризики й загрози існуванню національних, ознак культури» [651]. Саме Україні випало відігравати характерологічну роль у цьому діалозі культур. Спрямування на уніфікацію й стандартизацію різнорідних етнокультурних складників сучасної політики «формування культурної єдності» входить у суперечність з потребами збереження культурного різноманіття в Україні. Як зауважила Тетяна Метельова, «у такій ситуації вкрай важливим є знаходження запобіжників, що убезпечили б культурне розмаїття від витіснення у регіонально-етнічні резервації з подальшою муміфікацією у вигляді такої собі «шароварщини» [416, с. 10].

Діалогічна філософія постає, у першу чергу, філософією смислів, вона апелює до семантики культури. Якщо діалог у своєму буквальному перекладі читається як «взаємопроникнення смислів», то філософія діалогу є традицією герменевтичного тлумачення цих смислів. Герменевтичний метод сам по собі є діалогічною процедурою взаємодії читача з автором тексту через хронотопи. В структурі народної художньої культури з точки зору діалогу найефективніше вивчати і тлумачити аксіосферу як вагомий чинник формування світоглядного поля традиції. Ідеальні смисли, уявні значення, історично плинні цінності, що об’єктивуютсья у відповідних текстах та комунікаціях, розкриваютсья через інтерсуб’єктивні, інтеркультурні та інтертекстуальні процеси.

У контексті філософії діалогу кардинально змінюється уявлення про суб’єкта культурної творчості, який набуває інтерсуб’єктивного характеру, реалізуючись у полі символічних означників Іншого як предмета бажання. Буття суб’єкта як глибинний правдивий виток його автентичності також висвітлюється як універсально відкрите співбуття, звернення до Іншого. Уявлення про іншість як джерело розвитку культури складаються в Європі протягом століть, набуваючи теоретичне оформлення у специфічній групі

єврейської інтелігенції Європи, до якої належать іудейські мислителі Франц Розенцвейг, Мартін Бубер, Віктор Франкл та духовно споріднені з ними християнські філософи: Ойген Розеншток-Хюссі, Фердинанд Ебнер, Моріс Гюстав Недонсель [82; 214]. Завдяки їх духовній праці відбувся один із найбільш суттєвих світоглядних поворотів XX століття: він стосується суб'єкта культурної творчості. Мова йде про перехід від етичного суб'єкта Б. Паскаля («мислячий очерет») та гносеологічного суб'єкта Р. Декарта (cogito ergo sum – лат. «мислю, отже існую») до діалогічного суб'єкта. Новизна даного суб'єкта полягала у його здатності до трансцендування за межі упорядкованого простору назустріч Іншому, назустріч світу, безпосередня присутність якого поруч (всередині) мого буття (гайдегерівське Dasein) в чистому теперішньому часі уможливлює ідентифікацію Я-суб'єкта, проекцію його ідентичності в минуле і в майбутнє та самоусвідомлення шляхом порівняння Я з Іншим, встановлення спільного і відмінного між ними.

Спільною ознакою їх творчості стало незадоволення монологічною класичною картиною світу з картезіанським суб'єктом в центрі космосу, протест проти якої призвів до подолання «відособленої» свідомості. Помітимо, що анонімність і колективізм народної традиційної культури як вияв архаїчної міфологічної моделі також можна розглядати як «протодіалогічні» явища: адже фольклор передається від людини до людини з різноманітними варіаціями взаємодії, але з тою різницею, що традиційна соборність тяжіє до метафізики всеєдності, а філософія діалогу вторинно досягає універсалістичної єдності через початкове припущення відмінності між співбесідниками як провідної риси буття. Така відмінність набуває ключового значення при осмисленні фольклоризму та постфолькору яек способів варіації первинного архетипу.

Діалогічна філософія спирається на усвідомлення поліфонії, багаторівневої різноманітності буття, його непередбачуваності, непередзаданості, несамототожності, що можливі за рахунок відкриття

Іншого – не просто як компенсатора нестач суб'єктності, який заповнює утворений травмою особистісній чи колективний вакуум, а як екзистенційної духовної передумови становлення самості в реальному існуванні. Тому філософія діалогу постає як етична настанова на інтерсуб'єктивне буття, дотримання якої дозволяє зарахувати до цієї філософії не лише безпосередніх теоретиків даної течії, але й мислителів «діалогічного стилю», які так чи інакше намагалися осягнути сутність буття людини на основі некласичної картини світу, відповідно до принципів синкретизму, поліцентризму, поліконцептуальності, багатофакторності, еволюційного характеру Всесвіту.

Якщо сприймати народну художню культуру як феномен діалогічної традиції, синкретичної, багаторівневої та пластичної, можемо у її стурктурі виділити чотири моделі діалогу:

– інтерсуб'єктивний – взаємодія людей при створенні і передачі фольклорних творів;

– інтеркультурний – взаємодія різних етноцивілізаційних традицій у духовному складі фольклору та подальших форм його трансформації на основі кроскультурності;

– інтертекстуальний – взаємодія нового читача твору з самим твором або його прихованим автором (народом) за умов здійснення втілення культурної форми фольклору як архетипу в культурних артефактах фольклоризму, аматорської творчості та неофольклоризму;

– комплексний – багатовекторна системна взаємодія інтерсуб'єктивного, інтеркультурного та інтертекстуального зрізів народної традиційної культури в сучасних умовах глобального цифрового світу.

Ця схема типології діалогу стає зрозумілою, якщо виходити із розуміння діалогу як «взаємопроникнення смислів». Виявляється, що носіями культурних смислів постають: або живі, конкретні люди (і тоді йде мова про діалог особистостей, про інтерсуб'єктивні стосунки); або тексти, які об'єктивізують відповідні культурні значення (і тоді мова йде про герменевтичний діалог текстів, про феномен «інтертекстуальності»). Обидві

різновиди діалогу можуть проєктуватися у соціальну мега-площину, якщо мова йде про представників (текстів) інших спільнот, культур, цивілізацій. Проміжною і водночас все об'ємлючою формою герменевтичного і водночас онтологічно-антропологічного діалогу є звернення людини – «читача» (глядача, слухача) до «тексту», точніше до «автора» твору, як до співбесідника в історичній перспективі, але не відчуженого, абстрактно-умовного, а нагально необхідного, який сприяє духовному самовираженню обох учасників розмови. Діалог особистості і тексту постає головним механізмом здійснення історичного діалогу та діалогу культур: адже внутрішні світи автора і читача тексту не обв'язково синхронізовані у часі і можуть репрезентувати різні культурно-історичні традиції. Діалог особистості і тексту визначає теоретичну основу герменевтичної процедури.

Сучасний етап розвитку діалогічної парадигми характеризується унікальним світоглядним статусом: адже тільки в інформаційному суспільстві кінця XX – початку XXI ст. концептуальна парадигма діалогу набула аксіологічного пріоритету, який віддзеркалює кризу і перспективи розвитку культури, що призводить до перетину в полі діалогістики усіх трьох попередніх проблематик і моделюванню комплексних моделей діалогічних досліджень. Спробуємо, спираючись на праці провідних сучасних українських діалогістів (Є. Більченко, В. Малахов), визначити сучасні аспекти розуміння поняття діалог та окреслити специфіку його застосування щодо предмета нашого дослідження.

Зведення діалогу до розмови – найпоширеніша помилка вживання цього слова. Досвід спілкування та буття, який забезпечує діалог, – не просто ширший за розмову, але й взагалі може не бути розмовою, тобто вербальним спілкуванням двох осіб на засадах «толерантності» з метою досягнення компромісу. Попередньо зазначимо, що учасників у діалозі може бути на двоє, а більше або менше (кожен діалог за кількісними параметрами є полілог і одночасно монолог). Асоціація діалогу з «двійнею» сходить до поширеної етимологічної помилки внаслідок ототожнення греко-латинських

слів «duo», що означає «два», та «dia», що означає «проникнення» та кладеться в основу слова «діалог». Будь-яке проникнення – це вихід на екзистенцію самості людини. Existentia, до якої веде і якою пронизаний діалог, – не завжди пов'язана з мовою у вузькому лінгвістичному сенсі. Це свого роду символічна мова, або домовна реальність, якою є сакральний досвід підтексту або паузи за межами мовних об'єктивацій, що утворює фігуру реального чи уявного Третього як посередника між умовними двома учасниками діалогу: Я та Іншим (у хронотопі ми говоримо про численних інших). Діалог передбачає проекцію спілкування на буття через герменевтичне розуміння буття як повідомлення (тексту). Художній світ, художня реальність, художній досвід в структурі народної культури є такими повідомленнями. Водночас досвід дійсності, який дає діалог, – набагато ширший за досвід простого мовного повідомлення. Предметна дійсність породжує інформаційні стосунки між людьми у формі повідомлення, але сенс людських думок, відчуттів і переживань виходить далеко за межі мовних об'єктивацій.

Цей сенс складає глибину, приховану невербальну підоснову діалогу, його підтекст і внутрішній смисл, що дозволяє констатувати діалог як розмову, в якій виникає і прокладає собі шлях крізь відмінності реплік певний «Дух цілого». Традиційна народна культура, зокрема, художня культура, пронизана установками на культ соборного цілого, повною мірою демонструє дієвість та життєздатність універсально-екзистенційного коду діалогу. Завдяки цьому духу плюральні точки зору постають як реальні (нарівні досконалі й обмежені) вияви єдиної Істини у різних метаморфозах, що відображують її різні грані і при цьому тільки через взаємодію можуть дати цілісну картину дійсності. Формується установка на єдність через багатоманітність, яка передбачає інтеракцію суб'єктів, що, зберігаючи ідентичність Іншого, одночасно прагнуть спільного між Я та Іншим. У діалозі немає яскраво вираженого пріоритету: Я та Інший постають одночасно як рівноправні та підпорядковані істині цілого.

Саме «Дух цілого» є критерієм, який дозволяє розрізняти справжній діалог і так званий «діалог глухих»: в ідеальному діалозі всі співбесідники прислуховуються до правди Цілого, гегемонія ж належить тому, хто менше за все до неї прагне [Лк. 9:48]. Так, у платонівському діалозі «Пір» істина розкривається поступово, загальними зусиллями й у повноті своїй залишається ніби «плавати» між репліками. «Дух цілого» в діалозі визначає кінцевий результат спілкування: він є тою «істиною», до якої прагнули античні філософи – як до Алітейї, середньовічні богослови – як до Софії, а також східні містики – як до «золотої середини». Третій відкривається через порівняння своїх і чужих, Я та Іншого. Діалог поєднує єдність суб'єктів в істині з їх відмінностями у трактовках даної істини.

Як зазначає Є. Більченко, діалог виходить за межі як чистого монізму, так і чистого дуалізму й чистого плюралізму та у своєму загальному вигляді постає діалектикою – поліфонічним рухом за тріадою «Чужий – Інший – Ближній» [64]. Мова йде про поступовий процес взаємного зближення комунікантів через одухотворення адресата, який змінює свій образ в очах адресанта мірою чергування амбівалентних почуттів огиди і зачарування, ненависті і любові, відштовхування і притягування – за формулою дива: «Відійти – наблизитися». Ця тріада входить до складу більш широкого руху діалогу від самості через іншість і знову до самості за формулою «Я –не-Я – нове Я». Обидві тріади є діалектичними тотожностями протилежностей, тільки перша, лінійна – містить динаміку еволюційного сходження гегелівського прогресу, а друга, циклічна – передбачає статичність абсолютного синтезу теологічної діалектики. Теологічна діалектика як вираз позитивної онтологічної програми та класичної метафізики стверджує буття, апелює до архетипу, належить синтагмі простору та визначає глибинне ядро народної художньої культури.

Розкрити сутність народної художньої культури у світлі філософії діалогу можна лише через образ Третього. Увесь фольклор незримо звернений до Третього як Великого Іншого, що регулює стосунки своїх і

чужих. Фігура Третього в діалозі – спільного керівного начала, що до кінця залишається невичерпним і непізнаваним. Третій – це фігура Свідка інтеракції, який відіграє роль єдиної точки опори у плюральному протистоянні. Уся філософія діалогу у сучасному дискурсі може бути прочитана не тільки (і не стільки) як філософія Я та Іншого, скільки як філософія Третього. У діалогічних дослідженнях Третій постає як неупереджений спостерігач, суддя, під дистанційним, але пильним наглядом якого конфлікт між індивідами перетворюється на солідарність. Третій привносить асиметричність у структуру стосунків: його позиція в діалогічному просторі є одночасно присутністю і відсутністю, буттям і Ніщо, диференціацією гомогенності і гомогенізацією диверсифікації – через висунення вимог справедливого розподілу морального ставлення.

Унікальність ролі Третього в діалозі Я та Іншого полягає у тому, що саме через Третього реалізується моральність у ставленні до Іншого як до «обличчя» (Е. Левінас [351]). Інший як «обличчя» – це не антропологічний зліпок адресата, але його духовний образ, що постійно звернений до нас, нагадуючи нам про свою смертність і закликаючи до відповідальності, діючи на нас в реальності як надлишок нас самих. Єдність у діалозі постає свідомим чи позасвідомим злиттям нестач і надлишків наших справжніх «Я»в соборному духовному цілому.

Третій у народній традиційній культурі постає як сакральний вимір: він є одночасно образом беззахисності Іншого, станом відповідальності, викликаним цим образом, та Божественною Істиною, виявом якої є дана відповідальність: «В моєму ставленні до Іншого я чую Слово Бога» [100, с. 265]. Стосовно Третього як вищого закону винною є сама любов: Третій – це «сіль правди» у «їжі любові» (Е. Левінас [351].). Умовою появи Третього є дискурс порівняння. Виникнення бажання порівнювати не є випадковим. Щоб у суб’єктів порівняння зародилося прагнення співставляти, потрібно мати, що порівнювати, або, як вважав Б. Вандельфельс, мати те, що вимагає порівняння [90–94]. Це повинен бути не лише об’єкт порівняння у вигляді

Чужого/Іншого, який занепокоює, бентежить, хвилює, приваблює, дратує, одночасно притягує і відштовхує погляд, але й міра порівняння – та спільна ознака, яка виступає критерієм порівняльного процесу (сама етимологія терміну «по-рівн-яння» – прикладання до двох або кількох об'єктів рівної міри). Інший кидає «Виклик», він ставить запитання, створює напружену прикордонну ситуацію й самим фактом свого існування ніби натякає на повну відмінність від Я і водночас на можливість спільним із ним рис. Порівняння є формою «Відповіді» на цей «Виклик». У єдиному смисловому полі, в якому здійснюється порівняння, імпліцитно міститься установка на ідеальну рівність (В. Топоров [581–582]) – одухотворений пошук спільної основи, за допомогою якої можна було б налагодити стосунки, нівелювавши відмінності. Відтак, у порівнянні з'являється дещо загальне, надособистісне, трансперсональне, що є чинником симетричного зрівняння стосунків між учасниками діалогу; процесом переступання «межі» (у фольклорі, наприклад, образ хатнього порогу або мосту; сам вислів «вийти за поріг», що має трансцендентально-екзистенційне значення початку ініціації).

В основі змісту Третього лежать «універсалії культури» – загальнокультурні інваріанти, що піддаються безлічі історичних та регіональних інтерпретацій. Існує доволі багато відмінних між собою типів культур, проте всі вони мають певну долю спільного, втіленого в культурних універсаліях. У сучасній культурологічній думці універсалії постають координатами картини світу певного культурного співтовариства, вони складають архетипну основу традиційної народної культури, перебуваючи в синтагмальній площині статичних просторових структур. Центральною особливістю універсалій є органічно притаманна їм єдність загального і конкретного, спільного для усіх та варіативного: як глибинні структури соціокультурного буття людства, універсалії передбачають розмаїття інтерпретативно-варіативних втілень у численних програмах культурної поведінки різних спільнот (наприклад, фольклорні унівесралії породжують фольклоризм, неофольклоризм, постфольклор).

Внаслідок диференціації первинні універсалії розгалужуються, розпадаючись, породжують універсалії другого, третього порядків тощо (за В. Стьопиним, «дочірні категоріальні структури» [564, с. 61]). Оскільки універсалії у межах кожної традиції набувають свою інтерпретацію, кроскультурний дискурс культурологічного дослідження (культурна компаративістика) дозволяє співставити ці інтерпретації, виявити схожість і відмінність між ними. Фіксація моментів переходу універсалій з однієї культури в іншу відкриває «точку діалогу» між ними, що виводять компаративістський дискурс на рівень безпосереднього кореспондування з діалогічною філософією.

Найбільші труднощі полягають у пошуку і наданні позитивної відповіді щодо змісту цих екзистенційних транскультурних смислів. Якщо шукати відповідь на запитання що є однаково важливим для усіх, для людей різних релігій і культур, різного виховання, різних традицій і цінностей, то буде належним сказати, що це, у першу чергу, пошана до чужого життя, до буття Іншого. Пошана до чужого життя (якщо тільки вона не продиктована страхом перед покаранням) є почуттям, що формується на основі морального співпереживання. Це означає відмову від егоцентризму, усвідомлення того, що є дещо, що перевищує «мої» потреби. За словами П. Рассела, це – «відчуття того, що вбивати не можна» [156, с. 12], що складає глибинну сутність усіх гуманістичних релігій та філософських систем, не потребуючи раціонального обґрунтування. Справді, у світі немає культур, які б надали перевагу злу перед добром, хибі перед істиною, потворі перед красою: цінності істини, добра і краси інтерпретуються по-різному, але сама інтенція до істини добра і краси залишається апріорно незмінною.

Універсалії культури, завдячуючи своїй дотичності до інтуїтивно-емоційної сфери, ніколи не зможуть бути у діалозі раціонально об’єктивовані Третій завжди виявляється як значуща відсутність, що фіксується поняттям «підтекст». Універсалії не втілюються у тексті через очевидні форми. Вони утворюють приховану імпліцитну інформацію, або «містичне»,

«невисловлене», «міжрядкове» [68, с. 123]. Читач переживає «невисловлене» через прогалини, недомовленості, які складають активні елементи змісту тексту. Підтекст висловлювань плаває у паузах між репліками справжнього діалогу як певна священна «тиша», через яку маніфестує себе принцип трансперсонального і транскультурного злиття двох люблячих, з акцентуванням спільного начала суб'єктів такого злиття. У суперечці є переможець з його мимоволі безжальним ставленням до переможеного. У стані милосердя найбільшим переможцем є переможений: «Хто-бо найменший між вами всіма, – той великий!» [Лк. 9:48]. Дійсно, у справжньому діалозі істини досягає той, хто менше за все прагне сперечатися, здійснюючи тиск на свого опонента. Відтак, діалог – це парадигма, яка формує етичний тип особистості і в якості духовного вектора в сучасному суспільстві може служити чинником формування через освіту нової аксіології.

Здійснимо спробу положити діалогічну філософію до осмислення хронотопу української народної художньої культури. Відомо, що українець формує своє Я у просторі численних інших. Тому він часто відчуває кризу особистої та етнічної ідентичності. Криза ідентичності є наслідком атакування Чужого і водночас поштовхом до захисту від нього та способом його засвоєння. Глобалізм як установка на уніфікацію та мультикультуралізм як установка на фрагментацію є симетричними та взаємно пов'язаними стратегіями підкорення Чужого, але вони однаковою мірою не спрацювали. Так, крайнощі універсалізму тягнуть за собою небезпеку тотальності.

Надмірний же релятивізм підриває основи культурної самоідентифікації особистості. Справді, як може людина визначити своє «Я», свою самість, якщо усвідомлює себе відчуженою від власної культури, чужою серед численних чужих? «Чужі» проникають всередину нас, викликаючи розчинення в Іншому. Отже, потрібен діалектичний синтез з метою зняття крайнощів. До теорій, які синтезують тотальність і сингулярність, якраз і належить діалогічна філософія, що намагається

примирити крайності єдності і розмаїття культур. Пошук такої «єдності у багатоманітності» для України, яка інтегрована в дискурс інформаційного суспільства і представляє собою поле перетину різних культурно-історичних традицій, набуває особливої соціокультурної значущості.

Україна розглядається нами як простір для діалогу різних культур, адже у кожну епоху української історії на національній арені стикалися і приходили у взаємодію численні культурно-історичні, конфесійні, цивілізаційні, етнічні традиції, які формували неповторне обличчя української духовності. Масштаби і наслідки діалогу для України та української культури допускають виокремлення і теоретичне обґрунтування такої її властивості, як «діалогічність». Вперше це поняття було введено до наукового кола М. Бахтіним для позначення внутрішньо притаманної слову «відкритої установки на слухача» [41, с. 93], його «спрямованості на майбутню відповідь, яку воно передбачає і будується відповідно до неї» [там само]. Як основа існування думки, слово (текст) є головними носіями культури. Відтак, доцільно поширити твердження М. Бахтіна на культурні процеси в цілому і конкретизувати їх на прикладі національного типу культури.

На основі «трансплантації», пересаджування поняття культурної діалогічності доцільно визначити таким чином: діалогічність – це внутрішня установка на співпрацю з іншими культурами, здатність до творчої взаємодії, відкритість. Діалогічність, як органічно властивий природі будь-якої культури імпульс, знаходить своє вираження у специфічних формах етнічної самоідентифікації суб’єктів культури на кордонах різних культурних традицій. Діалогічність української культури полягає, насамперед, у її геополітичному положенні, яке від часів Київської Русі змінює наш тип культури, перетворює його на важливу контактну ланку між Сходом і Заходом, забезпечуючи тим самим постійний, сповнений драматичних колізій процес діалогічної взаємодії слов’янських народів з багатьма регіонами Ойкумени.

Проблема «прикордонного типу» України часто обговорюється в контексті загального філософського та історико-культурологічного дискурсу про прикордонне положення слов'янства «між Сходом і Заходом». Ця проблема належить до найбільш дискусійних в українській історіографії, активно розроблялася російськими та українськими мислителями (О. Бердяєв, М. Карамзін, В. Соловйов, П. Толочко, О. Хомяков, та ін. [54; 555; 580]). В їхніх працях постулюється межовий характер слов'янського типу духовності як «західно-східної». Відтак, українська культура збагачується за рахунок візантійських, античних, болгарських, іранських, скандинавських, індійських, китайських та інших імпульсів. Таким чином, розгортається заснований на трансплантаційному принципі типовий процес діалогу культур, який базується не на механічному наслідуванні, а на творчому переосмисленні чужого, його пристосування до самобутньої національної культури. Зауважимо, що маргінальним культурам є притаманним суперечливе поєднання відкритості й закритості, вселенського масштабу світобачення й вузького етнографізму, універсалізму і партикуляризму, космополітизму й «хуторянства», імперських амбіцій і хворобливого плазування перед іноземним, продиктованим комплексом меншовартості, історичної неповноцінності.

Інтеркультурний діалог позначився на національному менталітеті, сформувавши у ньому таку амбівалентну світоглядну рису, як сплав страху і трепету, симпатії та антипатії, ксенофілії та ксенофобії, що виражає мотив Чужого у нашій історії. Образ Чужого надає діалогу конфліктного характеру та змушує його рухатися від образу ворога до образу друга (Іншого, Ближнього), що дозволяє нам говорити про динаміку діалогу культур в Україні, певні тенденції його розвитку.

Культура існує на межі з іншою культурою, у стані порівняння «свого» і «чужого», у стані налаштування на «чуже» (від філії – до фобії, від плазування – до ненависті та навпаки). На думку Ю. Лотмана, протиставлення внутрішніх механізмів розвитку культури і зовнішніх

«впливів» на неї є результатом наукового умоглядного абстрагування: ці два начала в історичній дійсності становлять динамічну єдність іманентно притаманних культурі елементів її ендогенної структури, забезпечуючи діалектичний розвиток культурної традиції (саморозвиток як внутрішньо суперечливий процес) [388, с. 227]. Думка про те, що абсолютно «чистих», «самобутніх» культур не буває, не була чужою і в українській суспільно-історичній традиції (Д. Антонович, І. Дзюба, Є. Маланюк, П. Толочко [580]). Культура, що замикається на собі, приречена на виснаження своїх внутрішніх сил, на духовне виродження і, зрештою, повну загибель, подібно до тавтологічно замкнутих на ендогамних шлюбах аристократичних родів.

Відтак, зовнішні впливи збагачують духовний потенціал, зміцнюють національну культуру і спонукають до активного творчого пошуку. Ю. Лотман зауважує, що культура не є чисто національним показником, але постає продуктом взаємодії численних культур (навіть за умов, якщо вона, виходячи з етноцентричних комплексів, хоче приховати свою поліфонію) [389, с. 18–24]. Більше того: така поліфонія антропологічно «виправдана»: вона становить результат універсальної здатності людини постійно переключатися з одного культурного коду на інший (навіть на повсякденному рівні: адже одне «Я» акумулює в собі численні субкультури: статі, релігії, способу життя, вікової групи, праці, класу, рівня достатку, естетичного смаку тощо). Навіть протягом дня, коли ми спілкуємося з різними людьми в межах одного культурного середовища, ми постійно змінюємо манери поводження, тобто в мікромасштабі стикаємося з численними культурними іншими, що полегшує вихід на рівень цивілізованого діалогу з Великим Іншим. Навіть якщо цей діалог матиме форму зіткнення, сварки, конфлікту, це все одно краще для досягнення розуміння, аніж повна відсутність спілкування (Л. Вітгенштейн) [97].

Конфліктний характер інтеркультурності є органічно притаманною їй властивістю. Діалог культур не може протікати безболісно. Це завжди певна межова ситуація, яка виводить культурні системи із стану інертної рівноваги

(або, висловлюючись мовою синергетики, «точки біфуркації»). Якщо зважити, що довготривала рівновага, провокуючи її стагнацію, є небезпечною для будь-якої системи, то таке прикордоння є позитивним «викликом» для звільнення внутрішнього творчого потенціалу культури. Будь-який акт культурної творчості є «відповіддю» на «виклик» певної кризової, «прикордонної» ситуації, що утворюється внаслідок діалогу-конфлікту однієї культури з іншою культурою (А. Тойнбі) [579], що дозволяє поєднати поняття «діалогу» з поняттям «криза культури» – переоцінка цінностей і зміна ціннісної парадигми культури внаслідок тривалого і глибокого контакту з іншою культурою. Тому, як це не парадоксально, міжкультурний діалог – явище, зовсім не тотожне військово-політичній злагоді і дружбі між народами, що взаємодіють.

Яскравим виявом конфліктної діалектики інтеркультурності є ефект лавини у динаміці діалогу культур. Цей ефект виявляється у тому, що при взаємодії культури-донора з культурою-реципієнтом відбувається поступовий перехід від еквівалентності спільноти «своїх» у їх родоплемінній замкнутості, яка протиставляє себе Чужому або ототожнює себе із ним у вигляді механізму проєкції, – до диференційованої складності, яка виявляється у поступовій гуманізації Чужого через процес творчого «перекладу» чужих текстів, і, надалі, через вироблення і «викид» власних текстів у семіосферу. В останньому випадку спостерігається синдром «енергетичне зростання» – зустрічний потік текстів, як відповідь на виклик «донора», яка у більшості випадків не тільки дорівнюється, але й переважає за змістом, кількістю і культурним значенням провокуючий її зовнішній вплив. Утім, трапляються і так звані «діалоги з неповним циклом», приміром, діалог культури Київської Русі з Візантією, коли рівноцінного взаємного обміну не відбувається (чи то взагалі – обміну) внаслідок зміни напрямку потоку текстів. Однак, навіть якщо культура-реципієнт не здійснює будь-якого адекватного зворотного впливу на донора, це не припиняє діалогу культур, оскільки останній виявляється не стільки у здатності «відповідати»

на запозичене, скільки у здатності його творчо (критично) переробляти відповідно до власних потреб. У такій переробці і виявляється «відповідь».

Отже, діалог – це динамічний процес, який розвивається у часі. Складний процес взаємодії культури-донора і культури-реципієнта дозволяє дійти висновку про довготривалість діалогу культур, який не є одноманентним актом передачі-прийому цінностей, але є, за словами Ю. Лотмана, своєрідною драмою з власною логікою розгортання сюжету, що за структурою нагадує наратив – структуровану оповідь, яка утворює навколо себе певний міфологічний простір. Справді, діалог можна порівняти з романом або драмою, в основу якої покладена орагінчно властива принципу історизму тріадична діалектична лінійна модель розгортання культурного сюжету як певна форма есхатології. У цій культурологічній «драмі» є свій початок, середина, кінець – «зачин», «зав'язка», «кульмінація», «розв'язка».

Характерним для увертюри діалогу культур є однобічний потік текстів. Вони накопичуються в культурному фонді культури-реципієнта. «Культура-донор» в культурній Ойкумені наділяє себе центральною позицією, нав'язучи реципієнту положення периферії. Така модель засвоюється реципієнтом і він сам себе оцінює подібним чином, одночасно поетизуючи свої культурні риси як ознаки молодості, новизни, «початку шляху». Наприклад, культурні особливості у генеалогії скіфів були джерелом екзотичного захоплення «варварськими» культурами з боку, наприклад, європоцентричної традиції).

Чужа духовна скарбниця в такій діалоговій ситуації уявляється культурі-реципієнту як Світло, що випромінюється, і характеризується пристрасним пориванням до неї, як до блискучого центру. Наприклад, у слов'янських мовах, починаючи з часів християнізації Русі, утверджується слово «просвітництво» як синонім утвердження християнства з Візантії; титул «просвітитель» використовується щодо особи Володимира Великого як хрестителя Русі, якого називають язичницьким за формою, але християнським за змістом прізвиськом «Красне Сонечко». У літописному оповіданні про прийом княгині Ольги в Константинополі, трактований

авторами «Повісті временних літ», як дипломатичний тріумф Русі, вітчизняного літописця надзвичайно надихає той факт, що імператор назвав Ольгу дочкою. Вітчизняні історики Б. Рибаков та М. Брайчевський називають цю радість «наївною», оскільки це вказує не стільки на високий престиж Ольги, скільки на ієрархічне підпорядкування Русі Візантії [81, с. 132]. Але на той час русичам, захопленим світлом греко-православної культури, імпонував хоча б такий, сеньйорно-васальний, зв'язок із великою імперією.

Культура-реципієнт на середині діалогу оволодіває чужою мовою, засвоєння культурних норм, атрибутів престижу, жанрових і канонічних правил побудови зразків тексту Іншого, патернів поведінки тощо. За цими зразками починаються створюватися власні тексти, які є ще мало оригінальними, наслідувальними, подекуди еклектичними (наприклад, Константинопольська Софія та Собор Святої Софії Київської II ст., давньоєгипетська піраміда над могилою африканського царя Піанхі VII ст. до н.е., виконана суворо за стилем класичних пірамід у Гізі, але на тисячоліття пізніше). Ворожість реципієнта до донора на цьому етапі поступово зростає, розпочинається, за висловом Ю. Лотмана, «бунт периферії проти центру культурного ареалу» [387; 388, с. 227] – гостра боротьба за духовну незалежність. У результаті наступає критичний момент: напрям плину текстів змінюється, реципієнт стає донором і навпаки («актори» обмінюються «ролями»). Світоглядною передумовою другого етапу діалогу є переоцінка цінностей (криза) культури-реципієнта: вона сама починає зазіхати на якості, якими до того часу монопольно володіла культура-донор: «обраність», «правильність», святість, «давнє походження» тощо, – претендуючи на заміщення позиції донора як центру семіосфери і на витіснення донора на окраїни культурного буття. Такі претензії спираються на схильність реципієнта до різкого розмежування, а подекуди й протиставлення авторитета донора авторитету трансльованих ним текстів. Донор трактується, як тимчасовий і часто негідний зберігач високих

духовних цінностей, що, нарешті, повертаються на своє «законне місце». Засадами такого розуміння є стремління культури-реципієнта до самоствердження за рахунок запозиченого, – інтенція, яка виростає з комплексу історичної неповноцінності, що складається у реципієнта внаслідок уподібнення себе із донором, а також внаслідок тривалого перебування у стані культурпсихологічного стресу, який відчуває самосвідомість культури, втиснутої у «псевдоморфози» («чужі форми» – термін О. Шпенглера) інших традицій.

Зрозуміло, що культура-реципієнт через деякий час після початку діалогу починає декларувати себе джерелом та суб'єктом «донорських» цінностей. Культурно-історичними прикладами цьому можуть слугувати, зокрема, походи давньоруських князів Аскольда, Олега, Ігоря, Святослава на Константинополь і ту затятість, з якою літописи повідомляють про ритуальне прибивання щита на стіни міста – типовий обряд протесту реципієнта проти донора. Прагнення реципієнта до самоствердження за рахунок запозичених у донора надбань реалізується, наприклад, у вивезенні князем Володимиром трофеїв із захопленого ним Корсуню-Херсонесу і в розгалуженій ідеологічній програмі Ярослава Мудрого (від запровадження рівноцінного грецькій церкві культу національних святих – до грандіозних архітектурних проєктів, виконаних у візантійському стилі).

Будь-які спроби культурної рефлексії стосовно русько-візантійських відносин того часу (як і пізніше) невідворотньо набували відтінку конкуренції, змагальності, боротьби, прагнення до самоствердження на основі присвоєння собі цінностей мандрівної Істини (Третього). Суперництво Києва та Константинополя віддзеркалюють не тільки хрестоматійно відомі паралелі «Ольга – Олена», «Володимир – Костянтин», але й «Слово на оновлення десятинної церкви», «Повість временних літ», легенди про відвідування гір Київських апостолом Андрієм, – що цілком могло бути, як вважають історики, реальним фактом, але потім було політично використано з метою звеличення Русі та її урівняння з християнським «Першим» Римом

та «Другим» – Візантійською імперією («Андрієва легенда»), а також «Костянтинова легенда» про прийом у Костянтина «правителя русів», який отримав титул «царського кравчого». Старання відділити християнство від іудеїв (і далі, від «греків») й представити слов'янський етнос його найбільш достойним носієм присутнє в історіософських дуалістичних моделях на зразок бінарної опозиції «Закону і Благодаті» в митрополита Іларіона (розгорнутої в тріаду «Завіт – Закон – Благодать» у його історичного наступника митрополита Климента Смолятича). Показово, що у літописному трактаті Чорноризця Храбра, створеному в цей же час, йдеться про перевагу у святості слов'янської мови над грецькою.

Усі перелічені об'єкти змагання складають своєрідний культурний архетип – образ первинної «мандрівної істини» – тих універсальних кроскультурних духовних цінностей, на монопольне володіння якими одночасно претендують кілька культурних «обителей». Культури-конкуренти, сперечаючись між собою, намагаються представити саме свій культурний простір як єдине «законне» й «святе» місце для збереження істини. Втім остання є єдиною. Порівнюються тільки альтернативні ґатунки її інтерпретації. Відтак, на другому етапі діалогу культур з'являється фігура Третього, який являється тією самою «мандрівною істиною». Чиниться своєрідна боротьба «Я» та «Іншого» за «Третього», який вносить у діалогічний процес одночасно симетрію та асиметрію. Симетрія утверджує рівноправність своїх часткових інтерпретацій, на ґрунті яких може розвиватися їх конкуренція, боротьба за «першість». Асиметрія закликає до відповідальності та опіки над Іншим (наприклад, над культурою-реципієнтом). Врешті, змагання рівноправних і рівноцінних суб'єктів внаслідок поглибленого пізнання ними одне одного перетворюється в розуміння схожості й близькості, а відтак – у спільність, солідарність, ґрунтовані на толерантності й відповідальності.

Щодо кінця діалогу, зауважимо, що він є відсутнім у діалогах з «неповним» циклом, де справа обмежується вибірковим і творчим

засвоєнням інокультурних традицій без власної творчої ініціативи, то він характеризується повносилим виходом у семіосферу культурних надбань реципієнта. Прикладами можуть слугувати поява оригінальних культурних пам'яток на Русі, починаючи від «Слова о полку Ігоровім» та Михайлівського Золотоверхого собору й закінчуючи іконописами А. Рубльова. Це доводить, що вторгнення зовнішніх текстів виконає роль дестабілізатора і каталізатора, які пробуджують від небезпечної рівноваги, але не підмінюють потужності місцевої культури, виводячи із стану дрімотної ентропії її внутрішні потенції (синдром «виклику» в А. Тойнбі, про що йшла мова вище). Звичайно, що типологізація етапів діалогу культур, окреслена Ю. Лотманом, не позбавлена внутрішніх «пробілів» (наприклад, недостатньо розкрито специфіку взаємодії рівноцінних за кількістю і якістю культурної продукції учасників). Водночас, якщо зважити, що будь-якому діалогу, в тому числі і діалогу культур, притаманна внутрішня асиметричність співвідношення Я та Іншого, можна припустити, що навіть рівноправні за духовними надбаннями культури чергуються, переймаючи на себе ролі донора і/або реципієнта.

Таким чином, на грунті діалогічної філософії текст української культури і, зокрема. народної художньої культури, як хронотопний тип культурно-історичної цілісності є простором діалогу культур. Останній розуміється нами як процес взаємопроникнення сенсів різних традицій, що розширяє, але не підміняє місцеві потенції розвитку. Характерною рисою діалогу культур є парадоксальність у ставленні до переконань його учасниць, щодо яких висувається амбівалентна вимога їх включеності та вилученості із дискурсу комунікації, який завдяки цьому набуває конфліктного забарвлення. Конфлікт у діалозі – це завжди протистояння між етнічним і загальнолюдським началами, що дозволяє суб'єкту духу рухатися від першоєдності через роз'єднання до воз'єднанння, від сліпого злиття з Іншим через протест проти нього до самовіддачі, реалізуючи ідеал соборності в народній традиційній культурі.

Специфіка національного дискурсу діалогічного хронотопу виявляється у прикордонному характері етнічної ідентифікації українців між Сходом і Заходом, між якими екзистенційне порівняння постає формою рефлексії стосунків. Наприклад, на духовно-ментальному рівні дане порівняння набуває характеру антиномії православних та католицьких традицій, у межах якої національний суб'єкт мислить хаос Чужого і космос Свого, утворюючи бінарну міфологему «Західна – Східна Україна».

Конфліктність діалогу виражається у наявності архетипічної фігури Чужого на маргіналіях топосу культури як відправної точки взаємодії, що рухається, мірою гуманізації образу Іншого, від Чужого до Ближнього за допомогою Третього, від центрації через децентрацію до нового центризму, від мови ненависті до Чужого через мову толерантності щодо Іншого до мови любові до Ближнього через Третього. Культури, що беруть участь у діалозі, нерідко конкурують між собою за право монопольне володіти Третім. Відтак, можемо говорити про діалектичний і динамічний характер діалогу як тріадичного саморозвитку у родоплемінній еквівалентності «своїх» через протистояння «чужим» і до творчого засвоєння їх іншості. На рівні художнього хронотопу народної культури це виявляється як безкінчений процес зіткнення просторово-часових моделей різних мистецьких традицій, напрямів і стилів – від епохальних до регіональних варацій та локальних топосів (за діахронією та синхронією), поєднаних на автентичній основі культурних універсалій, що дозволяють українську художню кульутру як історичну цілісність включати у контекст світової цивілізації.

Висновки до першого розділу

Констатовано, що звернення до формування нових концепцій простору, часу і меж між теперішнім, минулим і майбутнім, переживання хронотопів як

кодуючої схеми у просторі й часі набуває сьогодні нової, особливої актуальності.

На основі аналізу інтерпретацій визначень часу і простору (М. Бахтін, О. Ухтомський та ін.) показано, що хронотоп з властивими йому індивідуальними «тяглістю» (параметр простору) та «тривалістю» або «темпоральністю» (параметр часу) віддзеркалює суб'єктивні антропологічні характеристики життєвого світу суб'єкта й смисли його свідомості.

Розглянуто інтерпретації розуміння хронотопу представниками гуманітарної традиції (В. Біблер, Г. Кнабе, А. Лосєв, М. Мамардашвілі, А. Михайлов та ін.), які відстоюють уявлення про світ, що осмислюється людиною через здатність до змістопокладання як основу людської діяльності і досвіду. Виявлено, хронотоп, як універсальний контекст функціонування художнього твору, є індивідуальним для кожного сенсу та одночасно може бути індивідуальним і колективним культурним смислом. Художній твір з цієї точки зору має багатошарову («поліфонічну») структуру тексту, кожен рівень якої являє собою взаємно-зворотний зв'язок просторових і часових параметрів, заснований на єдності континуального (тривалості) та дискретного (тяглості) початків, що дає можливість здійснення трансформаційного подвійного переходу часових форм у просторові і навпаки. Чим більше у творі виявляється хронотопних шарів, тим його полісемантичність є вищою, тому хронотоп постає предметом герменевтичної інтерпретації.

Здійснено культурологічну концептуалізацію поняття «хронотоп», який постає властивістю буття/реальності, що виражається у зміні послідовності подій у часі та незмінному їх співіснуванні у просторі. Семантика концепту «хронотоп» підкреслює його безумовний, іманентний буттю онтологічний і суб'єктивно обумовлений у художній, інтелектуальній рефлексії культурно-антропологічний характер, тим самим актуалізує його як спосіб осмислення народної художньої культури та застосування для вивчення статичних явищ і

динамічних процесів: архетипічно-символічних структур позасвідомого та уявних ідеальних значень свідомості.

В основі авторського тлумачення поняття «хронотоп» лежать феноменологічні уявлення про простір і час як про колективну статичну «тяглість»/«дискретність» (параметр простору) та індивідуальну динамічну «тривалість»/«темпоральність», тобто – суб'єктивні антропологічні та семіотичні характеристики життєвого світу особистості, що існують та інтерпретуються як смисли її свідомості (часова категорія), укорінені в архетипічні структури (просторова категорія). Єдність простору і часу, історії і структури, смислів та інституцій утворюють морфологію хронотопу, окремі складові якого змішуються і переплітаються внаслідок «компресії» – взаємно пов'язаних процесів очасовлення простору та опросторовлення часу у новітніх умовах функціонування народної художньої культури.

Хронотопічний спосіб дослідження зумовлює вивчення інтегрального образу світу народної художньої культури. Категорія «хронотоп» може бути застосована для вивчення статичних явищ (художніх творів чи часових періодів) та динамічних, рухливих процесів (трансформація самосвідомості, культурний досвід).

Надано субстанціональне та структурно-функціональне визначення української народної художньої культури. Як сукупність створених і поширюваних у певному суспільстві творів народної творчості, а також способів їхнього збереження, вивчення, трансляції, вона є відображенням дійсності в художніх образах за допомогою особливих виразних засобів, різних функцій збереження, можливостей вивчення і поширення художніх цінностей. У народній художній культурі закладений механізм функціонування і збереження культури в цілому.

Показано, що у параметрах структурно-функціонального підходу народна художня культура у співвідношенні окремих її структурних елементів, виявляє особливості буття системи твору мистецтва як «механізм» і «організм». Діалектика «механізму» і «організму» в художній культурі

виявляється в тому, що функціонування «механізму» художньої культури забезпечує її внутрішню цілісність, тобто робить її «організмом». У свою чергу, органічна цілісність художньої культури має чітку «механічну» структуру і неможлива без неї. Особливості типів взаємозв'язку структурних елементів художньої культури, укладені в діалектику «механічного» і «органічного», припускають їх взаєморефлексію як головну ознаку самоорганізації системи творів мистецтва на стику традиції та новації. «Організм» і «механізм» як парадигма і синтагма, статичне та динамічне начала утворюють сприятливі передумови для однакового вираження в народній художній культурі консервуючого та революційного початків.

Зауважено, що за функціональною спрямованістю народна культура у хронотопі свого розвитку виступає як поліфункціональне явище із складною ієрархічною структурою, структурними компонентами якої є фольклор, етнохореографія, традиційні види народного образотворчого мистецтва (живопис, скульптура, графіка), декоративно-прикладна творчість (народне декоративно-ужиткове та художньо-прикладне мистецтво), народна архітектура, фольклор субкультур, постфольклор тощо. Ядром української народної художньої культури постає архаїчно-автентичний фольклор (уснопоетичний і музично-драматичний), який представляє народну традицію у хронотопі від минулого до сьогодення. Відзначено, що фольклор детермінував появу фольклоризму як вторинну інтерпретацію (об'єктивацію) традиційних форм фольклору, неофольклоризму як новітню символічну репрезентацію фольклору в сучасних умовах та самодіяльну художню творчість/аматорське мистецтво як соціально організовану творчість народу. Сутнісно народна художня культура є поняттям, що позначає відповідне семантичне поле функціонування культурних форм, що виражають дух художнього як світоглядну інтенцію народної творчості.

Відповідно до первинної типології, народна художня культура поділяється на архаїчну та сучасну (міську). З першим («сільським») типом щільно пов'язується поняття автентичності. Воно визначає не тільки дійсний

зміст культурного артефакту, а й його оригінальну трансформацію в історичному просторі. У ході дослідження українська народна художня культура постає синтетичним смисловим феноменом, зі структурними елементами, які найбільш всебічно маніфестують взаємозв'язок традицій та інновацій у її хронотопі.

У світлі структурно-функціонального аналізу українська народна художня культура визначена як складна, ієрархічна, оригінальна система, що саморозвивається, має конкретно-історичний, соціально-стратифікаційний, ціннісний, хронотопічний характер, характеризує спосіб ціннісно-смислового та художньо-естетичного буття українського народу в конкретному часопросторі з виходом у світовий простір діалогу культур і включає найбільш культуротворчі й взаємозалежні форми, серед яких: архаїчно-автентичний фольклор, фольклоризм, самодіяльна художня творчість, неофольклоризм, а також інші поєднання етнічних та сучасних складових (етно-хаос, фольк-рок, етно-фольк-рок, фреш-фольк тощо), що є її постмодерними складовими. Об'єднуючим фактором народної художньої культури є єдність і боротьба традицій і інновацій. Хронотоп як вісь даної системи виконує функцію встановлення зв'язку між картинами світу минулого і сучасного, традиційною та інноваційною світоглядними моделями.

У парадигмі функціонального аналізу народна художня культура постає системою відносно автономних інститутів (ізолятів), кожен з яких відіграє свою функцію у соціокультурній практиці. Українська народна художня культура як система є підсистемою системи більш високого рівня складності. Вона має не лише свою специфіку, але й несе загальні особливості універсальних культурних інститутів, їх цінності, рольові розподіли, соціальний склад, правила і патерни поведінки, ритуальні форми здійснення поведінкових актів.

Структурно народна художня культура як підсистема художньої культури взагалі включає притаманні їй: художній світ; художнє життя;

художню реальність; художню творчість; художнє виробництво; художню діяльність.

Як ієрархічна структура українська народна художня культура має суб'єкт і об'єкт. Координатами смислового поля української народної художньої культури є міфологічний хронотоп як єдність просторово-часових реалій циклічного часу (архетип Золотого віку) та радіального простору (архетип кола). Діалого-герменевтичний дискурс методологічно доповнює структуралізм та функціоналізм у нашій роботі відповідно до поєднання у предметі дослідження притаманних для його семіотичної будови внутрішньої вертикальної вісі доцентрового сходження (цінності) та зовнішньої горизонтальної вісі відцентрового зміщення (символи, знаки, архетипічні структури). Діалог культур дозволяє поєднати феноменологічну нейтральність, до якої тяжіє соціальна культурологія, та ціннісну емпатію, яка відрізняє гуманітарне культурологічне знання. Етика Іншого займає прикордонне положення між суворим позитивістським структурно-функціональним аналізом та естетичною світобудовою герменевтичного розуміння тексту.

Як культурний смисл хронотоп входить у світ теорії цінностей, тому аксіологічно нейтральна феноменологічна установка в його інтерпретації як елементу потоку смислоутворення має бути поєднана з притаманною для слов'янською філософії культури ціннісною рефлексією. Відтак, хронотоп стає однією з координат етнічної та індивідуальної картини світу особистості, її культурної ідентичності, а його функція у художньому творі полягає у вираженні особистісної позиції, індивідуального авторського сенсу. Причому, власними хронотопами (з відповідними спектрами цінностей і смислів) володіють і Автор, і сам Текст, і його Читач.

Хронотоп народної художньої культури виконує функцію встановлення зв'язку між картинами світу минулого і сучасного, традиційною та інноваційною світоглядними моделями. Просторово-часова

модель як спільний смисловий орієнтир для суб’єктів української народної художньої культури виконує роль Третього у взаємодії Я та Іншого.

Специфіка національного дискурсу діалогічного хронотопу виявляється у прикордонному характері етнічної ідентифікації українців між Сходом і Заходом, формою рефлексії стосунків між якими постає екзистенційне порівняння. На рівні художнього хронотопу народної культури це виявляється як безкінечний процес зіткнення просторово-часових моделей різних мистецьких традицій, стилів і напрямів (за діахронією та синхронією: від епохальних до регіональних варіацій та локальних топосів), поєднаних на автентичній основі культурних універсалій, що дозволяють українську художню культуру як історичну цілісність включати у контекст світової цивілізації.

РОЗДІЛ 2

МОРФОЛОГІЯ, ТИПОЛОГІЯ, ДИНАМІКА УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Фольклор як смислове ядро української народної художньої культури

Важливою складовою народної художньої культури як комплексного феномена є художня творчість (у спеціалізованому сенсі – професійне мистецтво; у стихійному, аматорському та етнічному значеннях – фольклор). Художня творчість (у т. ч., фольклорна) виражає онтологічний статус індивідуального або колективного суб'єкта, що передає ментальність, архетипи та картину світу культури через діалог традицій і новацій на вертикальному рівні (в часі) та на горизонтальному (у просторі) – передає від покоління до покоління, від регіону до регіону та від субкультури до субкультури, водночас шукаючи спільні знаменники їх взаємодії у життєсвіті художньо-естетичного. Завдяки своїй буттєвій автентичності та автохтонності традиційна народна творчість є ефективним механізмом протистояння притаманній для глобальної культури симуляції та ідеологічним фундаменталістським реакціям на симуляцію, що лише примножують спустошення. Фольклор наповнений реальним змістом колективного позасвідомого народу, несе живу пам'ять та символічно одухотворені першообрази, здатні протистояти як комерційним симулякрам арт-ринку, так і квазірелігійній ортодоксії політичних ідеологем. *Народна художня творчість – це найважливіший пласт національної культури, основа, без якої неможливе формування національної свідомості і розвиток професійного мистецтва.*

Сучасні і традиційні форми народної творчості дозволяють з різним ступенем наповненості і завершеності реалізувати та відновити той духовний потенціал, що є в кожній людині і який може протистояти соціально-моральному руйнуванню та спустошенню. Цим, насамперед, обумовлена соціальна, психологічна, етична, смислотворча цінність народної творчості, її важлива роль в естетичному вихованні особистості, у відновленні її самостійності та перебудові її суб'єктності в умовах оголення травматичної реальності на тлі розшивання ілюзорних заспокійливих історій про неї. Творчість, у тому числі народна, недарма в релігійно-філософському дискурсі (В. Соловйов, М. Бердяєв) вважається способом здійснення теургії – реалізації людиною божественних цілей, сумісної діяльності Бога і людини, богодії [555]. Пізнання народної культури як багатомірної системи і як елемента системи більш високого порядку вимагає розгляду художньо-творчої діяльності етносу в контексті філософського осмислення традиційного фольклору.

Фольклор – унікальне самобутнє явище в народній культурі, завдяки якому здійснюється наступність поколінь, їхнє долучення до національних життєвих джерел. З точки зору феноменології культури фольклор є складовою життєсвіту (гусерліанського Lebenswelt) – дотеоретичного досвіду первинних уявлень, що безпосередньо виростають з вітального, довербального, чуттєвого та водночас знакового простору мови, структурованої як позасвідоме (лаканівське Реальне) [347]. Фольклор є концентратом культурних архетипів і містить як історично лабільні форми буття культури, так і її константи та універсалії. Тому основою некласичної культурологічної та культурно-антропологічної інтерпретації фольклору має служити універсалістична класика. Багатозначність терміна «фольклор» була визначена історично, невдовзі після того, як це поняття було запропононовано англійським істориком культури Вільямом Томсоном під псевдонімом А. Мертон у 1846 р.

У межах «Фольклорного співтовариства» (Folk-Lore Society), заснованого у 1878 р., було сформульовано два значення терміна «фольклор». Ці терміни цілком передавали європоцентричний еволюціоністський дух тогочасних колекціонерів-романтиків: фольклор як «стародавні звичаї, обряди і церемонії минулих епох, що перетворилися в марновірства і традиції нижчих класів цивілізованого суспільства» та у ширшому значенні – як «сукупність форм неписаної історії народу» [713, с. 4]. Там само йдеться про те, що «фольклор охоплює всю культуру народу, що не була використана в офіційній релігії й історії, але яка є і була завжди його власним добутком» [там само].

В універсальному значенні «народних знань» і «народних традицій» термін «фольклор» вживали багаточисленні науковці США, Латинської Америки, Великобританії, Франції, Бельгії, Німеччини, інших країн [720]. Соціологічний напрям, заснований А. Вараньяком і А. Мариню, охоплював весь комплекс артефактів народної культури. У Скандинавії і Фінляндії фольклор визначається як «колективне традиційне знання, передане за допомогою слова і дії» [669; 671; 672]. В Росії цей термін введено у науковий обіг у 1890-х – на початку XX ст. дослідниками Є. Анічковим, А. Веселовським, В. Ламанським, В. Лесевичем. У працях цих науковців «фольклор» перестав ототожнюватися з іншими спорідненими термінами «народна поезія», «народна словесність» тощо.

Характер дослідження фольклору з розвитком гуманітарної думки – від класичної до некласичної – суттєво змінюється. Якщо початкові етапи фольклорних студій відрізнялися романтично-просвітницькою описовістю, притаманною етнографії раннього модерну, то в період авангарду (пізнього модерну) починаються спроби його символічного тлумачення у межах некласичної філософії. У другій половині XX століття (постмодерн) фольклор починає інтерпретуватися семіотично, семантично, феноменологічно, інтертекстуально як складова народної культури, носій архетипів (археписьма) та форма переживання сакрального досвіду, що

апелює до семантики міфу (М. Еліаде, Р. Отто, Ван дер Леу, Дж. Кемпбел та ін.).

На початку XXI століття після кризи постмодерну, в період становлення трансформації глобальної культури у бік нових медіа виявляються і досліджуються сучасні форми фольклору та фольклоризму, пов'язані з поширенням народних знань і народної творчості в Інтернеті (постфольклор, мережевий фольклор). Більше того: сам кіберпростір за своєю архетипічною суттю є «фольклорним» і функціонує, спираючись на міфопоетичні механізми та міфомотори ідентифікації: легенди, плітки, казки, нарації міфу.

Як уже зазначалося, фольклор у його чистих формах іменується «автентичним» (*від грецького autenticus* – справжній, достовірний). Автентичний фольклор через обряди і ритуали зберіг живе побутування і водночас – міфологічний погляд на світ, із властивою йому емоційною асоціативністю. Рудиментарно збережене епічне середовище має здатність відчувати живі зв'язки з епосом, спиратися на родові традиції в сучасних умовах. Фольклор має конкретно-історичне забарвлення і конкретно-історичний зміст: сакральний, ритуальний, естетичний, прагматичний. Отже, традиційний фольклор є структурним і змістовним компонентом народної художньої культури.

Дослідниками обґрунтовано численні ознаки (риси, особливості, якості) й властивості (прикмети, атрибути тощо), характерні для фольклору, що дозволяють наблизитися до розуміння його сутності. Серед них, зокрема: біфункціональність (синкретичність практичного і духовного); поліетнічність; поліелементність.

Для фольклора характерним є поділ на елементи, жанри й засоби виразності *(див. табл. 1 Додаток В).*

До провідних характеристик феномена фольклору належать: колективність; безписемність; варіантна множинність; традиційність.

Зауважимо, що кожен період життєдіяльності соціуму відзначений виникненням різних фольклорних хвиль, при цьому кожен фольклорний жанр вирізняє свої закономірності і фази становлення, розквіту, згасання, входження в народну культуру тощо.

Зазначимо, що поняття «жанр» змінює свій зміст з пертурбацією суспільно-історичних реалій розвитку духовної культури народу. Тому фольклор відображає результати колективної творчості представників різних соціальних верств населення України. Кращі зразки фольклорних творів розвивають чуттєво-емоційну сферу, формують культуру міжособистісних відносин, безпосередньо впливають на розвиток і становлення культурної ідентичності суб'єкта, причому не лише традиційної, а й некласичної, кроскультурної, номадичної, флуктуаційної, оскільки образи сучасних «кочовиків» можна віднайти у фольклорних аналогах джиґунів та номадів, скоморохів, паломників та шукачів пригод. У середовищі інтернет-простору візуальні форми комунікації спричиняють утворення різноманітних зразків постфольклорної творчості та їх жанрового різноманіття, що у вербальному сегменті практично повторюють жанри традиційного фольклору в прозових, поетичних та музичних творах (за Ж. Денисюк) [197].

Формування автентичного фольклору бере свій початок від давніх язичницьких традицій. Позиція пристосування сформованих століттями народних звичаїв і обрядів дохристиянської ідеології, обрана Церквою, зіграла свою роль: язичницькі традиції втрачали загальносуспільне значення. Зміст обрядів забувався і відмирав, але зовнішні форми святкових дій залишалися незмінними. Народний сільськогосподарський календар згодом «обростав» християнськими ідеологічними надбудовами. Найдавніші шари музичного фольклору, присвячені землеробському календарю, одержали назву календарно-обрядових і постали найважливішим елементом традиційно-побутової культури народу. Сімейно-побутові традиції Древньої Русі становили основу сімейно-обрядового фольклору, що був поширений у всіх шарах суспільства, на відміну від календарного фольклору, що виник у

селянському середовищі. Релігійний синкретизм передбачав симфонічну взаємодію язичницької та християнської систем, їх злиття в тілі культури на рівні дифузії та переплетення християнських смислів і язичницьких архетипів, церковних образів й позасвідомо успадкованих народних символів. Український фольклор повною мірою всотує в себе релігійний синкретизм народної культури.

Поєднання язичницької і християнської традицій істотно вплинуло на життєдіяльність народу, на його ставлення до природи, соціальне спілкування, внутрішній світ. Ми згодні з твердженням Ю. Миролюбова, що «релігія виявляється у фольклорі. Релігійне почуття народу завжди було глибоким, і рідкі були в народі атеїсти. Втім, те, що багато наших Православних Обрядів мали Язическу форму, в яку улите Християнський зміст, це поза сумнівом. Більше того, наука давно вже визнала той факт, що те ж саме зустрічається в обрядах Католицької Церкви, а не тільки Православної» [423, с. 27]. Екологічність українського фольклору, притаманні йому анімізм та пантеїзм, органічно накладалися на характерне для православної традиції шанобливе (софіологічне) ставлення до тваринного світу як до «дому» Божого, вмістилища Творця, «великославного корабля» буття (Климент Смолятич) [468, с. 186].

Подібні явища були характерні і для західноєвропейського середньовіччя, і для східних культур. Етнографічна «глибина народної пам’яті» (вираз Б. Рибакова, що позначає ступінь живучості та стійкості прадавнього сюжету у сучасних звичаях [500; 501]) передбачала передачу архетипів від покоління до покоління на підсвідомому рівні інерціальної звички, що не виключало впливу архетипів на підтекст тексту культури, на пласт Реального у мові її Символічного. Повноцінні язичницькі вірування й обряди виявлялися в селянському середовищі і на початку ХХ ст. Двовірство обумовило різні значеннєві пласти культури, різні поведінкові механізми, а також синтез у творах архаїчного фольклору і сучасних стилів, які паралельно існують і доповнюють один одного й дотепер.

Фольклор, що пройшов тисячолітній шлях розвитку, мірою християнізації давньослов'янської культури, набував вторинного значення, трансформуючись із семіосфери живого сакрального символу в семіосферу художньої метафори. Десакралізація фольклору викликала нове тлумачення його символіки. На язичницькій (міфологічній) стадії символ сприймався одухотворено й цілісно, у нерозривності прямого та переносного, буквального та фігурального сенсів («Для людини, для якої існує міф, що хмара є коровою, одночасне називання хмари коровою і є найточніше з можливих», – так О. Потебня визначає язичницький антропоморфізм і тотальне анімістичне одухотворення світу, що не дозволяє відрізняти предмети від їхніх символічних означень [470–472]). На християнській (філософській) стадії розвитку фольклору символ почав ґрунтуватися на розмежуванні первинного та вторинного, емоційно-чуттєвої (предметної) форми явища та його ідеального сенсу, прямого та переносного значення. Символ обростає додатковими значеннями, набуває поліфонії смислів і значень та перетворюється на інтертекст (художню метафору) – ключову одиницю естетичного бачення світу. Цей процес переходу фольклору зі сфери ритуалу у сферу мистецтва можна вважати концентрованим художнім виявом духовної революції «осьового часу» Карла Ясперса [704], коли людство здійснило перехід від Міфу до Логосу, від образного до раціонального мислення, від кланових до загальнолюдських цінностей, від етноцентризму до універсалізму на ґрунті трансцендування, закладеного в духовні горизонти світових релігій на противагу первісним та етнічним віруванням.

Отже, фольклор як вираз «доосьового» міфологічного світовідчуття набув нового значення, перетворившись із сакрально-обрядового явища в одну із художніх парадигм професійної та народної культури.

Яскравим прикладом цього процесу є виникнення театру в індоєвропейському світі, коли сценічна дія виростає з ритуалізованих бойових практик (натья в Індії) або обрядових піснеспівів (трагедія в Греції),

первинно освячується міфом (ведичним, діонісівським), а потім естетизується, диференціюючись на окремі види мистецтва, синтезовані надалі у цілісний художній символічний космос (пантоміма, хореографія, поезія, музичне виконавство, мелодекламація, живопис). Можна стверджувати, що традиційна культура лежить в основі професійної літератури, музичного й образотворчого мистецтва, національної хореографії, народної медицини і педагогіки. Багато в чому саме традиційна культура визначила розвиток української архітектури і театру, означила етичні норми і переваги в побутовій поведінці, розкрила своєрідність святкової культури тощо.

Сучасне суспільство через філософізацію, раціоналізацію та секуляризацію досить далеко відійшло від традиційного життєвого устрою, від міфопоетичного погляду на світ, піддало забуттю або символічному спустошенню багато форм і жанрів давньоукраїнського мистецтва, виключило чи втратило з природного живого побутування велику кількість творів усної народної творчості, цілі фольклорні жанри. Основна маса населення «розучилася» говорити, співати і танцювати в народній манері, грати на стародавніх традиційних інструментах, практично відмовилася від автентичного народного вбрання, національної кухні, не користується мовними діалектизмами тощо. Проте фольклор ніколи і нікуди не зникав з життя і культури українського народу. Змінювалася його «питома вага» в системі національної культури; з’являлися нові й зникали старі твори, жанри, форми, прийоми; мінливою була «мода» на окремі фольклорно-етнографічні явища, мінливою виявлялася державна політика, ідеологічні установки щодо творів і напрямів народної культури. При цьому незмінним залишалося і залишається розуміння того, що фольклорне мистецтво відображає становлення ментальності українського народу, в ньому виражені архетипи і кенотипи, ідеали, етнічна свідомість, своєрідність етносу української людини, її погляди на світ (природу, суспільство, державу, інші народи, іншу культуру тощо).

Інша справа, що для актуалізації зазначених архетипів у сучасному українському суспільстві необхідні *нові стилістичні форми*, адекватні темпоральній картині світу та поточному культурному попиту. Зазначені форми мають відрізнятися від дещо застарілих для сучасності фольклорних репрезентацій раннього українського модерну, якими користувалися просвітники кінця XVIII – початку XIX століття, що насамперед знайшло відображення в літературі, творчості українських композиторів і художників епохи романтизму і критичного реалізму. Для усвідомлення фольклорних джерел українського мистецтва, поетичних образів і прийомів, міфологічних алюзій, народжуваних вітчизняним фольклором, потрібен *діалектичний синтез* архаїки, класичних настанов фольклористичного модерну з інноваціями авангарду та діалогічністю постмодерну (неофольклоризму), що дозволить *зберегти традиціоналізм й одночасно актуалізувати його духовний потенціал в сучасних умовах,* уникаючи при цьому ринкових «мультикультуралістських» симуляцій «локальних особливостей».

Такий поліфонічний синтез має ґрунтуватися на акцентуації ролі давньослов'янської мови як цивілізаційного «спільного знаменника», що об'єднує не тільки українців, а й увесь слов'янський світ. Важливе значення має імпровізаційне збільшення кількості фольклоризмів (на рівні лексики, фразеології, популярних народних висловів, поетичних образів), що визначають національну, регіональну, локальну специфіку української словесної культури, як розмовної, повсякденної, так і письмової – художньої літератури, мови періодики, рекламних текстів тощо. Не можна забувати й про те, що нині активно існує ціла низка давніх і нових жанрів українського фольклору – казка, загадка, прислів'я, приказка, перекази, анекдоти, частівки. Особливо «живучими» є казки, прислів'я, приказки, коломийки (частівки), повір'я, марновірства, які К. Г. Юнг вважав живими символічними носіями архетипу і які можна застосовувати не стільки у забобонному, скільки в мистецькому напрямі. Серед різних верств населення нині зростає інтерес до автентичних народних пісень, особливо тих, що є в репертуарі відомих

виконавців, хорів, ансамблів. Зрозуміло, найчастіше ці твори піддаються обробці, модерному аранжуванню. Втім є сучасні творчі колективи, як, наприклад, науково-етнографічний (за класифікацією І. Павленка) фольклорний ансамбль «Кралиця» КНУКіМ (керівник – Іван Сінельніков), які при відтворенні селянської традиційної пісні зберігають локальні звичаї і доносять до сучасного слухача фольклорні твори практично в первинному їх побутовому варіанті та у відповідному автентичному вбранні.

Варто враховувати також високу життєстійкість окремих видів фольклору. Зокрема, у дитячій субкультурі, як і за давніх часів, співіснують традиційні і нові тексти, створювані за законами фольклорного мистецтва і засновані на фольклорному мисленні: це нескінченні та заумні лічилки, пісеньки, «страшилки», дражнилки, мирилки, традиційні ігри, заклички, замовляння тощо. Широко використовуються фольклорні здобутки в материнській та педагогічній практиці (особливо орієнтованої на молодший вік) – колискові пісні, усілякого роду «пестушки», потішки, забавляння, чукикали, примовки, казочки, небилиці тощо.

У сучасну добу відбуваються активні процеси формування новітньої громадської і наукової думки щодо уявлень про Україну, її роль в етногенезі та культуротворчих процесах. Як вагома складова культури українського народу постійного наукового аналізу, уточнення визначень і формулювань та їх переосмислення потребує і фольклор.

Новітнім напрямом досліджень українського фольклору стає його розгляд не як різновиду мистецтва. Зокрема, А. Іваницький зауважує, що «фольклор – не мистецтво, а ретельно опрацьована система магічних ритуалів, колосального значення езотеричний код. Його дешифровка лише розпочинається» [274, с. 5]. З цим важко не погодитись. Справді, розуміння фольклорних матеріалів як документів «нашої історії від неоліту» [там само] є дуже важливим. Праці дослідників Л. Гумільова, А. Іваницького, Ю. Канигіна, А. Кифішина, Ю. Шилова, І. Каганця свідчать про те, що коло науковців, які стали на шлях переосмислення традиційно-неолітичної

культури, її значення для України та для євразійської історії, мають бачення витоків народних традицій в езотерично-космогонічних та магічних началах, помітно розширюється.

Фольклор у науці традиційно поділяється на обрядовий та необрядовий. Однак А. Іваницький робить цілком логічний наголос на тому, що такого поділу замало, адже є фольклор сакральний, до якого дослідником віднесено календарну і родинну обрядовість, та необрядовий фольклор, якому надано термін «профанний» [274, с. 6]. Саме сакральність обрядовості та магічна ритуалістика потребують, за А. Іваницьким, «наукового декодування і наукової реставрації езотеричних традицій» [там само]. Проте потребує переосмислення і відокремлений новітній, так званий «профанний», «мистецький» фольклор, щоб запобігти накладанню останнього на сакральне.

Отже цілком очевидною є актуальність піднятої проблеми щодо аналізу фольклору як ядра української народної художньої культури, зокрема, народної пісенної творчості, яка не являється обрядовою (сакральною, священною), розгляду необрядового (профанного) фольклору, винесеного за езотеричні (глибинно-духовні) рамки традиції, що і становить мету цього підрозділу.

Усна культура з її потужною комунікативною функцією нині набуває сучасних властивостей і конфігурацій, завойовує новий культурний простір. Ідеться про питання «Інтернет і фольклор», у різних його аспектах: «фольклор в Інтернеті», «фольклор Інтернету», «Інтернет як особливе комунікаційне поле» – те, що прийнято називати віртуальним світовим селом. Всесвітня комп’ютерна мережа зробила необов’язковим перенос фольклору усно і на паперових носіях. У радянські часи фольклорним текстом вважалося те, що передавалося усно й у самвидаві. У роки гласності фольклор одержав можливість передаватися через ЗМІ. З появою Інтернету стало можливим обходитися взагалі без передачі фольклору від людини до людини чи від продукту ЗМІ до людини. Тепер будь-яка особа, що бажає ознайомитися з фольклором, може за допомогою пошукових програм

досліджувати вміст сайтів Інтернету, в тому числі спеціальних сайтів, блогів, сторінок, присвячених народній культурі. Відповідно, звернувшись із запитанням про фольклор до представників субкультур, можна почути перепосилання до того ж Інтернету. Завдяки такій ситуації, по-перше, формуються «канонічні» зводи фольклору, «узаконені» на тих чи інших спеціалізованих сайтах. По-друге, до складу цих фольклорних зводів входить не тільки фольклор як такий (тексти, «скомпільовані» при багаторазовій передачі від однієї людини до іншої), а й твори випадкові, авторські, зараховані до фольклору свавіллям укладачів і редакторів контенту сайтів.

Звідси – важливість критичного ставлення до віртуалізації фольклору, уміння розмежовувати фольклор (а також фольклоризм і неофольклоризм) та множинність його симулякрів, завданням яких є не відтворення, а гедоністичне «забуття історичної пам'яті» (В. Подорога) [463], а також здатність до диференціації власне фольклорної спадщини як змісту від гібридної форми функціонування Інтернету як новітньої моделі фольклору («глобального села»). Утім, фольклор як контент повідомлення та фольклор як характер повідомлення нерідко зливаються у світі, де форма і зміст, буття і семіозис, предмет і комунікативний акт – єдине ціле medium is a message (М. Маклюен) [395].

Таким чином, традиційний фольклор є структурним і змістовним компонентом народної художньої культури, якому притаманні наступні сутнісні ознаки: біфункціональність (сполучення практичного і духовного); поліетнічність або синкретизм; поліелементність (наявність мімічного, пантомімічного, словесного, музичного, танцювального елементів); колективність; безписемність; варіантна множинність; традиційність.

Аналіз хронотопу українського фольклору виявив семантичне поле взаємодії язичництва та християнства (релігійний синкретизм), наслідком якої стало органічне переплетення двох моделей простору і часу: язичницької статично-радіальної з циклічним часом та коловим простором та християнської динамічно-маршрутної з еволюційно-поступовим лінійним

часом та протяжним простором. У результаті цього діалогу на міфологічну («доосьову») корпоративну модель хронотопу накладаються філософські («післяосьові») космополітичні параметри часопростору: ідея повторюваності подій (хоровод) доповнюється образом їх одиничності та унікальності (різдвяна пісня), а етноцентричний партикуляризм − універсалістичним персоналізмом.

Отже, наведені основні позиції взаємодії та перетину фольклору і сучасності дають підстави висновувати, що на початку XXI століття помітно підвищився інтерес до архаїчних пластів культури. У цьому процесі пізнається не тільки «свій» фольклор, а й фольклор інших народів, що відповідає кроскультурному характеру сучасної ідентичності суб'єктів.

2.2. Фольклоризм як інтерпретативна об'єктивація форм фольклору в культурних артефактах

Вивченню природи фольклоризму як вторинного буття фольклору присвячені численні дослідження, проведені в різних напрямах: історичному, естетичному, соціологічному, семіотичному, етнографічному та ін. У кожного напряму є власна класифікація і типологічна система явища. Таким чином, фольклоризм – самостійна сфера, гідна спеціальної дослідницької уваги. За своєю значимістю і розмахом вона може претендувати на окремий напрям у науці, як це спостерігається в літературознавстві і з часом відбудеться в інших галузях суспільної науки.

Перш ніж йтиметься про сутність фольклоризму, надамо визначення понять «культурна форма» та «культурний артефакт», що постають методологічними координатами розкриття сутності вторинного фольклору.

Поняття *культурної форми* в культурологічній літературі використовується неоднозначно. Кінцевого завершення його визначення не отримало, відтак смисл його залежить від того контексту, в якому воно застосовується. Форма культури з інформаційно-семіотичної точки зору– це

текст (поліфонічний семантично-символічний комплекс), у якому побутує, розвивається і зберігається інформаційно-знаковий зміст суспільного життя. З точки зору співвідношення культурної форми та культурного артефакту, що ілюструє співвідношення фольклору та фольклоризму, або фольклоризму та художньої самодіяльності, або фольклору та художньої самодіяльності, культурна форма – це сукупність ознак первинного об'єкту культури, які відображають його утилітарні та символічні функції і за якими здійснюється його ідентифікація та атрибуляція. Одна й та сама культурна форма може варіюватися у величезній кількості артефактів, що відображають факт буття об'єкта в конкретно-історичній реальності.

Генеруючись, культурні форми дають відповідь на виклик тієї чи іншої базової або вторинної потреби (у цьому сенсі вони у структурно-функціональному аналізі є співвідносними з «інститутами-ізолятами» Б. Малиновського) [400], як «живі» феномени з відповідним набором прикладних та ідеальних функцій із задоволення потреб входять у соціальний ужиток, проходять соціальну конкуренцію з іншими культурними формами (флуктуаціями) і можуть надалі або конвенціально прийматися як образи ідентичності, технологій виробництва та патернів поведінки, або втрачати своє безпосереднє призначення, лишаючи за собою запас виключно символічного смислу («музейного» продукту, раритету, рудименту), який, утім, не може побутувати поза відповідними попитами цього культурного контексту. Отже, у ході аналізу культурної форми в екстенсивному аспекті береться до уваги сила впливу форми на явища суспільного життя. Ця сила є соціальним потенціалом культурної форми, величина його визначається смисловим змістом цієї культурної форми та яким чином її ідеї та принципи позначаються на суспільному житті.

Уводячи поняття культурної форми до соціологічної теорії інституціональної будови культури Б. Малиновського, який виокремлював так званий персональний склад (*personal*) як основу діяльності «ізоляту», зауважимо, що соціальний потенціал культурної форми залежить від її носіїв,

адептів. До останніх віднесемо причетних до культурної форми осіб, які певним чином підтримують її існування. Кількість таких особистостей – один із найбільш основних індикаторів її культурного потенціалу. Чим більша така кількість, тим більш значне місце займає вона в культурі. Адепти будь-якої культурної форми можуть залишатися неорганізованою більшістю «причетних до неї людей, проте наявність у людей спільних інтересів приводить до їх намагання об'єднатися і створити різного роду спілки, серед яких можна виділити як неформальні об'єднання, так і формально зареєстровані організації з уставом, правилами членства тощо. Входження в ту чи іншу культурну форму впливає певною мірою на мислення і поведінку її носіїв. У їхній групі формуються відповідні норми ставлення до «своїх» і «чужих», групова солідарність, ієрархія за рівнем досягнень, за традиціями, ритуалами тощо. Окремі з культурних форм мають замкнутий характер і не виходять за межі вузької племінної та етнічної спільності (форми побуту, місцеві обряди і звичаї, святкові ритуали), інші набувають інтернаціонального характеру і стають формами загальнолюдської культури (філософія, наука, мистецтво).

Культурні форми не є ізольовані одна від одної. Вони взаємодіють між собою. Вони можуть поєднуватися і взаємно перетинатися, одні з них можуть бути складовими інших. Як текст, будь-яка культурна форма є діалогічною та зверненою до Іншого. Це визначає варіативну плюральність культурних форм та їхні складні інтертекстуальні зв'язки. Наприклад, перша культурна форма може вкладатися в другу, за принципом ляльки-«матрьошки», або, як писав В. С. Стьопін, утворювати материнські та дочірні категоріальні структури культурних універсалій, що кожна своєю мірою та всі разом реалізуються в артефактах [564, с. 61–71]. Це яскраво розкривається на прикладі фольклору, щодо якої як культурної форми фольклоризм постає як «артефакт», або «дочірня структура», але сам він є культурною формою для відповідного виду мистецького втілення. Всередині культурних форм історично утворюються різноманітні культурні форми меншого «рангу», які

займають окремі підгалузі їхнього простору. У складі національних культур, приміром, зберігається «підгалузь» етнічної (народної) культури, в межах якої виокремлюється культурна форма фольклору.

Розглядаючи простір функціонування культурних форм як смислову систему концентричних кіл (у структуралізмі) або як позбавлену виразних ієрархій інтертекстуальну тканину (у постструктуралізмі), можна виділити у ньому найбільші автономні типи культурних форм: цивілізаційні; національні; регіональні; локальні, які водночас як рівноправні та рівнозначні (структура у постмодерні), вкладаються одна в одну (деконструкції у модерні). Звідси – опозиція проєктів *універсалізму* як структурно-модерного підпорядкування культурних форм від загальнолюдських до місцевих та *партикуляризму* як зрівняння культурних форм у хронотопі: від гетерохронності у діалогічній філософії часу до транслокальності у культурній регіоніці.

Формою інтерпретативної об’єктивації культурної форми є культурний артефакт. *Артефакт культури* (лат. *Arte* – «штучно» і *Faktus* – «зроблений», «штучно зроблений») – інтерпретативне втілення культурної форми у конкретному матеріальному продукті, ритуальній дії, мовному жесті, поведінковому акті, соціальній структурі, ціннісному судженні або інформаційному повідомленні. Артефакти не властиві об’єктам природи. Тому спочатку термін «артефакт» мав виключно археологічне забарвлення, і означав, виходячи з антиномічного підходу «культура – натура», те, що належить до матеріальної сфери прадавньої культурної діяльності. Артефакт в археології – це продукт такої діяльності, об’єкт матеріальної культури, що містить певний зміст інформації про минуле: господарські знаряддя, зброя, одяг, предмети культу й поклоніння тощо. Вивчення артефактів та їх систематизація під час археологічних досліджень є основою для подальших культурологічних узагальнень.

Філософсько-культурологічне тлумачення артефакту розширило його межі до практичних акцій та їх матеріалізованих результатів, що розв’язують

завдання із задоволення потреб, способом розв'язання якої є культурна форма. Оскільки соціокультурні умови, в яких створюється артефакт, відрізняються від соціокультурних умов створення форми, стилістика та семантика артефакту є варіативною щодо форми. При цьому ступінь її варіативності є високим в архаїчних і традиційних культурах першої хвилі (у фольклорі), низькою в індустріальному і ще нижчою – в постіндустріальному суспільстві (фольклоризм та неофольклоризм відповідно). В естетиці термін використовується етимологічно, тобто безпосередньо для означення предметів, створених спеціально для функціонування в системі мистецтва. Згідно з інституціональною школою, артефактом у відповідному оточенні може бути будь-який реальний об'єкт (зокрема, так вважає Д. Дікі в роботі «Мистецтво й естетика: введення в інституціональний аналіз», 1974) [498]. У цьому разі артефактом є будь-який предмет, якщо це художній твір. У сучасній естетиці зазвичай розрізняють артефакт і художній твір. Артефакт має матеріальне втілення і є носієм певних художніх змістів. Якщо унікальний авторський твір не має матеріального носія, артефактом такої культурної форми постає сам текст твору в його унікальному екземплярі, а також його тиражування, цитації, плагіат, тексти критики та коментарі, інтерпретації, сюжетні запозичення та будь-які постановочні дії (ремейки, екранізації, інсценізації, музичне виконавство).

Структуралісти, крім цього, розрізняють артефакт і естетичний об'єкт. Тут артефакт виступає свого роду «зовнішнім символом» естетичного об'єкта. Артефакт функціонує в середовищі смислового поля культури, що визначає зміст артефакту і його матеріальний носій. Артефакт є полісемантичним, що проявляється по-різному в різних контекстах використання.

У контексті дихотомії *«культурна форма – культурний артефакт» фольклор як форма втілюється (об'єктивується) в артефактах фольклоризму.* У науковий обіг термін «фольклоризм» було внесено

наприкінці XIX ст. французьким фольклористом П. Себійо [712]. Назва була пов'язана з освоєнням фольклору в різних видах культури і вживалася з такими спорідненими термінами: *«вторинне життя», «вторинний фольклор»*. Термін «фольклоризм», за Софією Грицею, визначається як вторинне буття фольклору в інших функціональних умовах, свідоме і цілеспрямоване використання фольклору професійним митцем [150–152]. Невичерпним джерелом натхнення професійних митців були і залишаються народні пісні, казки, легенди, прислів'я та інші фольклорні форми. Запозичення з національних джерел, глибинне занурення в національну психіку дозволило митцям створювати художні форми, наближені до національних.

Визначення *фольклоризму* має двоступінчасту структуру, що відображає широке і вузьке (спеціалізоване) тлумачення терміну в галузі художньої культури. На *макрорівні* можливо тлумачити фольклоризм як *явище культури зі специфічним методом підходу до фольклору*. Друге, більш вузьке, спеціалізоване визначення пояснює фольклоризм як *спосіб індивідуальної трансформації фольклору*. У цьому сенсі фольклоризм тлумачиться як особливий феномен, породжений у результаті взаємодії народної і професійної художніх систем, що представляє собою втілений у художньому творі індивідуально неповторний образ бачення народної творчості митцем. «Вторинне» побутування творів усної творчості народу нині можна простежити у *двох напрямах*: як тематичний матеріал творів професійної музичної творчості та як «автономне» їх існування на сучасній естраді. Фольклоризм коливається від автентичного побутування фольклору у конкретних повсякденних умовах до його стилізації у професійному та аматорському мистецтві.

В основі фольклоризму завжди лежить інтенція, намір, наратив творця, що відповідає духу модерну з його інноваційністю, раціональністю та індивідуальністю. Фольклоризм санкціонує *обов'язкове звернення до фольклору. Фольклорне – стимулююча першооснова. Найважливішим*

показником фольклоризму є критерій фольклорності. Зв’язок з фольклором може бути явним, а може бути і ледь відчутним. Найбільш експліцитний фольклоризм виявляється на рівні мовної системи. Більш складне його переломлення знаходимо в типі образності, сюжеті, структуроутворенні твору, нарешті, на рівні ідей і змісту. У такому випадку виникає підстава для розгляду фольклоризму у творчості, здавалося б, «нефольклорних» композиторів, наприклад, М. Мясковського чи Д. Шостаковича.

Класифікуючи фольклоризм за його видовою приналежністю, пропонуємо такий його розподіл:

1) фольклоризм історичний (того чи іншого періоду, художнього напряму, процесу);

2) фольклоризм соціальний (тієї чи іншої соціальної системи);

3) фольклоризм національний (український, німецький тощо);

4) фольклоризм за видами мистецтва (літературний, музичний та подібні);

5) фольклоризм авторський (фольклоризм М. Глінки, П. Чайковського, С. Рахманінова, С. Прокоф’єва, В. Сільвестрова й ін.).

На наш погляд, така багаторівнева класифікація фольклоризму відбиває його зв’язок з історичним і культурним контекстом.

Додаткового коментарію потребує категорія «соціальний фольклоризм». Протягом низки попередніх десятиліть, зокрема, у радянському культурологічному знанні, побутував розподіл «соціального фольклоризму» за політичною ознакою на «соціалістичний» і «буржуазний». Наразі не має сенсу в такому розподілі. Водночас «прихильність» явища фольклоризму до тієї чи іншої спільноти має місце [168]. Еволюція фольклоризму не була прямолінійно висхідною (від просто «наївного наслідування» до складних форм). На всіх історичних етапах існували різні типи фольклоризму, хоча, звичайно, певні тенденції переважали, створюючи «фольклорний» вигляд часу [229].

Водночас, можна сказати, що поняття «фольклоризм» у спеціальній літературі використовується подеколи в метафоричному сенсі, або як абстрактна структурна одиниця. Варто розрізняти комерційний фольклоризм як елемент «індустрії туризму», як явище сучасної масової культури (подеколи заперечно оцінюваний авторитетними вченими) і, з іншого боку, – продуктивні форми справді творчого фольклоризму як органічний процес адаптації, трансформації і репродукції фольклору в культурі сучасного суспільства, що відзначено чеськими і словацькими вченими О. Сироваткою, М. Лещак, С. Швеглак, а також угорським теоретиком В. Фойгтом, німецьким істориком культури Г. Штробахом та ін. [172, с. 25]. Обидва ці види фольклоризму – *комерційний і творчий* – виявляються у процесі відтворення свят карнавального типу, що робить їх актуальними для порівняльних культурологічних досліджень.

Проблема фольклоризму була предметом багатьох досліджень і дискусій не лише в країнах Західної і Центральної Європи, але й у радянській науці, особливо після 60-х років. В. М. Жирмунський у передмові до першого тому «Історії російської фольклористики» М. К. Азадовського (1958) визначив термін «*фольклоризм*» як *«широке суспільне явище»*, пов’язане з *«боротьбою навколо тлумачення і використання фольклору в побуті, літературі та культурі»* [244, с. 49].

Протягом 20-х років XX століття фольклоризм як явище розглядався в межах ширшої категорії народності. Загальноприйнятою виступала ідея створення нової культури, «доступної масам». Проходила активна збиральницька і не менш активна видавнича діяльність у галузі фольклористики. Зауважимо, що у 1922 році вийшли у світ «Українські народні мелодії», зібрані К. Квіткою.

До початку 30-х років проблема «композитор – фольклор» набуває взагалі деформованого вигляду, оскільки поняття класовості починає придушувати поняття «національне» і «народне». В 30-ті – 80-ті роки науковці, відійшовши від розширеного тлумачення фольклоризму, що

намічалося в науці, обмежилися одним його видом – «фольклорними інтересами письменників» (формула М. К. Азадовського) і літературних критиків. Сам термін був відсутній в енциклопедичних словниках і з'явився вперше в додатковому 9-му томі Короткої літературної енциклопедії (1978). Настільки тривале однобічне висвітлення проблеми було наслідком пануючого вузького літературно-центричного сприйняття фольклору як «мистецтва усного слова».

На рівень концептуальних узагальнень проблема вийшла в 70-х – 80-х роках. У 70-ті роки в теоретичному аспекті ця проблема була заявлена в кандидатській дисертації Л. Хрістіансен «Певні риси народного і національного в радянській музиці 50-60-х років і «нова фольклорна хвиля» та проблемній статті за нею «Зі спостережень над творчістю композиторів «Нової фольклорної хвилі» [257].

У 1982 році була захищена кандидатська дисертація К. Страшнікової з проблеми народності музичного мистецтва. Автор визначає кілька методологічних рівнів поняття «народність» і досліджує низку питань конкретного естетичного втілення народності у сфері професійного мистецтва [566]. Нарешті, у 1987 році вийшла книга Н. Шахназарової «Проблема народності в радянському музичному мистецтві на сучасному етапі», жанр якої визначений автором як естетико-публіцистичний нарис. У цій книзі розглядається категорія народності в історичній еволюції й у зв'язку з процесами, що відбуваються в радянській культурі [645].

Відтак почалося комплексне концептуальне дослідження фольклоризму. Термін «фольклоризм» став з'являтися в науковій літературі. До нього звернулися, зокрема, Ю. Цибульська в статті «Фольклоризм» у музиці Шимановського», Л. Хрістіансен у праці «Ладові системи у фольклоризмі XX сторіччя» та інших розвідках [623]. Для позначення широкого пласту вітчизняної музики, пов'язаної з фольклором, поняття «фольклоризм» використано Олександром Демченком у його дослідженні

«Вітчизняна музика початку XX століття. До проблеми створення художньої картини світу» [196].

Проблема фольклоризму все більше заявляла про себе як предмет фундаментальних мистецтвознавчих досліджень. Розробці у специфічному аспекті присвячена, зокрема, кандидатська дисертація Т. Лєскової «Регіональні тенденції російського композиторського фольклоризму Сибіру і Далекого Сходу. 1960–1990 роки» [356]. Якщо погодитися з твердженням Л. Іванової, що з погляду наукознавства важливим показником значимості поняття є використання його у заголовках наукових праць, то в подібних фактах можна дослідити, напевно, початок активізації уваги до дослідження фольклоризму як феномену культури [257].

У працях дослідників поступово накопичувався теоретичний матеріал з осмислення явища, яке на той час яскраво заявило про себе в композиторській практиці. Про форми існування фольклору в новій для нього контекстній ситуації, про естетичні функції фольклору як елементу сучасної культури, що репрезентує національно-характерне в ній, пише Г. Орджонікідзе в статті «Про діалектику національного й інтернаціонального» [444, с. 72]. У ній висловлена важлива думка методологічного характеру: «Древні культурні елементи самі по собі ні про що не говорять, якщо вони не пов’язані з новим суспільним досвідом. І легко уявити, наскільки їх потрібно трансформувати, психологічно «навантажити», щоб наблизити до нашого часу» [там само, с. 70]. Така ж ідея проходить у статті А. Клотиня «Естетика прочитання фольклору»: «Фольклор живе повноцінним життям у професійній творчості тоді, коли погодиться з інтонаційним фондом свого часу» [301]. Ці висновки мають принципове значення, адже відображають точку зору на явище сучасного фольклоризму. Починають вивчатися процеси вторинного буття фольклору в сучасній художній культурі. Побутування фольклору у формах клубної самодіяльності, на сцені, в репертуарі народних аматорських хорів визначається як вид сучасного фольклоризму.

Теоретичне узагальнення названих процесів міститься у статті І. Земцовського «Про сучасний фольклоризм», де фольклоризм класифікується за п’ятьма основними галузями, напрямами, сферами його прояву, серед яких визначається, насамперед, «фольклор у професійній художній творчості усіх видів», а далі «фольклор у науці і педагогіці; фольклор на сцені; фольклор на фестивалі і святі (в тому числі нові обряди); фольклор і засоби масової комунікації (грамплатівки і реклама)» [250, с. 211–220]. При цьому, І. Земцовський підкреслює, що головна дискусійна проблема полягає «не стільки в більш-менш схематичній класифікації форм і видів фольклоризму, скільки в оцінці сутності його проявів, у змістовній, якісній стороні цього складного і строкатого феномену» [там само, с. 215]. Переконливим є положення статті, що «подальший поділ кожної зі сфер сучасного фольклоризму можливий за різними ознаками, з яких найважливішим представляється поділ за вторгнення в реальні процеси справжнього фольклору» [там само, с. 220].

Постійно виникає потреба у виробленні цілісної термінології і єдиного понятійного апарату. На початку 80-х років вийшов збірник праць «Композитор і фольклор», у передмові якого І. Земцовським висувається завдання щодо назрілості створення теорії, спрямованої на обґрунтування найважливішої проблеми щодо розвитку і побутування традицій фольклору в професійній творчості ХХ століття. Зазначена проблема і у сьогодення залишається актуальною, потребує подальшої всебічної розробки і виконання поставлених понад три десятиліття тому завдань і проведення відповідних ґрунтовних досліджень. Відзначимо нові дослідження цієї сфери сучасним науковцем *Андрієм Фурдичком*, який розглядає проблему фольклоризму в музичному мистецтві сучасної України, а також питання щодо ролі й місця музичного фольклоризму в художніх творах кінця ХХ – початку ХХІ ст., у тому числі, в репертуарі сучасних українських симфонічних оркестрів та на оперній сцені, аналізує регіональні вторинні музичні фольклорні колективи

як складову фольклористичного руху України тощо і значно розширив розуміння цієї теми з мистецтвознавчих позицій.

На початку XXI сторіччя фольклоризм стає функціональною частиною сучасної культури. Інтерпретативні об'єктивації форм фольклору активно «використовується» на концертній естраді в репертуарі ансамблів різних напрямів, що успішно конкурують з поп-групами. Фольклорні групи вступають у контакти з джаз- і рок-музикантами. Відомі, зокрема, спільні проєкти гурту «Тар Так» (лідер гурту – Сашко Положинський) з фольклорними гуртами (зокрема, гуртом «Гуляйгород»), українськими фольк-рок-співаками. В нинішніх умовах виникає неоднозначне сприйняття народної пісні. Фольклор, як і раніше, залишається одним із джерел художнього самовираження, його трактування одержує найширше тлумачення [98].

Характеризуючи фольклоризм в контексті морфології, типології й динаміки української народної художньої культури, можна констатувати, що, утворений у зв'язку з революцією «осьового часу» (К. Ясперс), заснований на філософському світовідчутті нових механізмів смислоутворення, метафоризації та символічного означування в мистецтві, становленні індивідуальної творчості, він пройшов крізь сторіччя, погоджуючись із запитами часу кожного історичного періоду. Основи фольклоризму зберігалися в останніх, проте кожна епоха обирала ті чи інші супутні прийоми й методи роботи з фольклорним матеріалом. Відбір цих матеріалів диктували як пануючі естетичні норми, так і авторські індивідуально-творчі наративи, в чому можна переконатися, розглянувши історію фольклоризму (XX–XXI ст.).

Варто розглянути й становлення *фольклоризму* як творчого напряму, що припадає на другу половину XIX – початок XX ст. У цей період у творчості «кучкістів», пізніше – І. Стравінського, в інших національних культурах (Е. Гріг (норв. – Edvard Hagerup Grieg), Я. Сібеліус (швед. – Jean Sibelius, фінський композитор шведського походження, повне ім'я Johan

Julius Christian Sibelius), І. Альбеніс (ісп. – Isaac Albeniz), Е. Гранадос (ісп. – Pantaleon Enrique Costanzo Granados y Campiña, повне ім'я Панталеон Енріке Костансо Гранадос-і-Кампінья), Мануель де Фалья (ісп. – Manuel Maria de los Dolores Falla y Matheu, повне ім'я Мануель Марія де лос Долорес Фалья і Матьє), Р. Воан-Вільямс (англ. – Ralph Vaughan Williams, повне ім'я Ральф (Рейф) Воан-Вільямс), Б. Бріттен (англ. – Benjamin Britten), Б. Барток (угор. – Bartok Bela Viktor Janos), З. Кодай ((угор. – Kodaly Zoltan), Дж. Енеску (рум. – George Enescu), К. Шимановський (пол. – Karol Maciej Szymanowski) спостерігається активний, «свідомий» прояв інтересу до фольклору, причому не тільки до свого національного, а й інших народів та позаєвропейського. Фольклор стає потужним фактором інтонаційної регенерації, сприяє реорганізації традиційної композиційної системи, розширяє змістовні обрії музики. Усе це дає підстави розглядати фольклоризм у ряді впливових творчих напрямків і течій конкретного історичного періоду.

На початку XX століття прискорені процеси урбанізації, індустріалізації, масового переселення людей із сіл у міста, окрім неминучої руйнації народної культури, яку заміняв міщанський фольклор (кітч), викликали до життя більш конструктивну тенденцію – до популяризації фольклору як носія народного джерела у професійному та аматорському мистецтві. Народність як основа фольклоризму мала задовольняти суспільний запит у створенні нового мистецтва як основи класичної тоталітарної культури та розважальної культури мас. У композиторській практиці спостерігалася тенденція *обробки-реставрації народної пісні*, набував свого становлення *етнографічний тип фольклоризму*. Водночас композиторський досвід О. Глазунова, А. Гречанінова, А. Лядова, С. Рахманінова, М. Римського-Корсакова, І. Стравінського, що спирався на фольклор, затверджував нові норми мистецького мислення, розширяв стильові й образні кордони музичного мистецтва того часу. У музиці 30-50-х років XX століття переважав *адаптований тип фольклоризму*, найбільш відповідний офіційним критеріям ясності стилю і доступності мови.

У другій половині ХХ століття в музичному мистецтві яскраво заявив про себе тип творчо-вільного фольклоризму, що створив сприятливі концептуальні та стильові передумови для розвитку *неофольклоризму*. Найчастіше фольклорне начало з'являється в ньому в трансформованому вигляді, причому трансформуються не тільки елементи тексту, структурні одиниці (тобто «матеріальна» сторона тексту), а й принципи організації. Своє становлення неофольклоризм («нова фольклорна хвиля») пережив як фольклорний рух 60–70-х років – явище історично локальне, яке стало певною кульмінацією у фольклорному напрямі ХХ століття.

Характеризуючи фольклорну лінію в сучасній музиці, варто говорити не тільки про використання народної пісні, а про її новітню інтерпретацію, трактування, перетворення, узагальнення, адже фольклоризм у ХХІ столітті представляє фольклор в інтерпретаційних об'єктиваціях його різноманітних форм.

Практично всі сучасні професійні і аматорські художні колективи та солісти використовують у своїй творчості фольклор, його елементи, або фрагменти українських народних пісень, обрядових дійств тощо. Яскравим прикладом може слугувати активна творча діяльність українського музичного етно-хаус-гурту «DakhaBrakha», до складу якого входять як музиканти, так і фольклористи (керівник і продюсер – Владислав Троїцький, арт-менеджер – Ірина Горбань). Творча концепція цього колективу розглядається науковцями в контексті напряму worldmusic. Сучасна дослідниця Ю. Карчова зазначає, що «жанр етно-хаосу, в якому, за власним визначенням, працює колектив, це не автентичне відтворення традиційних зразків народної української творчості, а ніби їх адаптація до сучасного слухача. Серед музичних явищ, що вплинули на формування виконавської стилістики «ДахаБрахи» – давньоукраїнська пісня, ритми та мелодії Сходу, американський мінімалізм, гра малійських музикантів (Tinariwen). Найважливіші ознаки українського народнопісенного виконавства поміщаються «у світовий контекст», набувають екзотичного

інструментального супроводу, котрий відіграє значну роль у процесі осучаснення фольклорних зразків» [294, с. 11].

На Міжнародному пісенному конкурсі «Євробачення–2017» відкриттям стали гості з України – український електронний музичний гурт «ONUKA», який виступив з Національним оркестром народних інструментів під орудою народного артиста України Віктора Гуцала. Всьому світу було продемонстровано українські національні народні мотиви та народні музичні інструменти (три трембіти, сопілки, бандури, окарина, свистульки, омнікорди, цимбали, пан-флейта, невеликі перкусійні інструменти тощо), поєднавши їх звучання з сучасною електронною музикою. Головний композитор, саунд-продюсер, аранжувальник та арт-директор проєкту «ONUKA» – Євген Філатов.

У травні 2020 року на Міжнародному пісенному конкурсі «Євробачення», що мав проходити у Роттердамі, проте був скасований у зв'язку з пандемією, Україну мали представляти учасники електрофолк-гурту «Go-A» з піснею «Соловей». Етнічне виконання пісні, поєднане з сучасним аранжуванням, чудовий народний вокал, цікаве виконання знову набули підтримки, продемонструвавши ясність стилю і доступність фольклорної мови, довівши, що фольклоризм і нині є актуальним і як творчий метод роботи з фольклорним матеріалом, і як спосіб оволодіння фольклором, і як ціннісна сфера українського народу.

Нині українську народну стилістику в творчих її переосмисленнях в аранжуваннях, обробках, а також у цитуваннях (відтворення семантики, ритмомелодики, тропіки фольклорних зразків) рецитують у своїй творчості знані виконавці сучасності, серед яких: Ніна та Антоніна Матвієнко, Оксана Білозір, Руслана Лижичко, Таїсія Повалій, Марія Бурмака, ILLARIA (Катерина Прищепа), Lama, Тіна Кароль, Katya-Chilly, Злата Огнєвіч, Марта Шпак, Росава, Наталія Бучинська, Христина Соловій, Іванка Червінська, музичні гурти «ТІК», «Плач Єремії», «Шпилясті Кобзарі», український академічний фольклорно-етнографічний ансамбль «Калина», вокальна

формація «Піккардійська Терція», чоловічий секстет «MenSaund» (керівник – Рубен Толмачов), фольклорний гурт «Калиця» (керівник – Іван Сінельников), заслужений народний ансамбль пісні і танцю України «Дарничанка» (художній керівник – Петро Андрійчук), Київський академічний ансамбль «Дніпро» (директор – Олена Кулик), дитячий зразковий художній колектив Театр пісні «Ладоньки», що діє на базі Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва (художній керівник – С. Садовенко) та багато інших, повертаючи аксіосферу української народної художньої культури у свідомість сучасних українців.

Отже, наведені приклади демонструють, що фольклорні корені української народної культури живі й продовжують володіти величезним позитивним потенціалом у рішенні актуальних проблем буття людини у XXI столітті. Фольклоризм, втілюючи реальні тенденції розвитку культурної практики другої та третьої хвиль, породив цілий пласт народної, масової та офіційної культури, що у взаємодії з професійною творчістю набула персоналістичних рис, проклавши «браму хронотопів» аксіосфери між сучасністю і минулими століттями.

Таким чином, українська народна художня культура як цілісне утворення має загальне походження, відносно єдиний суб’єкт діяльності та інші об’єднуючі його характеристики. Художня культура суспільства є, у першу чергу, сферою і засобом залучення нації в самостійну активну художньо-творчу діяльність. Творення є живою творчістю народу в сфері художньої діяльності і є основою художньої культури.

За функціональною спрямованістю народна культура протягом усього часу розвитку виступає поліфункціональним явищем із складною ієрархічною структурою. Одним із структурних елементів сучасної народної художньої культури є фольклоризм як вторинна інтерпретація фольклору.

Інтерпретація фольклорних образів, мотивів, архетипів і символів у стилізованій професійній творчості вписується у межі парадигми софт-традиціоналізму – напряму, який передбачає реставрацію та трансформацію

традиції «м’якими» (позбавленими консерватизму та фундаменталізму) методами за умов одночасного збереження її відносної духовної автономії від глобального ринку та раціоналістичної секулярної культури. Фольклоризм у кожен історичний період синхронізувався з потребами й запитами часу: від премодерну через модерн до постмодерну. Основні типи фольклоризму зберігалися в різні історичні періоди, але кожен час надавав перевагу, обирав ті чи інші з них і супутні їм прийоми, методи роботи з фольклорним матеріалом. Відбір цих матеріалів диктували пануючі культурні норми та авторські індивідуально-творчі настанови.

Розглянувши фольклоризм у різних ракурсах – як творчий метод, творчий напрям, спосіб індивідуальної трансформації фольклору, елемент «індустрії туризму» тощо, констатуємо, що фольклоризм є явищем художньої та сучасної масової культури зі специфічним методом підходу до фольклору як його вторинної інтерпретації. Фольклоризм у соціокультурному контексті модерної творчості мас та її індивідуалізації є результатом інтерпретативної об’єктивації форм фольклору в культурі модерну і постмодерну й в архітектоніці української народної художньої культури є важливим структурним компонентом поєднання традицій та інновацій.

2.3. Взаємодія фольклору і самодіяльної художньої творчості (аматорського мистецтва)

Самодіяльна художня творчість (нині – аматорське мистецтво) як історико-культурне явище з освоєння дійсності засобами мистецтва – незмінний супутник та вагома частина духовної культури українського народу. Акцентуючи на соціальній організації різноманітних втілень фольклору у межах аматорської сцени та дозвілля, відзначаємо, вона є ключовим елементом фольклоризму як артефакту фольклору. Призначення,

цього явища, полягає у пробудженні й задоволенні різноманітних потреб суспільства і особистості.

Актуальним для людини завжди залишається попит на комунікацію, дозвілля, задоволення художньо-естетичних смаків, самовираження, долучення до культурних цінностей свого народу, що зумовлює вирішення питань щодо організації різноманітного відпочинку, використання надбань культурної спадщини, перетворення побуту на естетично привабливий, використання власної творчості тощо.

У реаліях сьогодення спостерігається інтерес до ідеї національно-культурного відродження, що підтверджується збільшенням зацікавленості фольклором, народними традиціями, відродженням автентичного співу, сценічних костюмів, пошуком і створенням нового репертуару творчих колективів. З'явилися нетрадиційні для художньої самодіяльності фольклорні групи несценічного спрямування, численні вокально-інструментальні ансамблі, рок-гурти, театри-студії тощо.

Народний талант у сучасних умовах – це не екзотичний феномен, сублімат національного духу, а талант, що заявив про своє право на участь у загально-культурному процесі, творче обличчя, типологічно тотожне професійному поету чи композитору і потребує активної творчої підтримки. Особи, що пройшли школу самодіяльного (аматорського) мистецтва, назавжди зберігають прагнення до творчості, пошуків краси і її відображення в житті. Весь устрій життя людини, залученої до народної творчості, змінюється. Вона сама як особистість стає цікавішою, яскравішою, глибше і багатогранніше сприймає навколишню дійсність. Зміни в людині екстраполюються на взаємини з природою, мистецтвом, іншими людьми.

У стрімкий час науково-технічного, економічного, інформаційного просування, зсуву ціннісних орієнтирів, соціально-культурних перетворень роль традиційної народної культури, в тому числі художньої самодіяльності, ще більше актуалізується і заслуговує на найпильнішу увагу. Питання творчих процесів у галузі художньої самодіяльності завжди були і

залишаються в центрі уваги державних, управлінських органів і окремих фахівців. Значну увагу приділяють їм діячі науки і мистецтва. Як масова форма проведення дозвілля, пов'язаного з народною творчість, фольклором, ця галузь наукового знання не може залишатися поза увагою дослідників гуманітарного знання.

Культурологічний аналіз джерельної бази з питань конституювання та розвитку самодіяльної художньої творчості показав, що останніми роками з'явилася назка наукових праць, в яких аналізуються проблеми функціонування сучасної самодіяльної художньої творчості. Науковці С. Макарчук, Л. Носов, І. Романько, О. Устименко-Косоріч та інші вивчають художню самодіяльність у контексті соціально-педагогічних проблем. У дослідженнях Г. Костюшко, Л. Дорогих художня самодіяльність представлена як підсистема художньої культури і як форма дозвілля. Існування естрадних музично-інструментальних колективів розглядається в педагогічному й організаційно-методичному аспекті в музичній педагогіці О. Левченко, О. Ігнатович, М. Баяновської. Водночас проблемі функціонування самодіяльних естрадних колективів присвячена порівняно невелика кількість спеціальних досліджень (Л. І. Носов, Г. А. Коваленко, О. О. Бігус, К. М. Чаплик) [61; 302; 440; 630].

Історія розвитку структури та змісту художньої самодіяльності налічує не одне десятиліття. Серед багатьох складних проблем, пов'язаних з аматорством, особливо жвавому обговоренню в засобах масової інформації, періодиці й на різного роду зустрічах суспільствознавців, наукових нарадах, сесіях, конференціях завжди було питання *взаємодії фольклору і сучасної самодіяльної художньої творчості.* Публікувалися численні газетні і журнальні статті, присвячені різним аспектам роботи самодіяльних колективів, їх окремих виконавців і керівників. Однак дотепер немає спеціальних дослідницьких робіт, хоча б про окремі питання взаємодії як українського фольклору, так і фольклору інших народів та самодіяльної художньої творчості. Зростання уваги науковців до феномену останньої як до

етнокультурного явища стало спостерігатися з XIX століття. Втім активне піднесення самодіяльної художньої творчості припадає на друге десятиліття XX сторіччя.

У результаті аналізу джерел самодіяльної художньої творчості в Україні виявлено, що найбільш поширеними видами художньо-творчої діяльності аматорів протягом XVIII–XIX століть були:

1) *авторська самодіяльність* (народна музично-поетична творчість: урочисті вітальні пісні, кант-віват, ліричні пісні, імпровізаційні концерти тощо; селянська традиційна творчість та міський ізофольклор: фотомистецтво, прикладне мистецтво, наївне образотворче мистецтво);

2) *виконавська самодіяльність* (театральна творчість – народний театр, пов'язаний з усною народною творчістю: виступи петрушок, блазнів на ярмарках, похідні балагани, театри ляльок, виступи бродячих акторів; непрофесійний аматорський театр, «театр для народу» – музично-драматичні кружки, професійні трупи, театри-студії; хорові колективи – народні хори, хорові класи, церковний спів, «світський спів»; сімейно-побутове виконавство – виконання музики різних жанрів і напрямів фольклорної творчості);

3) *ініціативні клуби* (численні аматорські неформальні об'єднання, клуби за інтересами, благодійні спільноти та зібрання).

Відзначимо, що самодіяльна творчість – складний, багатогранний і різноплановий прояв дозвіллєвої діяльності людини, що постійно еволюціонує залежно від соціально-історичних і сучасних умов розвитку суспільства.

Самодіяльне мистецтво радянського періоду з'являється як царина художньої практики, що контролювалася державою, проте воно поступово відокремлювалося від ідеології. У багатьох художніх творах образи політичної пропаганди поєднувалися і переплітались з фрагментами традиційної народної картини світу, здобували унікальне втілення і переконливу цілісність поетичної фантазії. Такі риси фольклорного

світосприйняття, як прославляння краси природи й сили завжди жили в наївних картинах і найчастіше експлуатувалися ідеологами державної самодіяльності. Типовим для народного мистецтва прийомам надавалося конкретне соціально-історичне значення. Цей спосіб інтерпретації аматорства, що з'явився ще в 30-х роках, залишався на озброєнні народних майстрів до 80-х років XX століття.

У розвитку аматорського мистецтва можна виділити кілька етапів.

Перший етап – Художня самодіяльність 20-х – початку 30-х років.

З встановленням радянської влади в Україні (1919) художня самодіяльність була покликана продукувати («сіяти») нові види і жанри творчості, мета і художня стилістка яких надихалися закордонною культурою (карнавали), романтичним туризмом вітчизняних культпоходів та їхнім побутом, ініціювалася постановами партійних органів («червоний віз», «культкомбайн»). У цей період розвиток самодіяльності мав свої особливості. Відбувалося переосмислення у бік класовості та індустріальності дореволюційної аматорської творчості, рух до збагачених новим змістом форм і методів роботи. Провідними музичними жанрами в самодіяльній творчості цього періоду були духові і народні оркестри, народні й академічні хори.

До середини 30-х років уся самодіяльна художня творчість мала яскраво виражений, наступальний та авангардний характер, викривала, критикувала, зривала маски, провокувала новації. Поворот, що відбувся в державній політиці в 30-х роках, відобразився у створенні твердої регламентованої системи в управлінні культурою, в її *консервації,* що втілилася у відмові від стилізацій авангарду на користь «*аполлонівської неокласики сталінського «ампіру»* та *реанімації канонів античної спадщини*. У галузі професійного мистецтва це вилилося у створення творчих союзів, в остаточну відмову від співробітництва з представниками авангардного мистецтва і повернення до академічного натуралізму як основи соціалістичного реалізму.

Самодіяльна художня творчість також дістала чітке централізоване керівництво і систематичні форми функціонування. Для художників це були районні, обласні, республіканські, усі радянські виставки, фестивалі, олімпіади, огляди.

У цей період почав переважати виконаний професійними художниками стиль (суворе оформлення), де домінував символічний червоний колір. Звернення до тематики, відомої їм тільки за газетами і політичними бесідами, для самоучок не було чимось чужорідним. Тут позначилися традиційна для фольклору цікавість до всіляких нових подій і звісток та вплив ідей світової революції. Бажання відобразити у своїх роботах світові проблеми залишилося типовим також і для художньої самодіяльності 70-х –80-х років минулого століття.

Другий етап – Художня самодіяльність 30-х – 60-х років. У розвитку самодіяльної творчості відбулися кардинальні зміни: сформувалася система державного і суспільного керівництва самодіяльністю, підготовки відповідних кадрів. З розвитком великої промисловості почалося масштабне зведення будинків творчості і палаців культури, де в художніх аматорських колективах займалися тисячі робітників та службовців. Змінювалися матеріальні умови діяльності гуртків. Заняття в самодіяльності прирівнювалися до навчання й праці. Самодіяльні митці брали зобов’язання, викликали один одного на змагання. Як писав про самодіяльність один з тогочасних авторів, сам факт існування студій, де навчалися різноманітним видам мистецтва, малюванню, живопису, скульптурі тощо токарі, слюсарі, шофери, вантажники, монтери, педагоги, домогосподарки, було яскравим свідченням тогочасної державної політики, спрямованої на розвиток самодіяльного мистецтва.

У 1936–1937 роках була розгорнута грандіозна підготовка до Всесоюзної виставки самодіяльної творчості. Було розіслано 9 тисяч екземплярів спеціальних методичних посібників. Так вирішувалося завдання «до кінця викоренити уявлення про самодіяльного митця як про митця-

самоучку». Розгорнулася боротьба з наївним мистецтвом, яке вже не влаштовувало державних ідеологів. Одночасно йшов процес підміни традиційного народного мистецтва самодіяльною творчістю. Виставка 1937 року була названа виставкою «народного самодіяльного й образотворчого мистецтва». В контексті політики коренізації (українізації) заняття самодіяльністю проголошувалися одним із важливих способів розвитку культури й освіти «раніше пригноблених народів і національностей».

Третій етап – Художня самодіяльність 60-х – початку 90-х років – відрізняється якісним зростанням виконавського рівня самодіяльних колективів. Безліч творчих об'єднань одержали звання «народний». Зросла кількість учасників аматорської творчості. Поява нових жанрів самодіяльного мистецтва: авторська пісня, вокально-інструментальні ансамблі, студії вокального академічного співу. 1977–1987 роки ознаменувалися проведенням регіональних та обласних фестивалів самодіяльної художньої творчості. У 1960–1980 роки до занять аматорською творчістю звернулися цілі покоління тих наймолодших «будівельників соціалізму», до яких колись апелювала самодіяльність. Значно зросла кількість самодіяльних композиторів, драматургів, поетів, художників. У цей період епітет «самодіяльний», з одного боку, означає рівень розвитку, ступінь володіння тим чи іншим видом творчості, з іншого – форму, спосіб самовираження. Зберігалася діюча система регулярних всесоюзних виставок самодіяльності, адже фінансувалася з боку держави і профспілок. Кращими митцями, завдяки атмосфері, що змінилася, стали вважати саме самодіяльних, незважаючи на низку обмежень (до кінця 80-х років заборонялося, наприклад, виставляти пейзажі з церквами, картини із зображенням оголеної натури). Їх показували на обласних і столичних виставках, присуджували їм дипломи і медалі переможців самодіяльних оглядів. Художня самодіяльність, в якій брали участь мільйони дітей і дорослих, стала усвідомлюватися як важливий чинник соціально-

культурного розвитку, що збагачує художній потенціал країни і служить цілям тогочасного комуністичного виховання.

У цей період збільшилася кількість дисертаційних досліджень, які або цілковито були присвячені проблемам художньої самодіяльності, або розглядали їх у зв'язку з аналізом суміжних проблем. У ці роки з питань художньої творчості було захищено 26 дисертацій, у тому числі одна докторська [368]. Подібне кількісне зростання наукового доробку є свідченням посиленої уваги дослідників до цієї сфери практики культурно-освітньої роботи. Зрозуміло, що дисертації були виконані у методологічних координатах історичного матеріалізму, марксистсько-ленінської естетики, соціології, мистецтвознавства (театрознавства). Найбільша кількість досліджень була присвячена проблемам педагогіки, що може бути поясненим специфікою об'єкта, що вивчався, а також особливостями тих науково-дослідних центрів та закладів, переважно в яких виконувалися і захищалися дисертації. У дисертаційних роботах, що стосуються тематики художньої самодіяльності, захищених у 1971–1975 роках, в якості об'єктів дослідження обиралися питання щодо комплексного аналізу художньої самодіяльності різних видів і жанрів; театральної, хорової, музично-інструментальної самодіяльності, піднімалися проблеми удосконалення музичної підготовки керівників й організації їх самоосвіти. У зазначених дослідженнях переважно вивчалися питання діяльності колективів художньої самодіяльності дорослих. У чотирьох дисертаціях проаналізовано проблеми дитячої художньої самодіяльності [368].

Четвертий етап – Аматорське мистецтво (від 1991 р. до нинішніх часів) – характеризувався, з одного боку, деідеологізацією народної творчості, а з іншого – тісним зрощуванням самодіяльності з елементами строкатих маргінальних тенденцій розвитку масової культури у постмодерні (побутової магії, езотерики, кримінальних субкультур тощо). Джерелом художніх творів стає життєвий досвід самих народних майстрів: читання популярної літератури з історії, фільми, народні перекази та ін. Народне

мистецтво, зберігаючи родовий зв'язок з образами народної культури, підтримує єдність минулого і сьогодення, а стійкий інтерес народних митців до минулого – свого дитинства, юності й історичного минулого України – демонструвало потребу зберігати цілісність культурно-історичної естафети нарощування базової ідентичності.

Пізніше намітилася криза в самодіяльній творчості, пов'язана з плюральністю та релятивацією, привнесеними мультикультуралізмом та неолібералізмом, законами вільного арт-ринку. Трансформація політичної, економічної і соціальної систем не змогла не позначитися на соціально-економічному середовищі функціонування культури. Найважливішими соціальними інститутами «транслювання» надбань культури стали приватні та державні професійні творчі колективи театрів, концертних об'єднань, радіо, телебачення, що невпинно комерціалізуються.

Від кінця 90-х спостерігалася тенденція неухильного зниження чисельності й активності членів самодіяльних організацій. Багато виробничих колективів, що мали будинки і палаци культури, через труднощі, пов'язані з переходом на нові форми управління, відмовлялися від їх фінансування, у тому числі й матеріальної підтримки творчих колективів. Втім народна культура продовжувала розвиватися незалежно від того, фінансується вона чи ні. Численні фестивалі, конкурси, огляди художньої самодіяльності, що відбулися в далеко не сприятливих для розвитку культури 90-х роках, переконують у цьому.

У сучасній соціокультурній ситуації у сфері аматорського мистецтва виникло істотне протиріччя між потребами учасників аматорських колективів у різнобічності соціалізації і самореалізації в самодіяльній художній творчості як додатковій відносно інших галузей життєдіяльності людини і спеціальною реалізацією художніх інтересів керівників творчих колективів, орієнтованих на успіх. У нових соціально-економічних умовах, коли аматорський колектив не завжди може розраховувати на бюджетне фінансування, його керівникові важливо володіти відповідними

організаційно-педагогічними якостями, виступати менеджером і продюсером свого творчого колективу.

Відповідно до досліджень, статистики і практичних спостережень, існують численні внутрішні процеси в аматорстві, що не можуть не впливати на перспективи його розвитку. По-перше, спостерігається тенденція зменшення участі населення (особливо дорослого) в самодіяльній художній творчості. По-друге, через низку об'єктивних причин ускладнюється організація виступів артистів-аматорів. Проте, процес розвитку аматорства як доповнення професійного мистецтва в регіонах, у сільській місцевості має велике значення в організації культурного обслуговування та естетичного виховання населення. По-третє, змінюється вікова структура клубної самодіяльності: спостерігається зрушення показників у бік розвитку дитячої й молодіжної самодіяльної творчості. Зрозуміло, що це є позитивним фактором, адже однією з актуальних проблем, пов'язаних з моральним оздоровленням суспільства і формуванням його майбуття, є пошук оптимальних варіантів організації вільного часу нового покоління українців.

Спостерігається різна динаміка розвитку сільської і міської художньої самодіяльності. У місті ситуація видається більш стабільною. Відбуваються певні зміни в жанровій структурі клубної самодіяльності. Сучасна художньо-творча діяльність багато в чому успадковує, відроджує і розвиває традиції, виконуючи призначення з повернення онтологічної пам'яті симульованому постмодерному буттю. Дослідники зазначають, що самодіяльні організації особливо затребувані в ситуації так званого соціального дрейфу (Е. Я. Тищенко), коли, відповідно до досліджень Ю. А. Алфьорова, особистість перебуває в ситуації переоцінки норм і механізмів саморегулювання соціальної поведінки. Вони можуть бути відновлені чи сформовані в процесі участі особистості в роботі самодіяльних організацій. В атмосфері кризових ситуацій, що подеколи спіткає сучасну художню культуру, звернення до народних цінностей допомагає колективам художньої

самодіяльності вижити, витримати накати і шквали зразків псевдомистецтва масової культури, зберегти обличчя і дух національного мистецтва.

Увесь наявний у цій галузі досвід показує, що художня самодіяльність (аматорське мистецтво) починається там, де заняття мистецтвом вже не є особистою справою, обмеженою сімейним чи дружнім колом, а має дещо ширший суспільний характер і суспільну спрямованість. Іншими словами, самодіяльна художня творчість (аматорське мистецтво) допускає, по-перше, певний ступінь громадської організації, по-друге, звернення до визначеної аудиторії глядачів-слухачів. Це забезпечує такий рівень художньої підготовки, за якого учасники аматорської творчості здатні відповісти своїм мистецтвом на естетичні вимоги часу.

У процесі організації художньої самодіяльності прослідковується цільова спільність аматорів, що полягає в об'єднаності загальною метою художнього колективу та керівника, упорядкованості сумісної організаторської діяльності у сфері самодіяльної творчості, доборі репертуару, концертних виступах тощо. Аматорські мистецькі колективи зазвичай мають свою *організацію* (жорстку чи гнучку, внутрішню чи зовнішню, формальну чи неформальну) і базуються на трьох її рівнях:

а) *екстеріорному* (суб'єктом організації виступає макросистема: держава, громадські організації, соціальні інститути);

б) *інтеріорному* (суб'єкт організації: інституціалізовані чи слабо інституціалізовані дозвіллєві спільноти, що утворюють мікросередовище людини);

в) *інтроіорному* (самоорганізація і саморегуляція діяльності).

Аматорське мистецтво, самодіяльна художня творчість, на наш погляд, поєднують безліч різнорівневих колективів, індивідуальностей під егідою єдиної програми близьких художніх інтересів і можливостей. У таких колективах закономірними є елементи колективності: один учасник пише текст, інший – музику, керівник колективу/диригент обробляє, переписує, коректує, тому ця складова ріднить роботу аматорських колективів з

фольклорним началом. Нерідко самодіяльність – це захоплення, улюблений спосіб відпочинку від основної роботи. Провідне завдання аматорства полягає в організації різноманітних форм дозвілля і відпочинку, розвитку творчого потенціалу та соціальної активності індивідуальності, створенні умов повної самореалізації людини у сфері дозвілля.

Серед особливостей самодіяльної художньої творчості варто виокремити сутнісні і специфічні ознаки.

Сутнісними ознаками самодіяльної художньої творчості є добровільність участі в аматорському колективі, ініціатива, активність, духовна мотивація учасників самодіяльних колективів, функціонування аматорського мистецтва у сфері вільного часу.

Специфічними – організованість, відсутність в учасників самодіяльності спеціальної підготовки до діяльності, дещо нижчий (хоча буває по-різному), ніж у професійних колективів рівень виконавства, безоплатність тощо.

Аматорство в Україні представлено широким спектром соціальної активності: аматорськими хорами, капелами, фольклорними гуртами, театрами, хореографічними ансамблями, інструментальними музичними групами, цирковими студіями, клубами за інтересами, майстернями тощо.

Нині йде процес взаємозбагачення, конкуренції різних видів художньої творчості, форм їхньої реалізації, боротьба за «свого» учасника і слухача/глядача. У сфері аматорського мистецтва відбувається різнобічний розвиток творчих напрямів, видів, жанрів, на основі різних традицій і у зв’язку з різними рівнями художньої, професійної, класичної, фольклорної, масової, елітарної, авангардної творчості. Аматорське мистецтво можна розглядати як аксіосферу, що об’єднує систему певних *функцій*.

Зокрема, комунікативна, соціальна, інформаційно-пізнавальна, просвітницька функції утримують у художньому продукті естетичні цінності, норми, ідеали, характерні для різних історичних періодів розвитку художньої культури, зокрема української народної, і водночас забезпечують

поступальність, здатність транслювати її від покоління до покоління. Естетична функція несе уявлення про прекрасне у життєдіяльності соціуму, в побуті, мові, пластиці, формах. Виховна – впливає на формування й розвиток духовних цінностей і потреб особистості.

Самодіяльна художня творчість українців постійно якісно змінюється. Якщо протягом минулого XX століття її головною функцією було пропагування мистецтва засобами художньої самодіяльності, то у XXI столітті основою аматорського мистецтва стає задоволення художньо-естетичних потреб особистості, попит у самовираженні, долучення до культурних цінностей. Водночас розвиток нових медіа, процеси інформатизації, підвищення рівня якості освіти знизили значення масової культурно-просвітницької функції аматорства, проте активізували його арт-терапевтичні та педагогічні функції, зокрема такі, як розвиток художніх здібностей, формування певних якостей особистості, їх природна корекція у творчому колективі.

Дедалі важливішою стає функція індивідуалізації формування особистісних якостей конкретної окремої особистості, посилення естетичних аспектів аксіологічного впливу. Новою визначальною функцією аматорського мистецтва у сьогодення стає його орієнтація на сучасну креативну особистість, її самоорганізацію, інтерактивні відносини з однодумцями, спрямованість його учасників на пошук власного креативного «Я» і самореалізацію.

Способів репрезентації аматорського мистецтва у суспільстві торкнулися такі його *форми*, як індивідуалізація та диференціація. Через них відбувається взаємодія фольклору і професійного мистецтва, їх виконавців, розуміння естетичних норм, удосконалення технічних прийомів тощо. Водночас, незалежно від форм, головним і постійним у мистецькому аматорстві залишається його призначення та суть як школи творчості. Відомо чимало випадків, коли окремі люди і творчі колективи досягали

в самодіяльності високого рівня майстерності, який виводив їх у сферу професійного мистецтва.

Розглянута динаміка розвитку аматорського мистецтва сприяє розкриттю питання про його *співвідношення* з автентичним архетипним етнічним джерелом – *фольклором* та з трансформаціями фольклору у фольклоризмі.

Очевидно, що художня самодіяльність вийшла з фольклору. До середини XX століття розбіжностей між цими поняттями не існувало. Фактично художня самодіяльність належала до галузі фольклору, тому що фольклор і народна творчість були поняттями абсолютно тотожними. Зокрема, у фольклорних збірниках 30–50-х років, поряд із власне фольклорними матеріалами, ми можемо знайти і чимало пісень, складених у самодіяльних колективах. В уявленні тодішньої фольклористики всі ці матеріали були фактами народної творчості, без будь-яких додаткових кваліфікацій. Єдине, що було потрібно від твору для того, щоб він потрапив до сфери фольклористичної уваги, – це збіг у певних випадках творчого («традиційність») чи технічного (колективність, анонімність, «шліфування») порядку з творами класичного фольклору. Якщо такий збіг був, то ніяких сумнівів щодо фольклорності розглянутого твору не виникало. Питання полягало тільки в тому, щоб виявити в самодіяльності виразні ознаки, що дозволяють наблизити її до фольклору.

З часом поняття «фольклор» і «художня самодіяльність» стали відокремлюватися більш виражено. Варто наголосити, що поняття «фольклор» не може бути універсально застосованим до позначення всієї сукупності творчості сучасного народу. Якщо у фольклорі створюються художні твори, що зберігаються і передаються з покоління в покоління, то, на відміну від цього, в самодіяльності пріоритетне місце займає виконавська творчість. Самодіяльність пов’язана як зі створенням, так і з виконанням, при цьому виконуватися можуть і фольклорні, і твори професійних авторів. Якщо автори фольклорних творів, зазвичай, невідомі, то в аматорському мистецтві

автори й виконавці відомі і є предметом гордості художніх колективів. Репертуар аматорських мистецьких колективів складається з музичних та поетичних творів, театралізацій, літературних постановок, створених у професійному середовищі чи взятих з фольклорної творчості. Відтак, художня самодіяльність (аматорське мистецтво) в живому виконанні зберігає, відтворює та популяризує фольклор, хоча й інтерпретує його по-своєму.

Зауважимо, що художню самодіяльність від фольклору відрізняє її *організованість*. Самодіяльність є формою, що припускає не тільки наявність творчості мистецьких виявів, а й певні засоби організації. Фольклор виникає стихійно, «незаплановано» і вже за одним цим не припускає ніякої попередньої організації. Інакше кажучи, виникнення фольклорного твору – непередбачуваний природній процес, адже передбачити, коли і ким його буде створено, в який аспект сучасності буде спрямовано, – за будь-яких обставин неможливо. Тому неможливо уявити організацію чи організації, в завдання яких входило б, скажімо, управління розвитком фольклору чи вивчення творчих потреб фольклорних авторів, тоді як аналогічні завдання стосовно художньої самодіяльності ні в кого не викликають здивування.

Збагачення репертуару самодіяльних колективів справжнім фольклорним матеріалом – як традиційним, так і новим – одна з найважливіших умов їх ціннісно-орієнтаційного і творчого розвитку.

У складних умовах нової соціально-культурної ситуації в країні і регіонах, перспективи подальшого розвитку й удосконалення творчої взаємодії фольклору і виконавської творчості до певної міри залежать від ставлення до них органів місцевої адміністрації та від державної політики у сфері художньої творчості мас.

У виступах народних колективів фольклорні форми мистецтва одержують новий суспільний резонанс, переборюється їхня відома замкнутість у колишніх побутових межах, дедалі більше людей починають розуміти справжню цінність, красу давнього фольклору, активно сприяють

його збереженню, відродженню і популяризації. Художня самодіяльність сприяє залученню до культурних надбань аматорів мистецтва, удосконалює творчий рівень їх виконання та піднімає загальний рівень культури суспільства.

Фольклор відіграє практичну роль у сучасному творчому житті, поєднуючи всі цінні й цікаві суспільно-культурні надбання. Найважливіше завдання художньої самодіяльності нашого часу – пошук та опрацювання елементів дійсно народного мистецтва в його живих формах побутування, прилучення до самодіяльної сцени носіїв фольклорних традицій: пісенних, мовних, інструментальних, хореографічних тощо. У такій роботі необхідно використовувати справді наукові, теоретичні і практичні методи та прийоми. В оцінці та вирішенні багатьох тонкощів важливу роль мають відігравати фольклористи, які, досліджуючи фольклорні та інші жанри народного мистецтва зсередини, розкривають сучасникам шляхи пізнання, розуміння та оволодіння методами і прийомами їх виконання у відповідності до народного.

Важливою формою широкої презентації фольклору через аматорське мистецтво є вихід самодіяльної художньої творчості (народних співаків, оповідачів казок, музикантів, танцюристів та ін.) на професійну сцену.

Відзначимо, що елементи обрядовості (показові для розмаїтих його жанрів), елементи прямої вистави, гри, народне вбрання (стрій), атмосфера дії, а також те, що тепер зазвичай називають художнім оформленням, набувають характеру стійкого підмуру і бажання його зберігати, що в сьогодення є назрілою необхідністю. Важливим є проведення фольклорних експедицій з метою польових записів фольклору, його дослідження, збереження, відтворення і подальшого виконання аматорськими колективами на різних сценах.

Завжди актуальними є співпраця і взаємозв’язки фольклористів, методистів Центрів народної творчості з аматорськими колективами, обмін теоретичними та практичними відомостями про фольклор, його регіональні

особливості, долучення до розробки творчих, методичних і організаційних питань, котрі стосуються всіх аспектів взаємодії фольклору, сучасного аматорського та професійного мистецтва. Самодіяльна художня творчість, як ключовий елемент фольклоризму, підкреслює соціальну організацію різноманітних втілень фольклору в межах дозвілля, аматорської та професійної сцени.

Самодіяльна художня творчість (аматорське мистецтво) є важливою складовою у морфології й типології народної художньої культури, адже, інтерпретуючи фольклор, зберігає, відтворює й популяризує його.

2.4. Неофольклоризм як модус художньої трансформації, репрезентації й стилізації фольклору в культурі постмодерну

Розгляд концепту неофольклоризму як модусу художньої трансформації, репрезентації й стилізації фольклору в його постмодерних (друга половина XX – початок XXI ст.) культурних артефактах, що водночас можуть належати як до професійного мистецтва, так і до самодіяльної художньої творчості, ставить за мету на основі компаративного аналізу семантики та стилістики неофольклоризму виявлення їхнього зв’язку з картиною світу належної моделі культури та соціокультурною ситуацією відповідної третьої суспільної «хвилі».

Символічний світ неофольклоризму пов’язується із сучасними стратегіями синтезу етнокультурних архетипів та новітніх інформаційних технологій: *глокалізмом, транскультурою, етнофутуризмом*.

Трансформаційні процеси ідей минулого завжди лежать в основі прикмет подальшого розвитку. Як закономірність процесу діалектичного розвитку, постійно працює закон заперечення заперечення, який, за І. Надольним, «є законом будь-якого розвитку, будь-якого руху взагалі, і не лише за прогресивною висхідною лінією, а й за низхідною, регресивною» [431]. Постійний плин, несталість, трансформація є характерним для процесу

діалектичного розвитку і в мистецтві. Це призводить до появи нових явищ, феноменів, напрямів, художньо-естетичних та стильових їх узагальнень.

Неофольклоризм – поняття, що відноситься до фольклорного напрямку, актуалізованого у період третьої хвилі (інформаційного суспільства), коли характерними рисами розвитку культури стають диверсифікація, диференціація, діалог і полілог, індивідуалізація творчої діяльності, гетерогенність видів і жанрів мистецтва, моделювання нових форм синтезу мистецьких традицій, зростання уваги до етнічних екзотичних культур на арт-ринку. Гетерономність культурних значень, втілена в інтертекстуальній тканині постмодерну, у кліповій свідомості та ризомі, робить відносними та розмитими кордони між різними типами культури: елітарною та масовою, професійною та народною, класичною та некласичною тощо. Утворюються їх новітні гібридні комбінації, інтенсифікується процес *«сіамізації»* – поєднання культурних елементів у незвичних конфігураціях, можливих завдяки новим медіа та подвійному кодуванню. Віртуалізація створює сприятливе середовище для дифузії, яка стає провідним напрямом розвитку світу «рідинної сучасності» (З. Бауман) [34]. Дифузія розмиває критерії автентичності твору, спустошуючи його зміст і позбавляючи його онтологічних адеквацій, викликаючи процес симуляції та провокуючи забуття історичної пам’яті у кіберпросторі індустрії розваг. З іншого боку, симуляцію не можна розглядати як виключно деструктивне явище, подібне до пухлини (Ж. Бодрійяр) [74, с. 40], оскільки кожен новий симулякр є одночасно новою варіацією смислу, шлейф якого помножує додаткові значення та коннотації відповідно до універсальної симулятивності мови культури, яка впливає на буття (Ж. Дельоз) [195]. Тому постмодерне мистецтво активно використовує весь арсенал сучасних йому технічних засобів, що виконує роль стимулятора і каталізатора мови, що обновляється [215]. Зазначене стосується і музичних традицій, які зазнають трансформацій внаслідок поєднання народної музики з елітарною та з техногенною музикою поп-культури. Усі ці синтези потрапляють у

віртуальне середовище і зазнають збірки та перезбірки в цифровій реальності, що провокує подальші комбінації етнічних архетипів та новітніх інформаційних прийомів і технологій.

У наукових розвідках ХХ ст. у сфері фольклору актуалізувалися питання вивчення міжжанрових відносин. Це дало поштовх до переходу на новий щабель дослідження фольклору як системи жанрів. Особливу актуальність становить дослідження фольклорного жанру як системи, адже «кожен жанр – це певна система» (за І. Земцовським).

У пошуках новизни для стандартів музики романтизму, яка вже майже вибрала себе, композитори ХХ ст. стали знаходити її в терпких фольклорних ладах, ритмах, мелодіях, способах розвитку мелодійної думки. За допомогою методу узагальнення в композиторській творчості відбувалося об'єднання різнорідних явищ в єдине ціле – систему – «цілісний комплекс взаємопов'язаних елементів» (І. Блауберг, В. Садовський, Е. Юдін). Так виникла найдовша естетична течія музики ХХ століття – *неофольклоризм*.

Згідно загальноприйнятого визначення, *неофольклоризм* (від грецьк. «новий фольклор») – течія в європейській музиці ХХ–ХХІ століть, у якій відновлення засобів музичного письма органічно пов'язане з опорою на фольклор [529]. Витоки неофольклоризму варто шукати ще в модерній культурі, в рамках загальної тенденції до відмови від романтичної суб'єктивності у першій третині ХХ століття, що дозволяє говорити про діалектичну спадковість класичної (модерн), некласичної (авангард) та постнекласичної (постмодерн) систем. Класичний, умовно кажучи, неофольклоризм теоретично був пояснений у статтях і виступах М. де Фальї та Б. Бартока.

Найяскравішими виразниками неофольклоризму («нової фольклорної хвилі») вважаються композитори ХХ століття Б. Барток, І. Стравінський, Г. Свірідов, В. Гаврилін, в Україні – Є. Станкович (неофольклорна опера «Коли цвіте папороть»), М. Скорик. Для музики неофольклоризму характерна концентрація певних особливостей фольклору, наприклад, нерегулярний

метр («Байка» І. Стравінського), «згущення» ладоінтонаційних особливостей фольклору тих народів, музичне мислення яких відрізняється від класичної європейської традиції (наприклад, «15 угорських танців», «2 румунських танці», використання мотивів арабського фольклору в третій частини фортепіанної сюїти (ор. 14) Б. Бартока). Деяким творам властиві активність, енергійність ритміки («Allegro barbaro» Б. Бартока, 1911; «Весна священна» І. Стравінського, 1913), перетворення властивих фольклору принципів формоутворення. У музичних творах цього напрямку, крім відтворення зовнішньої барвистості народного життя («Провансальская сюита» Д. Мійо), одержують узагальнене втілення національний характер («7 іспанських пісень» М. де Фальи), мова, мислення («Свадебка» І. Стравінського, «Енуфа» Л. Яначека) і етика («Угорський псалом» З. Кодая).

Витоки некласичного неофольклоризму, безумовно, доцільно шукати в романтико-ескапічних жестах представників авангарду.

Українські митці на межі XIX–XX століть відчули потребу щодо оновлення літератури на базі синтезу модерних засобів і фольклорної традиції. Як зазначає Володимир Погребенник у своїй статті «Неофольклоризм поезії ранніх українських модерністів (Осип Маковей, Василь Щурат, Агатангел Кримський)» у загальноукраїнському науково-освітньому журналі «Міфологія і фольклор» (№ 1(2), 2009) у рубриці «Проблеми фольклоризму», «ранні модерністи О. Маковей і А. Кримський систематично вводили символістський досвід у власні писання; популяризатором нових течій був В. Щурат. Цікавими і перспективними були пошуки цих поетів на тлі фольклору. Вони причетні до творення культури опосередкованого неофольклоризму, виявили певну естетичну автономність у процесі спілкування зі словесністю народу. Самобутній ліричний і ліро-епічний доробок О. Маковея, В. Щурата й А. Кримського посприяв реформуванню української поезії, витворенню рафінованішої культури асиміляції фольклорної стихії, хоч і мав моментом відліку школу стилізування та парафразування фольклору» [461, с. 50–59].

В. Погребенник зауважив на важливості контактів із фольклором вищезазначених авторів, підкреслюючи, що В. Щурат виявив інтерес до українських співанок ще в гімназії, записавши їх на Тернопільщині в селі Кобиволоки від сільської співачки Марини Баран цілий зошит. Згодом ці зацікавлення фольклором відбилися як в наукових розвідках, так і в оригінальній поезії автора. Характерним виявом неофольклоризму є пісні «Зацвів цвіт на калині» й «Ой дівчино, явір чахне!» із збірки «Мої листи» (1898). Перша з них – мініатюра-парафраз народної лірики кохання. Перегукуючись із піснею «Червона калино, чого в лузі стоїш», записаною В. Щуратом, у вірші розвивається мотив розлуки. Наявні збіги (побудований на образі цвіту калини паралелізм зачину, далекість милого чи милої, епізод писання листа) вочевидь визначені фольклорною естетикою.

Розглядаючи ранню лірику О. Маковея, представлену збірками «Поезії» (1895) та «Подорож до Києва» (1897), В. Погребенник зауважує, що вона заснована на життєвих враженнях, літературних впливах і фольклорному корінні, не має естетичних переваг над позафольклорною. Водночас, виявляючи світ переживань «інтелігентного галичанина», не цураючись соціальних і філософських мотивів, вона сприяла формуванню арсеналу зображально-виражальних засобів та поетичних структур письменника, поета-фольклориста, який понад 15 років збирав фольклор. «Цикл «Думки і образки» відкривається заспівом-стилізацією жниварських пісень. «Просто, але артистично виписані мотиви закінчення гуртової праці в’язанням жита і піднесенням господині віночка з побажаннями кращого врожаю надалі виконують у першій книжці препозиційну функцію. Адже вірш «Конець тій ниві, конець...» можна визначити як алегоричне громадянське осмислення пісенних моделей. Маковей формує підтекст, пишучи про скромний ужинок із градом збитої нивки (рідного письменства) та кращі надії «на рік», – підкреслює В. Погребенник у своїй статті [461, с. 51].

Таким чином, українська жниварська пісня презентувала «відфольклорну» збірку, формуючи *архетипний підтекст* висловлювань щодо спонукання *герменевтичного тлумачення* стилізованої у фольклорному дусі авторської поетики.

У неофольклоризмі усна народна творчість відіграє роль *інтертексту* авторського твору, проявляючись у ньому на різних *рівнях текстуальної структури,* розглянутих М. М. Бахтіним і Ю. М. Лотманом: як *контекст висловлювання, як цитація, як прихований сенс*.

Фольклорний інтертекст, як творче запозичення і трансформація, виявляється також на основних ступенях семіотичного «тіла», виокремлених у свій час Р. Бартом: як *пряма цитація* (експліцитний інтертекст), як *запозичення образно-символічного ряду* (експліцитно-імпліцитний інтертекст, або, використовуючи словник неологізмів Ж. Лакана, сфера *«екстимного»,* межа зовнішнього та внутрішнього, свідомого та позасвідомого), як *світоглядний вплив* (імпліцитний інтертекст, подекуди довербальний та позасвідомий).

У ХХ столітті неофольклоризм охопив величезний музичний горизонт – Закавказзя (А. Хачатурян, О. Тактакишвілі, А. Тертерян), Середню Азію (З. Шахіді), Прибалтику (Е. Тамберг, В. Торміс), Іспанію (М. де Фалья), Бразилію (Е. Вілла-Лобос). Заявленим І. Стравінським шляхом у перших його творах (з 1910 до 1930) пішов згодом Б. Барток. Серйозно вивчаючи народну спадщину рідної Угорщини, композитор «пророщував» різко-характерні ритмомелодійний обороти угорського фольклору в складну хроматичну тканину і вишукану інструментальну фактуру (від «Варварського алегро» (1911) – до «Концерту для оркестру» (1943)). Представники музичного неофольклоризму вважали, що фольклор у чистому вигляді зберігає виразні константи людської свідомості. В їхній уяві фольклор – це вічна істина культури, на деякий час закрита індивідуалізмом XVIII–XIX століть. І саме як втеча від індивідуалістичної цивілізації

розумілося повернення до фольклору. Спільність естетичних цілей поступово зрощувала різні неофольклорні стилі.

До 60-х років від неофольклоризму відгалужується *неоархаїка* – з'єднання безлічі різноетнічних моделей у рамках одного стилю.

Дослідження сучасної музики має спиратися на новітню *культурологічну концептуалізацію.* Творчі трансформації ідей минулого в образно-емоційному порядку музики другої половини XX – початку XXI століть принесли істотне оновлення художніх засобів і принципів музичного мислення. Механізми оновлення мистецтва в неофольклоризмі можуть бути витлумачені на основі ряду сучасних гуманітарних шкіл, зокрема на основі принципу *транскультури.* Сформований культурологами М. Епштейном та Л. Тульчинським принцип транскультури передбачає вивищення суб'єкта у стані трансцензусу (теургії, рефлексії, натхнення, духовного піднесення) над конкретною багатоманітністю національних, етнічних, локальних, гендерних, релігійних та інших культур з одночасним вбиранням у свою перебудовану суб'єктність (замість) їх окремих елементів, синтезованих відповідно до потреб творчої ідентичності як певного живописного полотна з різних барв світової палітри [682].

Транскультура спирається на закони *діалектики*, з подвійним «зняттям» національного начала: як заперечення на основі космічного розширення свідомості до рівня загальнолюдських смислів (за М. Мамардашвілі, «втеча від національної культури») та заперечення заперечення (вторинної інтеріоризації) національних цінностей на основі діалогічного синтезу універсального з партикулярно-етнічним, космічного та національного начал кроскультурної самосвідомості творця. Діалектика транскультури (у В. С. Біблера – *«діалогіка»,* стояння у просвітку буття культур, «точка подиву», або «трагедія трагедій» як концентрат поліфонії [59] у світлі *структурного психоаналізу Люблінської школи (С. Жижек) та філософії постструктуралізму* представляє собою *подвійну деконструкцію* культурної форми, засновану на парадоксальній інтеграції методів найбільш

парадоксальних мислителів Нового та Новітнього часу: мова йде про *стратегії Г. В. Ф. Гегеля, Ж. Лакана, К. Маркса та Ж. Дерріда,* вживані у сучасній політичній критиці, кінотеорії та мистецтвознавстві [241].

Подвійна деконструкція передбачає поступовий перехід від власне форми (етнічних стилів), її конкретно-чуттєвого вияву, – через її ідеальний зміст (культурні універсалії) – до сумнівів у чистому змісті і поверненні до символіки форми на новому витку діалогічного та діалектичного мислення. Як закономірність процесу діалектичного розвитку, в неофольклоризмі постійно працює закон *заперечення заперечення*, який є спільним як для класичної, так і для некласичної парадигми, синтезуючи їх через деконструкції та інтерпретації. Постійний плин, несталість, трансформація є характерним для процесу діалектичного розвитку у неофольклористичному мистецтві. Це призводить до появи нових явищ, феноменів, напрямів, художньо-естетичних та стильових їх узагальнень.

Діалектика транскультури як основа моделювання творчого космосу у неофольклоризмі виразилася у такому механізмі смислоутворення у мистецтві, як взаємовідношення народної й професійної (композиторської) творчості, які з властивою їм періодичністю стають надзвичайно важливими і в контексті нових стильових пошуків взаємовідношення спадкоємності й новаторства широко і всебічно продовжують розвиватися нині. Проте, давно закріпившись у композиторській практиці, деякі з них продовжують залишатися недостатньо вивченими. Тим більше, означений період у мистецтві не репрезентує єдиного історичного музичного стилю, як було в попередні епохи. Навпаки, постмодерна плюральність авторських стильових парадигм дає підстави говорити про існуючий складний стилістичний конгломерат композиторської творчості. Прагнення до стилістичної універсальності представляється однією з найважливіших реакцій на художню ризому, подолати надмірну релятивність якої можна за рахунок поєднання принципів єдності та багатоманітності в діалозі культур. Стильове ускладнення музичної культури супроводжує вираження накопиченого нею

значеннєвого досвіду. Діалог спонукає підходити до культури як до особливого роду цілісного художньо-естетичного феномену. Тому для сучасної науки мистецтвознавчо-культурологічного спрямування вивчення проблем, визначення та аналіз стильових музичних напрямків другої половини ХХ та ХХІ століть на основі діалого-культурологічного підходу є актуальним.

Важливу роль у формулюванні основних ознак неофольклоризму, розкритті шляхів його розвитку в музичній культурі різних країн та розгляду неофольклоризму як модусу оновлення художніх засобів, принципів музичного мислення і тональної організації композиторської творчості в контексті музичної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століття – відіграє такий проєкт як *глобальна локалізація, глоболокалізація, або глокалізм,* який передбачає відхід від класичного універсалізму «плавильного котла» культур (уніфікованого синтезу) на користь локальних особливостей, культурних автономій регіонів, етнічних груп та місцевих смислів культури, що нарівні з національними культурами входять у глобальний світ і утворюють у ньому незвичні гібриди – конкретних архетипних значень тої чи іншої місцевості, культури та глобальних інформаційних технологій. Глокальне у соціальній філософії є дотичним до поняття транскультурного в естетиці та культурології і представляє собою вияв процесу діалогу культур на рівні культурної політики. Особливо це позначилося на творчому процесі композиторів-професіоналів, які працюють з накопиченим протягом тривалого періоду розвитку народним мистецтвом – фольклорним арсеналом засобів. В різні історичні періоди до проблем виявлення загальних і специфічних властивостей музики та її місця в системі основних видів художнього мистецтва з різних філософсько-методологічних позицій зверталися представники західноєвропейської науки: Аристотель, Н. Гартман, Г. Гегель, Е. Гуссерль, І. Кант, М. Мерло-Понті, Ф. Ніцше, Піфагор, Платон, Ж.-П. Сартр, М. Хайдеггер, Ф. Шеллінг, А. Шопенгауер та інші, поєднуючи

світоглядні установки гуманістики з точними науками, інтуїтивне начало – з раціональним, позитивізм – з герменевтикою, стихійне натхнення – з холодним розрахунком, підтверджуючи загальну діалогічність світової культури, поліфонію її семіосфери.

Значний внесок в осмислення сучасних напрямів розвитку музичної культури (означених нами у контексті культурологічних принципів *глокального, транскультурного, неофольклористичного*) здійснено дослідниками-музикознавцями, що спеціалізуються на розкритті сутності національного в музичному мистецтві і розгляду музики як важливого інструмента соціальних трансформацій, у тому числі й етнонаціональних. Інтерес до вивчення особливостей і закономірностей функціонування національного в музиці зумовлений тим, що музика сьогодні більш за всі інші мистецтва включена в сферу конструювання різних ідентичностей постмодерністського світу.

Ця тема висвітлюється переважно в англомовних музикознавчих дослідженнях, зокрема в працях Б. Байєра, Р. Вагнера, Т. Гібіша, В. Гізелера, У. Дибеліуса, Д. Кемпера, Ф. Коллінсона, Д. Лігеті, Т. Марко, Д. де ля Мотта, Г. Саймона, Г. Шольца та ін. До слов'яномовних адептів цього напрямку можна віднести праці Г. Орлова, в яких розглядається специфіка музичних культур новоутворених національних держав, виділяються специфічні форми творчої соціалізації музикантів західної і східної цивілізації. Зрозуміло, що питання стосовно того, чи може музика бути чинником формування національних співтовариств, вимагає окремого детального аналізу [446, с. 389].

Відтак, виокремлення особливих феноменів, що виникають винятково в умовах європейської або східної музичної традиції, не має аналогів у інших культурах. У глокальних умовах національне сприймається як начало, яке не є ні «раритетом» архаїчної спадщини (як у класичному глобалізмі), ні ринковим «екзотом» (як у мультикультуралізмі), ні ерзацом, що маскує насилля (як у націоналізмі), але постає як *духовний архетип народної*

цивілізаційної пам'яті, переплетений в інтертексті культури з іншими етнічними архетипами та універсаліями елітарного професійного мистецтва та світової філософської думки.

Таким чином, відстоюється думка про *діалогічність* музичної культури початку XXI століття.

У сучасних українських наукових пошуках *неофольклоризм* визначено як *тип музичного мислення* (О. Дерев'янченко), сутність якого полягає «у діалогічній взаємодії професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу та відтворенні (моделюванні) «натургенетичного» типу інтонації-одиниці, властивого фольклорному мисленню. Діалог трактується в загальнофілософському сенсі як суб'єкт-суб'єктна форма взаємодії» [199]. Характерною рисою цього діалогу є кореспонденція смислів язичницької архаїки та постмодерного неоязичництва, базових природних ритмів міфологічного мистецтва, «святої скрижалі» (Адам Міцкевич) етноментального коду та техногенної стилістики contemporary art.

Стосовно архаїчної основи музичного твору, варто засвідчити, що сучасна музична, зокрема українська, культура тяжіє до архаїки, магічної музики, викликаючи на поверхню буття тіні інфернального миру. Попри постмодерні назви – рейв, техно, панк – які вказують на нерозривний зв'язок із сучасною культурою і технічним прогресом, подібна музика з'явилася на зорі людської історії і супроводжувала народження цивілізації.

Автори, які дотримуються архаїко-міфологічної гіпотези, підпорядковують усі новації поверненню до фольклорно-язичницьких форм магічно-художнього мислення і знаходять тотожність символічної образності, ладового інтонування, ритму, музичного інструментарію тощо. Так, М. Лобанова, розмірковуючи про перенесення до сучасної музики закономірностей художнього мислення епохи бароко, виявляє тотожність концепцій простору, часу і руху обох епох, розуміння категорій стилю і жанру, окремих особливостей музичного синтаксису [375, с. 35].

Показово, що український музичний неофольклоризм має свою стильову специфіку, яка виявляється у його *тісному зв'язку з традиціями модерного фольклоризму та класики*. Розвиток української композиторської культури, її національно-історична специфіка полягає у надзвичайно тісному взаємозв'язку академічних жанрово-стильових процесів з фольклорним музичним арсеналом. Візитною карткою української композиторської школи і визнаним за кордоном завжди був і залишається жанр симфонії. Від творчих ідей першого українського симфоніста Б. Лятошинського (1894–1968), якого сучасники називали «українським Шостаковичем», симфонічний тип мислення став властивим творчості практично всіх поколінь українських композиторів. У результаті неофольклоризм української композиторської культури характеризується не тільки синтезом фольклорних архетипів з новітніми медіа-стилями, але й синтезом архаїки з естетичними цінностями модерну, що діалектично успадковується сучасністю (нагадаємо, що саме такий потрійний синтез *«премодерн – модерн – постмодерн»* сучасні теоретики некомерційного мистецтва вважають гідною альтернативою ринковим формам мультикультурності) *(див. схему 1 Додаток Б).*

Відзначимо, що художні відкриття Бориса Лятошинського, зокрема опора на опосередковане втілення фольклорних елементів, стали суттєвими новаціями, які визначили перспективу розвитку української музики та композиції практично до наших днів. Варто враховувати і розглядати як форму впливу творчої особистості на становлення й розвиток української музики означеного періоду також те, що в класі Б. Лятошинського вчилася плеяда талановитих молодих композиторів, серед яких: В. Годзяцький, В. Губа, В. Загорцев, В. Сильвестров, Є. Станкович. Вихована композитором-«патріархом», вони згодом увійшли в історію української та світової музичної культури, відомі як авангардисти 60-х. Провідними українськими «шістдесятниками» також є композитори В. Бібік, Ю. Іщенко, Л. Колодуб, М. Скорик, Л. Грабовський. Крім вже згаданого українського композитора

«нової фольклорної хвилі» Є. Станковича, до генерації 70-х належить І. Карабиць.

З покоління 80-х вочевидь необхідно увиразнити постаті українських неофольклористів В. Зубицького та Я. Губанова, а також «того, хто медитує в дусі В. Сильвестрова» (за О. Дьячковою) сучасного романтика І. Щербакова. Композитори, які заявили про себе у 80-ті (Ігор Щербаков, Ганна Гаврилець, Алла Загайкевич, Святослав Луньов, Марина Денисенко (Київ), Олександр Грінберг (Харків), Олександр Козаренко (Львів), Іван Тараненко (Канів), Іван Небесний, Кармелла Ципколенко (Одеса)), практично всі «перехворіли» українською симфонічною традицією і стилями В. Сильвестрова та Є. Станковича.

«Якби мене попросили назвати ім'я сучасного композитора, то першим би я вимовив ім'я Сильвестрова. Валентин – безумовно, самий цікавий композитор сучасності, навіть якщо більшості дано зрозуміти це значно пізніше», – так відгукнувся Арво Пярт [503, с. 8]. Аналізуючи сьогодні музику В. Сильвестрова (Симфонія № 2 для флейти, ударних, фортепіано і струнних (1965), «Кантата» на вірші Ф. Тютчева і О. Блока (1973), «Осіння серенада» для сопрано і камерного оркестру (1980 … 2000), Симфонія № 6 для великого симфонічного оркестру (1994–1995), «Гімн» для струнного оркестру (2001), Симфонія № 7 для великого симфонічного оркестру (2002–2003), «Літургійні піснеспіви» (2005), пісні на вірші В. Хлебнікова (2005), О. Седакової, П. Целана, В. Ходачевича (2006), Д. Хармса (2006) та ін.) та Є. Станковича (фольк-опера «Цвіт папороті» та ін.), можна чітко простежити (зокрема, почути) дві принципово різні, але в рівній мірі художньо переконливі моделі. Так, в основі творчості В. Сильвестрова лежить ідея постлюдії (за визначенням О. Дьячкової, «минулий художній час»), в ракурсі мистецьких подій – медитація. Ліричним героєм у творах композитора виступає людина-творець. Семантичним простором (жанрово-інтонаційними витоками) автором обрана авангардна техніка з лексикою інтонацій міського романсу з використанням інтонаційного словника музики XIX століття.

Щодо моделі Є. Станковича, то ліричним героєм у нього виступає людина діяльна в ракурсі її становлення в реальному художньому просторі. Щодо жанрово-інтонаційних витоків, то композитор надає переваги авангардній техніці, фольклору та інтонаційному словнику музики ХХ ст.

Ми згодні з думкою О. Дьячкової, що саме ці дві моделі української музики 60-х дали поштовх до формування двох сучасних смислових домінант, одна з яких, починаючи з 90-х років до теперішнього часу, об'єднала твори, що тяжіють до *емоційної нейтральності* і бажання «досягти межі тиші» (А. Загайкевич, В. Польова). Друга – згрупувала *музичні стогони*, «плачі» («Agnus Dei» І. Щербакова, Камерна симфонія № 2 В. Зубицького).

Характерним для української музики 90-х був фестивальний рух. В епоху фестивалів сучасної музики українські композитори відвойовували для себе життєвий простір. У першій половині десятиліття практично всі музичні події були зосереджені в Києві: в 1989 р. відбувся перший «Київ. Мюзік.Фест» (директор І. Карабиць). Потім з'явився Форум музики молодих. Системно, кілька сезонів, проходили акції міжнародної Асоціації сучасної музики, пізніше – «Прем'єри сезону».

У другій половині 90-х центри фестивального руху переміщуються в провінції, тим самим перехоплюючи ініціативу у столиці. Виникають «Контрасти» у Львові, «Вечори нової музики» у Харкові, «Два дні і дві ночі в Одесі», «Фарбатони» у Каневі.

На розвиток неофольклоризму в контексті музичної культури України ХХ–ХХІ століть не міг не вплинути також і той факт, що у довоєнні роки в Західній Україні (в умовах Польської держави) у сфері музичної освіти було розгорнуто систему музичного виховання під егідою Вищого музичного інституту імені М. Лисенка, який у вигляді філій проводив активну творчу діяльність майже в усіх містах і містечках регіону. Учні та соратники С. Людкевича і В. Барвінського, опинившись у США, у 1950-ті роки організували УМІА – Український музичний інститут Америки, який вже понад 50 років поспіль продовжує плідно працювати. Почав займатися

музикою в одній із експериментальних шкіл УМІА того часу відомий сьогодні етнічний українець з Америки Вірко (Віорслав) Балей (народився 1938 р. на Львівщині) [513].

В. Балей, якому нині за 80, – успішний діяч американської музичної культури в різних її відгалуженнях – диригуванні симфонічним оркестром, концертно-виконавській діяльності, музикології, педагогіці. Він є не менш дійовим подвижником на ниві українського музичного мистецтва: допомагав реформувати київське музичне життя, продюсував закордонні виконання та записи творів сучасних українських композиторів тощо. Важливе місце в діяльності Вірка Балея займає композиторська творчість: він є автором творів, в яких на весь світ виразно відлунює українська фольклорна нота (опера «Голод» за лібрето Б. Бойчука, Думка-монолог для оркестру, присвячена А. Веделю), які перегукуються з принципами неофольклоризму. Як сучасний автор, добре знайомий з авангардними традиціями світу, В. Балей не міг уникнути їх у своїй творчості. У нього є чимало творів, які наче походять з опусів відомих українських авангардистів – вокальні цикли, твори для різноманітних камерних складів, концерти для різних інструментів (як відгомін постмодернізму).

Успішно працював В. Балей і в жанрі музики до українських фільмів. Він є автором музики до кінострічок режисера Ю. Іллєнка «Лебедине озеро: Зона» (зауважимо, що він також є продюсером цього фільму) та «Легенда про гетьмана Мазепу». В авторських концертах, присвячених 70-річчю Вірко Балея (2008), які пройшли в Нью-Йорку під промовистою назвою «Illuminating Ukraine: Virko Baley & The Avant-Garde» за участю камерного ансамблю Continuum, прозвучали Соната № 4 для фортепіано Валентина Бібко (1940–2003 рр.); Глас II для бас-кларнета Леоніда Грабовського; музика для кларнета, віолончелі, фортепіано наймолодшого в цій програмі українського композитора Олександра Щетинського і «Епіграф» для альта і фортепіано Валентина Сильвестрова. В. Балей допоміг у здійсненні низки аудіозаписів з багатьма оркестрами, в тому числі з «Київською камератою».

Більше того, відомий міжнародний фестиваль «Київ. Мюзік. Фест», про який вже йшлося, в 1990 році разом з Іваном Карабицем створив саме В. Балей. Варто додати і те, що декілька авторських концертів українських композиторів у США та Канаді були спродюсовані саме Вірко Петровичем Балеєм [там само].

Таким чином, творчість українських (як і західноєвропейських) композиторів-неофольклористів є доволі різноплановою. Їх творчість не завжди є «чисто неофольклорною». Аналізуючи розвиток української композиторської школи другої половини XX – початку XXI століть, можна зробити висновок, що і сьогодні неофольклорні тенденції та близькі до неофольклоризму стилі, залишаються концентратом діалогу художніх засобів, принципів музичного мислення і тональної організації різних культурно-історичних епох. Саме неофольклоризм є символічним центром всієї української музичної культури. «Осучаснення» архаїки продовжує знаходити відображення в активному проникненні неофольклоризму в сучасну композиторську творчість не тільки української, а й світової музичної культури.

Говорячи про перспективи розвитку неофольклоризму в Україні у світлі поширення транскультурних діалогів глобального та локального, розвитку притаманних для постмодерну гібридних форм мистецтва, не можна залишити поза увагою таке явище, як *етнофутуризм.* Концентрований естетичний маніфест етнофутуризму надають дослідники і критики Маарья Пярл-Лихмус, Кауксі Юлле, Андрес Хейнапуу, Свен Ківісільдник на ресурсі «Центр Лева Гумільова: євразійство та скіфство» [689]. У контексті цих досліджень *етнофутуризм* являє собою *перспективний напрям синтезу народної пам'яті та сучасних технологій*, який оформився у середовищі фінно-угорських арт-критиків, зокрема естонського співтовариства «Костабі», за ініціативи якого була проведена конференція з етнофутуризму в Тарту з 5 по 9 травня 1994 р.

Етнофутуризм, як символічне місце зустрічі премодерної архаїки з уніфікаційним полюсом глобалізму, є чисто глокальним явищем, але не на американістському неоліберальному ґрунті, а скоріше на альтерглобалістській арені консервативних арт-еліт, представників національних традицій різних етносів. Етнофутуризм спирається на кілька засадничих положень, зокрема на активну взаємодію з малими і великими цивілізаційними парадигмами; збереження традиції у нових формах, подолання надмірної канонізованості і творчий розвиток традиційних структур; етнічну своєрідність на перетині елітарної та масової культур; творче й одночасно критичне ставлення до мережі Інтернет – не тільки як до індустрії «машини бажань», але й як до індивідуалізованої форми вираження суб'єкта культури, способу збереження культурних смислів та формування незаангажованості мислення через селекцію; екологічне ставлення до світу тощо.

Прибалтійська та російська культурологія, спираючись на існуючі семіотичні методики, напрацювала значний масив теоретичних та прикладних досліджень з етнофутуризму (в основному, в образотворчому мистецтві та музейному просторі, смисли яких втілюються у практиці перформансизму та акціонізму) [497]. Варто зазначити такі імена, як: К. Сініярв, Ю. Кауксі, В. Ряник, Ю. Ельвест, Г. Шкаліна, Н. Розенберг, Є. Плеханова, В. Шибанов, Б. Анфіногенов, Е. Колчева та ін. Значна роль у їхніх дослідженнях етногенетичної теорії, гештальт-психології та шпенглеризму, циклічної теорії культури та віталізму викликали гостру критику етнофутуристів з боку прибічників універсалізму в його консервативних (російська версія) та модерних (американізм) формах, які закидають етнофутуристичним художникам пропаганду неоязичництва, субкультурного ізоляціонізму, езотерики в науці, націоналістичних настроїв та етнічного сепаратизму.

Сучасним теоретикам вдається знайти баланс між універсальним та окремим, космополітичним та етнічним через збагачення своєї наукової школи діалогічною філософією.

Значна роль у цьому належить *українським естетикам*, які розглядають етнофутуризм у рамках християнської релігійно-філософської думки, культурології міста, герменевтики, феноменології, транскультури та діалогічної традиції (зокрема, Є. Більченко, Л. Левчук, В. Личковах, О. Колесник [63–67; 352; 372–373; 306–308] та ін.). Мова йде, зокрема, про київську філософсько-естетичну школу та чернігівську школу культурної регіоніки, які репрезентує В. А. Личковах, що переломлює фінно-удмуртську версію арт-практики через формулу-сигнатуру давньослов'янської Софії, символічною іпостассю якої є *«дивосад»* (або *«святе» як «свято»)* – збірний образ космосу як одухотвореного Богом простору, де язичницький общинний пантеїзм погоджується з християнським креаціоністським персоналізмом через образ Мудрості.

Софіологічні смисли українського (ширше – східнослов'янського) етнофутуризму було розглянуто Г. С. Файзулліною в літературознавчому дискурсі в дисертації «Етнокультурологічні виміри українського філософського роману», ядром якої стало ініційоване В. А. Личковахом обґрунтування нового напряму культурологічного знання – *етнокультурографії* – як синтезу наукового і мистецького дискурсів щодо традиційної культури певного народу або регіону в контексті філософії етнокультури та культурологічної регіоніки [373].

За аналогією етнокультурографічні ознаки світогляду, духовної культури, семантики, аксіосфери та стилістики можна віднаходити не лише у літературі, де неофольклоризм активно досліджується, також і в музичному мистецтві, в якому означений напрям переживає продовження свого бурхливого постмодерного життя.

Глокалізм у соціокультурному вимірі та етнофутуризм у мистецькому вимірі є складовими частинами софт-традиціоналізму як інтегративного комплексу світоглядних установок.

Неофольклоризм, як взаємовідношення народної й професійної (зокрема, композиторської) творчості в контексті нових стильових пошуків взаємодії традицій та інновацій, всебічно продовжує розвиватися нині.

Неофольклоризм є перспективною неомодерною альтернативою оновлення фольклору в сучасних формах інформаційних технологій (від репу до віртуальної творчості, від стилю бохо до фолк-року), коли дигітальна аудіовізуальна матриця не знищує народну культуру своєю симулятивністю, а навпаки, підтримує автентику традиції, фактично підпорядковуючи їй корпоративні інтереси глобального цифрового мультикультурного ринку.

Висновки до другого розділу

Народна художня культура як цілісне утворення, має загальне походження, відносно єдиний суб'єкт діяльності і низку інших об'єднуючих характеристик. Показано, що народна художня культура є сферою і засобом залучення нації в самостійну активну художньо-творчу діяльність. Жива творчість народу в сфері художньої діяльності є основою української народної художньої культури.

Розкрито, що за своєю функціональною спрямованістю народна культура протягом усього часу розвитку – від язичництва до сучасності – виступає як поліфункціональне явище із складною ієрархічною структурою. Основними культуротворчими формами сучасної народної художньої культури, що прокладають «браму хронотопів» від минулого до сьогодення, виступають автентичний фольклор (уснопоетичний і музично-драматичний); фольклоризм як вторинна інтерпретація фольклору; художня самодіяльність як соціально організована творчість; неофольклоризм як новітня символічна репрезентація фольклору в сучасних умовах.

Традиційний фольклор є структурним і змістовним компонентом народної художньої культури, якому притаманні сутнісні ознаки, серед яких: біфункціональність (сполучення практичного і духовного); поліетнічність або синкретизм; поліелементність (наявність мімічного, пантомімічного, словесного, музичного, танцювального елементів); колективність; безписемність; варіантна множинність; традиційність.

Хронотоп українського фольклору – це семантичне поле взаємодії язичництва та християнства (релігійний синкретизм), наслідком якої стало органічне переплетення двох моделей простору і часу: язичницької статично-радіальної з циклічним часом та коловим простором та християнської лінійно-маршрутної з еволюційно-поступовим часом та протяжним простором. У результаті даного діалогу на міфологічну («доосьову») модель хронотопу накладаються філософські (післяосьові) параметри часопростору: ідея повторюваності подій (Хоровод) доповнюється образом їх одиничності та унікальності (Різдвяна пісня), а етноцентричний партикуляризм – універсалістичним космополітизмом. Святкування Нового року як сценарій повторення космогенезу наповнюється лінійно-есхатологічним змістом очікування події Одкровення.

Вторинне буття фольклору в різних функціональних умовах, свідоме і цілеспрямоване використання фольклору професійним митцем, охоплюється терміном «фольклоризм», до складу якого входять історичні, соціальні, національні, мистецькі, авторські практики використання елементів фольклору. З точки зору дихотомії «культурна форма – культурний артефакт» фольклор як форма втілюється (об’єктивується) в артефактах фольклоризму.

Визначення фольклоризму має двоступінчасту структуру, що відбиває широке і вузьке (спеціалізоване) тлумачення терміну в галузі художньої культури. На макрорівні можливо тлумачити фольклоризм як явище культури зі специфічним методом підходу до фольклору. Існує також більш вузьке, спеціалізоване визначення цього феномену. Друге визначення

пояснює фольклоризм як феномен культури у його індивідуальному перетворенні. У цьому сенсі фольклоризм тлумачиться як особливий феномен, породжений у результаті взаємодії народної і професійної художніх систем, що представляє втілений у художньому творі індивідуально неповторний образ бачення світу митцем.

Становлення фольклоризму як творчого напрямку приходиться на другу половину XIX сторіччя. В цей період в українській музиці, у творчості «кучкістів», пізніше – І. Стравінського, в інших національних культурах (Е. Гріг, Я. Сібеліус, І. Альбеніс, Е. Гранадос, Мануель де Фалья, Р. Воан-Вільямс, Б. Бріттен, Б. Барток, З. Кодай, Дж. Енеску, К. Шимановський) спостерігається активний, «свідомий» прояв інтересу до фольклору, причому не тільки до власного, але й позаєвропейського. Фольклор стає могутнім фактором інтонаційного відновлення, сприяє реорганізації традиційної композиційної системи, розширяє змістовні обрії музики. Усе це дає підставу розглядати фольклоризм у ряді впливових творчих напрямків, течій конкретного історичного періоду.

Фольклоризм має два напрями побутування (бінарна структура) та три етапи розвитку (тріадична динаміка). «Вторинне» побутування творів усної творчості народу нині можна простежити в двох напрямках: як тематичний матеріал творів професійної музичної творчості; як «автономне» їх існування на сучасній строкатій естраді. У XX сторіччі одержали визначення три провідні етапи побутування фольклоризму: «фольклорний напрямок», що з різним ступенем активності, зі своїми підйомами і спадами пройшов через усе сторіччя; «нова фольклорна хвиля» (60-70-ті роки); «неофольклоризм» першої хвилі (початок століття), другої хвилі (60-80-ті роки).

Показано, що на початку XX сторіччя загальні процеси демократизації в українському суспільстві, пов’язані з передчуттям майбутніх соціальних змін, викликали тенденцію популяризації музичного мистецтва, звертання до фольклору як носія народного, національного початку. У композиторській практиці спостерігалася тенденція обробки-реставрації народної пісні, тобто

етнографічний тип фольклоризму. Разом з тим, композиторські досвіди М. Римського-Корсакова, А. Лядова, А. Гречанінова, А. Глазунова, І. Стравінського, С. Рахманінова, що спираються на фольклор, затверджували норми сучасного мислення, розводили стильові й образні межі музичного мистецтва. У музиці 30-50-х років переважав адаптований тип фольклоризму, найбільш відповідний офіційним критеріям ясності стилю і доступності мови.

У другій половині сторіччя в українській музиці яскраво заявив про себе тип творчо-вільного фольклоризму. Найчастіше фольклорний початок з'являється в ньому в трансформованому вигляді, причому трансформаціям піддаються не тільки елементи тексту, структурні одиниці (тобто «матеріальна» сторона тексту), але й безпосередньо принципи організації. Характеризуючи фольклорну лінію в сучасній музиці, можливо говорити не про використання народної пісні, а про її інтерпретацію, трактування, перетворення, узагальнення тощо.

Обґрунтування «фольклоризму» як феномену дозволило зробити висновок, що фольклоризм, отримавши широке поширення, «викристалізувався» в окремий творчий напрямок. Поняття «фольклорний напрямок» це узагальнююче поняття усього «фольклорного» зрізу. Разом з тим, це поняття відноситься у цілому до музики, безпосередньо пов'язаної з фольклором.

Ключовим елементом фольклоризму як артефакту фольклору, є художня самодіяльність, яка акцентує увагу на соціальній організації різноманітних втілень фольклору у межах дозвілля та аматорської сцени.

Всі існуючі види організації самодіяльних колективів (жорстка чи гнучка, внутрішня чи зовнішня, формальна чи неформальна) здійснюються на трьох рівнях:

а) екстеріорному (суб'єктом організації виступає макросистема: держава, громадські організації, соціальні інститути);

б) інтеріорному (суб’єкт організації: інституціаналізовані чи слабоінституціаналізовані дозвіллєві спільності, що утворюють мікросередовище людини);

в) інтроіорному (самоорганізація і саморегуляція особистістю власної діяльності).

На початкових етапах свого становлення художня самодіяльність складала імпліцитний шар розгалуженого «тіла» фольклору, але мірою диференціації набула власних характерних ознак. Сутнісні особливості самодіяльної творчості: добровільність участі в самодіяльному колективі, ініціатива й активність учасників самодіяльності, духовна мотивація учасників самодіяльних колективів, функціонування самодіяльності в сфері вільного часу. Специфічні ознаки самодіяльної творчості: організованість, відсутність в учасників самодіяльності спеціальної підготовки до діяльності, більш низький, ніж у професійних колективів рівень діяльності, безкоштовність і ін.

У результаті аналізу джерел самодіяльної художньої творчості в Україні виявлено, що найбільш поширеними видами художньо-творчої діяльності аматорів протягом XVIII–XIX століть були:

1) *авторська самодіяльність* (народна музично-поетична творчість: урочисті вітальні пісні, кант-віват, ліричні пісні, імпровізаційні концерти тощо; селянська традиційна творчість та міський ізофольклор: фотомистецтво, прикладне мистецтво, наївне образотворче мистецтво);

2) *виконавська самодіяльність* (театральна творчість – народний театр, пов’язаний з усною народною творчістю: виступ блазнів і петрушок на ярмарках, ляльковi театри, похідні балагани, виступ бродячих акторів; непрофесійний аматорський театр, «театр для народу» – професійні трупи, музично-драматичні кружки, театри-студії; хорові колективи – народні хори, хорові класи, «світський спів», церковний спів; сімейно-побутове виконавство – виконання музики різних жанрів і напрямів фольклорної творчості);

3) *ініціативні клуби* (клуби за інтересами, численні аматорські неформальні об'єднання, благодійні спільноти та зібрання).

Нині кардинально змінюються не лише вікова (у бік омолодження), але й жанрова структура художньої самодіяльності: вона зазначає подальшої спеціалізації у бік відмежування від фольклору та зміцнення зв'язків з фольклоризмом та неофольклоризмом, через які художня самодіяльність безпосередньо виходить на рівень діалогу з актуальними арт-практиками та тим постмодерним художнім світом, де межа елітарного і масового, професійного та аматорського, стає вкрай невизначеною й розмитою, а самі опозиції «високе – низьке» втрачають свої онтологічні адеквації.

Специфічним різновидом фольклоризму у професійній музичній культурі ХХ ст. постає неофольклоризм. Згідно класичного визначення, неофольклоризм (від грецьк. – «новий фольклор») – течія в європейській музиці ХХ століття, у якій відновлення засобів музичного письма органічно пов'язане з опорою на фольклор. Найяскравішими представниками неофольклоризму вважаються Б. Барток, І. Стравінський, Б. Лятошинський, В. Балей. Витоки неофольклоризму варто шукати в романтико-ескапічних жестах представників антибуржуазно налаштованого авангарду, втім і у сьогодення неофольклорні тенденції та близькі до неофольклоризму стилі, залишаються модусом оновлення художніх засобів, принципів музичного мислення і тональної організації у творчості композиторів України. Саме неофольклоризм є символічним центром всієї української музичної культури. «Осучаснення» архаїки продовжує знаходити відображення в активному проникненні неофольклоризму в сучасну композиторську творчість не тільки української, а й світової музичної культури.

Неофольклоризм, як взаємовідношення народної й професійної (композиторської) творчості в контексті нових стильових пошуків взаємодії традицій та інновацій, широко і всебічно продовжує розвиватися нині.

РОЗДІЛ 3

АКСІОСФЕРА ЯК ІСТОРИКО-МІФОЛОГІЧНЕ ПІДҐРУНТЯ МОДЕЛЮВАННЯ ХРОНОТОПУ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

3.1. Аксіологічний аспект діалогу традицій та інновацій крізь призму архетипу, міфу, хронотопу

Хронотоп національної народної художньої культури як діалектична єдність традиційних та інноваційних моделей буття людини у просторі і часі завжди спирається на етнокультурні архетипи, що визначають характер домінуючих смислів, цінностей і символів культури – її картину світу, семантичне поле, аксіосферу, семіосферу. Таким чином, інтегроване символічно-знаково-ціннісно-смислове середовище національної народної художньої культури, її Lebenswelt (нім. – «живий світ»), є історичним підґрунтям моделювання хронотопу.

Архетипи (грецьк. «*arhetypos*» – праобрази, праформи, першообрази) – це загальнолюдські праобрази, що лежать в основі символіки творчості, ритуалів, сновидінь та комплексів [7], маніфестують універсальні екзистенційні смисли й генокоди, що утримують базові структури людського існування. Давно відомі людству, архетипи були предметом вивчення та інтерпретування у працях Платона, Данте, Дж. Бруно, Августина Блаженного, Й. Гете, Т. Манна та інших мислителів. Платон називав їх «вічними ейдосами», «умоосяжними зразками», Данте – «вказівниками буття», «дороговказними образами», в Августина Блаженного – це одвічний образ, що лежить в основі людського пізнання. У Й.-В. Гете і Й. Кеплера ці феномени визначено як «праформи». К. Юнг і В. Пауслі назвали їх «архетипами». У німецького прозаїка і публіциста Томаса Манна архетипи

є первісними образами, «одвічною формою життя, позачасовою схемою, первинно заданою формулою», в яку вкладаються життєві прояви [404, с. 81]. У його тетралогії «Йосип і його брати» («Joseph und seine Bruder», 1933–1943), яка складається з самостійних романів («Історія Іакова», «Юність Йосипа», «Йосип у Єгипті» і «Йосип годувальник»), – це «первісний образ, одвічна форма життя, позачасова схема, відвічно задана формула, в яку вкладаються життєві прояви». Це також форма і традиція, які «здійснюються не інакше як через «Я», не інакше як через одинично-загальне, що і накладає на них печатку Божого розуму. Тому що традиційні зразки візитують з глибини, поєднуючи нас. А «Я» є від Бога і належить духу, а дух є вільним. Для цивілізованого життя, мирські зразки, що нас об'єднують, мають наповнюватися божественною свободою нашого «Я», і не може бути цивілізації без того й іншого» [404, с. 642].

З точки зору сучасної культурології, проблема архетипів залишається дискусійною, якщо йдеться про факт існування образів, які можна назвати універсальними для всього людства, так і про їхній характер – вроджений або набутий. Класичне визначення архетипів як складових спільного «банку даних» (колективного позасвідомого людства), надане в аналітичній психології швейцарського психолога, філософа, культуролога Карла Густава Юнга (1875–1961), укорінюється в традицію «душі культури», або «ліричного начала» О. Шпенглера та пов'язане з концептуальними розробками посткласичної філософії: теорії гештальту, константних культурних кодів, віталізму, циклізму, суспільно-історичної школи, що намагалася протиставити класичному еволюціонізму засновані на біологізаторстві етногенетичні студії. Партикуляризм, притаманний гештальт-аналізу як романтичній установці, призвів до центрації гуманітарної думки на етнічному «сепаратизмі» (У. Бек), що, по-перше, не могло не викликати спротив з боку універсалізму, а, по-друге, – до ідеологізації науки у бік правих умонастроїв.

Саме тому на сьогодні в Cultural Studies та релігієзнавстві теорія К. Юнга вважається ненауковою, що, однак, не заважає використовувати поняття «архетип» у новому тлумаченні – значенні «*кенотипу»*, неапріорної духовної універсальності та останнього смислу історії, спрямованого від минулого в майбутнє, кінцеву перспективу конкретного (М. Епштейн) [683]. Ідеться про перехід від ідеї абсолютної детермінації людини з боку колективного позасвідомого до теорії персоналістичної відкритості, співзвучної екзистенційній концепції «осьового часу» К. Т. Ясперса, коли універсальні позаісторичні смисли, на відміну від міфологічних прототипів (першообразів), мають характер гнучкої традиційно-інноваційної філософської сигнатури, не інкорпорованої в апарат мозку, а складеної внаслідок узагальнення соціокультурного досвіду, переданої естафетою поколінь у часі і спрямованою від минулого в майбутнє. Методологічну діаду *«постійне –змінне», «базове – одиничне»* у співвідношенні архетипів та кенотипів можна розгорнути в методологічну тріаду *«постійне – проміжне – змінне»* на основі структуралістського підходу, якщо провідником між архетипами та кенотипами встановити культурний смисл.

Завдяки структуралізму можливий ієрархічний синтез концепцій К. Юнга, К. Ясперса, М. Епштейна, що дозволяє сприймати архетип трояко: і як Міф, і як Логос, і як Символ; і як міфопоетичний першообраз, вроджений та біологічно успадкований через колективне позасвідоме (Реальне), і як світоглядне значення, нарацію, філософему, що має набутий характер (Уявне); і як кенотип, що належить до образу майбутнього, сформованого у Символічному культури. Це тим більше справедливо, якщо враховувати тісний взаємозв’язок Реального як «до-осьового» та Символічного як «пост-осьового» в рамках структурного психоаналізу Ж. Лакана, де позасвідоме, структуроване, як мова, та навпаки.

Дискусія універсалізму (трансценденталізму) та партикуляризму (феноменологізму) навколо архетипів та їхніх онтологічних адеквацій триває. Якщо прибічники трансценденталізму та класичного «платонівсько-

кантівського» канону філософії визнають факт буття архетипів та їхнє онтологічне наповнення, а отже, й факт буття універсалій культури та «загальнолюдських цінностей», то постмодерністи, прагматики та феноменологи заперечують їх на користь конкретної багатоманітності форм переживання і досвіду. Компромісну нішу займає *філософія діалогу*, яка визнає факт існування культурних констант («материнських структур»), що втілюються в конкретній багатоманітності форм досвіду різного рівня (від «дочірніх структур» до одиничних актів культурної творчості). *Установка на єдність через багатоманітність*, на архетипічність культури через її феноменальну диференціацію є для нас найбільш прийнятною і дозволяє нам поєднати поняття архетипу та кенотипу в єдине ціле в русі від базових установок колективного позасвідомого до їх інтерпретативних варіацій у символічному полі. Найбільш очевидними є притаманні для позитивізму, фрейдизму й марксизму міркування про соціокультурні причини появи універсалій, пов'язані зі страхом перед силами природи (архетип хаосу-космосу) або суспільства (архетип Батька), боротьбою класів (архетипи вождя та трікстера), необхідністю передачі досвіду (архетип тріади поколінь, тріади світів і часів, дерева, культ дідів) чи міркуваннями збереження роду (архетип матері-землі, культ репродуктивних здібностей жінки) та захисту одноплемінників (архетипи «Свої – Чужі», жести добрих побажань тощо). Набагато менш очевидними є притаманні аналітичній психології та некласичного психоаналізу питання про смислові кореспонденції між символічними структурами храмів у різних народів, котрі проживають у різних гештальтах, з різними географічними, економічними та духовними умовами існування.

Нині у культурологічній думці існує декілька точок зору щодо питання походження архетипів. Серед них є дві основні, що й сформували моделі архетипної критики в галузі літературознавства – *юнгіанську,* що спирається на засади аналітичної психології, та *міфоритуальну,* котра виділяється з міфологічної школи Дж. Фрейзера, К. Леві-Стросса та Н. Фрая. Якщо К. Юнг

характеризував архетипи як автономні абсолютні символічні фігури поза системою соціокультурних та міфологічних зв'язків, то структурний підхід К. Леві-Строса, що ґрунтується на розробленій Р. Якобсоном теорії поетичного міфу як наративного комплексу пов'язаних через констеляцію мотивів, акцентував увагу на реляційному аспекті як системі опозицій та медіацій опозицій з визначеною у контексті міфології структурою. Міфоритуальна теорія наближається до концепції кенотипів та дозволяє виокремити поняття семантичного поля (топосу) культури.

Порівнявши ці теорії, можна виділити *універсальні культурні архетипи* як первообрази позаміфологічного походження, притаманні всьому людству як базові структури його психіки, та *етнічні культурні архетипи*, що становлять константи національної духовності і функціонують у складі міфології, фольклору, народної культури в цілому, в тому числі художню культуру. Тут простежується взаємозв'язок історії та міфу. Міфологічні архетипи можна брати за основу опису психології народу. У відносинах міфу та історії, з точки зору теорії архетипів, міф як синхронічна структура очевидно є первинним, а історія як діахронія – вторинною і похідною. Не історія визначає міфологію народу, а, навпаки, – міфологія історію. Це є доля народу.

Якщо ж говорити про універсальні архетипи, необхідно зануритися глибше: від історії окремого народу до типових рис історії людства в цілому, з яких кожен народ акцентує ту чи іншу, загальну для всіх людей рису (або їх певний набір, пов'язаний з конкретними умовами життя і розвитку). Архетипи є тим більш універсальні, чим глибше ми занурюємося в родове несвідоме. Найдавніші доступні нам архетипи – загальносвітові міфологічні образи, а саме: первозданний хаос, цар богів-громовержець, небесний деміург, астральні божества світил, підземний світ, боги часу і долі, божественний коваль, воїн, культурний герой, трюкач-трікстер. З цими образами пов'язані типові міфологічні сюжети, за ними стоять певні рольові функції. Ці історичні образи, функції, поняття, ідеї можуть бути зведені до

глибинних семантичних полів, що володіють внутрішньою єдністю образу і сенсу. Ідея взаємозв'язку Землі і людини, її розвитку як частини природи і у зв'язку з нею не застаріла в тому сенсі, що, чим ясніше ми уявляємо собі загальнолюдські універсалії, тим простіше нам позначити особливості народів і націй щодо них, тобто виявляти ті їх яскраві архетипічні риси, які зрозумілі і доступні нашому сприйняттю як культурні вершини людства в цілому. Такий діалогічний підхід дає можливість спочатку ґрунтуватися на єдності світової культури, взявши її за вихідну точку досліджень, а потім переходити до культурної різноманітності та усвідомлювати той внесок, який робить кожен етнос у багатство світової культурної спадщини.

Отже, *архетипами є такі «фактори і мотиви, які впорядковують психічні елементи в певні образи (названі архетипічними);* вони – «володарі, боги, тобто образи законів і принципів, що домінують і надають певної закономірності перебігу тих образів, які душа кожен раз переживає заново» [700, с. 142]. Універсальні праформи, архетипи, «колективні уявлення» (термін Л. Леві-Брюля) наявні у психіці подібно до кантівської ідеї a priori, як образ божественного розуму. Базові архетипи закладено в програмі розвитку людини. Вони виникають разом із самим життям, відтак є не чимось індивідуально успадкованим, а спільним, універсальним для всього людського роду. Архетипи – той цементуючий фактор, що з'єднує людство в єдине ціле і робить можливим спілкування між людьми.

Універсальні архетипи виводять особистість за межі індивідуального життя, у сферу родового минулого й майбутнього, а далі – у сферу вічного, за межі простору і часу. Архетипи, постійно впливаючи на почуття і вчинки людини, несуть свій потужний енергетичний заряд. Оволодіваючи волею, вони формують думки і поведінку людини. «Немає такого зла, якому людина не піддалася б усією душею, перебуваючи під владою архетипу» [694, с. 14].

Протягом Нового часу в сцієнтистському дискурсі панувала породжена класичним лінійним еволюціонізмом позитивістська думка про *міф* як про чисте «Уявне» – ілюзорну історію, вигадану «відсталими» первісними

людьми для пояснення походження світу, природи, соціуму, культури, ідей, імен, речей, а також – для підтримки соціальної нерівності з метою обману «простих трудящих» жрецями. Міф категорично класифікувався як феномен Чужого, синонім невігластва і обману, продукт спотвореної свідомості (К. Маркс). Постколоніальні студії культурного релятивізму мало що змінили, оскільки ставлення до міфів з боку раціоналістичного Заходу позірно пом'якшилося, замаскувавши імперіалістичне насилля над Чужим символічним насиллям над Інакшим (так званою «акультурацією»), що не виключала ні презирства, ні зверхності, ні снобізму, ні намагання «одомашнити» Іншого «під себе», зробивши його «зручним (туристичним, екзотичним, сувенірним) Іншим».

Ситуація почала змінюватися в середині XX століття. Філософія релігійного діалогу («взаємного мовчання», «обличчя») М. Бубера та Е. Левінаса, структурна антропологія «імажинера» (уявлюваного як єдності уяви, предмета уяви та її суб'єкта) Ж. Дюрана, нова соціальна міфологія гештальту як «душі культури» О. Шпенглера, містеріальне вчення Ф. Ніцше про діонісівський першопочаток буття, аналітична психологія архетипів колективного позасвідомого К. Юнга, негативна теологія структурного психоаналізу Ж. Лакана про Символічне Реальне (пустоту), феноменологія релігії М. Еліаде з виразними елементами традиціоналізму, філософія мови поезії як дому буття М. Гайдеггера змінили думку про міф як про симулякр, давши початок його розумінню як глибинного символічного феномену, онтологічний підтекст якого необхідно розуміти не за буквою а за духом, відшукуючи за видимим зовнішнім шаром фабули невидимі внутрішні коди сенсів. Міф як сакральне знання – реальний іншою реальністю, що перебуває поза побутовістю: це – цілісна метафорична та метонімічна система закодованої у символічній мові культурі повідомлень про витоки речей, яка може сприйматися лише в герменевтичному контексті відповідної партикулярної культури і одночасно містити імпліцитні універсальні філософеми, які виходять за межі конкретної етніки на рівень

загальнолюдських духовних горизонтів – культурних універсалій, які долають вузьку етнографічність міфу.

Відтак, міф не є симптомом (ілюзорною історією), а фантазмом (кодом бажання як автентичної дійсності). У такому випадку погляди позитивістів і теологів можуть гармонійно зійтися, трактуючи міф як трансцендентальну межу пізнання, феноменологічна наявність якої в якості відсутності позитивних доказів на користь небуття святого є заперечливим доказом на користь його буття (К. Ясперс, Ван дер Леу, Р. Отто). Про це слушно зауважував ще П. Тілліх, говорячи, що дискредитація священної ідеї її негідними продовжувачами в історичній практиці ще нічого не говорить про саму ідею і що походження богів на відміну від походження ідеї Бога як такого пояснити ні класовими (марксизм), ні природними (біхевіоризм), ні психічними (фрейдизм) чинниками неможливо. Ось чому нам видається актуальним наразі застосувати сучасний *структурно-семіотичний підхід до аналізу міфу*, аналогічний тому, який ми використали при осмисленні хронотопу й традиційної культури у попередніх розділах.

Міф є основою народної традиційної культури і ядром фольклору. Якщо традиція як «нульова фонема» формується на стику горизонталі і вертикалі, синтагми і парадигми, статики і динаміки, синхронії і діахронії, метафори і метонімії, концентратом яких є хронотоп як перетин зовнішньої вісі відцентрового зміщення та внутрішньої вісі доцентрового сходження, то міф, як народний традиційний наратив, входить до структури хронотопу і складається з історично стійких архетипів та історично лабільних цінностей. Перші складають реально-символічну мову міфу (семіосферу міфу, смислові інваріанти його культурно-цивілізаційної соціальної стихійної пам’яті). Другі – утворюють царину ідеальних значень міфологічної свідомості, підвладних руху історії, яка трансформує їх від фольклору через фольклоризм до неофольклоризму.

У будь-якому міфі (космогонічному, теогонічному, есхатологічному, міфі про героя, або мономіфі) є незмінні позасвідомі статичні значення і

ядра, які лежать у площині синтагми, являючи собою культурні генокоди (архетипи), а є історично лабільні сюжети і мотиви, що обумовлюють динаміку уявних смислів. Архетип, міф і хронотоп утворюють патерн для формування та утримання стійкості традиційної етнокультурної ідентичності, яка поєднує риси твердості і гнучкості, вічності та історичності, просторовості та часовості. За певних обставин, піддаючись полегшенню, або адаптації, до тої чи іншої вікової або гендерної групи, міф (особливо міф про посвячення – мандри героя (мономіф) стає чарівною казкою, яка продовжує утримувати у своєму легендарному і вже фантастичному складі семіоферу культурних архетипів (Герой, Душа, Батько тощо) та аксіосферу культурних цінностей (вихід, ініціація, боротьба, примирення, кохання, мужність, мудрість). Отже, у цьому розділі ми намагаємось на основі синтезу структуралізму, герменевтики, філософії діалогу, феноменології та аксіології розглянути вертикальні (змінні) та горизонтальні (незмінні) параметри міфу як основи народної традиції на прикладі архетипів, цінностей, символічних іпостасей та сюжетів казок. При цьому, ми усвідомлюємо моменти трансформації традиційної міфології в соціальну при переході фольклору у постфольклор, але це не змінює основних констант нашого позаісторичного тла, що виявляє себе то в релігійній, то в крипторелігійній формах Sacrum-у.

Цінності, своєю чергою, наповнюють конкретним змістом історично лабільні символічні форми культурної самосвідомості: знаки, тексти, кенотипи, дискурсивні практики. З іншого боку, символічне у культурі як втілення позасвідомого, що, як відомо, «структуроване, як мова» (Ж. Лакан), відображає самі ядра і гени культурних значень, залишаючи особливості історичної рухливості, темпоральності, динамічності саме *смислам* – середньому рівню в структурі культурної активності. Тому між усталеними архетипами та не менш усталеними формулами-сигнатурами мови присутня *семантика культури*, у полі якої втілюються інновації, формуються нові значення, трансформуються старі в умовах живого діалогу. Координатами такого інтегрованого знаково-ціннісно-смислового середовища культури є її

хронотопічні характеристики, виражені на рівні першообразів, наративів, символів відповідно.

З огляду на осмислення співвідношення традицій і новацій у культурі з урахуванням перебігу процесів формування нової системи цінностей та їхнього взаємозв'язку з історичним підґрунтям немислиме без поняття «*аксіосфери».* Це поняття застосовується у багатьох значеннях, зокрема для позначення ціннісного згустку культурного середовища. Аксіосфера є концентратом семантичного поля культури, але, на відміну від смислів, цінності позначають не просто культурні значення, трансперсональні та об'єктивні, а значення, що піддаються *суб'єктивним оціночним судженням, а, отже, постають як предмет переживання.* Цінності завжди є позитивно або негативно упереджені. Вони апелюють до *людини,* як до творця культури. Аксіосфера як транскордонний концепт займає маргінальну нішу між *юнгіанством* (статика архетипів) та *марксизмом* (динаміка кенотипів). Аксіосфера – це духовне утворення, яке охоплює ціннісні орієнтації, що забезпечують самозбереження людини в просторі і часі. Її знаковим виразом і є семіосфера як символічна мова культури. Моделювання цілісної семіотично-семантично-ціннісної системи культури – складний інтегративний процес, здатний до самоорганізації та саморозвитку. Його результатом є становлення особливого роду духовної атмосфери екзистенційного буття людини, яка, з одного боку, орієнтується на трансцендований від повсякденності ідеал, а з іншого – знаходить безпосереднє укорінення у світі Dasein, визначається семантикою повсякдення та конкретним розмаїттям емпіричної реальності із притаманними їй плюральними формами культурного досвіду.

На нашу думку, сутність і динаміку аксіосфери можна ефективно розкрити на основі методологічного синтезу *класичної синергетики та некласичної семіотики,* поєднавши поняття *«генотекст», «фенотекст», «флуктуація».* Одна з найбільш яскравих представниць постмодернізму Ю. Крістєва у працях «Семіотика» (1969) та «Революція поетичної мови»

(1974) розглядає смисл не як статичну структуру (систему значень), а як результат процесу означування (символічного «зшивання») в динаміці тексту, діалектиці культури, саморозвитку мови [329]. У цьому саморозвитку фенотекст відображає поверхню (ризому), а генотекст – глибину, фенотекст – Символічне (знакове, означник, формула, сигнатура), а генотекст – позасвідоме, Реальне, архетип, довербальні підтексти мови, її глибинну основу, що є *а-структурною* хаотичною смисловою множинністю, яка виявляється через семантичний аналіз (герменевтичну інтерпретацію, проникнення, розуміння, занурення, тлумачення, деконструкції, в рецепції Ю. Крістєвої – *«сема-аналіз»*), а не через структурну лінгвістику, що зчитує лише фенотекст (за висловом, Ж. Дерріда, «центрує» на видимому панівному значенні тексту, ігноруючи його імпліцитне письмо).

Генотекст та фенотекст є виразниками традиції та інновації, причому обидва почергово виконують або консервативну функцію зберігача традиції, або інноваційну функцію продукування її зміни, так що обидва вони є *амбівалентними, традиційно-інноваційними*, такими, що містять *внутрішньо суперечливі ознаки статичності та динамічності*. Ці ознаки та самі генотекст із фенотекстом перебувають між собою у складних діалектичних відносинах. Фенотекст складає символічні кордони («округу», або «хору») для генотексту, затримуючи процес означування, фіксуючи його на поверхні структури, блокуючи практику живого дискурсу символічними матрицями мови, тобто здійснюючи «зшивку». Отже, фенотекст виконує роль традиційного фактора, що лежить в основі будь-якого механізму суспільного тиску, який перешкоджає безкінечності тривання процесу означування (Символічне апелює до позасвідомих констант і «знищує» суб'єкта як автора-інтерпретатора). Водночас у процесі означення присутня динаміка, суб'єктивність і релятивність, втілені у варіаціях смислів, тобто інновація. Стосовно неї фенотекст як зупинка є «кінцевістю» – тією самою кінцевістю, про яку говорив А. Бадью як про номінацію-перехоплювання безпосередньої

події (Істини-Події), що була вакуумом у символічній структурі, ідеологічними порядками і концептами суспільства [28].

Якщо ж фенотекст розглядати на текстуальному рівні як банк даних, що містить не лише усталені соціальні коди, ідеологеми, сакральні формули, а також символічні репрезентації, цінності і тексти, то можна виявити його історичну лабільність. Так само зворотні ознаки нерухомості вбачаємо в генотекстах, якщо вони означають не просто довербальну смислову множинність (травматичну у своїй парадоксальності реальність досвіду на межі внутрішнього стану суб'єкта та зовнішніх чинників буття, за Ж. Лаканом – «екстимне», інтимно-екстеріорне), а першообрази та ядра значень. Взаємна діалектика генотексту та фенотексту на методологічному рівні фіксує перехід від структурної лінгвістики до філософської герменевтики, психоаналізу, постструктуралізму. На концептуальному рівні це означає *диференціацію аксіосфери* як проміжної ланки між статичним та динамічним началами буття, традицією та новацією, генотекстом та фенотекстом, архетипом та кенотипом. Аксіосфера формується лише в їхньому діалозі як складне інтерактивне явище.

Суперечлива природа аксіосфери, де суб'єктивне ціннісне ставлення людини до світу через патерни поведінки пов'язане з культурними практиками, а через універсалії – з генами-архетипами, дозволяє констатувати її як *синергетичну систему.* І. Суворова визначає особливості аксіосфери в контексті теорії систем: динамічність, ієрархічність, гетерогенність, здатність до самоорганізації та саморозвитку, цілісність, синхронічність, нелінійність, когерентність, синергетичність, взаємозв'язок усіх елементів та підсистем, а також, що особливо важливо, здатність переживати безліч біфуркацій та загострену чутливість щодо найдрібніших флуктуацій, у т. ч. індивідуальну активність суб'єкта [569].

Це означає, що одна маленька людина в ідеалі здатна змінити всю структуру цінностей у певній культурі, всю її, так би мовити, історичну долю, якщо її вчинки активізують зв'язок підсистем різного рівня складності

на різних ланках хронотопу («вчинок як текст» у школі М. Бахтіна). Партикуляризація аксіосфери має велике значення для усвідомлення конструктивної ролі хаосу, безліч складових якого (особистих, локальних, національних), розпорошені, можуть привести систему до нових рішень унаслідок зміни умов її функціонування. Гармонізація хаосу в космосі відбувається за рахунок трансформації неусталеності системи в баланс, що тримається на принципі єдності у багатоманітності. Цей принцип найбільш адекватно втілюється в такій особливості аксіосфери, як її здатність до продукування *фракталів (самоподоб)*: наприклад, структура аксіосфери особистості як мікрокосму подібна до структури аксіосфери культури, як макрокосму, тому ефект поєднання *онтогенезу та філогенезу* («точка подиву» у філософії діалогу культур В. Біблера) є найяскравішим фракталом аксіосфери. Навіть більше: якщо припустити, що підсистема нижчого рівня складності в будь-якій системі є фракталом підсистеми вищого рівня, то і будь-яка локальна, етнічна, регіональна, національна складова аксіосфери як синергетичної системи є фракталом її загального цивілізаційного поля, міцність якого забезпечують архетипи та універсалії.

Тому соціодинаміка традиційної народної культури як підсистеми має і загальний, і локальний, і регіональний характер, що обумовлено національними, територіальними, статевовіковими особливостями суб'єкта. Потужними детермінантами динаміки народної художньої культури є соціальні умови і фактори, що здійснюють на неї як безпосередній, так і опосередкований суб'єктом вплив. Соціально-історична трансформація фольклору й інших типів народної художньої культури обумовлена також усвідомлюваними чи недостатньо усвідомлюваними соціально-психологічними механізмами художньої активності суб'єкта.

Вирішальну роль відіграють мотиваційні диспозиційні і поведінкові механізми, основу яких становлять потреби як джерела активності соціальних спільностей, груп та індивідів. Особливості дії цих механізмів, з одного боку, залежать від світогляду суб'єкта, певною мірою впливаючи на

неї у відповідь, а з іншого – перебувають у постійній взаємодії із соціальними умовами і факторами, здійснюючи взаємовплив. Ці механізми визначають елементи фольклору, що змінюються, його сучасні варіанти і своєрідність, характерні для локальних спільностей.

У соціодинаміці української народної художньої культури провідна роль приділяється культурній традиції. На сучасному етапі цінності, що втілюються архаїчною культурою, зазнають сутнісних змін і у трансформованому вигляді проникають у всі прошарки народної культури, у тому числі її найсучасніші форми: фольклоризм, самодіяльну художню творчість, аматорське мистецтво, творчість субкультур, постфольклор тощо.

Народна художня культура є синергетичним феноменом, що в сучасних умовах має подальші тенденції розвитку і закономірності соціодинаміки, серед яких: більш значне збереження архаїчних елементів і традиційних канонів, що мають безпосередній зв’язок із життям і побутом; дедалі більший відхід від життя і побуту традиційних форм народної культури, її архаїчних елементів і розвиток з поглибленням цивілізаційних процесів (нео) фольклоризму, що представляє її вторинні форми (композиторська творчість, концертно-виконавські варіанти, сувеніри тощо); більше збереження традиційного фольклору в сільській місцевості серед старшого покоління і розвиток (нео)фольклоризму в умовах міста серед молоді; трансформація типів народної художньої культури залежно від конкретної соціально-історичної ситуації, занепад і відхід у минуле одних і поява нових видів і форм художньої діяльності народу як безупинний процес розвитку; посилення національної самосвідомості й зростання ролі традиційної народної художньої культури, звернення до її етнічних основ в умовах кризи суспільства; розширення суб’єкта фольклорних форм художньої діяльності, що представлений нині практично всіма соціальними колами; інституціоналізація народної художньої культури, дедалі більше її

перетворення в спеціалізовану культуру через навчання в системі соціокультурних інститутів.

Аксіологічний підхід до аналізу культури, зокрема дослідження аксіосфери народної художньої культури, – відкрита тема, що чекає багатопланового дослідження на межі зіткнення філософії культури, етнографії, психології, етнопсихології, соціології культури, етики та естетики, культурології. Поняття «аксіосфера» як ціннісне середовище культури співвідноситься не лише з поняттям семантичного топосу, але й із категорією *«ментальне поле культури»*, яке постає смисловим контекстом і зарядом функціонування культурної форми. Різноманітні культурні форми в оточенні розмаїтих ментальних полів, нашаровуються і утворюють загальне ментальне поле, яке пронизує увесь простір національної культури. Трансформуючи смисли від однієї культурної форми до іншої, загальне ментальне поле культури створює єдине смислове середовище кроскультурного характеру: як у часі (cross-time), так і в просторі (cross-sectional). Це середовище прилаштовує різні культурні феномени один до одного, співвідносить їхній загальний контекст, підводить під них спільний фундамент у формі універсалій, що виявляються через компаративні процедури в культурі, коли співставлення стає настановою на пошук спільної одухотвореної основи спілкування. Завдячуючи утворенню ментального поля запозичені з інших культур і спочатку недостатньо співвіднесені одне з одним знання, цінності і регулятиви інтегруються у відносно цілісну систему.

Ментальне поле – це той «дух культури», під впливом якого в суспільстві відпрацьовується характерна для тієї чи іншої культури сукупність уявлень, переживань, життєвих установок людей, що визначають їхнє спільне бачення світу та спосіб мислення. Цю сукупність називають «менталітетом».

Менталітет – це проекція загального світу культури на психіку людей. Поняття «менталітет» ще недостатньо сформоване, втім його зміст зазвичай визначають за допомогою таких слів, як «спосіб мислення»,

«духовна налаштованість», «стиль культури», «умонастрій». Згадаємо вислів О. Шпенглера, який у подібному значенні говорив про «душу культури» [665, с. 264].

Подеколи з менталітетом пов'язується національний характер, або національна психологія, що тлумачиться як особливе «налаштування душі», властиве усім представникам відповідного етносу. Однією із найбільш болісних та актуальних проблем дослідження національного характеру є проблема співвідношення вроджених та набутих, генетично успадкованих (через біологічний апарат мозку) та соціально трансльованих (через традиції) етнічних рис. Чи є специфічні етнічні риси такими, що мають генетичне підґрунтя, чи вони належать до царини уявних смислів? Тобто, наскільки онтологічним (реальним, буттєво закоріненим) явищем є такий феномен, як національний менталітет?

Психоаналіз і соціальна філософія, культурна антропологія та теорія культури давали різні комбінації відповідей на це запитання, особливо коли йшлося про дослідження нацизму, фашизму та його історичних виявів (З. Фрейд, К. Юнг, У. Еко): від заперечення вродженості деструктивних рис етносу (культуралізм Х. Арендт), до утвердження з вимогою усвідомлення та історичного спокутування (психоаналіз Реального як монструозного С. Жижека, екзистенційна психологія провини К. Ясперса).

Сучасні культурологи збігаються на думці щодо уявно-смислового характеру національної ментальності як моделі еманації картини світу в культурі, яка окреслює символічні кордони ідентичності (О. Кравченко) [316]. Менталітет відображає специфічні особливості відповідного типу культури, особливий спосіб мислення, думок, які формуються у тих, хто до цієї культури належить.

На думку А. Петровського та В. Стьопіна, якщо «відняти» від суспільної свідомості те, що становить часткові інтерпретації («дочірні структури»), то в «залишку» віднайдеться загальнолюдське начало. Наприклад, гнів проти вбивці, котрий скоїв злочин, забравши чиєсь життя, та

завдав страждань і болю рідній людині небіжчика, – це загальнолюдське, а кровна помста – риса менталітету, характерна для суспільства з примітивною культурою [564].

Ментальність зумовлена як загальнолюдськими механізмами психіки, так і особливостями локальної культури. Менталітет є історично зумовленим феноменом. Соціальні перетворення і еволюції культури породжують зміну менталітету. Проте зміна його, на відміну від тимчасових змін суспільного настрою, коливань суспільної думки й емоційних поривань, які можуть охоплювати великі маси людей і весь народ, є порівняно повільним процесом. Загалом менталітет є стійким і консервативним. Він зберігається майже в одному й тому ж вигляді протягом історичних епох завдяки силі традицій. Лише в результаті значних культурних змін відбувається його трансформація.

Отже, *ментальне поле культури як сукупність установок, уявлень, переживань і шаблонів мислення – це категорія, яка поєднує як сферу дотеоретичних образів та інтуїцій (життєсвіт культури), так і сферу усвідомлених ціннісних структур (аксіосферу), які одночасно через архетипи укорінюються у життєсвіт.*

Ментальне поле культури зростає на архетипах, розгортається у світ повсякденності та призводить до формування цінностей та ідеалів. Цінності формують модель картини світу та основних її категорій. Хронотоп як категоріальна модель та базовий елемент картини світу ґрунтується на архетипах, смислах і цінностях і охоплює як архетипи (традиції), так і нові смисли (новації).

Менталітет входить до структури індивідуальної психіки людини у процесі її залучення до певної культури, особливо через семантику повсякдення, етос і звички, мову та фольклор. Формуючись у ранньому дитинстві, ментальність особистості охоплює як загальні установки національної культури, так і їхні варіації під впливом особливостей культурного середовища, в якому живе особистість. Протягом життя

ментальність особистості може модифікуватися, але відбувається це тільки за умов впливу на індивіда якоїсь нової для нього культурної форми і, зазвичай, це пов'язане з глибинними психологічними та світоглядними зрушеннями.

У менталітеті суспільне та індивідуальне зливаються разом і стають нерозрізненним. Менталітет – це суспільне явище, що є незалежною від окремих людей соціокультурною реальністю, і явище особистісне, яке характеризує психіку окремої людини. Менталітет народу є водночас і ментальністю його окремих представників. Кожен індивід у процесі енкультурації та інтеріоризації, засвоюючи з дитинства менталітет свого народу, сприймає закладені в ньому уявлення, як власні, особисті. Е. Дюркгейм називав такі уявлення «соціальними», або «колективними» [228]. «Подібні уявлення, – підкреслював він, – не створені індивідами, а «нав'язуються» їм зовні, із «колективного» життя у загальному культурному середовищі» [там само]. Отже, індивідуальні та суспільні уявленн,я хоча й існують у головах індивідів, проте не залежать від їхньої особистої природи. Кожен індивід вважає приписані ідентичності та патерни «своїми», хоча ментальність культури – це явище трансперсональне, що виходить за рамки психіки окремої людини. Менталітет укорінюється у підсвідомих архетипних глибинах людської психіки, і його носії можуть усвідомити його зміст лише ціною спеціальних символічних зусиль. Ментальні установки зазвичай здаються людям чимось само собою зрозумілим, і вони спираються на них у своєму мисленні і поведінці, не усвідомлюючи, чому вони саме так думають і діють, а не інакше.

Помічати особливості своєї ментальності вкрай важко, адже це рівнозначно тому, щоб помічати повітря, яким ми дихаємо. Це суттєво ускладнює її аналіз, адже непомічання часто переростає в інерцію звички, в тому числі непомічання вад. За конкретних історичних обставин звичка стає основою самосакралізації домінуючих ментальних рис культури, самоцензури, різних фобій (ксенофобії, трайбалізму, реваншизму). Навіть якщо особистість зможе відрефлексувати і чітко сформулювати свої

ментальні установки, то вона, ймовірніше, вважатиме їх власними переконаннями, які сформувалися на основі її особистого досвіду, а не запозичені зовні. Тому ментальність особистості *важко піддається перебудові.* Утім, рефлексія у рамках таких принципів, як *«філософська віра»* (К. Ясперс)*, «культурна шизофренія»* (Ж. Дельоз) *та «транскультура»* (М. Епштейн)*,* коли мислення у стані трансцензусу *«піднімається» над самим собою* і своїми ментальними установками до загальнолюдських горизонтів і володіє герментичною здатністю до проникнення у власні стереотипи й бажання та їхню природу. Сформувати такий рівень самосвідомості і критичності думки можна за допомогою філософії та психоаналізу, арт-терапії та діалогу культур, які демонструють поліфонію смислів при зустрічі з Іншим у процесі перебудови суб'єктності.

Аналізуючи співвідношення вродженого чи набутого, загального чи конкретного, базового та маргінального, місцевого та запозиченого у феномені ментальності, зазначимо, що в реаліях сьогодення в Україні відбувається формування нових поглядів на культуру своїх регіонів.

Сучасний науковий дискурс надає значення регіональній проблематиці, в якій помітна увага приділяється питанням щодо дослідження художньої культури в масштабах окремих областей, міст, сіл, опису різних історичних періодів її розвитку, розгляду місцевої художньої спадщини. Сума таких зведень, отримана в результаті узагальнення й порівняння даних про розвиток художнього життя у різних регіонах України, дає безцінний матеріал для створення більш цілісної методології культурної компаративістики, регіоніки, теорії ментальності. Водночас багато актуальних питань, пов'язаних із цією проблемою, дотепер не одержали належної уваги з боку дослідників. Одним із таких питань є *проблема аксіологічних основ традицій і новацій в народній художній культурі*.

Перші спроби теоретичного осмислення феномену взаємодії традицій і новацій у народній художній культурі ґрунтуються на основних досягненнях філософсько-культурологічної, фольклористичної, етнографічної,

мистецтвознавчої думки доби Просвітництва та фольклористів XIX ст. Саме в цей час на ґрунті культурної антропології, гештальт-аналізу, етнографії та етнології вперше простежується зацікавлення дослідженням поступального розвитку народного мистецтва, оригінальність якого обумовлена традиціями і природними умовами проживання етносів. Дослідників цікавить міфологічний простір культури, процеси у сфері художньої самодіяльності й аматорства.

Наукова думка XX–XXI ст. щодо новаторства у фольклорі та неофольклоризмі, демонструє сучасні пошуки у вирішенні проблем щодо народної художньої культури та які все ж таки її форми – архаїчні чи пізніші (художня самодіяльність, фольклоризм, фольклор субкультур, неофольклоризм) – мають більшу мистецьку цінність і право на існування в нинішніх реаліях. Осмислення співвідношення традицій і новацій у культурі з урахуванням перебігу процесів формування нової системи цінностей та їхнього взаємозв'язку з історичним підґрунтям немислиме без поняття «*аксіосфери»*. Це поняття застосовується у багатьох значеннях, зокрема для позначення ціннісного згустку культурного середовища. Для того, щоб затвердився аксіологічний підхід у культурології, потрібна була радикальна трансформація, притаманна «третій хвилі», – визнання культури фундаментальною системою відліку для всіх форм буття, або, як зазначав В. С. Біблер, культурологізація як «концерт» культур [57].

Означена проблематика докладно висвітлюється у працях сучасних науковців Г. П. Вижлецова, В. В. Ільїна, М. С. Кагана. Поставлення культури у центр існування і одночасне її тлумачення як місця зустрічі окремих культур створює сприятливі методологічні передумови для *синхронізації* фольклору, фольклоризму та неофольклоризму, урівняння «в правах» на естетичне традицій та інновацій в аксіосфері народної художньої культури.

Культура як специфічна сфера людського буття з усією її багатомірністю послідовно і цілковито побудована на цінностях. На рівні особистості цінність розуміється *суб'єктивно й емоційно як пережитий ідеал*

певного явища. Вона суб'єктивно інтегрована в конкретну цілісну картину світу, що існує у певний час і у певному місці. Цінності є внутрішньою підставою культури, тому структура цінностей і сфери культури чітко взаємозалежні між собою. Культура, розглянута в аспекті свого ядра, – це складна ієрархія цінностей. Цінності організують, регулюють, спрямовують, інтегрують діяльність особистісної, духовної, державної, сімейно-побутової системи суспільства, поєднують суспільства і культури з однотипною аксіологічною системою. Цінність як ідеальна модель ніколи цілком не підлягає опредметненню, а направляє будь-який процес опредметнення і задає його результат. Саме за тим, що зробила людина, можна зрозуміти, до чого вона прагнула. Специфіка цінностей полягає в тому, щоб надати змісту суспільному буттю, забезпечити його єдність і послідовність, без якого людина просто не може жити. Під сенсом буття ми розуміємо ідею, що вирішує протиріччя між нескінченним змістом духовного буття суб'єкта і кінцевою формою його тілесного існування. Цінність входить до складу будь-якої орієнтації людини в навколишньому світі.

Цінність, як сутність суспільного буття, охоплює всі психосоматичні і соціокультурні спрямованості особистості, переживається нею емоційно й інтелектуально. Отже цінність є настановою, своєрідною інструкцією, що дозволяє людині і суспільству орієнтуватися в навколишньому світі й будувати його. Цінності є рухливими. Процес розвитку культури сполучений з переоцінкою цінностей. Цінності можуть відроджуватися, набирати нового звучання в сучасних формах, адже культура «живиться» своїм минулим, реагує на майбутні перспективи, що відкриваються, спирається на систему цінностей, що складається в процесі оцінки і відповідного вибору. Кожне нове покоління утверджує і зміцнює свої цінності. Ціннісний світ кожної конкретно-історичної культури визначається рівнем її технологічного і духовного розвитку.

Перехідні культурні періоди характеризуються особливим станом ціннісної кризи, при якому старі цінності відкидаються, а нові ще не

встигають скластися і набути загальнозначущого статусу. У результаті єдине людське буття розколюється на культурний і цивілізаційний потоки, перший з яких характеризується спрямованістю до ідеалу, а другий – переходом від глибинно-осяжного буття до повсякденно-вираженного прагматичного існування, орієнтованого на норми псевдоцінності.

На наш погляд, аксіологічний підхід заслуговує на пильну увагу. Науковий дискурс щодо аксіосфери культури спричинила тривожна атмосфера, що домінує у сфері культури. Вона відчувається в багатьох сегментах, втім істотніше за все виявляється у кризі цінностей, постмодерній релятивації ціннісних суджень, непідготовленості здійснення обґрунтованого ціннісного вибору, неомодерній (реваншистській) ідеалізації або демонізації у міркуваннях про «своє» та «чуже» в ціннісній картині світу, вульгаризованій до бінарності. Тому поняття «цінність» є одним із найпопулярніших у сучасній соціогуманітарній лексиці і водночас (а також у результаті цього) очевидно популістським. Важливе значення у дослідженні культури мали функціональні уявлення про роль цінностей у суспільстві в працях Б. Малиновського, Т. Парсонса, М. Вебера, Е. Тоффлера, Ю. Хабермаса, Д. Леонтьєва, Н. Рожева, Л. Столовіча.

Культуру з аксіологічних позицій почали досліджувати тільки з 60-х років XX століття, після вперше запровадженого В. П. Тугаріновим поняття «цінності», яке до того вважалося категорією буржуазної культури. Дослідження цінностей спочатку здійснювалися в контексті марксистської філософії, а потім перейшли до філософії культури, соціології, культурології та інших соціально-гуманітарних наук. Культуроутворювальну роль ціннісних систем розглядає у своїх працях М. Абсалямов. Дослідники Р. Абдєєв, А. Гуревич, Д. Зільберман, П. Менцер визначають культурні цінності як явища, якими опосередковуються традиції, норми, духовні коди і безпосередньо життєдіяльність людини.

Розуміння необхідності постійного відновлення цінностей у ході розвитку людської культури відзначали Р. Кагделл, Ф. Ніцше, А. Печчеі,

К. Сітарам. Аксіологічне розуміння культури у вигляді сукупності створених продуктів, матеріальних і духовних цінностей дає змогу розглядати художню культуру як специфічне соціальне явище, в якому втілені сутнісні сили людини. Однак її не можна вважати лише сукупністю готових продуктів – вона є безперервним процесом виникнення, становлення, саморуху і змін. Навіть культурна спадщина не залишається незмінною, а перебуває в постійному русі, переосмислюється, переоцінюється і виявляє нові можливості в сучасному контексті. Здобутки культури не тільки зазнали змін упродовж багатьох століть, а й заново інтерпретуються у світлі притаманної XXI століттю тенденції *трансформації постмодерну в новий універсалізм*, коли на зміну постмодерну йде «шикарний, розкутий неомодернізм, ультрамодернізм, що поєднує Користь і Красу, надає приріст формі, персоналізованого стилю, креативності без берегів» (Ж.-Ф. Ліотар) [361, с. 147].

Глобальна культура є якісно новою формою розвитку людства, що виходить на рівень єдиного космополітичного світогляду, про що свідчать сучасні наукові пошуки і умовиводи. Зокрема, американський культуролог Е. Тоффлер вважає, що нинішня ситуація – це другий великий розкол у людській історії, порівняний за значимістю хіба що тільки з першим розчленовуванням історичної цілісності – переходом від варварства до цивілізації [585, с. 150]. Так само глобально оцінює проблему сучасної культури М. Каган, який зауважує, що: «Почалася небувала за глибиною, масштабом і наслідками культурна революція, що ставить усе населення планети в положення біфуркації, тобто необхідності вибору подальшої траєкторії руху – чи шукати шлях виходу з нинішнього хаосу до нової форми упорядкованості суспільного буття і свідомості, чи ж бездумно продовжувати йти шляхом індустріальної цивілізації, поглиблюючи смертельний конфлікт із природою в ім’я минущих переваг, за відомим принципом французького короля – «після нас хоч потоп» [279, с. 282].

Специфічною особливістю аксіосфери сучасної культури є те, що, з одного боку, відкидається будь-яка традиція, з іншого – вона ж затверджується як зразковий текст (*інтеграція та диверсифікація*). По-друге, позиція суб'єкта зазнає критики та водночас визнається повна свобода самовираження. По-третє, констатується «смерть автора» і, разом з тим, надається можливість довільних авторських інтерпретацій. У цьому полісемантизмі криється аксіологічний потенціал сучасної культури як перехідної епохи. Постмодерн привів до перекодування культури. Сучасних людей давно не дивує перебування ікон в музеях, хоча поза храмом вони втрачають свою сакральність – основну свою властивість. Те саме відбувається з аксесуарами шаманів, речами видатних людей. Зміщення акцентів веде до вироблення нової аксіологічної стратегії.

Сучасна культура, що вибудовується на засадах співвідношення духовності і матеріальної забезпеченості, дедалі більше стає соціумом споживання і породжує *ліберального іроніка* (Р. Рорті), або *homo creator – людину, котра діє за патерном смарт-стратегій, творчу людину, але споживача* («хіпстера», або, за С. Жижеком, «ліберального комуніста» [722] – серйозного бізнесмена «без краватки»). Тому домінантною цінністю економічного і соціального, а також культурного розвитку цивілізації є нині принцип гнучкості і динамічності. Актуалізація утилітарних цінностей на тлі традиціоналізму означає створення новітніх аксіологічних і етичних імперативів, що відсувають на задній план традиційні регулятори культури. У культурологічних термінах це можна визначити як феномен роздвоєння вектора культури: одна його частина, як і раніше, спрямована до традиційних абсолютних, трансцендентних змістів, а інша – звертається до змістів утилітарних, відносних, іманентних. Спроба їх синтезування у мультикультуралізмі іноді сприймається як ринкове глузування над локальними культурами. Такі відступи від традиції накопичуються і зрошують ґрунт для укорінення новітньої аксіологічної парадигми, росту утилітаризму, який в середині все ж залишається традиційним. У результаті в

культурі одночасно співіснують два паралельні образи, що породжують подвійні стандарти поведінки: за схемою традиціоналізму (традицій) і за схемою новацій.

Накопичення капіталу, розвиток масового виробництва («машини бажань») і нарощування матеріальних потенціалів не привело (як утопічно сподівалися) до становлення постматеріальних (духовних) цінностей), а спричинило розвиток *символічного обміну та брендингу*, коли предметом купівлі-продажу стає *переживання* (імідж, уявний образ, знак).

Для сучасної людини симуляція стає абсолютною культурною величиною. Деонтологізація культури переорієнтує суспільство з традиційних премодерних та демократичних модерних цінностей до ліберальних цінностей, що трансформують гуманістичні ідеали в споживчу ідеологію. Зразки поведінки стають залежними від ситуаційної користі, мають мінливий характер. Цінність користі сприймається і трактується як вигода, з матеріальної точки зору як «прибуток», матеріальне багатство. Користь для індивіда при цьому виступає як приватна (індивідуалізм в одержанні задоволення, досягнення щастя для себе) і домінує над користю загального (соціальний підхід до реалізації загального блага).

Цінності сучасної молоді, що формують «образ майбутнього», відрізняються зниженням ролі духовних пріоритетів стосовно гедоністичних (винятком є когнітивні цінності, що мають пріоритет у нового покоління інтелектуальної еліти в умовах інформаційного суспільства), характеризуються посиленням фрагментації, множинності на тлі глобалізації, розкривають невдоволення сьогоденням, «втечу» від буденності в різних формах (від примітивних до віртуальних і містичних), маніфестують орієнтацію переважно на особистісні інтереси і переживання, виявляють посилення егоїстичних тенденцій, байдужості у ставленні до Іншого, визначають трансформацію світоглядних пріоритетів у напрямі космополітизму, позаетнічного, плюралістичного, ірраціонального бачення світу під впливом постмодерністських настроїв.

Загальна картина сучасного глобалізованного суспільства характеризується антиномічністю, нестійкістю, плюралістичністю і динамізмом. З одного боку, надвисокий рівень саморозкриття, самодостатності, егоцентризму, що відрізняють сферу індивідуального буття. З іншого, – тяжіння до тоталітарності, уніфікації, інтеграції, що характеризують сферу суспільної свідомості епохи глобалізації. Ця особливість є головною своєрідністю нової світоглядної атмосфери суспільства, що прагне до тотальності через розвиток індивідуальності і волі. Сучасні пошуки виходу з багатомірної кризи та пережитого людством нині збігаються з процесами інтеграції світогляду за рахунок синтезу глобального і локального з урахуванням переваг кожної культури з позиції діалогу. Множинність картини світу показує, що єдиним варіантом співіснування різних типів світогляду в умовах глобалізованого світу є *повага до життя Іншого*. Сучасна людина, як і увесь світ, стає відкритою системою. В її свідомості переплітаються різні культурно-духовні спектри. Цей синтез загальний, тому важливо які з цінностей будуть мати в ньому пріоритетне значення, оскільки саме вони багато в чому визначають спрямованість подальшого розвитку.

У складній діалектиці сучасного соціокультурного процесу народна художня культура посідає особливе місце. Визначення її статусу вимагає звернення до особливостей її генезису та еволюції. Зазначимо, що всі наявні в сучасному соціумі форми народної художньої культури, в тому числі елементи язичницького й архаїчного фольклору, художня самодіяльність, фольклоризм, фольклор субкультур, неофольклоризм, постфольклор, сформувалися в процесі тривалої еволюції на основі єдності та боротьби традицій і новацій.

Вже з епохи Ренесансу традиція поволі починає раціоналізуватися. У зв’язку з цим народна культура, в тому числі художня, була багато років на других ролях. Раціоналізація традиції відбувається у двох планах.

По-перше, вона пов’язана з вибором традиції. Вибір цей завжди доводиться шляхом пошуку в певній традиції не тільки факту давнини, а також її переваг – реальних чи уявних.

По-друге, найчастіше традиція модернізується для того, щоб авторитетом звичаєвості підкріпити певне нове явище. Тут ми знову маємо справу з інтерпретацією, вибірковістю традиції, що часом змінюється до невпізнаваності й тим самим має підстави для інновації.

Проте вважаємо, що *модерністський бунт проти традиції* надто перебільшений, оскільки став можливий варіант постмодерну – своєрідної пізньої версії і водночас заперечення модерну. Якщо модерн постав не стільки запереченням, скільки актуалізацією (раціоналізацією) традиції, то постмодерн, як основна парадигма сучасності моделює неотрадиціоналістську змістовну панораму, пропонуючи не стільки відновлення, скільки *переформатування традиції*. «Революція сама стала традицією» (Ю. Хабермас). Традиція – не як меморіал символів, а як «жива» практика реалізації актуальних смислів і цінностей, яка в ідеалі має таку основу соціальної солідарності, яка б забезпечувала результативність індивідуальної самореалізації. До того ж не варто розраховувати виявити традицію в її архаїчній тотальності. Вона є, ймовірніше, колажем, складеним із розрізнених явищ, що в сукупності становлять ідею порядку. Як справедливо зазначає У. Бек, відродження традицій в глоболокальній культурі відбувається нетрадиційними методами [45].

Очевидно, що не кожна норма може претендувати на статус традиції, втім колективність, органічність, стійкість у часі, затребуваність залишаються незмінними вимогами. Однією з найбільш очевидних проблем сучасної теорії традиції є межі її мінливості, варіативності. Складність взаємодії зовнішніх і внутрішніх факторів визначає в сукупності макро- і мікрорівні творчості, традиційність та іноваційність фольклору, а також тенденції і закономірності соціодинаміки всіх типів народної художньої культури. В цих умовах прогнозується різне майбутнє сучасної художньої

культури. Зокрема, Олександр Геніс вважає, що мистецтво стане центром нової ментальності, «нова парадигма має бути перекладена мовою масового мистецтва. Тільки ця – третя після церкви і науки світова сила історії – здатна зробити переорієнтацію постіндустріальної культури, що народжується» [127, с. 222]. Нині міцніє відчуття завершеності певного історичного циклу. Таку ситуацію пов'язують із *завершенням епохи постмодерну.* Постмодерн виявився завершенням таких глобальних проєктів, як просвітницький, романтичний і авангардний. Він увібрав парадигмальність кожного з них, вибудувавши таку аксіологічну структуру, про яку можна говорити лише з позиції ремейка чи демонтажу. Практично всі дослідники фіксують сьогодення як ситуацію додавання нових якісних характеристик культури, пропонуючи різні варіанти і підкреслюючи альтернативність можливих шляхів її розвитку.

Можна з впевненістю відзначити, що у сьогодення відбувається підвищення національної самосвідомості. Перша хвиля радикально відновлюється у третій. У зв'язку з цим, суспільство знову звертається до традиційної народної культури, що ґрунтується на етнічних засадах. У суспільстві постійно йде пошук шляхів відтворення культурних традицій у побуті й у народній свідомості. Традиційна народна культура залишається дієвою формою внутрішнього і суспільного контролю, що перешкоджає прояву усвідомлюваних чи підсвідомих агресивних емоцій, породжуваних складною ситуацією в країні й світі в цілому. Традиційні форми фольклору варіюються, оновлюються, дають фольклорним творам нове життя, адже вони відповідають естетичним, етичним і моральним цінностям сучасного суспільства.

Варто зауважити, що з винаходом кінематографу людина почала потрапляти в міфологічне поле останнього, відчуваючи панування його архаїчного синкретизму, відсутність розподілу на сон і реальність, форму й зміст, високе й низьке, вигадку й факт тощо. Почалася архаїзація культури. О. Геніс справедливо відзначає, що «кіно творить міфи, воно повертає

умоглядним символам їхню первісну предметність. Увійшовши в загальний і повсякденний побут, кіно стало пристроєм для масового перекладу нашої культури на архаїчну мову» [127, с. 214]. «Голівуд – раб юрби: на її замовлення він екранізує старі міфи й знімає нові. Уся ця голівудська метафізика створює образний ґрунт, на якому проросте не тільки постіндустріальна, але й постсекулярна культура XXI століття», – вбачає культурний критик [там само, с. 198]. Отже, можна зробити висновок, що в основі успішних Голівудських кінострічок лежить міфотворчість з відповідними символами, міфологемами, знаками, які стають з часом некерованими. Справді, чи може бути у Бетмена автор? «У Бетмена не може бути автора, – відповідає нам О. Геніс, – тому що він продукт занадто примітивної уяви» [там само]. «Так і повинно бути: великі письменники створюють образи занадто індивідуальні, щоб розчиниться в масовому мистецтві й стати всенародним надбанням. Так і фільми про «Бетмена», «Супермена», «Гарі Поттера», які були створені за мільйонні бюджети й за допомогою сотень спеціалістів, перетворилися в новозавітні й старозавітні притчи про природу добра і зла», – слушно підкреслює автор [127, с. 66–67].

Останнє десятиліття характеризується значним омолодженням категорії людей, яких можна назвати прихильниками, охоронцями, поширювачами фольклорних традицій. Це відбувається за рахунок поширення фольклоризму серед молоді та свідчить про певний її потяг до усвідомлення історії свого народу, етнічної ідентифікації, розуміння традицій народної культури, навіть якщо вона перебуває під впливом моди й групових стереотипів. Серйозне ставлення молодих людей до культури свого народу, інтерес до народної художньої творчості, участь у народних святах, фестивалях, оглядах, конкурсах, відвідування дозвіллєвих установ, знання таких жанрів усної народної творчості, як народні пісні (календарно-обрядові, весільні, стрілецькі, колискові, дитячі тощо), казки, балади, а головне – бажання постійно наслідувати національні традиції, звичаї, обряди, ритуали, свідчить про вияв чималого інтересу сучасників до української

народної художньої культури. На тлі тенденції щодо усвідомлення і відстоювання власної неповторності та збереження культурної традиції очевидним стає прогресуючий в Україні процес «американізації» країни. Засилля американської кіно-, відео- і телепродукції веде до зменшення не тільки популярності, а й поінформованості молодого покоління щодо усної народної творчості, національних свят тощо, що певною мірою знецінює духовний розвиток. Наявна регресія до одержання знань про найбільш типові приклади народної художньої творчості спостерігається водночас з зацікавленістю і гордістю за досягнення культури свого народу, що свідчить про посилення інтересу до народної культури. Зацікавлення фольклором зростає не тільки в сільській місцевості, а й у міському середовищі, що свідчить про значне розширення популярності народної культури.

Оскільки основними каналами долучення до народної культури є телебачення і радіо, обґрунтованим є твердження про домінування в системі художніх переваг не стільки фольклору, скільки фольклоризму, не стільки творчості, скільки культурного конс'юмеризму (споживацтва). Очевидною є тенденція витіснення фольклорних форм художньої творчості сучасною масовою культурою. Враховуючи, що дихотомія «традиція-новація» виявилася надзвичайно витривалою і може, за О. Кравченко, «претендувати на теоретичну модель культури» [316, с. 208], масове мистецтво, народжене в постіндустріальному суспільстві, продовжувало постійно користуватись архаїчним джерелом, тому й має авторський зміст, а форму народну. «Творчість неможлива без опертя на досвід. Традиція стає актуальною в разі звернення до неї і примножує свою цінність за рахунок результатів творчих зусиль. Діалектика традиції та новації є реалізацією механізму культурної динаміки, тобто в контексті комунікації їх можна вважати складовими одного процесу» (там само, с. 212]). Масова культура, накопичивши у своєму резервуарі атрибути містичного світосприйняття (обряди, символи, ритуали, прикмети, чутки, легенди тощо), і сьогодні черпає звідти архетипічні міфологічні образи, які в різних її елементах

(телесеріалах, відеокліпах, бойовиках, моді, вітринах, комп'ютерних іграх, коміксах, бульварній пресі, гороскопах, рекламі тощо) знаходять своє вигідне місце. Отже, у масового мистецтва автора немає: «воно належить народу, що втілив у ньому свої ідеали. Натовп формує мистецтво для себе» (О. Геніс [127, с. 71]).

Фактор проникнення традиційної творчості у творчість інноваційну часто зазнає критики. Це інтерпретується як вплив масової культури, погіршення смаків й естетичних запитів населення. Проте в умовах сучасної культури інноваційна форма трансляції чи репрезентації традиції (фольклоризм, неофольклоризм) є єдиним гарантом її виживання. Поява новацій не означає забуття чи відкидання традицій, однак при цьому не варто забувати про наступність поколінь, про виховання молодого покоління в дусі традицій, що успадковують систему цінностей фольклору, адже він увійшов у світову скарбницю культури.

Таким чином, розвиток народної художньої культури відбувається так, що поява новацій не заперечує традицій. Проблема традицій не може розглядатися поза проблемою новацій. Значимість традицій у житті сучасного суспільства обумовлена тим, що, з одного боку, вони містять стабілізуючі елементи і тим самим регулюють життєдіяльність людини, з іншого – їм властива варіативність, що вносить новизну відповідно до конкретної історичної ситуації.

Живучість народної художньої культури в постійній динаміці, у процесі якої забезпечується певне співвідношення канонів і варіантів.

Народна художня культура є синергетичним феноменом, що розвивається через аксіосферу. Аксіосфера – це культурологічне поняття (філософська культурологія, або аксіологічний підхід), що дотичне до понять «ментальність» та «семантичний простір». Але якщо ментальність має локально-етнічну й архетипну специфіку, смисли – об'єктивно-нейтральні та позаособистісні, то аксіосфера передбачає суб'єктивне судження та переживання, діалог загального та особистого. Це визначає місце аксіосфери

у середньому шарі культури між статичними архетипами та динамічними символічними іпостасями. Нижній шар містить генотекст (ядро значення), верхній – фенотекст (його ідеологічна матриця). Генотекст як підоснова мови містить збереження (консервацію) традиції. Як хаотична довербальна множинність генотекст містить інноваційні процедури її інтерпретації. Фенотекст як дискурсивна практика є динамічним, а як символічний кордон виявляє статичність. Тому генотекст і фенотекст містять амбівалентний потенціал традицій та інновацій, їх парадоксальну діалектику.

Так само суперечливою діалектично постає аксіосфера як місце зустрічі старого та нового. Аксіосфера перетинається з ментальним полем на рівні співвідношення вроджених і набутих стереотипів мислення, а з семантичним полем – на рівні перетворення смислів на предмет емоційно-чуттєвого ставлення. Аксіосфера традиційної народної художньої культури у формі традицій репрезентує фольклор, новацій – його модерні (фольклоризм) та постмодерні (неофольклоризм) стилізації. Фольклор, фольклоризм та неофольклоризм відображають стадії архаїки (премодерну), раціоналізації архаїки (модерну) та її переформатування (постмодерну) *(див. схему 1 Додатку Б)*. Альтермодерн глобалізму, що приходить на зміну постмодерну, синхронізує етико-естетичні потенціали усіх форм презентації метатексту традиції у понятті гетерохронності, діалогу фольклору, фольклоризму та неофольклоризму.

3.2. Традиційні міфологічні моделі хронотопу в аксіосфері української народної художньої культури

Аксіосфера, як сфера ціннісного переживання смислів, є суб’єктивним виявом семантичного простору, що займає проміжну нішу між генетичним та текстуальним шарами культури, між генотекстом та фенотекстом, архетипом та кенотипом, Реальним та Символічним. Як царина Уявного аксіосфера пов’язана з етнічною ментальністю, способом мислення спільноти, що

визначається картиною світу. Координатами картини світу, аксіосфери, ментального поля є хронотоп, який виявляється на всіх рівнях структури культурного буття: як архетип (наприклад, мандала в індоєвропейській традиції), смисл (циклічна модель буття у релігійно-філософській думці – сансара, дхармачакра), символ (хоровод, солярний знак, розетка, відбиток круглого зерна, ритуальна площа, дзеркало тощо).

Традиційні міфологічні моделі хронотопу спираються на архаїчні культури, засновані на аграрних спостереженнях, тому вони всі тяжіють до кола, замкнутого простору, часу як вічного коловороту, повернення до Золотого століття. Циклічність є загальною ознакою премодерну, притаманною для осілих культур, у тому числі протослов'янської та протоукраїнської. Лінійне бачення хронотопу (час як єдина універсальна пряма, простір як рух уперед) зароджується в номадичному побуті варварських племен, перетворюється на основу композиції елліністично-римського роману (зав'язка-кульмінація-розв'язка), але остаточно оформлюється лише на основі раціоналізації культури, привнесеної «осьовим часом» (іудаїзм, християнство). З біблійної історії, власне, і почався ранній модерн, що досяг апогею в епоху Просвітництва, коли історизм, прогресивізм та логоцентричний наратив динаміки культури стали основою західного міфу про еволюцію як колонізаторський рух до модернізації «відсталих народів». У цей же період зароджується спротив романтиків, які зверталися до міфології через культурно-антропологічні вчення (часто біологізаторські) та відновлюють циклізм на основі синтезу трайбалізму, полікультурності та етноцентризму.

Так утверджується опозиційний щодо класичного еволюціонізму травматичний міф про «сутінки Європи», автор якого О. Шпенглер активізував ресурси есхатологічної міфології у некласичній картині світу [665]. На основі розвитку циклізму, гештальт-психології, філософії життя, дифузіонізму (теорії взаємопроникнень культурних кіл у просторі), регіоніки та антиісторичної школи, романтичної етнографії, культурної-

антропології та ранніх теорій мультикультуралізму й етнонаціоналізму відбувається реконструкція архаїки, що певною мірою визначило еклектичність неоліберального постмодерну. Традиції зажили новим життям у переформатованому вигляді, зберігши традиційні міфологічні структури. Лінійний світ модерну сприйняв їх як своє Інше (Жак Дерріда) і зробив спробу символічно вписати у новітній порядок глобалізму.

Отже, основою традиційного міфопоетичного українського хронотопу, що є ключовою категорією народної художньої культури, є архетип статично-радіального простору як системи концентричних кіл, що тануть на обрії, та циклічного часу, спрямованого до повернення в Золоту добу. При цьому зворотна точка відліку (архетип ідеального минулого, спроєктованого на майбутнє) як ієрофанія сакрального збігається за змістом із Центром священного простору, від якого святість поширюється колами, послаблюючись від середини до маргіналій. Минуле Золотої доби – це водночас і вівтарна частина храму на центральній площі міста. Хронотоп набуває центрації.

Таким Центром хронотопу є для української традиційної культури образ Мудрості – Софії. Софія як Жіноче визначається культурами матері-землі (Душі, Аніми) і визначає *хтонічний фемінний характер* східнослов'янської цивілізаційної аксіосфери, частиною якої є українська традиція. При цьому на маргіналіях нинішнього часопростору часто перебуває топос Чужого, хаотичні (підземні) образи якого протистоять космічним образам «своїх», чергуючи функцію охоронця та руйнівника (Трікстера), фіксованих солярно-вегетативними культами. Центр і Периферія, Свій і Чужий, Софія та «світ навиворіт» (*Трікстер), Дух і Душа* є різними гендерними та космічними виявами єдиного символічного порядку, що ідентифікує самого себе через травматичну та тріумфальну пам'ять, через радісні спогади про спільну перемогу або болісні спогади про спільну поразку (жертву). Колективна пам'ять є міфомотором ідентифікації, що здійснюється на основі культурних комунікацій у рамках часопростору.

Чужий із його топографією «атопії» (місце, якого немає, прірва «без місцевості», «за мостом (порогом)», хаос, «світ навиворіт»), навіть у своїх монструозних проявах Чужинця, завойовника, агресора вже вписаний у символічний порядок «Своїх» як межі, маркеру їх освяченого простору, крайнього кордону хори. Відтак, хронотоп проростає із загальної здатності суб'єкта до означування світу, його символічного «подвоєння» та одухотворення свого оточення.

Отже, до характеристик традиційного українського хронотопу відносяться: *центрованість та бінарність, софійність та чужість, цілісність та синкретичність.* Ключовими його формулами є сигнатури: «Центр», «Софія», «Чужий». Вони визначають подальші опозиції: периферію, «антисвіт», світ «Своїх». Такі бінарні опозиції можуть розгортатися до безкінечності, як це має місце у міфології загалом та у слов'янській міфології зокрема (приміром, у давньоруських підручниках з граматики складання таких рядів учнями розглядалося як «схедографія»: вивчення мови шляхом підбору синонімічних пар антонімів на одну літеру чи склад).

Розглянемо образи Центру, Софії та Чужого послідовно, спираючись на провідні вітчизняні та зарубіжні напрацювання з феноменології культури, діалогістики та культурної семантики (С. Аверінцев, Б. Вальденфельс, Б. Кримський, В. Малахов) [5–10; 90–94; 324; 399].

Образ Центру в традиційному хронотопі можна розкрити через культурну парадигматику *«Схід – Захід»,* яка позначає два міфологічні топоси, між якими – українська культура. Різні системи цінностей формують різні антропологічні ідеали та різне ставлення до традицій на Сході і Заході. Якщо Схід тяжіє до консервації традицій (центрації), які виходять із певного священного джерела (зазвичай, асоційованого із сакральним поняттям середини), то Захід тяжіє до порушення консервативного центризму у бік периферії, маргінальних сил та центробіжних тенденцій.

Увага до Центру на Сході та відхід від Центру на Заході породили дві принципово відмінні моделі людини: традиційну людину (базовий суб'єкт)

та інноваційну людину (маргінальний суб'єкт). Базовий суб'єкт тяжіє до Центру, маргінал ставить під сумнів його авторитет. Базовий суб'єкт підподрядкований символічному порядку суспільства, «ґвинтиком» якого він є, подібно до того, як частка підпорядкована тотальному цілому. Маргінальний суб'єкт виходить за межі цілого і оголошує себе автономною часткою. Базовий суб'єкт вибудовує ідентичність систематично, планомірно і послідовно, шляхом вертикальної трансляції цінностей від старшого покоління молодшому, долучивши в тому числі до виховного процесу третє покоління (дідів): «Я не створюю, я передаю» – у Конфуція. Маргінальний суб'єкт порушує закон трансляції, заперечує приписану ідентичність і намагається сконструювати власну та виступає джерелом творення нових культурних цінностей («Твори, що хочеш» – гасло Ренесансу). Базова ідентичність має однорідний, монокультурний характер, встановлений Центром, який її приписує. Маргінальна ідентичність – більш багатокультурна та розмаїта. Вона створює простір для реалізації індивідуальності.

Отже, полярні моделі ідентичності – фундаментальна та маргінальна, приписана та сконструйована, колективна та індивідуальна, гомогенна та гетерогенна, монокультурна та полікультурна – є наслідком «зшивання» (входження в символічний порядок Центру) та «розшивання» (виходу із символічного порядку Центру на периферію). Носій базової ідентичності переймає від Центру весь вантаж родової пам'яті (у Ф. Ніцше – «верблюд»), а маргінал – відкидає її та заперечує («лев»). Примирити родові норми з особистою свободою (модель «немовляти») стає можливим у дискурсі християнства, де міфологічний традиціоналізм коригується філософським персоналізмом.

Центрованість української народної художньої культури як міфопоетичного утворення знаходить підтвердження у текстах давньослов'янських колядок дохристиянських часів. Наведемо уривок однієї з них, де початок світу змальовується, як «синє море» (Світовий океан), а

«посеред моря – зелений явір» (аналог древа пізнання): «Коли не било з нащада світа, / Подуй же, подуй, Господи, / Із святим духом по землі! / Тогди не било неба, ні землі, / А но лем било синоє море, / А серед моря зелений явір. / На яворoньку три голубоньки, / Три голубоньки радоньку радят, / Радоньку радят, як світ сновати: / «Та спустеме ся на дно моря, / Та дістанеме дрібного піску; / Дрібний пісочок посіємe ми: / Та нам ся стане чорна землиця. / Та дістанеме золотий камінь, / Золотий камінь посіємe ми: / Та нам ся стане ясне небонько, / Ясне небонько, світле сонінько, / Світле сонінько, ясен місячик, / Ясен місячик, ясна зірниця, / Ясна зірниця, дрібні звіздочки» [310, с. 112].

Аналогічні уявлення про вісь буття людини, яка утворює своєрідний захисний стрижень, опору та координати її існування, є в усній народній творчості скіфів (образ таємничого «кладовища царів»), єгиптян (персоніфікований космічний порядок – в образі богині Маат й архетипу «Прапагорба», «Священної гори» – просторової моделі світу, вираженої в проєкті піраміди), в структурі земельних ділянок майя та у багатьох інших народів. Але після християнізації Русі хронотоп трансформується у бік погодження Центру та периферії. Зокрема, установка на центризм (утвердження цінностей «своєї» етнічної культури) виявляється у традиціоналізмі архаїчного фольклору, релігійному синкретизмі середньовіччя, правих націоналістичних рухах модерну, проте послаблюється з епохою Відродження, а після неї набуває діалогічного характеру, що спостерігається у християнських текстах. Хоча і в останніх (наприклад, у «Слові про Закон і Благодать» Іларіона», «Слові на оновлення Десятинної церкви», трактаті чорноризця Храбра) помітне бажання поставити свою землю (землю Руську, Київ, як другий Єрусалим) у центр християнської Ойкумени.

Традиційна структура космосу нагадувала своєрідну систему концентричних кіл, що нерідко набували свого просторового вираження. В орієнтовному центрі структури, ніби у фокусі перетину усіх її радіусів,

містилася певна світоглядна або соціокультурна одиниця, що умовно приймалася за головну [515]. Поняття «Центр» передбачало нерозривну єдність профанних і сакральних, фізичних і метафізичних вимірів людського існування та сприймалося носіями традиційної культури як у прямому, географічному розумінні, так і в переносному, духовному, на підставі міфологічної географії (Київ як центр землі Руської).

Головною ознакою образу космосу, що вибудовує традиційна картина світу, є системна концентричність. Світ уявлявся розумно влаштованим, гармонійним, упорядкованим та передбачуваним цілим (космосом), складовими частинами якого були функціонально виправдані і більше чи менше знеособленими елементами. Людина також була знеособленою, типовою. Такий світ протиставляв себе і свій священний порядок стихійному безладу первісних сил природи (хаосу), страхітливі і темні образи якого періодично проявлялися через екстатичні містеріальні рухи на зразок культів первісних фемінних хтонічних божеств Рода та Рожаниць, Ярила, шанування яких було схоже на античні обряди діонісій (вакханалій), та через персонажів архаїчної тератології (Велес, Змій, Домовик). Так у міфологічній географії встановлювався баланс Центру (верхнього світу) і периферії (нижнього світу), проміжною ланкою якого була людина як середній світ.

На рівні тріади часів нижній світ був пов’язаний з минулим, верхній – з майбутнім, а середній – із теперішнім. На рівні метафізики минуле (нижнє) та майбутнє (верхнє) змикалися в сакральний (міфологічний) час (вічність), а теперішнє асоціювалося з темпоральністю, миттю, буденним та історичним часом. Тріада *«минуле – теперішнє – майбутнє»* у міфологічній хронології та тріада *«нижній – середній – верхній світ»* у міфологічній географії позначилися на структурі мономіфу про ініціацію (мандри) Героя (*вихід – випробовування – повернення)* та наративі чарівної казки *(зачин – кульмінація – розв’язка)* як полегшеній копії мономіфу та спогаді про обряд ініціації. Оскільки в минулому та майбутньому, яких вже (чи ще) немає, людина перебуває наодинці із собою (в трансцендуванні), а в теперішньому вона

переживає живий досвід спілкування. Цю тріаду, на думку дослідниці феноменології Іншого Є. В. Більченко, можна уявити як замкнуте коло руху діалогу та становлення особистості в комунікації*: від самості (вічності) через іншість (темпоральність) до самості (вічності).* Або, на рівні психоаналізу: *Реальне (позасвідоме) – Уявне (свідоме) – Символічне (надсвідоме)* [64]. На рівні археології паралельні ряди тріад добре відображає Скіфська пектораль з Товстої Могили.

Можна говорити про те, що центрована концентрична модель Всесвіту відтворювала в просторі або в часі тріадичну морфологію дерева (дендроцентризм). Природно, що в такій моделі космосу з'являється свій «світ навиворіт», «антисвіт», своя маргінальна тенденція, з якою асоціюється образ демонічного, безладу, хаосу (в дихотомії «хаос – космос»), образ Чужого («Свої – Чужі», або «Ми – Вони»), образ Тіні («Персона – Тінь»), образ діонісівського начала («аполлонівське – діонісівське). Центр завжди – врівноважений, ясний, поміркований, раціональний. Периферія – ірраціональна, дисгармонійна, стихійна і непередбачувана. Вона передає збірний образ ворога – опозиційного «справжній» (центрованій) культурі, варварського, небезпечного (і водночас таємничо-принадного) начала, яке викликає суперечливі почуття – «відійти – наблизитися». На периферії центрованої культури перебуває фігура Чужого, топос якого, як незвіданий край, необхідно одомашнити чи підкорити будь-яким способом (чарівне завдання для героя в українських народних мономіфі та казці: «Піди туди – не знаю куди, дістань те – не знаю що»). Чужий провокує героя, вабить і лякає, притягує та відштовхує, викликає тим самим суперечливе почуття довіри і жаху, трепету та огиди (за Р. Отто – нумінозне) та спонукає героя до психоаналітичної гри у любов і ненависть, подібну до північних боїв на Балі (К. Гірц) або українських народних звичаїв, пов'язаних із культами русалок та берегинь.

Унікальність феномену Чужого полягає в тому, що він є одночасно фантазмом Символічного (уявним наративом свідомості та фігурою мови) та

подією досвіду (травматичною реальністю). З одного боку, Чужий має автономний буттєвий статус і цілком конкретну, визначену, зовнішню дійсність, а з іншого – Чужий є міфологічною постаттю, невіддільною від мислячого «Я», яке накладає символічні межі на простір свого становлення та існування. Усвідомлений як міф, симптом та фантазм, Чужий є частиною психіки «Я», самістю: не тільки уявною фікцією, породженою фантазією, а й виміром трансцендентної глибини існування суб'єкта як екзистенції, його буттєвою основою (архетипом). Як явище емпіричне, Чужий постає предметом феноменологічного опису іноземців, диваків, завойовників тощо. Він цілком доступний у межах верифікації, структурної лінгвістики та позитивізму, а як явище духовне – постає предметом самоаналізу, деконструкції, герменевтичної інтерпретації, глибинного «розшивання».

Зазначене дозволяє говорити про Чужого як про частину семантичного топосу, що є водночас архетипом і текстом. Він фіксує єдність процесів інтеріоризації та екстеріоризації, взаємного переходу внутрішнього у зовнішнє та навпаки. Ця єдність породжує в культурі «образ ворога», що, виступає витісненим негативним підсвідомим знанням про себе і проєктується у світ речей та формує особливу конфігурацію дійсності. Така специфічна дійсність визначає форми досвіду спілкування з Чужим і може вторинно засвоюватися свідомістю у межах реального часу, адже буття Чужого межує з моїм буттям-побутом, зазіхає на його кордони і прокладає межу (відмінність), за якою починається непізнаване («світ навиворіт», «потойбічне»). У ролі такої *межі* в українських легендах постає *міст* (битва героя з чудовиськом на Калиновому мості), *поріг хати, поріг ріки* (Дніпра), *рушник, огорожа, гора, стовп, вхід у печеру*. Тому культурна конфігурація, породжена опредмеченням Чужого у світ речей, завжди має бінарну модель міфологічної географії, структуровану за принципом «космос – хаос». Структура базової хаотично-космічної опозиції запускає в дію механізм помноження образно-асоціативних рядів у фракталах аксіосфери як синергетичної системи – від фізично-просторового та етико-естетичного до

гендерного та когнітивного: «чоловік – жінка», «початок – кінець», «верх – низ», «вогонь – вода», «праве – ліве», «рух – спокій», «схід – захід», «дике-культурне», «весна – осінь», «прекрасне – потворне», «добро – зло», «істина – хиба», «розум – почуття». У порівнянні виявляється діалогічність стосунків із Чужим, яка все одно проступає крізь конфлікт як його підсвідома тенденція до примирення. Будь-яке порівняння є відповіддю на домагання Чужого і містить установку на розуміння Чужого через пошук спільної одухотвореної основи його із Своїм – Третього (В. Топоров) [582, с. 227].

Традиційний хронотоп, як відомо, перетворює будь-яку діаду на тріаду. Це відбувається завдяки поступовій гармонізації, раціоналізації та структуралізації життєсвіту на основі розвитку господарства, писемності, розподілу суспільства на класи, поширення торгівлі і ремесел, інституалізації моногамного шлюбу та моральних табу, тобто – на основі становлення міського способу життя та поступу цивілізації. Раціональність перетворює горизонтальний бінарний Всесвіт на більш складну систему відносин між вертикальними елементами. З точки зору пояснення тріади як просторової структури особливо цінними видаються міркування українського філософа С. Б. Кримського про «наскрізні символічні структури ментальності»: «Такими структурами для всіх етносів та націй була трійця: «Дім» (як символ святого довкілля буття, де людина посідає чільне місце, в якому, за висловом Т. Шевченка, «своя й правда, і сила, і воля»); «Поле» (тобто життєвий топос, природа, продукти якої з’являються у хаті на столі); «Храм» (тобто святині)» [325, с. 15]. Автор зауважує щодо культурних універсалій, які фіксують структурні характеристики світу буття: *природу, суспільство і Sacrum*. Важливе значення має процес засвоєння, одомашнення цього світу людиною, перетворення його на порядок, лад, гармонійний життєсвіт.

«Дім – Поле – Храм» – це формула, яка фіксує не лише метафізичне буття, а й побут: ідеться про світ, що близький людині, який у її свідомості постає як «своє» оточення, домашнє вогнище, місце затишку і безпеки, «аграрний космос» хутора. Універсалії природи, соціуму і Бога як складові

космосу не є тотожними загальним поняттям природної, суспільної та релігійної сфер. Обжита природа, соціум, мікроісторія особистості в її інтимному сакральному досвіді – ось, що є складовою хутора. Під природою розуміється конкретна частина біологічного світу, окультурена людиною, перетворена нею на світ аграрного господарювання («поле»). За продуктивність «поля» як життєвого топосу, за вчасне отримання врожаю, посіви, погодні умови тощо відповідають «святині» – надприродні сили і предмети, які шануються як «добрі» божества.

Показово, що у первісних формах релігії діяв типовий для «доосьових» культур язичницький «прагматичний» критерій класифікації надприродних сил на «добрих» і «злих», в основі якого лежав не духовний критерій, а принцип користі чи шкоди, пов'язаний із магічною практикою. «Добрим» началом вважалося все сприятливе й корисне, а «злим» – шкідливе для добробуту (насамперед, матеріального). На надприродні сили можна було вплинути через активізм магії, в тому числі примусовим шляхом. «Осьова революція», пов'язана з християнізацією Давньої Русі, вводить у культурну свідомість духовно-етичний вимір, але прагматизм міфопоетичного світогляду залишається у контексті двовір'я, що робить картину світу наших предків подвійною: «небесною» та «земною» водночас, забезпечуючи зустріч трансцендентного з іманентним, поблажливе ставлення до світу речей, екологічну установку на збереження світу буття.

Щодо третьої складової космосу – суспільства, «дому» – його іпостасями були сім'я і похідні від неї кола ширшого радіуса (рід, плем'я, етнос, народ, держава, причому остання сприймалася як поширення родоплемінних принципів на політичне утворення, що довго дозволяло утримувати сімейний устрій у лоні монархії). Дім сприймався як «мікромодель» храму і водночас як соціальне оформлення світу «поля». У слов'янських мовах його близькість до природи фіксується й етимологічно: слова «рід», «народження», «врожай», «народ», «родина», ім'я

давньослов'янського бога, творця Всесвіту «Род» і його жіночих еманацій «Рожаниці» – однокореневі.

Розглянемо простір «Дім – Поле – Храм» у часовому вимірі. Якщо роглядати «Дім» як синонім середнього (людського) світу, «Поле» як синонім світу нижнього (наприклад, культ Велеса чи польових русалок), то «Храм» – це світ верхній. Накладаючи цю топіку на темпоральність минулого, теперішнього та майбутнього, отримуємо процес руху суб'єкта за структурою мономіфу (вихід, ініціація, повернення) через світ повсякдення та світ небезпеки до світу «гірського», високого, тобто послідовний перехід від «Дому» через «Поле» до «Храму», свідчить про здатність людської свідомості до трансцендування фігури Свого з емпіричної в духовну площину. Це дозволяє говорити про наявність двох іпостасей «Я» в традиційному хронотопі: сакральної, пов'язаної із «храмом», та профанної, пов'язаної з «домом». Процес онтологізації «Я» як перехід від сфери досвіду через сферу Чужого до сфери самості свідчить про те, що навіть у традиційній культурі був присутній діалог – рух від самості через іншість до більш досконалої самості. Чужий стає мірилом цієї самості. Його топос, відповідно до феноменолого-герменевтичної методології, Є. Більченко пропонує структурувати у вигляді моделі *«Ліс – Печера – Скарб»,* де «Ліс» є аналогом «Дому», «Печера» – «Поля», «Скарб» – «Храму» [67].

За аналогом тріади С. Кримського, поступовість переходу від «Лісу» через «Печеру» до «Скарбу», можна представити як процес одухотворення Іншого, його поступового одомашнення, наближення до себе і водночас його сакралізації як розвитку здатності виявляти в іншій людині відголос божественного («оголеність» Е. Левінаса). Вочевидь, образ Чужого, як і образ «Я», може поставати у трьох іпостасях: Чужий як подія досвіду, як те, що нападає зненацька і намагається позбавити нас буття, віднімає наш простір, надсилає ворогів та хижаків («Ліс»); Чужий як дивакуватий, але цікавий співбесідник, який відкриває доступ до таємниці («Печера»), та Чужий як духовна фігура, яка пізнається через Одкровення і означає

присутність Бога як абсолютно Іншого в мені, моя власна самість, відкрита шляхом сакрального досвіду, трансцендування, екзистенції. Тріаду еманації Чужого «Ліс – Печера – Скарб» репрезентативно ілюструють персонажі, виокремлені Б. Вальденфельсом, які у перекладі на англійську звучать так: Чужий як *«Foreign» (аспект місця);* Чужий як *«Alien» (аспект володіння);* Чужий як *«Strange» (аспект дива)* [2]. Відтак, *«Ліс»* – це *«Foreign»* (місце), *«Печера» – це «Alien»* (володіння, власність)*, «Скарб» – це «Strange»* (диво, чудеса). Процес одухотворення Чужого шляхом повернення йому метафізичного статусу є архетипом первісної ініціації Героя («Я»), яку репрезентативно ілюструє архетипічна прогулянка Лісом, де у Печері заховані Скарби. Випробовування зовнішньою небезпекою («Лісом») завершується зустріччю із сакральним («Скарбом») у внутрішньому світі Героя («Печері»).

Зачином мономіфу є *«Ліс».* «Ліс» як втілення тілесного Чужого («іноземця») є образом досвідної небезпеки, так що, крокуючи його стежками, Герой, з одного боку, ризикує втратити звичну смислову парадигму свого буття (домашнє вогнище), але, з іншого боку, він набуває шанс здобути власну ідентичність через пошук дива – таємниці власної самості, що вимагає від подорожуючого максимальної зосередженості і уважності. Мандри «Лісом» – це символ біфуркації, виходу за межі усталеності системи, короткого замикання знаків, за яким як наслідок – звільнення з метою вироблення нових культурних форм. Екзистенційна присутність Чужого у бутті «Я» є «Викликом», який вимагає «Відповіді» і який провокує героя до перебудови суб’єктності шляхом глибинного занурення у власний внутрішній світ («Печеру»).

Кульмінацією мономіфу є *«Печера»* як втілення Чужого («чудовиська», «монстра») на межі видимого та невидимого, тілесного та духовного світів. «Печера» означає хаотичність, пітьму, безкінечність, неструктурованість, неупорядкованість, дисгармонійність, стихійність, позбавлення форми, плинність. Символічними відповідниками «Печери» в традиційній народній

художній культурі та фольклоризмі постають безодня, провалля, вода, буря, жерло (наприклад, у драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки у вуста Мавки вкладається міфологічна погроза: «У нас у лісі є такі провалля...» [596, с. 184]). Образ «Печери» одночасно є змістом власної «Тіні» і, як хтонічний тератологічний рудимент, час від часу «проковзує» в ідеалізовано-прекрасних і ясних міфологічних образах. З іншого боку, «Печера» є кордоном світів, оскільки відкриває безпосередній вихід у сферу сакрального космічного, замикаючи тріаду Чужого з тріадою Свого в образі «Скарбу», що водночас є «Храмом».

«Скарб» як розв'язка мономіфу є втіленням духовного Чужого («Іншого», «дивака»), який сприймається уже не як «антисвіт», «світ навиворіт», «ворог», а як близька тобі морально людина, якій ти пробачив («ближній» у християнському сенсі). Віднайдення «Скарбу» – це отримання прощення та милосердя, подолання страху з метою залучення до божественного космічного порядку (подорож Орфея до царства мертвих, пошук безсмертя Гільгамешем, перемога Кузьми-Дем'яна над Змієм). У світлі філософії діалогу це означає одухотворення Чужого через подолання його образу як Тіні та перехід до гуманістичного сприйняття Чужого як Іншого й Ближнього, що є вмістилищем морально-етичного начала. В апофеозі етики і полягає кінцева мета ініціації перед Чужим. Семантичну архітектоніку спілкування з Чужим як колового діалектичного руху від самості через іншість до самості, або від вічності через мить до вічності можна уподібнити виявленому Дж. Кемпбеллом архетипному циклу випробувань Героя. Його «мандри» нагадують вічний коловорот – «повне коло, від гробу утроби до утроби гробу» (англ. прислів'я: *«full circle, from the tomb of the womb, to the womb of the tomb*) [346].

Головним екзистенційним способом ставлення до Чужого є нумінозний страх – амбівалентний стан єдності любові і ненависті, подиву і жаху, «зачарування» і огиди, тяжіння і відсторонення, гостинності і ворожості, філії і фобії. Цей страх, спираючись на екзистенційні та антропологічні

розробки філософів Р. Бенедикт [46], Б. Вальденфельса [90–94], М. Гайдеггера [118], С. К'єркегора, В. Малахова [397–399], П. Тілліха [577] можна типологізувати як три різновиди – *«боязнь», власне «страх»* та *«трепет»* – залежно від виду Чужого: «Ліс, «Печера» або «Скарб». Зовнішній емпіричний Чужий як уособлення фізичної небезпеки («Ліс») викликає боязнь (або «тривогу долі і смерті» за П. Тілліхом) – наляканість, занепокоєння «Я» втратити щось, чим він володіє (життя, безпеку і здоров'я, свободу, власність). Боязнь формується в емпіричному життєсвіті в гущавині профанного часу. Як чуттєва мить («сором»), боязнь «нападає» (згадаймо вальденфельсівське «з'єднання нахлистом») у гущавині лісу, з'являється у формі занепокоєння швидкоплинністю буття. Боязнь фіксується у часі як момент захвату, нападу та панічної розгубленості перед конкретним об'єктом (солдата перед атакою). При цьому головну роль тут відіграє теперішнє, як момент процесуального становлення, фіксованого у Е. Левінаса як гіпостазіс – прорив миті в подію. Ця подія відбувається через погодження «Я» бути часткою та входження його в колектив «своїх» («зшивання»).

Чужий на межі зовнішнього та внутрішнього світів («Печера», екстимний Чужий) є джерелом страху – «тривоги вини і відповідальності»: відповідаючи на неї, людина виявляє мужність бути собою, вона перебудовує суб'єктність у бік сконструйованої ідентичності, отримує право говорити від свого імені. Внутрішній Чужий як уособлення духовної межі («Скарб») викликає трепет – розгубленість «Я» перед невідомим, безіменним, чужим, що усвідомлюється як «тривога відсутності сенсу і спустошення». Трепет, як почуття, пролонговане в часі, є тривалим і розпливчастим, оскільки не передбачає визначення його причин. У фольклорно-казковому «Піди туди – не знаю куди…» яскравою є ілюстрація агностичного характеру «Ніщо». Втім, це «ніщо» актуалізується в «дещо». Адже трепет, маючи причетність до сакрального часу (Вічності), як почуття людини на межі власного буття, є відчуттям інакшості, яку породжує Інший. Будь-яка межа стає diferrANCE, інакшістю Іншого. Страх цей долається через прийняття Іншого як

Ближнього та прощення. Останнє можливе, якщо суб'єкт, вчуваючи для себе загрозу, або небезпеку, починає відчувати таку саму небезпеку за образ абсолютного в собі, в етичному вимірі – за життя іншого, за власну совість тощо. Посередником в онтичному вимірі між страхом за мене і страхом за Іншого є смерть, в онтологічному – Істина. Включення дискурсу смерті є зверненням до сакральної межі, «зазирання» за яку спонукає суб'єкта відчувати острах не тільки за себе, а й за смерть Іншого. Однак, це відчуття лишається в межах «тут і тепер» буття, оскільки смерть – це поняття досвідне. Разом з тим, відчуваючи страх за смерть Іншого і спонукаючи себе до опікування, людина через етичний вимір совісті виходить на рівень онтології. Свідомість за допомогою концепту смерті переживає мудрість вищого буття, що спонукає її до відповідальності.

Амбівалентна природа страху як зачарування Чужим у єдності трепету, тривоги, боязні нйбільш яскраво передається етимологією російських слів «чудовище» та «чудо», семантика первісних табу, християнський зміст «страху Божого» як страху не перед покарою, а перед втратою сакрального, розмежування станів сорому (зовнішнього страху-боязні) та вини (внутрішнього страху-трепету). Звідси – концепція гріха в християнській етиці (Августин Блаженний, П'єр Абеляр) – не як вчинку, а як інтенції (наміру), згідно якої суб'єкт більше боїться не державного покарання Законом, а Божої кари (Мітя Карамазов у «Братах Карамазових» Ф. М. Достоєвського готовий нести покарання – сісти у в'язницю за вбивство батька, якого не здійснював, утім бажав це здійснити). Три моделі страху, три типи тривоги та три види мужності замикають архетипічну тріаду Чужого у просторі та часі.

Взаємне кореспондування морфології, динаміки і типології Чужого, виражене у циклі тріадичних серій хроносу і топосу, відбиває динаміку трансцендування чужості із сфери онтичної боязні у сферу онтологічного трепету «одухотворенням» та «одомашненням» іншості. Українська народна культура, як показав досвід, є цілком діалогічною, здатною до терпимого

сприйняття феномену Чужого, маргінальний статус якого поступово стягується до Центру, але конкретні історичні обставини іноді заважають реалізації нашого природного тяжіння до гостинності та доброзичливості, підмінивши їх на ксенофобію та демонізацію опонента.

Рухаючись від Свого до Чужого, від Чужого до Іншого, традиційний міфологічний хронотоп еволюціонує і з плином часу стає поліфонічним. Виникнення в традиційних культурах інституту державності, з якою на духовному рівні пов'язується розвиток філософського мислення, спричинило перебудову картини світу відповідно до нових ідеологічних програм. Київська Русь як семантичний топос успадкувала *аксіосферу східного християнства*, до складу якої увійшли *синтезовані іудейські, еллінські та візантійські уявлення про хронотоп та його структуру*. Його витоком є ідея Центру в іудейській культурі, де є уявлення про сакральне, яке розсіюється колами від простору святості – Ієрусалимського храму. Формується ієрархічна послідовність концентричних кіл Всесвіту (Ойкумени), де в центрі – Земля Обітована, Ханаан – «місто великого царя», Єрусалим із горою Сіон. Посередині – скеля, «шетія», «наріжний камінь світу», на якому зводиться знаменитий Храм, що має квінтесенцію святості Свята Святих, свій сконцентрований сакральний Центр. Тут, за легендою, у «ковчегу завіту» зберігалися кам'яні скрижалі з десятьма заповідями Мойсея. Показовим є генетичний зв'язок іудейської культури з шумеро-вавілонською, яка вибудовує космос із концентричних кіл богів, влади і сім'ї як основи суспільства. Таку структуру у різних варіаціях відтворюють семантичні ряди візантійського та слов'янського православного храмів (її блискуче розкрив на прикладі світоглядного аналізу Софії Київської та концепції софійності С. Аверінцев) [5; 6; 8].

Зауважимо, що *формула-сигнатура Софії* – це основоположна характеристика київського християнства як синкретичного ментального комплексу, що є базовим смислоутворенням для формування основ української народної культури. Поняття Софії – не стільки окремий художній

образ чи раціональне поняття, скільки синкретичне «образ-поняття» (категорія, застосована С. Аверінцевим) – синтез образно-асоціативного і логічного мислення, який є особливим цілим, що відрізняється, як від логічної категорії своєю антропоморфною конкретністю, так і від художнього образу своєю раціональною абстрактністю. Багатозначність терміну «Софія» у православній традиції завжди була предметом гарячих суперечок, зокрема, у софіології С. Аверінцева [5; 6], С. Булгакова та М. Лосського [384], а саме: у межах слов'янської традиції категорія «мудрість» є спорідненою з поняттям «жіноче», фіксуючи *фемінність культури* як взаємну відкритість у любові різних рівнів і сфер буття природи, суспільства, людини, культури, Бога.

В античному духовному просторі Софія як майстерність, знання, мудрість трактується багатозначно. Наприклад, у Гомера Софія сприймається як ремісничa майстерність, спритність, що вносить у речі зміст [5, с. 225]. Уособленням Софії Премудрої є Афіна Паллада – богиня мудрості, дочка і помічниця верховного отця (Зевса), його думка і воля. Натуралістичною ілюстрацією ідеї Афіни як маніфестації Зевса є міф про дівчину, яка народжується з його голови. Грецька філософська думка (в особі Платона і «неоплатонників» – Плотіна, Прокла, Філона Олександрійського) перетворює Софію на теоретичну категорію, яка фіксує одразу кілька універсальних аспектів буття. Враховуючи, що давньоруські книжники (Іларіон, Климент Смолятич, Данило Паломник та інші) були достатньо ознайомлені з античною класичною спадщиною, ці аспекти є досить важливими у світлі їх проникнення у візантизм, а через нього, як через контактну ланку, – у слов'янське смислове поле. Софія фіксує здатність божественного першопочатку до втручання у світ, подібно деміургу, з метою його гармонізації, перетворення хаосу на космос. Універсальне космічне ремісництво передбачає єдність еманації духовного цілого зі світом і сам світ, де міститься сакральне, та людини, яка через любов до мудрості – філософію, знання серця – долучається до сакрального. Гармонія триєдності

як основа неоплатонічного холізму успадковується духовними традиціями православ'я і, зокрема, давньоруською релігійно-філософською думкою, проникаючи в народну культуру і народний досвід сприйняття дійсності.

Ще яскравіше еманаційна і деміургічна природа платонівської Софії виявляється у старозавітній традиції, де ця формула має інше категоріальне оформлення, але так само окреслює перед нами образ «Премудрості Божої» як особистої, уособленої істоти, породження верховного Отця, подібного до грецької Афіни: «Вона є подихом сили Божої і чистим виявом слави Вседержителя» (Прем. 7:25 (Книга «Премудрості Соломона»)), який вийшов «із вуст Всевишнього» (Сир. 24:3 (Книга «Премудрості Ісуса, сина Сирахова»)). Як «чисте дзеркало дії Божої і образ Благості його» (Прем. 7:26). Премудрість віддзеркалює здатність божественного начала до активного втручання у створений ним світ із метою його гармонізації та упорядкування, побудови його як храму-будинку, захищеного від безладу [234]. Недарма деміургічний характер «Софіїного світу» передають у Старому Завіті символи «дому» і «теслі»: «Мудрість свій дім збудувала, сім стовпів своїх витесала» (Пр. 9:16). Умонастрій Мудрості (Хокми) завжди супроводжує радість, цнотливі веселощі, одухотворена благість.

Отже, образ Премудрості в іудейській традиції, так само, як і в давньогрецькій, має відношення до реальності, де відбувається своєрідна «зустріч» трансцендентного та іманентного, Бога і людини: «І буду Я спочивати серед синів Ізраїлевих, і буду їм Богом» (2М. 29:45). Єдність іудейського Сходу та античного Заходу знаходить своє продовження в культурних універсаліях християнства, де постає в образі Боголюдини – Логосу, подвигу жертви Христа. Перше соборне послання св. апостола Павла до коринфян визначає Христа як «Божу силу» і «Божу мудрість» (1 Кор. 1:24).

Ідея втілення Бога у світі надалі продовжує жити у візантійських богословів, зокрема, завдяки творчості видатного філософа, богослова, поета Іоанна Дамаскіна та розробленої ним концепції (1085 р.) про дві іпостасі

божественного начала: пізнавану і непізнавану, видиму і невидиму, відкриту і потаємну, власне Творця як трансцендентну силу, яка управляє світом, та його творіння – іманентний світ, в якому Творець зберігає свою дієву присутність. «Бог охоплює в собі все буття як певна безкрайня й безкінечна безодня сутності», – писав шанований у більшості православних спільнот візантійський богослов і філософ [186, с. 624]. «Джерело знання» (Πηγή γνώσεως) у трьох частинах – найцінніший догматичний твір і, зрештою, основний богословський трактат святого Іоана Дамаскина. Недаремно цю працю на Заході навіть вважають настільки цінною, що приписують їй статус Summa theologica для Східної Церкви. Ця праця з чіткими ознаками систематичності і науковості, стала справжнім «підручником» з догматичних питань. Саме цей твір клався в основу сповідань віри і догматичних систем і слугувала взірцем систематичного підходу в питанні зібрання та викладення істин християнської віри» [473, с. 7–8]. «Точний виклад Православної віри» («Εμδοσις άνριβης τής όρθοδόξου πίστεως») – найбільша за обсягом та найцінніша за змістом частина твору, і тому часто її наводять як окремий твір» [там само]. Учення Іоанна Дамаскіна набуло широкої популярності у православному християнстві, особливо в Київській Русі, що визначило софійність як органічну рису київського православ'я. Східнослов'янські отці церкви на основі типового для святоотецької літератури символічного паралелізму тлумачать старозавітні притчі як алегоричне пророцтво про пришестя Христа.

Ідея Премудрості як внутрішній духовний стрижень давньоруського сакрального хронотопу (про що свідчить символіка Софійського собору в Києві), була продовжена православними мислителями східнослов'янського світу доби модерну (Г. Сковорода, П. Флоренський, В. Соловйов, М. Бердяєв, Л. Карсавін). Поширення уявлення про взаємозв'язок Бога і світу в різних культурах Заходу і Сходу дозволяє говорити про це уявлення як про своєрідну універсалію, що набуває різних тлумачень у контексті міжкультурного діалогу. «Софійний» хронотоп як моністична та синкретична

першоєдність світу з подальшим розколом та поверненням перегукується із структурою мономіфу, з архаїчними уявлення про тріаду світів та часів, із сценарієм ініціації та сюжетом казки, з наративами фольклору та епосу, а також з діалогічністю циклічного руху від вічності через мить до вічності, від самості через іншість до самості, від Лісу через Печеру до Скарбу у пізнанні Чужого як Ближнього, від Дому через Поле до Храму у пізнанні себе. Народна культура, що ґрунтується на архетипах, ментальності і символах, на рівні аксіосфери позасвідомо та свідомо засвоює кращі досягнення світової думки. Софію можна вважати вершиною у моделюванні поліфонічного хронотопу східнослов'янського і, зокрема, українського рефлексивного традиціоналізму. Утвердження цієї ідеї в картині світу мало далекосяжні світоглядні результати.

По-перше, відбулося сакральне «виправдання» матеріального світу, світу природи і тілесності, який перестав сприйматися як гріховний придаток до буття, відчужений від Бога, а набув рис Божого дому, в якому присутній сам Отець через Сина (Єдине через Логос). На рівні народної творчості догмат про Святу Трійцю був сприйнятий через архетип тріади світового древа та трьох птахів на ньому, він засвоївся інтуїтивно як індоєвропейська міфологема. Водночас необхідно зауважити, що «софійність» не була тотожною модерному пантеїзму, оскільки передбачала відмінність Бога від світу, подібну до відмінності автора від його тексту. Світ сприймався лише як «вмістилище» Бога – субстанції, ширшої за обсягом, ніж світ («Бог є все», але «все не є Бог») [565, с. 50].

По-друге, софіологічна ідея боговтілення дозволяла виправдати не лише світ (теодіцея), а й людину (антроподіцея) на основі єдності макрокосмосу та мікрокосмосу, універсального розуму Бога та партикулярного розуму людини як еманації божественного Логосу, вираженого у «віруючому» знанні, в езистенційній антропології серця (кордоцентризм). Людина в «софійному» космосі вже не так щільно «сповита» ієрархізованими «обручами» буття. Вона не перебуває під тиском

концентричних кіл земної і небесної влади, а вбирає їх у себе за принципом «матрьошки» [137]. Як носій «імені» (духовного статусу), людина поєднує зовнішній та внутрішній хронотопи, макро- та мікроісторію, подібно до фокусу, що всотує всю аксіосферу, все ментально-семантичне поле, через яке вона реалізується. Цікаво, що цей принцип як архетип імпліцитно міститься у фольклорних матеріалах. Наприклад, за сюжетом української народної казки, таємниця смерті Кощія Невмирущого знаходиться на кінчику голки, що захована у качці, качка – у зайці тощо. Індивідуум із своїми інтересами, бажаннями, потребами не руйнує систему культури не тому, що він постає її «рабом», як у випадку з ранніми і більш жорсткими формами центрації, а тому, що культурні норми та зразки поведінки збігаються з особистими якостями людини, з глибиною її колективної пам'яті. Людина набуває цінності у контексті спільноти і одночасно реалізує себе через останню як самість. У її серці сходяться малий і великий горизонти: через реалізацію людства вона реалізує себе, реалізуючи себе, творить людство. Те саме, мовою постмодерних категорій, пізніше проголошуватимуть адепти транскультури, діалогу, глокалізму, етнофутуризму, неофольклоризму, альтермодерну.

Модель екзистенційних відносин має назву *«соборність»,* або *«симфонія».* Вона поєднує язичницькі общинні корпоративні традиції з безпосереднім та автентичним персоналістичним духом ранніх християн, успадкованим нашими предками завдяки Кирилу та Мефодію. «Справедливість» по суті тут означає не звичний для західної ліберал-демократичної свідомості принцип юридичного права. Вона сприймається як *моральний обов'язок* – відданість Іншому, ближньому та Богу як абсолютному Ближньому. Первісна синкретична єдність «Я» та не-«Я» трансформується через усвідомлення відмінностей і розкол у прагненні миру та розуміння, єдності у багатоманітності, що відповідає синергетичним принципам буття взагалі та функціонування гуманістичної аксіосфери зокрема.

3.3. Аксіосфера української народної художньої культури як міфологічний патерн формування етнокультурної ідентичності

Сучасний світ є конгломератом різноманітних моделей ідентичності, взаємодія яких демонструє нам усю складність синхронізації в межах одного культурного контексту хронотопів премодерну, модерну та постмодерну. Ці ідентичності належать не лише до різних регіонів чи національних традицій, а й репрезентують різні часові ритми, погодження яких і є сутністю гетерохронності як ознаки суспільства альтермодерну, «четвертої хвилі». Традиціоналізм як патерн моделювання ідентичності апелює до цінностей премодерну та раннього модерну, акцентуючи увагу на класичній метафізичній ідентичності, котра передбачає установку на консервацію цінностей, вертикальну передачу смислів від покоління до покоління, визнання авторитету старших, центрацію та систематичну послідовність у зведенні метанаративу, що є вищою метою традиційної ідентичності, цілеспрямоване месіанство якої подібне до мандрів паломника. Недарма З. Бауман порівнює традиційну ідентичність з фотоальбомом, гортаючи який, людина відтворює через себе колективну пам’ять роду [33, с. 134]. Традиційна ідентичність є доволі культурно однорідною (монокультурною), зорієнтованою на типову думку референтної групи (колективною) та приписаною індивіду зовні. Її носієм є базовий суб’єкт (контекстуальна особистість, «порожня людина») як типова частка тотального символічного цілого (центру, середини).

Загалом традиційна ідентичність є концентратом загального соціального детермінізму становлення людини як особистості. Самосвідомість та всі ролі людини в суспільстві є продуктом суспільного розвитку. Ще Е. Еріксон провістив, що розвиток особистості визначається соціальним світом, а не хімічними чи біологізаторськими факторами, і між особистістю та суспільством немає антагонізму. Саме Е. Еріксон висунув концепцію про «ідентичність особистості» як центральну властивість

людини, що сигналізує про її нерозривний зв'язок з навколишнім соціальним світом. Ідентичність особистості виявляється у сконцентрованості людини на собі, в її ототожненні із соціальною групою та оточенням, у визначенні цінностей людини та її соціальній ролі [684, с. 214]. Отже, особистість невід'ємна від системи соціальних зв'язків, у які вона включилася. Якими є особистості, об'єднані в суспільство, таким є й суспільство. Також можна стверджувати, що яким є суспільство, такими є й особистості, які в ньому живуть.

Відхід від архетипу сакрального центру в пізньому модерні та постмодерні призводить до фрагментації ідентичності, яка набуває рис множинності, гетерономності, інтертекстуальності, партикулярності, ризомності, кліповості та стає подібною до ефекту відеокасети, інформацію з якої можна затерти мірою зміни інтересів (З. Бауман) [33]. На зміну паломнику приходить турист – номад, волоцюга, гравець, чиї мандри, позбавлені метанаративу, не мають ні кінця, ні кінцевої мети, однак є безперервним процесом перемикання кодів між різними культурними фрагментами, іронізування, естетичної гри як «вільної самодіяльності», що «пов'язана з творчим випробовуванням різних можливостей» [326, с. 62]. Ідентичність серійного (розколотого) «Я» мультикультурна і не приписується індивіду, а конструюється ним самостійно, відображає як його самість, так і кризи індивідуальності у вигляді моментів зяяння, відчуження та спустошення. Така ідентичність, щоб урятувати себе, проходить низку розломів мови і коротких замикань знаків. Її звичайним станом є мерехтіння, безперервні розриви означників та означуваних, символічні розколини. Некласична ідентичність розпадається на безліч спектрів та образів: «ліберальний іронік», «екзистенційний турист», «цинік», «кроскультурна ідентичність», «транскультура», «кочовик», «культурний шизоїд» тощо.

Конфлікт між центрованою та децентрованою, колективною та індивідуальною, класичною та некласичною, монокультурною та полікультурною, приписаною та сконструйованою, статичною та

динамічною ідентичностями є частковим виявом більш *глобального конфлікту фундаменталізму та релятивізму* у світі, що уніфікується. Звісно, сучасна культурологічна думка час від часу шукає способи примирення консервативного начала з ліберальним. Ці модуси дуже різні: *транскультура* передбачає вивищення, підняття особистості над конкретними культурами; *глокалізм* зумовлює діалог глобальних технологій з локально-екзотичними особливостями; *етнофутуризм* призводить до спаяності архетипів та медіа у мистецтві; *альтермодерн (четверта хвиля)* спричинює мандри культурними ландшафтами і здійснення безперервних перекладів; *«культурна шизофренія»* породжує революцію свідомості через арт-терапію; *smart-стратегії* сучасного ринку продукують інтуїтивну креативність суб'єкта, який поєднує конс'юмеризм, прагматичну споживацьку ідеологію з філантропією та культурною активністю; *мультикультуралізм* генерує співіснування ізольованих культур, а *діалог* визначає їх дифузію. Усі ці проєкти репрезентуються окремими авторами і є, зазвичай, суб'єктивними науковими моделями, а не всезагальними рецептами порятунку.

У культурній практиці навпаки, загострення конфлікту між уніфікацією та диверсифікацією призводить або до витіснення ліберальними цінностями традиціоналізму, який перетворюється на ізольований музейний спадок і входить у стан агресивного реваншистського консерватизму (трайбалізму), або до використання традиціоналізму з боку глобального світу, внаслідок чого традиціоналізм стає ринковим комерційним симулякром псевдонаціонального, підпадає під політичну обробку та перетворюється на радикальний етноцентризм і націоналізм. Безсумнівно, спроби протистояти такому забуттю або використанню необхідно продовжувати й надалі та намагатися узгодити кращі зразки архаїки та постмодерну, зокрема, через *contemporary art* та *неофольклоризм*. Для цього треба зрозуміти яким чином аксіосфера народної традиційної культури впливає на збереження етнокультурної ідентичності.

Ідентичність народу спирається на знання і переживання цінностей етнокультури. У реаліях сьогодення, в період найфундаментальніших викликів глобалізаційних процесів українська традиційна народна культура з її ужитковими прагматичними цінностями подекуди сприймається в ракурсі далекого історичного минулого, а накопичені віками естетичні цінності усвідомлюються як категорія суто музейна, неспроможна увійти в обіг сучасного життя [507]. Розглядаючи українську усну народнопоетичну творчість, яка, за твердженням О. Потебні, «твориться безперервно, повсюди й скрізь, щогодинно й щохвилинно, де розмовляють і думають» [471, с. 59], можна засвідчувати, що, «як кожне повноцінне естетичне явище, традиційна культура українського народу переважно унікальна, а за кожним народним витвором стоїть реально існуюча колективна творчість і думка народу, яка для українців з їхньою общинною ментальністю, успадкованою від часів Київської Русі, завжди відігравала практично вирішальну роль. Народна культура протягом тисячоліть була чи не єдиним способом узагальнення життєвого досвіду українців, утіленням народної мудрості, народного світогляду, ідеалів. Історична пам’ять українців як природне цивілізаційне поліфонічне утворення накопичила достатній потенціал спротиву різноманітним видам політичної реклами, маніпуляціям з архетипами, штучного моделювання тріумфальних чи травматичних спогадів» [507].

Стає зрозумілим, що не потрібно абсолютизувати орієнтацію на культивування національного без урахування загальнолюдських процесів, щоб не перетворити українську традиційну народну культуру, за висловом В. Бітаєва, на «музей, двері до якого… відчиняє далеко не кожний» [68, с. 7]. Уникнення етнічного сепаратизму та ізоляціонізму безпосередньо відповідає діалектичній природі національної культури, в якій зовнішні механізми впливу є невіддільними від внутрішніх важелів розвитку. Діалог внутрішнього та зовнішнього, місцевого та запозиченого, універсального та конкретного є передумовою становлення національної ідентичності, адже сучасність завжди спрямована в майбутнє, проте сила традицій водночас

тісно пов’язує із минулим. Людина «завжди занурена у своє майбутнє, хоч і здобуває сили зі свого минулого» [326, с. 59]. Отже, минуле пояснює майбутнє, а проєкція спільного майбутнього дозволяє прочитати історію і зрозуміти сьогодення. Відносна умовність поняття «минуле» стає традицією щодо сучасного.

Тому українська традиційна народна культура з безперервними діалектичними процесами, які вершаться в суспільстві, сучасна до тих пір, поки вона у довершеній формі реконструюєі відтворює істотні зміни в новітньому житті, побуті народу, історії, передає його прагнення і ставлення до дійсності, ідентифікує українців серед інших культур. Рух від минулого через сучасне до майбутнього, як рух від вічності (самості) через мить (інше) до вічності (самості), є мономіфом, тобто універсальною матрицею розвитку суб’єкта культури, – як кожної окремої людини, так і спільноти. Самість набувається у діалозі, діалог здійснюється у хронотопі, хронотоп як єдність темпоральності та протяжності, де людина зустрічає Іншого як подію досвіду. Такий діалог сприяє перебудові суб’єкта та творчості, звільненню від стереотипів і поверненню до основ власного буття, Реального. Отже традиція не вмирає. Вона може змінюватися і переформатовуватися. *Гротескна консервація традиції завдає шкоди їй набагато більше, ніж її критика і заперечення.* Саме тому *актуальна трансформація та стилізація традиції* відповідно до потреб часу є безкінечно важливими завданнями художньої творчості, як феномена діяльності. Останній, як зауважує С. Кримський, якою б новаторською і сміливою не була діяльність або художня творчість, «можна кваліфікувати як явище культури, якщо він вписується в певний історичний ряд попереднього досвіду, що його готує той феномен. Цей досвід може трансформуватись <…> згідно з прототипними чи оригінальними схемами, але обов’язково повинна зберігатись можливість фіксувати певні цінності традиції» [326, с. 69]. Отже, з метою збереження та розвитку етнокультурної ідентичності, необхідно шукати і знаходити нові форми функціонування традиції, її поєднання з модерном та постмодерном.

Якщо порушити питання щодо того, що саме лежить в основі ідентичності сучасних українців (історія, культура, етнос), а також за якими критеріями вона визначається і самовизначається, то виникає необхідність розглянути питання ідентичності як такої. Так, за твердженням А. Івлєвої, «для кожної людини етнічна ідентичність означає усвідомлення нею своєї приналежності до певної етнічної спільноти. За її допомогою людина солідаризується з ідеалами та стандартами свого етносу й поділяє інші народи на схожих і несхожих на свій етнос» [258, с. 55]. Однак, на наш погляд, ця проблема, насамперед, пов'язана зі змістом спільної національної справи та із загальновизнаною проєкцією цієї справи, а не з критерієм подібності чи схожості. З цього приводу слушною є думка Т. Метельової, яка у своїх дослідженнях доходить висновку, що підставою для ідентифікації та самоідентифікації, визначення народом своєї приналежності до певної спільноти є наявність спільної символічно-ритуальної системи й системи цінностей [416, с. 150]. Спільна національна справа має виходити із цивілізаційної історії, а не з тимчасових політичних інтересів. Тому культурно-архетипна складова є конститутивною при визначенні цінностей. *Культура*, як «смислоподорожуюча система» (С. Кримський [326, с. 66].), вбирає в себе мову, первообрази, символи, традиції, картину світу, спогади, етнос, ментальність, кенотипи, смисли. А смисл, «що з'явивсь колись у світі, вмерти вже не може» (М. Бахтін [37, с. 130]).

Мова на сьогодні не вважається єдиним мірилом етнокультурної ідентичності, яка на основі кроскультурності може передбачати розрізнення між системою знаків, культурним вибором та цивілізаційними орієнтирами (грекомовні євреї, російськомовні українці та ін.). Однак, оскільки мова є основою Символічного, вона відіграє важливу роль у структуризації ідентичності. Щоб не позбавити українців одного з основних чинників у формуванні національної ідентичності у перші десятиліття XXI століття – української мови та запобігти політизації цього питання, на нашу думку, важливо відроджувати і популяризувати народну пісенну творчість. Тут

хочеться згадати оригінальний метод прийому вступних іспитів, про який ми подеколи зауважуємо у своїх наукових викладах, а саме: запропонований в одному з японських вищих навчальних закладів, коли кожен абітурієнт має виявити знання трьохсот народних пісень! Викладач починає співати перший куплет, а вступник – наступний. На глибоке переконання академіка І. А. Зязюна (про це він висловлювався неодноразово на нарадах, конференціях), якби кожен з українців знав хоча б триста з півмільйону існуючих українських пісень від початку до кінця, тоді б ми знали історію нашого народу, наші звичаї і нашу культуру [504].

Природно, що будь-яка нація бажає зберегти свою історичну територію, колективну пам'ять, що тісно пов'язані зі стійкими міфами, казками, легендами, традиційну народну культуру, що передавалася від покоління до покоління і збереглася донині, – ті національні особливості, які дійшли від пращурів і є тими сталими якостями ідентичності, що на підсвідомому рівні даються взнаки і досі. «Процес самоідентифікації народу за визначенням, – зазначає І. Сєртакова, – передбачає звернення до своїх історичних і духовних коренів, традицій, філософії, літератури, міфології і релігії, мистецтва – всього того, що створює неповторний вигляд кожної національної культури» [540, с. 99].

Однак етнокультурна ідентичність «всотує» від відповідних об'єктів також інші, відмінні від усталених, традиції, цінності. Більше того, глобалізаційні процеси останніх десятиліть XX ст. і перших десятиліть XXI ст., соціально-економічний розвиток постіндустріальних країн, у тому числі й України, її входження в європейське співтовариство, створюють в українській національній культурі ситуацію, за якої дедалі більше спостерігається нівелювання сакральних етнічних змістів, забуття традиційних та національних цінностей, які завжди були вагомим пластом традиційної народної культури українства. «Ідуть із життя казки, балади, залишаються прислів'я, приказки, усні розповіді, анекдоти, частівки, пісні, танці, елементи обрядового фольклору. Особливо нежиттєздатними

виявилися традиційні ліричні пісні, міський романс», – стверджує Л. Троєльнікова [588]. Тут можна диспутувати, адже українські народні казки точно не «йдуть із життя». Щодо ліричних пісень та міського романсу, то нині ці жанри переживають ренесанс, набувають розвитку, про що свідчать фестивалі й конкурси з аналогічними назвами та репертуар численних учасників цих різноманітних культурно-мистецьких заходів.

На думку М. Жулинського, «духовне знекровлення світової цивілізації очевидне. Національні культури як системи цінностей видозмінюються відповідно до вимог глобалізації, внаслідок чого розмиваються кореневі системи культурних конфігурацій» [245, с. 11]. За М. Жулинським, «запровадження нової ідеології світового розвитку й нової форми соціальної організації – глобального корпоративізму – веде до глобального технотронного закабалення людської особистості і «виведення» її з органічної для її саморозвитку й самоздійснення національної системи цінностей» [там само]. Шок денаціоналізації (У. Бек) стає однією із трагедій глобалізму і породжує різного роду реваншистські рухи: фундаменталізм, радикал-націоналізм, сепаратизм та інші форми трайбалізму, філософії травми, «ображеної» свідомості.

Однак, в умовах глобалізаційних процесів, активізується та сторона ідентичності, яка відрізняє нас від інших. Так, зокрема, на думку доктора філософських наук, професора, завідувача кафедри соціології культури Інституту соціології НАН України А. Ручки, «українців може відрізняти «ідентифікаційне ядро» – те, що характерне для національної української культури: *національна музика, пісні, танці, канонічні тексти, пов'язані з поезією Тараса Шевченка*, які вивчаються в школі і передаються від покоління до покоління (курсив наш – *Св. Сад*.) [560]. На наше глибоке переконання, до цього переліку необхідно додати українську традиційну народну культуру, українську народну художню культуру та українську народну казку.

У реаліях сьогодення українська народна художня культура – традиційна культура, усна народна творчість, пісенний фольклор, народна казка тощо, як чинники національної самоідентифікації, зважаючи на індивідуальні особливості людини, допомагають кожній особистості ототожнити себе з національною культурою рідного народу, створюють специфічний хронотоп, крізь призму якого відбувається експлікація основних ідей минулого в сучасному і майбутньому. Народна художня культура стає «способом побудування власного життя за рахунок досвіду минулих поколінь» [362, с. 66].

Враховуючи, що нині український народ опинився у стані етнічної, ідеологічної, мовної, конфесійної та політичної розпорошеності, виважений пошук спільних знаменників ідентифікації набуває особливого значення. Такий пошук має ґрунтуватися на усвідомленні *плюральності української культури*, яка формується на основі конфліктної зустрічі семантичних тканин *«Схід – Захід»,* що маргінально перетина тіло української культури і сягають її глибинних цінностей – аксіосфери сакрального. Надмірна акцентуація відмінностей, поглиблення локальних кодів і загострення культурних відмінностей, так само, як і надмірна уніфікація, стандартизація, універсалізація – однаково суперечать природі національної ідентичності і призводять до ескалації конфлікту, оскільки суб’єктів культури з автентичною ідентичністю так само ображають і нівелювання усіх під ліберально-американський стиль, і нав’язування їм чужої етнічної ідентичності. Єдність через багатоманітність, гармонія локального, регіонального, етнічного, національного, цивілізаційного і загальнолюдського – ось що допоможе безпомилково вибудувати відповідні «матрьошки» концентричних кіл ідентифікації.

Відповідно виникає запитання щодо специфіки етнокультурної ідентифікації в складних умовах взаємодії аксіосфер Сходу і Заходу. В залежності від того, з яким масивом культури ідентифікує себе індивідуальність, вона дивиться на її протилежність, як на Чужого, який

водночас вабить і дратує, відштовхує і притягує погляд, лякає і зачаровує. Порівнюючи себе з ним, вона досягає самовираження. Порівняння постає як форма існування людини в культурі. Зіставлення ареалів моральних впливів Сходу і Заходу як розбіжних смислових царин дає підстави висновувати, що Україна, як слов'янський регіон, належить до Заходу в широкому (антично-християнському) розумінні, займає водночас проміжне місце розташування між Сходом (Азією) і Західною Європою (у вузькому сенсі романо-германського світу) і є, за В. Липинським, характерним балансом між європейськими і неєвропейськими факторами світової історії [363, с. 421]. Євразійство як певний синкретичний стиль культури набуває особливого значення за умов розгляду світоглядних аспектів цієї бінарної опозиції.

Витоки світоглядних відмінностей приховуються в різноманітних релігійних системах, властивих поліконфесійним структурам українського суспільства. Релігія як ключовий механізм формування архетипів культури, її життєвих сенсів, є виразником спільних і особливих предковічних культурних традицій Східної і Західної України, і може виявляти точки дотику у моментах загальної історії.

Визначальним, історично зумовленим чинником становлення української картини світу було синкретично поєднане з язичництвом християнство, де відмінності Сходу і Заходу за скерованістю грецьким (православним) і латинським (католицьким) варіантами теорії і церкви спочатку були досить умовними, а потім поглибилися, поширюючи свій вплив на наші західні і східні території відповідно.

Православ'я, з його світлим, життєрадісним, софійним світовідчуттям, пов'язані уявлення про дієву наявність Бога у народженій Ним світобудові, в тому числі у внутрішньому духовному світі людини (Іоан Дамаскін, В. Зеньківський).

Божественна присутність надає світу рис злагодженої організованості, символічності, телеологічності (розумної доцільності). Відповідно, плин до Бога, приймається не просторово, а як рух у надра власного «серця» (за

Г. Сковородою, П. Юркевичем, М. Гоголем, В. Соловйовим). Серце, як осереддя фізичних і психічних сил людини, перетворюється на індивідуальне вмістилище мудрості, осередок молитви і творчості. Віра сприймається як внутрішнє почуття «серця». У процесі богопізнання відбувається самопізнання, що зливаються в органічне ціле, розвиваються екзистенційно-антропологічні традиції погодження (симфонії, соборності, сизигії) теорії і практики, слова і дії, віри та розуму, теології та філософії, світської та церковної влади; ускладнюється обрядова сфера; культивується практичне здійснення благочестя. Візантійський цезаропапізм тут обмежується за рахунок демократичних традицій общини, що всеохоплено демонструє просвітницька діяльність Кирила і Мефодія як перших гуманістів на слов'янських землях.

Суттєво відрізняється православна картина світу від католицької культом «сердечності» (кордоцентризмом). У католицькій – напружене передчуття Кінця світу, приреченого на загибель у результаті боротьби праведників і грішників (Аврелій Августин), реалізується через відчайдушне просторове поривання людського розуму до Бога і знаходить своє втілення у витончено-драматичних образах готики. Замість містики тут утверджується раціоналізм, обрядовість поступається місцем витонченим інтелектуальним студіям із богослов'я (схоластика), відбувається розвиток абстрактного теоретизування. Зазначена відмінність яскраво проступає вже у давньоруському «Хожденії ігумена Данила», де вимальовується образ духовного «паломництва», сходження до Бога не через географічний рух (як-от, Хрестові походи), а через внутрішнє психологічне зусилля (думку) [430, с. 230].

Отже, традиції православ'я і католицизму, Сходу і Заходу, розкривають світоглядні відмінності у духовній культурі різних регіонів України. Якщо до цього додати наявність інших зовнішніх впливів та інкорпороване у християнський ландшафт язичництво, можна впевнено констатувати *полікультурний та полірелігійний характер національної духовності.*

Ефективність здійснення взаємодії між різними культурно-релігійними спектрами у цій ситуації залежатиме від ступеня розвитку *культури діалогу, діалогічної свідомості,* нашої здатності слухати «Іншого» та відповідати на його культурні запити, не перетворюючи його на Чужого. Сприйняття Чужого у національній культурі – це амплітуда амбівалентних почуттів любові і ненависті, арена коливання стресових станів або ксенофілії (закликання варягів до цінностей «євроінтеграції»), або ксенофобії (від прибивання щитів русичами на стінах Константинополя до гасел на кшталт «Україна – не Росія»). Звідси – утворення бінарної міфологічної географії – *символічної топіки Чужого*, яка не збігається з реальними просторовими умовами буття культури та її місцевими особливостями, однак ґрунтується на редукційних стереотипах мислення. *Вихід за межі редукції* – це шлях до етико-терапевтичної допомоги процесу становлення культурної ідентичності.

Необхідно розуміти, що виразна неоднорідність вітчизняного типу мислення як хиткого балансу між європейськими та азіатськими чинниками світової історії – це природна полікультурність. Самовизначення українського народу на всіх етапах його історії, в тому числі сучасному, було і є драматичною даниною с*півбуття з Іншим, конкретним Іншим,* представником іншої аксіосфери у межах одного культурного простору, що історично склався в таких цивілізаційних кордонах. Образ останніх у культурній самосвідомості українців, мабуть, через прикордонне розташування України між Сходом і Заходом, ніколи не відрізнявся розважливою тверезістю ставлення, провокуючи до розходження символічного та правового образу границі, що в цілому нині притаманне всьому постмодерному світові (проблеми регіональних та етнічних видів сепаратизму).

Виникає запитання: яким чином природні, цивілізаційно та історично складені властивості національної культури, які нині стали загальною тенденцією розвитку всього людства, використати не на шкоду, а на благо країни? Приклад того, як архаїчна аксіосфера може виявлятися неочікувано

сучасною і продуктивною дає нам концепція «японського дива», коли відсталі ремісничі технології країни Ніхон у поєднанні з її здатністю вбирати чуже, не порушивши свого (мандзура), виявилися актуальними у зв'язку з інформатизацією та комп'ютеризацією, індивідуалізацією праці в третій хвилі, що вивело Японію на передові позиції ринку і зробило лідером локальної глобалізації («дочакука» – теорії проживання «на своїй землі», котра зберігає суб'єктний статус в умовах асиметричних кредитів та гастарбайтерських відтоків ресурсів праці). Японська дочакука передбачає постійну підтримку поліфонії національної культури.

В умовах трансформації суспільства, в кризових ситуаціях, зростає роль *регіональної ідентичності*. Регіональна ідентичність постає сучасною версією архетипічної фігури Чужого у традиційному хронотопі міфопоетики. Вона стає своєрідною захисною реакцією «інакшості» регіонів та індивідів на економічні труднощі, політику Центру як деформовану версію традиційного центричного хронотопу українства в економічній, культурній, мовній та інших сферах.

Можна звернути увагу на існування так званих *мішаних типів культури*, що зберегли свої культурні традиції в постіндустріальному суспільстві. У змішаних традиційно-індустріальних типах культури елементи модернізації доволі гармонійно поєднуються з етнічними стереотипами поведінки, устроєм життя, звичаями, національними особливостями світовідчуття.

Такими суспільствами є Великобританія, знов-таки, Японія, деякі країни Південно-Східної Азії, Китай. У цьому процесі незаперечною є культурна інтеграція – «досягнення узгодженості і відповідальності між регіонами, культурними установами, традиціями, етнічними формами культури, між культурною спадщиною суспільства і новими досягненнями культури, завдяки чому утверджується нова система цінностей, що, однак, не передбачає уніфікації цих цінностей» [153, с. 4]. Державна культурна політика має бути побудована так, щоб не уніфікувати локальні особливості,

не натягувати штучно на поліфонічне культурне поле країни етноцентричну ідентичність, не гомогенізувати розмаїтий цивілізаційний простір. Підтримка культурних гібридів як моделі арт-проєктування (Н. Бурріо, Дж. Гаета, Л. Манович) нині відповідає західним культурним практикам. Утім, запозичивши їх, необхідно враховувати специфіку місцевих умов, кризу мультикультуралізму у світі, ліберальні маніпуляції над темою культурних «екзотів» тощо. Тому творче та критичне мислення в культурній політиці держави є запорукою конструювання адекватної етнокультурної ідентичності.

Отже, проблема етнокультурної (національної) ідентичності є надзвичайно складною. Традиційно національна, або етнічна, приналежність розглядається як спосіб затвердження соціально-культурної ідентичності різних груп людей. Варто зазначити, що проблема національного взагалі та національної ідентичності зокрема у ХХ ст. існувала постійно. Підкреслимо, що нині ця проблема лише загострилася. Доцільно зазначити й те, що питання ідентичності є актуальним не лише для України. Прагнення до самоідентифікації як компонента ідентичності пронизує історію кожного народу. Нині перед викликами новостворюваного світу, який потребує нового прочитання національних історій і утвердження нових соціальних проекцій, опинилися навіть світові лідери – США, ЄС. Осмислити нові реалії, вибираючи при цьому між європейським та євразійським майбутнім, останнім часом намагається Росія. Новий імпульс у розв’язанні цього питання простежується в Болгарії, Румунії, Словаччині, Угорщині. Яскраві прояви національної ідентичності можна спостерігати в Польщі, Литві, Естонії, Чехії, інших постсоціалістичних країнах – загалом у будь-якій країні, населення якої живе на своїй споконвічній землі й люди там розмовляють рідною мовою. Останнім часом помітне колосальне зростання популярності правих радикальних рухів, представники яких зорієнтовані на внутрішні національні цінності, формують консервативні еліти відповідних країн. Звісно, глобальний світ намагається поглинути їх, контролювати та

символічно позначити або якось використати, так само, як і їхніх опонентів – ліві класові рухи. Варто зазначити, що у світлі тотального захоплення влади глобалізмом втрачають сенс звичні для нас модерні бінарні опозиції: «національне – інтернаціональне», «праве – ліве», «етноцентричне – космополітичне», «народне – професійне» тощо. Гібридизація і дифузія призводять до того, що все стає змішаним, окрім, хіба що, базового конфлікту глобалізму та антиглобалізму, що не втрачає своєї гостроти. Традиційна культура, сприйнята на основі загальнолюдських цінностей та нових технологій, створює позитивну альтернативу цьому конфлікту.

Отже, усвідомлення національної ідентичності є онтологічною властивістю багатьох етносів. Духовні цінності, створені народом, стають його національними святинями і з плином часу стають дедалі вагомішими. У сучасній Україні проживають близько ста тридцяти різних етнічних груп. Відтак у різних регіонах нашої держави українське національне самоусвідомлення та тісно пов’язана з ним політична орієнтація і суспільна організація є різними. Як зазначають автори збірки аналітичних матеріалів «Українська культура і європейська інтеграція», після здобуття у 1991 р. незалежності в Україні склалася така соціально-культурна ситуація, яку політологи назвали «четверним переходом»: від тоталітаризму – до демократії, від планової економіки – до ринкової, від перебування у складі імперії – до національної незалежності, від недомодернізованої етнічної спільноти – до модерної політичної нації. Очевидно, що такі процеси не могли бути простими й безболісними» [153, с. 4].

В Україні продовжує формуватися нація. Нація, за С. Кримським, є «визначальною сферою формування культури. Культура існує тільки в національному вигляді, бо нація є специфікованим автопортретом людства і водночас історичною особистістю (бо має індивідуальні риси, як і особа), втілює історичний досвід і, головне, ті вимоги часу, епохи, історичної перспективи, які дають змогу уявити ціннісний зміст культури» [326, с. 68]. У концепт української нації, з метою подолання етнорегіонального

конфлікту, має вкладатися громадянський підтекст *політичної нації*, коли незалежно від регіональних і етнічних відмінностей викристалізовується загальне поняття громадянства – «громадянин України». Соціологічні дослідження різних років показують, що українці «прив'язані» до регіональних або локальних місцевостей. Наприклад, у моніторинговому дослідженні Інституту соціології НАН України близько 35% українців зазначали, що вони більше «прив'язані» до тієї місцевості, де вони народились і проживають. Враховуючи те, що нація перебуває ще в стадії свого формування, важливим є показник у 40% громадян України, які суб'єктивно ототожнюють себе з державою Україною (національно-державна ідентичність). Утім, зберігається відсоток громадян, які досі вважають себе громадянами колишнього Радянського Союзу. 2–3% людей вважають себе громадянами Європи. Є навіть певний відсоток таких, які позиціонують себе громадянами всього світу! За висновками А. Ручки, в сучасній Україні ідентичність є багатошаровою, багатомірною [560].

Перед гуманітарною думкою нашої країни постала проблема збереження етнокультурної ідентичності українства як чинника суспільної організації. Водночас – і відповідне завдання: оновлення усталених традицій, відновлення і збереження притаманних українській культурі цінностей, розвиток національного виховання дітей та молоді на теренах багатоетнічної України. Стрімке зближення і взаємопроникнення культур може впливати на усвідомлення суті українського національного характеру, крізь призму якого зреалізовуються унікальні духовні й художні цінності етносу. Актуалізація традицій фольклору через фольклоризм та неофольклоризм є яскравим прикладом оживлення спадку, переведення його із стану музейного артефакту в текст культури.

У реаліях сьогодення оновлені українська народна творчість, український музичний фольклор, враховуючи індивідуальні особливості людини на етапі первинної соціалізації, без зайвих зусиль допоможуть кожній особистості ідентифікувати себе з національною культурою рідного

народу, сприятимуть вивченню української мови, пісень, традиційних рухів, виховуватимуть повагу до праці, до батьків, оточення. Українська народна пісенна творчість обґрунтовується як специфічна система національного художнього світобачення, що функціонує невід'ємно від національної ідентичності українського народу, як провідний чинник творення національної ідентичності сучасного українця та як важлива умова ефективності розкриття його етнодуховного потенціалу. Методологічну основу порушеного питання було закладено у XIX ст. В. Антоновичем, П. Гулаком-Артемовським, М. Драгомановим, Г. Квіткою-Основ'яненко, І. Котляревським, О. Потебнею, І. Франком. Принципові положення були розвинені в подальшому у працях О. Бочковського, В. Винниченка, Д. Донцова, Ю. Липи, І. Мірчука, М. Міхновського, М. Хвильового та ін. Першими дослідниками національної ідентичності стали Т. Калинський, Р. Маркевич, В. Полетик, Ф. Туманський та ін.

Загальнотеоретичні аспекти національної ідентичності продовжують розвивати сучасні науковці. Зокрема, місії України й українського народу у світовому співтоваристві на межі західної та східної цивілізацій, а також вивченню самоідентифікаційної свідомості українського народу, становлення його державності і владних відносин, релігійних вірувань та менталітету з погляду різних наук – історії, соціології, філософії та психології присвячена праця М. Юрія [701]. Процеси становлення й розвитку національної культури розглядають С. Здіорук, О. Кіхно, В. Кравченко, С. Кримський, М. Степик, І. Сурмай. Українська духовна культура у цілісності її різноманітних частин висвітлюють О. Калашникова, М. Михайлин, В. Рибалка, Л. Ушкалов. Вивченню української народної пісенної творчості та українського музичного фольклору присвячені праці І. Колодуба, О. Правдюка, А. Іваницького. Особливий інтерес викликають дослідження О. Козаренка щодо специфіки української національної музичної мови в цілому.

Наукові розробки І. Ляшенка («Народність і національна характерність музики», 1957; «Національні традиції в музиці як історичний процес», 1973),

М. Ржевської («Категорія національного та процеси самоствердження й самопізнання музичної культури», 1998), О. Костюка («Про компенсаторну функцію українського П'ємонту в національній культурі») та інші торкалися проблем національної специфіки українського музичного мислення, розгляду сфер застосування діалектики змісту і форми, новаторського і традиційного, інтернаціонального і національного. «Традиції і новаторство в музиці суть категорії загального художнього прогресу, а тому їх діалектика, структурний зв'язок з іншими категоріями прогресу можуть розглядатися в загальноестетичному ракурсі *за певних умов*» [392, с. 20], – зазначав знаний український мистецтвознавець І. Ляшенко. «Перша і неодмінна з цих умов – розгляд усіх питань, що стосуються спадкоємного зв'язку новаторського з традиційним у змісті, структурі і функціях музичного прогресу під кутом зору філософських категорій загального, особливого й окремого, коли музичний прогрес виступає в ролі *підсистеми* в складній *динамічній системі* художнього розвитку людства. Правомірність естетичної постановки питання про діалектику новаторства і традицій в системі художнього прогресу на матеріалі лише одного виду мистецтва підтверджується всім ходом становлення естетики як науки» [там само], – резюмує автор.

У дослідженнях музики як національної моделі світу українськими науковцями В. Суханцевою, Т. Шелупахіною, Л. Тарапатою висвітлюється безпосередній зв'язок музичної культури з рисами національного характеру. Роль модифікованих архетипних засад національної культури як вираження колективного несвідомого висвітлюють дослідження Г. Грабовича, С. Грици, О. Забужко, А. Іваницького, М. Кисельова, А. Кримського, В. Топорова.

Попри те, що проблему витоків та існування українського національного характеру з'ясовують дослідники наукових осередків, а саме: відділи фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Національної академії наук України та Інституту народознавства (м. Львів); Інституту культурної антропології (м. Луцьк); кафедр фольклористики Інституту філології Київського

національного університету ім. Тараса Шевченка та Львівського національного університету ім. Івана Франка; кафедри української літератури та фольклористики Донецького національного університету (С. Мишанич), інші заклади та окремі науковці, варто визнати, що досить обмеженими залишаються емпіричні дослідження з означеної проблематики, а отже реальною є необхідність активізації першоджерельних матеріалів з архівів, експедиційних записів та їх оприлюднення, підготовки наукових кадрів тощо. Адже попри значні наукові досягнення, кардинального зрушення в розумінні української народнопісенної творчості як чинника національної самоідентифікації українства, ще не відбулося. Відсутня також єдність думок дослідників у розумінні сутності національної ідентичності та самоідентифікації. Аналіз досліджень, зокрема праць С. Кримського [324–327; 330], В. Топорова [581–582], А. Іваницького [274] дає підстави стверджувати, що проблема національного взагалі й національної ідентичності зокрема була досить сталою у ХХ столітті, а нині вона суттєво загострилася.

Український народ унаслідок тривалого перебування в різних імперіях опинився у стані етнічної, ідеологічної, мовної, конфесійної та політичної розпорошеності. У різних регіонах України українське національне самоусвідомлення і тісно пов’язана з ним політична орієнтація є різними. До того ж, національне питання щодо відродження відчуття національної ідентичності все більше політизується, підміняється багатолітніми пошуками «національної ідеї».

Представники некласичної філософії мови (О. Марченко, О. Потебня, Ж.Ф. Ліотар), на відміну від фундаменталістів модерну (М. Гайдеггер), які утверджували залежність мови від буття та мислення, утверджують зворотну залежність ментальності від знакової системи (Символічного, семіосфери), що пов’язане з універсальною симулятивністю мови, здатної творити значення через знаки [492]. Отже, *ментальне поле та семантичний топос як елементи Уявного (світогляду, ідеології, картини світу) осягаються через*

символічні порядки мови. Постмодерн утверджує первинність писемної мови щодо усної мови та мислення взагалі, оскільки письмо містить ядра значень буття. Проте, як уже з'ясували, не лише мова є структурним маркером культурної ідентифікації. Зворотним боком мовної структури є довербальна хаотична чуттєва множинність смислів (генотекст, підтекст, архетип, Реальне), яка функціонує у символічних тріщинах, глибинних семіотичних розломах як безперервний динамічний процес інтерпретації. Ця множинність народжується у діонісівських надрах первісного правідчуття, позасвідомому, що знаходить вираження в музиці (Ф. Ніцше). Саме тому українська народна художня культура з її виокремленими нами структурними компонентами є важливим фактором моделювання етнокультурної ідентичності.

Спираючись на висновок А. Асафьєва про тотожність понять «мовознавство», «мова» та її структура поняттям «музикознавство», «музика» та її форми [20], звертаємо увагу на те, що, з боку класичної парадигми, музика як прадавня форма абстрактного мислення людства виникає до появи мови як знакової системи, народжується із звуконаслідування і поєднує емоційний та інтелектуальний коди світогляду й світосприйняття певного етносу. Саме тому звернення до аналізу музичного строю та музичної культури етносу в аспекті їхньої взаємодії з рисами національної ідентичності дозволяє звернутися до першоформ культури, відтворюючи етап формування архетипів [521]. Адже основу народної й професійної музики, літературних текстів формує архетипний звукотип з ритмо-інтонаційним комплексом певної культури.

Українська народна художня культура, зокрема пісенна творчість як особлива художня реальність, завдяки синкретичності та збереженій у генокоді інтонаційній основі музичного мовлення, створює підґрунтя для формування національної ідентичності [511]. Обумовлюючи культурну самобутність етносу, пісня формує психоінформаційний простір у створених нею послідовностях від звуку, через інтонацію, знаки, символи, мову до сенсової спільності. Базові закономірності українських музичних структур

перетворюються на єдиний психічний комплекс, що втілюється у різноманітних символічних формах, міфологізованих метафорах духовного досвіду, універсальних умоглядних структурах. Знаменита «музичність українців» – це передусім специфічно «музичний» у філософському розумінні спосіб світосприйняття.

Сталість етнічних стереотипів у тому, що етноси історично музикують на інструментах певних різновидів, використовують музичний інструментарій із конкретною метою, спілкуються зі своїм народом за допомогою уживаних і перевірених часом невідчужуваних смислів національної топіки. Високий творчий та музичний рівень українців підтверджуються особливостями українського музикування, за яким – певний етап розвитку суспільства, світоглядно-філософське підґрунтя, національний характер, соціальна вмотивованість, специфіка національного музично-пісенного виконавства. Саме про це йдеться в аналізі «характеристичних ознак українських народних мелодій» Ф. Колесси, у розробці питання специфіки «малоруського музичного народного тону» П. Бажанського (1891 р.), у дослідженні особливостей українського народного багатоголосся Л. Ященка («Українське народне багатоголосся», 1962, 1963), у з'ясуванні мелодичних і ритмічних особливостей української народної музики П. Сокальського. Українська духовна піснетворчість, досліджена в працях Н. Герасимової-Персидської («Роль церкви в музичних реформах кінця XVI – початку XVII ст.», 1991), Б. Кудрика («Огляд історії української церковної музики», 1995), Ю. Медведика («Українська духовна піснетворчість XVII-XVIII століття», 1998), О. Зосім («Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір», 2017 [253].) постає як утримувач стабільної національної сутності музичної культури, що ґрунтується на народній основі і є не лише проявом релігійності, а й стимулом розвитку духовності українців.

Народні виконавці репрезентують морально-етичні та ціннісні орієнтири, світоглядні принципи народу, що унеможливлювали для українців

збереження собітотожності в складних історичних умовах. Притаманні ментальності українців релігійність, патріотизм, незалежність, усвідомлення власної соціальної спільності, ретрансляція символів народного життя – не просто відбилися в українській народній пісенній творчості, а матеріалізувалися в особливій манері народного виконання, що поєднує спів із співпереживанням. Дослідження П. Маценка, О. Кошиця декларують оригінальність українського співу, створеного незалежно від іноземних впливів, його «українсько-пісенну сутність», тобто фольклорне підґрунтя, а відтак і національний характер. Навіть, попри вдосконалення площини, хроматизації й розширення діапазону традиційних музичних інструментів, як-от кобзи-бандури, музичні народні інструменти зберегли свою функцію акомпанувати емоційно насиченому українському народному співові – «випромінювачу» справжньої «українськості» [411].

Варто додати, що невід'ємною рисою класичних українських музичних інструментів є розмаїття в оздобленні – комплекс візуальних та вербальних способів: розпис, різьблення, профілювання, випалювання, інкрустація, інтарсія, аплікація та інші народні техніки декорування або їхнє поєднання. Музичні інструменти XIX ст., які зберігаються у фондах Київського музею музичних інструментів Києво-Печерського історико-культурного заповідника, у фондах Дніпропетровського історичного музею імені Д. Яворницького, у фондах Львівського музею етнографії та народних промислів, – довершені витвори мистецтва. Зразки бандур, кобз, цимбалів, різновиди духових інструментів відображають мистецькі традиції народу. Характер оздоблення та композиційні схеми декору музичних інструментів відповідають основним законам української орнаментики (узагальненості, схематизації форм, графічності, упорядкованості, досконалому відчуттю ритму і внутрішній розробці елементів), зумовлюються тривалою мистецькою традицією, побутовими й культурогенними умовами, смаком виробника та підтверджують ментальний естетизм в усталеності графічних і колористичних уподобань, властивий українському національному

характерові потяг до святковості, поетичності, яскравих барв (А. Макаров). У їхній основі – культ поклоніння природі, що відбиває елементи символіки предковічних вірувань українців, закріплених у пам'яті поколінь.

Поява новітніх технічних засобів, звукозаписувальної техніки, а пізніше – цифрових технологій та мережі Інтернет дозволила тиражувати і відтворювати дорогоцінні зразки надбань народу, завдяки чому фольклор перестав бути лише усним надбанням пам'яті народних виконавців сільських регіонів, а й поширився у містах, зокрема завдяки друкованим збіркам та електронним носіям. Засоби звукозапису дозволили народній пісенній творчості залучити абсолютно нову аудиторію музикантів. Українські народні пісні нині виконують і селяни, і аматори, і обізнані музиканти-професіонали. Вони лунають із компакт-дисків, у різних соцмережах. Через Інтернет пропонуються записи, що поставляють матеріал для музикантів, які бажають ознайомитися з новими піснями і наспівами, а також для тих, хто просто хотів би послухати пісні та розважитися.

Мережеві сайти (разом з друкованими виданнями), присвячені окремим видам народної музики або окремим народним музикантам, інформують читачів у цій сфері та рекламують нові пісні і нових виконавців. Завдяки електронній пошті, «Фейсбуку», «Інстаграм» тощо велика кількість любителів, музикантів, учених долучається до обговорення різноманітних питань стилю, виконань, якості запису тощо. Завдяки Інтернету доступними в будь-який час для музикантів, пересічних слухачів, дослідників є музичні кліпи, передачі, коментарі, обмін думками різноманітної аудиторії. Створюються музичні бази даних, що містять сотні тисяч аудіозаписів. Якщо раніше народна музика залежала від прямого контакту виконавця з публікою, то зараз вона дедалі більше залежить від глобальної віртуальної спільноти, яка формується і розширюється в Інтернет-мережах і це є позивним у цьому питання.

Формується, на перший погляд, дійсно, певна «технософія», або «мудрість техніки» (термін М. Н. Епштейна) [682] – поліфонічна

енциклопедична віртуальна мережа гнучких горизонтальних зв'язків у структурі аксіосфери народної художньої культури зв'язків, які стають різноманітнішими, багатошаровими та динамічними і спонукають до подальших інтерпретацій, утримують навколо фольклору живий комунікативний неофольклорний дискурс. З іншого боку, технізація фольклорної творчості через масове тиражування її зразків неминуче тягне за собою притаманні для «машини бажань», процеси симуляції та деонтологізації, які виявляються в забутті історичної пам'яті заради інформаційної розваги: автентичний фольклор семантично спустошується і набуває рис кліповості та ризомності. У модерному фольклоризмі він нерідко перетворюється на кітчевий міщанський фольклор і втрачає те, що В. Беньямін назвав «аурою речей» [47], а в постмодерному неофольклоризмі – на мультикультурний ринковий симулякр-екзот «локальних особливостей», про комерційну стереотипність якого писав Н. Бурріо [84]. Водночас не можна забувати про те, що створення гібридів етнокультурних архетипів та новітніх технологій у контексті таких перспективних напрямів, як глокалізм та етнофутуризм, оживлює та актуалізує традицію без підпорядкування її правилам гри глобального світу, запобігає етноцентричному сепаратизмові та ізоляції, популяризує народну творчість і благотворно впливає на становлення етнонаціональної ідентичності в контексті діалогу універсального та партикулярного начал.

Отже, можна стверджувати, що народна пісенна творчість дійсно має великі перспективи у творенні національної самоідентифікації українців. Діалогічна за своєю природою народна пісня консолідує людей, спонукає різні соціальні, етнічні, релігійні групи долучатися до неперервного діалогу і взаємної толерантності. Перевагами сучасної народнопісенної творчості є доступність до її зразків та попит серед широких верств населення.

Водночас у житті сучасної України, наповненої багатьма культурними взаємовпливами, традиція та новація, класична та некласична ідентичність, консерватизм і модернізм у широкому сенсі – два протилежні полюси

в широкому спектрі міжкультурних контактів. Глобальний неолібералізм намагається «втягнути» у своє поле традицію, здійснює її симуляцію, нівелюючи її до рівня етнорадикального, рекламно-політичного чи екзотично-туристичного комерційного проєкту. Це є прямим виявом очевидної типової *символічної тріщини глобалізму, пов'язаної із суперечністю між двома тенденціями глобалізації: уніфікацією та диверсифікацією.* Для подолання цього легітимованого парадоксу необхідна розробка глибинної стратегії етнонаціонального становлення та водночас розвитку інноваційних технологій, що забезпечать діалог етнічного із сучасним не за правилами глобалізму чи мультикультуралізму, а за законами історичної відповідності та культурно-цивілізаційної адекватності.

Сучасна українська культура переживає перехідний період і перебуває в стані надбання нових смислів [606, с. 268]. Значною мірою цей стан пов'язаний саме з пошуками адекватних шляхів моделювання національної ідентичності, у процесі творення якої необхідно, з одного боку, засвоювати національні цінності, а з іншого – активно інтегруватися до умов сучасного суспільства, врахувавши свої індивідуальні особливості й особисту спрямованість. Нинішнє століття постає як століття розвинених інформаційних технологій, глобальної комп'ютеризації виробництва. Результатом інтенсивного розвитку новітніх технологій стає те, що різні культури впливають одна на одну набагато швидше та інтенсивніше, ніж раніше: відбувається резонанс локальностей, час стискується, вбирає топоси, поняття відстані нівелюється завдяки соцмережам та дешевим авіарейсам, глобальним світом циркулюють номади та транснаціональні посередники, відбувається *екстериторизація культурних суб'єктів* (людей часу), через що фольклор і традиції втрачають прив'язку до місцевого ґрунту, або, за висловом Е. Гіденса, нині «баварську ковбасу виготовляють на Гавайях» [132]. Традиція, позбавлена фундаменту, з одного боку, є комерційно симулятивним проєктом мультикультурного ринку (екзотом), а з іншого – вона позбавлена міщанства та здатності до самосакралізації, відтак,

і схильності до нетерпимості, агресивності та ксенофобії, що завжди є притаманними для фундаменталізму в його ізольованому локальному гештальті (людей простору). Сутність діалогу полягає саме в тому, щоб, запозичивши найкраще, передбачати активізацію процесу національної та цивілізаційної ідентифікації на основі врахування взаємних культурних потреб. Тільки так етнокультурна ідентичність може стати джерелом порозуміння і злагоди.

Амбівалентна вимога досягнення діалектичного балансу між етнокультурними архетипами, втіленими у народній (фольклорній) традиції, та інноваційними культурними універсаліями сучасності актуалізує в Україні нову модель ідентичності, що завдяки наукової діяльності та творчості сучасних культурологів і філософів (Є. Більченко, Ю. Богуцький, М. Епштейн, О. Кравченко, В. Личковах, Г. Мєднікова, О. Овчарук, Л. Тульчинський, В. Шейко та ін.) функціонує як світоглядна проєктивна конструкція. Йдеться про кроскультурну ідентичність. Найбільш адекватним, на наш погляд, поняттям для розкриття ментальних особливостей кроскультурної моделі української ідентичності є концепт *транскультури* відомого англо-американо-російського культуролога і філософа М. Епштейна. Це специфічна модель розвитку сучасної культури, яка свідомо протиставляє себе як *універсалізму* (глобальній культурі), так і *партикуляризму* (консервативним ізоляціоністським формам традиціоналізму, етноцентризму, радикал-націоналізму). Попри доволі докладну характеристику окремих виявів транскультури, її цілісний образ залишається своєрідною «річчю в собі», яку важко охопити однозначним логічним визначенням.

Так, на думку М. Епштейна, *транскультура* – це «універсальна система знаків (семіосфера)», яка вивищується над конкретним розмаїттям обмежених історичних, національних, расових, гендерних, професійних, релігійних культур і водночас акумулює всі їхні уже наявні варіації та ще не здійснені можливості [682, с. 622–634]. У межах транскультури людина

перебуває на перехресті культур і належить їм усім, вбираючи їх у свій мікрокосм, та залишається при цьому сама собою. Показово, що ключову роль у формуванні транскультурної моделі буття людини М. Епштейн відводить саме культурології, яка виникла і розвивалася як традиція компаративного аналізу культур унаслідок усвідомлення їх множинності. Транскультурний спосіб існування дає людині своєрідне «подвійне» звільнення: від природи завдяки культурі і від культури (насамперед, своєї, «рідної», національної культури) – завдяки культурології. Тому зростає роль культурології в системі гуманітарної освіти, в тому числі у викладанні історії України.

Відповідно до наведеного, пропонуємо запровадити на позначення актуальних практик ідентифікації в сучасній Україні (особливо в аспекті розбіжностей мовного та етнічного векторів самовизначення) поняття *«ідентичність транскультури»,* що постає як діалектика самості та Іншого, універсального і партикулярного, етнічного і космополітичного начал за тріадою від «Я» до Іншого і від Іншого – до оновленого і збагаченого через інтерсуб'єктивну взаємодію «Я». Амбівалентно-релятивна сутність транскультури полягає в тому, що вона не є ні особистісною, ні груповою, ні універсальною, ні партикулярною, ні монокультурною, ні полікультурною. Транскультура не зупиняється на центрації, оскільки не передбачає уніфікованого ототожнення «Я» з певною спільнотою. Вона також не обмежується пріоритетами децентрації та індивідуалізації суб'єкта шляхом виділення його із соціального цілого.

Подібна ідентичність не є ні етноцентричною, ні космополітичною. Вона долає крайнощі фундаменталізму та релятивізму, традиції та новації і постає як третій шлях – одночасної приналежності до національної культури та звільненості від неї. Характерною рисою транскультури є діалогічна відкритість до Іншого у поєднанні із правом на власну самість.

Історія України подає нам яскравий приклад носіїв транскультури, у ролі яких нерідко представлені особистості, які є вихідцями з однієї

культури і виховувалися або пережили особистісне становлення в іншій, а відтепер дивляться на етнічні генокоди крізь призму Іншого та себе як Іншого. Вони довільно комбінують у своїй творчості символічні і духовні цитації, вибудовують їх у власний оригінальний стиль, зокрема неофольклоризму. Недарма ж різні культури сперечаються за віднесення їх саме до себе. Серед таких «маргіналів» у кращому сенсі цього слова згадаємо постаті О. Архипенка, М. Врубеля, М. Гоголя, О. Кокеля та ін. Ці номадичні постаті, незвичні для фундаменталістського ока, знаходять натхнення в генотекстах народної культури, переломлюючи їх крізь поліфонію світу.

Отже, нині актуальними є питання, пов'язані з усебічним обґрунтуванням етнокультурної ідентичності як провідного чинника суспільної організації та важливої умови розкриття етнодуховного потенціалу українського народу. Незаперечною є актуальність збереження традиційних форм культурного спілкування, коду нації – традицій, мови, сакрального мистецтва, фольклору – тих механізмів культурної трансляції та кодування, які живуть у пам'яті народу, побутують в усній формі, крізь призму яких формується традиційна (приписана) ідентичність особистості вже на етапі первинної соціалізації. Справжній національний інтерес має ґрунтуватися на архетипічних смислах народної культури відповідно до міфопоетичного життєсвіту. Проте розвиток національної ідентичності неможливий без трансляції архетипічного смислу, а успішна передача його від покоління до покоління залежить від актуальності традиції для молоді, тобто від її рецепції, репрезентації, формату подачі, адекватності культурним потребам сьогодення.

Таким чином, ми дійшли думки про *переформатування традиції* у площині діалогу глобального і локального *(глокалізм),* архетипу і технології *(етнофутуризм),* універсального та конкретного *(транскультура),* часів і просторів *(гетерохронність, альтермодерн, феноменологія Чужого)*, коріння – есенціальних витоків та руху – екзистенційного існування *(номадизм)*.

Подібний діалог, за умов збереження у його атмосфері етичної установки, не перетворюється на ліберальну іронію чи примусову естетизацію традиції (що може образити консерваторів та фундаменталістів – її базових носіїв), а відповідає історично притаманній для культур візантійського кола (куди входить і східнослов'янська, зокрема українська культура) установці на *сизигію* – гармонізацію розрізнених елементів у ціле.

Сизигію можна вважати виявом православної ідеї *соборності* як характерної риси традиційної української народної художньої культури. Соборність – містична установка на єдиноцілісність спільноти – є похідною від «софійного» сприйняття космосу як системи взаємопов'язаних елементів, що беруть початок в єдиному першовитоку. Такою системою є суспільство як екзистенційна община взаємного проникнення колективного та індивідуального начал. Соборність, симфонія, сизигія відповідають загальній природі аксіосфери як синергетичної системи і знімають суперечність між традицією та новацією, однаково необхідними для її діалектичного розвитку.

Отже, через принципи *премодерної соборності*, *модерного діалогу, постмодерної транскультури, альтермодерного етнофутуризму* можливий вплив аксіосфери на становлення етнонаціональної ідентичності в кроскультурному дискурсі, в якому українська народна художня культура являє собою *соборний* феномен, *симфонію* індивідуального і колективного начал, *синергію* традицій та інновацій, цілісність яких фіксується категорією «*сизигія*» (4-С).

3.4. Хронотоп української народної казки як концентрований вияв мономіфу

Міґель де Унамуно-і-Хуго (*ісп*. – *Miguel de Unamuno*) підкреслював ще у лютому 1895 року, що «є питома потреба в щоденному повторенні того, що в повсякденні мимохідь забувається» [604, с. 101]. Актуальними залишаються настанови іспанського філософа, письменника й щодо того, що

«треба йти до вічної традиції, матері ідеалу, який є не що інше, як вона сама, відображена в майбутньому. І вічна традиція – це традиція універсальна, космополітична» [там само, с. 120]. Так, людина завжди прагнула до створення оптимальної системи передання досвіду – життєвого та естетичного – від старшого покоління до молодшого [510]. До такої системи належать національні традиції, мова, сакральне мистецтво, фольклор – ті традиційні механізми культурної трансляції та кодування, які побутують в усній формі, живуть у пам'яті народу, передаються від покоління до покоління, крізь призму яких реалізуються духовні й художні цінності вітчизняного етносу, формується соціально-культурна ідентичність, зберігається код нації. Концентрованим екстрактом традиційного міфопоетичного хронотопу, що символічно позначає архетипи Героя, Трікстера, Тіні, Великої Матері, Софійності світу, є українська народна казка як полегшена копія міфу (зокрема, мономіфу).

Культурологічний аналіз української народної казки в контексті української традиційної народної культури та з позицій часопросторової єдності допоможе осягнути найдавніші форми духовної культури українців, що народжені разом із народом, передані від покоління до покоління і залишені нащадкам як своєрідний вхід до сфери смислопокладання від первісної культури до суспільства постмодерну [510, с. 60]. Казка упорядковує ланки темпоральності – минуле, теперішнє, майбутнє – в єдине ціле. Відповідно, культурологічний аналіз хронотопу української традиційної народної культури проллє світло на розкриття часопросторової єдності первісної культури з сучасністю.

За всіх часів проблеми світобудови і загального сенсу людського життя для української ментальності, світогляду і культури були центральними. Народна казка є віддзеркаленням ментальності народу. Вона, зауважував Б. Ступарик, «відтворює історичне тло, на якому формувалася і деформувалася національна самосвідомість мас», вводить «в ситуації емоційного співпереживання, виховує естетичний ідеал» [567]. Як

найдавніший жанр народної творчості казки виникли на матеріалі міфології і донесли до нас «міфічність доісторичного часу».

Повторюваність у сьогоденні міфічного доісторичного часу Мірче Еліаде вважає реактуалізацією священної космогонічної події: «Брати участь у релігійному святкуванні означає вийти зі звичайного часу, щоб повернутися в міфічний час, що реактуалізувався через це свято. Отже, священний час повертається, він повторюється без кінця» – у міфі, казці, ритуалі, святі [230, с. 37].

Термін «казка» афішує ті види усної прози, для яких, передусім, характерним є поетичний вимисел. Цей термін у прямому його значенні зустрічається в граматиці Лаврентія Зизанія «Лексись сиречь реченія» (1596 р.) [251]. Пізніше – у словнику Памви Беринди «Лексіконь славенороссκій и именъ толкованіе» (1627 р.) як ідентичний словам «баснь», «байка», «вимисел» та в російсько-англійському словнику – щоденнику Річарда Джеймса [500, с. 3]. У словнику Р. Джеймса слово «казка» наведено в сенсі вигадки, небилиці, твору, в який не вірять, а в другому – байки і казки фігурують як рівнозначні поняття [394]. Отже, казка – це жанр народної художньої прози – епічні оповідання алегоричного, чарівно-фантастичного, героїчного, повчально-розважального або побутового змісту з установкою на вигадку.

Термін «казка» майже до середини XIX століття використовувався у багатьох значеннях. Це були назви різноманітних документів (списки населення, показання в суді, звіти тощо) або деякі суто літературні прозові, віршовані, окремі фольклорні твори (билини). Також це були справді казки у сучасному їх сенсі. Перша згадка власне казок у пам’ятках писемності належить до 1649 року – часу датування грамоти Верхотурського воєводи Рафа Всеволозького, в якій отримують осуд «люди», що «сказки сказывают небывалые» [486], тобто було вперше офіційно задокументовано російський термін «сказка». Акцентуємо, що історично першою порушувалась літературознавча проблема класифікації та систематизації байок, зокрема

була зроблена спроба дати відповідь щодо етногенези байки та міфу – єдиного джерела духовної культури [510, с. 62]. Також розглядалася компаративістська ідея функціональної спорідненості та розрізненості фольклорної казки й авторської байки [633, с. 45].

Казковий сюжет як комплекс мотивів вивчався у фундаментальних працях літературознавця, фольклориста та етнографа Олександра Веселовського (1838–1906), в яких мотив він вважав неподільною одиницею, первинною категорією, а сюжет – вторинною. І нині є актуальними його міркування щодо розмежування «питання про мотиви та питання про сюжети», а також його студії «мандрівних сюжетів», що переходять від хронотопу до хронотопу шляхом дифузії і є спільним фабульним ядром казок різних народів світу [96].

Елеазар Мелетинський дослідив структурні і стадіальні співвиміри трьох великих жанрово-тематичних комплексів усної словесності – міф, казку [284], епос, сюжетну організацію фольклорної оповіді та семантичну структуру мотиву [414–415]. Казка, як вважає Е. Мелетинський, могла відокремитися від міфів унаслідок «розриву безпосереднього зв'язку цих міфів з ритуальним життям племені. Відміна специфічних обмежень на розповідання міфу, допущення в коло слухачів невтаємничених (жінок та дітей) тягнули за собою мимовільну настанову оповідача на вигадку, підкреслення розважального моменту й неминуче – ослаблення віри в достовірність розповіді. Із міфів виводяться особливо сакральні моменти, посилюється увага до сімейних стосунків героїв, їхніх суперечок, бійок і т. п. Первісна сувора достовірність поступається місцем несуворій, що сприяє дедалі більш усвідомленому у вільному вимислі» [414, с. 25–28].

Відомі українські фольклористи М. Грушевський, О. Потебня, М. Сумцов стали фундаторами вивчення народної казки. Естетичний аспект казки вивчав І. Франко. Зокрема, М. Грушевський у Першому томі «Історії української літератури» визначив казку як «оповідання фантастичне, без виразної моралізуючої цілі» [157]. М. Грушевський систематизував прозову

традицію, запропоновану І. Франком у Першому томі Етнографічного збірника (розпочатого під редакцією М. Грушевського 1895 року) і яка стала підґрунтям подальшої систематики українського етнографічного матеріалу [510, с. 63].

Засновником цілісного фольклористичного розуміння казки є Володимир Якович Пропп. Розроблена ним концепція морфологічного аналізу чарівної казки у відомій праці «Морфологія казки» започаткувала структурно-типологічні дослідження. У монографії автора «Історичне коріння чарівної казки» обґрунтовано висновки автора щодо спорідненості казки з тотемічним ритуалом ініціації. Привертають увагу й висновки В. Проппа щодо позаісторичності сенсів, закладених у казковий сюжет. На нашу думку, переважання архетипових поведінкових моделей кореспондують із висновками К. Г. Юнга, Дж. Кемпбела, Є. Мелетинського, М. Еліаде та інших дослідників цього напряму, і є визначальними не лише для структурної фольклористики, але й для теоретичної культурології в цілому [481].

Процес дослідження хронотопу в українській традиційній народній культурі, зокрема народній казці, на нашу думку, буде цікавим при застосування в якості методології сизигії (від давньо-грец. σύ-ζῦγος – «живе парою»). Зазвичай термін «сизигія» використовується в астрономічному і астрологічному сенсі, коли йдеться про вирівнювання трьох і більше тіл в тій самій гравітаційній системі по прямій лінії (Сонце, Земля, Місяць або інші планети). Також цей термін використовується в математиці (теорема сизигій Гільберта), в гностицизмі (Валентианство), філософії (В. Соловйов (1853–1900) твір «Сенс любові»), психології (К. Юнг, аналітична психологія). Зауважимо, що саме *астрономічний погляд* – свого роду єдність через координацію або вирівнювання – привернув нашу увагу стосовно дослідження часопросторових координат української традиційної народної культури, народної казки та упорядкування їх елементів – минуле, теперішнє, майбутнє – в єдине ціле [510, с. 63].

«Сизигія (сизигічна регуляція, сизигічний механізм), – зазначається у автора ідеї сизигічної раціональності В. Кизими, – процес постійної взаємної узгодженості часток цілого в ході його розгортання в будь-яких, навіть метаморфічних перетвореннях його змісту» [298, с. 7]. Використовуючи у цьому дослідженні як специфічний аналіз сизигічну методологію (за В. Ніколко), за якою формування деякого явища контролюється двома організованими потоками впливу: ініціюючим центром Х, що несе потік впливу різних джерел на деяке явище, і формуючим планом У, який є відносно цих джерел комплексним явищем, тобто як організуючий план, можна стверджувати, що українська традиційна народна культура (народна казка) як явище культурно-історичного процесу контролюється ініціюючим центром – національними ритуальними та обрядовими традиціями, котрі несуть плин і вплив організованих потоків традиційних уявлень про буття, спосіб життя українського народу, особливості психології, архетипові поведінкові моделі, українську ментальність, світогляд, культуру тощо і формуючим планом – новими сучасними інтелектуальними конструкціями, які по відношенню до ініціюючого центру виступають організуючим аспектом, який зумовлює закономірний зв’язок просторово-часових координат. «Явища і джерела воно (*формуюче явище, – Св. С.*) зорганізує відповідно до своєї «конфігурації» цілком виразно і часом однозначно, подібно до того, як архітектоніка кровоносних судин задає рух крові в них» [435, с. 318].

Інтерпретація закону узгодженості в дусі сизигії стосовно хронотопу традиційної народної культури та народної казки спричиняє розгляд його дії як різнобічного причинно-метапричинного процесу та просторово-часової кодуючої схеми, в яких зміст одних фрагментів свідомо підпорядковується регулятивній першості інших його універсальних фрагментів (минуле, теперішнє, майбутнє), де першість може бути перемінна (теперішнє, минуле, майбутнє тощо). Іншими словами, на прикладі хронотопу казки можна спостерігати, як «домінуючі ідеї культури» (Р. Бенедикт) [46], або культурні

універсалії, які, як ініціюючий центр, утворюють певну культурну конфігурацію під впливом конкретних історичних обставин. Універсалії – єдині і вічні, поточні ситуації – індивідуальні та різноманітні: автентичність культурної моделі визначається їх поєднанням у неповторну комбінацію.

Народна казка – це унікальне поєднання минулого, теперішнього і майбутнього. За Е. Померанцевою, нове в казці «щоразу й неминуче зливається із старим в одне органічне ціле» (466, с. 8]). Отже, культурологічний аналіз хронотопу в українських народних казках, дослідження світоглядних і духовних основ, закладених у них, деталізація ознак часу та простору вигаданого фантастичного світу та реального континууму і надасть можливість продемонструвати особливі «механізми» й основні напрями рецепції часово-просторової єдності первісної культури із сучасністю. Єдність буденного та міфологічного часу, вічності і темпоральності, сакрального та історичного вимірів хронотопу утворює в казці софійний процес діалогу міфу та події, божественного і земного, самості та іншості, онтичного та онтологічного начал, тексту та підтексту, що дозволяє тлумачити її як первісну поезію. Зміщення хронотопів у казці свідчить про гнучку комунікативну структуру, що може бути позначена як «семема» [225] – універсальний екзистенційно-смисловий код, який перебуває на межі знаку (Символічного) та значення (Реального), поєднуючи між собою трансцендентне минуле та плинне сучасне.

Народна творчість потребувала фіксації життєвих спостережень безпосередньо в пам’яті. Це зумовлювало створення певних стереотипів мовлення, інерціальних художніх форм, усталених фольклорних жанрів. З метою полегшення запам’ятовування значної кількості інформації, побутова практика в межах та всередині кожного жанру напрацьовувала стереотипні фольклорні форми, стабільні структури. Усність побутування фольклору детермінувала його жанрову структуру, поетику, в результаті чого утворилася самобутня палітра зображувальних засобів. Значна увага в уснопоетичній творчості приділялася формуванню образної системи,

символіки, яка переходила із покоління в покоління, із твору в твір, підтримуючи усну традицію тієї чи іншої місцевості. Ці характерні стереотипи зумовили обсяг фольклорних творів: розповідь чи пісня мали вкладатися у реальні межі обрядових дійств, повсякденного спілкування, товариських бесід тощо. Як зазначає Л. Жемчужніков, народна поетична мова завжди «скупа, стиснута, завжди викаже лише необхідне і ні слова більше. Тут немає підробки, нема обману ваших почуттів» [240].

Казка, як жоден з інших видів народної творчості, відзначається великим багатством нашарувань. Народна казка зафіксувала (запам'ятала) пласти різних періодів мовної культури, зміни в національній традиції, способах усного мовлення, які, на відміну від писемної й літературно-художньої традиції, підвладні так званому закону економії слова. Саме на казці позначився вплив різних історичних епох – від первісного суспільства до наших днів. Це підтверджує важливість місця казок у культурно-побутовій практиці людства, які вже на ранніх щаблях його історичного розвитку були тісно пов'язані з життям народу (згадаймо відомий у Китаї ще у II тис. до н. е. збірник казок «Шан-Хої-Кінг», казки Стародавнього Єгипту, які у XIV ст. до н. е. було письмово зафіксовано, або широко відомий збірник стародавніх казок Арабського Сходу «Тисяча і одна ніч», складений на основі більш раннього перського збірника «Хезар-ефсане», що дозволило поєднати в ньому на ісламському ґрунті магічні мотиви давньоєгипетської культури з психологізмом традиційного Ірану та гумором семітів). «Історія казки є, насамперед, історією її співвідношення з дійсністю» [там само].

Українські народні казки – одна з найяскравіших сторінок української народної історії. Вони входять до загального фольклорного фонду і є невичерпним світом фантазії, гумору, народної мудрості. Світ народної казки є близьким людині. Він створюється в її свідомості як «Своє» (на противагу Чужому) оточення, біля домашнього вогнища, і асоціюється із затишком та безпекою, постаючи специфічною мікросхемою Всесвіту, вираженою в архетипічній тріаді С. Б. Кримського «дім – поле – храм» [325]. Казки містять

рецепцію світосприйняття, естетичні й філософські основи етичних та моральних норм суспільного життя українців, їх світогляд, переконання, думки. У них простежується діалектична єдність суспільного, індивідуального, минулого. Як акцентував Олександр Потебня, один із перших дослідників українських казок, «у казках відобразилися світогляд народу, його морально-етичні й естетичні принципи, педагогічний геній, багатовіковий досвід виховання підростаючого покоління» [471, с. 6]. Як продовження попереднього судження, наводимо думку В. Сухомлинського, який називав казки вічним і невичерпним джерелом народної мудрості та зазначав: «Характер народу, обличчя народу, його думи і сподівання, моральні ідеали особливо яскраво виявляються у створених ним казках, билинах, легендах, епосах, приказках і прислів'ях» [573, с. 211].

Уперше «Українські народні казки» вийшли друком у 1907 році. Їх упорядкував Борис Грінченко (1863–1910 рр.) – письменник, збирач і публікатор народної творчості, укладач відомого чотиритомного словника «Словарь української мови», громадський діяч («Лицар Духу») і просвітитель. Завдяки праці численних збирачів фольклору, зокрема В. Гнатюка, Б. Грінченка, А. Димінського, І. Манжури, І. Рудченка, П. Чубинського, Д. Яворницького, згодом – І. Безручка, І. Гурина, М. Зінчука, П. Лінтури, С. Пушика та ін., було записано, опубліковано і таким чином збережено й донесено до нинішніх поколінь тисячі українських казок.

Казкознавчі студії продовжили дослідники П. Будівський, В. Давидюк, М. Дмитренко, Л. Дунаєвська, М. Дяченко, А. Іваницький, М. Іванків, В. Івашків, В. Качкан, О. Кирилюк, О. Мишанич, С. Мишанич, О. Ницевич, М. Новикова, М. Пазяк, В. Погребенник, В. Сокіл, О. Таланчук, М. Федченко, М. Чорнописький та ін.

Народні казки як розповідні народнопоетичні або писемно-літературні твори про міфічні події, іноді за участю персоніфікованих чи фантастичних сил, про вигаданих осіб, у формі структурованої, хронологічно послідовної

сюжетної оповіді з чіткою композиційною будовою відображають різночасові вірування й погляди та водночас традиційні уявлення народу. Яскраво виражаючи протистояння добра і зла, світла і пітьми, зазвичай, завершуються перемогою добра, світла. Українські народні казки є неоднорідними за своїм характером і, на перший погляд, не мають єдиної теоретичної програми. Однак майже у кожній казці синтезуються різноманітні інтерпретації традицій, деталізуються ознаки часових та просторових локативів фантастичного світу або взятих із реального континууму персонажів.

У кожній казці на рівні архетипічних рядів (підтекстів, генотекстів) комбінуються *горизонтальна дуалістична* (свої-чужі, світло-пітьма, хаос-космос, чоловіче-жіноче, божественне-людське) та *вертикальна тріадична картина світу*, втілена у формулі-сигнатурі світового дерева (минуле-теперішнє-майбутнє на рівні хронотопу, вихід-ініціація-повернення на рівні мономіфу, зачин-кульмінація-розв'язка на рівні композиції, реальне-уявне-символічне на рівні психоаналізу, міф-легенда-казка на рівні генезису та поступового «забування» реальних подій, їх затирання у народній колективній пам'яті тощо).

В. Пропп слушно зауважував з приводу загальноприйнятого визнання казки жанром, стверджуючи, що казка – поняття набагато ширше, ніж жанр. Обґрунтовує дослідник цю тезу тим, що до складу казок входять різноманітні за поетичною природою твори, зокрема, «за своєю структурою фантастичні казки – дещо цілком інше, ніж казки кумулятивні або казки про пошехонців» [480, с. 148]. Отже, *казки поділяються на основні групи, масиви*. Зупинимося на класифікації (водночас і хронологізації) українських народних казок та розглянемо основні рецепції їхніх хронотопів.

Історично найдавнішими вважаються казки про тварин («Лисичка-сестричка і вовк-панібрат», «Курочка Ряба», «Колобок», «Сірко», «Рукавичка», «Коза-Дереза», «Котик і Півник», «Солом'яний бичок», «Пан Коцький», «Півник та двоє Мишенят», «Як ходила лисичка по сміттячку»,

«Лисиця-кума», «Лисичка та журавель», «Когут, песик і лис», «Вовк та лисиця», «Цар Лев» та ін.). Це – довготривалі спостереження людей за життям природи і передача взаємин між тваринами, птахами. У цих казках, у так званому «звіриному епосі», віддзеркалюються різні епохи – від первісного суспільства до наших днів, там самим прокладається своєрідний місток часопросторового єднання первісної культури із сьогоденням, в алегоричній формі висвітлюються суспільні явища та побут людей, спостерігається моделювання гештальту через повідомлення людині міфологічної інформації про витоки речей. Таким прикладом давньослов'янської казки, де відображається утворення Всесвіту, може слугувати казка «Колобок». Сакральна колова форма Колобка кореспондує з індоєвропейським архетипом мандали та символікою солярних знаків, апелюючи до мотивів культури сонячного бога Коляди. У постійній же зміні Колобком часопростору («лежав, лежав на вікні, а тоді з вікна на призьбу, а з призьби на землю в двір, а з двору за ворота та й побіг-покотився дорогою» вочевидь відбито рух денного світила.

Часові та просторові локативи багатьох казок про тварин є дуже простими. Вони взяті з реального континууму – «на санчатах», «на возу», «в хаті», «біля хати», «у лісі», «лисиччина нора», «на пасіці», «на горищі». А те, що діють в них герої-звірі, які виявляють людську подобу, потрапляють в різні ситуації, розкривають свою сутність і характери, не є фантастичним, а мислиться як цілком реалістичний світ. Отже, часово-просторові співвідношення цієї групи казок, як цілком тотожні об'єктивним, виражаються в послідовності дій, а саме: часовій – приміром, «біжить та й біжить дорогою», «я від діда втік, я від баби втік, я від зайця втік …» та просторовій – «по засіку метений». Таку організацію казок про тварин можна пояснити віковим цензом, психофізіологічним та суспільним розвитком індивідів, частиною субкультури яких стали казки внаслідок трансформації полегшених копій міфу про витоки речей та побутових явищ. Відчуваючи природні цикли (об'єктивний час і простір), людина в дитячому віці за своєю

природою краще сприймає світ тварин, який і допомагає їй пізнати навколишній світ, увійти в суспільне життя. Як зауважував І. Франко, «діти люблять звірів, чують себе близькими до них, розмовляють з ними і розуміють їх: от тим-то й оповідання про звірів їм такі цікаві, особливо коли ті звірі в байці ще починають говорити, думати і поводитися, як люди» [614].

Давніми є *чарівні (героїко-фантастичні)* казки («Кирило Кожум'яка», «Казка про Іллю Муромця та Солов'я-розбійника», «Казка про Кощія Безсмертного, Івана-царевича та Булата-молодця», «Про двох братів і сорок розбійників», «Телесик», «Кривенька качечка», «Котигорошко», «Про красуню і злу бабу», «Дивна сопілка», «Летючий корабель», «Царівна-Жаба», «Яйце-райце», «Ох!», «Козак Мамарига», «Шовкова держава» та ін.). Це більш розлогі казки, наповнені дивовижними речами та істотами. У них органічно поєднується героїчне і фантастичне, а головний герой (часто – богатир) перемагає різноманітні сили зла. Тому чарівні казки можуть визначатися як героїко-фантастичні.

Важливою ознакою просторової структури хронотопу чарівних казок є їх *антитезова побудова*, яка вибудовується від суперечки звичайних людей до боротьби надзвичайних сил. Усвідомленням протидіючими сторонами свого просторового (територіального) перебування підкреслюється драматизм, закладений у цьому масиві казок, відповідно і вищий рівень їхнього розвитку. Хронотоп цих творів фіксований у своїй просторовій структурі і деталізується порівняно з попередньо розглянутими творами «звіриного епосу». Так, зокрема, у казці «Телесик» («телесик» – від дієслова телесуватися, тобто соватися, кидатися в різні боки, наприклад, у колисці) зберігаються часові та просторові настанови з показом людини від стану новонародженого («поїдь, діду, в ліс, вирубай там мені деревинку та зробимо колисочку», «положила баба ту деревинку в колисочку – колише й пісню співає», «встають уранці – аж з тієї деревинки та став синок маленький») до старості (дід і баба) і життєвим розширенням її світогляду («коли ж не вмію – як його сідати?», «нехай тебе задні (гуси) візьмуть!», «вони нагодували його

(гуценя) і напоїли, і під крильця насипали пшона»). У широкій палітрі змістового наповнення цієї казки – від народження Телесика до боротьби з надзвичайними силами – зміями, перемоги над ними, повернення до рідної домівки – виражається конструктивний хронотоп (конструюється творчою уявою) із певним набором обставин часового та просторового значення.

Хронотоп чарівної казки як втілення ритуалу ініціації є лайт-версією міфа про героя, який у своєму становленні проходить певні етапи. Тут варто знову згадати про міфологічного героя Дж. Кемпбелла, «мандри» якого нагадують вічний коловорот – «повне коло, від гробу утроби до утроби гробу» (*англ*. – «full circle, from the tomb of the womb, to the womb of the tomb») [346].

Ключовими віхами циклу є «відчуження» та «преображення» . Для позначення цих станів Дж. Кемпбелл застосовує термінологію А. Тойнбі, за якою «*Відчуження*» означає початок особистісної кризи Героя (наприклад, як у знаменитому випадку із «чотирма зустрічами» Будди), внаслідок якої відбувається його містико-аскетичне відсторонення від детермінізму зовнішнього феноменального світу. Досягнення Героєм вищого духовного виміру через розмежування істинного і хибного знання, самозаглиблення і споглядання символізує (наприклад, просвітлення Будди) характеризуються «*Преображенням*». Звідси – універсальність для всіх народів матриця «мономіфу», структура якого передбачає наявність трьох взаємопов’язаних елементів: «вихід» героя (з профанної дійсності), «ініціація» (посвячення у дійсність сакральну – зазвичай за допомогою надприродних істот-помічників) та «повернення» (до звичайного світу на новому витку духовного буття).

Шлях героя у хронотопі казки, де прямо чи зміщено, з елементами гетерохронності, репрезентована діахронія основних етапів темпоральності, був би неможливий як діалог потойбічного і сього світів без посередника, у ролі якого постає трікстер – універсальний персонаж казок різних видів і жанрів, що дозволяє говорити про їх міфопоетичну смислову спорідненість.

Найбільш яскраво архетип трікстера як Тіні (героя-антагоніста) виявляється в амбівалентній тотемній фігурі тварини-помічника/шкідника. Наявність трікстерських трюків та героя-трікстера в українських казках спонукало російських та українських дослідників окремо звернутися до дослідження таких сюжетів. Трікстеріада посідає у фольклорі значне місце. Саме на трікстерських трюках побудовані міфи та архаїчні, анімалістичні, чарівні та побутові казки. Образ трікстера та структуру текстів, що базуються на трюках, розглядали Е. М. Мелетинський, Г. Пермяков та Е. Костюхін [415, с. 25–28].

Образ трікстера в українських народних казках на структурному та типологічному рівні найдокладніше розглядає С. Д. Карпенко, порівнюючи його з міфологічною версією Тіні Героя [293]. Наприклад, аналіз трікстера української анімалістичної казки С. Д. Карпенко здійснює на двох рівнях: сюжетному, за яким створюються умови для виділення одиниць текстів, та типологічному, що дає змогу порівняти трікстера українських казок із трікстерами, що діють у міфологіях Нового Світу та Сибіру. Дослідження останніх були проведені Ю. Берьозкіним [55]. Про низку міфів і легенд, які були обов’язковими елементами обрядів та ритуалів у народів з племінними союзами, розмірковують у своїх дослідженнях Дж. Фрезер, Д. Хайтун, Е. Тайлор та З. Соколова. Тематика таких розповідей має вузький спектр: первинна – «не роби шкоди тварині, бо будеш мати ворога в її подобі» (такі оповіді пояснюють різні табу); інша, досить поширена тема, – померле і воскресле божество або померла і воскресла людина (ініційований). Ініційованого суб’єкта можна вважати Героєм з натяком на можливість травестування у трікстера, а екологічні перестороги – мотивом Тіні Героя, що здатна перебирати його топос (трансформуватися у Героя) шляхом маскування.

Отже, Трікстер постає як універсалія культури. На розмаїття його символічних іпостасей у казках вказують міфологічні персонажі, бешкетники та хитруни, час дії яких – це винятково сакральний час («Золоте століття»),

що закінчується прийняттям усіляких правил та табу. Це доводить деміургічну природу трікстера як помічника Творця, але не заперечує його трансформацію у руйнівника. Трікстер часто зображується розпусником, ненажерою, він сміється над цінностями та настановами колективу, порушує заборони тощо. Найбільш архаїчним міфам притаманне злиття в одній особі функцій культурного героя та трікстера. В анімалістичних казках діє зооморфний трікстер, який виконує кілька ролей. Наприклад, лисиця може бути трікстером або злим духом: тотемна Тінь героя є пережитком мисливських вірувань. У жанрі казки побутують сюжети, де трікстер як комік, насмішник та провокатор змагається із супротивником, губить персонажів, обманює та виступає обманутим, тобто виконує амбівалентну подвійну функцію.

Особливу групу трікстеріади становлять гендерні варіації в національному фольклорі, що здійснюють взаємні перекодування ролей чоловічого та жіночого трікстерів, залежно від патріархальних чи матріархальних культурних передумов: до такої групи можна залучити відому казку «Лисиця і вовк». Вона має кілька ситуацій із невдалим наслідуванням вовком дій лисиці: вовк – як Тінь Героя, лисиця – як власне Герой (це той доволі рідкий випадок, коли чоловік є трікстером жінки, а не навпаки, що доводить природну іманентну «жіночість», органічну матріархальність української культури). Вовк бачить, що лисиця наловила риби, придбала бичка, зробила сани за допомогою магії чи прийомів, що відповідають їхній природі («Рубайся, дерево, криве та праве», «ловися, рибко, велика та маленька»). Він наслідує її дії, проте терпить фіаско – наслідує дії, але хоче більшого та змінює задум і зміст бажання (робить сани: «Рубайся, дерево, криве та криве», ловить рибу: «Ловися, рибко, велика-превелика»).

З переходом від матріархальної культури до патріархальної рис трікстера традиційно набуває фемінний персонаж – лисиця: елементи омани, гри та лицедійства з її боку ілюструє казка «Як лисиця висповідала зайця,

качку та півня». Хід сюжету такий: персонаж запрошує інших (зайця, качку та півня) зібратися і зосередити увагу на певній діяльності (йти на богомілля, сповідатися) і вбиває супутників по-одному. Тема лицемірства як схильності трікстера віддзеркалюється у казці «Лисичка-сестричка», де герой-трікстер виманює в антагоніста (людини) наречену (невістку). Проте віддавати її не хочуть. У мішок садять псів, які карають лисицю.

Казка «Лисичка-сестричка і вовк-панібрат» розповідає про трюк трікстера-лисиці, що вдає хвору або слабку, просить вовка понести її на спині й кепкує з нього (африканський аналог: покара людей богами смертю за удавану гру в похорон: гра трансформується у смерть, карнавал завершується трагедією – типовий вияв трікстеріади скомороха). Тут жіноче постає як традиційний трікстер фалологоцентричної культури. Можливо, на початковій стадії формування сюжету цей трюк і мав сексуальний відтінок, однак був трансформований у зв'язку з приналежністю жанру казки до дитячого фольклору.

Казка «Як звірі ходили пастися у золоте просо» містить інтерсуб'єктивний міфологічний сюжет «Трікстер та інші», де трікстер постає як мотив Чужого. Трікстер-лисиця ночує з вовком, зайцем та ведмедем у ямі, як наслідок – лишається одна і по кістках вилазить з ями. У матріархальній версії міфологічний сюжет про Бабу Ягу представляв її позитивним персонажем як Велику Праматір (володарку лісу), а Івасика-Телесика – як негативного трікстера, оповідав про розкриття задумів трікстера та його знищення, а в сучасній інтерпретації – все навпаки.

Відтак, Герой-Трікстер є універсальним, він має сонмище трюків, про що свідчить безліч казкових сюжетів. У сучасній науці вагомими є дослідження О. Новик, яка виділила певну кількість трюків, що будуються за такими ознаками: позірна небезпека; імітація приманки; підступна порада; намовляння; дратування; позірна смерть; уявне родичання; позірна слабкість. Сюжети побудовані на уявних, замаскованих діях трікстера або повністю – на трюках. Один персонаж може виконувати одночасно кілька ролей, мати

безліч імен, ковзаючи поверхнею взаємин та то провокуючи, то суміщаючи їх, то змінюючи протягом сюжету, демонструючи тим самим надзвичайну креативність. Наприклад, лисиця і вовк – це образи-конкуренти. Вони прагнуть заволодіти здобиччю один одного або змусити здобувати їжу для себе (вовк просить у лисиці риби, використовуючи трюк «примарний родич», а лисиця – трюк «підступна порада», щоб винищити ненависника). Крім цього, лисиця взаємодіє з іншими персонажами (вдає себе мертвою, щоб виманити здобич (рибу) у охоронця (дід, чумаки), використовує трюк «імітації приманки», щоб поміняти пиріжок зі сміттям на бичка-третячка).

Загалом у сюжетах після трюку слідує контр-трюк як помста Героя власній Тіні: лисиця обманює журавля, а журавель тим же відповідає лисиці («Лисиця і журавель»). Розгортання сюжету відбувається за принципом «трюк – контр-трюк», за якого трікстер та антагоніст (Герой) міняються ролями. Це відповідає закону діалогу культур, де учасники також чергують полюси культурної активності. Отже, патерн трікстеріади у семантичному просторі казки засвідчує її комунікативність та діалогічність, що наближує казку до сучасності, зокрема до плутовських мотивів та реалістичних принципів раннього модерну.

Такою є основна частина *побутових (соціально-побутових)* казок («Правда і кривда», «Язиката Хвеська», «Семиліточка», «Дідова дочка й бабина дочка», «Названий батько», «Мудра дівчина», «Як Іван царя перебрехав», «Ледащиця», «Калиточка», «Кирик» та ін.), що сформувалася за часів феодалізму, а отже, ці казки за походженням є не такими давніми, як попередні групи.

Соціально-побутові твори становлять найбільшу групу українських народних казок, мають оптимістичне спрямування, закликають до боротьби за справедливість, показують житейські реалії, а основний пафос у них спрямований на утвердження добра і соціальної справедливості. Ці твори, особливо сатиричного спрямування (приміром, «Як пан гавкав на старого

пня»), також називаються реалістичними, оскільки в них відображені дійсні події, а вимисел переноситься в площину земної діяльності людей.

Таким чином, у побутових казках можна констатувати реальний (визначений) хронотоп, який має дещо відносний характер: вказуються не конкретні дати чи точно виміряні проміжки часу, а називаються загальні етапи, стани буття природи, суспільства людини. *Реальний хронотоп* цієї групи казок має узагальнений, частково символічний характер, що наближається до суб'єктивного та суспільного його сприйняття.

Варта уваги ще одна найдавніша форма фольклору, яку представляють *казки з пісенними вставками* («Колобок», «Коза-Дереза», «Котик і Півник», «Телесик», «Дивна сопілка», «Кривенька качечка») та пісні-казки («Кицькин дім», «Танцювали миші по бабиній хижі», «Козуню-любуню», «Ходить гарбуз по городу»). Казки з пісенними вставками та пісні-казки – це словесно-поетичні, або музично-поетичні твори, в яких навколишній світ розкривається за допомогою фантастичних образів і тварин. Твори цього жанру входять до загального фольклорного фонду українського народу, із дорослого фольклорного побутування перейшли у дитяче світосприйняття і стали повністю дитячим продуктом. У них простежується діалектична єдність суспільного й індивідуального. Конструктивна хронотопна структура цих творів окреслена, насамперед, їх чіткою ритмізацією та обов'язковою римою. Створюється вона за допомогою жартівливої тематики пісень-казок, а головні персонажі – тварини створюють загальну цілісність тексту. Часово-просторові співвідношення в них не актуалізуються, а мисляться як цілком тотожні об'єктивним (тварини, які діють у своїй реальності, повністю ототожнюються з людьми).

За своїм обсягом пісенні вставки ніби акумулюють те природне, відверте і відкрите інтонаційне тло, яке властиве рецитації казки в цілому. Відзначимо й те, що вплив пісні, музики на людину не завжди піддається науковому осмисленню. Музика торкається позасвідомого та через Символічне проникає у Реальне. Зокрема, Б. Асаф'єв, О. Кошиць,

М. Лисенко, К. Станіславський, а також Г. Верьовка, Г. Побережна висловлювалися про явище мистецької психічної енергії та її вплив на слухачів, про випромінювання, що йде від виконавця, обмін енергіями (виконавець-слухач) та енергетичний візерунок золотистої енергії, яку іноді бачать слухачі. Це дуже важлива грань невербальних фонопсихолінгвістичних параметрів музичного мистецтва, зокрема й співу.

Зокрема, Г. Побережна підкреслює, що «енерго-інформаційна теорія, постулюючи хвильові процеси як основу матерії, насправді апелює до музичної основи Всесвіту, про яку сповіщається ще в прадавніх музично-космогонічних теоріях. В Індії, наприклад, існувало вчення про Вищий звук Надо-Брахман як зародок світу, що розгортається через вібрації частот у видимий світ. Музика, як вважалося, не тільки відбиває, але й започатковує пропорційний порядок у Всесвіті. Ця пропорційність задана внутрішньою будовою будь-якого музичного звуку. В його основі – єдиний алгоритм послідовності обертонів, що визначається математично точною відповідністю додаткових частот (призвуків). Сьогодні наука вбачає різницю між феноменальними рядами лише в довжині хвилі. Фактично, довжина хвилі (а це й є атрибут звуку) – ключ Всесвіту. Музична система в цілому відбиває універсальні схеми світобудови, і наука це підтверджує» [460, с. 87–96].

Слушним, на наш погляд, буде приклад того, що непересічний музикант Н. Сараджев відчував і визначав висоту вібрації звуків і в межах однієї октави фіксував 1701 музичний тон, обґрунтовуючи це тим, що «243 звучання в кожній ноті (центральна і в обидві сторони по 121 бемолю і дієзу). Якщо перемножити на сім нот октави, то вийде одна тисяча сімсот один звук» [629, с. 15]. Як тут не навести міркування Теда Ендрюса, що «музичне відтворення астрологічної карти людини навіює благоговійний страх. З точки зору музики, воно резонує в самих глибинах нашої сутності. Медитація під його звучання розкриває в людини сильну інтуїцію і

приводить до підняття на вищі ступені свідомості. Воно торкається глибин душі, про які ми й не підозрюємо» [680, с. 78].

Дослідник К. Волков, характеризуючи українські традиції, наголошує: «Народ співав красиві пісні, створював красиві знаряддя праці й одяг, прекрасними були народні свята. Красу народ цінував у справі, у дії, в дійсності слів про неї було мало: її треба було розуміти і почувати. Прекрасне – не самоціль, воно – невід'ємна частина життя народу» [105, с. 71]. Через пісні, казки, прислів'я та інші зразки фольклору перед людиною відкривалася краса людських взаємин, формувалося прагнення до одухотворення людської праці, побуту, жадання жити за законами краси. Саме з пісень із казок, пісень-казок, пісень-забавок, колискових, що співалися від народження людини, походить музичність усієї української нації, яка ґрунтується на наявності загального музичного інстинкту, генетично закладених природних схильностей. Це неодноразово підкреслювали у своїх спостереженнях дослідники. Зокрема, М. Грінченко писав: «Усім відомо, як багато обдарований самою природою український народ, скільки в ньому тонкого музичного почуття, здібності до співу, естетичного смаку, скільки в ньому любові, закоханості у свою рідну пісню, найціннішу, найдорожчу перлину з його культурних багатств» [154, с. 41].

В історії вивчення феноменології казки (байки), залежно від вибору тематики та вибору кута зору в інтерпретації фольклорного тексту, виділялися різні ракурси в їх теоретичному дослідженні – літературознавчий (Ю. Клим'юк, В. Коваленко, О. Сидоренко та ін.), методологічний аналіз в естетичному ракурсі (Т. Любімова, Л. Ткачук, Є. Яковлєв та ін.), проведено низку феноменологічних досліджень щодо розкриття специфіки художнього та фольклорного часопростору (В. Бахтіна, Н. Ведернікова, О. Величко, А. Гуревич, В. Іорданський, С. Неклюдов та ін.).

Розглядаючи народну казку як культурний код, на часі необхідні нові ракурси дослідження, пов'язані із структуралістським та постструктуралістським, феноменолого-діалогічним, семантичним аналізом

тексту казки через виділення в ньому сюжетів та мотивів, що є атомарними одиницями наративу. При цьому ключову роль у розбірці та збірці казкового хронотопу (деконструкції) відіграє, враховуючи, що час у казках (за винятком пізніших соціально-побутових) здебільшого міфічний, типологічна категорія простору. Простір, що, відповідно до міфологічної географії, має бінарну структуру, обов'язково містить топографію Чужого («світ навиворіт», «антисвіт», «атопію», «прірву без місцевості», «піди туди не знаю куди») як ймовірне місце ініціації героя в мономіфі. Чужий може відігравати як абсолютно негативну функцію в культурній ідентифікації, демонізуючись у лютого Чужинця, ворога, а може бути позитивним міфомотором ідентичності, відтіняючи світ «своїх» інакшістю, дивністю, цікавинкою прихованого скарбу [94].

Чужість у топографії казки є зворотною стороною свого, інструментом подолання потенційної нестачі та засобом зшивання пробілів Я-ідентичності, зв'язності її дискурсу. Феноменологія казки ґрунтується на потребах людини в переживанні та реалізації ідеалу, Іншого як об'єкта онтологічного бажання. Наявність Іншого робить можливим екзистенційний рух від самості через іншість до самості, асоційований з трьома етапами темпоральності (минуле – теперішнє – майбутнє) та з трьома стадіями мономіфу (вихід – ініціація – повернення). Духовне становлення героя у часі легко трансформується назад у простір.

У міфологічній пам'яті людства, зокрема в казках, легендах, знаходимо відображення уявлень древніх про три світи (небесний, земний, підземний), чотири сторони світу, магічні числа 3, 7, 9, 12 (саме по стільки вогнедишних голів мають у казках змії). Через архетипові уособлення Космосу в казці присутні елементи естетико-психологічного насичення, де домінуючими є рослинні та зооморфні мотиви, які становлять ідейно-смислове навантаження міфопоетичного образу Світового дерева. Вони є центром багатьох композицій і утворюють горизонтальну (місце і час дії) та вертикальну (поєднання трьох світів) структуру етнонаціонального Космосу (світло, лад,

структурованість, гармонія, втілені в образах землі, неба, дерева, берега, острова, каменя, гори, стовпа).

Заслуговують на увагу деякі особливості рецепції українських казок. Казка – це завжди натяк. Варіативна природа казки спонукає індивіда до індивідуального сприйняття та персональної інтерпретації сюжету, що впливає на емоційне переживання та надання казковим персонажам характеристик і особистісної оцінки.

Справді, казка – не моральна сентенція [510; 519]. У казці має бути саме натяк, ідеологічна директива, актуалізація особистісного трактування сюжету й індивідуальне осмислення його змісту. Тому можливість натякнути так, щоби було зрозуміло, в чому саме полягає урок, є першою особливістю казки. Скажімо, в українській народній казці «Ріпка» маленька мишка слугує прикладом того, що успіху люди можуть досягати тільки згуртованою силою.

А в народній казці «Сірко» серйозний урок отримуємо через людську немилосердність щодо старого немічного домашнього пса Сірка. Проте, звернімо увагу, цей урок у казці дається у привабливій формі, з гарним настроєм, з боку щасливого повороту недостойних людських умислів щодо престарілої тварини, з народним гумором і добрим емоційним зарядом. Кульмінацією ж стає момент, коли захмелілий вовк-рятівник заспівав на гостині, оголосивши всім нам знайомі з дитинства слова: «Щас спою!», – з відомого мультиплікаційного фільму режисера і сценариста Едуарда Назарова «Жив-був пес» («Союзмультфільм», 1982), створеного за мотивами українських народних казок і який того ж 1982 року на фестивалі в Суздалі рішенням професіоналів мультіндустрії очолив сотню найкращих мультфільмів.

Отже, душевно нелегкі для емоційного переживання, навіть діаметрально протилежні морально-етичні максими в українських казках, зазвичай, розкриваються у найлегшій для сприймання забавно-розважальній формі, що і становить другу особливість цих народних творів.

Третя особливість пов’язана із специфікою побутування казки в сучасній культурі, коли створені на її архетипічній основі стилізації, екранізації, інсценізації та інші артефакти вдало поєднують коди народної культури з новітнім гештальтом.

Культурологічний аналіз питання хронотопу в українських народних казках дає підстави констатувати, що нині, у період чергової соціокультурної модернізації та своєрідного зламу попередньої системи парадигматичних констант, народна казка як ефективний модус розвитку пізнавального інтересу стає тією реальністю, яка допомагає у доступному обсязі пізнавати минуле, теперішнє і майбутнє, розкривати часово-просторову єдність первісної культури із сучасністю. У казці як у моделі культури в алегорично-абстрагованих часових і просторових координатах розгортаються формули-сигнатури конкретно-історичних картин світу.

Казка *компресує хронотопи у єдиний наратив.* Наприклад, українські народні казки допомагають осягнути специфіку локального міфологічного часопростору первісної людини, сформованого общинно-родовою формою суспільного життя, підпорядкованого природі та ритуальним і обрядовим традиціям. Античне циклічне формування ідеї часу і простору сприяє розумінню світу як гармонійного, впорядкованого, пластичного простору, живого Космосу. Через християнські ідеї в народних казках ми піднімаємося до розуміння світоглядних «осьових» загальнолюдських істин, формуємо історичному русі людства лінійне розуміння часу в, установки темпорального мислення, яке, одначе, зберігає прадавню зверненість до «золотого століття» як певне живе сховище часу. Зокрема, через соціально-побутові казки конкретизується категорія Теперішнього, яке наповнене великою кількістю присутності минулого: «…ми все менше здатні долати ті моменти Минулого, котрі хронологічно залишилися позаду. Чи можливо, щоб кожне «хронологічне», «звичайне» Теперішнє нині ставало б частиною великого культурного та інтелектуального Теперішнього, Теперішнього, яке

не відповідає бодлерівському визначенню, Теперішнього як невловимо короткої миті переходу від Минулого до Майбутнього?» [162].

Таким чином, звернення до проблеми «відчуття часу», формування нових концепцій часу і меж, які розділяють теперішнє, минуле і майбутнє, переживання хронотопів як просторово-часової схеми-коду у наш час набуває особливої актуальності. Власне, на балансуванні такого «відчуття часу» і здійснюється розвиток сучасної культури та мистецтва.

У міфопоетичному семантичному просторі казки у стиснутому вигляді присутні різні хронотопи, які перетинаються між собою у поліфонії культурних смислів, що цілком відповідає гетерохронічності постмодерної культури, де зустрічаються реальні та віртуальні світи у середовищі гри, яка сама по собі є кібер-сценарієм мономіфу. Це свідчить про актуальність дослідження хронотопіки казки в сучасних умовах. Казка є ефективним доступним методом актуалізації міфологічної пам’яті української народної художньої культури у сучасному світі, у тому числі через дитяче кіно, рекламу, мультиплікацію, відео та віртуальні ігри. Саме в казці знаходять вдалий баланс елементи сакрального пафосу та розважального гумору, прийнятні для молодої генерації Z.

Висновки до третього розділу

Показано, що сучасна українська культура переживає перехідний період і перебуває у стані надбання нових смислів. Значною мірою цей стан пов’язаний саме з пошуками адекватних шляхів моделювання національної ідентичності, у процесі творення якої необхідно, з одного боку, засвоювати національні цінності, а з іншого – активно інтегруватися до умов сучасного суспільства, врахувавши свої індивідуальні особливості й особисту спрямованість.

Розкрито, що міф є основою народної традиційної культури і ядром фольклору. Якщо традиція як «нульова фонема» формується на стику

горизонталі і вертикалі, синтагми і парадигми, статики і динаміки, синхронії і діахронії, метафори і метонімії, концентратом яких є хронотоп як перетин зовнішньої вісі відцентрового зміщення та внутрішньої вісі доцентрового сходження, то міф, як народний традиційний наратив, входить до структури хронотопу і складається з історично стійких архетипів та історично лабільних цінностей. Перші складають реально-символічну мову міфу (семіосферу міфу, смислові інваріанти його культурно-цивілізаційної соціальної стихійної пам'яті). Другі – утворюють царину ідеальних значень міфологічної свідомості, підвладних руху історії, яка трансформує їх від фольклору через фольклоризм до неофольклоризму.

Доведено, що аксіосфера, хронотоп та семіосфера утворюють цілісну єдність структури культури на генетичному, світоглядному та знаково-символічному рівнях, що дозволяє тлумачити їх приховані сенси шляхом герменевтичної інтерпретації. Таким чином, інтегроване символічно-знаково-ціннісно-смислове середовище культури є історичним підґрунтям моделювання хронотопу. Поняття аксіосфери як ціннісного згустку певного середовища, його духу, стилю і світовідчуття, будучи транскордонним концептом, займає маргінальну нішу між відносно стійкими позаісторичними архетипами культури та історично лабільними формами суспільної свідомості.

Аксіосферу презентовано як сферу ціннісного переживання смислів, суб'єктивним виявом семантичного простору, що займає проміжну нішу між генетичним та текстуальним шарами культури, між генотекстом та фенотекстом, архетипом та кенотипом, Реальним та Символічним. Як царина Уявного аксіосфера пов'язана з етнічною ментальністю, способом мислення спільноти, що визначається картиною світу. Координатами картини світу, аксіосфери, ментального поля є хронотоп, який виявляється на всіх рівнях структури культурного буття: як архетип (наприклад, мандала в індоєвропейській традиції), смисл (циклічна модель буття у релігійно-

філософській думці – сансара, дхармачакра), символ (хоровод, солярний знак, розетка, відбиток круглого зерна, ритуальна площа, дзеркало тощо).

Традиціоналізм як патерн моделювання ідентичності апелює до цінностей премодерну та раннього модерну, акцентуючи увагу на класичній метафізичній ідентичності, котра передбачає установку на консервацію цінностей, вертикальну передачу смислів від покоління до покоління, визнання авторитету старших, центрацію та систематичну послідовність у зведенні метанаративу, що є вищою метою традиційної ідентичності, цілеспрямоване месіанство якої подібне до мандрів паломника.

Традиційні моделі хронотопу спираються на архаїчні культури, засновані на аграрних спостереженнях, тому вони тяжіють до кола, замкнутого простору, часу як вічного коловороту, повернення до Золотого століття. Циклічність є загальною ознакою премодерну, притаманною для осілих культур, у тому числі протослов'янської та протоукраїнської. Лінійне бачення хронотопу (час як єдина універсальна пряма, простір як рух уперед) зароджується в номадичному побуті варварських племен, перетворюється на основу композиції еллініcтично-римського роману (зав'язка – кульмінація – розв'язка), але остаточно оформлюється лише на основі раціоналізації культури, привнесеної «осьовим часом» (іудаїзм, християнство).

Дійдено думки про переформатування традиції у площині діалогу глобального і локального (глокалізм), архетипу і технології (етнофутуризм), універсального та конкретного (транскультура), часів і просторів (гетерохронність, альтермодерн, феноменологія Чужого), коріння – есенціальних витоків та руху – екзистенційного існування *(номадизм)*.

Подібний діалог, за умов збереження у його атмосфері етичної установки, не перетворюється на ліберальну іронію чи примусову естетизацію традиції (що може образити консерваторів та фундаменталістів – її базових носіїв), а відповідає історично притаманній для культур візантійського кола (куди входить і східнослов'янська, зокрема українська культура) установці на *сизигію* – гармонізацію розрізнених елементів у ціле.

Обґрунтовано, що ідентичність народу спирається на знання і переживання цінностей етнокультури. Показано, що українська народна художня культура залишається сучасною, доки у довершеній формі продовжує відтворювати визначальні зміни новітнього життя українців, історію, побут народу, повідує його стремління й ставлення до реальності, таким чином ідентифікує серед інших культур. Рух від минулого через сучасне до майбутнього, як рух від вічності (самості) через мить (інше) до вічності (самості), є мономіфом, тобто універсальною матрицею розвитку суб'єкта культури, – як кожної окремої людини, так і спільноти. Самість набувається у діалозі, діалог здійснюється у хронотопі, хронотоп як єдність темпоральності та протяжності, де людина зустрічає Іншого як подію досвіду. Такий діалог сприяє перебудові суб'єкта та творчості, звільненню від стереотипів і поверненню до основ власного Реального буття. Отже, традиція не гасне. Вона може змінюватися і переформатовуватися. Гротескна консервація традиції завдає шкоди їй набагато більше, ніж її критика і заперечення. Саме тому актуальна трансформація та стилізація традиції відповідно до потреб часу є безкінечно важливими завданнями художньої творчості, як феномену діяльності та формування етнокультурної ідентичності.

З метою збереження та розвитку етнокультурної ідентичності, необхідно знаходити нові форми функціонування традиції, її поєднання з модерном та постмодерном.

Культурологічний аналіз питання хронотопу в українських народних казках дає підстави констатувати, що нині, у період чергової соціокультурної модернізації та своєрідного зламу попередньої системи парадигматичних констант, народна казка як ефективний модус розвитку пізнавального інтересу стає тією реальністю, яка допомагає у доступному обсязі пізнавати минуле, теперішнє і майбутнє, розкривати часово-просторову єдність первісної культури із сучасністю. У казці як у моделі культури в алегорично-

абстрагованих часових і просторових координатах розгортаються формули-сигнатури конкретно-історичних картин світу.

Казка компресує хронотопи у єдиний наратив. Українські народні казки допомагають осягнути специфіку локального міфологічного часопростору первісної людини, що був сформованим у підпорядкованій природі общинно-родовій формі життя суспільства, з її ритуальними і обрядовими традиціям. Античне циклічне формування ідеї часу і простору сприяє розумінню світу як гармонійного, впорядкованого, пластичного простору, живого Космосу. Через християнські ідеї в народних казках ми піднімаємося до розуміння світоглядних «осьових» загальнолюдських істин, формуємо лінійне розуміння часу в історичному русі людства, установки темпорального мислення, яке, одначе, зберігає прадавню зверненість до «золотого століття» як певне живе сховище часу.

У міфопоетичному семантичному просторі казки у стиснутому вигляді присутні різні хронотопи, які перетинаються між собою у поліфонії культурних смислів, що цілком відповідає гетерохронічності постмодерної культури, де зустрічаються реальні та віртуальні світи у середовищі гри, яка сама по собі є кібер-сценарієм мономіфу.

Герменевтична інтерпретація міфопоетичного хронотопу української народної казки дозволила окреслити характер казки як художньої версії міфу та віднайти у її складі наступні символічні іпостасі: Софія як вияв жіночого начала, Чужий як вияв чоловічого начала, Центр як символ влади, Периферія як символ протесту тощо. Ці символічні іпостасі подібно до Героя і Трікстера можуть змінюватися ролями, тому що аксіосфера казки гнучка і синкретична.

Казка пом’якшує ключові архетипічні структури традиційного хронотопу. Похідні від міфу, казки постають моністичним простором сизигії – гармонізації часткових елементів у ціле. Сизигію можна вважати виявом соборності як характерної риси традиційної української народної художньої культури. Соборність – містична установка на єдиноцілісність спільноти – є

похідною від Софіїного сприйняття космосу як системи взаємопов’язаних елементів, що сходять до єдиного першопочатку.

Часові та просторові локативи українських казок варіюються у залежності від виду казки: реальний хронотоп соціально-побутових казок переплітається із священним часопростором чарівної казки як похідної від мономіфу.

Характеристик традиційного українського хронотопу визначено: центрованість та бінарність, софійність та чужість, цілісність та синкретичність. Ключовими його формулами є сигнатури: Центр, Софія, Чужий. Вони визначають подальші опозиції: периферію, «антисвіт», світ «Своїх». Модель екзистенційних відносин має назву «соборність», або «симфонія». Українська народна художня культура як міфопоетичне утворення також є центрованою. Вона поєднує язичницькі общинні корпоративні традиції з безпосереднім та автентичним персоналістичним духом ранніх християн. Вона сприймається як моральний обов’язок – відданість Іншому.

РОЗДІЛ 4

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА В КОНТЕКСТІ ХРОНОТОПУ КУЛЬТУРНОГО ПРОЦЕСУ ХХ ТА В УМОВАХ КУЛЬТУРНОЇ РЕАЛЬНОСТІ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

4.1. Становлення національної специфіки українського фольклористичного дискурсу у хронотопі аксіосфери радянської культури

Культура радянської епохи – це особливе, специфічне явище соціокультурного мислення й масової психології. Притаманною означеному часу була, як зауважує В. Біблер, закладена у протиставленні минулого і майбутнього бінарна природа, а також орієнтація художньої культури на «дуальність» (революція – контрреволюція, білі – червоні, ми – вони, наші – не наші тощо), популістська спрямованість на майбутні колективні досягнення поряд із байдужістю до сьогодення, до важливої ролі культури в житті будь-якої конкретної людини [57, с. 40].

Міфологізувався устрій. Магістральними механізмами цього процесу ставали характерні для міфологізації «ототожнення та проекція» (за О. Колесник). Ці механізми створювали специфічний хронотоп для трансформацій аксіосфери української народної художньої культури цього періоду. Символізувалися історичні особи, творилися «власні міфи» (О. Колесник), відбувалися спроби «побачити реальних людей за постатями напівбогів» [307, с. 58]. Відбувалося творення «політичного міфу» – штучного конструкту, який прагнув «перерости у "справжній міф"» і готував для цього «відповідний настрій громадськості» [там само].

Попри те, що архетипи у хронотопі української народної художньої культури – це апріорні позаісторичні форми творення ціннісного життєсвіту

(аксіосфери) і, відповідно до виокремлених К. Г. Юнгом констант, наповнюються конкретним етнічним змістом у контексті локальної символіки та семантики культури, – їхні ієрофанії (видимі прояви сакрального) з часом змінюються і залежать від соціокультурної та громадсько-політичної ситуації доби, змушуючи «світ архаїки та світ цивілізації активно пояснювати один одного» (за С. Аверинцевим [6, с. 115]).

У просторово-часових реаліях радянського хронотопу дискурс щодо української народної художньої культури зазнав суттєвих трансформацій відповідно до нового ментального поля того часу, а саме – духовної атмосфери соціалістичного реалізму. Радянська епоха додала нових символічних якостей (іпостасей) в аксіосферу культури. Деконструйовані у пострадянські часи, вони збереглися в імпліцитній формі ремінісценцій навіть у дискурсі постмодерну і притаманного йому специфічного урбаністично-інформаційного постфольклору – наративного комплексу новітніх жанрів народної художньої культури з відвертою іронією (трікстеріада), маргінальністю та атмосферою соціального протесту й релятивації. На противагу їм діяли локальні осередки збереження народної спадщини в усій недоторканості її первинних священних символічних основ [522].

Культуру радянської доби відрізняє найгостріший характер боротьби між старим і новим, традицією та революцією, етнічним та класовим, причому це виявлялося не лише в Україні, а є типовою рисою доби індустріалізації, коли новий устрій життя робітників починав суперечити патріархальному етносу селян. Чим сильніше, яскравіше і талановитіше заявляло про себе нове, тим дужчим був опір традиційних форм життя, у тому числі, в культурі. Через це радянська художня культура була просякнута, з одного боку, оптимізмом, а з іншого – острахом перед майбутнім. Втім суперечливість, бінарність радянської художньої культури, накладання обмеження на становлення і розвиток суб’єктного начала, мотивували й ставали поштовхом до творчого саморозвитку талановитих

індивідів з яскравим проявом притаманних тільки їм відмінних рис, відзначалося у творчості яскравих її представників (Максим Горький, Володимир Маяковський та ін.).

Зіткнення дискурсів – патріархально-народного та (пост)модерно-урбаністичного – створювало специфічний хронотоп для трансформацій аксіосфери української народної художньої культури. В останній синкретично переплелися премодерні етнічні традиції матріархальних солярно-вегетативних культів Великої Матері (аграрний стиль), індустріальні модерні установки на раціоналізацію традиції (пролетарський урбанізм) і постмодерна іронічність щодо останньої та її стилістичне переформатування у бік подвійного коду (хіпстерський урбанізм). Усе це доповнювалося добре збереженою регіонікою фольклору та набувало особливого значення в контексті етнофутуризму та глокалізму.

Радянська художня культура мала суперечливу, бінарну природу, яка, з одного боку, сприяла саморозвитку індивідів, а з іншого – накладала обмеження на становлення і розвиток суб’єктного начала.

Однією з найважливіших складових політики радянської влади була проголошена так звана культурна революція. Вона переслідувала два провідних завдання: залучення до культури широких верств населення [106] та організацію сфери культури так, щоб вона популяризувала прерогативи нового суспільного ладу [357]. Унікальність радянського часу полягала у тому, що протягом переважної частини цього періоду культурі та її ролі в житті людей надавалося важливого значення, втім культурне життя було щільно переплетене з життям політичним.

Попри ідеологічну заангажованість і щільне переплетення з політичним життям, від якого залежала будь-яка культурна подія того історичного фазису, художня культура, керована політичним режимом радянського періоду, інтенсивно розвивалася [580].

У перше десятиліття радянської влади в культурному житті України панував плюралізм. Діяли численні літературні та художні союзи й

угруповання, провідною стала орієнтація на тотальний розрив з минулим, нівелювання інтересів особистості і звеличування маси, колективу. У 30-ті роки ХХ ст. соціалістичний авангард змінюється на соціалістичний консерватизм. Футуристичні пошуки перших ленінців змінює сталінський ампір. Від стилістичних експериментів митці, легітимізувавшись, повертаються до академізму та античного реалізму, і культурне життя в радянській Україні знаходить новий вимір. Процвітають соціальні теорії та прогнози, не підкріплені практичними, емпіричними розробками, тобто соціальні утопії. Відбувається рішучий офіційний поворот культурної політики в бік конфронтації з іншими (несоціалістичними) країнами, так званим «капіталістичним оточенням», і «побудови соціалізму в окремо взятій країні» на основі внутрішніх сил. Формується «залізна завіса», що відокремлює суспільство не тільки в територіально-політичному, а й у культурному контексті від іншого світу. Стрижнем усієї державної політики в галузі культури стає формування «соціалістичної культури». З відносним культурним плюралізмом попередніх часів було покінчено. Усі діячі літератури і мистецтва були об’єднані в єдині уніфіковані союзи.

Провідним у художній культурі визнається метод соціалістичного реалізму. Власна природа цього методу була настільки ж суперечлива, наскільки суперечливою була і сама культура радянського періоду. Амбівалентна природа соцреалізму виявлялася в тому, що, з одного боку, цей метод був інструментом поборення відчуження митця від творення культурних здобутків, а з іншого – метод соцреалізму використовувався для розв’язання задач, пов’язаних головно із владними відносинами, що незмінно породжувало практику ідеологічної і культурної експлуатації цього методу.

Отже, соцреалізм як метод, заснований на певному способі вирішення конкретних протиріч, у результаті якого виникає «ефект поборення відчуження» (у сфері ідеального), об’єктивно приводить до діалектичного розвитку *ідеалу волі*. Принцип суб’єктивності, що є основою методу соцреалізму, стає провідною передумовою діалектичного заміщення ідеалу

волі на *ідеал самозвільнення*. Саме на шляху сполучення творчості з ідеалом самозвільнення і народжувалися кращі твори радянської художньої культури. В них утверджувався образ людини як суб'єкта історії і культури, що призводило до відповідних наслідків, які стосуються не лише автора (творця), а й глядача.

Соцреалізм пов'язаний із творчим вирішенням реальних протиріч конкретним індивідом. Тому і сам цей метод існує не як метод у цілому, а тільки у вигляді його конкретно-авторської модифікації. Соцреалізм – це не рецепт «виготовлення» мистецтва про соціалізм. Це певний художній погляд на світ, що несе творчий, діяльнісний спосіб подолання відчужених форм соціального буття (звільнення), хоча й в утопічній формі. Цей метод критикує ідею творчості як неусвідомленої, стихійної і самодостатньої форми буття художника, затверджуючи при цьому не утилітарний підхід, а живий зв'язок творчості з суспільним ідеалом звільнення людини від будь-яких форм відчуження (бюрократії, грошей, ринку тощо). Як «провідний творчий метод» радянської культури, він визначав для творчої інтелігенції зміст і структурні принципи побудови творів. Складні культурні явища свідомо спрощувалися, їм давалися категоричні й однозначні оцінки.

Намагаючись визволити з лабетів структури людину, соціалістичний реалізм її фактично втратив, оскільки особистість розчинилася в новому тотальному. Відновленим виявився архаїчний стан суспільства. Людина ставала цілковито затисненою в суспільні структури. Невиділеність людини з маси стала однією з провідних рис відновленої приписаної ідентичності. Нестабільність становища людини в суспільстві, її неорганічна впровадженість у соціальні структури змушували цінувати свій соціальний статус, беззастережно підтримувати офіційні погляди на політику, ідеологію, культуру. Тому, радянській художній культурі були властиві протиріччя, що не знаходили свого вирішення у рамках суспільної системи, котра склалася в Радянському Союзі. Вивчення цих протиріч дозволило підтвердити наявність як гуманістичного, суб'єктно-творчого боку цієї культури як особливого

типу всесвітньої культури, що стала однією з найважливіших форм «самодетермінації індивіда у видноколі особистості» (В. Біблер) [57], так і «зворотного боку» цього феномена, пов'язаного з наявністю відчужених форм можновладного придушення творців культури.

Важливим для культури радянського періоду було апелювання до загальної колективної думки, розуміння світосприйняття народу, його психології, етичних настанов і прагнень, відображення зв'язку і спадкоємності поколінь. Українська обрядовість, як повноцінний пласт української художньої культури та сукупність образних уявлень, які на тривалій хронологічній дистанції сформували естетичні ідеали нації й мотивували людську спільноту до самовпорядкування своїх взаємовідносин і взаємозв'язків [567; 580, с. 165], могла забезпечити відповідність вимогам прийдешнього часу. Оскільки український фольклор тісно пов'язаний із соціальним середовищем, а наявність утилітарних, практичних його функцій підлаштовувала фольклорну естетику до семантики повсякдення, у хронотопі соцреалізму українська народна художня культура опинилася під тотальним контролюванням комуністичної партії. Колективізаторська ефективність української фольклорної традиції характеризувала культурну, національну і групову ідентичності, сприяла консолідації суспільства, тим самим, визначила зацікавленість радянської влади українським фольклором. На основі українських звичаїв, обрядів, свят, ритуалів створювалися нові свята й обряди, відповідні суспільним вимогам того часу і в яких одночасно відбивалися колективні традиції й індивідуальна народна творчість українців, наповнена традиційним «змістом соціального наслідування», що дозволяло «збудувати життя за допомогою досвіду минулих поколінь» (С. Кримський) [324, с. 283].

Отже, в основу утворення нових радянських свят і обрядів було покладено українську традиційно-обрядову культуру, з її збереженим досвідом поколінь, смислами і кодами. Розуміючи «особливості української душі» (С. Павлюк), в радянському хронотопі ототожнювалася філософія

держави та «національної вдачі» (С. Павлюк), в якій «заховані нуртуючі джерела державотворчої енергії» [600; 649, с. 8].

«Відвіку укорінені в побуті» звичаї («повсякденні усталені правила поведінки, що склалися історично на основі людських стосунків, у результаті багаторазового здійснення одних і тих же дій та усвідомлення їх суспільної значущості», що «як неписані закони, народжуються разом з народом і передаються з покоління у покоління, тобто стають традиційними» [649, с. 122]) та обряди («символічні дійства, приурочені до відзначення найбільш важливих подій у житті людських гуртів, родин, окремих осіб (віншування хлопців на Різдво, посівання на Новий рік, колядування, клечання хати на Зелені свята)») [там само]) є найдавнішою формою духовної культури народу. Якщо звичаїв дотримуються щоденно, то обряди виконуються напередодні або у дні свят. Визначаючи обрядовість українського народу, можна констатувати, що це – система усталених обрядів, якими супроводжується громадсько-побутове чи релігійне життя. Найкраще багатство української обрядовості виражене в обрядовому фольклорі – піснях, побажаннях, віншуваннях, примовляннях тощо [649, с. 123].

Український фольклор активно використовувався структурами влади. Фольклорні традиції під впливом зміненого державного устрою й соціокультурної системи також зазнавали змін. Провідні політичні та діячі культури і мистецтва, спираючись на традиції, додавали їм нових значеннєвих відтінків, створювали нові звичаї та традиції з опорою на ідеологічно прийнятний для державного ладу символічний порядок. Нові традиції віддзеркалювали події й факти, характеризували й визначали основоположні настанови утвореного суспільно-політичного ладу.

Водночас народні традиційні обрядово-ритуальні форми фольклору відігравали роль стримувального фактора, своєрідного «гальма» для укорінення нових традицій. Масові звичаї й традиції як квінтесенція радянської художньої культури набували характеру дуалістичної моделі, демонстрували, з одного боку, творчу самосвідомість народних мас, з іншого,

– соціокультурну маніфестацію влади. Архетипи і кенотипи, народний топос і радянський хронос перебували у процесі тривалої взаємодії, яка вимагала свого теоретичного обґрунтування. За допомогою культурних соціо-психологічних механізмів радянська влада провадила постійний вплив на масову свідомість.

Від 60-х років почалося широке дослідження радянських традицій і обрядів. Переважно масові традиції радянських років розглядалися як комплексне політичне, соціальне і культурне явище, що було найважливішою складовою ідеологічної роботи партії. У 1970-х роках дедалі більшої популярності набували фольклорні фестивалі. До участі в них залучалися окремі виконавці, колективи художньої самодіяльності, аматорські об'єднання і клуби збирачів фольклору. Відроджували і творчо освоювали у цей період чимало національних традицій – у фольклорних ансамблях, художніх промислах, народних обрядах. Розпочався масштабний рух з охорони пам'ятників історії і культури.

Крім фестивалів, оглядів, конкурсів художньої самодіяльності, важливе значення мала постійна участь самодіяльних творчих колективів у культурному обслуговування населення. Ця робота складалася з декількох окремих напрямів, серед яких: виступи у масових заходах у межах суспільно-політичних кампаній; участь у святах, тижнях, днях, декадах мистецтва; участь у трудових святах тощо.

У другій половині 80-х – початку 90-х років XX століття, попри прояви елементів демократизації суспільства, зберігається властива попередньому періоду залежність народної художньої культури від політичної кон'юнктури. Зацікавленість владних кіл у негативному висвітленні радянської історії призвела до появи однобічного тлумачення культурного життя країни, переважно з позиції протистояння художника і влади. Позитивним моментом цього процесу стала розробка багатьох раніше закритих тем і проблем народної художньої культури. Найбільш серйозну

наукову оцінку, на наш погляд, одержало висвітлення негативних проявів культурної політики радянської держави.

Стан системи державного управління культурною сферою у 1991–1992 роках можна охарактеризувати як кризовий. Головне протиріччя полягало у тому, що сформовані в радянський період механізми монопольно-ідеологічного, централізованого керування культурною сферою суспільства не відповідали його ідеалам, цілям і цінностям. Упродовж 90-х років відбувся перехід від радянської моделі і механізмів управління культурою до демократичної, характерними ознаками якої у сфері культурної політики були: збільшення кількості суб'єктів культурної політики за рахунок заохочення суспільних ініціатив; відмова від патерналізму держави на користь партнерських відносин з іншими суб'єктами культурної політики; організація регульованого ринку послуг; пріоритетність у виділенні фінансових засобів; стимулювання художньої творчості і творців художніх цінностей. З іншого боку, неконтрольоване поширення вільного ринку призвело до пригнічення традицій народної культури з боку індустрії розваг, економічного занепаду та малоефективності ухвалених державою заходів, оскільки інститут держави в умовах глобалізації почав втрачати свій авторитет.

Існували й інші труднощі, які до кінця 90-х не вдалося перебороти на державному рівні. Основними серед них були: неузгоджена культурна політика на різних рівнях управління (національному, регіональному, місцевому); дублювання функцій у системі органів влади, що здійснюють культурну політику; відсутність цілісної концепції розвитку культурної політики і державної стратегії в царині культури [223; 437]. Позбавлена соціальної підтримки, самодіяльна художня культура переживала значні труднощі. Утім, протягом 90-х років держава намагалася розробити оптимальну модель «комерціалізації» вітчизняної культурної сфери. У результаті, до кінця перехідного періоду, у сфері художньої культури було

здійснено перехід від авторитарно централізованої до поліцентричної державної політики.

В рамках демократичної моделі істотно змінилися уявлення про функції держави як суб'єкта культурної політики, що вбачалися у формуванні особистісних якостей, нарощуванні людського потенціалу, зростанні творчої самоорганізації, стимулюванні споживання культурних послуг і продуктів творчої діяльності, культурної розмаїтості, участі громадян у культурному житті тощо.

На відміну від кінця 90-х років, початок XXI століття було ознаменовано зростанням інтересу до радянської спадщини, яку неможливо редукувати до тоталітарної культури. Складність і неоднозначність доби зумовила її діалектичне засвоєння у контексті гуманітарного знання.

Окресливши загальні риси розвитку народної художньої культури в радянському хронотопі, докладніше охарактеризуємо еволюцію українського фольклористичного дискурсу у хронотопі аксіосфери радянської культури.

У перші десятиліття становлення радянської влади в УРСР Уряд приділяв незмірну увагу розгортанню масової культурно-освітньої роботи, яка мала стати одним із важелів здійснення культурної революції, виховання нової людини, сприяти розв'язанню завдань підвищення рівня класової самосвідомості. Водночас революційні прагнення до подолання старорежимного минулого не оминули традиційної культури. У середині 20-х років виникає *ідеологічне керівництво*, що стає якісно новим феноменом керування мистецько-культурним процесом. Саме цей феномен, з яким практично не зіштовхувалися попередні епохи, доводиться постійно враховувати, торкаючись розвитку фольклористичної концепції XX ст.

Перші вияви ідеологічного ставлення до традиційної народної творчості обумовлені спрямованістю на перевиховання «класово несвідомої» верстви тодішнього суспільства – селянства. Це супроводжується руйнацією дореволюційних фольклористичних інституційних структур, згортанням

експедиційної і публікаційної діяльності і, врешті, чищенням бібліотечних фондів. Водночас активно поширювалися твори комуністичних лідерів, якими й так рясніли фольклористичні видання. Все це визначало орієнтири національної політики, що набирали силу в радянській ідеології «одержавлення».

Природні прагнення та активність радянських людей щодо яскравого відзначення певних життєвих подій (народження дитини, повноліття, перший трудовий день, створення сім'ї тощо) також створювали підґрунтя для виникнення на основі вже відомих і укорінених народних обрядів, ритуалів («зовнішнє оформлення урочистості, сукупність обрядів, якими супроводжують відзначення святкового дня чи релігійної відправи» [649, с. 123]), звичаїв – нової обрядовості, урочистостей і свят. В. Вересаєв зауважував, що сам по собі обряд «не є чимось ветхозавітним, він тільки засіб, через який можна виражати найрізноманітніші настрої… І скільки у ці нові обряди можна вкласти нового, глибоко виховного і високо піднімаючого душу… Створення нових обрядів – задача грандіозна, на яку варто витратити сили» [442, с. 1]. І ці сили Радянська влада невтомно й наполегливо вкладала у їх створення.

Перші радянські свята та безрелігійні обряди з'явились у перші післяреволюційні роки [439]. Всі вони були присвячені конкретним подіям у житті людини та країни. Піднявшись до суспільного рівня, вони стали підмурком всієї системи радянських свят, ритуалів, обрядів. Постійно удосконалюючись, останні з часом були класифіковані на суспільно-політичні та революційні урочистості, військово-патріотичні, трудові, календарні, сімейно-побутові, урочисто-траурні обряди. Найбільш масовими були загальнодержавні революційні свята (1 Травня – день міжнародної солідарності всіх трудящих, 7 Листопада – річниця жовтневої соціалістичної революції), які яскраво демонстрували ідеї радянського періоду.

Великого значення набули трудові обряди, зокрема, посвята в робочі, ознаменування першого снопа, першої борозни, збору врожаю, в ході яких

передавалися і стверджувалися трудові й моральні норми, відбувалася справжня передача естафети від старшого покоління до молоді.

Нові радянські обряди не виникали самі по собі. Вони акумулювали найкращий досвід попередніх поколінь, вкладаючи нові смисли в існуючі з давнини народні свята і обряди. Так, на святі врожаю право сплітати і нести обжинковий вінок надавалось найкращим колгоспникам, почесним хліборобам села (району), які відзначилися своєю працею, а також тій бригаді, яка першою завершила збір врожаю, тим самим, пробуджуючи у людей бажання щодо змагання, заохочуючи їх працювати ще краще. Для порівняння, народне свято врожаю припадало і відзначалося українцями на Яблуневий Спас, або Спас на горі й було одним з найбільших хліборобських свят селян, зауважимо, що останній сніп жали мовчки, щоб не порушувати спокій духа поля, який переселяється у нього. Цей зжатий сніп, «останець» (або «дід») перев'язували червоною смужкою і урочисто несли в село, співаючи відому й нині обжинкову пісню «Ой снопе, снопе, снопе великий» [580].

Сплетений дівчатами вінок з останніх зібраних на полі пшеничних або житніх колосків, маків та волошок, іноді з додаванням гілочок калини, що була символом щедрого врожаю, одягався на найкращу жницю – «княгиню», яка в парі з хлопцем, що ніс останній сніп, в оточенні дівчат – «дружок», поверталась до двору хазяїна, співаючи: «Відчиняй же, господарю, ворота, ворота, / Бо несемо віночок з золота, золота. / Застеляй же, господиня обруси, обруси, / Ой, щоб же наш віночок не трусив, не трусив. / Бо як буде той віночок трусити, трусити, / То й не буде пшениченька родити, родити». Цей вінок клали на хлібину, щоб «заходив хліб за хліб, старий за новий», тобто, щоб не було безхліб'я і просили за нього викуп. Після викупу хазяїн запрошував женців на гостину. Обжинковий вінок вішався у хаті на стіні, зберігався господарем до осені і вилущеним з нього зерном розпочинався сів озимини. Потім господар пригощав женців, всі співали й музикували. Порівнюючи радянський і народний обряди, констатуємо, що народна основа

була повністю збережена. Радянська обрядовість, постаючи якісно новим явищем, виникала не сама по собі, а за законом суспільно-культурної спадкоємності традицій.

Про те, що саме українська обрядовість була покладена в основу розроблення нових радянських свят і обрядів, свідчать архівні матеріали [723; 724]. Створеною при Раді Міністрів Української РСР Комісією по впровадженню нових громадянських свят і обрядів було розроблено Рекомендації до обрядів «Одруження» і «Народини» (Київ, квітень–1974) *(див. додаток Г)*, у яких у першому розділі «До питання про формування громадянської обрядовості» чітко зазначено, що «працюючи над громадянськими обрядами «Одруження» і «Народини», Комісія по вивченню і впровадженню нових громадянських свят і обрядів Української РСРС ставила перед собою мету узагальнення нагромадженого досвіду радянського обрядотворення і на базі цього вироблення основи для впровадження в життя нової громадянської обрядовості, яка забезпечувала б виконання Закону про реєстрацію шлюбу та народження дитини в урочистій обстановці», підкреслюючи, що «після перемоги Великого Жовтня почався справжній розквіт революційних і трудових традицій, які вперше в історії дістали підтримку нової соціалістичної держави» [723].

У першому розділі цих Рекомендацій «До питання про формування громадянської обрядовості» зазначається, що «народні свята й обряди зародились в глибокій давності, задовго до появи різних форм релігії і своїм походженням завдячують звичаям, які виникли на основі виробничої діяльності людей: полюванням, закінченням сівби, збиранням урожаю, приплодам свійських тварин та ін. Протягом тисячоліть духівництво намагалось використати їх у своїх корисливих цілях. Воно віками пристосовувало народні традиційні свята й обряди з їх символами, особливо ті, які зв’язані з помітними подіями в сімейному житті людей, для досягнення своєї основної мети – духовного закріпачення народу і утвердження влади панівних класів. Створюючи церковні обряди й ритуали, що були насичені

містичними уявленнями, релігії всіх народів залякували людину, пригнічували її духовний розвиток, затьмарювали свідомість цілих народів забобонами. Найбільше відзначилася у цьому християнська церква, яка для одурманювання народу зуміла за рахунок пограбування народної обрядовості створити ритуали, що «… потрясають душу» [723, с. 3–12].

Також зауважено, що після перемоги Жовтневої революції почався розквіт революційних і трудових традицій, підтриманих новою соціалістичною державою. Детально виписані ініціативи Ради Народних Комісарів, про прийняття декретів «Про запровадження в Росії західноєвропейського календаря», «Про громадянський шлюб, про дітей і про запровадження книг, актів громадянського стану», «Про відокремлення церкви від держави і школи від церкви», «Про кладовища і похорон» та ін. Підкреслюється, що В. І. Ленін особисто постійно цікавився появою паростків нового у формуванні побуту, а саме: «в 1023 році він присутній на Новорічній ялинці в Горках, влаштованій для дітей. М. І. Калінін на «октябринах» у Кремлі виступає названим батьком дитини селян Грачових, комбриг Г.І. Котовський проводить «зорини» на площі с. Кобиляки на Полтавщині та ін.» [там само].

Відзначено, що становлення нової громадянської обрядовості було нелегким, адже точилися дискусії щодо потрібності взагалі обрядів у соціалістичному суспільстві. Після виступу М. І. Калініна з трибуни V Всесоюзного з'їзду працівників мистецтв (1925) з розповіддю про ленінські погляди на це питання, почалося активне впровадження в життя радянської обрядовості.

Комісія по радянських традиціях, святах та обрядах, створювала «Практичні завдання та розподіл обов'язків членів цієї комісії», розробляла «Матеріали до обрядів «Одруження», «Народини», «Похорон» [724] *(див. додаток Г)*. Розроблені рекомендації до означених обрядів розповсюджувалися і виголошувались, зокрема, на курсах підвищення кваліфікації керівних радянських працівників у Москві, про що йдеться у

листі від 20 лютого 1975 року № 18к–108 на ім’я Першого заступника голови Президії Верховної Ради УССР С.О. Стеценка від заступника голови виконкому Амурської обласної ради депутатів трудящих В. Савина (м. Благовещенськ-на-Амурі): «Шановний Степане Омеляновичу! Будучи на курсах в Москві, в жовтні 1974 року, я з великим інтересом і увагою прослухав Ваше повідомлення про ту роботу, що *проведена в Україні з питань напрацювань та створенню нових громадянських обрядів* (курсив наш – Св.Сад.). Я подумав, що багато з того, про що Ви розповідали, може бути використано і в наших умовах. Не думайте, що все буде сліпо копіюватися, але такий обмін матеріалами позитивного досвіду безумовно принесе користь. Наприкінці свого виступу перед нами, радянськими працівниками, Ви люб’язно погодились надати допомогу тими матеріалами, що є у Вас, розробками нових обрядів. Степане Омеляновичу, переконливо прошу Вас, якщо це Вас не утруднить, направте нам у виконком обласної Ради депутатів трудящих все, що Ви маєте в своєму розпорядженні з цього питання» [724] *(див. додаток Г)*. Вже 5 березня 1975 року матеріали були надіслані, про що свідчить збережений в Архіві лист-відповідь від завідувача робочої групи Комісії В. Неверович № 39-129/83.

Збережене уЦентральному державному архіві вищих органів влади та управління України листування Комісії по радянських традиціях, святах та обрядах Ради Міністрів Української РСР з організаціями та окремими громадянами з питань обрядовості (Справа № 39-6) та листи подібного змісту на ім’я С.О. Стеценка, засвідчують, що вони надходили з усіх кутків колишнього Радянського Союзу. Для прикладу широкої географічної палітри наведемо листи від Карачаєво-Черкеської обласної ради депутатів трудящих (від А. Ш. Шаманова), Новгородської Облради (лист від М.С. Щербакова № 726-42 від 2.XII.1974), Кемеровської Облради (лист від Г.В. Корницького № 14-21/231 від 30.01.1975) [там само]. Окремо висловлювалися побажання і безпосередньо прохання вислати матеріали про громадянський обряд «Похорон» (від Міністерства комунального господарства Казахської РСР).

Дубнівська фабрика художньої галантереї зверталася навіть з проханням затвердити ескіз малюнку рушника для опускання труни і відповідний письмовий висновок щодо того, який саме малюнок необхідно впроваджувати у виробництво (художник В. С. Вальчук, лист від 18.11.1975). Обласна Рада депутатів трудящих Карачаєво-Черкеської області Ставропольського краю (А. Ш. Шаманов) апелювала до Комісії по вивченню і впровадженню нових громадянських свят і обрядів Української РСР (лист від 10 березня 1975 року) щодо надання їм зразка пам'ятного Знаку «Іменна Зірка», що вручається новонародженим [724].

Міністерству культури УРСР, Міністерству юстиції УРСР, Міністерству побутового обслуговування населення УРСР, Обкому Компартії України від імені голови Комісії С. Стеценко були надіслані листи-відповіді, в яких йшлося: «Надсилаємо для впровадження у життя «Матеріали до обрядів «Одруження», «Народини», які розробила Комісія по вивченню і впровадженню нових громадянських свят і обрядів Української РСР на виконання ст. 12 і ст. 165 Кодексу про шлюб та сім'ю Української РСР» [724, с. 2–24].

16–19 липня 1976 року було проведено Республіканський семінар з підготовки працівників обласних організацій, причасних до впровадження в життя радянських обрядів ««Одруження», «Народини» та «Похорон», на якому було проведено широке розтлумачення і доведено до обов'язкового виконання розроблені нові обряди. Навіть були створені відповідні пісні-гімни, зокрема, Гімн Новонародженому (муз. В. Філіпенка, слова В. Луценка), у приспіві якого чітко висловлена головна ідея художньої культури радянського хронотопу: «В тебе Вітчизна – мати ласкава. / В тебе є рідна наша держава. / Сонячна й зоряна, лагідна й строга /Хай тобі стелеться світла дорога» *(див. додаток Г)*.

Зрозуміло, що у сьогодення радянська обрядовість відійшла в історичне минуле, актуалізуючи народну традиційну.

Проте і відкидати всі здобутки початкового етапу радянизації було б некоректно, оскільки всупереч зовнішнім обставинам, паралельно з політизованими творами, створювалися справжні шедеври мистецтва, що збагатили національну духовну скарбницю. Музика, завдяки своїй опосередкованій системі художньої виразності, опинилася у дещо кращій ситуації, порівняно, наприклад, з іншими видами мистецтва – літературою, театром, живописом. Репресії перших років більшовицької влади проти інтелігенції менше зачепили саме музикантів. Серед усіх жанрів лише монументальні, вокально-хорові, – такі, як кантати, ораторії, а також масова пісня, – перебували під постійним наглядом відділів ідеології обкомів і райкомів КПРС. Частково опери й інші сценічні композиції, пов'язані зі словом, також мали відповідати офіційним ідеологічним поняттям. Щодо симфонічної й камерної музики, то її зміст не міг суворо регламентуватись, а отже і залишав більше простору для творчого злету.

Прихід радянської влади, котрий спочатку обіцяв райдужні перспективи у розквіті «мистецтва для народу і в ім'я народу», насправді був підпорядкований керівній ідеології. Початок XX ст. став періодом стильового зламу, свідомого утиску національних традицій, на зміну яким пропонувалась уніфікована «класова свідомість». У цей період відбувається переосмислення духовних надбань, закладених в українській ментальності протягом багатьох століть. Остаточне утвердження радянської влади спричинило переселення багатьох композиторів – випускників Київської, Московської, Петербурзької консерваторій. Вони були спрямовані у різні республіки Радянського Союзу «для зміцнення ідеологічних позицій інтелігенції». Це торкнулось і виконавських, і композиторських шкіл. Щоправда, здебільшого такі контакти приносили користь – вони сприяли взаємодії і взаємопроникненню різних культурних традицій.

У 30–40-х роках внаслідок значних змін у міжнародній ситуації, з'явилася необхідність зміцнювати патріотизм народу і поліпшувати міжнаціональні відносини. На державному рівні почалося відродження

інтересу до дорадянської вітчизняної історії. Була висунута ідея солідарності слов'янських народів, їхнього єднання проти загального ворога. Так вивчення культури слов'янських народів поступово набуло політичного значення.

Охарактеризуємо основні моменти радянського дискурсу щодо фольклорної проблематики. Канонічними для радянського наукового дискурсу початку XX ст. стають праці Ю. Соколова, А. Лозанової, Н. Андреєва, М. Азадовського, Е. Кагарова, В. Чичерова, П. Богословського. Музична творчість С. Людкевича, В. Барвінського, М. Колесси, Р. Симовича, А. Кос-Анатольського, Є. Козака та ін.

У науковому дискурсі та мистецькому середовищі «ідейна платформа» залишилась однаковою, однак існували різні точки зору на мистецький процес. Зокрема, Г. Лукач, керуючись «правильною червоною лінією партії», яка втілювалася в еволюційній кристалізації безкласового суспільства, описує майбутнє фольклору в радянському суспільстві як «історичний синтез». Посилаючись у своїх теоретичних міркуваннях на тези Г. Гегеля і К. Маркса, Г. Лукач доводив, що в умовах «становлення безкласового суспільства» радянський фольклор силою суспільно значущого колективізму переборює обмеженість особистісного індивідуалізму (притаманного буржуазному суспільству). Новий етап функціонування фольклорної традиції полягав у зверненні до пріоритетів родової єдності. На думку Г. Лукача, героїчні образи епічних героїв, створені фольклорною традицією, мають стати джерелом натхнення для трудящих мас новітнього безкласового родового устрою [390].

Погляди Г. Лукача набули розвитку в дослідах І. Ліфшиця [260]. Позиція цього автора ґрунтується на можливості запозичення кращих світових фольклорних зразків для збагачення радянської дійсності. Дослідник апелює до актуалізації здобутків героїчного фольклору античності, яку він вважав зразком суспільного ладу. Доводячи типологічну єдність античної спадщини із соціалізмом, провідними ознаками якого були

єдність особистості і суспільства, автор говорив про можливість проєктування у радянське мистецтво культурних досягнень Древньої Греції і Рима. На противагу цій тезі, у 1936 році, послідовно була винесена інша, постульована партійною пресою, яка жорстко засуджувала схиляння «перед іноземщиною». Науковців звинувачували в тому, що вони друкують свої роботи за кордоном, політиків – у базуванні діяльності на міжнародному досвіді. Якщо в попередні десятиріччя такі контакти були спрямовані на Захід, то тепер – на Схід. Проте неможливо було спинити ті внутрішні процеси розвитку мистецтва, що шукали виходу в прагненні до оновлення системи вираження та художніх образів, «резонували» на суперечливі і багатоманітні імпульси сьогодення, зазнавали впливу модерних європейських шкіл та продовжували національні традиції.

На різних етапах розвитку суспільства фольклору надавалося різне значення. На думку радянських науковців, культура соціалістичного суспільства мала бути покликана стати виразником життя мас, а фольклор – демонструвати відповідну масовість. А. Димшиць у 1939 році у статті «Ленін і Сталін у фольклорі народів СРСР» збірника «Радянський фольклор» зауважував: «Ленінсько-сталінський цикл радянського фольклору знаменує новий, найвищий етап у розвитку героїчної теми народної творчості. Він відзначений винятковою ідейною змістовністю, великим розмаїттям реалістичних, соціально- та історико-пізнавальних моментів. Його характеризує чітко виражена епічна домінанта», а в основі фольклорних творів про Леніна і Сталіна «лежить великий епічний діапазон, без якого немислимі твори радянського фольклору, присвячені вождю-герою, котрий прагне постати у всій величі та блиску його ідейного вигляду» [227, с. 88].

Фольклористи в СРСР і соціалістичних країнах вивчали фольклор як історично і соціально обумовлений, специфічний вид творчої діяльності народних мас. Досліджуючи національну своєрідність і взаємодію фольклору різних народів, особлива увага приділялася відображенню дійсності в народній творчості та долі фольклору в сучасних на той історичний момент

умовах. Хоч яким інтенсивним видавався б мистецький процес у першій третині ХХ ст., його перебіг був рівномірнішим і послідовнішим, ніж наступний за ним.

Суспільна ситуація змінювалася надзвичайно стрімко. Бурхливі історичні події, швидка зміна політичних орієнтирів, радикально протилежні концепції національного та «інтернаціонального» – все це не могло не вплинути на розвиток фольклористичної концепції ХХ ст.

Воєнне лихоліття загальмувало творчий потенціал митців на декілька років – майже завмирає творчість митців, хоч на тлі жевріючого творчого життя відбуваються певні імпрези.

Післявоєнні роки в аспекті розвитку народної творчості та інших сфер народної культури означилися низкою істотних особливостей, породжених радянським устроєм життя, ідеологією, ставленням до культури. З одного боку, кількісний показник творчості є досить високим, і «розкриття ідеологічно важливих тем» вкладалося у потрібний відсоток. З іншого – «директивні вказівки» свідомо чи несвідомо підпорядковувалися у творчості провідних митців їхньому власному стилю, мистецьким смакам та уподобанням, що призводило іноді до парадоксальних наслідків. Ці суперечливі прояви творчої індивідуальності у контексті «заанґажованого» мистецтва можна простежити, насамперед, у творчості С. Людкевича, а також інших видатних українських митців – М. Колесси, Р. Симовича, А. Кос-Анатольського, Є. Козака, Д. Задора, Л. Лисько, В. Вітвицького. Водночас вільна творчість обмежується жорсткою радянською ідейною і політичною цензурою. Така ситуація спонукала митців звертатися до історичної тематики для проведення досліджень та написання творів. Провідною у творчості композиторів стала обробка народних пісень і створення масової пісні.

Радянський час привніс значне коригування підходів щодо вивчення фольклорних здобутків. У 50–90-х роках українська тема вітчизняними

істориками розроблялася недостатньо динамічно. Більшість досліджень, що тоді з'явилися, мали узагальнюваний характер.

Період від п'ятдесятих до дев'яностих років може вважатись одним із найбільш складних і суперечливих в історії українського мистецько-культурного процесу. Початок так званої хрущовської відлиги був надзвичайно важливим для української культури, що піднялася вперше з часу «розстріляного Відродження». Відбувався злет духовності, розширилося коло прийнятих світом авторів буквально в усіх сферах мистецтва і науки. Серед них і творчість сучасних українських композиторів, які яскраво спалахнули на мистецькому обрії в шістдесятих роках, – Леоніда Грабовського, Валентина Сильвестрова, Лесі Дичко, Євгена Станковича, Віктора Степурка. Українські художники, літератори, композитори впевнено завойовували виставкові зали, театральні сцени, концертні естради світу та водночас репрезентували свою власну, а не іншу, націю. Фольклористичні дослідження ще рясніли посиланнями на твори класиків марксизму, висловлювання тогочасних керівників держави, але тим цікавішими були нюанси: «інтернаціоналістичні» обертони в тлумаченні мистецького дискурсу 20–30-х років змінюються відтоді опорою на національну своєрідність фольклорних традицій. Загальним «теоретичним» положенням залишається при цьому лише постулат про докласове походження фольклору, який давав можливість політичного «виправдання» народній творчості як «епосу» «трудящих» та як символічного вираження почуттів пригнобленого народу, що й спонукало розвиток фольклоризму. У певних випадках розв'язання фольклористичних проблем допускало партійно-директивний контроль, про що радянські фольклористи початку 50-х років мусили пам'ятати.

Початок сімдесятих років, коли українське мистецтво на деякий час виходить з-під жорсткого диктату і шукає нових шляхів поєднання національних традицій та свіжих віянь західних композиторських шкіл, частина молодих композиторів (М. Скорик, Г. Ляшенко) захоплюється

технікою авангарду, вивчається доробок зарубіжних митців. Водночас, на противагу соціалістичному реалізму поширюється неординарна для західного світосприйняття, втім дивовижно продуктивна й естетично наповнена художня тенденція *«нова фольклорна хвиля».* Вона «мирить», зближає традиційне і відкрито новаторське художнє світобачення, об'єднуючи архаїчні фольклорні форми, обрядові тексти й мелодії з гострими пронизливими гармоніями, характерними для модерного мистецького мислення, з об'ємною просторовою фактурою, сонористичною тембральністю із застосуванням шумових звучностей, використанням модерної техніки як нові можливості оновити тембральну палітру тощо. Важливою прикметою була естетична і технічна «відкритість» естетики нового напряму, перспектива особистісного підходу щодо синтезу «старих і нових» стилів, розстановка власних акцентів у творчості і стилі митця.

Так, мистецькі здобутки у поєднанні з афористичністю біблійної притчі і пантеїзмом народної пісні давали поетику Миколи Вінграновського й Івана Драча. Фольклорна ідея, пропущена крізь призму захопливого сюжету, породила також інші шедеври, зокрема, поеми «Маруся Чурай» та «Сніг у Флоренції» Ліни Костенко. Синтетичні пошуки давали можливість об'єднати різні стильові етапи розвитку українського та світового мистецтва. Категорії «національного і загальнолюдського», «класичного і некласичного», «елітарного і масового», «традиційного і новаторського» набували в художньому світогляді «нової фольклорної хвилі» діалогічного тлумачення, а їхні зв'язки з українською спадщиною минулих століть вимагали незвичного ракурсу культурологічно-музикознавчого дослідження. Зауважимо, що ці пошуки продовжуються й у сьогодення. Приміром, поєднання віршів Ліни Костенко з музикою дають життя новим шедеврам сучасності. Зокрема, у вокально-хоровому диптиху «Баркарола майбутнього» (2018) український композитор, хормейстер, аранжувальник, виконавець Рубен Толмачов поєднав дві поезії Ліни Костенко «Крила» та «Вже почалось, мабуть, майбутнє», що були написані нею у різний час. Втім, на думку композитора,

ці два програмних твори поетеси надзвичайно близькі за ідеєю та світоглядною позицією: «крилата» людина не живе сьогоденням, її «серце та вуста» торкнули «тендітні пальці етики», її погляд спрямований у мистецький простір вічності та майбуття, адже «крилата» людина – щаслива людина. Музична мова творів досить близька до мови українських композиторів 60-70-х років двадцятого сторіччя – покоління ідеалістів та поціновувачів мистецької краси, як самодостатнього феномену. Пісенна мелодія першого твору («Крила») має поліфонічну розробку у середньому розділі твору та динамізується за рахунок висхідних секвенцій у коді. Для другого твору («Вже почалось, мабуть, майбутнє») автором музики обрано властиву для баркароли остинатну тріольну пульсацію та автентичні гармонічні обороти, що оточують просту «наївну» мелодію. Такими засобами музичної виразності автор шукає і знаходить співзвуччя з ідеєю поетичного тексту «не проміняйте неповторне на сто ерзаців у собі!», глибоко розкриває його сутність як культурно-соціального феномену в часопросторовому вимірі.

Останні півтора десятиліття радянської влади (1975–1991) були позначені досить суперечливими процесами, нерідко помітними навіть у творчості одного й того ж автора. З одного боку, зовнішня установка на «ідейну» заанґажованість, численні конкурси до партійних дат змушували композиторів віддавати данину суспільним потребам. З іншого – хоч і обмежена, проте можливість пізнавати не лише власну спадщину, а й ознайомлюватися з кращими зразками зарубіжної музики, дозволяла митцям молодшого покоління (Володимир Івасюк, Ольга Криволап, Віктор Камінський, Юрій Ланюк, Ганна Фроляк-Гаврилець, Петро Гергельї, Віктор Тиможинський та ін.), попри офіційні рекомендації в 70–80-ті роки XX століття, шукати власну естетичну позицію, вибираючи з доволі широкої палітри художніх орієнтирів.

Десятиліття, що припадає на час розпаду Радянського Союзу й роки існування незалежної України, внесли певні істотні зміни у діяльність

вітчизняної мистецької спільноти. Можливість поширювати свої твори не лише в Україні, а й за кордоном, безперешкодний доступ до необхідних інформативних джерел, у повному розумінні «свобода творчості», породили своєрідний «творчий бум», зумовили розмаїтість образів, тем, жанрів, форм творчості, виняткову гнучкість, «релятивність» мистецького процесу, його так звану небанальність у цілому. Не завжди ця релятивність приводить тільки до позитивних результатів, однак не можна не відзначити значного поступу творчості, свіжого струменя вияву духовності.

Серед активних дієвих митців молодшого покоління вирізняються Богдана Фроляк, Павло Гречка, Іван Небесний, Леся Горова. Причому їхні творчі спрямування, коло жанрів і образів істотно відрізняються одне від одного. Після розпаду Радянського Союзу, у незалежній Україні почалася енергійна пропаганда національної культури власної країни. Влада активно підтримувала інтерес вчених та митців щодо дослідження ними минулого українського народу. В результаті було перевидано, чи видано вперше, наукові розвідки з висвітленням найрізноманітніших періодів історії та розвитку культури і мистецтва України, роз'ясненням українських національних традицій, звичаїв, обрядів, презентацією українського фольклору різних регіонів.

Провідною характеристикою означених періодів стали стрімкі соціально-історичні зміни, що кардинально впливали на культуру й мистецтво, перешкоджаючи визначенню певної генеральної лінії. Єдине, що об'єднувало ці строкаті і несумісні художні звершення, – це їхня дотичність до духовних джерел і традицій України. В контексті культурологічного дискурсу вони виявлялися настільки індивідуально, що важко визначити певні спільні точки перетину, які б дозволили робити масштабніші узагальнення та сформулювати чітку періодизацію.

Аналіз становлення національної специфіки українського фольклористичного дискурсу у хронотопі аксіосфери радянської культури дозволив розкрити сутність і значення нових звичаїв, свят і обрядів як таких

нових утворень культури, які на основі збереженої внутрішньої структури української традиційної обрядовості динамічно розвивались, канонізуючи новітні функції радянської обрядовості. Розгляд процесів, що відбувалися в художній культурі ХХ ст., зокрема, досягнень і прорахунків радянських культурних практик, які нині, у ХХІ столітті, вже не розцінюються з позицій характерної для останнього десятиліття минулого століття регресивної заперечності, дозволив теоретично визначити всю міру складності і контроверзи радянської обрядовості, виявити відчуженість її форм і утворень для буття сучасної людини.

Характеризуючи у загальних рисах світоглядно-стильову характеристику модерного українського фольклоризму, спираючись на визначені попередньо особливості розвитку фольклору та традиційної народної художньої культури у хронотопі другої хвилі, зокрема в умовах радянської індустріальності, зауважимо, що у ХХ ст. в Україні відбувся яскравий процес інтенсивного формування нової композиторської школи на основах діалогу етнокультурних архетипів із світовим художнім досвідом. Розпочався цей процес в Україні наприкінці ХІХ – початку ХХ століття. Він був пов’язаний з тим, що композитори-професіонали, які з’явилися на музичному обрії, зокрема: Д. Антонович, В. Барвінський, М. Вербицький, М. Гайворонський, С. Гулак-Артемовський, Ф. Колесса, М. Лисенко, Л. Леонтович, Л. Лепкий, С. Людкевич, П. Ніщинський, Н. Нижанківський, Р. Придаткевич, А. Рудницький, Д. Січинський, П. Сокальський, К. Стеценко та ін., мали можливість і використовували її, щоб отримати освіту у знаних європейських професорів музики, закінчити свою освіту у вищих навчальних закладах у Берліні, Відні, Празі. Опанувуючи фундаментальну музичну освіту, вивчаючи найновіші тенденції європейської музики і втілюючи їх у своїй творчості, вони зберігали українську національну та стильову самобутність. На зламі ХІХ–ХХ століть на теренах України у складних суспільно-політичних умовах постала нова генерація українських композиторів, яка закладала основи професіоналізму. Композитори

модернізували культурний та мистецький простори означеного періоду, зберігаючи національну самобутність, збагачували українську музичну культуру різнорідністю стилістичних явищ.

На початку ХХ ст. в українську музику прийшло покоління нових композиторів, яким призначалося докорінно трансформувати її сутність. Відзначимо, що саме композитори стали провідними ініціаторами утворення у 1934 році СУПроМу – Союзу українських професійних музик. Це ознаменувало завершення періоду консолідації професіональних музикантів. Нова генерація композиторів-професіоналів була суттєво неоднорідною у своїх мистецьких уподобаннях. Українська музика активно долучалася до процесів світової музики. У тій ситуації прискореного розвитку виразно позначилися відмінності художнього мислення композиторів розмаїтих мистецьких орієнтацій, що творили в один і той самий період, втім належали до різних мистецьких епох. Так, разом із пізнім романтиком Станіславом Людкевичем і Нестором Нижанківським на музичну арену вийшли молоді композитори-модерністи, новатори Стефанія Туркевич (Лукиянович, Лісовська), Антін Рудницький, Зиновій Лисько. Свідомо спрямовуючи свою творчу діяльність для заповнення усіх ділянок «музичної літератури нашим національним змістом» (С. Людкевич), генерація композиторів 20-30-х років стала репрезентантами своєї ери. Після повернення в Україну після навчання в європейських музичних центрах, вони внесли в патріархальну атмосферу дух сучасності.

Проникнення нових впливів Заходу порушило своєрідну герметичність української, зокрема галицької, музичної традиції, що створювало підмурок для переростання новаторських пошуків українських авторів у тенденцію, зрештою – явище музичного модернізму, що охоплює певні пласти творчості українських композиторів. Попри не зовсім сприятливі зовнішні (польська культурна неґація та деяка культурна провінційність) й внутрішні фактори (проблеми консерватизму в українському мистецькому середовищі),

становлення національної самобутності творчості, її розвиток ставали процесом природним і навіть закономірним.

Творчості українських композиторів були притаманні ознаки новітніх музичних напрямів експресіонізму, урбанізму, необароко (Н. Нижанківський, М. Колесса, В. Косенко), неокласицизму (В. Барвінський, М. Лисенко, С. Людкевич, С. Туркевич), неофольклоризму (І. Стравінський). Пізніше зразки неофольклорного стилю переважно у «пом'якшеному» варіанті презентують у своїх творах А. Рудницький, С. Туркевич. Ці напрями (або їх тенденції) були індивідуально втілені у творчості майже кожного з композиторів тогочасної епохи.

Однією з особливостей національної художньої творчості є певна її незалежність від чітко окреслених існуючих у той період музичних напрямів. Адже творчість українських композиторів-новаторів не вписувалася у жоден контекст існуючих напрямів тогочасної Європи, тим самим сміливо віддзеркалювала різноманітні тенденції епохи.

Неофольклоризм, з його ґрунтуванням на джерелах фольклору, новими інтерпретаціями його архаїчних пластів та кардинального оновлення виразових засобів музики, виявився найорганічнішим напрямом для українських композиторів з розмаїтими різновидами музичних орієнтацій, зокрема для «модерністів».

Українська народна художня культура творилася й далеко за межами рідної землі. Йдеться про митців діаспори (А. Гнатишин, О. Кошиць, М. Гайворонський, Левко Лепкий, М. Федорів та ін.) з їхнім індивідуальним композиторським стилем – *багатоджерельністю.* Йдучі шляхом Миколи Лисенка, вони пролонговували життя українських музичних й співочих традицій. Невід'ємною складовою української національної музичної культури ХХ ст., важливим фактором збереження і розвитку окремих її жанрів, заборонених на етнічних теренах у часи тоталітарного режиму, одним із дорогоцінних чинників збереження етнічної ідентичності українців, була західна діаспора. Зазначимо, музичну культуру української діаспори у

світовому часопросторі ХХ століття детально дослідила знаний сучасний мистецтвознавець, професор Г. В. Карась [292].

Через двадцять років, у період хрущовської «відлиги» (кінець 1950-х – початок 1960-х років) для української музики розпочався новий період формування національної самобутньої творчості українських композиторів, які намагалися зберегти національний колорит, автентичність української народної художньої культури, що відобразилося у виникненні явища музичного авангарду (Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Загорцев, А. Нікодемович, В. Сильвестров) та «нової фольклорної хвилі» (Леся Дичко, Мирослав Скорик, Євген Станкович).

80-ті роки ХХ століття також стали знаковим періодом у хронотопі аксіосфери радянського періоду. Відбувалося становлення самобутніх і цікавих композиторських талантів молодшої генерації українських композиторів, які, маніфестуючи різні напрями відображення фольклорних традицій української народної художньої культури, виходили на світову арену. Серед них, зокрема: Ганна Гаврилець, Олександр Козаренко, Юрій Ланюк та Володимир Рунчак (фольклоризм бартоківського типу); Марина Денисенко, Сергій Зажитько, Ігор Щербаков (техніка розширеної тональності); Олександр Грінберг, Олександр Гугель, Дмитро Капирін Олександр Щетинський, Людмила Юріна (техніка мінімалізму та 12-тонова техніка школи А. Берга).

Національна самобутність творчості українських композиторів ХХ ст. осмислюється нами як цілісне специфічне явище українського музичного мистецтва означеного періоду, в якому стереотипи музичного мислення, що зберігали стійкий характер протягом тривалого часу (інколи століттями і тисячоліттями), не залишалися незмінними. Втім, у поєднанні з фольклорною музичною інтонацією музичні стереотипи забезпечували емоційне сприйняття національної музики українського народу. Стереотипність музичної національної специфіки є найбільш характерною особливістю творчості українських композиторів ХХ ст.

Розвиток українського фольклоризму у хронотопі радянської доби відповідав загальним світовим особливостям суспільства «другої хвилі». Індустріалізація та урбанізація сприяли переселенню великої кількості людей із сіл у міста, внаслідок чого утворилася специфічна і досить численна верства населення (переважно робітничого), яке вже втратило міцний зв'язок з архаїчними традиціями народної культури, але ще не влилося у лоно культури міського, професійного середовища. Задоволення культурних потреб цього кола вимагало або розвитку індустрії розваг і класичного кітчу (на Заході), або розвитку радянського фольклоризму, заснованого на самодіяльній творчості та активності культурно-дозвіллєвих організацій (на Сході). На Заході виникає *міщанський фольклор*, на Сході – *радянське аматорське мистецтво* як частина нової тотальності («повстання мас»).

Масовізація спричинила часткове спустошення автентичних традицій та примітивізацію мистецтва, що через тиражування втрачало «ауру». Водночас розвиток міст та промисловості сприятливо вплинув на становлення самобутності фольклоризму, який здобув у СРСР державну підтримку. Ця підтримка була пов'язана з тим, що, хоча фольклор і вважався маркером небезпечних для класового суспільства «етнічних» та «буржуазних» тенденцій, він водночас сприймався як втілення ідеалу трудящих, прообраз колишнього та майбутнього безкласового суспільства, як своєрідний масовий епічний ідеал, тому міг бути ідеологічно номінованим та використаним. Так у символічний порядок нової тотальності вписалася українська народна художня культура у вигляді *легітимованого парадоксу* класово-національного: фольклор як вираз етнічної буржуазності та фольклор як втілення страждань «простого народу».

Така легітимація сприяла розвитку *самобутньої композиторської школи фольклоризму,* який послідовно увібрав стильові здобутки *авангарду, реалізму та класицизму,* відбиваючи загальні тенденції розвитку радянської культури від безпосереднього живого духу ленінської революції (синтез фольклору та авангарду) до консервації її результатів у сталінському ампірі

(синтез фольклору та історизму). В обох випадках, попри владний тиск, спостерігалася поліфонія стилів і діалог традицій та новацій, заснований на розвитку раціоналізму пізнього модерну.

Фольклор, як культурна універсалія, в історичних, національних, індивідуальних художніх інтерпретаціях та «переінтерпретаціях» (за О. Колесник) [306, с. 14] долав просторові та часові межі.

4.2. Соціокультурні трансформації української народної художньої культури у просторово-часових реаліях постмодерну

Перехідна доба як час, що означений значними соціально-політичними зрушеннями, демонструє драматизм і неоднозначність процесів, котрі відбуваються в суспільній життєдіяльності, породжує відчуття кризи й нестабільності, зумовлює напружені пошуки нового й спричиняє інтенсивне бачення модерного [518]. Ці процеси впливають на художню культуру як оригінальну форму творчого відображення дійсності на художній хронотоп, як специфічну форму часу і особливий спосіб буття простору. У найбільш суперечливі перехідні періоди історії художній час характеризується помітними змінами у співвідношеннях між формами та рівнями художнього мислення, перегрупуванням естетичних ознак, появою певних нових прикмет та особливостей. У художній практиці ХХ – початку ХХІ століття перехід від однієї парадигми до іншої охарактеризувався, як зауважує Л. Колесникова [308], суттєвими змінами, зокрема поширенням природної, монтажної (вільної) форми композиції творів, виходом у музиці атональних творів, абстрактних і безсюжетних у скульптурі тощо. Специфіка перехідності найвиразніше виявляється у відкритості культури проміжних періодів та позначається підвищенням активності, проявами незалежності і самостійності культурних контактів, свободою й довільністю дій окремих творчих особистостей.

Перехідна доба – це період, характерний для еволюції художньо-мистецького процесу, в якому один мистецький напрям сходить з історичної арени й водночас народжується та утверджується новий [514]. При цьому старе однозначно не зникає, а вступає з новим у специфічну інтеракцію, яка завершується моделюванням нових гібридних форм. У зв'язку з цим, розвиток перехідного періоду художнього процесу має специфічний характер, що істотно відрізняється від звичайного, ординарного розвитку мистецького дискурсу. Особливостями перехідних періодів є, по-перше, збереження і функціонування протягом досить тривалого часу старих художньо-мистецьких форм та їх взаємозв'язки з новітніми, що синхронно виникали і стрімко стверджувалися. При чому, жодна з художньо-мистецьких форм і зв'язків не діють уповні, адже одні послаблюються і поступово занепадають, а інші народжуються і утверджуються поступово. Ситуація ускладнюється тим, що в будь-який перехідний період співвідношення між старим і новим постійно змінюється [556–557].

У науковій термінології визначення перехідного етапу в художньому процесі ще не усталене, хоча воно має принципове значення для обґрунтування останнього. Неоднозначність оцінок позначається навіть на використанні різної термінології для його характеристики. При цьому надається різна цінність префіксу «пост», зокрема: «після чогось», «різка межа між ...», «розрив», «рішуче заперечення» та інші. Водночас префікс «пост» може мати як заперечливу, так і позитивну значущість, залежно від того, про подолання чи спростовування і саме яких традиційних явищ у минулому йдеться. Має значення також те, чим вважати постмодерн як світоглядну ситуацію: запереченням модерну чи його продовженням у новітніх термінах. На нашу думку, таке розуміння і використання префікса «пост» для означення переходу від одного етапу розвитку мистецтва до наступного, незалежно від того, яким шляхом він здійснюється – еволюційним чи революційним, є таким, який максимально відповідає сучасній реальності, у якій парадоксальні симптоми легітимізуються як

законні символічні тріщини: звільнення індивідуальності з-під влади структури поєднується зі «смертю суб'єкта», деідеологізація – з тотальним пануванням ідеології, нігілізм стосовно модерну – з абсолютно модерними і навіть консервативними самосакралізаціями, що містяться імпліцитно у філософуванні постмодернізму, оголошення повної свободи – із самоцензурою, ліберал-демократія – з правими радикальними рухами, секуляризація та інноваційні технології – з архаїчними культурними практиками.

Саме тому у «рідинній сучасності» (З. Бауман) постійно виникають «сіамські» гібридні форми комбінації традицій та новацій, які попередньо були розглянуті: транскультура, глокалізм, етнофутуризм, скептицизм, реформаторство, трансформізм, мультикультуралізм, креативні смарт-стратегії, шизоаналіз тощо. Усі вони з різним ступенем альтернативності та опозиційності намагаються або вписатися, або відкоригувати універсалізм глобальної культури та шок, який відчуває базовий суб'єкт культури, носій фундаменталістського світовідчуття й традиційної ідентичності при нівеляції її етнічних та фольклорних кодів. Так, класичний фольклоризм трансформується через нові модерні фольклорні хвилі у постмодерний неофольклоризм. При цьому не можна сказати, що відбувається послідовна лінійна еволюція: всі рецепції фольклору та стилі його презентацій синхронізовані у плюральному ризомному просторі Contemporary-Art.

Крім того, для характеристики особливостей сучасного мистецтва та культурно-мистецького процесу досить часто вживаються поняття «зміни», «трансформація», «перетворення» й подібні, що пояснюється відсутністю єдиних критеріїв оцінювання таких змін, а, отже, і єдиної точки зору на сучасний стан розвитку художнього процесу. Тут також варто зауважити, що поняття «сучасного», як цілком слушно зазначає Олександр Кан, не фіксує певного історичного періоду і не несе визначення у часі [289]. Отже, враховуючи те, що поняття «сучасне мистецтво» не пояснює хронологічної субстанції, далеко не всі твори мистецтва, що створені у наш час, можна

вважати сучасними. Зокрема, існує поняття «актуального» мистецтва, яке широко використовується для характеристики творів мистецтва за кордоном і набирає статусу експериментального та продукує альтернативне знання. У цілому ж, у сучасному українському мистецтві переважають заперечливі тенденції, які є однією з підстав характеризувати його як «перехідне», таким, яке «перебуває на перехресті доріг свого подальшого розвитку» [там само]. Український неофольклоризм може частково належати до актуального мистецтва, а частково продовжувати традиції радянського класичного фольклоризму.

Із здобуттям Україною незалежності ми стали свідками швидкого перехідного періоду в художньому процесі. Динаміка змін 90-х вплинула на сучасне мистецтво. Цей процес підживлювався новою енергією, можливостями, тогочасними новими ідеологемами мультикультурних мистецьких практик, які викликали до життя появу в країні принципово нових структур, які раніше не мали місця в радянській ситуації і намагалися обслуговувати мистецькі процеси, котрі пожвавлювали темпи культурного розвитку.

Налагодженням міжнародних зв’язків займалися приватні інституції, залучаючи зазвичай кошти іноземних благодійних фондів. Організовані різноманітні творчі угруповання – центри, салони, галереї тощо – відрізнялися стихійністю й безсистемністю і, як наслідок, більшість із них так само швидко зникали, як і утворювалися. Водночас існувало декілька центрів сучасного мистецтва, політика яких мала системний характер щодо налагодження консеквентної співпраці і мала впливовий концепт щодо організації художнього простору України. Серед них, безумовно, варто виокремити Центр сучасного мистецтва імені Дж. Сороса.

Утім, ситуація в сучасному українському мистецтві, зокрема руйнація стереотипів і примноження прогресивного творчого досвіду й безпрецедентна експозиційна активність тощо, не надавала актуальному мистецтву легітимізації, залишаючи його маргінальним явищем у

загальномистецькому процесі України. Політика «непомічання» з боку державних структур і небажання бачити важливі критичні складові рефлексій митців унеможливлювала формування чіткої соціальної та культурної дійсності країни і тим паче не спрацьовувала на формування очевидної культурної ідентичності України у глобалізованому світі.

На світових мистецьких форумах українське мистецтво було відсутнє. Несміливі експерименти у налагодженні комунікацій з креативним загальносвітовим ресурсом, демонстрували брак елементарного досвіду щодо входження у глобалізовану арт-систему та можливої участі у цих процесах, посилювали конфлікти, приміром, як на першому українському виході на 49-ту Венеційську бієнале.

Поступові структурні зрушення у рамках переходу до нового напряму, становлення моделі «іншого» мистецтва в українській суспільно-культурній свідомості були пов’язані зі зміною пріоритетів та пертурбацією балансу між «новим» і «традиційним, стабільним», усвідомленням розуміння необхідності вироблення адекватної стратегії у художньому процесі, яка мала відповідати міжнародним інтелектуальним вимогам. Перехідний етап сучасного українського мистецтва залишався не легалізованим. Навіть саме поняття «мистецтво» в Україні значить щось абсолютно відмінне від того, що взагалі це означає в сучасному цивілізованому світі», – підкреслював у 2001 році О. Ройтбурд [220]. Існувала також проблема фінансування. Політика держави з цього питання цілком підпорядковується явищу, коли сприяння добувають медіа привабливі грандіозні проєкти. Втім, невеликі, скромні, експериментальні – здебільшого ігноруються. Залишаються сподівання лише на приватне фінансування, коли кулуарний спонсор опиняється в ситуації чи не єдиного донора.

Ще одна реальна проблема – відсутність ефективно дієвого арт-ринку, водночас брак адекватного інституту критики, а також здорової дискусії про роль митця і його творів у сучасному художньому процесі України. Хоча митці усвідомлюють небезпеку комерційного тиску на мистецтво,

необхідність забезпечувати себе фінансово – неминуча. Не останньою на шляху до розвитку сучасного українського мистецтва була і, варто визнати, залишається проблема співвідношення митця і мистецтва із суспільством. Зокрема, український Contemporary Art подеколи вважається епатажним і безідейним явищем. Постать митця нівелюється і сприймається в якості «безликого інженера», що безупинно виробляє продукти споживання.

Тенденція до інтеграції України у світовий художній простір нині постійно зростає. Українське мистецтво швидко стає на шлях освоєння нових мистецьких форм і течій. Відбувається постійна переорієнтація часопросторової сутності мистецтва як складової національної культури. Цьому сприяла низка чинників, серед яких: соціально-політичні та економічні потрясіння початку XXI століття, нові відкриття в природничих науках тощо.

Відчуваючи відсутність організованості у художньому житті, роз'єднання арт-суспільства, недостатність модернізації державної культурної політики, учасники сучасного художнього процесу дедалі більше усвідомлюють необхідність персональних активних дій, ініціюють серйозні проєкти, спрямовані на підтримку й розвиток професійного актуального мистецтва України. Одним із таких проєктів є *альтермодерн*, контент якого почав проникати в українське арт-середовище. Головною ознакою альтермодерну є *кластерна теорія* і практика створення горизонтальних арт-осередків – *хабів*, у яких презентуються мистецькі акції. Характерними рисами цих хабів є розвиток нової стилізації фольклоризму, заснованої на глокальності та транснаціональності.

Після трьох хвиль, які пройшло суспільство у своєму розвитку, перехід до так званої *«четвертої хвилі»,* або *«альтермодерну»,* осмислений під великою кількістю термінів («*нове середньовіччя», «постіндустріалізація», «глокалізм», «нова індустріалізація»),* все ще викликає сумніви, але найточніше означає етап, який іде на зміну інформаційному суспільству і означає поєднання характерних рис третьої хвилі з другою, зокрема

конвергенцію двох економічних моделей: соціально захищеної, притаманної другій хвилі, та вільного ринку, притаманного третій, розвитку сектора промисловості та розвитку сфери послуг. Зазначене вимагає обмеження ринкової саморегуляції на користь інституту держави. Зароджується тенденція до так званої «нової індустріалізації», яка акцентує вплив держави на процеси технологічного розвитку при повному усвідомленні її обмеженості в умовах екстериторіальності та децентралізації. Так у концепції нової індустріалізації намагаються поєднатися модерн та постмодерн, виробництво товарів і виробництво послуг, базовий матеріальний ресурс і високі технології, етика та естетика, влада і капітал. Відповідно це позначається на ідентичності особистості, яка не може бути більше типовим постмодерністом – циніком, ліберальним іроніком, естетичним номадом, «тілом-без-органів», а повертається до середньовічних та модерних традицій метафізики, моралі, релігійності, діалогу, поєднуючи їх з плюральністю та релятивністю. Така *гібридна ідентичність* найбільш яскраво презентується людьми мистецтва, які виходять з утопій альтермодерну як «іншого модерну», або «модерну для Іншого», і реалізують себе у глобальному просторі як транслокальні та транснаціональні актори. Яким же буде їхнє ставлення до фольклору?

Термін *«альтермодерн»* як «створення нового художнього кластеру, що локально віддзеркалює ідею глобальної культури та засновується на здійсненні митцями транскультурних міграцій, комунікацій, мандрів, перекладів, зсувів ландшафтів, конвертацій, субтитрів, дубляжів» [360] був введений культуртрегером та арт-куратором *Ніколя Бурріо* у березні-квітні 2009 на четвертому міжнародному трієнале сучасного мистецтва «Альтермодерн. Постмодернізм помер», що проходив у музеї Tate Britain. Представники альтермодерну – це люди номадичного складу, які призвичаєні до мандрів світом і *оголошують час вищою цінністю*, яка покриває собою безліч просторів. Альтермодерністи тяжіють до подолання хронотопів. Для них є характерним трансформування інформації з одного формату в інший,

швидке перемикання кодів, усвідомлення можливостей рівних і релятивних плюральних альтернатив, мобільного прокладання шляхів взаємодії знаків у різних культурно-географічних локаціях. На відміну від класичного постмодерніста (гравця), така людина завжди тримає в голові «останню мудрість Європи» (Е. Левінас) – діалог. З погляду альтермодерну, людина мистецтва є людиною у світлі Іншого [348].

Специфічною особливістю хронотопу альтермодерніста є не лише поєднання модерної серйозності з постмодерною іронією, а й *«гетерохронність» – специфічний стан поєднання і різних просторів в одному часовому вимірі, і різних часів в одному просторі внаслідок руйнування єдиного класичного лінійного наративу та оголошення установки на випередження історії шляхом переживання краси.* Через красу формується чутливість, моральність та креативність уяви, яка охоплює одночасно премодерн, модерн, постмодерн. Відбувається взаємна компресія просторово-часових параметрів буття, розвиток відповідної цій компресії кроскультурної ідентичності, гібридизація культури під впливом новітніх технологій, які в культурних практиках створюють новий творчий метод – Total Capture (англ. – *«повне захоплення»*), використовуючи як комбінацію живої дії з комп'ютерною графікою на телеекранах («Матриця-2», «Матриця-3»).

Концептуалізував поняття Total Capture каліфорнійський дослідник нових медіа Лев Манович. За допомогою цього концепту автор розкриває анатомію візуальної естетики XXI століття (трансестетики, метамови). Тотальне, всеосяжне захоплення – це виготовлення такого хитросплетеного гібриду зображення, який нівелює характерологічну стилістику культури комерційного відео та автентику кожної окремої сфери (телебачення, кінематограф, анімація, музичне віде,о графічний дизайн, типографія тощо) [405]. Створення універсального набору комп'ютерних технік може використовуватися для будь-яких видів зображень. Його сутність полягає у *гібридності* – накладанні одне на одного відмінних різновидів письма в одному епізоді або навіть кадрі за умов не просто їхнього змішування, а

переплетення, сплаву, дифузії. Наприклад, при створенні фільму режисер здійснює повний кіберконтроль над діями акторів і моделює будь-які сцени на комп'ютері, фізична реальність повністю оцифровується та синтезується з комп'ютерною графікою.

З боку діалектики традицій та новацій це означає створення нової супер-структури інформаційної технології при збереженні традиційної інфраструктури народної культури. Лев Манович із захопленням змальовує свою прогулянку з Джоном Гаетою на фестивалі Art Futura в Барселоні у 2003 році, згадує ту «прекрасну гібридну енергію», яка наповнювала його під час спостереження переплетення традиційного та футуристичного в архітектурних стилях міста [405]. Фольклор так само зберігає свою базову структуру (рівень першого порядку) у формі архетипів і генокодів, але набуває нових стильових та символічних способів вираження, нових носіїв функціонування, які змінюють його стилістику.

З іншого боку, пріоритети конкуренції та вільного ринку в економічному світі жорстко регламентують розвиток традицій через мультикультуралізм. Як акцентував Ніколя Бурріо, якщо «ця нова версія інтернаціоналізму постає заміною універсалізму на модернізм, то вона ніби присягає на відданість ідеалам останнього» [84; 711]. Справді, глобалізм поляризує відмінності між людьми та народами, а мультикультуралізм узаконює їх, перетворює на предмет розваги та насолоди. Глобальний світ вдається до «одомашнення» Чужого, якого не вдалося підкорити шляхом уніфікації.

В умовах мультикультуралізму глобалізм продовжує домінувати над національними культурами через макроринок, але наділяє їх специфічними символічними означеннями в загальному порядку («так звані «культурні особливості» за Н. Бурріо). Щоб мати успіх в епіцентрах глобальної економіки «культурні особливості» з їх національними відмінностями мають мати свої штампи, стереотипи й відзначатися аналогічно до татуювання (за Н. Бурріо) своєю «культурною ідентичністю». Мультикультуралізм має

справу з симулякрами національних традицій: «сучасний митець відображає у своїй практиці переважно не національну культуру, а світ економічного виробництва (і, відповідно, політики), всередині якої вона розвивається» [84].

Постмодерний неофольклоризм позбавлений чітких просторово-часових характеристик внаслідок того, що в постмодернізмі простір і час взаємно трансформуються, перетікають одне в одного, стискуються, оскільки простір вбирає багато часових параметрів через гетерохронність (синхронізацію різних історичних спектрів), а час – багато просторових параметрів через компресію (подолання цінності простору завдяки появі Інтернету та дешевих авіаперельотів). Все розчиняється в усьому, відбувається тотальна дифузія. Замість естетики приймаємо цифрову трансестетику, замість окремої культури – транскультуру. Тому новітній фольклоризм (неофольклоризм) є трансестетичним та транскультурним, що поєднує локальні особливості народної культури з глобальними тенденціями розвитку сучасного суспільства.

Процеси взаємопроникнення глобальних і локальних тенденцій часом приводять до посилення національних кодів, а іноді, внаслідок подальшої інформаційно-економічної інтеграції, що відбувається одночасно в багатьох місцевостях, тобто *транслокально,* ці коди стають інструментом фінансових та політичних маніпуляцій.

Значний вплив на становлення неофольклоризму має номадичне світовідчуття. Номадизм передбачає постійне мандрування у світі культур, позбавлене кінцевої мети. Номадичність, з одного боку, постає як якість, протилежна щодо архетипів осілості, які лежать в основі традицій, а з іншого – вона відповідає не менш (якщо не більш) давнім традиціям кочового способу життя прадавніх народів. Номад схожий на первісного представника варварських цивілізацій, який підноситься над обмеженими культурами, обирає з їх поля окремі елементи, грає ними, розташовує їх навколо себе, поєднує етнічні архетипи із загальнолюдськими цінностями та культурними універсаліями. У постмодерні народна культура набуває рис «нового

середньовіччя», поєднується з contemporary art та медіа, розширює коло впливу, з цією метою залучає активно молодіжні музичні субкультури через панк-, рок-, реп-стилі, позбавляється хуторянства та застійності, які подекуди відрізняли фольклоризм радянської доби. Етичні цінності класичного модерну тут поєднуються з естетичними інтенціями постмодерну і створють сприятливе середовище для арт-терапії особистості через традиції. Головне, щоб таке середовище створювалося із потреб самості людини, її історичної пам'яті та культурної ідентичності, а не нав'язувалося зовні як форма брендингу та реклами.

Плюралізм, тенденцією якого є відмова від претензій на абсолютну істинність, дозволяє здійснювати *діалог гештальтів міста та провінції* у розвитку сучасних форм народної культури. Плюралістичність сучасного мистецтва означає не його «занепад», а творення нових парадигм. На підставі аналізу процесів, що відбуваються, висновуємо щодо їхньої різновекторності. Отже, в художньому часі сучасного мистецтва змінюється співвідношення між його формами та рівнями, збільшується питома вага інтерсуб'єктивності, але помітна й авторська позиція. Водночас зберігається і модифікується класична нарація. Міська культура переважно відповідає за модерні та постмодерні риси фольклоризму, а сільська – за збереження автохтонних фольклорних форм.

Руйнування хронотопу, що спостерігається в сучасному мистецтві, спричиняє затирання кордонів між міським та сільським фольклором і зумовлює пошуки нових зображувальних засобів. У дискурсі розвитку актуального мистецтва значних змін зазнають структура та функції народної художньої культури. На її зміст впливає перехід від постфігуративної й конфігуративної до префігуративної культури (М. Мід [421]), тобто процес передачі соціального досвіду перебувається у зворотному русі. Культура інверсії виступає трансляцією цінностей від молодшого до старшого покоління, а не так, як це є характерним у традиційних суспільствах). Склад типової родини нині – «батьки – діти – діди» – практично відсутній.

Авторитет старшого покоління зовсім не такий, яким він був у традиційному суспільстві. Відчутним є виражений конфлікт поколінь. Однією з причин його існування є культурна дійсність, що швидко змінюється і щораз зумовлює нові параметри життєвого шляху молодої генерації, які пов'язані з міським способом життя.

Сучасна українська народна художня культура – це оригінальний синтез, симбіоз різних типів, форм, інтерпретацій народних традицій. Можна спостерігати довільне нашарування елементів обрядово-ритуальної культури язичницьких традицій на християнські традиції. Збереженою подеколи залишається навіть спадщина святкової культури радянської епохи. Паралельно нині виникають принципово нові форми масових свят і видовищ.

Синтез кардинально відмінних семіотичних систем переборює в єдиній хвилі шоу-культури усі, що існували раніше. Спостерігається досить небезпечне явище – підміна видовищем фольклорної дії. Зрозуміло, видовище, експлікуючи через візуальний ряд основні особливості певного задуму, дає яскравість вражень, заявляє тематику і є обов'язковою і невід'ємною частиною будь-якої фольклорної форми. Однак видовище є лише однією з форм фольклору, необхідних, але не достатніх.

В постіндустріальному суспільстві серед найбільш поширених тенденцій, а тому особливо небезпечних щодо української народної художньої культури, можна назвати повсюдну глобалізацію фольклору, вихолощування духовної сутності народної традиції, засилля видовищного початку, активне використання народних традицій і видовищ як наймогутніших знарядь впливу на формування ідеології мас і способів маніпулювання суспільною думкою. Водночас масові фольклорні заходи і видовища при належному підході до цього феномена можуть послуговувати соціальній гармонії та інтеграції.

Народна традиція у складних соціально-культурних умовах сучасної України стає як будь-який продукт масової культури об'єктом споживання. У результаті формуються нові традиції, що відображають драматичні

соціальні події на макрорівні суспільних регуляцій і мікрорівні повсякденних культурних практик, має місце трансформація різних елементів культури та їх характер функціонування, переосмислення символів, способів культурного спадкування, комунікації. Джерелом та охоронцем традиційної народної культури, обрядів, ритуалів залишається українська провінція, адже народна культура українців збереглася скоріше всупереч зусиллям держави, ніж завдяки їй. Саме в провінціях відбувається процес відродження традиційної культури, фольклору, давніх промислів і ремесел, що не заперечує і ролі міст у моделюванні стилістичних патернів неофольклоризму.

Досягнення балансу у взаємодії міського та сільського середовища означає пошук компромісних способів погодження традиційної народної, класичної елітарної (професійної) та масової культур: існує думка, що намагання перетворити фольклор на масове явище призводить до його символічного спустошення та духовної деградації, поєднавши його з примітивним шоу, кітчем, пастирем та політичною пропагандою. Натомість зразки взаємодії лише елітарної культури з народною – недоступні значній частині населення. Цю суперечність розв’язує хронотоп постмодерну, у межах якого через подвійне кодування (за О. Афоніною [22–23]) («смішне, піднесене», трагікомічне, бурлеск, трікстеріада) синтезуються елітарне та масове начала, високе професійне мистецтво класики та авангарду – з балаганом та карнавалом, що створює сприятливі естетичні передумови для одночасного вбирання фольклором модерну та постмодерну, індивідуального та колективного, сільського, міського та прикордонного.

Ціннісна ієрархія змінюється на користь релятивації, яка, однак, не може стати повною і нівелювати будь-які художні адеквації, оскільки альтермодерн із його неокласикою стримує її. У сфері художньої культури точаться специфічні суперечності, які супроводжуються радикальними змінами. Так, визначилися принципові зрушення в розвитку образотворчого мистецтва постмодерністського характеру, зумовлені синтезом барокової традиції з новим реалізмом (Олександр Ройтбурд, Василь Цаголов,

Олександр Гнилицький, Юрій Сенченко, Арсен Савадов, Олег Тістол, Ілля Чічкан, Іван Марчук, Борис Михайлов, Максим Мамсіков, Оксана Мась, Віктор Сидоренко, Микола Маценко, Костянтин «Вінні» Реунов та ін.). Очевидним є творче піднесення української поезії (Юрій Андрухович, Іван Андрусяк, Анна Багряна, Сергій Жадан, Любко Дереш, Василь Герасим'юк, Віктор Неборак, Оксана Забужко, Іван Малкович, Юрій Іздрик, Світлана Костюк та ін.) та симфонічної музики (Леся Дичко, Євген Станкович та ін.). Урізноманітнилися постмодерністські пошуки в театральному мистецтві (Роман Віктюк, Володимир Діброва, Тарас Жирко, Богдан Жолдак, Лесь Подерв'янський, Юрій Андрухович, Тарас Прохасько, Юлія Кратко, Володимир Цибулько та ін.). Отже, очевидно, що в усіх видах мистецтва склалася двоїста несумісність між необхідністю переосмислення художнього життя, як художньої реальності і відставанням критики.

Українська народна художня культура перебуває в періоді свого національного утвердження в контексті цивілізаційних цінностей, переживає становлення свого модернізаційного й постмодернізаційного структурування. У цьому контексті виникає низка запитань, на які постійно необхідно звертати увагу. Серед них, зокрема, й питання, пов'язане із постійним зростанням актуальності української народної художньої культури, реальним попитом на її вивчення в контексті закономірностей буття та цілісного бачення особливостей, тлумачення її як складової частини загальнокультурного процесу та потреби щодо використання ексклюзивності, раритетності, унікальності. Набувають нової гостроти питання щодо проблеми збереження й розвитку української народної художньої культури, її спільного існування і взаємодії з іншими традиційними культурами, визначення перспектив існування у сучасному світі. Головним питанням, на яке намагаємосяся дати відповідь і ми – у чому саме полягає довготривалість побутування української народної художньої культури. І відповідь полягає у тому, що важливим феноменом української народної художньої культури є збережений її автохтонний культурний код та

наявні перспективи для етнофутуристичного розвитку. Це передбачає з'єднання сакрального виміру традиційної культури з сучасним культурним дискурсом, модерністською та постмодерною культурними мовами.

Ігор Стравінський акцентував: «Традиція – це зовсім не те саме, що звичка, нехай навіть пречудова, бо звичка означає позасвідоме набуття, що прагне стати машинальним, а традиція випливає зі свідомого та зумисного засвоєння чогось. Справжня традиція не є свідченням зниклого минулого; навпаки, це жива сила, яка тонізує та інформує теперішність» [566, с. 37]. Переконані, що модернізація української культури має чинитися виключно з опорою на традиції, а не так, як це сталося в більшості західноєвропейських культур. Попри те, що сучасність завжди цілеспрямована в майбуття, опора на силу традицій найтіснішим чином буде прокладати бахтінівську «браму хронотопів».

Теза «все наступне випромінює світло на попереднє» [24] дає можливість замислитися, що якраз минуле пояснює майбутнє, а проєкція спільного майбутнього, як ми зауважували у попередніх своїх розвідках, дозволяє прочитати і зрозуміти сьогодення й історію. Відтак українська народна художня культура з постійними діалектичними суспільними процесами буде залишатися сучасною до тих пір, поки у довершеній формі буде відтворювати новітню історію, життя народу, зміни в його побуті, переміни в прагненнях і ставленнях до дійсності тощо, що й надалі буде ідентифікувати українців серед інших культур. Український народ протягом століть постійно генерував притаманне тільки йому духовне середовище, наповнював його унікальними ритуалами, обрядами, звичаями, традиціями. Органічно еволюціонувавши від архетипу до кенотипу, вони «генетично закодували в образах-символах безсмертні смисли буття», ставши запорукою збереження духовності, національної ідентичності та перспектив існування, за влучними висловлюваннями відомого українського фольклориста М. Дмитренка – «чи не єдиним видом творчості без цензури» [210, с. 6–7].

Отже, українська народна традиція, народна творчість, звичаї, фольклор, як надзвичайно складне явище, сформоване у системі історичних, соціально-економічних, географічних, етнічних чинників є важливими генераторами національної ідентичності, без сумніву, допоможуть українцям і надалі ототожнювати себе з національною культурою свого народу, відроджувати почуття національної ідентичності. Інтерпретування складових української народної художньої культури (традиційної, класичної, сучасної), їх грамотне й досвідчене позиціонування та просування усередині та поза межами країни, обов'язково зміцнить і переформатує український дискурс, сприятиме привернення уваги й за необхідних умов створенню моди на українське.

Національна культура України в структурі сучасного суспільства має віднайти свій власний символічний порядок, щоб піднестися до рівня світової спадщини і позбавитися ізоляціонізму. Соціум XXI ст. відрізняється акумулюванням досягнень національних культур, кожна з яких вносить притаманні їй риси в загальний розвиток. Значення національних культур у наш час стає актуальнішим, коли кожна національна культура зберігає свою специфіку та адаптує кращі світові форми культурного розвитку. Національна культура не може існувати в замкненому просторі, без творчого спілкування з іншими культурами. Здобутки української народної художньої культури є повноцінним національним внеском у міжнародний культурний простір і гідні визнання на світовому рівні. За М. Гончаренком, висока історична зрілість, міжнародне значення національної культури, яка прагне здобути статусу світової, може відбутися тоді, коли вона спроможна ставити і вирішувати не локальні, а актуальні загальнолюдські проблеми, коли цілі, задуми, програми корелюються з потребами суспільного прогресу, коли підтримуються художники, вчені, діячі культури, здатні висловити ці потреби та ідеали з такою істиною й досконалістю, що їхня творчість набуває міжнародного значення. Отже, *національна культура у своєму розвитку має стати цілісною системою, де взаємопов'язані між собою елементи активно*

і життєздатно функціонують та на належному рівні підтримують її спроможність до самозбереження. Національна культура, маючи багатий духовний і матеріальний потенціал, здатна на фактично безмежний успішний розвиток та самовідтворення на вищому рівні.

Українська народна художня культура є архетипним джерелом символічного порядку національної культури України як частини світової системи. У сьогодення, як зауважують В. Сінельніков і В. Сінельнікова, «в українському суспільстві загалом і у молодіжному міському середовищі зокрема, спостерігаємо сплеск зацікавленості фольклорними формами творчості. Неабияку роль у цьому відіграли фольклорні і народнопісенні фестивалі, які здебільшого відбуваються в містах (зокрема, проєкти О. Скрипки «Країна мрій», «Українські вечорниці» та ін.), а також активне звернення в останні роки до народнопісенного джерела відомих українських рок- та поп-гуртів і виконавців («ДахаБраха», «Тартак», «ВВ», «Тарута», Тарас Чубай, Джамала, Катя Чілі, Yuko, Go-A, The Doox, Onuka, «Астарта», Андрій Хаят, «Казка», FolkyFanki та ін.), творчість яких є свідченням певної «моди» на використання фольклорних тембрів і тем (вокальних, інструментальних) в сучасному музичному просторі України» [545, с. 169–170]. Зрозуміло, що тут варто підкреслити і появу багатомантих творчих колективів, серед яких доволі чимало дитячих та молодіжних фольклорних ансамблів. Одні виконують автеничний фольклор, інші – експериментальні, неаутентичні фольклорні ансамблі, що намагаються відтворити діалектні стилі фольклору. Заслуговує на увагу діяльність стилізованих фольклорних ансамблів, до репертуару яких входять обробки з переосмисленням «художніх прототипів і фольклорної традиції» [там само] самодіяльними і професіональними виконавцями. Українська фольклорна культура, що вершиться «щогодинно й щохвилинно, де розмовляють і думають» [211, 59], позбавлена уніфікації й заштампованості, що є головними вадами сучасної маскультури, адже артефакти народної творчості переважно унікальні і за кожним народним витвором стоять по-справжньому колективна творчість і

думка народу. Без знання й розуміння фольклорного арсеналу української народної художньої культури, самоусвідомлення, гідність, ідентифікація приналежності до свого народу є неможливими.

Для окреслення сутності нового змісту, соціокультурних трансформацій змістовної та функціональної специфіки української народної художньої культури у хронотопі постмодерну варто визначити особливості *масової і традиційної народної культур*.

Опора на культурну традицію, консервативність, прагнення до збереження і відтворення прийнятих життєвих ідеалів, домінування захисних тенденцій щодо впливу інших культурних традицій, не пристосованість до діалогу є специфічними особливостями української народної художньої культури.

Масова культура навпаки вільна від традицій, у відповідності до потреб моди швидко змінює ідеали й смаки, намагається проникнути у внутрішній світ іншого і реалізувати проблему діалогу, свої витвори мистецтва намагається подати у прийнятних для інших формах.

Яскравим прикладом може слугувати мінлива творчість сербського кінорежисера боснійського походження та учасника рок-групи «The No Smoking Orchestra» Емира Кустуріци (один з перших в історії кіно фільмів про циган циганською мовою, створений за участю британських та італійських продюсерів «Час циган» («Дім для повішення», сербохорв. Dom za vešanje, 1988); режисерська робота у фантасмагоричному фільмі-притчі з елементами чорної комедії «Андеґраунд» (серб. Подземље, англ. Underground, 1995) за сценарієм югославського драматурга Душана Ковачевича, в якому пов’язано минуле країни з епізодами новітньої історії (початок війни на Балканах); комедійний фільм циганської тематики «Чорна кішка, білий кіт» (1998); трагікомедія «Життя як диво» (2004), в якому режисер знову звернувся до теми війни на Балканах; документальний фільм «Марадона» (2008)) тощо.

Прикладами проникнення у внутрішній світ іншого є художні фільми: «Мусульманин» Володимира Хотиненка (1995), історичний військовий драматичний художній фільм режисера Ахтема Сеїтаблаєва «Хайтарма» (кримсько-тат. *Qaytarma* – «Повернення»), заснований на реальних подіях, що відбулися в травні 1944 року, – депортації кримських татар (2013), український повнометражний художній фільм режисера Ахтема Сеїтаблаєва за сценарієм Наталії Ворожбит «Кіборги. Герої не вмирають» (2017) про оборону Донецького аеропорту під час війни на Донбасі. Це реальні спроби показати західному глядачеві інший (не європейський) світ, а також поєднати ці різні світи.

Відмінність *масової* і *традиційної народної художньої культур* полягає у тому, що масова культура космополітична, і на противагу завжди етнічній народній культурі розрахована на будь-які смаки та національні характери. Українська народна художня культура будується на традиційних міфах, що постають символічними способами переживання дійсності. Масова культура базується на соціальних міфах, які несуть не онтологічне призначення (утвердження буття, самості, автентичності існування), а виконують ілюзорно-компенсаційну функцію (втеча від буття, ескапізм, зшивання, заповнення зяяння).

Однак спостерігається і деяка схожість української народної художньої культури з масовою. Народній художній культурі притаманні риси серійності, циклічності, інтертекстуальності, симулятивності, де неможливо відрізнити оригінал від копії, адже збереження і відтворення культурної традиції передбачає постійне повторення і закріплення накопиченого віками досвіду. Всі феномени у просторі народної художньої культури виступають як автентичні, попри тотальність і «масовість» їх відтворення. Такі особливості народної художньої культури, як ігровий характер, варіативність і водночас функціонування тексту в рамках заданих сюжетних і стилістичних конструкцій, інтерактивність дають можливість порівнювати фольклор із сучасною ризомою.

Не тільки народна художня культура виявляє схожість із масовою, а й масова перебирає функції народної, зокрема кумулятивну, пов'язану з накопиченням міфологічного досвіду, та трансляційну, що передається горизонтальним і вертикальним шляхами. Недаремно таке явище масової культури, як Інтернет, уподібнюється теоретиком техніки, філософом М. Маклюеном міфопоетичному середовищу формування та передавання пліток *(«глобальне село»)* [395], де діють фундаменталістські правила компенсації, притаманні хуторському топосу *(«символічне кладовище локальної громади»* за З. Бауманом, або *«театралізація народної волі»* за У. Еко) [675; 676]; новітні сакральні смисли мережевої свідомості втілюються в сюжетах комп'ютерних ігор [709]; масова розважальна фільмографія та рольові молодіжні субкультури в її контексті побудовані на творенні нової космогонії, одним із найбільш яскравих виявів якої був сумісний проєкт юнгіанця Дж. Кемпбела та Дж. Лукаса *«Зоряні війни»,* драматургія яких втілює *психоаналіз мономіфу* [346]; усі політичні ідеології як моделі масової пропаганди відтворюють символічні порядки міфу у своїх симптомах та фантазмах та апелюють до колективного позасвідомого (Реального).

У цьому контексті дослідниця А. Костіна висуває гіпотезу, що нині масова культура виступає як спосіб реалізації ідентифікаційних та адаптаційних стратегій, які раніше виконував фольклор. Йдеться про те, що масова культура у реаліях сьогодення перебирає на себе ті функції, які століттями виконувала традиція, «закріплюючи в суспільстві соціальну ієрархію через символічно значуще культурне споживання, що сприяє стабілізації суспільної системи через конструювання особливої віртуальної надбудови над реальністю» [313, с. 18]. Визнаємо, що внаслідок соціокультурних змін українська народна художня культура дещо втрачає своє значення, а її механізми функціонування, форми, прийоми удає масова культура, виступаючи своєрідним *«постіндустріальним фольклором»*. Масова культура, доволі інтенсивно експлуатуючи народну, частково

переймає її опору на архетипи у вигляді образів та положень, типізацій та узагальнень [там само, с. 88]. Використовуючи образи й засоби народної художньої культури, масова культура дублює функції творів народної культури (однак не виконує багатьох її основоположних онтологічних функцій) і саме так представляє *полегшений,* орієнтований переважно на дозвілля, *варіант народної художньої культури*, який, втім, відрізняється способом функціонування.

4.3. Софт-традиціоналізм як стратегія актуалізації народної традиції у постмодерністських параметрах хронотопу української народної художньої культури

Просторово-часові взаємозв'язки вигадливо перемішані, тому культурних хронотопів у чистому вигляді не існує [162]. Аксіосфера є контекстом і чинником формування хронотопу як генотексту, який, віддеркалюючи її тло (фенотекст), у свою чергу, може здійснювати на неї зворотний вплив. У цьому разі простір і час мисляться як абстракції, при посередництві яких можлива побудова картини уніфікованого космосу, єдиної й упорядкованої системи Всесвіту. Соціально-культурні процеси та їх розуміння як зв'язків і відносин у всіх сферах життєдіяльності людей та як засобу трансляції культурного, соціального і морального досвіду від покоління до покоління проєктують константи життя на її соціальну складову. Отже, хронотопи соціокультурних процесів є взаємозалежними і формують універсальну основу життєдіяльності.

У постмодерній культурі безкінечне пересування ідей, цінностей, значень чинить зміну суті основних значимостей, утворюючи переспіви, дубляжі, деконструкції, «панує культ відсутності правил та ідеалів, а його головний естетичний канон – відсутність канону» [561, с. 268]. Номадизм, як модель ризоми (постійного ковзання поверхнею), протиставляється лінійному наративу класики і модерну.

На зміну парадигмі іронічного постмодернізму з її запереченням метанаративів приходить піднесена неомодерна парадигма софт-традиціоналізму (М. Еліаде [230], М. Гайдеггер [118; 121; 617–618], М. Седжвік [574]), багато в чому співзвучна проєктам глобальної локалізації та транслокальності, яка «м'яко» поєднує премодерні монокультурні архетипи з постмодерними мультикультурними дигітальними технологіями їх втілення в сучасне життя, уникаючи одночасно надмірної консервативності та перебільшеної релятивності. Про співвідношення власне старовини та сучасності в софт-традиціоналізмі ведуться суперечки у бік пріоритету традиції (локальності) чи новації (глобальності). Окреме місце в таких дослідженнях посідає вивчення феномену народної художньої культури як джерела й ґрунту інших художніх форм.

Аксіосфера є контекстом і чинником формування хронотопу як генотексту, який, віддзеркалюючи її тло (фенотекст), може здійснювати на неї зворотний вплив. У такому разі простір і час мисляться як абстракції, за посередництва яких можлива побудова картини уніфікованого космосу, єдиної й упорядкованої системи Всесвіту. Вбачається доцільним розкриття причин евентуальної кризи автентичності аксіосфери української народної художньої культури у просторі постмодерну, обумовлених віртуалізацією, деонтологізацією, руйнацією традиційного лінійного хронотопу історичної пам'яті у віртуальному номадичному середовищі та вироблення певних стратегій щодо актуалізації народної традиції у постмодерних параметрах хронотопу української народної художньої культури.

Як ми вже зауважували, характерною рисою постмодерної ситуації в культурі є номадизм. Цей термін застосовували Ж. Дельоз та Ф. Гваттарі, розглядаючи новий проєкт бачення світу [194–195].

Номадизм як модель ризоми, так званого, постійного ковзання поверхнею, протиставляється лінійному нарративу класики і модерну. Характерним для останнього є бінарне мислення: верх – низ, добро – зло, хаос – космос, чоловіче – жіноче, центр – периферія. Зазначимо, що

хронотоп, семіосфера, аксіосфера міфології фольклору та народної художньої культури також побудовані на дихотоміях образів і понять. Ключовим елементом модерної дуальної сигнатури є парадигматика «Центр – Периферія», яка формує модель модерну, за влучним висловом Ж. Дельоза та Ф. Гваттарі, «метафору Генерала» [195, с. 183–187]. «Метафора генерала» представляє собою жорстку структурну модель мислення і буття, у центрі якої перебуває суб'єкт (автор, Символічний Батько, володар та розподільчий нормативних регуляторів поведінки) або сутність (причина, головний принцип, ключова функція, домінуюча ідея). Центр «генеральської» структури фіксує вертикальний контроль (Паноптикон) усіх ланок за каузальним принципом та силові методи поводження з референтами.

Традиційний міф з його лінійністю, послідовністю викладу сюжету, центральним значенням, чітким призначенням та ієрархією символів вочевидь є метамовою Батька, сакральною метафорою «Генерала» для стародавніх та народних культур. Казка як лайт-версія наративу мономіфу також є «генеральською» структурою, оскільки містить чітку послідовність дій, конкретний підбір функцій героїв та константні мотиви, що і довів у своєму структуральному аналізі етнограф В. Я. Пропп на прикладі чарівної казки [480–481]. Наявність «кістяка» (стриженя) дозволяє фіксувати фольклорну традицію як класичну «парадигму капусти» (О. Геніс) [89; 127], що передбачає нашарування пластів буття на внутрішню будову, на духовну основу, фундамент, що йде з глибини віків і пов'язаний тисячолітніми традиціями історичної пам'яті.

Розпад «метафори Генерала», відмова від структури і децентрація, призводить до зникнення образу Батька, або, за словами Ж. Лакана, його смерті, на зміну якому приходить «байдужий Інший», який відмовляється видавати і розподіляти імперативи, жодним чином не означуючи буття своїх референтів. Втрата «Батька» («Генерала») призводить до зміни напряму контролю з вертикального на горизонтальний. Гибель Генерала тягне за собою суцільну добровільну «генералізацію» осиротілого буття [347].

Цензура трансформується у самоцензуру, коли не дозволене нічого, на відміну від попередніх часткових дозволеностей [246]. Особистість, позбавлена зовнішньої допомоги, потерпає від власної порожнечі і починає сама себе контролювати. Після Паноптикону приходить Синоптикон: нова тоталітарність. Замість силових методів тиску приходить м'яка сила, софт-пресинг, розмиті й невиразні методи контролювання співбесідників. Так, замість традиційної, з'являється соціальна міфологія мультикультуралізму та постмодерну, з її фрагментарністю й легітимацією сили через сентиментальність, чулість, гумор. «Парадигма капусти» змінюється на «парадигму цибулі», або, за Р. Бартом, «слойку без начинки» [32]. Остання представляє модель культури, де за численними нашаруваннями буття приховується вакуум, втрата буттєвих основ існування.

За умов зміни лінійної центрації на ризому руйнується звична тріадична структура казки, міфу, народної оповіді, епосу, єдність складових виходу, ініціації і повернення, початку, середини і кінця, верхнього, середнього та нижнього світів розпадається. Це унеможливлює побудову послідовного руху думки від минулого через теперішнє до майбутнього, від зачину через розвиток дії та кульмінацію до розв'язки, як це має місце у традиційній ідентифікації людини шляхом входження її до культури. Традиційна ідентифікація може бути співставленням із гортанням нащадком свого сімейного фотоальбому, де пам'ять вибудовується через внутрішню, планомірну та послідовну, стратегію, нашаровуючись цілими ділянками та цеглинами. Саме така, планомірна, систематична і послідовна процедура нашарування, складає основу як традиційної ідентичності, що включає автентичність мислення представників народної культури, так і автентичності їхніх творів, онтологічна відповідність буттю яких є самоочевидною у світлі метафізики і трансцендентного досвіду.

Деконструкція міфологічної тріади призводить до пост-онтологічних адеквацій. Це означає, що втрачається опора, яка тримає ідентичність та автентичність у вигляді самого буття. Міф був виразом буття, його

поетичною піснею. Деонтологізація, як втрата буттям його сутнісної глибини і наповненості, є наслідком розвитку саморегуляції ринкової економіки «третьої хвилі», яка від купівлі-продажу товарів і продуктів перейшла до купівлі-продажу символів та переживань. Почуття і думки людей піддаються комерціалізації і втрачають духовну глибину, набуваючи рис чергових «цікавинок» масової культури, розрахованої на середньостатистичний смак.

Причиною мінімізації сили буття являються й інформаційні технології. Розвиток сучасних медіа призвів до посиленого тиражування смислів і цінностей, що, втрачаючи «ауру» підтексту (В. Беньямін [47]), набувають рис симулякрів – пустих множинних копій, що розвиваються у геометричній прогресії (за Ж. Бодрійяром [74]). Віртуальна реальність є причиною і наслідком деонтологізації.

Нестача буття спонукає людину шукати опору у віртуальній реальності, як інструменті продовження власної недосконалої сутності (кібер-протезі [481]), а у межах віртуальної реальності відбувається нехтування людиною моралі, спогадів, коренів, традицій – всього того, що забезпечується ціннісною естафетою в культурі. Крісло користувача Інтернету катапультує з другою космічною швидкістю, долаючи гравітацію пам’яті та історії (за М. Дері), в мережі створюється особлива анархічна субкультура, яка полягає у задоволенні, бажаннях, насолоді, розвагах, забутті (за В. Подорогою [463]). У результаті ідентифікація у постмодерні схожа на перегляд відеозапису, де все може бути стертим з плівки, з ресурсу Інтернет, з будь-якого електронного носія і замінено на інші новини і повідомлення. За умов плинної ідентифікації в ризомі фольклор і народна культура втрачають своє стратегічне педагогічне та культурологічне призначення, відсуваються на периферію буття або піддаються симуляції через створення копій самих себе, своїх комерційних ерзаців та кітчевих версій.

Як зауважував І. Земцовський, «розвиток фольклоризму тягне за собою проблему орієнтування: на кого рівнятися масовим ансамблям? Не маючи можливості самостійно опановувати фольклорну традицію…, такі колективи

рівняються на відомі їм інші «вторинні» ансамблі. Виникає (і буде виникати) вторинний, третинний і т. ін. фольклоризм, тобто сам фольклоризм стає в наші дні об'єктом наслідування, копіювання, штампа і т. ін. І в ньому є ансамблі-лідери і ансамблі-наслідувачі. І якою буде типологія вторинних колективів у майбутньому – передбачити важко» [249, с. 13]. С. Грица також відзначає, що «пожвавлений інтерес до фольклору в усьому світі дав … не тільки позитивні наслідки, але призвів до втрат, породив «псевдофольклор», або, як його ще називають, «фейклор»…» [151, с. 212–214].

Можна подовгу вибудовувати синонімічні ряди модерну і постмодерну, Синоптикону і Паноптикону, вертикального і горизонтального контролю, класичної і нової тотальності, цензури і самоцензури, метафор капусти і цибулі, фотопаперу та відеозапису, понять онтологічних адеквацій та деонтологізації, реального та віртуального, фольклору та фейклору, традиційної міфології та ідеології у світі плюральних ідеологій. З усією очевидністю випливає криза автентичності аксіосфери народної художньої культури у ситуації номадизму і постмодерну. Параметри хронотопу тут суттєво змінюються: на зміну абсолютної цінності часу як тривалості приходить переривчастість, на зміну простору – його миттєве подолання і знецінювання через нові механізми комунікації. Люди часу, на відміну від людей простору, не відчувають залежності від дистанції, яку необхідно долати для досягнення цілей, вони не відтворюють в матриці свого життя міф про Одіссея, зрештою, взагалі міф про героя, тому для них пріоритети паломника змінюються на пріоритети туриста, цінність покладання цілі і подолання перешкоди – на цінності швидкості, легкості та яскравості.

Виникає питання щодо можливості погодження первісних знань, закладених у міфі, з віртуальною постмодерною культурою. Відповідь виявляється більш близькою, ніж можна уявити. Адже номадологія, на відміну від модерну, являє собою ризому – кореневу систему без центрального кореня, де кожен корінчик є рівноправним з іншими. Ризома – множинна, гетерогенна, гетерохронічна. У ній відбувається змішування

часів. Кожна гілка ризоми може розгортатися у будь-якому напрямі, доповнена у будь-якому місці і перервана у будь-якому моменті. Ризома не несе за це відповідальності і не калькує себе, за картографічним принципом розростаючись у довільні конфігурації гладкою та безкінечною поверхнею. Ризомний стиль буття не передбачає вектору. Це є безкінечний рух кочовика без заданої цілі. Рихлість ризоми, кожне місце якої може бути зціплене з іншим місцем, не передбачає керівника: звідси заперечення осілості й певної держави як символу осілої культури, інституції, яка обмежує, встановлюючи кордони.

Ризома не має кордонів: вона розвивається шляхом експансії (орди). Вільний ринок, що саморегулюється, у транснаціональному суспільстві, мінімізує роль держави і є проявом номадизму, ризоми, нових кочовиків. Такий ринок ґрунтується на інформаційній мережі, що інкорпорується у фінансове середовище. Він також проростає крізь ряд соціальних мереж і хабів що поглинають одне одного, зливаються, розростаються, стають ТНК (транснаціональними корпораціями), набувають характеру мережевого імперіалізму. Злиття соціального простору з цифровим призводить до утворення «мережевого суспільства» (М. Кастельс), заснованого на відкритих масових горизонтальних комунікаціях та поширенні мемів та неетичних комплексів у вигляді медіа-вірусів, анонімних та авторських історій, концептів, малих наративів тощо.

Тема медіа-вірусів та мемів відкриває прадавню міфологічну природу Інтернету, що за структурою пліток та горизонтальних комунікацій нагадує вже зазначене нами раніше «глобальне село» М. Маклюена [395], «символічне кладовище локальної громади» З. Баумана, «театралізацію волі народу» У. Еко [675; 676]).

Відбувається гідний подиву парадокс: постмодерн заперечує традицію, відкидає міф та магічне знання для того, щоб через нових кочовиків повернутися до стародавніх традиційних смислів у сучасних оболонках. І

доказом цього є не лише інтернетлор – квазіфольклорні історії-плітки у віртуальному середовищі, а сама структура цього середовища.

С. Жижек у своїй концепції «Реальності Віртуального» [241–243] стверджував залежність інтернетного середовища від позасвідомого, яке, як загальновідомо, структуроване, як мова, тобто, як символічний світ (Ж. Лакан) [724]. Мета-мовою є міф (Р. Барт), що певним чином означає знаки мови. Отже, віртуальне середовище, втілює позасвідоме міфу та культурний архетип, глибинні основи буття метафізичної традиції, саме Реальне.

Цікавою є думка М. Ігнатова про те, що кочовик не рухається від точки до точки, покидаючи дім чи повертаючись до нього (як паломник, бродяга або мандрівник), а рухається «разом з домом» [259], тобто в екзистенційному сенсі він є рухомим, а в просторовому може бути і нерухомим, що не лише робить номадизм тотальним та метафоричним, але й включає усі можливі форми дому, традиції, осілої культури.

Р. Брайдотті висловила позицію, згідно якої номадизм є чисто жіночим світовідчуттям, інтерпретативним, нелінійним та гнучким, на противагу чоловічій центрації та законодавчому («генеральському») розуму [80]. Міфологія, яка зростає із хтонічності, із тератології і архетипів плодючості землі, також є деякою мірою жіночою, магічною субстанцією. Отже, ризому і міф пов’язує спільна фемінність, тілесність і чуттєвість.

Фемінна магічна номадологія протистоїть традиційному образу кочовика як воїна (чоловіче начало), основним заняттям якого є війна (орда). Воїн, на відміну від військовослужбовця, нічим і ніким не регламентований, він не підпорядковується наказу держави, він є добровольцем: третя хвиля повною мірою відтворює архаїчні риси першої. Утримання і захоплення властиві царю, стикаються із свободою руху воїна, їх конфлікт є базовим. Транснаціональний корпоративний капіталізм ризомного типу – це капіталізм номадів-воїнів в особі ТНК, які рухаються всупереч модерному контролю держави і намагаються її послабити або «прив’язати» до своїх

потреб. Утім, єдність архетипів Anima та Animus в юнгіанстві [699] частково пояснюють несуперечність між образом воїна як втілення царини мудрості і хтонічними конотаціями ризоми.

Якщо розглядати взаємозв'язки номада з Абсолютом, то вони породжуються особливим сакральним досвідом. Будь-яка релігійна система пов'язана з державою, оскільки регламентує переживання священних смислів. Проте номад уникає будь-якої регламентації, адже він прагне до абсолютної свободи руху. Варто зауважити, що образ Бога у номада є також кочовим: це образ, позбавлений конкретної або загальної локалізації, образ, що передує ієрофанії, сакральний досвід поза системою канонів, догматів і ритуалів. Звідси й схильність номадів до містичного мислення, релігійно-філософського вільнодумства, езотерики, первісних форм релігії або прамонотеїзму.

Таким чином, криза автентичності аксіосфери української народної художньої культури у постмодерних параметрах хронотопу обумовлена взаємопов'язаними процесами деонтологізації та віртуалізації.

Деонтологізація являє собою втрату буттям його екзистенційної глибини наповненості під впливом ринкової економіки «третьої хвилі», економіки символічного обміну, що комерціалізує смисли, цінності та переживання культурних суб'єктів, перетворюючи їх на симулякри, яка від купівлі-продажу товарів і продуктів перейшла до купівлі-продажу символів та переживань.

Інша причина деонтологізації – криза історичної пам'яті в гедоністичній культурі віртуальної реальності, яка компенсує нестачу буття, так званим, кібер-протезуванням [480]. Отже, ризомне середовище Інтернету призводить до руйнації класичного лінійного наративу казки, міфу, традиційної оповіді. На зміну ієрархічної тріади хронотопу приходить хаотичний номадичний рух. Традиційна ідентифікація, яка завжди мала послідовний планомірний характер, притаманний для поступового

входження індивіда в культурну традицію, в постмодерністських параметрах хронотопу має спонтанний та кроскультурний характер.

Водночас, віртуальна реальність являє собою не вигадку, ілюзію чи порожнечу, а відображає глибинні шари колективного позасвідомого людства, втілені у фольклорно-міфологічних стратегіях Інтернету як «глобального села», у його символічній мові. Звідси – двоїста природа хронотопу постмодерну, «подвійне кодування» (за О. Афоніною [22–23]): він є пост-онтологічним та одночасно архаїчно-буттєвим феноменом. Номадизм як характерна риса інтернетного середовища повертає нас до архаїчних практик первісних кочовиків, до праміфологічних структур хтонічної магії.

Таким чином, означена криза автентичності аксіосфери української народної художньої культури у постмодерних параметрах хронотопу спонукає до вироблення стратегій, які сприятимуть не тільки входженню традиції до кібер-простору, в якому вона може розчинитися, а виразу традиції при збереженні її автентичності новими актуальними медіа-засобами.

Актуалізується потреба у знайденні стратегії щодо актуалізації народної традиції у постмодерних параметрах хронотопу української народної художньої культури. Як митці-фольклористи, опинившись у ситуації відсутності правил у постмодерній ситуації, самі починають їх встановлювати [606, с. 268], так і виявлення спільних сакральних, гендерних та інформаційних рис номадології постмодерну традиційної культури призводить до вироблення стратегій, які сприяють не тільки входженню традиції до кібер-простору, в якому вона може розчинитися, а й виразу традиції новими актуальними медіа-засобами при збереженні її автентичності.

Народна культура не може виразити себе жодною іншою мовою, крім своєї власної, оскільки чужа мова руйнує її зміст. Відтак, необхідно виробити адекватні механізми погодження змісту традиції, її автентичної форми та форми її репрезентації в сучасному суспільстві.

Легкий, м’який, або поміркований традиціоналізм (софт-традиціоналізм) відрізняється від класичного тим, що *не передбачає розриву з реальністю*. Його класичним представником вважається М. Еліаде [230], який поєднав у своїй творчості Схід і Захід, сакральне і профанне, православ’я та йогу, консервативну метафізику Ю. Еволи та історичну Чиказьку школи релігієзнавства і феноменології релігії [618]. На межі метафізики та історії народжуються ідея, згідно якої традиції не повинні відгороджуватися від світу, але, щоб вижити і конкурувати з новаціями, повинні говорити із світом його мовою. Представниками софт-традиціоналізму можна вважати православного реформатора О. Меня та протестантського ліберального пастора П. Тілліха з його доктриною «теології культури» [577].

Головними відмінностями «легкого» традиціоналізму від «важкого» є ступінь залучення у світ та характер розуміння ініціації. Якщо важкий традиціоналізм дотримується консервативних форм посвячення у певну абстрактну метафізичну істину, то м’який наполягає на доступних формах ініціації (включаючи ознайомлення з фольклором в Інтернеті, в бібліотеці через академічну справу тощо). Традиціоналізм є ідеологічним проєктом, який сакралізує традицію, але легка його версія наближується до неупередженої теоретичної релігієзнавчої науки та принципу описовості щодо емпіричного матеріалу в прикладних та практичних галузях культурології, культурної антропології та народознавства.

Концептуальними засадами софт-традиціоналізму нами визначено такі його світоглядні орієнтири:

– софт-традиціоналізм займає проміжне положення між колоніальним глобалізмом, який уніфікує національні коди, постколоніальним мультикультуралізмом, який комерціалізує народні традиції, перетворюючи їх на «туристичні цікавинки» (З. Бауман), глоболокалізацією, яка змінює фольклорні цінності на товарні знаки в рамках маркетингу і віртуальні іміджі окремих регіонів;

– софт-традиціоналізм надає перевагу збереженню автентичності народних традицій, при цьому, уникає войовничого консерватизму, репрезентуючи зазначені традиції у цікавих для молодого покоління актуальних трендах;

– софт-традиціоналізм цінує традиції не за «буквою», а за духом, завдяки чому ортодоксія поступається місцем живій екзистенціальності;

– софт-традиціоналізм являє собою перспективну освітню парадигму діалогу культур, яка забезпечує взаємодію різноманітних локальних традицій у контексті загальнолюдських цінностей.

Розглядаючи питання застосування софт-традиціоналізму – легкого традиціоналізму як стратегії до української народної художньої культури у контексті подолання кризи традиційної ідентичності та автентичності фольклору, вироблення нових форм взаємодії традицій із сучасністю та як механізму подолання кризи, стає очевидним, що велику роль тут відіграє принцип аксіосфери – ціннісно-смислового тлумачення народної традиції в її не буквальному, несюжетному та не побутовому сенсі.

П. Тілліх вважав, що традиція наповниться новим потенціалом за умов відмови від стереотипів ортодоксального або сучасного ґатунку, які однаковою мірою руйнують традицію [577]. Ортодокси виходять з буквалізму у тлумаченні традицій і абсолютизують значення виключно власних традиційних систем: етнічних, символічних, релігійних. Надмірні новатори виходять із заперечення традицій як таких, розчиняючи їх у середовищі ризоми. Новий підхід до традиції має тлумачити її як екзистенційний стан переживання кінцевих сенсів буття – цінностей буття і небуття, часу і простору, життя і смерті, чоловічого і жіночого. Сприйняте таким чином семантичне ядро традиції стає предметом герменевтичної інтерпретації і породжує кілька способів поширення традиції в сучасній культурі на рівні фольклору, фольклоризму та неофольклоризму. На наш погляд, варто виокремити три моделі, за яких традиція зможе зберегтися і

наповнитися новим потенціалом: ізоляція, інтеракція та стилізація *(див. таблицю 2 додатку В)*.

Ізоляція – це модель, за якої традиція як ізольоване ціле існує в «тілі» сучасної культури (чистий фольклор).

Інтеракція – це модель, за якої змістові елементи традиції поєднуються із стильовими новаціями в індивідуальній творчості (фольклоризм, неофольклоризм).

Стилізація – створення новітніми цифровими засобами імітацій традиції за архаїчними аналогами (інтернетлор).

Оскільки надмірна ізоляція і надмірні імітації загрожують буттю традиції у хронотопі постмодерну, необхідно віднайти спільний екзистенційний вектор, який допоможе скоординувати пам’ять і сучасність. Йдеться про такий жанр або стиль фольклору, який легко вступає у взаємодію з новітніми течіями і одночасно містить ядро архетипів, розміщуючись у центрі аксіосфери народної культури. Найбільш яскравим втіленням трьох моделей софт-традиціоналізму, на нашу думку, є дитячий фольклор як універсальна культурна форма [377; 505, с. 45–51].

Таким чином, виявлені спільні сакральні, гендерні та інформаційні риси традиційної культури і ризомного середовища Інтернету (назвемо це на український манер «кіберпанщиною») створюють сприятливі передумови для розробки новітніх стратегій актуалізації народної традиції у постмодерні. Такою стратегією є «софт-традиціоналізм», або «легкий традиціоналізм», вироблений у межах Чиказької школи феноменології сакрального М. Еліаде. Сутність софт-традиціоналізму полягає в акцентуації аксіологічного підходу до народної художньої культури як до екзистенційного феномену переживання смислів, що можуть бути виражені сучасною семіотичною мовою.

Попри відносно невелику поширеність, на нашу думку, софт-традиціоналізм має культурний духовний соціальний та педагогічний потенціал, який забезпечить конкурентну спроможність української народної

художньої культури у глобальному цифровому світі. Адже софт-традиціоналізм виходить з того, що традиція має бути живою екзистенцією суб'єкта, а не віджилим для нього тягарем. Тому традиція забезпечує свободу і дозволяє сучасній людині звільнитися від новітніх форм комерційної залежності.

Позитивним аспектом постмодерної ситуації відносно української народної художньої культури є «рідинна» (З. Бауман) жіноча структура номадичної ризоми, яка відповідає автентичній аксіосфері українського традиційного фольклору і за умов її конструктивного використання може стати адекватною символічною репрезентацією міфологічної, магічної, фольклорної, казкової, хтонічної автентики, що, на нашу думку, могло б стати духовним відкриттям в еволюції віртуальних ігор у бік їх онтологічного наповнення.

4.4. Збереження традиційної аксіосфери української народної художньої культури у локальних топосах

У світлі суперечливих тенденцій щодо уніфікації національних традицій у глобально-мультикультурному соціумі та загострення радикальних умонастроїв, які реактивно входять у його порядок, надзвичайно важливим є збереження традиціоналізму в культурі, який орієнтується на духовні цінності етносу поза глобалізмом та радикальним етноцентризмом. Формою інституціалізації традиціоналістських умонастроїв є місцеві осередки збереження народної культури – своєрідні локальні топоси із власними структурами часопростору, категоріями культури та ментальним полем, у межах яких діє трансформована установка на етнокультурний архетип як на своєрідний образ Золотого століття первинної поезії, втіленого у метанаративах фольклору, яка сягає своїм корінням романтично-просвітницького поля і водночас поєднує його з естетичними цінностями високого модерну. Відповідно до антеїзму та консерватизму цього

локального поля зберігаються старі культурні форми (фольклор) та творяться стилізовані під старовину нові (фольклоризм, неофольклоризм, аматорське мистецтво) способи діяльності з опорою на загальні тенденції щодо збереження народної спадщини в сучасній Україні на соціокультурному і законодавчому рівнях.

У ланцюгові суцільних суспільно-культурних стресів і криз останньою за часом ланкою стала криза ідентичності, пов'язана з кітчизацією та прагматизацією соціокультурного статусу народної спадщини. Ю. Лотман слушно зазначав, що «будь-яка руйнація культури відбувається як знищення пам'яті, стирання текстів, забуття зв'язків» [386]. В умовах кризи культури послаблюються сакраментальні зв'язки людини з оточуючою реальністю. У пошуках нових взаємовідносин на допомогу має прийти заснована на загальнолюдських цінностях народна художня культура. Відродження й збереження традиційної аксіосфери народної художньої культури має спиратися на полістилістичну установку, що припускає визнання за кожною культурою її прав на самостійність, та водночас уникає ізоляції, притаманної класичному мультикультуралізму. Діалог, на відміну від останнього, постає розкріпаченням раціональних і емоційних начал у людині, звільненням духовно-творчого, інтелектуального, морального потенціалу суспільства при одночасному усвідомленні етики збагачення від спілкування з іншою людиною чи з іншим типом суспільства.

Усна народна творчість, фольклор, як код нації, духовна сутність народу, його колективна пам'ять, є національним символом української культурної спадщини. Одним із дієвих факторів збереження фольклору українського народу, запорукою його подальшого повноцінного розвитку є збирання, вивчення, популяризація нематеріальної культурної спадщини – народних казок, переказів, епічних оповідань, дум, пісень, прислів'їв, загадок, народних ремесел, ужиткового мистецтва тощо.

Зрозуміло, що притаманні нашому часу соціальні зміни, кризові явища, незворотні пертурбації в економічному, соціальному й духовному житті

суспільства не можуть не позначатися на стані народної художньої культури. Відхід у небуття старших поколінь, порушення унаслідок індустріалізації та глобалізації патріархальних звичаїв та обрядів, традиційного устрою життя, відтік молоді до великих міст і зарубіжжя переривають зв'язок поколінь змушує уживати заходів щодо збереження для нащадків цілих пластів архаїчного фольклорного арсеналу української народної художньої культури, якому реально може загрожувати зникнення.

Особливо очевидною є ця загроза для української автентичної пісні – найвищого злету національної культури, найвагомішого внеску України у духовну скарбницю людства. Адже, народна автентична пісня переважно живе в людській пам'яті і передається лише від старшого покоління. Нині зусиллями ентузіастів відтворюється старовинний рідкісний український розспів.

Понад сорок років збирацько-дослідницьку, пропагандистську, популяризаторсько-виконавську, концертно-сценічну діяльність ведуть представники українського «серйозного» фольклоризму (за визначенням І. Земцовського [249, с. 7]). Це легендарний фольклорний гурт з міста Києва «Древо» на чолі з керівником Є. Єфремовим. До кола їхніх дослідів і презентацій увійшли райони Київського Полісся, Поділля, Полтавщини, Волині.

Колективами «нової епохи» [там само, с. 9]), що зберігають традиційну аксіосферу української народної художньої культури у локальних топосах також є фольклорні колективи з міста Харкова «Муравський шлях», з Кіровограда – «Гілка», з Рівного – «Джерело», з міста Києва – «Божичі», «Кралиця», «Володар» та ін.

Берегинями української народної пісні є Р. Кириченко, В. Ковальська, Н. Матвієнко, Н. Мирвода, Р. Лоцман, Т. Школьна й ін.

Важливою є діяльність високопрофесійних колективів: Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Верьовки, Національної заслуженої капели бандуристів України

ім. Г. Майбороди, Національної заслуженої капели України «Думка», український академічний фольклорно-етнографічний ансамбль «Калина», фольклорно-етнографічний колектив «Громиця» та ін.

Важливою ланкою є діяльність фольклорно-етнографічних колективів, що працюють при вищих навчальних музичних та культурно-мистецьких закладах, які є зразком справді високого звучання української пісні. Вважаємо, що такі творчі колективи, спрямовані на збереження української автентичної народної пісні мають бути при кожній музичній школі, школах мистецтв, центрах позашкільної роботи, де вивчатимуть і засвоюватимуть особливий самобутній старовинний український розспів діти та молодь. У кожному фольклорному колективі має бути молодіжний колектив-супутник – сучасні дівчата й хлопці, які підхоплять традицію і передаватимуть майбутнім поколінням українську народну пісню, самобутні традиції, унікальну культуру.

В постмодерністських параметрах хронотопу української народної художньої культури спостерігаються тенденції щодо відновлення традиційних жанрів та збагачення їх новими формами на аматорському та професійному рівні. Визначними за масштабами є Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського в Києві, фестиваль хореографічного мистецтва «Салби Буковини» у Чернівцях, міжнародні фольклорні фестивалі «Калинове літо на Дніпрі» у Полтавській області, «Бойківська ватра» на Івано-Франківщині, пісенний фестиваль «Калиновий спів» на Кіровоградщині, Всеукраїнське свято кобзарського мистецтва «Вересаєве свято» на Чернігівщині, Всеукраїнський фестиваль козацької пісні «Байда» у Тернополі, багато інших подібних заходів протегують збереження неповторних, оригінальних мелодій, своєрідної пластики й динаміки, притаманних українській народній музиці, пісні, танцю.

Протягом останніх майже двадцяти років на теренах Київщини, на Приірпінні успішно діє творчий проєкт «Відродження починається з

духовності». В рамках цього проєкту щорічно проходять Всеукраїнські фестивалі та фестивалі-конкурси аматорської творчості, серед яких відомі: Всеукраїнський фольклорно-етнографічний фестиваль «Золоті ключі» імені Василя Верховинця; Всеукраїнський фестиваль-конкурс аматорської творчості «Пісенні візерунки»; Всеукраїнський фестиваль аматорських театрів та цирку «Театральний форум»; Всеукраїнський фестиваль духовної музики «Введенські піснеспіви».

Метою цих фестивалів-конкурсів є виявлення і збереження кращих зразків українського фольклорно-етнографічного мистецтва, подальший розвиток пісенного та хореографічного спадку українського народу, а також сприяння духовному відродженню українського народу, збереженню пісенних, музичних, хореографічних традицій та залучення широкої громадськості до вітчизняної й світової духовної музики. Засновником та організатором цих фестивалів-конкурсів є Товариство Культурно-оздоровчий центр «Цитадель» (директор – Лідія Іванівна Мельник, автор творчого проєкту та режисер-постановник – Ольга Ростиславівна Успенська). Збираючи щорічно декілька разів на рік фольклорно-етнографічні, вокально-хорові та хореографічні аматорські колективи з усіх регіонів України, ці мистецькі проєкти активізують пошукову роботу фольклорних експедицій, підтримують самобутніх носіїв фольклорної спадщини, розширюють музично-просвітницьку діяльність аматорських колективів і окремих виконавців, залучають їх до активної участі у культурному житті держави і стали справжніми осередками збереження традиційної аксіосфери української народної художньої культури.

Дедалі більшої популярності здобувають *комплексні заходи*, в рамках яких органічно поєднуються жанри образотворчого, музичного, хореографічного народного мистецтва. Передаванню традицій молодому поколінню сприятимуть введення до програм шкіл естетичного виховання відповідних навчальних курсів, лекцій, розробка ігрових сценаріїв свят, театралізованих інсценувань, організація гуртків відповідного напряму у

загальноосвітніх школах, клубах, будинках культури, бібліотеках тощо. Саме таким комплексним заходом, спрямованим на розвиток та пропагування культурних здобутків українців, традиційної народної творчості, розвитку культурних зв'язків, обміну педагогічним досвідом та виконавською майстерністю, виявлення талантів та розкриття їх творчого потенціалу, знайомство з культурою народів світу та їхнім мистецтвом є Міжнародний фестиваль-конкурс «Ти у серці моїм, Україно!», присвячений Дню Незалежності України. Фестиваль-конкурс було створено в 2016 році Київським міським центром народної творчості та культурологічних досліджень (голова оргкомітету – директор КМЦНТ та КД, заслужений працівник культури України *Микола Пересунько*; заступник голови оргкомітету – *Жанна Румко*, заступник директора цього Центру). Метою і завданням фестивалю-конкурсу є дослідження розвитку мистецтва в усіх його жанрах, виявлення кращих колективів та популяризація їх творчості, сприяння створенню нових і підтримка існуючих мистецьких колективів, підвищення їх художнього рівня, збагачення репертуару, визначення та вивчення перспектив розвитку народного традиційного та аматорського мистецтва України тощо.

Важливу роль у відтворенні та передачі народних звичаїв й обрядів майбутнім поколінням відіграють відродження свят фольклору, народних ремесел тощо, які схвально зустрічає громадськість. Під час проведення релігійних свят на традиційній основі відновлюються українські традиції, виникають нові форми, відбувається живий процес творення народом духовної культури, її збагачення і подальший розвиток. Відзначення нещодавно відродженого літнього свята Івана Купала поширене нині у багатьох регіонах. Відзначається це свято проведенням Всеукраїнських фестивалів, зокрема: «Купальські зорі» (м. Гола Пристань Херсонської обл.), Всеукраїнський фольклорно-етнографічний археологічний фестиваль «Ржищівський вінок» (м. Ржищів Київської обл.), свята Івана Купала в Києві,

Дніпрі, Хмельницькому, Сумщині, Одесі відтворюють міфологію, вірування наших предків, містичний живий зв'язок людини і природи [299].

Творчі спілки, національно-культурні товариства активно співпрацюють із державними закладами культури, опікуються питаннями збереження нематеріальних культурних надбань народу України. Творчі колективи національних меншин, які проживають на території України, є постійними учасниками обласних, регіональних, всеукраїнських фестивалів та оглядів народної творчості [479].

Важливим чинником поліпшення ситуації щодо збереження традиційної аксіосфери української народної художньої культури у локальних топосах України є організаційно-методична робота, допомога закладам культури, що надається з боку обласних центрів народної творчості. У низці регіонів їхня діяльність дає чималі позитивні результати.

Наведемо декілька прикладів роботи обласних центрів народної творчості (ОЦНТ), узятих із щорічних звітів, що зберігаються в архівах Українського центру культурологічних досліджень.

Так, *обласний центр народної творчості* м. Кропивницького сприяє розвиткові аматорського мистецтва в регіоні, узагальнює, поширює кращий досвід роботи клубних закладів, у тому числі, сільських, активно пропагує досягнення аматорських колективів, здійснює інформаційно-методичне забезпечення діяльності, координуючи та спрямовуючи роботу двадцяти одного районного та десятьох міських будинків культури. У зоні його методичного впливу знаходиться 572 клубних закладів, 3061 колектив художньої самодіяльності, 523 любительських об'єднання.

Закарпатський обласний центр народної творчості у 2003 році започаткував видання щоквартального вісника «Культурологічні джерела», в якому протягом багатьох років презентуються зібрані й записані народні пісні та польові матеріали фольклорних експедицій, здійснених локальних топосах – районах краю.

Дніпропетровський ОЦНТ проводить систематичні семінари з питань збереження й розвитку народної культури.

Хмельницький – здійснює постійне наукове дослідження осередків народних ремесел XVIII–XX ст. у своєму регіоні, створює електронний банк даних щодо збереження й розвитку унікальних зразків культурної спадщини Хмельниччини.

Прикладом збереження й розвитку традиційної аксіосфери української народної художньої культури окремого локального топосу є активна діяльність комунальної організації «*Вінницький обласний центр народної творчості*» (директор – заслужений працівник культури України *Тетяна Омелянівна Цвігун*; заступник директора з культурно-масової, інформаційної та науково-методичної роботи – *Олена Іванівна Назарець*). Вінницький ОЦНТ проводить культурно-мистецькі заходи, які давно стали відомими в Україні та за її межами. Так, *Всеукраїнська культурно-мистецька акція «Мистецтво одного села»* з 2001 року щорічно в місті Києві презентує народну культуру сіл Вінниччини. За цей період було представлено мистецтво сімнадцяти сіл, зокрема: Війтівки Бершадського, Клембівки і Буші Ямпільського, Стіни Томашпільського, Бубнівки Гайсинського, Наддністрянське Мурованокуриловецького, Соболівки Теплицького районів та Животівки Оратівського, Рахни-Лісові Шаргородського, Четвертинівка Тростянецького, Щітки Вінницького, Андрушівка Погребищенського та інших районів. *Мета* – підтримка і розвиток культури та історії кожного села, збереження і популяризація декоративно-ужиткового мистецтва, народних звичаїв, традицій, обрядів. У 2012 році було започатковано *культурно-мистецьку акцію «Обмінні виставки між областями України»*, головною метою якої було визначено збереження нематеріальної культурної спадщини, розвиток національної традиційної культури села, вивчення історії побуту, відродження і популяризація українського декоративно-ужиткового мистецтва, збереження народних звичаїв, обмін досвідом та зміцнення дружніх стосунків між майстрами України, популяризації їх

творчості. У рамках обмінних виставок між областями України Вінницький ОЦНТ презентує виставку народного мистецтва «Народні витоки Поділля» із циклу «Елементи нематеріальної спадщини Вінниччини».

До переліку інших значимих культурно-мистецьких заходів, якими опікується Вінницький ОЦНТ, також належать: *Всеукраїнське свято народного мистецтва «Великодня писанка»* (започатковане у 2000 році в м. Вінниці, *мета* – відродження на Вінниччині національних традицій писанкарства); *Всеукраїнський фестиваль-конкурс автентичних колективів на приз Г. Танцюри* (започ. 2006, з нагоди відзначення 100-річчя від дня народження фольклориста**,** проводиться в червні місяці в м. Вінниці та с. Зятківцях Гайсинського району на батьківщині фольклориста один раз на три роки. *Мета* – відродження та збереження багатовікової спадщини українського фольклору, виявлення фольклорних, фольклорно-етнографічних колективів та виконавців, які є носіями фольклору. Сприяти постійному досліджуванню творчого спадку Гната Танцюри, вивченню джерел автентичного фольклору в народному музикуванні, піснях, костюмах, дійстві, етнографічній атрибутиці тощо); *Всеукраїнський фестиваль кобзарського мистецтва імені В. Перепелюка «Струни вічності»* (започ. 2003, проводиться в листопаді у м. Вінниці та с. Вороновиця Вінницького району раз у три роки. *Мета* – сприяти подальшому розвитку і пропаганді кобзарського мистецтва, збереженню пам’яті та мистецької спадщини визначного українського кобзаря, композитора, письменника, народного майстра Володимира Перепелюка. Важливою складовою Всеукраїнського фестивалю кобзарського мистецтва імені В. Перепелюка є підтримка зв’язків між аматорськими та професійними творчими колективами, збагачення репертуару високохудожніми творами, пропагування кращих зразків української інструментальної та пісенної творчості, пропагування засобами масової інформації форм кобзарського мистецтва); за підтримки Національної спілки майстрів народного мистецтва України щорічно в серпні проводиться *Всеукраїнський пленер скульпторів-каменотесів «Подільський*

оберіг» (започ. 1986 р. в селі Буша Ямпільського району. *Мета* пленера полягає у відродженні та збереженні багатовікових традицій подільських каменотесів та сприяння подальшому розвитку художніх промислів); *Міжнародне свято народного мистецтв «Українська витинанка»* (започ. 2006 р. як Всеукраїнське, з 2011 – Міжнародне. Проводиться в м. Могилеві-Подільському один раз у п'ять років. *Мета* – розвиток та популяризація мистецтва витинанки; встановлення, зміцнення і взаємозбагачення творчих зв'язків між майстрами народного мистецтва; пропаганда досягнень мистецтва витинанки у засобах масової інформації; участь творчої молоді в опануванні традиційними видами народного мистецтва; поповнення фондів музею витинанки роботами відомих майстрів); *Мистецький проєкт «Хорові асамблеї Леонтовича»* (започ. 2009 р. у Вінниці і Тульчині. В 2017 з нагоди відзначення 140-річчя від дня народження композитора, впроваджено Всеукраїнську премію ім. М. Д. Леонтовича. У 2017 році – Всеукраїнський фестиваль хорового мистецтва імені М. Леонтовича. За результатами експертної комісії з встановлення рекорду України, фестиваль увійшов у «Книгу рекордів України» за *«Виконання 100 творів Миколи Леонтовича»); Всеукраїнське свято сатири і гумору імені Степана Руданського* (започ. 2008 та приурочене 175-й річниці від дня народження поета-сатирика). У 2018 році до Національного реєстру занесено елемент НКС «Традиція орнаментального розпису бубнівської кераміки» (Традиційне ремесло Подільського регіону XIX ст.) с. Бубнівки Гайсинського району Вінницької області.

Подібна різноманітна палітра потужної роботи ведеться у кожному обласному центрі. Водночас справою збереження нематеріальної культурної спадщини також активно займаються благодійні фонди, громадські організації, ентузіасти-аматори. Вагомим внеском є робота активістів краєзнавчого руху – зібрані ними за часів піднесення краєзнавства у 20–30-ті та 60–90-ті роки XX століття матеріали, оприлюднені у науковій періодиці, мають наукову цінність,обговорюються на численних науково-практичних

заходах, становлять основу для подальшого опрацювання дослідниками та введення у бази даних й зібрання народної творчості.

Так, проєкт «Моя Україна Барви», започаткований громадською організацією «Арт Екзистенція», мистецьким агентством «Арт Велес», Українською експериментальною організацією фольклору та Українсько-Британським спільним підприємством «Комора», мав на меті зберегти й донести до прийдешніх поколінь записи тисяч народних пісень, награвань, творів усної народної творчості, які зберігаються в архівах відповідних державних інституцій, адже внаслідок осипання магнітних плівок під дією часу велика частина унікальних фоноархівів самознищується, а живих носіїв фольклору стає дедалі менше [209, с. 122–123]. У рамках проєкту було видано 6 компакт-дисків, кожен з яких містить неповторний музичний матеріал традиційної культури регіонів України, відкрито віртуальний Клуб етнічної музики, що об’єднує всіх поціновувачів української автентики, популяризує живий традиційний спів [там само]. Оприлюднені випуски компакт-дисків «Перлини української культури», «Унікальні явища народної культури Карпатського регіону» здійснені за підтримки благодійних фондів.

Водночас, можна констатувати й факт існування глибокої прірви між культурою поколінь, що спричинена об’єктивними факторами глобального масштабу й ставленням до народної художньої культури у сучасній Україні.

Досягнути європейського рівня у справі збереження аксіосфери народної художньої культури Україні допоможе, зокрема, державна політика в галузі. Децентралізація на рівні горизонтальних культурних кластерів – локальних осередків розвитку народної культури, ідентичності, фольклору, архаїчної пам’яті й надалі має надавати регіонам права на культурну автономію. Потрібні об’єднання зусиль і ресурсів центральних і регіональних органів влади, недержавних організацій, залучення міжнародного досвіду. Адаптація до міжнародних стандартів галузі мусить відбуватися з урахуванням національних традицій. На основі чинного законодавства України, відповідно до міжнародних зобов’язань, необхідно впровадити

систему для стимулювання надходження недержавних джерел фінансування. Запровадити податкові пільги, кредити, позики для посилення благодійництва, що мають бути враховані в Законі України «Про благодійництво та благодійні організації».

Доцільно запроваджувати форми туризму, що сприятимуть економічному зростанню регіонів та підтримці в них стратегії національного та регіонального бренду. Проводити роботу з розповсюдження інформації щодо туристичних маршрутів та визначних пам'яток усіх регіонів України. При цьому варто пам'ятати, що надмірне поглиблення відмінностей регіонів, як і їх ігнорування, однаково призводить до культурних конфліктів: або через уніфікацію, або через видавання цінностей одного регіону за загальнонаціональні («синдром універсальних своїх»), або через трайбалістські рухи та ізоляціонізм.

Трансформація культурної сфери у напрямі її демократизації вимагає якісної й інтенсивної активізації участі і творчих ініціатив працівників культури у регіональних осередках. На культурно-політичному рівні необхідно активізувати культурно-мистецьке середовище. Це має бути широка палітра різних локальних громадських організацій, центрів, об'єднань тощо.

Пріоритетна роль у відродженні української народної художньої культури та самобутніх фольклорних традицій належить державним *клубним закладам,* які є осередками, що зберігають, підтримують, розвивають, популяризують українську народну художню культуру. Завдяки зусиллям клубних закладів, передусім сільським, тисячі хорових, фольклорних, хореографічних колективів відновлюють живе звучання українського народного пісенно-музичного мистецтва, знайомлять з його досягненнями мільйони людей в Україні та за її межами. Однак, молоді фахівці не поспішають поповнювати лави культурних працівників районних і сільських закладів культури, переймати естафету збереження і примноження національного культурного надбання. Цьому не сприяють умови праці,

оскільки майже 62% клубних закладів розташовані у пристосованих приміщеннях, більшість із них потребує капітальних ремонтів, сучасного матеріально-технічного оснащення, взимку не опалюються; заробітна плата залишається найнижчою в народному господарстві; має місце неповна зайнятість на 0,5–75% ставки; немає пільг; побутові умови далекі від комфортних [479]. Відсутність протягом багатьох років у більшості районних будинків культури та сільських клубів відповідних технічних засобів, необхідних коштів, у працівників – знань і досвіду щодо запису народних звичаїв, обрядів, фольклору призводить до неможливості на належному рівні забезпечити збереження надбань народної художньої культури свого регіону.

Протягом прелімінарних років незалежної України клубна мережа залишалась важливим фактором становлення й розвитку культури регіонів та основним зберігачем традиційної аксіосфери української народної художньої культури в локальних топосах. За нелегкого шляху переходу української держави до моделі європейського зразка, саме клубні заклади, як було нами зауважено, є «основними осередками, які спрямовують свою роботу на збереження й розвиток традиційного народного мистецтва, задоволення культурних, естетичних потреб населення шляхом залучення до участі у культурно-дозвіллєвій та культурно-освітній роботі та пропонують культурні послуги в різних місцевостях, зокрема й там, де відсутня альтернатива отримання культурних послуг з інших джерел – у селах, районних центрах та невеликих містах. Однак сьогодення диктує нові умови функціонального призначення клубу та змістовності його роботи у духовному житті сучасного суспільства. Попри наявні успіхи, творчі досягнення і різноманітні напрацювання, в індустрії дозвіллєвого простору потрібні зміни» [513].

Розвиток культури в сільській місцевості потребує особливої уваги. Відсутність сучасної аудіотехніки, нового інструментарію, зношеність і застарілість технічних засобів у сільських клубних закладах не можуть забезпечити розвиток аматорського мистецтва на селі, участі сільських

аматорських художніх колективів у різноманітних фестивалях та конкурсах, у яких вони можуть презентувати культуру своїх локусів.

В Україні функціонує близько 40 тисяч закладів культури, з них у сільській місцевості – близько 20 тисяч. Основними культурно-мистецькими осередками, що пропонують культурні послуги в сільській місцевості, районних центрах та невеликих містах України є *клубні заклади*. Останні є і зберігачами традиційної аксіосфери української народної художньої культури в локальних топосах. Структурну основу клубних закладів майже 90 років становлять аматорські колективи, в репертуарі яких зберігаються автентичні зразки фольклорного арсеналу, а також майстри декоративно-ужиткового й образотворчого мистецтва. Сучасний період розвитку українського суспільства зумовлює зосередженість особливої уваги держави на збереженні й розвитку духовних цінностей, адже перехід сучасної цивілізації до постіндустріального суспільства видозмінює ціннісно-нормативні підстави культури, що порушує істотні зміни аксіологічних матриць культури, які лежать в основі її антропологічних моделей, модифікує репертуар життєвих стилів і поведінкових стратегій, в яких сьогодні, на жаль, домінує культ гедонізму, індивідуалізму, споживацтва.

Культура «живиться» своїм минулим, реагує на майбутні перспективи, що відкриваються, і при цьому спирається на систему цінностей, що складається в процесі оцінки і відповідного вибору. В Законі України «Про культуру» визначаються правові засади діяльності у сфері культури, регулюються суспільні відносини, пов’язані зі створенням, використанням, розповсюдженням, збереженням культурної спадщини та культурних цінностей і збереження доступу до них.

Ціннісний світ кожної конкретно-історичної культури визначається рівнем її технологічного і духовного розвитку. В умовах інформаційного суспільства ідентичність нерозривно пов’язана зі споживчими практиками, які стали значущою сферою емпіричного життя індивідів, елементом їх повсякденності. Проте, як зауважує В. Чунакова, «акт споживання стає

ключовим ритуалом способу життя типових представників сучасного соціуму. Ідентичність і споживання (що носить символічний або характер життєзабезпечення) пов'язані двояким чином: з одного боку, на основі різних практик споживання формуються відповідні стилі життя; з іншого боку, свою соціальну ідентичність особистість презентує через індивідуалізоване споживання» [690, с. 5].

Розповсюдження новітнього середовища масового спілкування, у тому числі, мобільного зв’язку, мережі Інтернет, інших сучасних досягнень, у яке людство продовжує впевнено входити, актуалізує проблему збереження традиційної аксіосфери народної художньої культури або консервації окремих її ціннісних зразків, закладених в локальних топосах, піднімаючи насущність питання брендингу міст як складової сучасної культурної політики і ставлячи його на порядок денний в Україні.

Отже, роль української народної художньої культури, яка, пройшовши крізь віки, зберегла свою традиційну аксіосферу, підсилюється. Ю. Лотман зазначав, що «будь-яка руйнація культури відбувається як знищення пам’яті, стирання текстів, забуття зв’язків» [388, с. 230]. Ціннісна сфера (аксіосфера) є директивою, яка дозволяє людям і суспільству орієнтуватися в особливостях історичної пам’яті, оточуючому сучасному світі, піднімати і будувати його.

На наш погляд, у час високих технологій сьогодення і отримання інформації через рекламу варто закладати в її підґрунтя ментальні особливості українського народу з опорою на традиційну аксіосферу культури її локальних топосів та всієї країни в цілому.

Особливу увагу варто приділяти висвітленню історико-культурних брендів міст. Адже культурні цінності та регіональні історико-культурні бренди, які є своєрідними візитівками кожного регіону, демонструють очевидну наявність традиційної аксіосфери художньої, у тому числі й народної, культури локальних топосів сучасної України. Отже, брендинг міст має стати невід’ємною складовою культурної політики України. Під брендом ми

розуміємо сукупність репрезентацій соціально-культурних універсалій, що мають соціальну, експресивну і регулятивну функції, є актуальним розроблення стратегії розвитку брендингу міст, в основу якої варто покласти певні принципи. На основі застосування принципу інноваційності можлива реалізація ефективного використання ресурсного та наукового потенціалу галузі культури та прийняття рішень щодо просування та реалізації культурних продуктів і програм. Принцип субсидіарності допоможе у визначенні стратегічних цілей, що чітко відповідатимуть існуючим потребам і базуватимуться на наявних ресурсах точно визначених локальних топосів України.

Наведемо декілька ілюстрацій брендингу певних локальних топосів України, які розкриють реальну історично-культурологічну цінність, яка впливає на збереження традиційної аксіосфери української народної художньої культури.

Сумщина – край з багатовіковою славною історією, де завжди жили працьовиті і талановиті люди, які залишили у спадок неоціненні духовні скарби. Провідну роль у подальшому розвитку духовно-творчого потенціалу області відіграють процеси дослідження першоджерел народної творчості, збереження національної культурної спадщини. У різні періоди історії далеко за межами області були відомі вироби кролевецьких ткаль, путивльських гончарів, шосткінських і тростянецьких майстрів лозоплетіння, всюди домівки прикрашали українські вишивки. Свято зберігаються ці неоціненні надбання на Сумщині і сьогодні. Завдяки зусиллям численних шанувальників духовної культури збереглося широке розмаїття традиційного етносу, адже населення прикордонної Сумщини наслідує безліч культурно-мовних нашарувань та широку палітру традицій, звичаїв і обрядів інших народів. В області проводяться численні фестивалі і свята, які популяризують автентичний фольклор, народні традиції, звичаї та обряди. Самобутній, глибинний фольклор Сумщини є окрасою культурно-мистецького заходу будь-якого рівня. Сумська область розташована на північному сході України. З півночі й сходу вона межує

з Брянською, Курською, Бєлгородською областями Росії, з півдня і південного сходу – з Полтавською і Харківською, з заходу – з Чернігівською областями України. Сумська область, з центром у м. Суми, створена згідно з Указом Президії Верховної Ради СРСР 10 січня 1939 р.

Характерним для брендингу є конкретність і чіткість викладення інформації. Тому подаємо структурований виклад реляції по Полтавщини, який сконцентрує увагу на головному.

Розкриваючи прикмети *Полтавської* області, зауважимо, що до *історичних особливостей* регіону нами віднесено те, що цей край впродовж століть був для Русі (України) порубіжжям, активна колонізація якого розпочалась наприкінці XVI ст. З 1648 до середини XVIII ст. – це була складова частина Гетьманщини. Полтавщина була важливим осередком українського національного відродження XIX – початку XX ст. У XX ст. у цьому хліборобському регіоні створено галузі автомобілебудування («КрАЗ»), видобутку газу, нафти.

Історико-культурні «бренди»: «Колиска літературної української мови» та нової української літератури (творчість І. Котляревського та ін); Опішнянська кераміка; Сорочинський ярмарок; Полтавські галушки; Миргородський курорт (мін. води).

Етнокультурна характеристика показує, що населення Полтавщини є фактично моноетнічним (українців – близько 91%) та переважно україномовним (крім кількох невеликих міст).

Яскраві постаті, діяльність яких пов’язана з цим регіоном: Григорій Сковорода (філософ, поет, просвітник); Самійло Величко (літописець); Давид Гурамішвілі (класик грузинської літератури); Іван Котляревський (поет, драматург); Маруся Чурай (легендарна народна поетеса); Микола Гоголь (геніальний прозаїк, драматург); українські композитори Микола Лисенко, Георгій та Платон Майбороди; Симон Петлюра (Голова Директорії УНР); Юрій Кондратюк (теоретик космічних польотів); Остап Вишня, Олександр Ковінька (письменники-гумористи); Павло Загребельний (популярний

прозаїк); Григір та Григорій Тютюнники (письменники); Дмитро Луценко (поет); Борис Олійник (поет).

Найхарактерніші культурно-мистецькі явища, літературні здобутки: Фестиваль романсу «Осіннє рандеву» (м. Миргород); Фестиваль етно-рок музики «Мазепа-фест» (м. Полтава); Народне декоративно-ужиткове мистецтво (кераміка, вишивка, ткацтво); «Енеїда» і «Наталка-Полтавка» Івана Котляревського; Ранні твори Миколи Гоголя; гумористичні твори Остапа Вишні та Олександра Ковіньки.

Найвідоміші зразки історико-культурної спадщини: Ансамбль Круглої площі (м. Полтава, 1805–1811 рр.); Будинок земства (Полтавський краєзнавчий музей) – взірець українського модерну (арх. В. Кричевський, 1908); Музей-садиба Івана Котляревського (м. Полтава); Мгарський монастир (біля м. Лубни, XVII-XIX ст.); Національний музей-заповідник українського гончарства (смт. Опішня); Меморіальний комплекс Григорія Сковороди (смт. Чорнухи); Національний музей-заповідник Миколи Гоголя (с. Великі Сорочинці).

Розгляд регіональних брендів інших областей, зокрема Львівської, Закарпатської, Вінницької та ін., було здійснено нами у попередніх наших дослідженнях [232, 69–70].

Таким чином, розгляд питання брендингу міст як важливої складової у системі збереження традиційної аксіосфери української народної художньої культури у локальних топосах є у сьогодення вельми актуальним. Брендинг може бути застосованим у культурно-мистецькій, культурно-туристичній галузях і впливати на культурний розвиток регіонів України на основі забезпечення зростання іноземного культурного туризму в нашу країну. Створення відповідної стратегії (програми) дасть дієвий і сучасний набір інструментів захисту національного культурного простору, національної культури, цінностей та ідентичності від відчутно заперечливих впливів глобалізації та комерціалізації, не ізолюючись водночас від широких контактів із світовою культурою.

Здобутком у галузі збереження традиційної культури також є ефективна система мистецького навчання, з надр якої виходить талановита творча молодь, перед якою стоїть нелегке завдання – не тільки відроджувати народні традиції, звичаї, обряди, ремесла, а й уникнути їх тотальної консервації, розробивши нові стилістичні форми збереження актуальності української народної художньої культури в XXI столітті. Для цього необхідно використовувати знання класичної діалектики та некласичної семіотики, усвідомлювати механізми діалогічної взаємодії текстів.

Висновки до четвертого розділу

Розкрито специфіку української народної художньої культури радянської доби, що визначається особливою моделлю хронотопу, притаманною для тоталітарного дискурсу. З'ясовано, соцреалістичний хронотоп являв собою трансформовану відповідно до індустріальних потреб тогочасного суспільства неоміфологічну версію традиційної статично-радіальної циклічної системи концентричних кіл святості, де класична дуалістична парадигматика сакрального та профанного («Герой – Тінь», «Центр – Периферія», «Софія – Чужий») набуває характеру дихотомій «революція – контрреволюція», «ми – вони», «наші – не наші» тощо).

Розкривається бінарна семіотична опозиція «Середини» (Центру) та «Маргіналій» (Периферії), що дає дві неоміфологічні проєкції модернізованих образів – Космосу і Хаосу. Показано, що Софійний архетип Золотого Віку трансформується з минулого у майбутнє: на зміну антеїзму приходить дзеркально «перегорнута» футуристична система цінностей.

Визначено, що загалом радянський хронотоп утримував традиційні аксіосферу та семіосферу міфопоетичної народної культури із незначними варіаціями у бік нового ладу, зокрема, посилювалася общинність та колективність, що на відміну від архаїчної міфологічно-казкової сизигії/соборності, має характер не містичної цілісності, вираженої в

одиничному (суб'єкті), а заперечення одиничного на користь уніфікованого цілого об'єктної соціальної «мегамашини». Ідеологія тотальності, ґрунтована на принципі «Ми-об'єкту» (Ж. Сартр), постає викривленим варіантом софіологічної доктрини містичної єдності та апелює до часткового відновлення родоплемінної архаїки первісної спільноти. Людина поставала стандартизовано включеною у суспільні структури, а подібна невиділеність людини з маси – одна з провідних рис відновленого архаїчного соціального коду.

Показано, що у хронотопі соцреалізму українська народна художня культура повністю опинилася під контролем комуністичної партії. Зацікавленість радянської влади українським фольклором визначені колективізаторською ефективністю фольклорної традиції як общинної форми експлікації досвіду, що могла бути використана у якості механізму ідеологічної пропаганди та засобу формування корпоративної системи цінностей універсальних «своїх». З опорою на ідеологічно прийнятний для державного ладу формувалася нова система традицій.

Українська народна художня культура епохи постмодерну та епохи, що наступає за кризою постмодерну, розвивається в умовах деконструкції звичних моделей простору і часу. Зміна індустріального суспільства на інформаційне, модерної культури – на постмодерну позначається на новітніх тенденціях розвитку фольклоризму, що невпинно рухається до фрагментації, гетерогенізації, диверсифікації, цифрової медіації. На зміну моністичної єдності Софії та модерному дуалізму Героя й Тіні приходить «актуальна культура» з її плюралізмом, релятивізмом, симулятивністю, деонтологізацією, віртуалізацією, ризомністю, мозаїчністю та «кліповою» свідомістю. Руйнування хронотопу, що спостерігається в сучасному мистецтві, зумовлює пошуки нових зображувальних засобів, якими стають мультимедіа.

У дискурсі розвитку актуального мистецтва значних змін зазнають структура та функції народної художньої культури. На її зміст впливає здійснений у XX столітті перехід від постфігуративної та конфігуративної культур – до префігуративної культури – культури інверсії у процесі передачі

соціального досвіду (тобто – зворотного руху цінностей від молодшого поколін¬ня до старшого, а не навпаки, як це прийнято в традиційних суспільствах). Склад типової родини сьогодні – «батьки – діти – діди» − практично відсутній. Авторитет старшого покоління нині зовсім не такий, яким він був у традиційному суспільстві. Культурна дійсність, що швидко змінюється, щоразу зумовлює нові параметри життєвого шляху молодої генерації. Висновується, що українська народна художня культура як своєрідний симбіоз різних типів, форм, інтерпретацій народних традицій з елементами візуальності за законами віртуально-реального (гіперреалістичного) видовища, може стати брамою хронотопу між минулим і майбутнім і полем діалогу традиційних та інноваційних смислів.

Показано, що у хронотопі постмодерну взаємопов’язані процеси деонтологізації та віртуалізації зумовлюють кризу автентичності аксіосфери української народної художньої культури. Деонтологізація являє собою втрату буттям його екзистенційної глибини під впливом ринкової економіки «третьої хвилі», економіки символічного обміну, що комерціалізує смисли, цінності та переживання культурних суб’єктів, перетворюючи їх на симулякри і яка від купівлі-продажу товарів і продуктів перейшла до купівлі-продажу символів та переживань. Інша причина деонтологізації – криза історичної пам’яті в гедоністичній культурі віртуальної реальності, яка компенсує нестачу буття так званим «кібер-протезуванням» (за В. Подорогою). Ризомне середовище Інтернету призводить до руйнації класичного лінійного наративу казки, міфу, традиційної оповіді. На зміну ієрархічної тріади хронотопу приходить хаотичний номадичний рух. Показано, що традиційна ідентифікація, яка завжди мала послідовний планомірний характер, притаманний для поступового входження індивіда в культурну традицію, в постмодерністських параметрах хронотопу має спонтанний та кроскультурний характер. Зазначається, що віртуальна реальність являє собою не вигадку, ілюзію чи порожнечу, а відображає глибинні шари колективного позасвідомого людства, втілені у фольклорно-

міфологічних стратегіях Інтернету як «глобального села» (М. Маклюен), у його символічній мові, що демонструє двоїсту природу хронотопу постмодерну, який є пост-онтологічним й одночасно архаїчно-буттєвим феноменом. Номадизм, як характерна риса інтернетного середовища, поновлює архаїчні практики первісних кочовиків, повертаючи до праміфологічних структур хтонічної магії. Виявлені спільні сакральні, гендерні та інформаційні риси традиційної культури і ризомного середовища Інтернету створюють сприятливі передумови для розробки новітніх стратегій актуалізації народної традиції у постмодерні. Такою стратегією обрано «софт-традиціоналізм», або «легкий традиціоналізм», вироблений М. Еліаде у межах Чиказької школи феноменології сакрального. Сутність софт-традиціоналізму полягає в акцентуації аксіологічного підходу до народної художньої культури як до екзистенційного феномену переживання смислів, що можуть бути виражені сучасною семіотичною мовою. З метою вироблення адекватного співвідношення між мовою традиції та мовою її репрезентації пропонується тріадична структура класифікації моделей софт-традиціоналізму: ізоляція, інтеракція, стилізація.

У контексті софт-традиціоналізму українська народна художня культура постає як цілісний оригінальний та комплексний феномен, в якому архаїчно-автентичний фольклор (уснопоетичний і музично-драматичний), його архетипні структури маніфестуються як ядро (первинна культурна форма), а об’єктивація фольклорних форм (фольклоризм, неофольклоризм, інші поєднання етнічних та сучасних складових – фольк-рок, етно-фольк-рок, фреш-фольк тощо) являються його модерними або постмодерними культурними артефактами. Художня самодіяльність (аматорське мистецтво) органічно всотує премодерні, модерні та постмодерні історичні типи народної художньої культури і являє собою гібридну форму їх комбінованого гетерохронного співіснування у глокальному кластері за умов дії тенденцій щодо транскультури та глоболокалізації.

Розкривається дисонанс між локальними топосами щодо консервації фольклорних цінностей у ситуації постмодерну, де зберігається традиційна народна культура (так звана «провінція»), новими осередками фольклорної творчості, де творяться інноваційні форми фольклору і його стилізованих арт-версій. Новітнє фольклоротворення часто відображає співвідношення і взаємозалежність індивідуального й колективного, традиційного і новітнього, реального і віртуального, але неодмінною умовою входження твору у сучасну фольклоризацію є його побутування за законами усної традиції.

Підкреслюється, що в умовах глобалізації з її орієнтирами на тотальність та уніфікацію етнокультурної автентичності плюральних традицій світу проблема збереження народних звичаїв, традицій, самобутності, мови стоїть особливо гостро. Протидією уніфікаційним тенденціям глобалізму стали більш поміркований глокалізм як установка на включення традиційної системи цінностей до глобального ринку шляхом діалогу універсального та локального та більш радикальний традиціоналізм як установка на консервацію традиційної системи цінностей. Формою інституціалізації традиціоналістських умонастроїв у їх «софт»-формі є місцеві осередки збереження народної традиційної культури – локальні топоси із власними структурами часопростору, категоріями культури та власним ментальним полем, у межах якого діє романтично-просвітницька установка на етнокультурний архетип як на свого роду образ Золотого віку «протопоезії», втіленого у метанаративах фольклору. Відповідно до антеїзму та цивілізаційного консерватизму певного локального семантичного поля, зберігаються старі культурні форми та творяться стилізовані під старовину нові. Показано, що значну роль у збереженні традиційної аксіосфери української народної художньої культури в нових соціокультурних реаліях відіграють центри народної творчості.

Розглянуто питання актуальності брендингу міст як важливої складової у системі збереження традиційної аксіосфери української народної художньої культури у локальних топосах.

ВИСНОВКИ

У дисертації здійснено теоретичне узагальнення та нове вирішення наукової проблеми, зміст якої полягає у культурологічному вимірі хронотопу української народної художньої культури у полі діалогу традиційних та інноваційних значущих смислів з експлікацією трьох основних концептів «хронотоп», «народна художня культура», «аксіосфера» як центральних категорій дослідження та впровадження хронотопічної концепції, морфології й типології української народної художньої культури до культурологічного дискурсу. Спільною базою взаємодії класичних і некласичних парадигм стає концепт *хронотопу* як ключова координата концептуалізації поняття української народної художньої культури, відповідно до якої здійснюється визначення її морфології, типології, динаміки та семіотики, складовою частиною якої постає *аксіосфера* як царина символічно означених смислів і цінностей.

Відповідно до мети і завдань, результати дослідження хронотопу української народної художньої культури у взаємодії традицій та інновацій дозволяють зробити наступні висновки:

1. У результаті міждисциплінарного аналізу у вимірах теорії та історії культури розкрито класичні та некласичні теоретико-методологічні засади дослідження хронотопу у філософсько-культурологічній думці. Здійснено культурологічну концептуалізацію поняття «хронотоп», який постає властивістю буття/реальності, що виражається у зміні послідовності подій у часі та незмінному їх співіснуванні у просторі, складається із синтагмальних (просторових) значень культури, до яких віднесено позаісторичні константи культурних архетипів, та парадигмальних (часових) значень культури, до яких включено історично лабільні форми культурної свідомості – культурні образи й символи носіїв традицій та інновацій в аксіосфері культури. Перетин їх осей формує архітектоніку хронотопу.

Доведено, що хронотоп як діалектична єдність традиційних та інноваційних моделей буття людини у просторі і часі завжди спирається на культурні архетипи, що, у свою чергу, визначають семантичне та ментальне поле культури. Останнє складає духовне середовище для функціонування форм культурної свідомості, постає з інтуїцій життєсвіту, визначає світоглядні уявлення (картину космосу) й цінності (аксіосферу), відрізняється координатами базових категорій (універсалій), серед яких чільне місце належить концепту «хронотоп», та об'єктивується у семіосфері (знаковій мові культури, її символах і текстах).

Розкрито класичні та некласичні підходи у тлумаченні хронотопу, компаративний аналіз яких показав, що хронотоп як структура часопростору має два вияви: зовнішній (реальний контекст буття) та внутрішній (ідеальний уявний образ). Засвідчено, що постмодерністська установка на релятивізм доповнюється і коригується структурно-функціональним аналізом, відповідно до якого індивідуальні смисли за умов їх динамічності та варіативної плинності постають одночасно як субстанції, укорінені в архетипічні структури колективного позасвідомого. Хронотоп як подвійний символічний порядок розглядається за допомогою подвійного методу: синтагмальні структури хронотопу (архетипи) є предметом структурального аналізу, а парадигмальні (смисли і цінності) – предметом герменевтичної інтерпретації. Синтез означених методологій забезпечує органічну цілісність культурологічного осмислення української народної художньої культури у соціальному та гуманітарному її вимірах. Баланс між парадигмальною динамікою та синтагмальною статикою в семіотиці культури стає еквівалентним алгоритмом аналізу форми і змісту культури, її механізму та організму.

Доведено, що категорія «хронотоп» може бути застосована для дослідження статичних явищ (архетипів культури) та динамічних, рухливих процесів (трансформація самосвідомості творця, культурний досвід тощо). Як універсальний контекст функціонування художнього твору, хронотоп є

індивідуальним для кожного сенсу, втім може бути одночасно індивідуальним та колективним культурним смислом.

2. Здійснено системну експлікацію субстанціональних та функціональних вимірів української народної художньої культури на базі хронотопічного підходу з диференціацією її морфології, типології, динаміки та семіотики крізь призму категорій архетипу, символу, міфу, казки, аксіосфери. Визначено, що українська народна художня культура позначає семантичне поле функціонування культурних форм, що виражають цілісний художній життєсвіт народної творчості. Структурно народна художня культура є синтетичним культурним феноменом, який включає фольклор як ядро, й об'єктивації фольклорних форм у культурних артефактах фольклоризму, включаючи самодіяльну художню творчість. Народна художня культура – одна зі сфер культури, що склалася протягом століть і поєднує мистецькі явища та художньо-осмислені витвори найрізноманітніших напрямків: від сакрально-ритуальних до побутово-прагматичних. На основі характерних ознак народної художньої культури (анонімність, традиційність, органічна єдність традицій та інновацій, спадкоємність, структурність, колективність, синкретичність, знаково-символічна природа) здійснено висновок про взаємодію в хронотопі народної традиції як системи статичних архетипів та динамічних смислів, при чому перші тяжіють до анонімності, а інші – до індивідуалізації. Висновується, що українська народна художня культура являє собою *соборний* феномен, *симфонію* індивідуального і колективного начал, *синергію* традицій та інновацій, цілісність яких фіксується категорією «*сизигія*».

3. Проведено культурологічну експлікацію поняття «народна художня культура» у рамках структурно-функціонального аналізу, відповідно до якого композиційними координатами традиції виступає хронотоп, а імпліцитним динамічним змістом – аксіосфера. Функціональний аналіз структури хронотопу української народної художньої культури продемонстрував, що остання постає системою відносно автономних інститутів («ізолятів»), кожен з

яких виконує свою функцію у соціокультурній практиці і надає відповідь на певну матеріальну чи духовну потребу. Визначено, що структура народної художньої культури – це складна, ієрархічна система, що саморозвивається, включає найбільш культуро- творчі й взаємозалежні форми (фольклор, фольклоризм, самодіяльна художня творчість/аматорське мистецтво, неофольклоризм), поєднуючим фактором серед яких виступає єдність і боротьба традицій і новацій. Кожна з підсистем має цілком визначену образно-семантичну природу, жанрово-видовий склад, виразні засоби, форми соціального функціонування.

Складовими народної художньої культури як системи є: художній світ (система художнього освоєння людиною свого життєвого світу в естетичних цінностях); художнє життя (складова життєвого світу людини, через яку відбувається виробництво, освоєння, засвоєння, трансляція художньої культури суспільства й одночасне конструювання власного художнього образу); художня реальність (художній світ та художнє життя суспільства і людини в часі); художня творчість (діяльність суб'єкта зі створення художнього твору, що виражає його духовність); художнє виробництво (залучення мистецтва в систему інституціональ¬них відносин зі створення і споживання художніх цінностей); художня діяльність (творча активність суб'єкта, пов'язана з виробництвом і поширенням цінностей мистецтва). Хронотоп як центр цієї системи виконує функцію встановлення зв'язку між картинами світу минулого, теперішнього, майбутнього, традиційною та інноваційною світоглядними моделями.

З позицій діалогічної філософії текст української народної художньої культури як хронотопний тип культурно-історичної цілісності є простором діалогу культур як процесу взаємопроникнення смислів, що збагачує, але не підмінює місцеві потенції розвитку. На рівні художнього хронотопу народної культури це виявляється як безкінечний процес зіткнення просторово-часових моделей різних мистецьких традицій, стилів і напрямів (за діахронією та синхронією: від епохальних до регіональних варіацій та локальних топосів),

поєднаних на автентичній основі культурних універсалій, що дозволяють українську художню культуру як історичну цілісність включати у контекст світової цивілізації.

4. У результаті проведеного культурологічного дослідження морфології, типології, динаміки та семіотики української народної художньої культури з'ясовано, що кожен з цих параметрів певною мірою накладається один на одного, оскільки абсолютне розділення структурних елементів класифікаційних різновидів історичних етапів та знакових форм побутування явища можливе лише у «чистих» стерильних лабораторних умовах. Фактично ті чи інші структурні елементи впливають на моделювання певних жанрово-стильових різновидів досліджуваного явища і домінують в окремих хронотопах з відповідними символічними репрезентаціями. Основою структури української народної художньої культури постає автентичний фольклор (уснопоетичний і музично-драматичний), що детермінував появу фольклоризму як інтерпретативну об'єктивацію форм фольклору, неофольклоризм як новітню символічну репрезентацію фольклору в сучасних умовах, самодіяльну художню творчість як соціально організовану творчість мас й інші поєднання етнічних та сучасних складових в реаліях постмодерну.

У типології української народної художньої культури йдеться про наявність наступних світоглядно-духовних і жанрово-стильових різновидів: язичницького і християнського, індивідуального і колективного, анонімного та авторського, органічного і механічного.

Українська народна художня культура включає дві моделі буття твору мистецтва: «механізм», «організм». Механізм з точки зору семіотики культури можна співставити із статичною віссю структури (синтагмою, «ґрунтом»), а організм – з динамічною віссю історії (парадигмою, «злетом»). У художній культурі репрезентовані різнорівневі семіотичні «механізми» її функціонування: виробництво і споживання творів мистецтва, накопичення і трансляція культурних цінностей, а також консервація культурних надбань

(культурна пам’ять). Початок «організму» художньої культури виявлено у смисловій сфері твору мистецтва, а також у нелінійному способі розвитку художньої реальності. Діалектика «механізму» і «організму» в художній культурі виявляється в тому, що функціонування «механізму» художньої культури забезпечує її внутрішню цілісність, тобто робить її «організмом». Водночас, органічна цілісність художньої культури має чітку «механічну» структуру і неможлива без неї.

Взаємодія механізму і організму утворює необхідну передумову для буття та функціонування одночасно морфології і типології української народної художньої культури. «Механічне» та «органічне» начала культури як її форма та зміст кореспондують зі статичними та динамічними елементами хронотопу в семіотиці культури.

Фольклор, фольклоризм, неофольклоризм *частково* домінують на премодерному (аграрному), модерному (індустріальному) та постмодерному (інформаційному) етапах розвитку суспільства, де фольклор виражає архаїчну автентику, фольклоризм – її інтерпретативну об’єктивацію, неофольклоризм – її вільну стилізацію. Сказане не означає, що окреслені етапи буквально співпадають зі структурними елементами, оскільки фольклор виконується і в сучасну епоху, а неофольклоризм зародився в європейській музиці індустріальної епохи.

5. Герменевтична інтерпретація міфопоетичного хронотопу української народної казки дозволила окреслити характер казки як художньої версії міфу та віднайти у її складі символічні іпостасі, а саме: Софія як вияв жіночого начала, Чужий як вияв чоловічого начала, Центр як символ влади, Периферія як символ протесту тощо. Ці символічні іпостасі подібно до Героя і Трікстера можуть змінюватися ролями, тому що аксіосфера казки гнучка і синкретична. Казка пом’якшує ключові архетипічні структури традиційного хронотопу. Похідні від міфу, казки постають моністичним простором сизигії – гармонізації часткових елементів у ціле. Сизигію можна вважати виявом соборності як характерної риси традиційної української народної художньої

культури. Соборність, установка на єдиноцілісність спільноти, є похідною від Софіїного сприйняття космосу як системи взаємопов'язаних елементів, що сходять до єдиного першопочатку. Часові та просторові локативи українських казок варіюються у залежності від виду казки: реальний хронотоп соціально-побутових казок переплітається із священним часопростором чарівної казки як похідної від мономіфу.

6. Охарактеризовано у формі когнітивних метафор міфологічні формули сигнатури традиційного українського хронотопу. Ціннісно-смисловою основою традиційного міфопоетичного українського хронотопу, що є ключовою категорією народної художньої культури та моделлю етнокультурної ідентифікації, є архетип статично-радіального простору як системи концентричних кіл та циклічного часу, спрямованого до повернення у Золотий Вік. Координатами традиційного українського часопростору є три символічні іпостасі: «Центр», «Софія», «Чужий». При цьому, зворотна точка часу (архетип ідеального минулого, замкнутого на майбутнє) як ієрофанія сакрального співпадає у смисловому відношенні з Центром священного простору, від якого святість поширюється колами, послаблюючись від середини до маргіналій. Отже, в сакральному Центрі сходяться просторові та часові реалії. За змістом Центр являє собою формулу-сигнатуру Софії – Божественної Премудрості. У її царині відбувається зустріч сакрального і профанного, втілення божественного у мирському. На маргіналіях часопростору знаходиться топос Чужого, хаотичні образи якого протистоять космічним образам «своїх». Категорії Центру та Чужого пов'язані бінарними стосунками Героя і Тіні. Чужий вносить хаос у космічний порядок Софіїного світу, структурно асоціюється з образами антисвітів (паща, безодня, провалля, ліс, печера, жерло), типологічно – з іпостасями представників інакшого (іноземець, дивак, монстр), динамічно – з траєкторією мандрів Героя за схемою мономіфу «вихід – ініціація – повернення», що фіксує моменти перетину світів (поріг) та втілюється у сценарії казки.

7. У результаті аналізу української народної художньої культури в контексті радянського хронотопу виявлено, що соцреалістичний часопростір являв собою трансформовану відповідно до потреб тогочасного суспільства неоміфологічну версію традиційної статично-радіальної циклічної системи концентричних кіл святості, де класична дуалістична парадигматика «Герой – Тінь» (Центр – Периферія, Софія – Чужий) набувають характеру дихотомій «революція – контрреволюція», «білі – червоні», «ми – вони», «наші – не наші» тощо. Архетип Космосу асоціюється з пролетаріатом, а архетип хаосу – з буржуазією. На прикладі радянського фольклору показано, що символічні синтагмальні структури (механізми) народної традиції наповнюються новими ідеальними парадигмальними значеннями соціально-класового походження, де старий етнічний механізм поєднується з новим індустріальним організмом. Підкреслено, що в радянському хронотопі частково було збережено автентичний український зміст у нових соціалістичних формах.

8. Розкрито роль аксіосфери української народної художньої культури як чинника збереження і примноження етнокультурної ідентичності. Показано, що символічною «сіткою» для здійснення етнічної ідентифікації є входження суб’єкта у хронотоп. Продемонстровано, що традиційний хронотоп народної культури і є чинником формування етнічної ідентичності українців. Остання відрізняється такими рисами як: прикордонним характером, бінарною топікою Сходу і Заходу у поєднанні із постсучасною деконструкцією означених категорій на користь плюралізму, діалектичною єдністю національного і запозиченого, амбівалентною погодженістю відкритості та ізольованості, розходженням мовного та етнонаціонального аспектів з їх подоланням через транскультуру. Внутрішнім контекстом хронотопу є аксіосфера, входження в яку представляє процес поступового набуття суб’єктом культурної ідентичності (акультурація), яка здійснюється через емоційне переживання цінностей.

У соціодинаміці української народної художньої культури провідна роль приділяється культурній традиції. Аксіосфера української народної

художньої культури має в сучасних умовах наступні тенденції соціо-динаміки: значне збереження архаїчних елементів і традиційних канонів, що мають безпосередній зв'язок з життям і побутом; відхід із життя і побуту традиційних форм народної культури, її архаїчних елементів і розвиток з поглибленням цивілізаційних процесів фольклоризму, що представляє її форми у більш модернізованому вигляді; продуктивна взаємодія культур села і міста, старшого і молодшого покоління у спільній справі збереження традиційного фольклору; розвиток фольклоризму та неофольклоризму в умовах сучасного міста і поп-культури; трансформація типів народної художньої культури в залежності від конкретної соціально-історичної ситуації; занепад і відхід у минуле віджилих і поява нових більш актуальних форм художньої діяльності народу як безупинний процес розвитку; розширення суб'єкта фольклорних форм художньої діяльності, що нині представлений практично всіма соціальними верствами, масова солідарність у добровільному розвитку народної культури у низових горизонтальних кластерах. Зазначені аксіологічні чинники здійснюють сприятливий вплив на формування етнокультурної ідентичності українців у просторі і часі.

9. Висвітлення трансформацій української народної художньої культури в ситуації постмодерну продемонструвало наявність амбівалентних тенденцій у розвитку фольклорної традиції в реаліях постсучасності.

Українська народна художня культура епохи постмодерну розвивається в умовах деконструкції звичних моделей простору і часу. Постмодерн знімає класичні опозиції хаосу та космосу, елітарного і масового, сакрального та профанного, минулого та майбутнього, своїх і чужих, Центру та Периферії. На зміну моністичній єдності Софії та модерному дуалізму Героя та Тіні приходить актуальна культура з її плюралізмом, релятивізмом, симулятивністю, деонтологізацією, віртуалізацією, ризомністю, мозаїчністю та «кліповою» свідомістю. Руйнування хронотопу торкається його онтологічних засад і зумовлює пошуки нових зображувальних засобів, якими стають мультимедіа. Кіберпростір (наприклад, сюжети відеоігор) стає

цариною реалізації нового міфу та відтворює архетипні структури священного часу, Золотого віку, ініціації Героя, притаманні для нової чарівної казки у віртуальній оболонці.

У дискурсі розвитку актуального мистецтва значних змін зазнають структура та функції народної художньої культури. Сучасна українська народна художня культура являє собою оригінальний синтез різних інтерпретацій народних традицій. Кардинально відмінні семіотичні системи синтезуються в єдиній хвилі шоу-культури. Спостерігається підміна фольклорної дії видовищем, що у цілому відповідає соціокультурній ситуації «візуального повороту», однак певним чином десакралізує народну традицію.

Позитивним аспектом постмодерної ситуації відносно української народної художньої культури визначено «рідинну» (З. Бауман) жіночу структуру номадичної ризоми, яка відповідає автентичній аксіосфері українського традиційного фольклору і за умов її конструктивного використання може стати еквівалентною символічною репрезентацією міфологічної, магічної, фольклорної, казкової, хтонічної автентики, що могло б стати духовним відкриттям в еволюції віртуальних ігор у бік їх онтологічного наповнення.

10. Визначено концептуальні засади софт-традиціоналізму, які полягають у світоглядних орієнтирах: софт-традиціоналізм займає проміжне положення між колоніальним глобалізмом, який уніфікує національні коди, постколоніальним мультикультуралізмом, який комерціалізує народні традиції, перетворюючи їх на «туристичні цікавинки» (З. Бауман), глоболокалізацією, яка змінює фольклорні цінності на товарні знаки в рамках маркетингу і віртуальні іміджі окремих регіонів. Софт-традиціоналізм надає перевагу збереженню автентичності народних традицій, при цьому, уникає войовничого консерватизму, репрезентуючи зазначені традиції у цікавих для молодого покоління актуальних трендах. Софт-традиціоналізм цінує традиції не за «буквою», а за духом, завдяки чому ортодоксія поступається місцем живій екзистенціальності. Софт-традиціоналізм являє собою перспективну

освітню парадигму діалогу культур, яка забезпечує взаємодію різноманітних локальних традицій у контексті загальнолюдських цінностей. Попри відносно невелику поширеність, на нашу думку, софт-традиціоналізм має культурний духовний соціальний та педагогічний потенціал, який забезпечує конкурентну спроможність української народної художньої культури у глобальному цифровому світі. Адже софт-традиціоналізм виходить з того, що традиція має бути живою екзистенцією суб'єкта, а не віджилим для нього тягарем. Тому традиція забезпечує свободу і дозволяє сучасній людині звільнитися від новітніх форм комерційної залежності.

11. Розкрито роль і місце локальних топосів у збереженні традиційної аксіосфери української народної художньої культури у нових соціокультурних реаліях. Показано, що у хронотопі постмодерну накреслюється дисонанс між локальними топосами консервації фольклорних цінностей, де зберігається традиційна народна художня культура, та новими осередками фольклорної творчості, де творяться інноваційні форми фольклору і його стилізованих арт-версій: майданний фольклор, фольклор урбанізованих верств населення, професійних середовищ, соціальних груп, фольклор повсякденних мовленнєвих ситуацій тощо. В умовах глобалізації з її орієнтирами на тотальність та уніфікацію етнокультурної автентичності протидією універсалістичним тенденціям став етноцентризм як установка на збереження традиційної системи цінностей етносу. Формою інституціалізації етноцентричних умонастроїв є місцеві осередки збереження народної традиційної культури – самобутні локальні топоси із власними структурами часопростору, у межах якого діє виразна романтично-просвітницька (модерна) установка на етнокультурний архетип як на свого роду образ Золотого віку, втіленого у метанаративах фольклору. Відповідно до антеїзму та консерватизму певного локального семантичного поля зберігаються автентичні культурні форми (фольклор) та творяться стилізовані під старовину нові (фольклоризм, неофольклоризм, художня самодіяльність). Ситуація софт-традиціоналізму посилює діалог між консервативними та

авангардними осередками щодо використання фольклору. Значну роль у збереженні традиційної аксіосфери української народної художньої культури в нових соціокультурних реаліях відіграють центри народної творчості.

Окреслене поле досліджень культурологічного дискурсу української народної художньої культури не є вичерпаним. *Перспективними напрямами подальших досліджень* з піднятої проблеми вбачаються: подальша розробка теоретичної та прикладної проблематики культурологічного знання на базі теорії хронотопу; розкриття змісту постсучасних просторово-часових реалій народної аксіосфери; розробка стратегій вирішення соціокультурних питань щодо бюджетного фінансування та офіційної інституалізації сфери української народної художньої культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аберкромби Н., Хилл С., Тернер Б. С. Социологический словарь / [пер с англ. И. Г. Ясавеева]. 2-е изд., перераб., доп. Москва : Экономика, 2004. 620 с.

2. Абишева А. К. О понятии «ценность» // Вопросы философии. 2002. № 3. С. 139–146.

3. Аванесова Г. А. Взаимодействие культур // Культурология. XX век. Словарь. С. 70–73.

4. Аванесова Г. А., Купцова И. А. Коды культуры: сущность и назначение // Социально-гуманитарные знания. 2008. № 1. С. 30–43.

5. Аверинцев С. С. Символ // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Москва: Советская энциклопедия, 1987. С. 378-379.

6. Аверинцев С. С. Аналитическая психология К. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы литературы. 1970. № 3. С. 113-143.

7. Аверинцев С. С. Архетипы // Мифы народов мира: Энциклопедия. Москва, 1980. Т. 1. С. 110–111.

8. Аверинцев С. С. Концепция Софии и смысл иконы // София-Логос. Словарь. Київ : Дух і літера, 2001. С. 6–13.

9. Аверинцев С. С. Мифы // Литературный энциклопедический словарь / [под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева]. Москва: Советская энциклопедия, 1987. С. 222–225.

10. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы : Монография. Москва : Наука, 1977. 320 с.

11. Аксенов Г. Причина времени. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. 302 с.

12. Акуленко В. І. Становлення і розвиток законодавства про охорону і використання пам’яток культури в України (1917–1991 рр.): Дис. ... канд.

юрид. наук у формі наук. доп., що виконує також функції автореферата:12.00.01 / АН України, Інститут держави і права ім. В. М. Корецького. Київ, 1992. 33 с.

13. Антология мировой философии: В 4 т. / АН СССР. Ин-т философии. Философское наследие. Москва, 1969. Т.1: Философия древности и средневековья. 936 с.

14. Антонович Є., Антонович М., Гвоздевич С., Гелитович Л., Герус Л., Гелитович М. Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології: примітив, фольклор, аматорство, наїв, кітч...: Колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань / Музей Івана Гончара; НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського / М. Селівачов (відп.ред.). Київ, 1996. 325 с.

15. Апель К. О. Дискурсивна етика як політична етика відповідальності в ситуації сучасного світу / [пер. з нім. А. Єрмоленко] // Дискурсивна етика: політика і право. Київ : Український філософський фонд, 1999. 74 с.

16. Аристотель. Собрание сочинений: в 4 т. / [пер., вступ. статья и примеч. И. Рожанский]. Москва: Мысль, 1976. 1983. (Философское наследие). Т. 3. 1982. 613 с.

17. Армарский М. А. Социально-культурная деятельность как предмет научного осмысления. Санкт-Петербург : Концерт, 2008. 798 с.

18. Артемов В. М. Ценности нового века: свобода и нравственность // Социально-гуманитарные знания. 2002. № 4. С. 163–175.

19. Архетипы в фольклоре и литературе. Кемерово: Кузбассвузиздат, 1994. 124 с.

20. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.

21. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с

мифическими сказаниями других родственных народов. Москва : Современный писатель, 1995. URL : http://slavya.ru/trad/afan/index.htm (дата обращения: 20.11.2020).

22. Афоніна О. С. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 314 с.

23. Афоніна О. С. Культурний код і «подвійне кодування» в мистецтві : автореф. дис. … доктора мистецтвознавства : 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 38 с.

24. Ахундов М. Д. Концепции пространства и времени. Истоки, эволюция, перспективы. Москва: Наука, 1982. 222 с.

25. Бабенко В. М. Історіософські ідеї доби Київської Русі (на матеріалах книжної культури) : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.03 / Донецький національний університет. Донецьк, 2003. 19 с.

26. Бабій Л. Т. Діалектика розвитку історичних типів культури: Філософсько-соціологічні проблеми. Львів : Світ, 1991. 160 с.

27. Бабынин Б. Философия Бергсона // Вопросы философии и психологии. 1911. № 108. С. 25–291.

28. Бадью А. Бег по замкнутому кругу / пер. с франц. Д. Колесника // Інтернет-журнал «Ліва» URL : http://liva.com.ua/finitude-badiou.html (дата обращения: 15.03.2020).

29. Бадью А. Настоящее отсутствует, если люди сами не заявляют о себе… / пер. с франц. Д. Колесника. URL : http://left.by/archives/2325 (дата обращения: 15.08.2020).

30. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов / [состав., ред. и пер. с франц. Г. К. Косикова] // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв. Москва : Из-во Моск. ун-та, 1997. С. 387–422.

31. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / [пер. с франц. Г. К. Косикова]. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.

32. Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика: Поэтика / [пер. з франц. Г.К. Косикова]. Москва : Прогресс, 1989. С. 462–518.

33. Бауман З. От паломника к туристу // Социологический журнал. 1995. № 4. С. 133–154 URL : http://www.socjournal.ru/article/198 (дата обращения: 15.03.2020).

34. Бауман З. Текучая современность / пер. с англ. Ю.В. Асочакова. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 240 с.

35. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных дисциплинах: опыт философского анализа // Литературно-критические статьи. Москва : Худ. лит., 1986. С. 473–500.

36. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и естетики. Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.

37. Бахтин М. М. Эпос и роман. Санкт-Петербург : Издательство «Азбука», 2000. 304 с.

38. Бахтин М. М Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 445 с.

39. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. 502 с.

40. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 134–164.

41. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва : Художественная литература, 1986. 541 с.

42. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Советская Россия, 1979. 318 с.

43. Бахтин М. М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. С. 72–233.

44. Башарин А.С. Городская песня // Современный городской фольклор. Москва, 2003. С. 507–513.

45. Бек У. Что такое глобализация? Ошибки глобализма – ответы на глобализации / пер. с нем. А. Григорьева, В. Седельника; Общ. ред. и послесл. А. Филиппова. Москва : Прогресс-Традиция, 2001. 304 с.

46. Бенедикт Р. Модели культуры // Культурология : Дайджест. 2005. № 1. С. 108–134.

47. Беньямін В. Мистецтво в епоху його технічного репродукування // Вибране. Львів, 2002. 214 с.

48. Бергсон А. Введение в метафизику / [пер. с фр. В. Флеровой и И. Гольденберга] // Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. 1408 с.

49. Бергсон А. Два источника морали и религии / [пер. с фр. А. Гофмана]. Москва : Канон, 1994. 384 с.

50. Бергсон А. Замечания о теории относительности / [пер. с фр. И. Блауберг] // Избранное: сознание и жизнь. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 399 с.

51. Бергсон А. Из сборника «Духовная энергия». Сознание и жизнь / [пер. с фр. И. Блауберг] // Избранное: сознание и жизнь. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 399 с.

52. Бергсон А. Из сборника «Мысль и движущееся» / [пер. с фр. И. Блауберг] // Избранное: сознание и жизнь. Москва : РОССПЭН, 2010. 399 с.

53. Бергсон А. Материя и память / [пер. с фр. И. Блауберг] // Собр. соч. в 4-х т. Москва: Московский клуб, 1992. Т.1. 336 с.

54. Бердяев Н. Смысл истории. Москва : Мысль, 1990. 176 с.

55. Березкин Ю. Е. Трикстер как серия эпизодов // Труды факультета этнологии. Санкт-Петербург: ИДПО «Европейский университет в Санкт-Петербурге», 2003. С. 97–164.

56. Библер В.С. Михаил Михайлович Бахтин, или поэтика культуры. (На путях к гуманитарному разуму). Москва: Наука, 1991. 170 с.

57. Библер В. С. Диалог. Сознание. Культура (идея культуры в работах М. М. Бахтина) // Библер В. С. Одиссей. Человек в истории. Москва : Наука, 1989. С. 21–59.

58. Библер В. С. Бахтин и всеобщность гуманитарного мышления (в каком «речевом жанре» мыслил М. М. Бахтин) // Механизмы культуры / отв. ред. Б. А. Успенский; сост. В. М. Живов; Комиссия по изучению культуры как коммуникативной системы Науч. совета по истории мир. культуры АН СССР. Москва : Наука, 1990. С. 248–266.

59. Библер В. С. Культура. Диалог культур (опыт определения) // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 31–42.

60. Бичко І. Парадигми і напрями філософського осягнення суспільного життя // Філософія (2002): Предмет «Філософія», Тема 14. URL : http://readbookz.com/book/181/6320.htm (дата звернення: 19.03.2020).

61. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: становлення та тенденції розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав : 26.00.01 / Київ. нац. ун-т культури і мистец. Київ, 2011. 18 с.

62. Білий О. Воля до ідентичності (штрихи до історії реальної української держави після 1945 року) // Політична думка. 2000. № 4. С. 31–40.

63. Більченко Є. В. Мотив чужого як чинник формування етнокультурної ідентичності українства // Вісник Чернігівського державного педагогічного університету імені Т.Г. Шевченка. Вип. 75 / Другі Кулішеві читання з філософії етнокультури. За ред. проф. В.А. Личковаха / Чернігівський державний педагогічний університет імені Т.Г. Шевченка; гол. ред. Носко М. О. Чернігів: ЧДПУ, 2010. 204 с. (Серія: філософські науки). С. 84–88.

64. Більченко Є. В. Чужий. Інший. Ближній. Філософія діалогу як філософія Третього : монографія. Київ : Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова, 2010. 388 с.

65. Більченко Є. В. Культурологічний аналіз моделі космосу у поетичній творчості (на прикладі лірики І. Павлюка) // Культура і сучасність. 2007. № 1. С. 85–93.

66. Більченко Є. В. Людина без історії : Монографія. Київ : Видавець Білявський, 2015. 371 с.

67. Більченко Є. В. Топос «Ліс – Печера – Скарб» contra топос «Дім – Поле – Храм»: Чужий. Ініціація. Страх // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Випуск 95: Філософські науки: ІІІ Всеукраїнські Кулішеві читання з філософії етнокультури, присвячені пам'яті Сергія Борисовича Кримського «Феноменологія софійності в українській культурі. Запити філософських смислів у мові, мистецтві, літературі». Чернігів, 2011. С. 33–37.

68. Бітаєв В. А. Історична культурна спадщина та проблема гуманізації естетичного виховання // Культура України: цілісність у регіональній різноманітності : зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : ДАКККіМ, 2008. 228 с.

69. Блаженный Августин. Исповедь / Блаженный Августин; [сост. и подг. текста С. Еремеева] // Творения: в 4 т. Санкт-Петербург : Алетейя; Київ: УЦИММ-Пресс, 1998. 2000. Т.1. 742 с.

70. Блауберг И. Анри Бергсон и философия длительности // Бергсон А. Собрание сочинений в 4-х томах. Москва : Московский клуб, 1992. Т.1. 336 с.

71. Блонский П. П. Психология младшего школьника // Академия педагогических и социальных наук; Московский психолого- социальный ин-т / А. И. Липкина (ред.), Т. Д. Марцинковская (ред.). Москва : Изд- во «Институт практической психологии», 1997. 575 с.

72. Богомолов А. С. Диалектический логос: Становление античной диалектики. Москва : Мысль, 1982. 263 с.

73. Богомолова Е. В. Культура и общество. Москва, 1976. 232 с.

74. Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / пер. с франц. Л. Любарской и Е. Марковской. Москва : Добросвет, 2000. 258 с.

75. Большаков В. Д. К проблеме методологии исследования художественной культуры // Методологические вопросы художественной культуры. Новосибирск, 1981. С. 1–40.

76. Бонецкая Н. К. М. М. Бахтин и традиции русской философии // Вопросы философии. 1993. № 1. С. 83–93.

77. Борев В. Ю., Коваленко А. В. Культурология и массовая коммуникация. Москва : Наука, 1989. 328 с.

78. Борев Ю. Б. Художественные направления в искусстве XX века : Борьба реализма и модернизма. Київ : Мистецтво, 1986. 134 с.

79. Босик З. О. Родинна обрядовість: Трансформація та архетипові мотиви весільної обрядовості Середньої Наддніпрянщини : монографія. Київ : НАКККіМ, 2010. 344 с.

80. Брайдотти Р. Половое различие как политический проект номадизма // Хрестоматия феминистских текстов. Переводы. Санкт-Петербург : Дмитрий Буланин, 2000. С. 220–251.

81. Брайчевський М. Ю. Утвердження християнства на Русі : монографія. Київ: Наукова думка, 1988. 264 с.

82. Бубер М. Два образа веры / [пер. с нем. М. И. Левиной] / Под ред. П. С. Гуревича, С. Я. Левит, С. В. Лёзова / Вступ. Ст. Г. Померанца. Москва : Республика, 1995. 560 с.

83. Булатова Д. С. К методологии анализа кризисных процессов в отечественной культуре. URL : http://z3950.ksu.ru/phil/0689643/042-045.pdf (дата обращения: 25.05.2020).

84. Буррио Н. Глобализация и аппроприация. Moscow Art Magazine. 2004. № 56. URL : http://moscowartmagazine.com/issue/33/article/613 (дата обращения: 25.05.2020).

85. Буткевич О. Б. Красота: природа, сущность, формы. Ленинград : Художник, 1979. 436 с.

86. Бучма О. Релігійна духовність особистості і етнічність // Етнос і релігія: теорія і контекст сьогодення: [зб. повідомлень колоквіуму «Етнос і релігія: теорія і контекст сьогодення» (квітень 1998 р., Київ)] / редкол.: Колодний А., Яроцький П., Саган О.; Укр. асоц. релігієзнавців, Відділення релігієзнавства Ін-ту філософії імені Г.С. Сковороди НАН України. Київ, 1998. С. 9–10.

87. Быстрицкий Е. К. Феномен личности: мировоззрение, культура, бытие / Ин-т философии АН УССР. Київ : Наук. думка, 1991. 200 с.

88. Быховская И. М. Сравнительно-культурные (компаративные, или кросскультурные) исследования // Культурология. XX век. Словарь. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1996. С. 439–442.

89. Вайль П., Генис А. Принцип матрешки // Новый мир. 1989. № 10. С. 247–250.

90. Вальденфельс Б. Возможности феноменологии сегодня / [пер. с нем. С. Логинова]. Минск : Пропилеи, 1999. С. 163–175.

91. Вальденфельс Б. Вступ до феноменології / [пер. з нім. М. Д. Култаєвої]. Київ : Альтерперс, 2002. 176 с.

92. Вальденфельс Б. Мотив Чужого / [пер. с нем С. Логинова]. Минск : Пропилеи, 1999. 176 с.

93. Вальденфельс Б. Ответ чужому: основные черты респонзивной феноменологии / [пер. с нем. О. Шпараги] // Мотив чужого. Минск : Пропилеи, 1999. С. 123–141.

94. Вальденфельс Б. Топографія Чужого: студії до феноменології Чужого / [пер. з нім. В.І. Кебуладзе]. Київ : ППС-2002, 2004. 206 с.

95. Вернадский В.И. Философские мысли натуралиста. Москва : Наука, 1988. 520 с.

96. Веселовский А. Н. Поэтика сюжетов // Историческая поэтика. Москва : Высшая школа, 1989. С. 300–305.

97. Витгенштейн Л. Логико-философский трактат / [пер. с нем. В. Руднева]. URL : http://www.fidel-kastro.ru/filosofy/wittgenstein/1999_3_10.htm (дата обращения: 25.05.2020).

98. Водяний Б. О. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 1994. 238 с.

99. Воєводін О. П. Естетичний образ і особливості естетичної свідомості // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. Київ: ДАКККіМ, 2000. Вип. IV–V. Ч. І. С. 3–10.

100. Возняк М. С. Історія української літератури: У 2 кн. Львів : Світ, 1992. Кн. 1. 694 с.

101. Войтович С. О. Світ соціальних відносин в українській культурі: історико-соціологічне дослідження. Київ, 1994. 145 с.

102. Волков И. Й. Восприятие произведений живописи и скульптуры // Художественное восприятие. Ленинград : Наука, 1971. 224 с.

103. Волков И.Ф. Развитие теории социалистического реализма. Москва: Знание, 1982. 61 с.

104. Волков С. М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2010. 248 с.

105. Волков К. Н. Психологи о педагогических проблемах: Кн. для учителя / Под ред. А. А. Бодалева. Москва : Просвещение, 1981. 128 с.

106. Волкова Е. В. Произведение искусства в мире художественной культуры. Москва : Искусство, 1988. 240 с.

107. Волховский Р.С. Вещественность знака как фактор художественного воздействия // Эстетические очерки. Москва : Музыка, 1974. С. 164–180.

108. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Київ : «Велес», 2005. 528 с.

109. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну / [пер. з нім. В. М. Купліна]. Київ : Четверта хвиля, 2001. 424 с.

110. Гаврилов Д. А. Боги славян. Язычество. Традиция / ред. А. Е. Наговицын. Москва : Рефл-Бук, 2002. 464 с.

111. Гаврилов Д. А. К вопросу об исследовании традиционной политеистической культуры // Schola-2004. Сборник научных статей философского факультета МГУ. Москва : Издательство «Социально-политическая мысль», 2004. С. 96–102.

112. Гаврилов Д. А. К определению трикстера и его значимости в социо-культурной реальности // Первая Всероссийская научная конференция «Философия и социальная динамика XXI века: проблемы и перспективы», 15 мая 2006 г. [материалы]. Омск: СИБИТ, ИПЭК, СРШБ (колледж), 2006. С. 359–368.

113. Гаврилов Д. А. Трикстер в период социо-культурных преобразований: Диоген, Уленшпигель, Насреддин // Experimentum-2005. Сборник научных статей философского ф-та МГУ / Под ред. Е.Н. Мощелкова. Москва : Издательство «Социально-политическая мысль», 2006. С. 166–178.

114. Гаврилов Д. А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. Москва : Социально-политическая мысль, 2006. 240 с.

115. Гаврилов Д. А. Трюкач. Лицедей. Игрок. Образ трикстера в евроазиатском фольклоре. Москва : Издательство «Ганга» при участии ИЦ «Слава», 2009. 288 с.

116. Гаврилов Д. Мифологический образ Тёмного Бога в языческой Традиции индоевропейцев // Вестник Традиционной Культуры. Москва., 2004. Вып. № 2. С. 53–84.

117. Гаврилов Д. О функциональной роли Трикстера. Локи и Один как эддические трикстеры // Вестник Традиционной Культуры: статьи и документы. Москва, 2005. Вып. №3. С. 33–59.

118. Гайдеггер М. Гельдерлін та сутність поезії / [пер. з нім. Т. Возняка] // Возняк Т. Тексти та переклади. Харків : Фоліо, 1998. С. 345–360.

119. Гайденко П. Время. Длительность. Вечность. Проблема времени в европейской философии и науке. Москва : Прогресс–Традиция, 2006. 464 с.

120. Гайденко П. Научная рациональность и философский разум. Москва : Прогресс-Традиция, 2003. 528 с.

121. Гайденко П. П. Искусство и бытие: М. Хайдеггер о сущности художественного произведения // Философия. Религия. Культура: (Критический анализ современной буржуазной философии). Москва : Наука, 1982. С. 188–212.

122. Гаспаров М. Л. О русской поэзии: анализы, интерпретации, характеристики. Санкт-Петербург : Азбука, 2001. 480 с.

123. Гаспаров Б. М. О некоторых принципах структурного анализа музыки // Проблемы музыкального мышления: сб. статей. Москва : Музыка, 1974. с. 129-152.

124. Гвардини Р. Конец Нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 127–164.

125. Гегель Г. В. Ф. Философия природы // Энциклопедия философских наук: в 3-х т. Москва : Мысль, 1975. Т. 2. 695 с.

126. Гегель Г. В. Эстетика: в 4-х т. Москва : Искусство, 1968–I972 гг.

127. Генис А. Вавилонская башня: Искусство настоящего времени. Москва : Независимая газета, 1997. 256 с.

128. Гердер И. Идеи к философии истории человечества [Перевод и примечания А. В. Михайлова]. Москва : Наука, 1977. 704 с.

129. Герчанівська П. Е. Українська народна культура: християнський вимір: [моногр.]. Київ : Університет «Україна», 2011. 426 с.

130. Герчанівська П. Е. Функціонування народної культури у соціумі // Культура України: [зб. наук. праць]. Харків : Харківська державна академія культури. 2010. Вип. 29. С. 132–141.

131. Гирц К. Влияние концепции культуры на концепцию человека // Антология исследований культуры. Интерпретация культуры. СПб. : Университетская книга, 1997. Т. 1: Интерпретация культуры. 728 с.

132. Гіденс Е. Нестримний світ. Як глобалізація перетворює наше життя. Київ : Альтерпрес, 2004. 97 с.

133. Гіптерс З. В. Короткий культурологічний словник-довідник / Національний банк України; Львівський банківський ін-т. Львів : ЛБІ НБУ, 2004. 127 с.

134. Глинский Б. А., Грязное В. С., Дынин Б. С., Никитин Е. Д. Моделирование как метод научного исследования. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1965. 216 с.

135. Голиченко Т. С. О применении типологического подхода к исследованию славянской духовной культуры // Моделирование как метод научного исследования. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1965. С. 122–130.

136. Головей В. Ю. Проблема онтології мистецтва в сучасних естетичних дослідженнях // Людина – Світ – Культура : матеріали міжнар. накук. конф. Київ : ВПУ «Київ ун-т», 2004. С. 132–135.

137. Головко Б. А. Культура українського села в період соціальних трансформацій // Діалог культур: дослідження, практики, виклики: зб. матеріалів наук.-теорет. конф. Київ : НАКККіМ, 2012. 208 с. С. 33–35.

138. Голубовский Е., Деменок Е. Проект «Смутная алчба»: Александр Ройтбурд // День, 2010. 28 октября. URL : http://www.artukraine.com.ua/articles/130.html (дата обращения: 05.03.2020).

139. Гольдентрихт С. С. О природе эстетического творчества. Москва: Изд-во Моек.ун-та, 1977. 248 с.

140. Гончаренко Н. В. Диалектика прогресса культуры : монография. Киев : Наукова думка, 1987. 399 с.

141. Горин Д. Г. Пространство и время в динамике российской. Москва : Едиториал УРСС, 2003. 277 с.

142. Горский В. С., Крымский С. Б. София Киевская в контексте историко-философского исследования // Отечественная философская мсль X–XVII вв. И греческая культура: сб. научных трудов. Киев : Наукова думка,1991. С. 5–15.

143. Горский В. С. Философские идеи в культуре Киевской Руси XI – начала XII в. Киев : Наукова думка, 1988. 216 с.

144. Горський В. До питання про джерела символізму Г. Сковороди // Сковорода Григорій : Образ мислителя. Київ : Інститут філософії НАН України. 1997. С. 157–164.

145. Горський В. С. Філософія в українській культурі (методологія та історія). Філософські нариси. Київ : Центр практичної філософії, 2001. 236 с.

146. Горський В. С. Нариси з історії філософської культури Київської Русі (середина XII– середина XIII ст.) : монографія. Київ : Наукова думка, 1993. 164 с.

147. Гоцалюк А. А. Традиції та новації в різдвяно-новорічній обрядовості українців Карпатського регіону (друга половина XX – початок XXI ст.) : дис. ... канд. іст. наук: 17.00.01 / Київський національний ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 209 с.

148. Грабович О. Крах Радянського Союзу та незалежність України. Культурологічні та психологічні фактори // Сучасність. 1992. № 9. С. 145–151.

149. Грабовский В. Украинский Орфей Америки // День, № 133, 1 серпня 2009. URL : http://www.day.kiev.ua/290619?idsource=277922&mainlang=rus (дата звернення: 05.03.2010).

150. Грица С. Й. Ендогенна природа фольклору // Філософська і соціологічна думка. 1994. № 7–8. С. 62–80.

151. Грица С. Й. Проблеми репрезентації фольклору на святі народної творчості // Трансмісія фольклорної традиції: Етномузикологічні розвідки. Київ – Тернопіль, 2002. С. 205–217.

152. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.

153. Гриценко О. А. Українська культура і європейська інтеграція // Художньо-освітній простір України в контексті новітньої історії : зб. аналітичних матеріалів. Київ, 2007. 99 с.

154. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка. 1922. 241 с.

155. Громова И. Б. Культурная деятельность в системе деятельности // Культурная деятельность. Опыт социологического исследования. Москва: Наука, 1981. С. 150–160.

156. Грофф С. Революция сознания: Трансатлантический диалог / С. Грофф, Э. Ласло, П. Рассел ; [пер. с англ. М. Драчинского]. Москва : ООО «Издательство АСТ», 2004. 248 с.

157. Грушевський М. С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. Т. l. / Упоряд. В. В. Яременко; Авт. передн. П. П. Кононенко; Приміт. Л. Ф. Дунаєвської. Київ : Либідь, 1993. 392 с.

158. Грюнбаум А. Философские проблемы пространства и времени / [пер. с англ. Ю. Молчанова]. Москва : Прогресс, 1969. 589 с.

159. Губерський Л. В. Культура. Ідеологія. Особистість: Методолого-світоглядний аналіз. Київ : Знання України, 2002. 580 с.

160. Губман Б. Л. Искусство // Культурология. XX век. Словарь / Сост. А. Я. Левит. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. С. 159–161.

161. Губман Б. Л. Историзм // Культурология. XX век. Словарь. С. 164–168.

162. Гумбрехт Х.-У. «Современная история» в настоящем меняющегося хронотопа // НЛО. 2007. № 83. URL : http://magazines.russ.ru/nlo/2007/83/gu5.html (дата обращения: 05.03.2020).

163. Гуменюк Т. К. «Анабасис» митців у просторі постсучасного мистецтва // Духовність українства : зб. наук. пр. Житомир : ЖДПУ, 1999. Вип. 1. С. 111–113.

164. Гуменюк Т. К. Естетичний дискурс постмодернізму // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: ДАКККіМ, 2001. № 1. С. 39–47.

165. Гуменюк Т. К. Культура кінця ХХ століття у постмодерністському відображені // Художня культура: історія, теорія, практика : зб. наук ст. Київ, 1997. С. 126–142.

166. Гуменюк Т. К. Мистецтво у просторі постмодернізму // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності : зб. наук пр. Київ : КДЛУ, 1999. С. 156–167.

167. Гумилев Л. Н. Древняя Русь и Великая степь. Санкт-Петербург : Кристалл, 2001. 768 с.

168. Гунчик І. В. Український оказіонально-обрядовий фольклор: структурно-функціональний аспект : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.07 / Львівський національний ун- т ім. Івана Франка. Львів, 2005. 18 с.

169. Гуревич П. С. Гуманизм и вера: (Дискуссионные вопросы взаимоотношения современного религиозного сознания и светской гуманистической традиции). Москва : Знание, 1990. 64 с.

170. Гуревич П. С. Проблема Другого в философской антропологии М.М. Бахтина // М. М. Бахтин как философ : сб. науч. тр. Москва, 1992. С. 83–96.

171. Гусев В. Е. О специфике восприятия фольклора (К проблеме синестезии в искусстве) // Творческий процесс и художественное восприятие. Ленинградм: Наука, 1978. С. 79–90.

172. Гусев В. Е. Русская народная художественная культура (теоретические очерки). Санкт-Петербург, 1993. 110 с.

173. Гусейнов А. А. Диалог культур: возможности и пределы // Вопросы культурологии. 2008. № 9. С. 6–9.

174. Гуссерль Е. Досвід і судження. Дослідження генеалогії логіки. Київ : ППС-2002, 2009. 356 с.

175. Гуссерль Е. Криза європейського людства і філософія // Філософська і соціологічна думка. 1996. № 7-8. С. 35–68.

176. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая / [пер. с нем. А. Михайлова; вступ. ст. В. Куренного]. Москва: Академический Проект, 2009. 489 с.

177. Гуссерль Э. Идея феноменологии. Пять лекций / [пер. с нем. Н. Артеменко]. Санкт-Петербург : Гуманитарная Академия, 2006. 224 с.

178. Гуссерль Э. Картезианские медитации / [пер. с нем. В. Молчанова]. Москва: Академический Проект, 2010. 229 с.

179. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / [состав. В. Куренной] // Избранные работы. Москва : Издательский дом «Территория будущего», 2005. 464 с

180. Гуссерль Э. Логические исследования / [пер. Э. Бернштейн; предисл. С. Франка]. Москва: Книгоиздательство «Образование», 1999. Т. 1. 1999. 224 с.

181. Гуссерль Э. Логические исследования. Т.2 (1) / [пер. с нем. В. Молчанова] // Собрание сочинений. Т. 3 (1). Москва : Гнозис, Дом интеллектуальной книги, 2001. 471 с.

182. Гуссерль Э. Парижские доклады // Избранные работы. Москва: Издательский дом «Территория будущего», 2005. 464 с.

183. Гуссерль Э. Собрание сочинений / [пер. с нем. В. Молчанова]. Москва : Дом интеллектуальной книги, 2000. Т. 1: Феноменология внутреннего сознания времени. 165 с.

184. Гуссерль Э. Собрание сочинений / [пер. с нем. В. Молчанова]. Москва: Дом интеллектуальной книги, 2001. Т. 4: Картезианские медитации. 142 с.

185. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / [пер. с нем. В. Молчанова] // Собрание сочинений. Москва : Гнозис, 1994. Т. 1. 162 с.

186. Дамаскін, Йоан // Філософський енциклопедичний словник. Київ : Абрис, 2002. 742 с.

187. Данилейко В. Ф. Сравнение – один из важнейших методов историко-философского исследования // З історії філософії на Україні: Матеріали республіканської наукової конференції. Київ : Наукова думка, 1967. С. 92–98.

188. Данилевский Н. Я. Россия и Европа URL : http://monarhiya.narod.ru/DNY/dny-list.htm (дата обращения: 05.03.2020).

189. Данилюк І. «Мовні конфлікти» та конструювання етнічної та національної ідентичності // Соціальна психологія. № 3 (11). 2005. С. 43–51.

190. Дворниченко А. Ю. Город в общественном сознании Древней Руси IX-XII вв. // Генезис и развитие феодализма в России. Проблемы идеологии и культуры. Ленинград, 1987. Вып. 10. С. 20–30.

191. Девис Д. Художественная культура: Эссе о постмодерне. Москва, 1998. 245 с.

192. Декарт Р. Первоначала философии / [пер. с лат. и франц. С. Васильева, М. Гарнцева, Н. Сретенского, С. Шейнман-Топштейн] // Сочинения в 2-х т. Москва: Мысль. 1989–1994. (Философское наследие). Т. 1. 1989. 654 с.

193. Делез Ж. Бергсонизм / [пер. с франц. и послесловие Я. Свирского] // Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. Москва : РегБе, 2000. 351 с.

194. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / пер. с франц. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 с.

195. Делёз Ж., Гваттари Ф. Трактат о номадологии // НК, 2005. № 2 (92). С. 183–187.

196. Демченко А. И. Отечественная музыка начала XX века. К проблеме создания художественной картины мира. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1990. 111 с.

197. Денисюк Ж. З. Постфольклор комунікативних інтернет-практик у функціонуванні аксіосфери суспільства : автореф. дис. … доктора культурології. 26.00.01 / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 40 с.

198. Дерев'янченко О. О. Методичні аспекти аналізу неофольклорних явищ // Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 201–211.

199. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX ст. : автореф. дис. … канд. мистецтвознавства; 17. 00. 03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Міністерство культури і мистецтв України, Київ, 2005. 23 с.

200. Деррида Ж. Письмо и отличие / [пер. с франц. В. Лапицкого]. Санкт-Петербург : Академисеский проспект, 2000. 428 с.

201. Деррида Ж. О грамматологии / [пер. с франц. и вст. статья Н. Автономовой]. Москва : Издательская фирма «Ad marginem», 2000. 512 с.

202. Дерріда Ж. Позиції: бесіди з Анрі Ронсом, Юлією Крістєвою, Жаном-Луї Удбіном, Гі Скарпетта. Київ : Друкарня СП «Кобза», 1994. 160 с.

203. Джидарьян Й. А. Эстетическая потребность. Москва : Наука, 1976. 191 с.

204. Джулай А. А. Музыкальная ментальность: социально-философский анализ // Вестник СевГТУ. Серия : Философия. 2001. № 35. С. 77–86.

205. Джулай А. А. Музыкальная ментальность: сущность и структура // Наукове пізнання: методологія та технологія. 2002. № 10 (спецвипуск). С. 106–110.

206. Дзюба І. Національна культура як чинник майбуття України // Дзюба Іван. Починаймо з поваги до себе: Статті, доповіді. Київ: Просвіта, 2002. С. 40–57.

207. Диалог культур в глобализирующемся мире: мировоззренческие аспекты / [Р. Г. Апресян, Л. А. Беляева, А. А. Гусейнов и др.]; отв. ред. В. С. Степин, А. А. Гусейнов; Ин-т философии РАН. Москва : Наука, 2005. 432 с.

208. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность В. М Дианова. Санкт-Петербург, 2000. 387 с.

209. Діксон Д. Збереження народної автентичної культури України // Народна творчість та етнографія. 2003. № 3. С. 122–123.

210. Дмитренко М. К. Українська фольклористика: Акценти сьогодення : Розвідки, статті. Київ : Видавництво «Сталь», 2008. 236 с.

211. Дмитренко М. К. Український фольклор і глобалізація: проблема збереження генетичного коду // Фольклористичні зошити: зб. наук. праць. Вип. 10. Луцьк, 2007. С. 3–10.

212. Дмитриева Н. А. К проблеме интерпретации // Мир искусств. Москва : Искусство, 1995.

213. Дмитриева Н. А. Краткая история искусства. Москва: Искусство, 1980. 347 с.

214. Добрынина В. И. Философия XX века: современная философия диалога (философия встречи): Ф. Розенцвейг – М. Бубер – Э. Левинас – М. Бахтин. URL : http://society.polbu.ru/dobrynina_philosophyxx/ch20_i.html (дата обращения: 05.03.2020).

215. Довгаленко Н. С. Українська музика XX століття: нариси / Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2009. 120 с.

216. Долгов К. М. Эстетика природы. Москва, 1994. 230 с.

217. Донцов Д. І. Історія розвитку української державної ідеї. Київ : Т-во «Знання» України, 1991. 48 с.

218. Донченко О., Романенко Ю. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення). Київ: Либідь, 2000. 334 с.

219. Дорошенко Д. І. Нарис історії України: В 2 т. Київ : Глобус, 1992. Т. 1. 238 с.

220. Дорошенко К. У нас не всі готові зрозуміти, що можна жити в неідеологізованому суспільстві [Інтерв'ю з Олександром Ройтбурдом] // День : Венеція – Київ, № 127, 2001. 20 липня. URL : http://www.day.kiev.ua/290619?idsource=63912&mainlang=ukr (дата звернення: 05.03.2020).

221. Дробышева Е. Э. Аксиология постмодерна: ирония. Санкт-Петрбург : Изд-во СПбГУСЭ, 2008. 179 с.

222. Дробышева Е. Э. Аксиологический анализ феномена массовой культуры // Вопросы культурологии. 2010. № 2. С. 93–96.

223. Дрожжина С. В. Культурна політика сучасної полікультурної України: соціально-філософський та правовий аспекти. Донецьк : ДонДУЕТ, 2005. 198 с.

224. Духопельников В. М. Влияние русской культуры на формирование слобожанського этноса // Харків – столиця російської культури в Україні: матер. Міжнар.ї наук.-практ.конфер. Харків : Видавництво «АТОС», 2008. 168 с.

225. Дьяченко Г. В. Экзистенциально-смысловой компонент общения URL : http://www.standrews.ru/private/standrews/prices/2007_Djachenko.pdf (дата звернення: 05.08.2016).

226. Дьячкова Е. Между действием и медитацией: украинская музыка 90-х. URL : http://www.niurr.gov.ua/ru/ukr_rus/bulletin_4/dyachkova.htm (дата обращения: 05.03.2020).

227. Дымшиц А. Ленин и Сталин в фольклоре народов СССР // Советский фольклер. Ленинград, 1939. С. 88.

228. Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. Метод социологии / пер. с фр. и послесловие Л. Б. Гофмана. Москва : Наука, 1991. 576 с.

229. Дяків В. М. «Фольклор чудес» у підрадянській Україні 1920-х рр. : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.07 / НАН України; Інститут народознавства. Львів, 2006.

230. Еліаде М. Священне і мирське // Еліаде М. Мефістофель і Андроген. Київ, 2001. 591 с.

231. Енциклопедія етнокультурознавства / В. Г. Кремень, Ю. І. Римаренко, В. Г. Чернець, Ю. С. Шемшученко. Вид. 2. Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2005. Ч. 1. Кн. 1. 227 с.

232. Енциклопедія Сучасної України / НАН України; Наукове товариство ім. Т. Шевченка; Координаційне бюро Енциклопедії Сучасної України НАН України / І.М. Дзюба (голов. ред.). Т. 1 : «А». Київ : Державне голов. підприємство республіканського виробничого об'єднання , 2001. 823 с.

233. Еремеев А. Ф. Происхождение искусства. Москва : Молодая гвардия, 1970. 272 с.

234. Європейський словник філософій : Лексикон неперекладностей (під керівництвом Барбари Кассен) / Пер. з фр. Том перший. Вид. друге, виправл. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА,2011. 576 с.

235. Євтушенко Д., Михайлов-Сидоров М. Питання вокальної педагогіки. Київ : Мистецтво, 1963. 340 с.

236. Євтушенко С. В. Народна художня творчість: проблематика, ретроспекція наукового осмислення, концептуальні основи: автореф. дис. ... д-ра філос. наук: 09.00.04. Харків : Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна, 2004. 28 с.

237. Ємельянова Н. М. Феномен європейського нігілізму: традиції і новації. Донецьк : ТОВ «Лебідь», 2002. 252 с.

238. Єрмоленко С. Фольклор і літературна мова. Київ : Наукова думка, 1987. 245 с.

239. Жайворонок В. В. Знаки української етнокультури: Словник-довідник. Київ : Довіра, 2006. 703 с.

240. Жемчужников Л. Сказки и сказочники. В кн. : П. Кулиш. Записки о Южной Руси. Санкт-Петербург, 1875. Т. II. Ч. 1.

241. Жижек С. Возвышенный объект идеологии / пер. с англ. В. Софронова. Москва : Художественный журнал, 1999. 114 с.

242. Жижек С. Добро пожаловать в пустыню реального / Пер. с англ. А. Смирного. Москва : Фонд «Прагматика культуры», 2002. 160 с.

243. Жижек С. Дражливий суб'єкт: відсутній центр політичної онтології / Славой Жижек ; пер. з англ. Димерець Р.Й. Київ: ППС-2002, 2008. 510 с.

244. Жирмунский В. М. Проблема фольклора // С.Ф. Ольденбургу. К пятидесятилетию научно-общественной деятельности (1882–1932). Ленинград : Изд-во АН СССР, 1934; Азадовский М.К. Предисловие // Советский фольклор. Вып. 1. Ленинград, 1934.

245. Жулинський М. Національні культури і проблеми глобалізації // Слово і час. 2002. № 12. С. 3–11.

246. Забияко А. П. Образ // Культурология. XX век. Словарь. С. 322–323.

247. Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості: Пісні, прислів'я загадки, скоромовки / Упоряд. Н. С. Шумада. Київ : Веселка, 1989. 606 с.

248. Замовляння / Упоряд., передмова, примітки М. К. Дмитренка. Київ : Видавець Микола Дмитренко, 2007. 124 с. (Серія «Народна творчість». Кн. 9).

249. Земцовский И. И. От народной песни к народному хору: игра слов или проблема? // Фольклор и фольклоризм. Вып. II. Традиционный фольклор и современные народные хоры и ансамбли. ЛГИТМиК, 1989. С. 6–19.

250. Земцовский, И. И. О современном фольклоризме. Традиционный фольклор в современной художественной жизни. Ленинград : Музыка, 1984. 230 с.

251. Зизаний Лаврентій. Грамматика словенска (Раздел: «Лексис, сиреч речения»). Вильно, 1596.

252. Зміст поняття «художня культура». Мистецтво як форма художньо-образної інтерпретації дійсного та уявного. URL : http://www.info-library.com.ua/books-text-69.html (дата звернення: 26.08.2012).

253. Зосім О. Л. «Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір» : монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 328 с.

254. Зосім О. Л. Риси національного в українській духовно-пісенній традиції // Народознавчі студії пам'яті В. Т. Скуратівського «Традиційна культура українського народу в XXI столітті: стан та перспективи розвитку, проблеми державної підтримки»: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф. та методичні рекомендації. Київ: ТОВ Видавництво «Сталь», 2010. С. 107–112.

255. Зотов А. Феноменология Гуссерля // Современная западня философия: Учебник. 2-е изд., испр. Москва: Высшая школа, 2005. 781 с.

256. Иванов В. В. Об одном типе архаичных знаков в искусстве и пиктографии // Ранние формы искусства. Москва : Искусство, 1972. С. 102–149.

257. Иванова Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2005. 305 с.

258. Ивлева А. Ю. Об этнической идентичности и культурной самоидентификации. VII конгресс этнографов и антропологов России (Саранск, 9-14 июля 2007 г.) // Регионология, 2008. № 2. С. 54–55.

259. Игнатов М. А. Номадология Ж. Делёза как версия сетевой методологии // Наука. Искусство. Культура. 2016. № 3 (11). С. 38-43.

260. Идеальное: Ильенков и Лифшиц / Российский гос. гуманитарный ун- т; Философское общество «Диалектика и культура» / Г.В. Лобастов (ред.). Москва, 2004. 281 с.

261. Иконникова С. Н. Векторы и ориентиры культурологии в пространстве глобализации // Вопросы культурологии. 2008. № 1. С. 4–8.

262. Ильенков Э. В. Соображения по вопросу об отношении мышления и языка // Ильенков Э. В. Философия и культура / сост., вступ. ст., коммент. и указ. имен А. Г. Новохатько. Москва : Политиздат, 1991. С. 270–274.

263. Ильенков Э. В. Что же такое личность? // Философия и культура. Москва : Политиздат, 1991. С. 387–414.

264. Ильин А. Н. Субъект в массовой культуре современного общества потребления (на материале китч-культуры): монография. Омск : Амфора, 2010. 376 с.

265. Ильин Е. Н. Искусство общения // Педагогический поиск. Москва : Педагогіка, 1990. С. 211–278.

266. Ильин И. П. Постмодернизм. От истоков до конца столетия. Москва, 1998. 376 с.

267. Ингарден Р. Введение в феноменологию Эдмунда Гуссерля: Лекции 1967 г. в Осло / [пер. с норвежск. А. Денежкин, В. Куренной]. Москва : Дом интеллектуальной книги, 1999. 224 с.

268. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва : Издательство иностранной литературы, 1962. 552 с.

269. Индивид и культура: [интервью с А. М. Пятигорским] // Вопросы философии. 1990. № 5. С. 93–104.

270. Интервью с Вальденфельсом / [пер. с нем. К. Лядской] // Вальденфельс Б. Мотив чужого. Минск : Пропилеи, 1999. С. 9–42.

271. История культуры Древней Руси: В 2 т. / АН СССР. Ин-т истории материальной культуры. Ин-т истории. Москва – Ленинград, 1951. Т. 2: Домонгольский период. Общественный строй и духовная культура. 546 с.

272. История философии. / [Под ред. В. Васильева, А. Кротова, Д. Бугая]. Москва: Академический Проект, 2005. 680 с.

273. История философии: Запад-Россия-Восток: в 5-ти кн. / [Под ред. Н. Мотрошиловой и А. Руткевича]. Москва: «Греко-латинский кабинет» Ю. А. Шичалина, 1996–2000. Кн. 4. 448 с.

274. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями). Навчальний посібник для вищих навчальних закладів культури і мистецтв I-IV рівнів акредитації. Вінниця: Нова книга, 2008. 520 с.

275. Івановська О. П. Український фольклор як функціонально-образна система суб'єктності. Київ : ТОВ УВПК «ЕксОб», 2005. 227 с.

276. Каган М. С. К проблеме переходного типа культуры // Античная культура и современная наука. Сб. ст. Москва, 1985. С. 317–321.

277. Каган М. С. Введение в историю мировой культуры / [В 2-х кн.] [Кн. 2]. Санкт-Петербург : Петрополис, 2001. 320 с.

278. Каган М. С. К вопросу о понимании культуры // Философские науки. 1989. № 5. С. 78–81.

279. Каган М. С. Философия культуры / Акад. гуманитарных наук, С.-Пб. гуманитарный ун-т профсоюзов [и др.]. Санкт-Петербург : ТОО ТК «Петрополис», 1996. 416 с.

280. Каган М. С. Философская теория ценности / С.-Пб. гос. ун-т, Акад. гуманитарных наук. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1997. 206 с.

281. Каган М.С. Системный поход и гуманитарное знание: Избранные статьи. Ленинград : Издательство Ленинградского университета, 1991. 384 с.

282. Кагаров Е.Г. Что такое фольклор // Художественный фольклор. 1929. Кн. 4–5.

283. Казка як своєрідний жанр народної творчості. URL : http://www.ukrkazka.com/ (дата звернення: 05.03.2020).

284. Казка. URL : http://www.ukrlit.vn.ua/info/criticism/fairy_tale.html (дата звернення: 25.05.2020).

285. Каирова Б. Е. Личностно-ценностное измерение культуры // Вопросы культурологии. 2009. № 2. С. 9–12.

286. Какабадзе И. М. Феномен искусства. Тбилиси: Мекциереба, 1980. 104 с.

287. Калинкин А. Т. Эстетический идеал, искусство, познание. Москва : Изд-во МТУ, 1983. 120 с.

288. Камю А. Миф о Сизифе; Бунтарь / [пер. с франц. О.И. Скуратович. Минск : ООО «Попурри», 2000. 544 с.

289. Кан А. С. Швеция и Россия в прошлом и настоящем / Российский гос. гуманитарный ун-т. Москва, 1999. 358 с.

290. Кант И. Сочинения в шести томах под общ. ред. В. Ф. Асмуса, А. В. Гулыги, Т. И. Ойзермана; ред. 5-го тома В. Ф. Асмус // Академия наук СССР, Институт философии. Т. 5. Москва : Издательство социально-экономической литературы «Мысль», 1966. 568 с.

291. Кант И. Критика чистого разума / [под общ. ред. А. Гулыги] // Сочинения. в 8-ми т. Москва : Чоро, 1994. Т. 3. 741 с.

292. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.

293. Карпенко С. Д. Генезис жанру казки про тварин. Сучасне бачення // Українознавство / Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка / Вип. 8. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2004. С. 10–13.

294. Карчова Ю. І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: Автореферат дис. канд. мистецтвознавства, 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2016. 19 с.

295. Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление. Центр гуманитарніх инициатив, 2016. 288 с.

296. Кебуладзе В. Феноменологія досвіду. Київ : Дух і Літера, 2011. 280 с.

297. Кереньи К. Трикстер и древнегреческая мифология / [пер. с англ. А. Тавровский, В. Кирющенко] URL : http://ec-dejavu.ru/t-2/Trickster-3.html (дата звернення: 05.03.2020).

298. Кизима В. В. Сизигическая рациональность // Разум в постнеклассическую епоху: антропологические перспективы. Симферополь, 2001. С. 7.

299. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Вінніпег; Торонто, 1964. Т. 1. С. 69–70.

300. Кіхно О. Нові тенденції в інтеграції явищ української культури // Українознавство: стан, проблеми, перспективи розвитку: матеріали першої міжнар. [наук.-практ.] конф. «Роль вищих навчальних закладів (інституцій) у розвитку українознавства» / редкол.: Кононенко П. (відп. ред.) [та ін.]; Мін-во освіти України, Ін-т українознавства Київ. ун-ту ім. Т. Шевченка. Київ : Вид.-полігр. ц-р «Київ. ун-т», 1993. С. 45–46.

301. Клотынь А. Эстетика прочтения фольклора // Советская музыка. 1972. № 2. С. 16–23.

302. Коваленко Г. А. Художественная самодеятельность в 1920–1930-е гг. // Преподавание истории и обществознания в школе : Научно-теоретический и методический журнал. 2007. №7. С. 50–53.

303. Ковальчук Н. Д. Українська культура у контексті глобалізації // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. праць; вип. XXIV]. Київ : Міленіум, 2010. 337 с.

304. Козловски П. Культура постмодерна. Москва, 1997. 204 с.

305. Койре А. Очерки истории философской мысли / [пер. с франц. Я. Ляткера]. Москва : УРСС, 2004. 272 с.

306. Колесник О. С. Культурологічна герменевтика як методологічна основа дослідження феномена інтерпретації // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ : Міленіум, 2014. № 4. С. 13–16.

307. Колесник О. С. Основні форми художньої інтерпретації міфу в культурі XX – початку XXI ст. // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2014. Вип. II (3). С. 56–61.

308. Колесникова Л. В. Художній час як проблема онтології мистецтва: автореф. дис. канд. … філос. наук: 09.00.08 / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2003. 20 с.

309. Колмаков В. Ю. Семантика менталитета // Современная этнопсихология. Хрестоматия. Минск : Харвест, 2003. 368 с. С. 240–256.

310. Колядки і щедрівки. Т. 1 / Зібрав В. Гнатюк // Етнографічний збірник. Т. XXXV. Львів, 1914. 269 с.

311. Конев В. А. Структура художественной культуры, ее основные противоречия // Диалектика художественной культуры. Куйбышев, 1984. С. 10–21.

312. Кормич Л. І., Багацький В. В. Культурологія (історія і теорія світової культури XX століття): [Навчальний посібник]. Харків : Одіссей, 2003. 304 с.

313. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Москва : Едиториал УРСС, 2005. 352 с.

314. Костомаров Н. И. Славянская мифология // Исторические монографии и исследования. Москва, 1994. С. 9–10, С. 71–79.

315. Кошарний С. Ідея генетичної феноменології в теоретичній спадщині Гуссерля URL : http://www.ukma.kiev.ua/ua/nauka /pratsi _vidan/nz/index.php? option=comcontent&task=view&id=26&Itemid=47 (дата звернення: 05.03.2020).

316. Кравченко О. В. Креативні індустрії в Україні: між міфами конс'юмеризму та утопією традиціоналізму // Традиційна культура в умовах глобалізації: збереження автентичності та розвиток креативних індустрій : матер.наук.-практ. конф. Харків : Друкарня Мадрид, 2018. С. 208–213.

317. Краснокутський Г. Є. Архетип вождя у дзеркалі сучасного українського героїчного міфу: нарцисичний аспект. URL : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_gum/Kis/2009_2/14.pdf (дата звернення : 15.03.2012).

318. Кривицька О. Конфліктний вимір етнонаціонального розвитку України // Політичний менеджмент. № 3 (12). 2005. С. 42–62.

319. Кривошея Т. О. Дослідження чуттєвої культури в категоріях сучасної гуманітаристики: методологічні принципи / Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів. К. : Ліра-К, 2019. С. 65–87.

320. Кривошея Т. О., Гуменюк Т. К. Рецепція «Perola barocca» (дивовижна перлина) в сучасному художньому просторі України // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 1. С. 20–25.

321. Кривуля О. М. Софійність філософії // Національна філософія: сучасне, минуле та перспективи: тези доповідей II Харківських Сковородинівських читань. Харків : ХДУ, 1993. С. 3–5.

322. Кривцун О. А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. Москва : Наука, 1992. 301 с.

323. Кримська колиска / За ред. М. А. Араджіоні. Київ : Голов. спеціаліз. ред. літ. мовами нац. меншин України; Сімферополь: Центр етносоц. дослідж., 2002. 200 с.

324. Кримський С. Б. Архетипи української ментальності // Проблеми теорії ментальності. Київ : Наукова думка, 2006. С. 273–301.

325. Кримський С. Б. Заклики духовності XXI століття: лекція, прочит. 31 жовт. 2002 р. в Нац. ун-ті «Києво-Могилян. акад.»: (із циклу щоріч. пам'ят. лекцій ім. А. Оленської-Петришин). Київ : Вид. дім «КМ Академія», 2003. 32 с.

326. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ : ВД «Києво-Могилянська Академія», 2008. 367 с.

327. Кримський С. Ранкові роздуми. Київ, 2009. 120 с.

328. Кристева Ю. Самі собі чужі / [пер. з франц. З. Борисюк]. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 262 с.

329. Кристева Ю. Семиотика. Исследование по семианализу. Москва : Академический Проект. 2013. 289 с.

330. Крымский С. Б. Культурные архетипы или знания до познания // Природа. 1991. № 11. С. 81–93.

331. Кузь В., Руденко Ю., Губко О. Українська козацька педагогіка і духовність: Монографія. Умань : Монастирищенська районна друкарня Черкаського комітету у справах преси та інформації, 1995. 116 с.

332. Кузьмичев И. С. Попутные добавления // А. А. Ухтомский и В. А. Платонова. Эпистолярная хроника. Санкт-Петербург, 2000. С. 184–187.

333. Кулапина О. И. Ладогармоническая система русского фольклора : категории и принципы организации : категории и принципы организации : дис. ... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Саратов, 2006. 305 с.

334. Кулешов Р. Литература и миф: архетип трикстера URL : http://dobryni.com.ua/publ/literatura_r_kuleshov_i_mif/1-1-0-26 (дата звернення: 05.03.2020).

335. Кулешов Р.Н. Трикстер: топос маргинальности и выход за пределы // Грани : Наук.-теорет. і громад.-політ. альм. 2008. № 2(58). С. 67-72.

336. Куликова И. Философия и искусство модернизма. Москва, 1998. 350 с.

337. Культура сіл Харківщини. Конкретне соціокультурне дослідження / А. І. Жогленко, З. І. Алферова, Ю. М. Нагорний. Харків : Регіон-інформ, 2002. 180 с.

338. Культура чи імітація культури?: Матеріали парламент. слухань на тему: «Культурна політика в Україні: пріоритети, принципи та шляхи реалізації» у Верховній Раді України, 20 квітня 2005 року / Верховна Рада України. Комітет з питань культури і духовності. Київ : Парламентське вид-во, 2005. 160 с.

339. Культура: традиції та новації, минуле і майбутнє URL : http://www.radiosvoboda.org/content/article/902948.html (дата звернення: 05.03.2020).

340. Культурна політика: методологічні, правові, економічні проблеми: [зб. наук. праць] / Ред. О. А. Гриценко; Український центр культурних досліджень; Інститут культурної політики. Київ, 1995. 64 с.

341. Культурная деятельность: Опыт социологического исследования. Москва : Наука, 1961. 208 с.

342. Культурная революция в СССР. 1917–1965, Москва, 1967.

343. Культурне відродження в Україні: [історія і сучасність]: [монографія] / авт. колектив: Комарова А. І. (керівник) [та ін.]; за ред. Т. О. Сілаєвої. Львів : Астериск, 1993. 224 с.

344. Курицын В. Книга о постмодернизме. Москва, 1992. 67 с.

345. Кучерюк Д. И. Эстетика труда: ценностные отношения, творчество, человек. Київ: Вища школа, Изд-во при Киев, ун-те, 1989. 162 с.

346. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами: Миф. Архетип. Бессознательное / [пер. с англ.]. Київ: «София», Ltd., 1997. 336 с.

347. Лакан Ж. Семинары, Книга 17: Изнанка психоанализа (1969/70) / пер. с франц. А. Черноглазова. Москва: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2008. 272 с.

348. Левинас Э. Время и Другой. Гуманизм другого человека / пер. с франц. А. В. Парибка. Санкт-Петербург : Высшая религиозно философская школа, 1998. С. 21–122.

349. Леви-Стросс К. Печальные тропики / [пер. с франц. Г. А. Матвеева. Москва : АСТ; Астрель, 2010. 441 с.

350. Леви-Стросс К. Структурная антропология. Москва : Главная редакция восточной литературы, 1983. 536 с.

351. Левінас Е. Між нами. Дослідження. Думки-про-іншого / [пер. с франц.]. Київ : Дух і літера, Задруга, 1999. 291 с.

352. Левчук Л. Українська естетика: традиції та сучасний стан. Черкаси : МАКЛАУТ, 2011. 340 с.

353. Левшун Л. В. История восточнославянского книжного слова XI-XVII веков. Минск : Издательский центр «Эконом-пресс», 2001. 352 с.

354. Легенький Ю., Левченко Н., Ткаченко Л. XX век: проблемы художественной культуры. Київ, 1998. 225 с.

355. Леонтьев А. А. Деятельность и общение // Вопросы философии. 1979. № 1. С. 121–132.

356. Лескова Т. В. Региональные тенденции русского композиторского фольклоризма Сибири и Дальнего востока 1960-90-е годы : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Новосибирск, 2004. 178 с.

357. Летина Н. Н. Российский хронотоп в культурном опыте рубежей (XVIII – XX вв.) : дис. ... доктора культурологии : 24.00.01. Ярославль, 2009. 475 с.

358. Лившиц М. А. Собрание сочинений в 3-х т. Москва : Изобразительное искусство, 1984. 432 с.

359. Лилов А. О природе искусства. Критика современных концепций буржуазной эстетики А.О. Лилов. Москва : Искусство,1977. 199 с.

360. Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 55–65.

361. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ежегодник Ad marginem’93. Москва, 1994. 345 с.

362. Лиотар Ж.-Ф. Ситуация постмодерна // Философская и социологическая мысль. 1995. № 5-6. С. 15-38.

363. Липинський В. Повне зібрання творів, архів, студії / НАН України. Ін-т східноєвропейських досліджень. Східноєвропейський дослідний ін-т ім. В. К. Липинського. Київ, 1995. Т. 6 Кн. 1: Політологічна секція. Листи до братів-хліборобів: про ідею і організацію українського монархізму. 470 [2] с.

364. Липовецкий Ж. Сумерки долга: Безболезненная этика демократических времён. Москва, 1999. 312 с.

365. Липовецкий Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. Санкт-Петербург, 2001.

366. Липовецкий М. Н. Русский постмодерн: поэтика прозы. автореф. ... докт. филос. н. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. института, 1996. 39 с.

367. Лисаковский П. Н. Творческий метод: свойства и отношения. Киев : Мистецтво, 1976. 176 с.

368. Лисенко Я. О. Радянські просвітницькі технології 50-70-х рр. ХХ ст. в контексті українських культурних традиціі (на матеріалі Дніпропетровщини) : автореф. ... канд. мистецтв., 26.00.01. Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2009. 19 с.

369. Литвин М. Втілення основ християнської моралі особистості і впровадження її в повсякденне життя суспільства через родину // Формування основ християнської моралі в процесі духовного відродження України : матер. Міжнар. наук.-практ. конф. Кн. 2. Острог, 1995. С. 204–215.

370. Лихачёв Д. С. Своеобразие исторического пути русской литературы X-XVII вв. // Русская литература. 1972. № 2. С. 3–36.

371. Лихачёв Дм. Тысячелетие культуры // Тысячелетие русской письменной культуры (988-1988). Москва, 1989. Вып. 26. С. 5–13.

372. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – початку ХХІ століть. Київ : НАКККіМ, 2011. 224 с.

373. Личковах В., Файзулліна Г. Художня література як етнокультурографія // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ : НАКККіМ, 2015. № І (4). С. 15–22.

374. Ліотар Ж.-Ф. Постмодерна культура як пошук нестабільності // «Ї»: незалежний культурологічний часопис. 2004. № 34. С. 76–79.

375. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. Москва : Музыка, 1994.

376. Лозанова А.Н. К следующим задачам советской фольклористики // Советская этнография. 1932. № 2. С. 3–23.

377. Лойтер С. М. Русский детский фольклор и детская мифология. Исследования и тексты. Петрозаводск: КГПУ, 2001. 296 с.

378. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. Москва : Академический Проект, 2010, (Серия: Философские технологи). 415 с.

379. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию: Монография. Москва : Издательство Московского университета, 1982. 479 с.

380. Лосев А. Ф. О поэтическом образе // День поэзии, 1961. Москва, 1961. С. 45–54.

381. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва : Искусство, 1976. 367 с.

382. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. Москва : Мысль, 1995.

383. Лосев А. Ф. Эстетика // Философская энциклопедия. Т. 5. С. 570–577.

384. Лосский Н. О. История русской философии. URL : http://www.vehi.net/nlossky/istoriya/index.html (дата обращения: 05.03.2020).

385. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII XIX века). Санкт-Петербург : Искусство, 1994. 758 с.

386. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры // Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство, 2004. С. 392–461.

387. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1971. 384 с.

388. Лотман Ю. М. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Византия и Русь. Москва : Наука, 1989. С. 227–231.

389. Лотман Ю. М. Семиосфера ; Культура и взрыв ; Внутри мыслящих миров ; Статьи ; Исследования ; Заметки. Санкт-Петербург : «Искусство-СПБ», 2004. 704 с.

390. Лукач Г. Роман // Литературная энциклопедия. Т. 9. Москва, 1935. Стлб. 831–832; см. также: Проблемы теории романа. Часть 1 // Литературный критик. 1935. № 2. С. 214–219.

391. Лукач Д. Своеобразие эстетического в 3-х т. / Пер. с нем.; Общ. ред. и послесл. К. М. Долгова. Москва : Прогресс, 1985. 336 с.

392. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. 326 с.

393. Маимин Б. А. Эстетика – наука о прекрасном. Москва : Просвещение, 1982. 192 с.

394. Майборода О. Як зможе українська об'єднати українців // Газета по-українськи. № 2. 9 вересня 2005. С. 24.

395. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека URL : https://www.e-reading.club/book.php?book=102820 (дата обращения: 05.03.2020).

396. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури: Монографія. Київ : Акціонерне товариство «Обереги», 1992. 80 [1] с.

397. Малахов В. Віра, вірність, толерантність // Право бути собою. Київ : Дух і Літера, 2008. С. 247–254.

398. Малахов В. С. Зачем России мультикультурализм? / Мультикультурализм и трансформація постсоветских обществ / Под ред. В. С. Малахова и В. А. Тишкова. Москва, 2002. 356 с. С. 48–60.

399. Малахов В. С. Художественный образ как феномен культуры // Искусство в системе культуры. Ленинград : Наука, 1987. С. 75–80.

400. Малиновский Б. К. Научная теория культуры / [пер. с англ. И. С. Утехина]. Москва : О.Г.И., 2000. 205 с.

401. Малышев И. В. Эстетическое в системе ценностей. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовск. Ун-та, 1983. 151 с.

402. Малышев И. Л. К определенно понятия «музыкальное произведение» // Эстетические очерки. Москва : Музыка, 1973. Вып. 3. С. 142–161.

403. Мамонова В. А. Мультикультурализм: разнообразие и множество // CREDO NEW. Теоретический журнал. 2007. № 2. URL :http://credonew.ru/content/view/606/32 (дата обращения: 05.03.2020).

404. Манн Т. Йосиф і його брати в 2-х томах. Т. 2. / Пер. с нім. Соломона Апта. Москва : Правда, 1991. Мюнхен : Памятники литературы, 2004. 827 с.

405. Манович Л. Будущее изображения URL : http://mediadepo.blogspot.com/2009/04/blog-post_03.html (дата звернення: 05.03.2020).

406. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 347 с.

407. Мартыненко С. В. Глобализация и культура // Социально-гуманитарные знания, 2008. № 5. С. 77-86.

408. Марченко О. А. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури XIX століття: дисертація канд. філос. наук: 09.00.12 / Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2003.

409. Махлин В. Л. Михаил Бахтин: философия поступка. Москва : Знание, 1990. 64 с.

410. Махлин В. Л. Риторика поступка М. Бахтина: воспоминания о будущем или предсказания прошедшего? / В. Л.Махлин, Л. Е. Махов, И. В. Пєшков. Москва : Знание, 1991. 64 с.

411. Маценко П. Давня українська музика і сучасність. Вінніпег–Монреаль: Культура і освіта, 1958. 32 с.

412. Медриш Д. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1980. 296 с.

413. Межуев В. М. Идея культуры. Очерки по философии культуры: [монография] / Ин-т философии РАН Москва : Прогресс-Традиция, 2006. 408 с.

414. Мелетинский Е. М. Культурный герой // Мифы народов мира. Энциклопедия. Москва : Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 25–28.

415. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва : Наука, I976. 407 с.

416. Метельова Т. О. Культурна ідентифікація та самоідентифікація України в контексті європейських процесів. // VII Культурологічні читання пам’яті Володимира Подкопаєва «Культурна трансформація сучасного українського суспільства» : Зб. матер. Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : ДАКККіМ, 2009. Ч. 2. 300 с.

417. Метельова Т. О. Світоглядно-антропологічні основи західноєвропейської філософії від архаїки до модерну : монографія. Київ : Українська книга, 2003. 280 с.

418. Мєднікова Г. С. Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості. Київ, 2001. 240 с.

419. Мигунов А. С. Искусство и процесс познания. Москва : Изд-во МГУ, 1986. 22б с.

420. Мигунов А. С. Эстетика и искусство во второй половине XX века. Москва, 1991. 64 с.

421. Мид М. Культура и преемственность: исследование конфликта между поколениями / [пер с англ. Ю. А. Асеева] // Культура и мир детства: Избранные произведения. Москва : Наука, 1988. URL : htpp://lib.uni-dubna.ru/search/ files/ ps_mid_kult/ps_mid_kult_2htm#7 (дата звернення: 05.03.2020).

422. Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство // Малая история искусств. Москва : Искусство, 1973. 205 с.

423. Миролюбов Ю. П. Русский языческий фольклор: Очерки быта и нравов. Москва : Беловодье, 1995. 320 с.

424. Мистецтво у духовному відродженні України: традиції, новації і перспективи: Зб. матеріалів / Рівненський держ. гуманітарний ун-т // Каленик, Федорович... Шульжук (ред.). Рівне : Волинські обереги, 2004. 232 с.

425. Михайлова Л. И. Народная художественная культура. Детерминанты, тенденции, закономерности социодинамики. 4-е изд. Москва : Вузовская книга, 2007. 263 с.

426. Міжнародна науково-практична конференція «Традиційна народна культура: збереження самобутності в умовах глобалізації». Тези доповідей. Харків : Регіон-інформ, 2004. 204 с.

427. Міщенко М. Яка ж ідеологія нам потрібна? // Сучасність. 1992. № 3. С. 75–79.

428. Могильний А. П. Культура і особистість: [монографія]. Київ : Вища школа, 2002. 304 с.

429. Молчанов В. Исследования по феноменологии сознания. Москва, Издательский дом «Территория будущего», 2007. 456 с.

430. Мяло К. Г. Космогонические образы мира: между Западом и Востоком // Культура, человек и картина мира: Сб. ст. // Ин-т философии АН СССР. Москва : Наука, 1987. С. 227–262.

431. Надольний І. Ф. Філософія. Київ : Вікар, 2001. С. 161–162.

432. Найповніший тлумачний словник української мови он-лайн (2010–2012). URL : http://eslovnik.com/search/search/?search=%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0 (дата звернення: 10.09.2019).

433. Народні байки / Упорядник, передмова М. К. Дмитренка. Серія «Народна творчість. Кн. 5. Київ: Ред. часопису «Народознавство», 2003. 140 с.

434. Неклюдов С. Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика // Дорога менестреля. URL: http://www.menestrels.ru/readarticle.php?article_id=63 (дата звернення: 05.08.2020).

435. Николко В. Н. Сизигическая рациональность: об одном законе логической организации научного текста // Totallogy-XXI (одинадцятий випуск). Постнекласичні дослідження. Київ : ЦГО НАН України. 2004. 323 с.

436. Николо В. Л. Структуры человеческой деятельности. Москва : Прогресс, I984. 176 с.

437. Нікітін В., Кузьменко М., Кузьменко О. Культурна політика в Україні: гуманіт. безпека, мова, освіта / Міжнародний центр перспективних досліджень. Київ: Оптима, 2007. 88 с.

438. Новикова Л. И. К методологии гуманитарного познания // М. М. Бахтин как философ. Москва, 1992. С. 97–109.

439. Новые советские праздники и обряды // Информационный центр по проблемам культуры и искусства [Отв. за выпуск В.М. Науменко]. Москва: Типография Министерства культуры СССР, 1981. 12 с.

440. Носов Л. І. Музична самодіяльність Радянської України (1917–1967). Київ : Музична Україна, 1968. 175 с.

441. Оборотов Ю. М. Традиції та новації в правовому розвитку: загальнотеоретичні аспекти: дис. ... д-ра юрид. наук: 12.00.01. Одеса : Одеська національна юридична академія, 2003. 379 с.

442. Овчарук О. В. Ідеал людини у культурологічних парадигмах XX–XXI століть : монографія. Київ: НАКККіМ, 2016. 268 с.

443. Овчарук О. В. Ціннісно-смислові засади українського національного культуротворення у другій половині XX століття // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Восьмої міжнар. наук.-творчої. конф. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 96–98.

444. Орджоникидзе Г. О диалектике национального и интернационального // Советская музыка. 1975. № 12. С. 67–79.

445. Орлов Б. В. Художественность как бытийствование // Известия Уральского государственного университета. 2006. № 42. С. 123–131.

446. Орлов Г. Древо музыки [вступ. сл. М. Друскина]. Санкт-Петербург : Советский композитор; Вашингтон : Frager, 1992.

447. Орлов Г. А. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. Москва : Музыка, 1972. С. 8–16.

448. Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? Москва : Наука, 1991. 408 с.

449. Основи національного виховання: Концептуальні положення / В. Г. Кузь, Ю. Д. Руденко, З.О. Сергейчук та ін. Київ : Інформаційно-видавничий центр «Київ», 1993. Ч. 1. 152 с.

450. Павельчук І. А. Діалог культурних традицій: Рефлексії європейського мистецтва у реноваціях українського постімпресіонізму XX століття // Діалог культур: дослідження, практики, виклики : зб. матеріалів наук.-теорет. конф. Київ : НАКККіМ, 2012. 208 с.

451. Панарин А. С. Политология : Учебник // Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. 2. изд., перераб. и доп. Москва : Проспект, 2003. 448 с.

452. Парахонський Б. О. Методологічні аспекти культурології // Національний університет «Києво-Могилянська академія». Магістеріум. Вип. 5. Культурологія. Київ: Стилос, 2000. С. 4–11.

453. Пелипенко А. А. Методология анализа и проблемы российской государственности // Общественные науки и современность, 2000. № 5. С. 104–110.

454. Петров В. Український фольклор: Заговори, голосіння, обрядовий фольклор народно календарного циклу. Мюнхен, 1948. 142 с.

455. Петрова І. В. Поняття «регіон». Його сутність та специфіка URL : http://www.culturalstudies.in.ua/2008_petrova_15.php. Загол. з екрану. (Дата звернення: 12.12.2008).

456. Пивоев В.М. Прогноз переоценки системы ценностей на рубеже XX и XXI веков // М. М. Бахтин и проблемы методологии гуманитарного знания : сб. науч. ст. Петрозаводск : Издание Петрозаводского университета, 2000. С. 98–115.

457. Пикулик Н. Своєрідність формування тропологічних зразків у духовній культурі Давньої України // Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка. Том CCXXII. Львів, 1991. С. 158–180.

458. Піщанська В. М. Релігійно-естетичний синкретизм духовної культури українського козацтва: монографія. Дніпро: Вид Інновація, 2017. 312 с.

459. Піщанська В. М. Український фольклор як етнокультурне джерело козацького Бароко // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. пр. Київ: Міленіум, 2016. Вип. XXXVI. С. 46–54.

460. Побережна, Г. Музикотерапія як інноваційна технологія особистісного розвитку [Текст] // Вища освіта України. 2010. № 3. С. 87–96.

461. Погребенник В. Неофольклоризм поезії ранніх українських модерністів (Осип Маковей, Василь Щурат, Агатангел Кримський) / Проблеми фольклоризму // Міфологія і фольклор, № 1 (2), 2009. С. 50–59.

462. Погребенник В. Традиційна українська культура у творчості Олекси Стороженка // Матеріали для Нової української школи 1 клас – планування, розробки уроків, дидактичні та методичні матеріали, підручники та зошити. URL: https://ukrlit.net/article1/1474.html (дата звернення: 08.03.2020).

463. Подорога В. Память и забвение. Серія книг Kairos. Москва : Рипол Классик, 2016. 268 с.

464. Поздеев В. А. «Третья культура». Фольклор. Постфольклор // Сайт Государственного республиканского центра российского фольклора (ГРЦРФ). URL : http://www.centrfolk.ru/kong_pozdev.htm (дата обращения: 05.10.2020).

465. Покровский Н. Е. Художественные и эстетические грани культуры // Философия и культура: 27-й Всемирный философский конгресс: проблемы, дискуссии, суждения. Москва : АН СССР, 1987. С. 319–331.

466. Померанцева Э. Судьбы русской сказки. Москва : Наука, 1965. 220 с.

467. Попович М. Поняття «дискурс» у метафоричному та логіко-лінгвістичному розумінні // Філософська думка. 2003. № 1. С. 27–36.

468. Послание, написано Климентом, митрополитом русским, Фоме, пресвитеру, истолковано Афанасием монахом // Златоструй. Древняя Русь X–XIII вв. Москва : Молодая гвардия, 1990. С. 180–190.

469. Поспелов Г. К. Искусство и эстетика. Москва : Искусство, 1984. 325 с.

470. Потебня А. Объяснения малорусских и сродных народных песен // Русский филологический Вестник. 1882. № 2. С. 204–242; № 3. С. 45–134; № 4. С. 199–223; 1883. № 1. С. 99–136; № 2. С. 180–220; № 3. С.48–85.

471. Потебня А. А. Мысль и язык. Киев : СИНТО, 1993. 192 с.

472. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. Москва : Искусство, 1976. 614 с.

473. Преподобний Іоан Дамаскин. Точний виклад православної віри / Переклад на українську мову аспірантів Київської православної богословської академії. Під редакцією Святійшого Патріарха Київського і всієї Руси-України ФІЛАРЕТА. Київ : Видавничий відділ УПЦ Київського Патріархату, 2010. Режим доступу : https://parafia.org.ua/biblioteka/svyatoottsivski-tvory/ioan-damaskin-tochnyj-vyklad-pravoslavnoji-viry/ (дата звернення: 05.03.2020).

474. Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант: К решению парадокса времени / [пер. с англ. Ю. А. Данилова]. Москва : Комкнига, 2005. 232 с.

475. Причепій Є. Феноменологічна теорія свідомості Е. Гуссерля (Критичний нарис). Київ : Наукова думка, 1971. 104 с.

476. Про затвердження Державної програми розвитку культури на період до 2007 р.: Постанова Кабінету Міністрів України від 6 серпня 2003 р. № 1235 // Офіційний вісник України. 2003. № 32. С. 127–136.

477. Про національні заклади культури : Указ Президента України (із змінами, внесеними згідно з Указами Президента № 58/96 від 15.01.96, № 308/97). Київ, 1997.

478. Про оголошення 2003 року Роком культури в Україні : Указ Президента України від 19 лютого 2002 р. № 153/2002 // Офіційний вісник України. 2002. № 8. С. 91–93.

479. Про підсумки діяльності Міністерства культури і мистецтв України в 2003 р. : оглядово-аналітична довідка. Київ, 2004. 96 с.

480. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. URL : https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Propp_2/26.php (дата звернення: 18.05.2017).

481. Пропп В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров // Советская этнография. 1964. № 4. С. 148.

482. Протоколы семинаров отца Сергия Булгакова о Софии, Премудрости Божией // «Братство Святой Софии»: Материалы и документы. 1923–1939 ; Составитель Н. А. Струве. Москва – Париж : Русский путь – YMCA-Press. 2000. С. 113–143.

483. Психология процессов художественного творчества. Ленинград : Наука, 1980. 285 с.

484. Пустовойт П. Г. От слова к образу. Киев : Рад. Школа, 1974. 189 с.

485. Радин П. Трикстер. Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г. Юнга и К. К. Кереньи / [пер. в англ. Кирющенко В.В.]. Санкт-Петербург : Евразия, 1998. 288 с.

486. Разеев Д. В сетях феноменологии. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2004. 365 с.

487. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. Москва : Музыка, 1972. 168 с.

488. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. Москва : Советский художник, 1976. 237 с.

489. Раппопорт С. Х. Семантика и язык искусства // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. Москва : Музыка, 1973. С.17–59.

490. Редя В. Я. Міжкультурний діалог у музичному мистецтві перехідних періодів // Діалог культур: дослідження, практики, виклики : зб. матеріалів наук.-теорет. конф. Київ : НАКККіМ, 2012. С. 101–103.

491. Рейхенбах Г. Философия пространства и времени / [пер. с англ. Ю. Молчанова]. Москва : Прогресс, 1985. 344 с.

492. Рзаева Р. О. Конец метанарративов в контексте проблематики прошлого и вызовов будущего // Вопросы философии. 2019. № 1. URL : http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=900 (дата звернення: 05.03.2020).

493. Риккерт Г. Философия жизни / [отв. за вып. Ю. Хацкевич]. Минск : Харвест, Москва : АСТ, 2000. 240 с.

494. Рікер П. Вселенська цивілізація й національні культури / [пер. з фр. В. Й. Шовкуна] // Рікер П. Історія та істина / пер. з фр. В. Й. Шовкуна; наук. ред. і передм. Т. С. Голіченко. Київ : Вид. дім «КМ Academia»; Університет. вид-во «Пульсари», 2001. С. 292–307.

495. Рікер П. Сам як інший / [пер. з франц. В. Андрушка та О. Сирцової]. Київ : Дух і літера, 2002. 458 с.

496. Рікер П. Толерантність, нетолерантність, неприйнятне / [пер. з фр. В. Андрушка] // Рікер П. Навколо політики / пер. з фр.; наук. консульт. В. Андрушко; відп. ред. А. Соболевський. Київ: Дух і літера, 1995. С. 313–332.

497. Розенберг Н. А., Плеханова Е. О. Этнофутуризм и этническая идентификация в искусстве России конца XIX – начала XXI века // Современные трансформации российской культуры. Москва: Наука, 2005. С. 281–302.

498. Рубцова Е. В. Американская философия искусства: «постхудожественная» спецификация искусства. URL : https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=3890 (дата звернення: 25.03.2020).

499. Русин М. Ю., Огородник І. В. та ін. Міфосвідомість як тип суспільної свідомості / Історія української філософії // Навчальний посібник. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2008. 591 с.

500. Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI–XVIII века). Ленинград : Изд-во «Наука», 1971. 288 с.

501. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. Москва : Русское слово, 1997. 824 с.

502. Савостьянов Ё. И. Единство познания и творчества в искусстве. Москва : Изобр. Искусство, І977. 312 с.

503. Савченко С. В. Русская народная сказка. История собирания и изучения. Київ, 1914.

504. Садовенко С. М. (у співав.). Порадник для збирачів фольклору: на допомогу працівникам культури: Науково-методичний посібник [за заг. ред. Садовенко С.М.] / Світлана Садовенко, Зоя Босик. Київ: ТОВ «Сталь», 2011. 500 с.

505. Садовенко С. М. Дитячий музичний фольклор у просторі взаємодії національних культур // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [Наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2015. № 2. С. 45–51.

506. Садовенко С. М. Екозасади культури // Українська культура: дискурси та дискусії XXI століття : монографія / Наук. ред. В. Д. Шульгіна, С. М. Садовенко ; відп. за вип. І. В. Кузнєцова : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв; Український центр культурних досліджень. Київ : НАКККіМ, 2012. 264 с. С. 27–52.

507. Садовенко С. М. Етнокультурна ідентичність як чинник суспільної організації // VII Культурологічні читання пам’яті Володимира Подкопаєва «Культурна трансформація сучасного українського суспільства»: зб. матер. Всеукр. наук.-практ. конф. Київ : ДАКККіМ, 2009. Ч. 1. С. 83–88.

508. Садовенко С. М. Клубні заклади як важливий чинник становлення і розвитку культури регіонів України: функції та форми діяльності // Вісник

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [Наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2015. №1. С. 42–50.

509. Садовенко С. М. Концепт «хронотоп» у просторі культурології // Синергетична парадигма простору культури: монографія / Наук.-ред. колегія: В. Д. Шульгіна (наук. ред.), І. В. Кузнєцова (наук. ред., відп. за вип.), О. В. Яковлев (упоряд.). Київ; НАКККіМ, 2014. С. 63–78.

510. Садовенко С. М. Культурологічна рефлексія хронотопу в українській традиційній народній культурі: часопросторові координати народної казки // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2011. № 3. С. 57–62.

511. Садовенко С. М. Народна пісенна творчість як чинник самоідентифікації українства // Культурологічна думка: Щорічник наукових праць. Київ: Інститут культурології Академії мистецтв України, 2010. № 2. С. 142–148.

512. Садовенко С. М. Національна самобутність творчості українських композиторів XX-XXI ст.: сучасний мистецтвознавчий вимір // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. Київ : Міленіум, 2010. № 3. С. 102–108.

513. Садовенко С. М. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини XX – початку XXI століття // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2010. № 2. С. 173–177.

514. Садовенко С. М. Новий зміст фольклорного арсеналу української культури в реаліях сьогодення // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: [Наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2010. № 1. С. 90–95.

515. Садовенко С. М. Образ ідеальної світобудови в українській народній художній культурі: колядки, щедрівки // Культурологічна думка : щорічник наук. праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2017. № 11. С. 164–170.

516. Садовенко С. М. Обрядовість у хронотопі радянської культури: від традиційних до новітніх утворень // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. № 4. С. 76–83.

517. Садовенко С. М. Особливості та провідні суперечності сучасного культурного процесу в Україні XXI ст. // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ : Міленіум, 2012. № 2. С. 42–48.

518. Садовенко С. М. Особливості художнього процесу перехідної доби XX–XXI століть: загальнотеоретичні аспекти // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2012. № 2. С. 107–113.

519. Садовенко С. М. Рецепція хронотопу в українських народних казках // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. Київ : Міленіум, 2011. № 4. С. 68–73.

520. Садовенко С. М. Роль і місце традиційної народної культури в інформаційну епоху: виклики глобалізації // Засоби масової інформації як феномен культури і культура у засобах масової інформації: зб. матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 133–135.

521. Садовенко С. М. Семантичний топос культури у контексті теорії архетипів // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [Наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2013. № 4. С. 66–71.

522. Садовенко С. М. Традиційна аксіосфера культури локальних топосів України: збереження в добу глобалізації // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [Наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2014. № 2. С. 66–71.

523. Садовенко С. М. Традиційні моделі простору і часу в аксіосфері української народної художньої культури // Філософські дослідження: Зб. наук. праць Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля. Вип. 19. Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2013. С. 257–267.

524. Садовенко С. М. Трансформації української народної художньої культури у просторово-часових реаліях постмодерну // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2013. № 3. С. 79–84.

525. Садовенко С. М. Українська культура: сучасний дискурс // Українська культура: дискурси і дискусії XXI століття : монографія / Наук. ред. В. Д. Шульгіна, С. М. Садовенко; відп. за вип. І. В. Кузнєцова: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв; Український центр культурних досліджень. Київ : НАКККіМ, 2012. С. 14–26.

526. Садовенко С. М. Українська народна художня культура в контексті наукового знання: культурологічні аспекти концептуалізації. Частина ІІ (продовження) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць; вип. XXXX]. Київ: Міленіум, 2018. С. 46–59.

527. Садовенко С. М. Фольклоризм як явище художньої культури // Культурологічна думка : щорічник наук. праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2016. № 10. С. 68–75.

528. Садовенко С. М. Хронотоп у просторі культурології // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2012. № 1. С. 45–50.

529. Садовенко С. Н. Неофольклоризм в контексте музыкальной культуры Украины второй половины XX – начала XXI ст. // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У. Д. Розенфель да (Гродно, 25–26 марта 2010 г.). В 2 ч. Ч. 1 / ГрГу им. Я. Купалы; редкол.: А. П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. Гродно: ГрГУ, 2011. С. 335–340.

530. Садовенко С. Н. Основные тенденции развития культуры Украины в XXI веке // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. Курск : Редакция журнала научных публикаций аспирантов и докторантов, 2014. № 3(93). С. 160–163.

531. Садовенко С. Н. Хронотоп как смысловая категория украинской народной художественной культуры: концептуальное измерение // Искусство и культура. Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова. 2014. № 1(13). С. 62–68.

532. Садовенко С. М. Українська народна художня культура в контексті наукового знання: культурологічні аспекти концептуалізації (Частина перша) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць; вип. XXVIII]. Київ: Міленіум, 2012. С. 101–109.

533. Садовенко С.М. Самодіяльна художня творчість: культурологічні аспекти концептуалізації // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2014. № 1. С. 56–63.

534. Садовенко С.М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури : монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.

535. Садовенко С. Н. Нематериальное культурное наследие и его сохранение: фольклорная сказка как особая хронотопическая реальность // Культура : открытый формат – 2013 (библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность): сб. науч. ст. / ред. сов. : В. Р. Языкович (председатель) и [др.]; сост.: Т.Н. Бабич, Ю.А. Переверзева, Е.Н. Шаройко; Мин-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. Минск: БГУКИ, 2013. С. 49–55.

536. Самохвалова В. И. Культура, цивилизация, глобализация // «Глобализация», «культура», «цивилизация» : матер. пост. действ. междисцип. семинара клуба уч. «Глобальный мир», 07/2003. Вып. 7: «Глобализация», «культура», «цивилизация». С. 57–71.

537. Саяпіна Т. В. Міфопоетика творчості М. М. Коцюбинського : дис. … канд. філол. наук: 10.01.01 / Запоріз. держ. ун-т. Запоріжжя, 2000. С. 34.

538. Севальников А. Ю. Онтологические аспекы виртуальной реальности // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. Москва : Прогресс Традиция, 2004. С. 209–241.

539. Семенов О. Искусство, или искусство нашего времени // Новый мир. 1993. № 8. С. 206–220.

540. Сертакова И. Н. Категория красоты как средство культурной самоидентификации и перцепции в странах востока // Аналитика культурологии, 2008. №2 (11). URL : http://analiculturolog.ru/index.php?module=subjects&func (дата звернення: 05.03.2020).

541. Силичев Д. А. Критический анализ эстетики Микеля Дюфрена : автореф. дис. … канд. филос. наук. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1973.

542. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Київ : Дух і Літера, 2010. 368 с.

543. Синицький А. М. Мистецтво та моделювання. Київ: Мистецтво, 1973. 256 с.

544. Ситниченко Л. А. Человеческое общение в интерпретациях современной западной философии: (критический анализ): [монография] / Ин-т философии АН УССР. Київ : Наук. думка, 1990. 112 с.

545. Сінельніков І. Г., Сінельнікова В. Г. Презентація автентичної народномузичної традиції у сценічних умовах: фольклор чи «фейклор»? // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: творчі діалоги. Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2020. С. 169–177.

546. Скиба О. В. Історія української літератури та літературно-критичної думки першої половини XIX століття. Київ : ЦНЛ, 2006. С. 43–58.

547. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні: кінець XIX-XX століття : дис. … канд. мистецтв.: 17.00.01 / Київ. ун-т культури та мистецтв. Київ, 2005. 198 с.

548. Сліпушко О. Софія Київська. Українська література Середньовіччя: доба Київської Русі (X – XIII ст.) : монографія. Київ : Аконіт, 2002. 400 с.

549. Словник іншомовних слів / [За ред. О. Мельничука]. Київ : Головна редакція Укр. рад. Енциклопедії Академії наук Української РСР, 1977. 775 с.

550. Словник символів культури України: Навч. посіб. для студ. вищих навч. закл. / Переяслав-Хмельницький держ. педагогічний ун-т ім. Григорія Сковороди / Віктор Петрович Коцур (заг. ред.). 3 вид., доп. і випр. Київ : Міленіум, 2005. 351 с.

551. Смолина О. О. Методологические особенности исследования религиозной культуры в контексте современной культурологи // FaithandReason : international scientific meetingalmanac. Belgrade : Dosijestudio : FOREL Instituteof Social Sciences: Philosophical Commune, 2016. 308 s.

552. Смысл мифа: мифология в истории и культуре. Сборник в честь 90-летия профессора М. И. Шахновича. Серия «Мыслители». Вып. № 8. Санкт-Петербург : Издательство «Санкт-Петербургское философское общество», 2001. 300 с.

553. Современная западная философия: Словарь / Сост. : Малахов В. С.,Филатов В. П. Москва : Политиздат, 1991. 414 с.

554. Соколов Ю.М. Очередные задачи изучения русского фольклора // Художественный фольклор. 1926. Кн. 1.

555. Соловьёв В. С. Сочинения в 2 т. Москва : Мысль, 1990. Т. 2. / общ. ред. и сост. А. В.Гульн, А. Ф. Лосева; примеч. С. Л. Кравца и др. 822 [2] с.

556. Солодовникова Н. В. Традиции и новации в народной художественной культуре : дис. ... канд. философ. наук: 24.00.01. Белгород, 2006. 152 с.

557. Сорокин П. Социальная и культурная динамика. Санкт-Петербург, 2000. 1056 с.

558. Сосенко К. Культурно-історична постать Староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера. Львів: Накладом авт., 1928. Київ : СІНТО, 1994. 349, [4] с.

559. Социологический энциклопедический словарь. На русском, английском, немецком, французском и чешском языках. Редактор-координатор – академик РАН Г. В. Осипов. Москва : Издательская группа ИНФРА-М – НОРМА, 1998. 488 с.

560. Соціокультурні ідентичності та практики / Під ред. А. Ручки. Київ: Інститут соціології НАН України, 2002. 700 с.

561. Станіславська К. І. Фольклор у добу постмодерну: до питання взаємодії // Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матер. міжнар. симпозіуму. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 268–269.

562. Стельмащук Р. С. Нові напрямки і тенденції європейської музики в творчості українських галицьких композиторів першої половини 20 століття (до 1939 року) // Союз Українських Професійних Музик у Львові. Львів : «СПОЛОМ», 1997. С. 19–30.

563. Стельмащук Р.С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. XX ст. : естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 ; Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ., 2003. 20 с.

564. Степин В. С. Культура // Вопросы философии. 1999. № 8. С. 61–71.

565. Степанянц М. Т. Мир Востока: Философия: Прошлое, настоящее, будуще. Москва : Восточная литература, 2005. 375 с.

566. Стравинский И. Ф. Мысли из «Музыкальной поэтики» / Статьи и материалы ; сост. Л. С. Дьячкова. Москва : Советский композитор, 1973. 528 с.

567. Ступарик Б. М. Школі – національне виховання молоді (вибрані статті). Івано-Франківськ : Плай, 2005. 304 с.

568. Субтельний О. Україна: історія / Пер. з англ. Ю. Шевчука. Київ : Либідь, 1991. 512 с.

569. Суворова И. М Аксиосфера культуры как синергетическая система // Историческая и социально-образовательная мысль. 2014. № 2(24).

570. Сугробова Ю. Ю. Культуротворчість у діалозі традицій і новацій сучасного полі етнічного суспільства України (кримський досвід): монографія. Сімферополь: Видавничий центр КДМУ, 2012. 352 с.

571. Суздалєва Ю. Герой-трікстер як виразник критики суспільства у творчості Володимира Винниченка. URL : http://www.rusnauka. com/23_NTP_2010/Philologia/70275.doc.htm (дата звернення: 05.03.2020).

572. Супрун В. М. Усна народна творчість: тематика, образна система, методика вивчення: навч.-метод. рек. для підгот. до практ. занять магістрантів спец. 8.010103 «Педагогіка і методика середньої освіти. Українська мова та література» // Вінницький держ. педагогічний ун-т ім. Михайла Коцюбинського. Інститут філології й журналістики. Кафедра журналістики. Вінниця, 2007. 16 с.

573. Сухомлинский В. А. Вибрані твори: У 5-ти т. Т. 3 Київ : Рад. школа, 1977. 670 с.

574. Сэджвик М. Наперекор современному миру. Традиционализм и тайная интеллектуальная история XX века. Москва : Новое литературное обозрение, 2014. 534 с.

575. Тайлор Э. Первобытная культура / [пер. с англ. Д. А. Коропчевского]. Москва : Политиздат, 1989. 573 с.

576. Теоретическая культурология / [ред. О. К. Румянцев; ред. А. Ю. Шеманов]; Федерал. агентство по культуре и кинематографии, Рос. ин-т культурологи. Москва : Деловая кн.: РИК: Акад. Проект, 2005. 624 с.

577. Тиллих П. Избранное: Теология культуры / [пер. с англ.]. Москва : Юрист, 1995. 479 с.

578. Ткач М. Дерево роду. Київ: МПП «Анфас», 1995. 112 с.

579. Тойнби А. Постижение истории / [пер. с англ. Е. Ю. Жарикова]. Москва : Рольф, 2001. 640 с.

580. Толочко П. П. Від Русі до України: Вибрані науково-популярні, критичні та публіцистичні праці. Київ : Абрис, 1997. 400 с.

581. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтическо: Избранное. Москва : Прогресс – Культура, 1995. С. 28.

582. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. Москва : Наука, 1983. С. 227–284.

583. Тормахова В. Современная популярная музыка и фольклор: к проблеме ассимиляции (на примере творчества Энвера Измайлова) // Київське музикознавство. Збірка статей. Київ, 2003. Випуск 10. С. 240–253.

584. Тоффлер А. Футурошок / [Пер. с англ.]. Санкт-Петербург : Лань, 1997. 464 с.

585. Тоффлер Є. Третья волна / пер. с англ. С. Барабанова и др. Москва : Издательство «АСТ», 1999. 261 с.

586. Традиційна культура в умовах глобалізації: проблем збереженя і оновлення етнічно-культурної спадщини: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (27-28 серпня 2008 року). Харків : Видавництво «АТОС», 2008. 278 с.

587. Традиційна культура в умовах глобалізації: Проблема наслідування культурного коду нації. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (21-22 грудня 2006 року). Харків : П. П. Якубенко, 2006. 336 с.

588. Троєльнікова Л. О. Народна художня творчість (фольклор) у досвіді культурологічної рефлексії. URL : http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/ Vdakk/2010_2/17.pdf (дата звернення: 07.06.2020).

589. Трубников Н. Время человеческого бытия. Москва : Наука, 1987. 255 с.

590. Тульчинский Г. Л. К упорядочению междисциплинарной терминологии [Електронний ресурс] // Психология процессов художественного творчества. Ленинград, 1980. С. 241–245. URL :

http://www.philology.ru/literature1/tulchinckiy-80.htm (дата звернення : 05.03.2020).

591. Тульчинский Г.Л. Феноменология имиджа и метафизика идентичности // Символы, образы, стереотипы: исторический и экзистенциальный опыт. Санкт-Петербург : Эйдос, 2000. С. 100–111.

592. Тюпа В. И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. Москва : Лабиринт, 2001. 192 с.

593. Уайт Л. Избранное: Наука о культуре / [пер. с англ. Р. Газизова]. Москва : РОССПЭН, 2004. 960 с.

594. Уемов А. И. Логические основы метода моделирования. Москва : Мысль, 1965. 145 с.

595. Уитроу Дж. Естественная философия времени: Изд. 2-е, стереотипное / [пер. с англ., общ. ред. М. Омелъяновского]. Москва : Едиториал УРСС, 2003. 400 с.

596. Українка Леся. Поезія. Драматичні твори. Київ : Наукова думка, 2004. 384 с.

597. Українська культура: Лекції за ред. Дм. Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; вст. ст. І. М. Дзюби. Київ : Либідь, 1993. 592 с.

598. Українська народна культура: традиції та сучасність: Матеріали Донецької міжвуз. наук. конф. студ. і мол. вчен., Донецьк, 28 травня 2004 р. / Донецька міська рада. Управління у справах сім'ї, молоді та міжнародних зв'язків; Донецький держ. медичний ун-т ім. М. Горького. Кафедра історії, економічної теорії з курсом філософії і соціології ; Донецький національний ун-т. Історичний факультет; Донецьке базове медичне уч-ще / В. Я. Уманський (ред. кол.). Донецьк : ДонДМУ, 2004. 204 с.

599. Українська фольклористика. Словник-довідник / Укладання і загальна редакція Михайла Чорнописького. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. 448 с.

600. Українське народознавство: навч. посібник / за заг. ред. С. П. Павлюка, Г. Й. Горинь, Р. Ф. Кирчіва. Львів: Фенікс, 1994. 608 с.

601. Українські народні загадки / Зібрав і упорядкував Іван Гурин. Львівське книжково-журнальне видавництво, 1963. 95 с.

602. Українські народні казки: Для мол. та серед. шк. віку / [Передм. М. К. Дмитренка; Упоряд. О. С. Яремійчук]; Іл. А. Д. Базилевича; Худ. оформл. І. П. Козіної. Київ : Веселка, 1989. 412 с.

603. Уледов А. К. К определению специфики культуры как социального явления // Философские науки. 1974. С. 22–26.

604. Унамуно М. Вічна традиція // Філософська і соціологічна думка. 1995. № 11–12. С. 100–121.

605. Унамуно М. О трагическом чувстве жизни / [пер. с исп. Е. В. Гараджа.]. Київ : Символ, 1997. 414 с.

606. Усатенко Т. П. Українська національна школа: Минуле і майбутнє: Українознавчий вимір: Монографія. Київ : Наукова думка, 2003. 286 с.

607. Ускеев С. Ш. Время и пространство в социальной технологии саморазвивающегося человека и общества: человечество на пути к постэкономическому состоянию // Восточносибирский гос. технологический ун-т; Центр освоения времени жизненного роста. Улан-Удэ : Издательство ВСГТУ, 1999. 277 с.

608. Ухтомский А. А. Заслуженный собеседник: Этика. Религия. Наука. Рыбинск: Рыбинское подворье, 1997. 576 с.

609. Ухтомский А. А. Доминанта. Санкт-Петербург : Питер, 2002. 448 с.

610. Ухтомский А. А. Лицо другого человека. Санкт-Петербург : «Издательство Ивана Лимбаха», 2008. 664 с.

611. Философские проблемы культуры. Новосибирск, 1964. 164 с.

612. Философский энциклопедический словарь / Редкол.: С. С. Аверинцев. Москва : Советская энциклопедия, 1989. 815 с.

613. Флоренський П. О. // Філософський енциклопедичний словник / В. І. Шинкарук (голова редколегії) та ін. ; Л. В. Озадовська, Н. П. Поліщук

(наукові редактори) ; І. О. Покаржевська (художнє оформлення). Київ : Абрис, 2002. 742 с.

614. Франко І. Коли ще звірі говорили. URL : https://kazky.org.ua/zbirky/franko-zviri (дата звернення: 15.06.2020).

615. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Москва : Наука, 1978. 605 с.

616. Фромм Э. Психоанализ и религия // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А.А.Яковлева. Москва : Политиздат, 1990. С. 143–221. 398 с.

617. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления: Пер. с нем. Москва : Республика, 1993. 447 с. (Мыслители XX в.)

618. Хайдеггер М. Бытие и время / [пер. с нем. В. Бибихина]. Москва : Ад Маргинем, 1997. 451 с.

619. Ханин Д. М. Искусство как деятельность в эстетике Аристотеля. Москва : Наука, 1986. 176 с.

620. Хмырова-Пруель И. Б. Концепция ценностей В. П. Тугаринова и ценностная проблематика в отечественной социологии (60–90-тые годы XX века) : дис. ... кандидата социологических наук : 22.00.01. Санкт-Петербург, 2002. 177 с.

621. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. Москва: Советский писатель, 1976. 366 с.

622. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. Москва : Едиториал УРСС, 2002. 448 с.

623. Художественная деятельность. Проблема субъекта и объективной детерминации. Киев: Наукова думка, 1980. 296 с.

624. Художественная культура и развитие личности. Москва : Мысль, 1976. 211 с.

625. Художественная культура и эстетическое развитие личности / В.И.Мазепа, А.В.Азархин, Б.П.Михалев и др.; АН УССР, Ин-т философии. Киев : Наук.думка, 1969. 296 с.

626. Художественная культура: Понятия и термины. Москва : Знание, 1978. 206 с.

627. Художественное в эстетике и в искусстве / Под ред. Н. В. Гончаренко. Київ : Наукова думка, 1990. 250 с.

628. Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения / Отв. ред. Б.М. Кедров. Ленинград : Наука, 1986. 261 с.

629. Цветаева А., Сараджев Н. Мастер волшебного звона. Москва : Музыка, 1988. 110 с.

630. Чаплик К. М. Трансформація пісенного фольклору лемківських переселенців у Західній Україні (повоєнний період) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2010. 20 с.

631. Человек в мире художественной культуры. Приобщение к искусству: процесс и управление. Москва : Наука, 1982. 335 с.

632. Черепанова С. Діалог культур як філософсько-гуманістична традиція вітчизняної освіти // Філософія. Історія культури. Освіта: Доповіді та повідомлення ІІІ Міжнародного конгресу україністів. Харків : Око, 1996. С. 379–381.

633. Черниш О. Г. Специфікації «життєвого світу» у феноменології байки // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. Київ: Міленіум, 2010. № 1. 190 с. С. 44–47.

634. Чернієнко В. Хронотопна цінність ідентичності // Філософія гуманітарного знання: соціокультурні виміри. Матеріали Міжнародної наукової конференції 26-27 жовтня 2007 р. Чернівці : Рута, 2006. 271 с.

635. Чернець В.Г. Держава і культура: онтологія теоретичного й історичного виміру : монографія. Київ : НАКККіМ, 2016. 552 с.

636. Черняков А. Онтология времени. Бытие и время в философии Аристотеля, Гуссерля и Хайдеггера. Санкт-Петербург : Высшая религиозно-философская школа, 2001. 460 с.

637. Чешев В. В. Деятельностная природа техносферы // Философия и будущее цивилизации: Тез. докл. IV Российского философского конгресса: [в 5 т.]. Москва, 2005. Т. 3. С. 372–373.

638. Чижевский А. Л. Космический пульс жизни : Земля в объятиях Солнца. Гелиотараксия. Москва : Мысль, 1995. 768 с.

639. Чижевський Дм. Нариси з історії філософії на Україні: Монографія. Київ : Вид-во «Орій» при УКСП «Кобза», 1992. 230 с.

640. Чичерин А. В. Ритм образа. Москва : Сов. писатель, 1976. 276 с.

641. Чичеров В. Фольклор как средство агитации и пропаганды // Советское краеведение. 1934. № 8.

642. Чунакова В. Е. Социально-идентификационные функции бренда в современной культуре : автореф. дис. … канд. культурологии. Санкт–Петербург: Санкт-Петербургский Гуманитарный университет профсоюзов, 2014. 24 с.

643. Шабоук С. Искусство-система-отражение. Москва : Прогресс, 1976. 224 с.

644. Шапинская Е. Н. Образ Другого в текстах культуры: политика репрезентации // Обсерватория культуры. 2009. № 3. С. 30–37.

645. Шахназарова Н. Г.Проблема народности в советском музыкальном искусстве на современном этапе. Москва : Музыка, 1987. 92 с.

646. Шахнович М. И. Первобытная мифология и философия. Предыстория философии. Москва: Наука, 1976. 240 с.

647. Швецова А. В. Некоторые аспекты изучения национального характера // Сб. материалов междунар. конф. «Пути самопознания человека». Киев-Севастополь, 1997. С. 180–181.

648. Шевченко А. К. Культура. История. Личность. Введение в философию поступка: [монография] / Ин-т философии АН УССР. Київ : Наук. думка, 1991. 192 с.

649. Шейко В., Александрова М. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації : монографія. Київ : Ін-т культурології АМУ, 2009. 312 с.

650. Шейко В. М. Культура України в глобалізаційно-цивілізованому вимірі (історико-мотодологічні аспекти) : монографія / Національна акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Київ: Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2011. 624 с.

651. Шейко В. М. Трансформація діалогу культур у цивілізаційно-глобалізаційному світі // Діалог культур: дослідження, практики, виклики: зб. матеріалів наук.-теорет. конф. Київ : НАКККіМ, 2012. 208 с.

652. Шейко В. М., Богуцький Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.): [монографія]. Київ : Ґенеза, 2005. 592 с.

653. Шелер М. Избранные произведения / Пер. с нем.; сост., науч. ред., предисл. Денежкина А. В.; послесл. Л. А. Чухиной. Москва : Гнозис, 1994. 490 с.

654. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / [пер. с нем. и вступ. ст. П. С. Попова]; предисл. М. Ф. Овсянникова. Москва : Мысль, 1966. 496 с.

655. Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория. Москва: Наука. 256 с.

656. Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. Москва : Мысль, 1979. 372 с.

657. Шестаков В. П. Проблемы эстетического воспитания (Очерки истории). Москва: Высшая школа, 1962. 120 с.

658. Шестов Л. Momento mori. (По поводу теории познания Эдмунда Гуссерля). Вопросы философии и психологии. Книга 139-140 (IV-V). С. 1–69.

659. Шильман М. Трикстер, Герой, его Тень и ее заслуги. URL : http://abuss.narod.ru/texthtml/trickster.htm (дата обращения: 17.08.2020).

660. Шимунек Е. Эстетика и всеобщая теория искусств. Москва: Прогресс, 1960. 248 с.

661. Шингаров Г.А. Эмоции и чувства как форма отражения действительности. Москва : Наука, 1971. 224 с.

662. Шинкарук В. Методологічні засади філософських вчень про людину // Філософська антропологія: екзистенціальні проблеми. Київ., 2000. С. 8–48.

663. Шитов И. П. Природа художественной ценности / Под ред. А. Т. Гордиенко. Київ: Вища школа, 1981. 221 с.

664. Шкода М. Н. Традиції і свята українського народу. Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2009. 384 с.

665. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. Москва, 1993. 663 с.

666. Шпигельберг Г. Феноменологическое движение. Историческое введение / [пер. с англ. К. Чухрова, Т. Дмитриева, Вл. Софронова, М. Лебедева, В. Шерова, М. Красновского, О. Никифорова, М. Занадворова, В. Большакова, И. Окунева, Т. Вартаняна, К. Смирнова]. Москва : Логос, 2002. 680 с.

667. Штенберген А. Интуитивная философия Бергсона / [пер. с франц. Б. Бычковского]. Санкт-Петербург : Прометей, 1912. 220 с.

668. Штонь Г. Фольклор і модерн. Сумісність художніх кодів // Дніпро, 1981. № 1. С. 138–143.

669. Шульга Р. П. Искусство и ценностные ориентации личности. Київ: Наук.думка, 1989. 126 с.

670. Шульгіна В., Яковлев О. Синергетична парадигма простору культури // Синергетична парадигма простору культури : монографія. Київ: НАКККіМ, 2014. 400 с.

671. Щедрина, Г. К. Историческая типология художественной культуры Эстетические основания : дис. ... д-ра культурол. наук : 24.00.01 Санкт-Петербург, 1999.

672. Щепановска О. М. Міфологічні архетипи як ядро ментальності і національних культур // ДПФ 2009. Діалог культур і культура діалогу.

Санкт-Петербург, 2010. С. 382–395 // Цінності і смисли. № 1 (17). Москва, 2012. С. 34–49.

673. Щудря Е. П. Художественное предвидение будущего. Київ : Наукова думка, 1976. 246 с.

674. Эйнштейн А. Теория относительности. Избранные работы / [под ред. И. Тамма, Я. Смородинского, Б. Кузнецова]. Ижевск : НИЦ Регулярная и хаотическая динамика, 2000. 224 с.

675. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. Санкт-Петербург : Алетейя, 2003. 256 с.

676. Эко У. Открытость произведения искусства // Некоторые проблемы современной зарубежной эстетики. Москва, 1976. Ч. 2. С. 18–32.

677. Элиаде М. Аспекты мифа / [пер. с фр. В. Большаков]. Москва : ИНВЕСТ-ППП, 1995. 240 с.

678. Элиаде М. Избранные сочинения: Миф о вечном возвращении; Образы и символы; Священное и мирское / [Пер. с франц. Н. К. Грабовского и др.]. Москва : Ладомир, 2000. 414 с.

679. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / [пер с англ. В. Федорина]. Москва : Рефл–бук, Київ : Ваклер, 1996. 288 с.

680. Эндрюс Т. Сакральные звуки. Книга о преобразующем воздействием Музыки и Слова / Тэд Эндрюс [Пер. с англ. Барер Ю. Б.]. Санкт-Петербург : Будущее Земли, 2004. 240 с.

681. Эпштейн М., Юкина Е. Миф и человек. К вопросу о художественных возможностях современной литературы // Новый мир. 1981. № 4. С. 236–238.

682. Эпштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. Москва : Новое литературное обозрение, 2004. 864 с.

683. Эпштейн Э. Архетип и кенотип. URL : http://www.emory.edu/INTELNET/es_kenotype.html (дата обращения: 19.05.2020).

684. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. Москва : Прогресс, 1996. 344 с.

685. Эстес К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / [пер. с англ.]. Москва: София, 2004. 496 с.

686. Эстетика : Словарь / [Под общ. ред. А. А. Беляева и др.]. Москва : Политиздат, 1989. 447 с.

687. Эстетическое сознание и процесс его формирования. Москва : Искусство, 1981. 255 с.

688. Эстетическое сознание и художественная культура. Киев : Наукова думка, 1983. 279 с.

689. Этнофутуризм: образ мышления и альтернатива на будущее (манифест) / Центр Льва Гумилёва: Евразийство и скифство. URL : http://www.gumilev-center.ru/ehtnofuturizm-obraz-myshleniya-i-alternativa-na-budushhee/ (дата обращения: 19.05.2020).

690. Юдин Ю. А. Отрожение социальной борьбы в русских героических былинах / Ю. А. Юдин, И. Я. Фроянов // Генезис и развитие феодализма в России. Проблемы социальной и классовой борьбы: Межвуз. сб. Ленинград : ЛГУ, 1985. Вып. 9. С. 3–17.

691. Юнг К. Г. Аналитическая психология. Прошлое и настоящее / [пер. с нем. В. Зеленского]. Москва : Мартис, 1995. 132 с.

692. Юнг К. Г. Архетип и символ / [пер. с нем. В. Зеленского]. Москва : Ренессанс, 1991. 297 с.

693. Юнг К. Г. Архетипы коллективного бессознательного // Структура психики и процесс индивидуации. Москва : Наука, 1996. С. 139–154.

694. Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов / [пер. с нем.] ; В. И. Менжулин (сост.). Київ : Port-Royal, 1996. 384 с.

695. Юнг К. Г. Об архетипах колективного бессознательного / [пер. с нем. А.М. Руткевича]. URL : http://pryahi.indeep.ru/psychology/jungian/jung_01.html (дата обращения: 19.05.2020).

696. Юнг К. Г. Об архетипе и в особенности о понятии Анима // Структура психики и процесс индивидуации. Москва : Наука, 1996. С. 17–29.

697. Юнг К. Г. Ответ Иову. Москва : Канон, 1995. 352 с.

698. Юнг К. Г. Психоанализ и искусство / К.Г. Юнг, Э. Нойманн ; [пер. с нем. Г.Бутузова, О. Чистякова]. Київ : Ваклер, 1996. 126 с.

699. Юнг К. Г. Психология образа трикстера. URL : http://www.jungland.ru/node/1594 (дата обращения: 19.05.2020).

700. Юнг. К. Г. Архетипи колективного несвідомого. Психологічні типи. Вибрані праці з аналітичної психології // Зарубіжна філософія ХХ століття. Київ : Довіра, 1993. С. 142.

701. Юрій М. Ф. Соціокультурний світ України: Монографія. Видання 2-е. Київ : Кондор, 2004. 738 с.

702. Якобсон П. М. Психология художественного восприятия. Москва : Искусство, 1964. 396 с.

703. Яковец Ю. В. Глобализация и взаимодействие цивилизаций. Москва : ЗАО «Изд-во «Экономика», 2003. 441 с.

704. Ясперс К. Смысл и предназначение истории / [пер. с нем. М. И. Левиной]. Москва : Республика, 1994. 527 с.

705. Ятченко В. Проблема ідеалу в українських обрядових піснях // Грані. Дніпропетровськ, 2001. № 4(18). С. 78.

706. Яусс Х. Р. К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 97−106.

707. Adorno T. Aesthetic Theory (Theory and History of Literature) / Adorno, Theodor W. Publisher: Univ Of Minnesota Press; 1 edition (August 12, 1998). 416 p.

708. Amadini M. Ontologia della reciprocita e riflessione pedagogica: Saggio Sulla Filosofia Dell’amore di Maurice Nédoncelle URL : http://books.google.com/books?id=Cmc8ELkDeeoC&pg=PA140&lpg=PA140&dq=Vers+Une+Philosophie+de+L'amour+Maurice+N%C3%A9doncelle&source=bl&ots=a7uPwK9cy5&sig=byOY1FeTJ6f3gXEY9SvXJxp177M&hl=en&ei=1SRdTLPhJsL_OeXhnb0J&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CAsQ6

AEwATgK#v=onepage&q=Vers%20Une%20Philosophie%20de%20L'amour%20Maurice%20N%C3%A9doncelle&f=false (дата звернення : 3.09.2020).

709. Bartle R. Designing Virtual Worlds. N.-Y.: New Riders Games, 2003. 741 p.

710. Bogachyk L. V. Self becomes Dialogical in the Making of and by the Third. URL : http://www.culturedialogue.org/drupal/ru/DSBogachyk (дата звернення : 19.05.2020).

711. Bourriaud N. The Radicant // Tate Britain, 3 februari t/m 26 april. Sternberg Press, 2009. URL : www.metropolism.org/magazine/2009-no1/een-archipel-van-lokale-reacties/ (дата звернення : 11.02.2021).

712. Cassirer E. Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum. Vierter Kongreß für Ästhetik und Allgemein Kunstwissenschaft. Hamburg, 7–9. Oktober 1930. Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik und Allgemein Kunstwissenschaft 25 (1931).

713. Folk-Lore Record. Vol. II. Appendix. L., 1879. 288 p.

714. Honko *L.* Four forms of adaption of tradition // Studia Fennica. Vol. 26. Helsinki, 1981. P. 23-46.

715. Honko *L.* Possibilities of internationational cooperation and regulation in the safeguarding of folklore // Newsletter, 1987. №1. P.3.

716. Kristeva J. La revolution du langage poetique. Paris : Seuil, 1974. 645 p.

717. Roebben B. Learning in difference. Inter-religious learning in the secondary school in Western Europe. URL : http://iifpo.pp.net.ua/publ/11-1-0-119 (дата звернення : 19.05.2020).

718. Roebben B. Modern Narrative Identities and the Bible: Notes on a Subversive Concept of Religious Education // Hermeneutics and Religious Education. Leuven-Paris-Dudley : Leuven University Press, 2004. P. 215–231.

719. Rosenzweig F. Der Stern der Erlösung. URL : http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/310/ (дата звернення : 9.04.2021).

720. Standard dictionary of folklore, mythology and legend. Vol. I. New-York : Harper & Row , 1984. 1236 p.

721. Toffler A., Toffler H. Revolutionary Wealth: How it Will be Created and how it Will Change Our Lives. New-York. : Alfred A. Knopf, 2006. 512 p.

722. Zizek S. Tarrying with the Negative. Kant, Hegel, and the Critique of Ideology. Durham : Duke University Press, 2003. 289 p.

Архівні джерела

Центральний державний архів вищих органів влади та управління України (ЦДАВОВУ України)

723. Архів ЦДАВОВУ України. Ф. Р-2, оп. 13, спр. 9748. 288 с.

724. Архів ЦДАВОВУ України. Ф. Р-2, оп. 13, спр. 9748. 207 арк.

725. Архів ЦДАВОВУ України. Ф. Р-2, оп. 13, спр. 8748. 288 арк.

726. Архів ЦДАВОВУ України. Ф. Р-2, оп. 14, спр. 819. 249 арк.

ДОДАТКИ

Додаток А

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, у яких опубліковано основні результати дослідження

Монографії

1. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.

Рецензії:

Більченко Є. В. Рецензія на монографічне дослідження Садовенко Світлани Миколаївни «Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури» // Культура і сучасність : альманах. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2019. № 1. С. 330–332.

Круль П. Ф. Рецензія на монографічне дослідження Садовенко Світлани Миколаївни «Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури» // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. № 3. С. 410–412.

2. Садовенко С. М. Українська культура: сучасний дискурс // Українська культура: дискурси і дискусії XXI століття : монографія / Наук. ред. В.Д. Шульгіна, С. М. Садовенко; відп. за вип. І. В. Кузнєцова: Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв; Український центр культурних досліджень. Київ : НАКККіМ, 2012. С. 14–26.

3. Садовенко С. М. Концепт «хронотоп» у просторі культурології // Синергетична парадигма простору культури: монографія / Наук.-ред. колегія: В. Д. Шульгіна (наук. ред.), І. В. Кузнєцова (наук. ред., відп. за вип.), О. В. Яковлев (упоряд.). Київ; НАКККіМ, 2014. С. 63–78.

Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «культурологія», що індексуються у міжнародних науково-метричних базах даних

4. Садовенко С. М. Новий зміст фольклорного арсеналу української культури в реаліях сьогодення // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. Київ : Міленіум, 2010. № 1. С. 90–95.

5. Садовенко С. М. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини XX – початку XXI століття // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2010. № 2. С. 173–177.

6. Садовенко С. М. Національна самобутність творчості українських композиторів XX-XXI ст.: сучасний мистецтвознавчий вимір // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. Київ : Міленіум, 2010. № 3. С. 102–108.

7. Садовенко С. М. Культурологічна рефлексія хронотопу в українській традиційній народній культурі: часопросторові координати народної казки // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. Київ : Міленіум, 2011. № 3. С. 57–62.

8. Садовенко С. М. Рецепція хронотопу в українських народних казках // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. Київ : Міленіум, 2011. № 4. С. 68–73.

9. Садовенко С. М. Екозасади культури // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: [наук. журнал]. Київ: Міленіум, 2012. № 3. С. 65–69.

10. Садовенко С. М. Особливості та провідні суперечності сучасного культурного процесу в Україні XXI ст. // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ : Міленіум, 2012. № 2. С. 42–48.

11. Садовенко С. М. Особливості художнього процесу перехідної доби XX–XXI століть: загальнотеоретичні аспекти // Культура і сучасність : альманах. Київ : Міленіум, 2012. № 2. С. 107–113.

12. Садовенко С. М. Українська народна художня культура в контексті наукового знання: культурологічні аспекти концептуалізації // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. праць; вип. XXVIII]. Київ : Міленіум, 2012. С. 101–109.

13. Садовенко С. М. Хронотоп у просторі культурології // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : Наук. журнал. Київ : Міленіум, 2012. № 1. С. 45–50.

14. Садовенко С. М. Традиційні моделі простору і часу в аксіосфері української народної художньої культури // Філософські дослідження: Зб. наук. праць Східноукраїнського національного університету імені Володимира Даля. Вип. 19. Луганськ : Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2013. С. 257–267.

15. Садовенко С. М. Семантичний топос культури у контексті теорії архетипів // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [Наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2013. №4. С. 66–71.

16. Садовенко С. М. Трансформації української народної художньої культури у просторово-часових реаліях постмодерну // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2013. № 3. С. 79–84.

17. Садовенко С.М. Самодіяльна художня творчість: культурологічні аспекти концептуалізації // Культура і сучасність: альманах. Київ: Міленіум, 2014. № 1. С. 56–63.

18. Садовенко С. М. Традиційна аксіосфера культури локальних топосів України: збереження в добу глобалізації // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [Наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2014. № 2. С. 66–71.

19. Садовенко С. М. Фольклоризм як явище художньої культури // Культурологічна думка : щорічник наук. праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2016. № 10. С. 68–75.

20. Садовенко С. М. Образ ідеальної світобудови в українській народній художній культурі: колядки, щедрівки / Культурологічна думка : щорічник наук. праць. Київ : Інститут культурології Національної академії мистецтв України, 2017. № 11. С. 164–170.

21. Садовенко С. М. Українська народна художня культура в контексті наукового знання: культурологічні аспекти концептуалізації. Частина ІІ (продовження) // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: [зб. наук. праць; вип. XXXX]. Київ: Міленіум, 2018. С. 46–59.

Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України як фахові за напрямом «культурологія», що індексуються у міжнародній науково-метричній базі даних Web of Science

22. Садовенко С. М. Клубні заклади як важливий чинник становлення і розвитку культури регіонів України: функції та форми діяльності // *Вісник* Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [Наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2015. №1. С. 42–50.

23. Садовенко С. М. Дитячий музичний фольклор у просторі взаємодії національних культур // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : [Наук. журнал]. Київ : Міленіум, 2015. № 2. С. 45–51.

24. Садовенко С. М. Обрядовість у хронотопі радянської культури: від традиційних до новітніх утворень // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. Київ : Міленіум, 2017. № 4. С. 76–83.

Статті у наукових іноземних виданнях

25. Садовенко С. Н. Нематериальное культурное наследие и его сохранение: фольклорная сказка как особая хронотопическая реальность // Культура : открытый формат – 2013 (библиотековедение, библиографоведение и книговедение, искусствоведение, культурология, музееведение, социокультурная деятельность): сб. науч. ст. / ред. сов. : В.Р. Языкович (председатель) и [др.]; сост.: Т.Н. Бабич, Ю.А. Переверзева, Е.Н. Шаройко; Мин-во культуры Респ. Беларусь, Белорус. гос. ун-т культуры и искусств. Минск: БГУКИ, 2013. С. 49–55.

26. Садовенко С. Н. Основные тенденции развития культуры Украины в XXI веке. Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. № 3(93). Март 2014 г. Культурология. Курск : Редакция журнала научных публикаций аспирантов и докторантов, 2014. С. 160–163.

27. Садовенко С. Н. Хронотоп как смысловая категория украинской народной художественной культуры: концептуальное измерение // Искусство и культура. Витебск : ВГУ имени П. М. Машерова. 2014. № 1(13). С. 62–68.

28. Садовенко С. Н. Украинская народная сказка как концентрация традиционного украинского мифопоэтического хронотопа // Universum: электрон. научн. журн. 2014. № 3 (5). [Р. 24. Теория и история культуры]. Москва, 2014. URL: http://7universum.com/ru/philology/archive/item/1126

29. Sadovenko S. Axiosphere of Folk Art Culture as a Factor of Ukrainians' Ethno-cultural Identity Saving // European Humanities Studies: State and Society, 17(1(I). Krakow, 2019. S. 194–208. Https://doi.org/10.38014/ehs-ss.2019.1-I.15

30. Sadovenko S. Folklore as a semantic core of Ukrainian folk art culture // European Humanities Studies: State and Society, 17(1(II). Krakow, 2019. S. 181–195. https://doi.org/10.38014/ehs-ss.2019.1-II.14

Статті в інших наукових виданнях та збірниках матеріалів конференцій, що засвідчують апробацію матеріалів дисертації

31. Садовенко С. М. Народна пісенна творчість як чинник самоідентифікації українства // Культурологічна думка: Щорічник наукових праць. Київ: Інститут культурології Академії мистецтв України, 2010. № 2. С. 142–148.

32. Садовенко С. М. До питання збереження української народнопоетичної творчості: збирацька діяльність видатних дослідників українського фольклору // Актуальне народне: Інтерпретації традиційної культури. Матеріали VII Ювілейних Гончарівських читань, 24-25 листопада 2011 року, м. Київ, Національний центр народної культури «Музей Івана Гончара» / Упор. і наук. ред. І. Пошивайло. Київ: НЦНК «Музей Івана Гончара», 2011. С. 358–365.

33. Садовенко С. Н. Неофольклоризм в контексте музыкальной культуры Украины второй половины XX – начала XXI ст. // Актуальные проблемы мировой художественной культуры: материалы Междунар. науч. конф., посвящ. памяти проф. У. Д. Розенфель да (Гродно, 25–26 марта 2010). В 2 ч. Ч. 1 / ГрГу им. Я. Купалы; редкол.: А. П. Богустов (отв. ред.) [и др.]. Гродно: ГрГУ, 2011. С. 335–340.

34. Садовенко С. М. Культурологічна концепція фольклору в контексті світоглядних парадигм XX–XXI ст. // Культура та інформаційне суспільство XXI століття : матер. всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 21–22 квітня 2011 р. / під ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2011. С. 11–12.

35. Садовенко С. М. Формування національної культури особистості народною казкою // IX Культурологічні читання пам’яті Володимира Подкопаєва «Концептуальні проблеми розвитку української культури у світлі підготовки і проведення 2012 року як року культури та відродження музеїв в

Україні» : збірник матеріалів Міжнар. науково-практичної конференції, Київ, 2–3 червня 2011 р. У двох томах. Київ : НАКККіМ, 2011. Том І. С. 145–155.

36. Садовенко С. М. Роль і місце традиційної народної культури в інформаційну епоху: виклики глобалізації // Засоби масової інформації як феномен культури і культура у засобах масової інформації: Зб. Матеріалів Всеукраїнської наук.-практ. конф., Київ, 10–11 червня 2011 р. Київ: НАКККіМ, 2011. С. 133–135.

37. Садовенко С. М. Концепт «хронотоп» у контексті культурологічного знання // Діалог культур: дослідження, практики, виклики: Зб. матеріалів наук.-теор. конф., Київ, 3–5 жовтня 2011 р. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 107–110.

38. Садовенко С. М. Народна казка як особлива дійсність: просторово-часові координати // Мистецькі пошуки: Науково-методичний журнал. Суми : Вінниченко М. Д., 2011. С. 148–157.

39. Садовенко С. М. Народна художня культура як значеннєва координата національної самоідентифікації українців // Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Київ, 2–3 травня 2012 р. Київ : НАКККіМ, 2012. С. 187–192.

40. Садовенко С. М. Поняття «культура»: екоетичні засади // X Культурологічні читання пам’яті Володимира Подкопаєва «Українська культура: виклики сьогодення»: збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції [упор., наук. ред. С.М. Садовенко], Київ, 31 травня – 1 червня 2012 р. Київ : НАКККіМ, 2012. С. 454–459.

41. Садовенко С. М. Традиції і новації в українській народній художній культурі XXI ст.: аксіологічний аспект // Діалог культур: Україна – Греція : Збірник матеріалів III Міжнародної науково-практичної конференції (Київ – Салоніки – Патри – Афіни – Одеса – Київ) ; Київ, 20–21 вересня 2012 р. / Упоряд.: С. М. Садовенко, Л. В. Терещенко-Кайдан. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 414–424.

42. Садовенко С. М. Українська народна художня культура: проблема визначення // Народознавчі студії пам’яті В. Т. Скуратівського : зб. наук. праць [редкол. : С. М. Садовенко – голова редкол., упор., ред., відп. за вип.; З. О. Босик – упор., відп. ред.], Київ, 23–24 жовтня 2012 р. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 113–125.

43. Садовенко С. М. Аксіосфера традицій і новацій української народної художньої культури // Діалог культур у просторі полікультурного світу: Зб. матеріалів наук.-теорет. конф., Київ, 9–10 листопада 2012 р. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 97–104.

44. Садовенко С. М. Експлікація поняття «українська народна художня культура» // Трансформаційні процеси в освіті і культурі: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 24–25 квітня 2013 р. Київ : НАКККіМ, 2013. С. 26–30.

45. Садовенко С. М. Украинская народная художественная культура и ее роль в современном социокультурном пространстве // В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения, культурологии / Сб. ст. по материалам XXXIII Междунар. науч.-практ. конф. № 2 (33). Часть I. Новосибирск: Изд. «СибАК», 2014. С. 23–27.

46. Садовенко С. М. Самодіяльна художня творчість як вагома частина духовної культури українського народу / Культурно-мистецька освіта як складова художнього простору XXI століття: Зб. матеріалів Міжн. наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 30 квітня 2014 р. Київ: НАКККіМ, 2014. С. 27–33.

47. Садовенко С.М. Смислове поле української народної художньої культури новітньої доби // Мистецькі реалізації універсалій культури. Зміна смислів : Зб. матеріалів Всеукраїнської міждисцип. наук.-теорет. конф., Київ, 25-26 листопада 2015 р. Київ: ІК НАМ України, 2015. 98 с. С. 74–75.

48. Садовенко С. М. Роль клубних закладів у полікультурному просторі України // Сборник публикаций Научно-информационного центра «Знание»

по материалам VII междунар. научно-практич. конф. «Развитие науки в XXI веке». Харьков: научно-информационный центр «Знание», 2015. С. 145–148.

49. Садовенко С. М. Трансформації української народної художньої культури у просторово-часових реаліях постмодернізму: від традиції до сучасності // Мистецька освіта і культура України XXI століття: євроінтеграційний вектор: Зб. матеріалів Міжн. науково-творчої конф., Одеса, Київ, Варшава, 12–13 травня 2016. Київ : НАКККіМ, 2016. С. 57–61.

50. Садовенко С. Н. Эволюция художественной культуры как многовекторного феномена: динамика изменений // Научный журнал «Novation», № 3, 2016, Ч. 3 (культурология). Варна: Фонд содействия научному развитию «Новация» (Болгария), 2016. С. 30–32.

51. Садовенко С. М. Українська народна художня культура у формуванні мистецької рефлексії майбутнього вчителя музичного мистецтва: роль, функції, особливості // Традиційна культура України XXI століття як складова культурної політики: сучасний стан, загрози, перспективи: Зб. наукових праць за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю, 21 жовтня 2016 р. Київ: У 2-х т., Т. 1 / Український центр культурних досліджень. Київ: НАКККіМ, 2016. С. 136–138.

52. Садовенко С. М. Ціннісна сфера української народної художньої культури: регіональний вимір // Діалог культур: Україна – Греція: культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі: зб. праць (за матеріалами VII Міжнародної науково-практичної конференції «Діалог культур: Україна – Греція: культурна політика XXI ст. в європейській ретроспективі», 2016. Київ: Міленіум, 2016. С. 179–181.

53. Садовенко С. М. Рецепція ідеального світотворення в українських колядках та щедрівках // Національні культури у глобалізованому світі: зб. матеріалів Всеукр. Наук.-практич. конф., м. Київ, 6-7 квітня 2017 р. Київ: КНУКіМ, 2017. С. 279–283.

54. Садовенко С. М. Українська народна художня культура як основа формування української державності: історія, досвід, перспективи // Культура як основа формування української державності: історія, досвід, перспективи: збірник матеріалів II Міжнародної науково-творчої конференції, м. Київ, 22 серпня 2017 р. / Упор., наук. ред.: С. Садовенко; відп. за випуск: О. Стебельська. Переяслав-Хмельницький: Видавництво, 2018. С. 110–117.

55. Садовенко С. М. Українська народна художня культура у поліфонії методологій // Теорія і практика актуальних наукових досліджень. Матеріали IV науково-практичної конференції (м. Дніпро, 22-23 лютого 2019 року). Херсон : Видавництво «Молодий вчений», 2019. Ч. 1. С. 85–88.

56. Садовенко С. М. Міфопоетичні архетипи смислового топосу української народної художньої культури // Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня. 2019 р. М-во культ. України; Нац. акад. кер. кадрів культ. і мистец. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 83–84.

57. Садовенко С. М. «Культурна форма» та «культурний артефакт» у теоретичних модусах культурології // Традиційна культура в умовах глобалізації: синергія традиції та інновації. Матеріали наук.-практ. конференції (21-22 червня 2019 року). Харків : Друкарня Мадрид, 2019. С. 291–295.

58. Садовенко С. М. Збереження етнокультурної ідентичності в аксіосфері української народної художньої культури (на прикладі культуротворчої діяльності зразкового художнього колективу Театру пісні «Ладоньки») // Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі: Зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 32–37.

59. Садовенко С. М. Фольклорна дитяча художня творчість у часі та просторі української народної художньої культури // The 6th International scientific and practical conference «Science, society, education: topical issues and

development prospects» (May 10-12, 2020) SPC «Sci-conf.com.ua», Kharkiv, Ukraine. 2020. С. 812–818.

60. Садовенко С. М. Нотні записи фольклорних та народних пісень як важливе джерело збереження й вивчення української народної піснетворчості // The 9th International scientific and practical conference «Topical issues of the development of modern science» (May 6-8, 2020) Publishing House «ACCENT», Sofia, Bulgaria. 2020. С. 737–740.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації

61. Садовенко С. М. Особливості сучасного культурного процесу в Україні на початку XXI ст. // Мистецтвознавчі записки: Зб. наук. праць. Вип. 16. Київ : Міленіум, 2009. С. 3–12.

62. Садовенко С. М. (у співав.). Порадник для збирачів фольклору: на допомогу працівникам культури: Науково-методичний посібник [за заг. ред. Садовенко С.М.] / С. Садовенко, З. Босик. Київ: ТОВ «Сталь», 2011. 500 с.

63. Садовенко С. М. Особливості художньо-стильових напрямів та естетико-стильових трансформацій в українській музичній культурі другої половини XX – першого десятиліття XXI ст. // Вісник Прикарпатського університету. Вип. 21–22. Івано-Франківськ, 2011. С. 121–128.

64. Садовенко С. М. Екозасади культури // Українська культура: дискурси і дискусії XXI століття: монографія / Наук. ред. В.Д. Шульгіна, С. М. Садовенко; відп. за вип. І. В. Кузнєцова : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв; Український центр культурних досліджень. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 52–58.

Додаток Б

Схема 1

МОРФОЛОГІЯ, ТИПОЛОГІЯ, ДИНАМІКА УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Схема 2

ХУДОЖНІ СКЛАДОВІ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Схема 3

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ХУДОЖНІХ СКЛАДОВИХ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

Додаток В

Таблиця 1

Елементи, жанри і засоби виразності фольклору

№ з/п	Елементи	Жанри	Засоби вираження
1.	Мімічний елемент	Пантоміма, етнохореографія (мімічні танці), жанри усної прози, автентичний фольклор, сімейно-обрядовий фольклор, хороводи-ігри, народна драма, музичний фольклор, народна пісня	Всі засоби вираження, всі знакові системи, зокрема, використання невербальних виражальних засобів (міміки, жестів, поз, експресивно-виразних рухів, інтонації, тембру, пауз, звучності), що відображають найтонші переливи людських настроїв і почуттів, природна мова жестів міміка, пантоміма, хореографія, музика, колір, подих, настрій тощо
2.	Мовленнєвий елемент	Жанри усної прози, поезія, автентичний фольклор, сімейно-обрядовий фольклор (колискові, утішки, пестушки), мелодекламація	Володіння українською вимовою, характерною для певного регіону, мовними діалектизмами, технікою мовлення та інтонаційною виразністю. Образність мови, її темпоритм, образ оповідача, опанування технікою мовлення, художнє, музичне та пластичне оформлення
3.	Обрядове дійство, ритуал	Календарно-обрядовий фольклор, ритуал, хороводи-ігри, народна драма, музичний фольклор, народна пісня	Експресія в мовленнєво-музичних (пісенних) жанрах. Прояв багатства уяви, образного мислення, ступеня емоційної виразності, здатності органічно відчувати й відтворювати голосом живу музику художніх творів
4.	Танцювальний елемент	Музично-хореографічні жанри, танцювальний фольклор	Ритмічність, відповідність темпу, координація рухів та їх відповідність музичному супроводу, передача характеру в рухах, акомпанементі, тембрах музичних інструментів тощо

Таблиця 2

Тріадична структура класифікації моделей софт-традиціоналізму української народної художньої культури у хронотопі постмодерну

Класифікації моделей	**Сутність**
Ізоляція	Народна традиція як цілісна та відносно ізольована змістова складова сучасності (фольклор в Інтернеті, на сцені, у побуті)
Інтеракція	Репрезентація традицій у сучасних формах шляхом поєднання ключових змістових елементів традиціями із сучасними стилями в індивідуальній творчості (модерний фольклоризм, що триває, а також постмодерний неофольклоризм)
Стилізація	Створення текстів, що імітують традицію за старими правилами, однак шляхом новітніх засобів і матеріалів (інтернетлор)

Додаток Г

Світлини фрагментів архівних матеріалів з Центрального державного архіва вищих органів влади та управління України

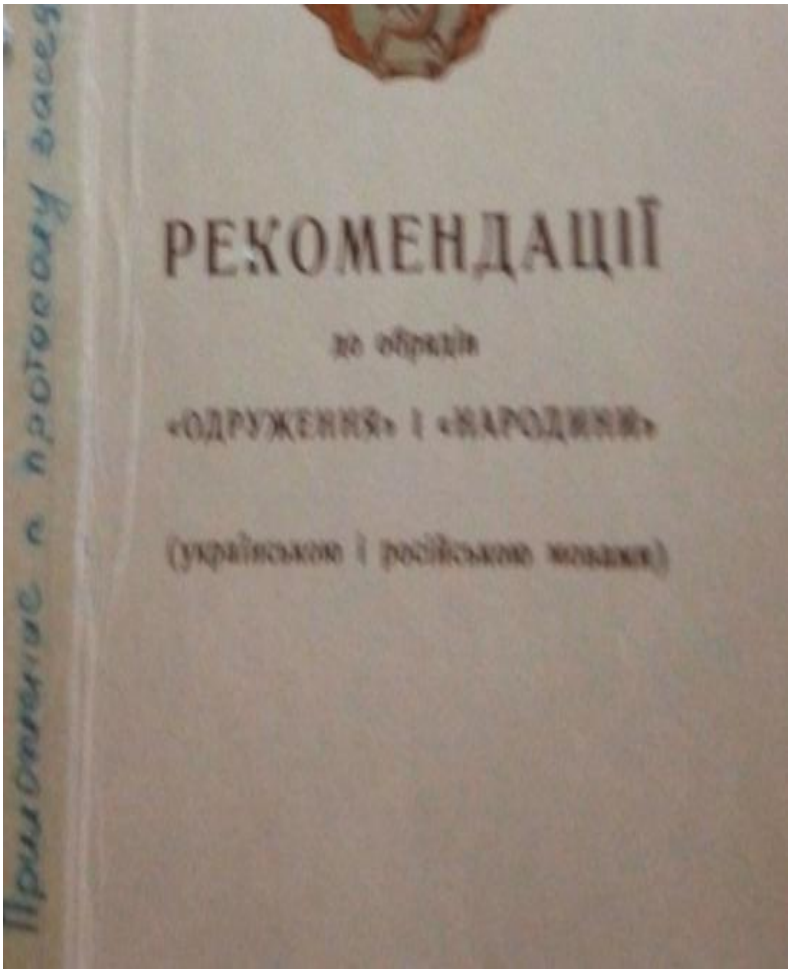


Рис. 1. На фото: Титульна сторінка Рекомендацій до обрядів «Одруження» і «Народини» (додаток до Протоколу) (Київ, квітень, 1974) [724].

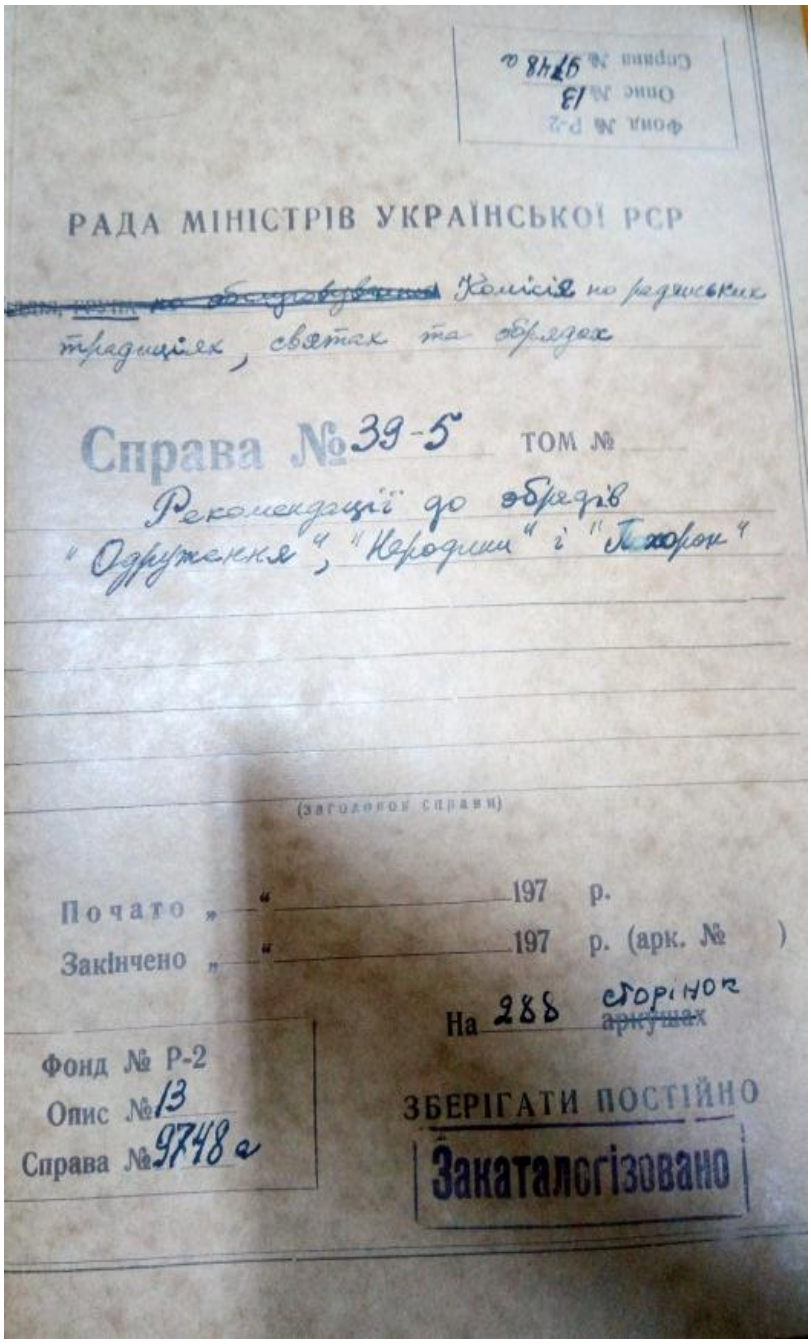
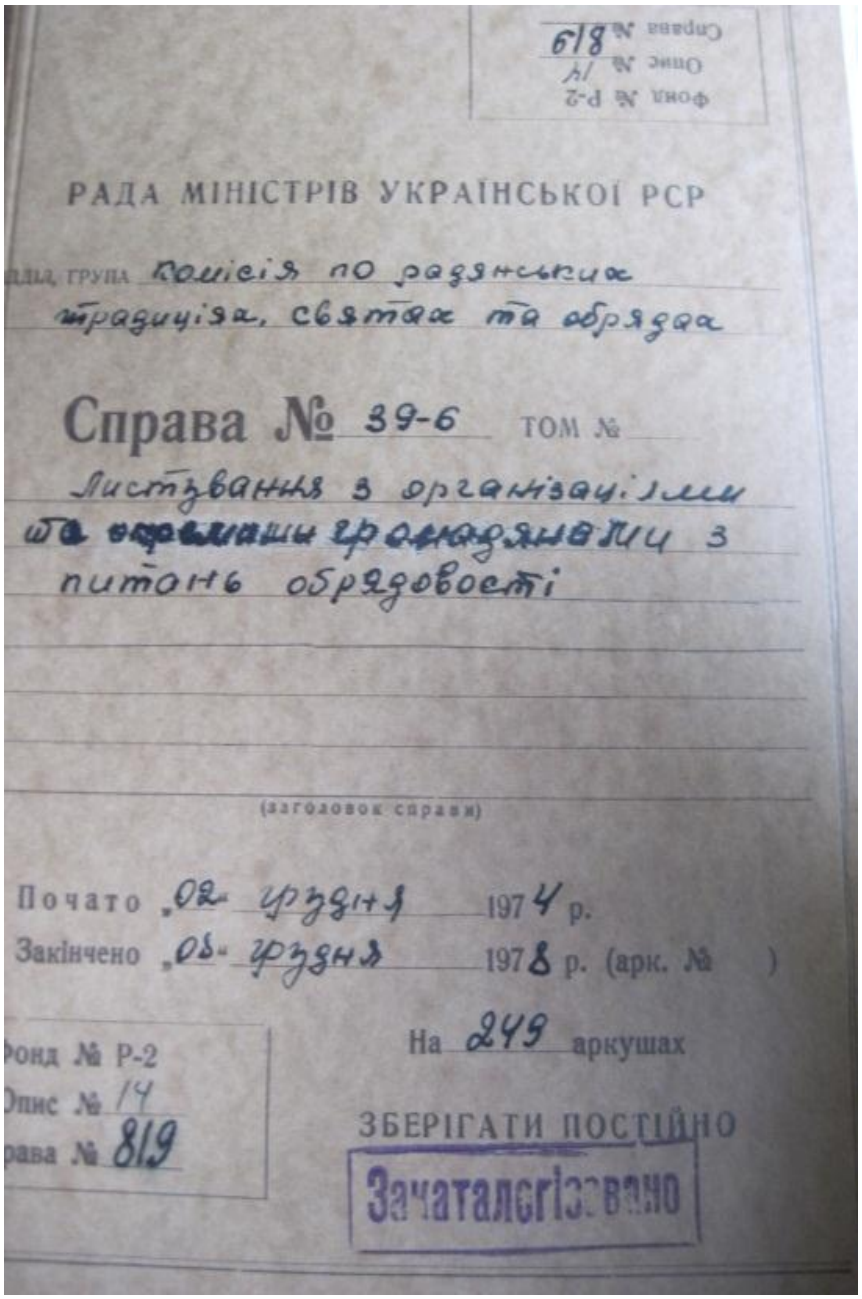


Рис. 2. На фото: Титульна сторінка Справи № 39-5. Рекомендації до обрядів «Одруження», «Народини», «Похорон». Фонд Р-2, Опис № 13, Справа № 9748 [723].


Фонд № Р-2
Опис № 14
Справа № 819

РАДА МІНІСТРІВ УКРАЇНСЬКОЇ РСР

ВІДД, ГРУПА Комісія по радянських традиціях, святах та обрядах

Справа № 39-6 ТОМ №

Листування з організаціями та окремими громадянами з питань обрядовості

(заголовок справи)

Почато „02" грудня 1974 р.

Закінчено „08" грудня 1978 р. (арк. №)

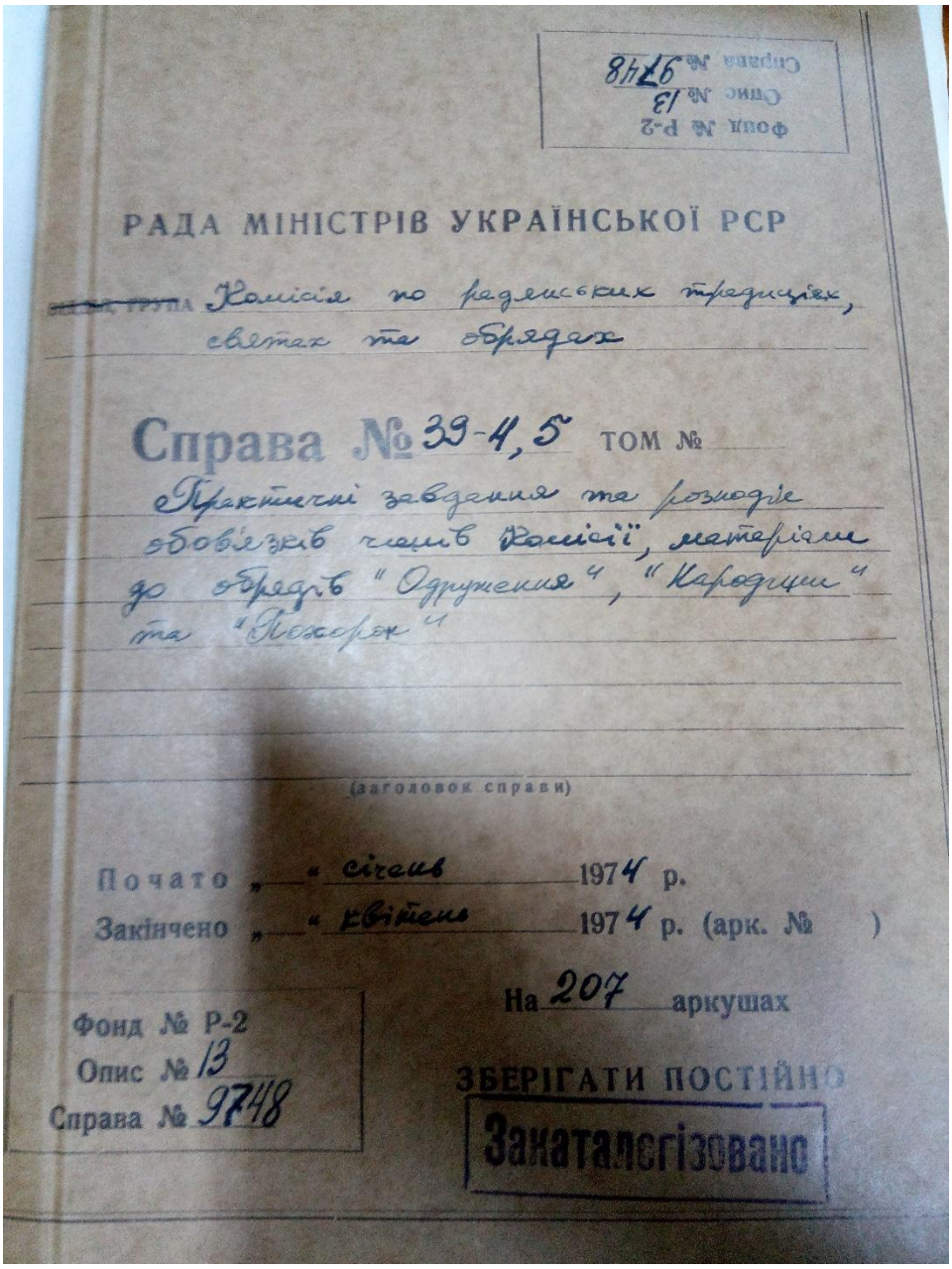
На 249 аркушах

Фонд № Р-2
Опис № 14
Справа № 819

ЗБЕРІГАТИ ПОСТІЙНО

Зачаталогізовано

Рис. 3. На фото: Титульна сторінка Справи № 39-6. Листування з організаціями та окремими громадянами з питань обрядовості (Почато 02 грудня 1974 р. – Закінчено 08 грудня 1978 р.). Фонд № Р-2, Опис № 14, Справа № 819. На 249 арк. [726].


Фонд № Р-2
Опис № 13
Справа № 9748

РАДА МІНІСТРІВ УКРАЇНСЬКОЇ РСР

~~Група~~ Комісія по радянських традиціях, святах та обрядах

Справа № 39-4, 5 ТОМ №

Практичні завдання та розподіл обов'язків членів Комісії, матеріали до обрядів "Одруження", "Народження" та "Похорон"

(заголовок справи)

Початo „ « січня 1974 р.

Закінчено „ « квітня 1974 р. (арк. №)

На 207 аркушах

Фонд № Р-2
Опис № 13
Справа № 9748

ЗБЕРІГАТИ ПОСТІЙНО

Зкаталогізовано

Рис. 4. На фото: Титульна сторінка Справи № 39-4, 5. Практичні завдання та розподіл обов'язків членів Комісії, матеріали до обрядів «Одруження», «Народження» та «Похорон» (Початo січень 1974 р. – Закінчено квітень 1974 р.). Фонд № Р-2, Опис № 13, Справа № 9748. На 207 арк. [724].

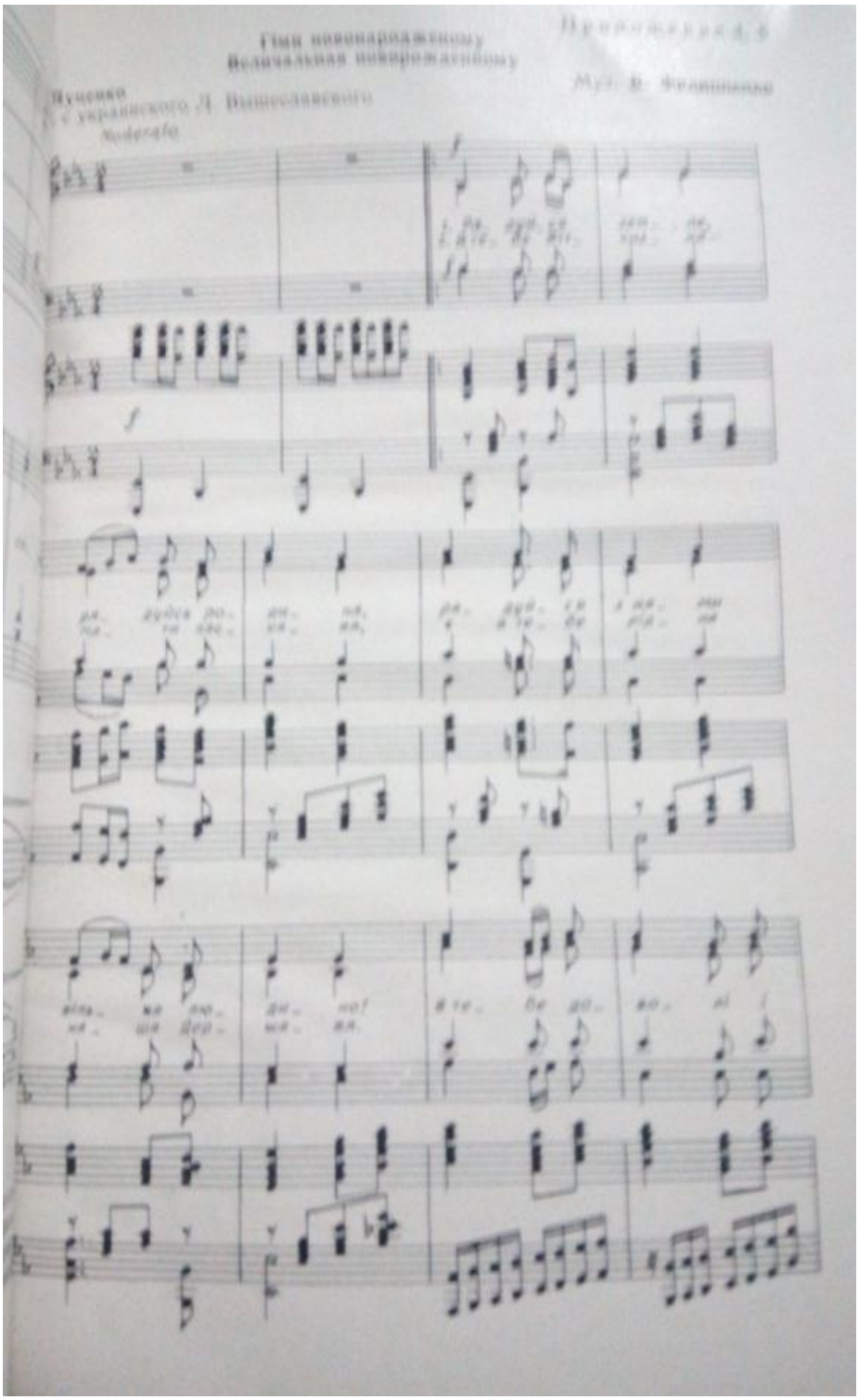
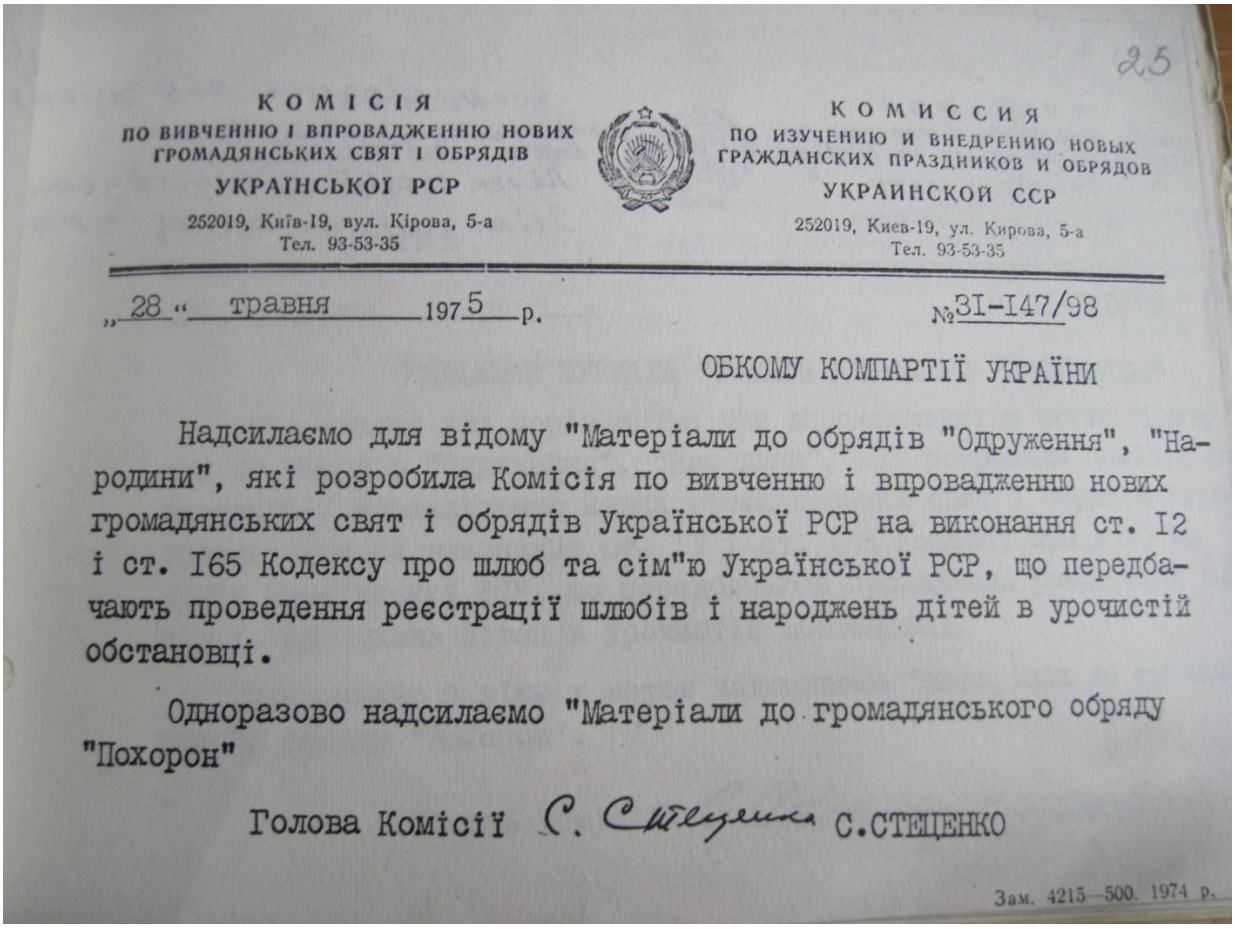


Рис. 5. На фото: Ноти пісні «Гімн Новонародженому» (муз. В. Філіпенка, слова В. Луценка) [724].



2,5

КОМІСІЯ
ПО ВИВЧЕННЮ І ВПРОВАДЖЕННЮ НОВИХ ГРОМАДЯНСЬКИХ СВЯТ І ОБРЯДІВ
УКРАЇНСЬКОЇ РСР
252019, Київ-19, вул. Кірова, 5-а
Тел. 93-53-35

КОМИССИЯ
ПО ИЗУЧЕНИЮ И ВНЕДРЕНИЮ НОВЫХ ГРАЖДАНСКИХ ПРАЗДНИКОВ И ОБРЯДОВ
УКРАИНСКОЙ ССР
252019, Киев-19, ул. Кирова, 5-а
Тел. 93-53-35

„28" травня 1975 р. №31-147/98

ОБКОМУ КОМПАРТІЇ УКРАЇНИ

Надсилаємо для відому "Матеріали до обрядів "Одруження", "Народини", які розробила Комісія по вивченню і впровадженню нових громадянських свят і обрядів Української РСР на виконання ст. 12 і ст. 165 Кодексу про шлюб та сім"ю Української РСР, що передбачають проведення реєстрації шлюбів і народжень дітей в урочистій обстановці.

Одноразово надсилаємо "Матеріали до громадянського обряду "Похорон"

Голова Комісії С. Стеценко С.СТЕЦЕНКО

Зам. 4215—500. 1974 р.

Рис. 6. На фото: Лист Комісії по вивченню і впровадженню нових громадянських свят і обрядів № 31/147-98 від 28 травня 1975 р. [726].

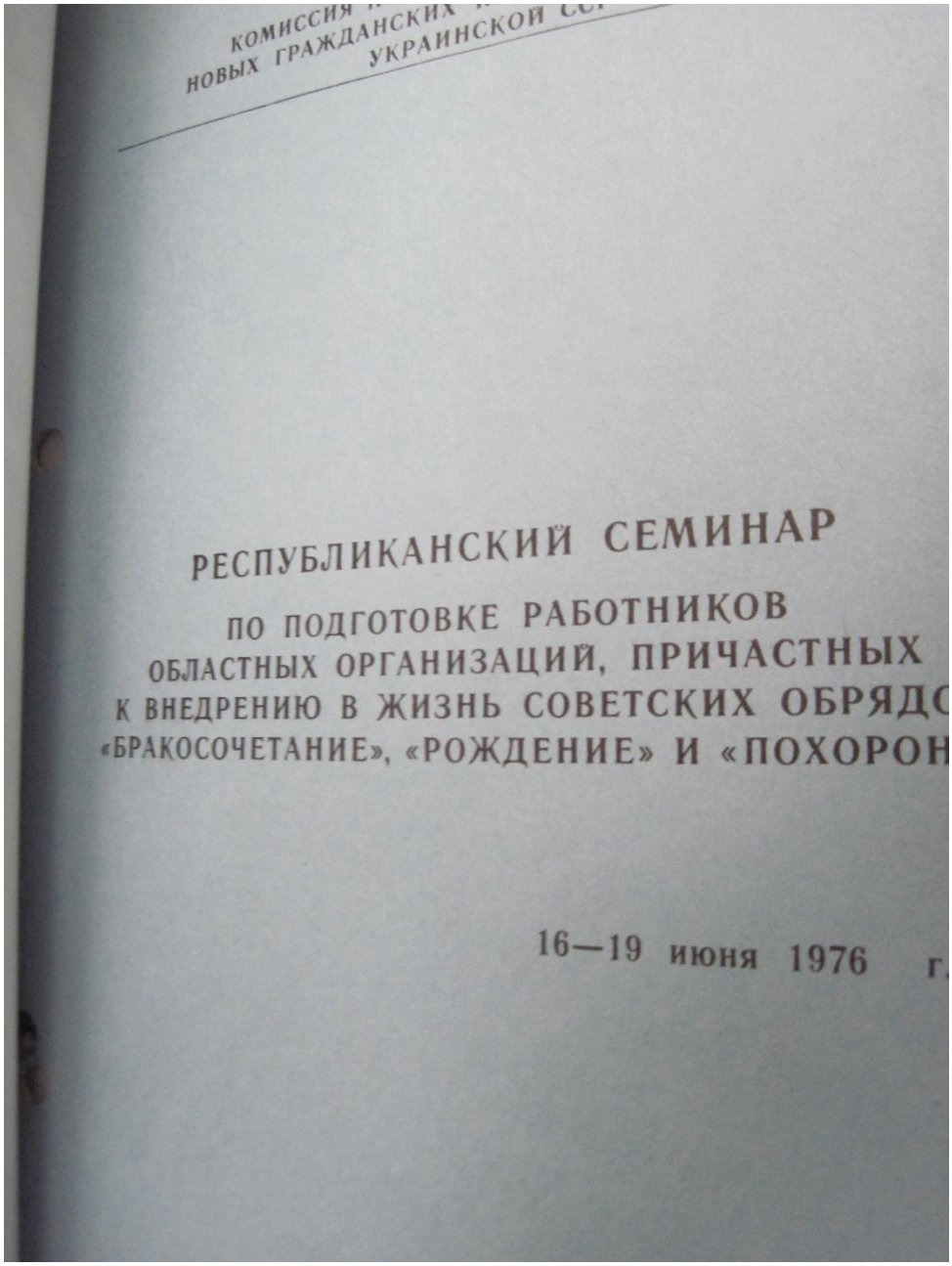
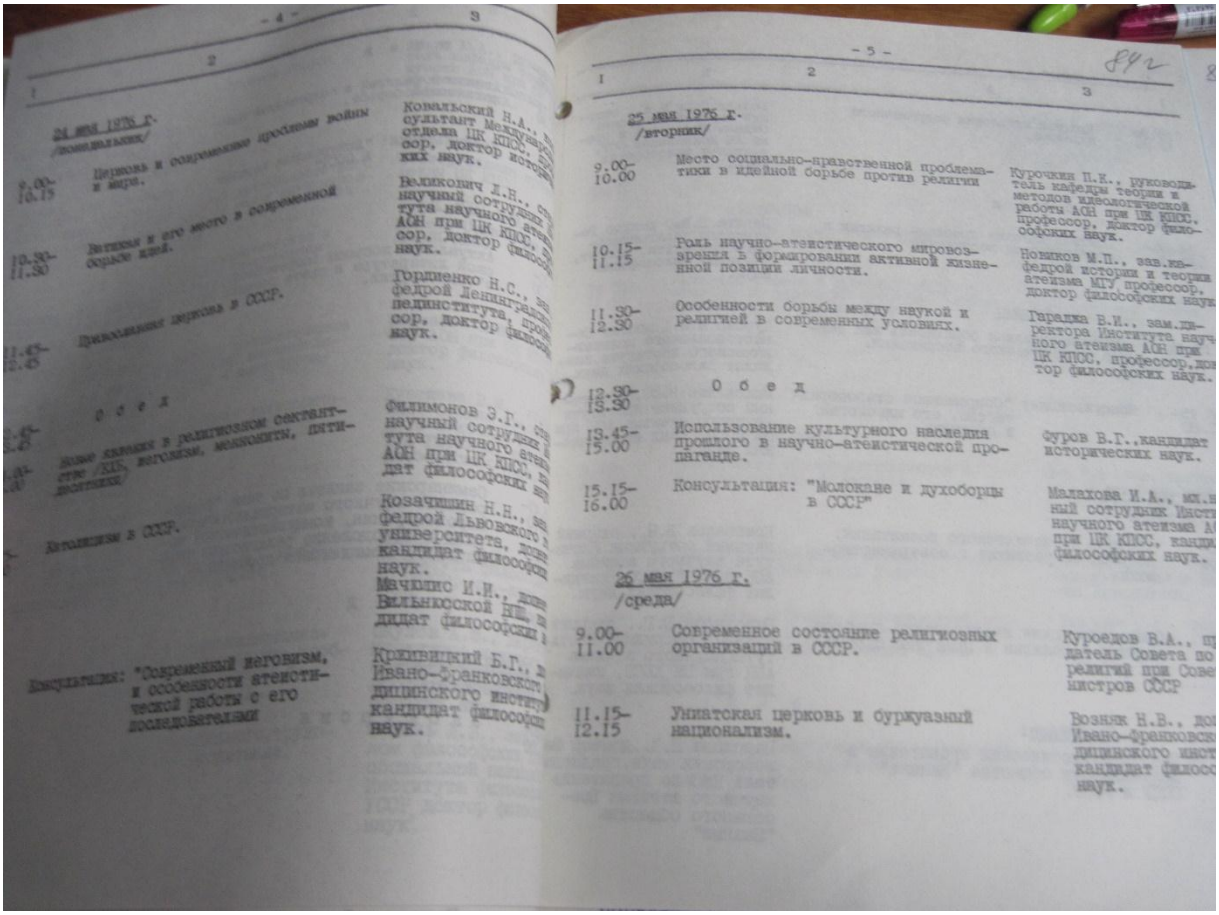


Рис. 7. На фото: Титульна сторінка Програми Республіканського семінару по підготовці робітників обласних організацій, дотичних до впровадження в життя радянських обрядів «Одруження», «Народження» і «Похорон» (16-19 червня 1976 р.) [726].



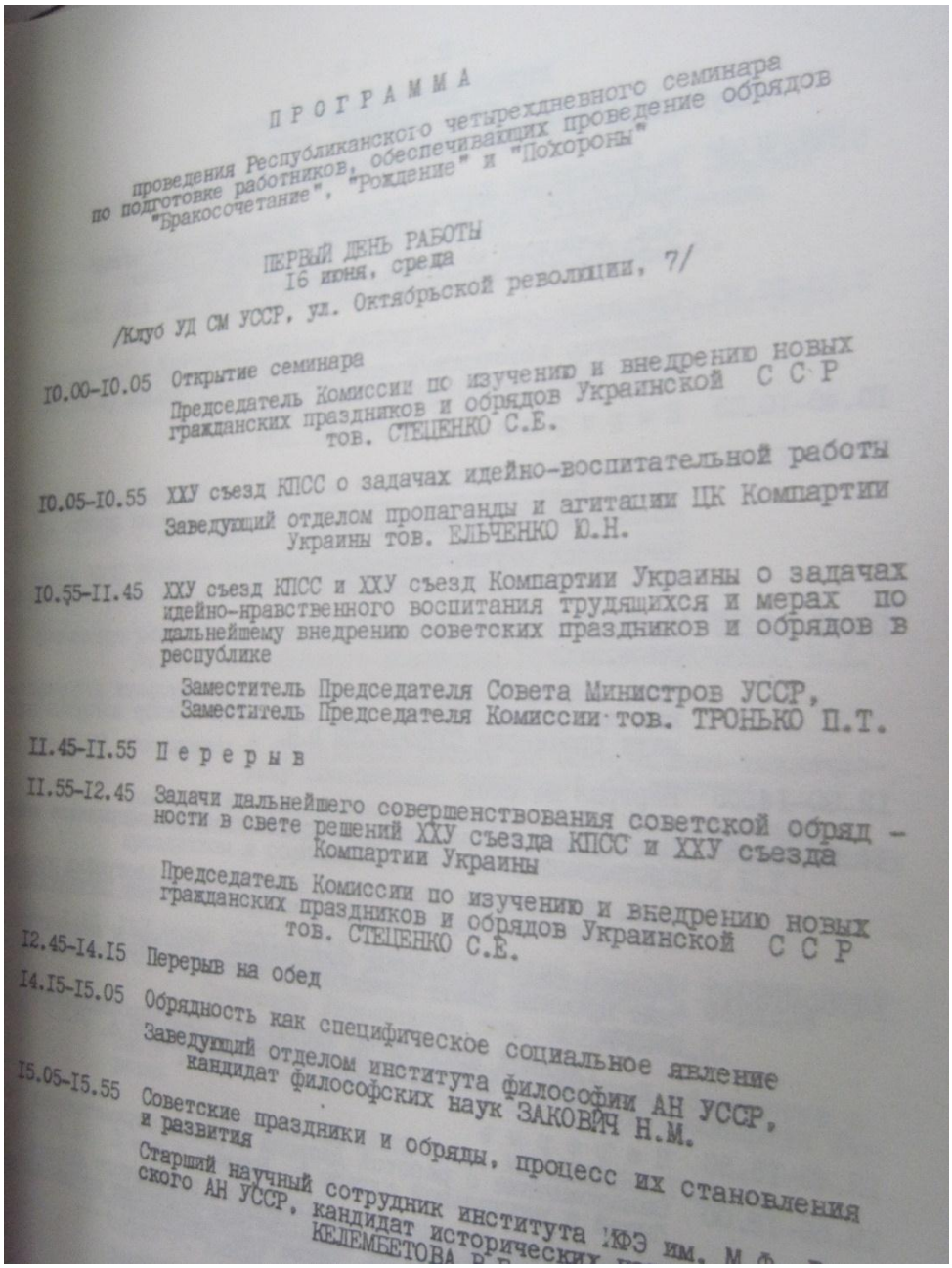
- 4 -

1	2	3
24 мая 1976 г. /понедельник/		
9.00-10.15	Церковь и современные проблемы войны и мира.	Ковальский Н.А., ... сультант Международ... отдела ЦК КПСС, ... сор, доктор истор... ких наук.
10.30-11.30	Ватикан и его место в современной борьбе идей.	Великович Л.Н., ... научный сотрудник ... тута научного атеи... АОН при ЦК КПСС, ... сор, доктор филосо... наук.
11.45-12.45	Движение мира в СССР.	Горлиенко Н.С., ... федрой Ленинградс... пединститута, проф... сор, доктор филосо... наук.
13.45-14.45	О б е д	
14.45-16.00	Живые языки в религиозном сектантстве (ХЛБ, евгенизм, меланониты, литидолатрия)	Филимонов Э.Г., ... научный сотрудник ... тута научного атеи... АОН при ЦК КПСС, ... дат философских ...
	Католицизм в СССР.	Козачишин Н.Н., ... федрой Львовского ... университета, доце... кандидат философск... наук.
	Консультация: "Современный неоговизм, и особенности атеистической работы с его последователями	Мачулис И.И., доце... Вильнюсской НШ, ... дидат философских ...
		Крыницкий Б.Г., ... Ивано-Франковского ... дицинского института, ... кандидат философск... наук.

- 5 -

1	2	3
	25 мая 1976 г. /вторник/	
9.00-10.00	Место социально-нравственной проблематики в идейной борьбе против религии	Курочкин П.К., руководитель кафедры теории и методов идеологической работы АОН при ЦК КПСС, профессор, доктор философских наук.
10.15-11.15	Роль научно-атеистического мировоззрения в формировании активной жизненной позиции личности.	Новиков М.П., зав.кафедрой истории и теории атеизма МГУ профессор, доктор философских наук
11.30-12.30	Особенности борьбы между наукой и религией в современных условиях.	Гарадка В.И., зам.директора Института научного атеизма АОН при ЦК КПСС, профессор, доктор философских наук.
12.30-13.30	О б е д	
13.45-15.00	Использование культурного наследия прошлого в научно-атеистической пропаганде.	Фуров В.Г., кандидат исторических наук.
15.15-16.00	Консультация: "Молокане и духоборцы в СССР"	Малахова И.А., ... ный сотрудник Инст... научного атеизма А... при ЦК КПСС, канди... философских наук.
	26 мая 1976 г. /среда/	
9.00-11.00	Современное состояние религиозных организаций в СССР.	Куроедов В.А., п... датель Совета по ... религий при Сове... нистров СССР
11.15-12.15	Униатская церковь и буржуазный национализм.	Возняк Н.В., до... Ивано-Франковск... дицинского инст... кандидат филосо... наук.

Рис. 8. На фото: Фрагмент Програми Республіканського семінару по підготовці робітників обласних організацій, дотичних до впровадження в життя радянських обрядів (16-19 червня 1976 р.) [725].



ПРОГРАММА

проведения Республиканского четырехдневного семинара по подготовке работников, обеспечивающих проведение обрядов "Бракосочетание", "Рождение" и "Похороны"

ПЕРВЫЙ ДЕНЬ РАБОТЫ
16 июня, среда

/Клуб УД СМ УССР, ул. Октябрьской революции, 7/

10.00-10.05 Открытие семинара
Председатель Комиссии по изучению и внедрению новых гражданских праздников и обрядов Украинской С С Р тов. СТЕЦЕНКО С.Е.

10.05-10.55 XXУ съезд КПСС о задачах идейно-воспитательной работы
Заведующий отделом пропаганды и агитации ЦК Компартии Украины тов. ЕЛЬЧЕНКО Ю.Н.

10.55-11.45 XXУ съезд КПСС и XXУ съезд Компартии Украины о задачах идейно-нравственного воспитания трудящихся и мерах по дальнейшему внедрению советских праздников и обрядов в республике
Заместитель Председателя Совета Министров УССР, Заместитель Председателя Комиссии тов. ТРОНЬКО П.Т.

11.45-11.55 П е р е р ы в

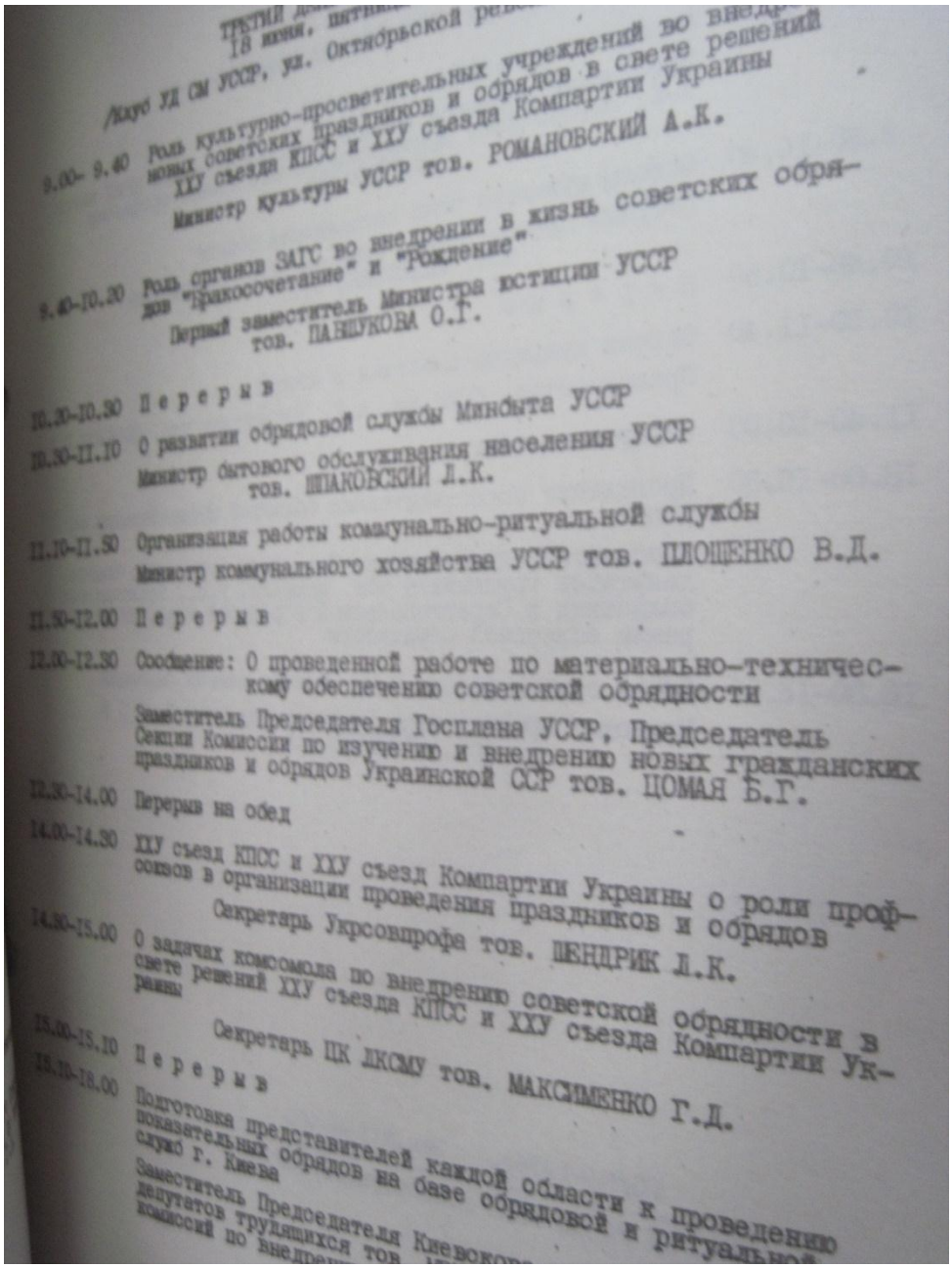
11.55-12.45 Задачи дальнейшего совершенствования советской обрядности в свете решений XXУ съезда КПСС и XXУ съезда Компартии Украины
Председатель Комиссии по изучению и внедрению новых гражданских праздников и обрядов Украинской С С Р тов. СТЕЦЕНКО С.Е.

12.45-14.15 Перерыв на обед

14.15-15.05 Обрядность как специфическое социальное явление
Заведующий отделом института философии АН УССР, кандидат философских наук ЗАКОВИЧ Н.М.

15.05-15.55 Советские праздники и обряды, процесс их становления и развития
Старший научный сотрудник института ИФЭ им. М.Ф. ского АН УССР, кандидат исторических КЕЛЕМБЕТОВА

Рис. 9. На фото: Програма Республіканського семінару по підготовці робітників обласних організацій, дотичних до впровадження в життя радянських обрядів «Одруження», «Народжження» і «Похорон» (16-19 червня 1976 р., перший день роботи) [725].



ТРЕТИЙ ДЕ...
18 июня, пятни...
/Клуб УД СМ УССР, ул. Октябрьской ре...

9.00- 9.40 Роль культурно-просветительных учреждений во внедр... новых советских праздников и обрядов в свете решений XXУ съезда КПСС и XXУ съезда Компартии Украины
Министр культуры УССР тов. РОМАНОВСКИЙ А.К.

9.40-10.20 Роль органов ЗАГС во внедрении в жизнь советских обрядов "Бракосочетание" и "Рождение"
Первый заместитель Министра юстиции УССР тов. ПАВШУКОВА О.Г.

10.20-10.30 Перерыв

10.30-11.10 О развитии обрядовой службы Минбыта УССР
Министр бытового обслуживания населения УССР тов. ШПАКОВСКИЙ Л.К.

11.10-11.50 Организация работы коммунально-ритуальной службы
Министр коммунального хозяйства УССР тов. ПЛОЩЕНКО В.Д.

11.50-12.00 Перерыв

12.00-12.30 Сообщение: О проведенной работе по материально-техническому обеспечению советской обрядности
Заместитель Председателя Госплана УССР, Председатель Секции Комиссии по изучению и внедрению новых гражданских праздников и обрядов Украинской ССР тов. ЦОМАЯ Б.Г.

12.30-14.00 Перерыв на обед

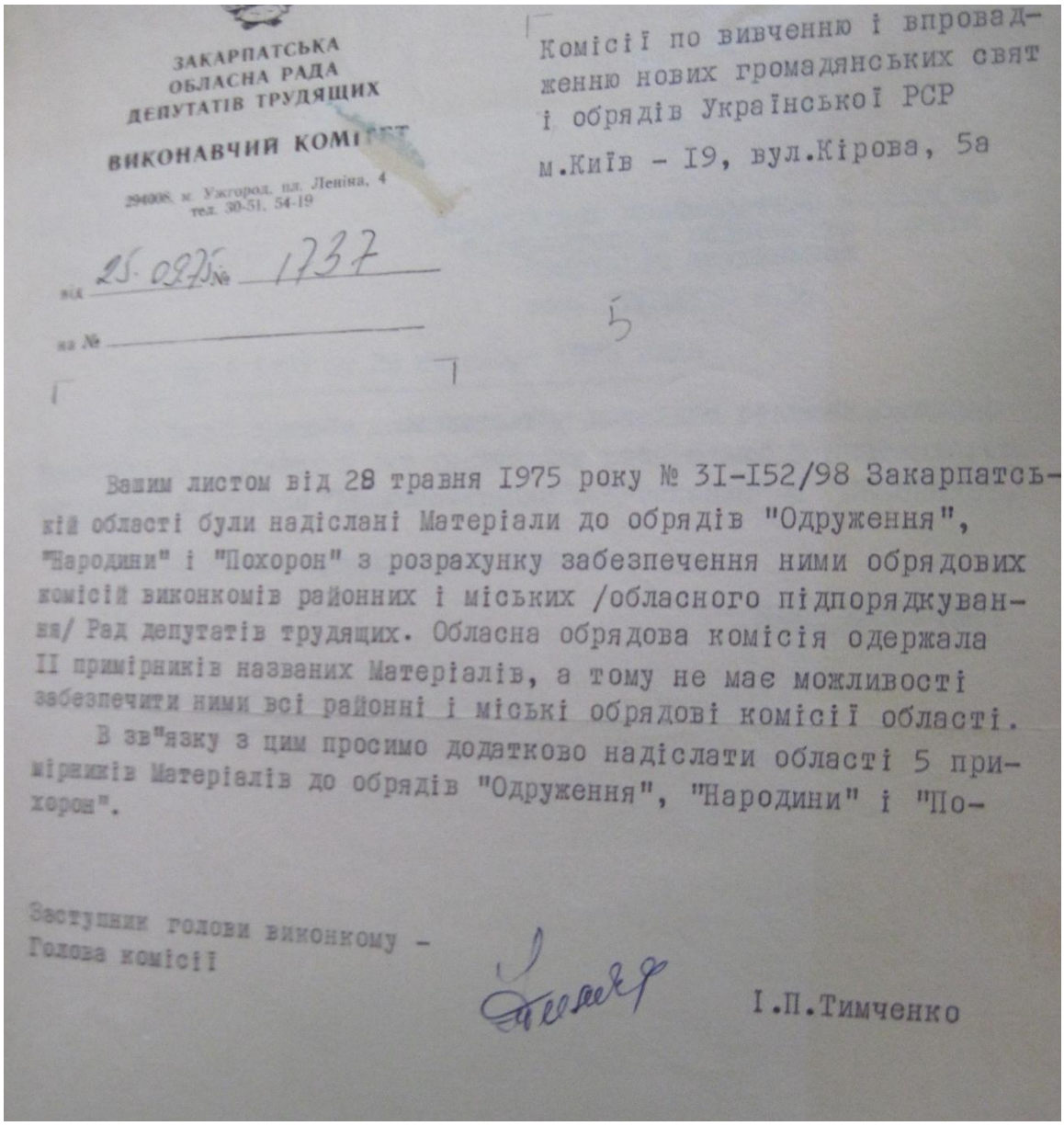
14.00-14.30 XXУ съезд КПСС и XXУ съезд Компартии Украины о роли профсоюзов в организации проведения праздников и обрядов
Секретарь Укрсовпрофа тов. ШЕНДРИК Л.К.

14.30-15.00 О задачах комсомола по внедрению советской обрядности в свете решений XXУ съезда КПСС и XXУ съезда Компартии Украины
Секретарь ЦК ЛКСМУ тов. МАКСИМЕНКО Г.Д.

15.00-15.10 Перерыв

15.10-18.00 Подготовка представителей каждой области к проведению показательных обрядов на базе обрядовой и ритуальной служб г. Киева
Заместитель Председателя Киевско... депутатов трудящихся тов. ... комиссий по внедре...

Рис. 10. На фото: Програма Республіканського семінару по підготовці робітників обласних організацій, дотичних до впровадження в життя радянських обрядів «Одруження», «Народжження» і «Похорон» (16-19 червня 1976 р., другий день роботи) [725].



ЗАКАРПАТСЬКА
ОБЛАСНА РАДА
ДЕПУТАТІВ ТРУДЯЩИХ
ВИКОНАВЧИЙ КОМІТЕТ
294008, м. Ужгород, пл. Леніна, 4
тел. 30-51, 54-19

від 25.09.75 № 1737

на № _____

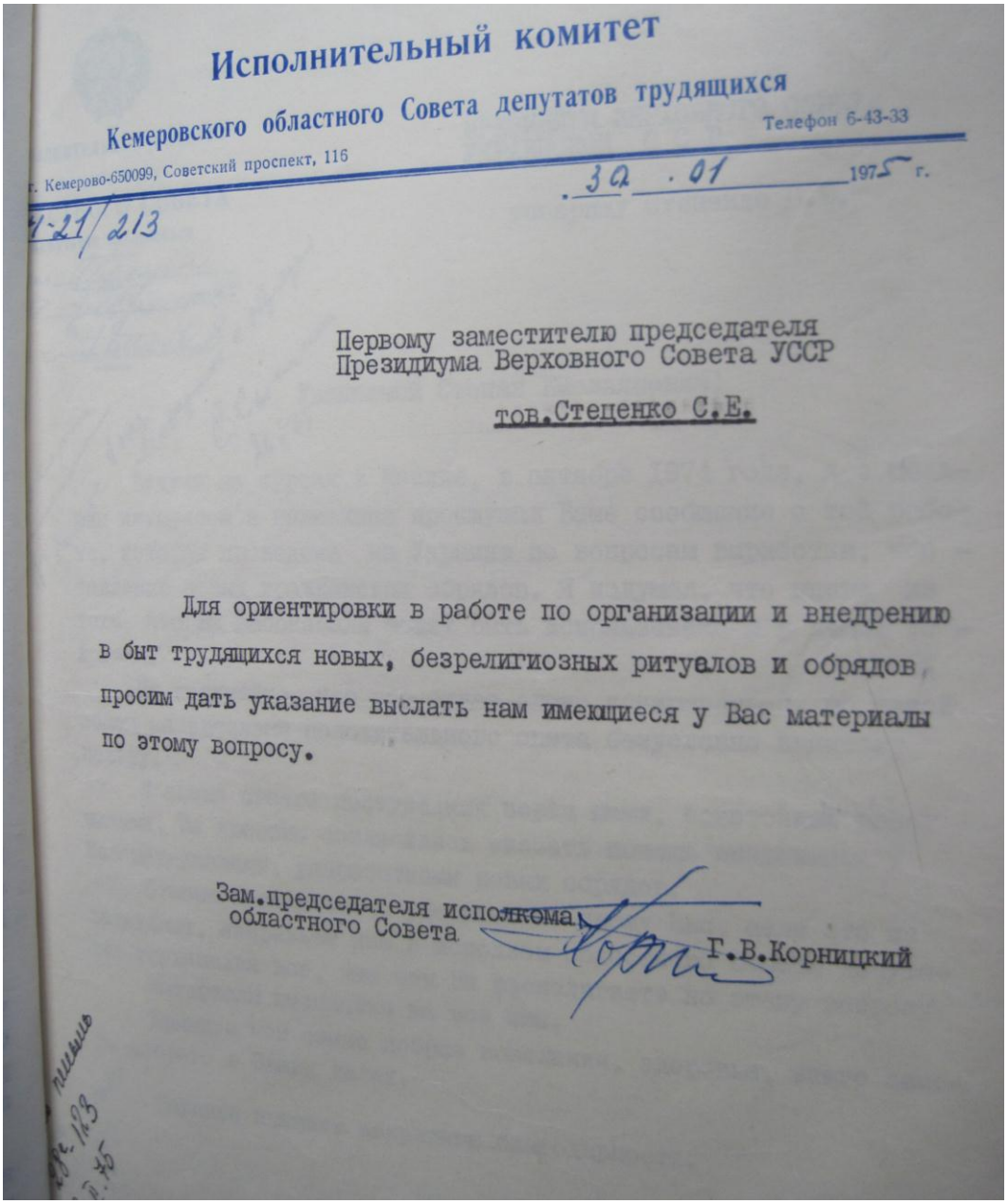
Комісії по вивченню і впровадженню нових громадянських свят і обрядів Української РСР
м.Київ - 19, вул.Кірова, 5а

Вашим листом від 28 травня 1975 року № 31-152/98 Закарпатській області були надіслані Матеріали до обрядів "Одруження", "Народини" і "Похорон" з розрахунку забезпечення ними обрядових комісій виконкомів районних і міських /обласного підпорядкування/ Рад депутатів трудящих. Обласна обрядова комісія одержала 11 примірників названих Матеріалів, а тому не має можливості забезпечити ними всі районні і міські обрядові комісії області.

В зв"язку з цим просимо додатково надіслати області 5 примірників Матеріалів до обрядів "Одруження", "Народини" і "Похорон".

Заступник голови виконкому -
Голова комісії І.П.Тимченко

Рис. 11. На фото: Лист Виконавчого комітету Закарпатської обласної ради депутатів трудящихся № 1737 від 25 вересня 1975 р. про надання Матеріалів до обрядів «Одруження», «Народини» і «Похорон» в Закарпаття [726].



Исполнительный комитет
Кемеровского областного Совета депутатов трудящихся
г. Кемерово-650099, Советский проспект, 116
Телефон 6-43-33

30.01 1975 г.

4-21/213

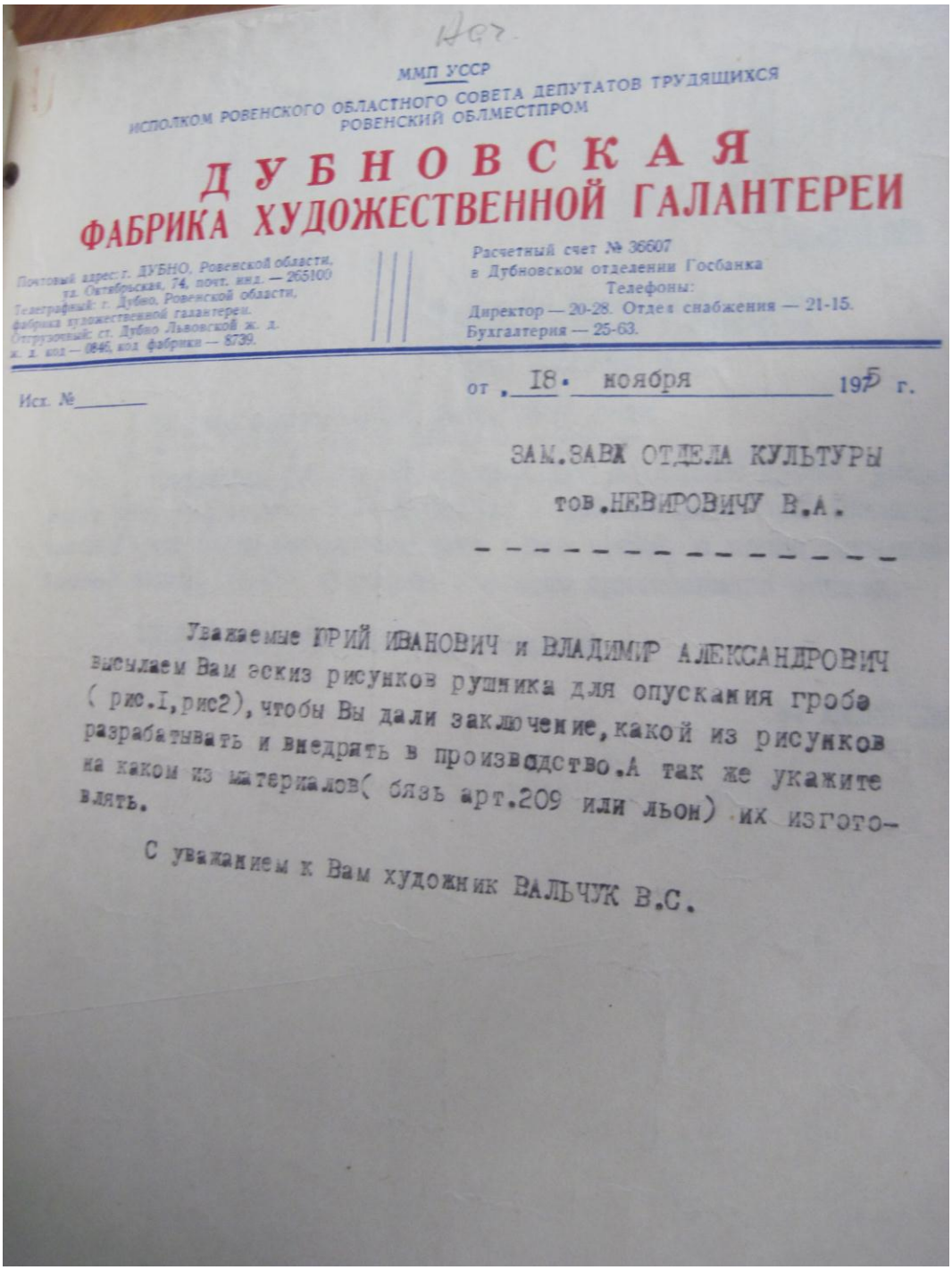
Первому заместителю председателя
Президиума Верховного Совета УССР

тов.Стеценко С.Е.

Для ориентировки в работе по организации и внедрению в быт трудящихся новых, безрелигиозных ритуалов и обрядов, просим дать указание выслать нам имеющиеся у Вас материалы по этому вопросу.

Зам.председателя исполкома
областного Совета Г.В.Корницкий

Рис. 12. На фото: Лист Виконавчого комітету Кемерівської обласні ради депутатів трудящихся № 4-21/213 від 30.01.1975 р. [726].



ММП УССР
ИСПОЛКОМ РОВЕНСКОГО ОБЛАСТНОГО СОВЕТА ДЕПУТАТОВ ТРУДЯЩИХСЯ
РОВЕНСКИЙ ОБЛМЕСТПРОМ

ДУБНОВСКАЯ
ФАБРИКА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ГАЛАНТЕРЕИ

Почтовый адрес: г. ДУБНО, Ровенской области, ул. Октябрьская, 74, почт. инд. — 265100
Телеграфный: г. Дубно, Ровенской области, фабрика художественной галантереи.
Отгрузочный: ст. Дубно Львовской ж. д. ж. д. код — 0846, код фабрики — 8739.

Расчетный счет № 36607
в Дубновском отделении Госбанка
Телефоны:
Директор — 20-28. Отдел снабжения — 21-15.
Бухгалтерия — 25-63.

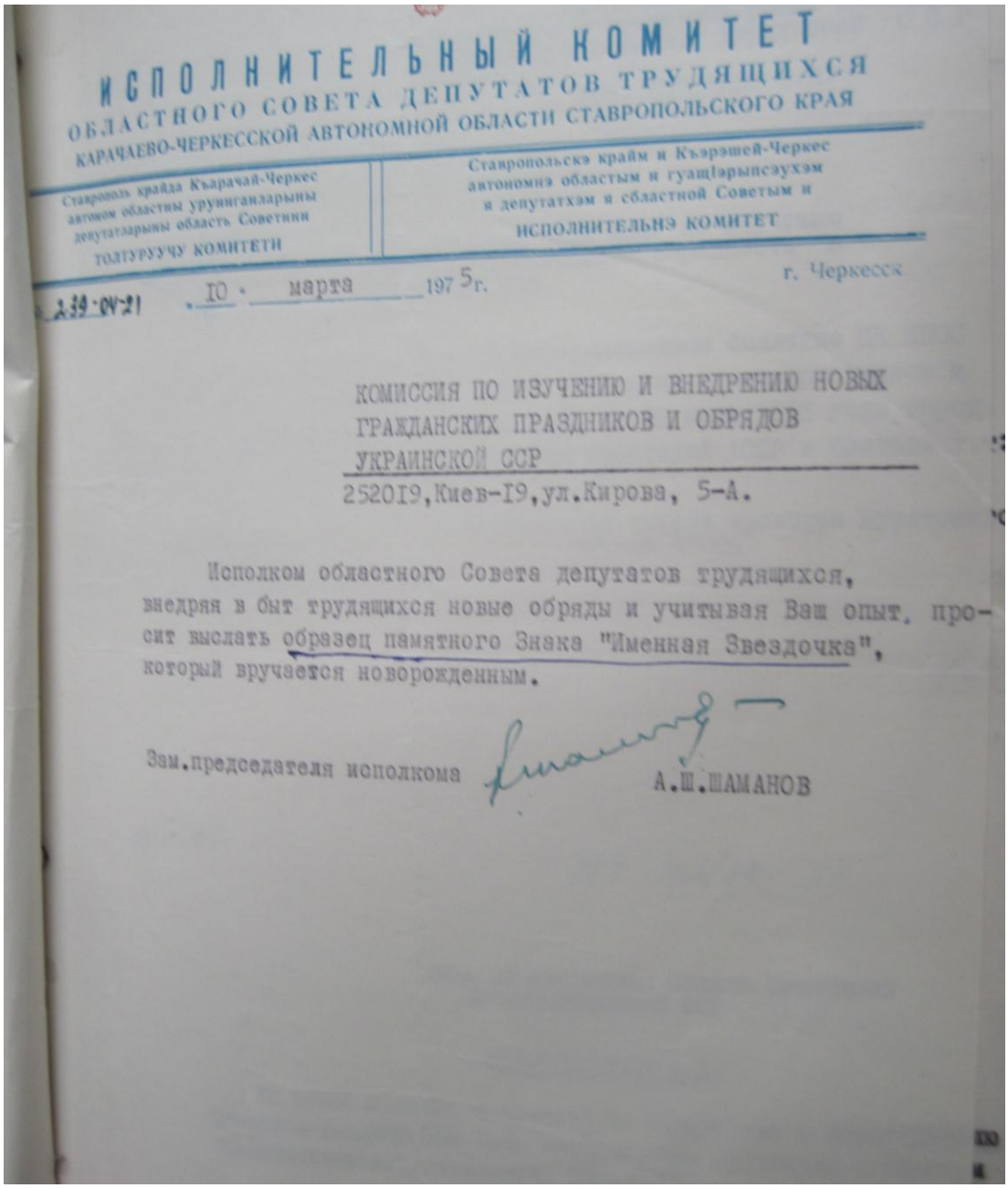
Исх. №_____ от 18 ноября 197Б г.

ЗАМ.ЗАВ ОТДЕЛА КУЛЬТУРЫ
тов.НЕВИРОВИЧУ В.А.

Уважаемые ЮРИЙ ИВАНОВИЧ и ВЛАДИМИР АЛЕКСАНДРОВИЧ высылаем Вам эскиз рисунков рушника для опускания гроба (рис.I,рис2), чтобы Вы дали заключение,какой из рисунков разрабатывать и внедрить в производство.А так же укажите на каком из материалов(бязь арт.209 или льон) их изготовлять.

С уважанием к Вам художник ВАЛЬЧУК В.С.

Рис. 13. На фото: Лист Дубновської фабрики художньої галантереї від 18.11.1975 р. [726].



ИСПОЛНИТЕЛЬНЫЙ КОМИТЕТ
ОБЛАСТНОГО СОВЕТА ДЕПУТАТОВ ТРУДЯЩИХСЯ
КАРАЧАЕВО-ЧЕРКЕССКОЙ АВТОНОМНОЙ ОБЛАСТИ СТАВРОПОЛЬСКОГО КРАЯ

Ставрополь крайда Къарачай-Черкес автоном областны урунганларыны депутатларыны область Советинин ТОЛТУРУУЧУ КОМИТЕТИ

Ставропольскэ крайм и Къэрэшей-Черкес автономнэ областым и гуащIэрыпсэухэм я депутатхэм я областной Советым и ИСПОЛНИТЕЛЬНЭ КОМИТЕТ

239-04-21 10 марта 1975г. г. Черкесск

КОМИССИЯ ПО ИЗУЧЕНИЮ И ВНЕДРЕНИЮ НОВЫХ
ГРАЖДАНСКИХ ПРАЗДНИКОВ И ОБРЯДОВ
УКРАИНСКОЙ ССР
252019,Киев-19,ул.Кирова, 5-А.

Исполком областного Совета депутатов трудящихся, внедряя в быт трудящихся новые обряды и учитывая Ваш опыт, просит выслать образец памятного Знака "Именная Звездочка", который вручается новорожденным.

Зам.председателя исполкома А.Ш.ШАМАНОВ

Рис. 14. На фото: Лист Виконкому обласнї ради депутатів трудящихся № 239-04-21 від 10.03.1975 р. [726].