

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

СВІТЛАНА САДОВЕНКО

**ХРОНОТОПИ АКСІОСФЕРИ
УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ**

МОНОГРАФІЯ

Київ – 2019

УДК 008.001.11 (477) «19–20» + 398.1 (477) + 78.067.26 (477) + 398.2 (477) + 398.831 (477) + 781.000.141 (477) : 303.733
ББК 71.4 (4Укр) + 82.3 (4Укр) + 85.988 (4Укр) + 85.313 (4Укр) + 87.21в
С 14

Рекомендовано до друку Вченою радою Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, протокол № 2 від 26 вересня 2018 р.

Рецензенти:

Більченко Є.В., доктор культурології, доцент (м. Київ);
Круль П.Ф., доктор мистецтвознавства, професор, академік Академії наук вищої освіти України (м. Івано-Франківськ);
Яковлев О.В., доктор культурології, доцент (м. Київ).

Садовенко С.М.

С 14 Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с.

ISBN 978-966-452-197-7

У монографії у світлі сучасної культурології концептуалізується поняття хронотопу, відбувається його включення у процес дослідження аксіосфери української народної художньої культури. Розкрито системотворчу роль хронотопів у творенні ціннісного поля української народної художньої культури на основі її архетипних рядів. Обґрунтовуються можливості методологічного застосування концепту хронотопу як контекстуального дискурсу аналізу феномену української народної художньої культури в системі її зовнішніх та внутрішніх просторово-часових та ціннісно-сміслових характеристик.

Здійснюється експлікація поняття «українська народна художня культура», яке донині функціонувало імпліцитно й латентно у складі інших концептів. Закладаються основи структурно-функціонального та аксіологічно-архетипного аналізу хронотопу української народної художньої культури в аспекті визначення її морфології та типології. Як специфічний культурфілософський аспект аналізу пропонується сизигічна методологія, як специфічний культурознавчий аспект – феноменологія, за умов одночасного використання яких культурологічно упорядковується триада темпоральності у хронотопі. Концентрацією традиційного українського міфопоетичного хронотопу обрано українську народну казку.

Монографію адресовано науковцям, зокрема фахівцям галузей культурології, філософії, естетики, етнографії та етнології, мистецтвознавства, а також – викладачам, аспірантам, студентам та всім, хто цікавиться питаннями української народної художньої культури.

УДК 008.001.11 (477) «19–20» + 398.1 (477) + 78.067.26 (477) + 398.2 (477) + 398.831 (477) + 781.000.141 (477) : 303.733
ББК 71.4 (4Укр) + 82.3 (4Укр) + 85.988 (4Укр) + 85.313 (4Укр) + 87.21в

ISBN 978-966-452-197-7

© Садовенко С. М., 2019

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	6
РОЗДІЛ 1. УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА У ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИХ ВИМІРАХ КУЛЬТУРОЛОГІЇ	11
1.1. Експлікація поняття «українська народна художня культура»: культурологічні аспекти концептуалізації	11
1.2. Фольклор як смислове ядро української народної художньої культури.....	37
1.3. Фольклоризм та неофольклоризм як результати об'єктивації форм фольклору в культурі модерну і постмодерну	55
1.3.1. Фольклоризм у соціокультурному контексті модерної творчості має та її індивідуалізації.....	55
1.3.2. Взаємодія фольклору і самодіяльної художньої творчості (аматорського мистецтва).....	66
1.3.3. Неофольклоризм як постмодерна складова української народної художньої культури	78
РОЗДІЛ 2. ХРОНОТОПКА ТА СЕМАНТИКА УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ АРХЕТИПІВ	93
2.1. Поліфонія інтерпретацій хронотопу крізь призму взаємодії класичної та некласичної світоглядної парадигм	93
2.2. Архетипи як позаісторичне тло семантичного простору культури.....	106
2.3. Міфопоетичні архетипи смислового топосу української народної художньої культури	120
2.4. Українська народна казка як концентрація традиційного українського міфопоетичного хронотопу.....	138
РОЗДІЛ 3. АКСІОСФЕРА ЯК СВІТОГЛЯДНЕ ПІДРУНТЯ ХРОНОТОПІВ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ	157
3.1. Концептуалізація поняття «аксіосфера» в культурологічному дискурсі: діалог традицій і новацій, генотексту та фенотексту.....	157
3.2. Традиційні моделі простору і часу в аксіосфері української народної художньої культури	176
3.3. Аксіосфера української народної художньої культури як чинник збереження етнокультурної ідентичності.....	193

РОЗДІЛ 4. ТРАНСФОРМАЦІЇ АКСІОФЕРИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ У ХРОНОТОПІ НЕКЛАСИЧНОЇ КАРТИНИ СВІТУ

XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ..... 217

4.1. Становлення національної специфіки українського фольклористичного дискурсу у хронотопі аксіосфери

радянської культури 217

4.2. Трансформації української народної художньої культури у просторово-часових реаліях постмодерну..... 239

4.3. Збереження традиційної аксіосфери української народної художньої культури у локальних топосах 255

ПІСЛЯМОВА 276

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 284

ДОДАТКИ 323

CHRONOTOPES OF AXIOSPHERE OF UKRAINIAN FOLK ART CULTURE

MONOGRAPH

Annotation

In the monograph, the concept of chronotope is defined in the light of modern cultural studies, and the chronotope is included in the investigation process of Ukrainian folk art culture axiosphere. The chronotope backbone role in creation of value field of Ukrainian folk art culture is detected on the base of its archetype rows.

The possibilities of methodological application of the chronotope concept as a contextual discourse of the phenomenon of Ukrainian folk art culture analysis in the system of its external and internal space-time and value-semantic characteristics are substantiated. The explication of the concept «Ukrainian folk art culture» has been accomplished, which has been functioned implicitly and latently as part of other concepts up to now. The foundation of the structure-functional and axiological-archetype analysis of Ukrainian folk art culture chronotope has been laid and it's been done in the aspect of determining its morphology and typology. It is suggested to use syzygy methodology as specific cultural-philosophy aspect of the analysis, phenomenology as a specific cultural study aspect, and, under the condition of simultaneous usage of both, the triad of temporality in chronotope is culturally organized. The Ukrainian folk fairy tale has been chosen as a density of the traditional Ukrainian mythopoetic chronotope.

The monograph is addressed to scientists, the specialists in the fields of culture in particular, in the field of philosophy, aesthetics, ethnography and ethnology, art study, as well as teachers, graduate students, students and anyone who is interested in issues of Ukrainian folk art culture.

П Е Р Е Д М О В А

Нині, коли гуманітарна думка, пройшовши шлях еволюції від класичної (премодерн і ранній модерн) через посткласичну («криза культури» початку ХХ століття) й некласичну (зрілий модерн ХХ століття), дійшла до постнекласичної (постмодерної, друга половина ХХ – початок ХХІ століття) картини світу, усі усталені категорії філософського мислення піддаються трансформації. Чільне місце серед них посідає поняття «хронотоп», попри те, що може здаватися, що воно вичерпало свій методологічний потенціал після кризи «бахтіани» та лінійної темпоральності.

Установки на релятивність та гетерохронність як поєднання множинності часовостей за умов зламу єдиного класичного наративу історії передбачають не лише класичний рух часу у просторі і не лише некласичну відносність часу, але й «компресію» і просторову відносність, інтерактивну залежність просторових та часових вимірів буття. Отже, очевидними є існування гнучкого взаємозв'язку простору і часу, акцентуація на просторі та просторовості, зростання значущості суб'єктивного «відчуття часу», звернення до питань формування нових символічних меж, що розділяють теперішнє, минуле і майбутнє в архітектоніці людського спілкування. Природно виникає необхідність методологічної деконструкції хронотопу як процедури, що передбачає деструкцію класичного хронотопу та реконструкцію хронотопу нового, розбірку та збірку архетипних елементів цієї смислової структури.

Жак Дерріда, автор терміну «деконструкції», традиційно презентований у філософській рефлексії як «теоретик постструктуралізму», вважав, що деконструкції в однині не існує, а є лише численні поодинокі акти й жести розбірок-збірок текстів. З іншого боку, розосереджені деконструкції Ж. Дерріда, учня М. Гайдеггера, з його ідеєю деструкції та символічного тлумачення, не втрачають зв'язку з класичними процедурами аналізу текстів культури, такими як: герменевтична інтерпретація, семіотичний розбір тексту, його класифікація та типологізація, – тобто з процедурами, спрямованими на пошук

прихованого архетипного ядра («Археписьма» у Ж. Дерріда). Це свідчить на користь критичного перегляду опозиції «модерн – постмодерн» та необхідності застосування поліфонічної методології їх синтезу.

У монографії концепт «хронотоп» як спільний знаменник взаємодії класичних і неklasичних парадигм, визначається як ключова координатна сітка структуралізації української народної художньої культури, відповідно до якої здійснюється формулювання її морфології і типології. Отже, поняття, яке переважно вживалося стосовно аналізу форм простору і часу в літературних текстах, трансформовано у царину фольклорних цінностей та архетипів.

В епоху глобалізаційних змін етнокультурний модус буття людини дедалі більше виявляє своє провідне значення, а дослідження сфери міфопоетичної традиції привертає все більшу увагу науковців. Тому важливість дослідження природи, становлення і розвитку української народної художньої культури як джерела й ґрунту інших художніх форм стає очевидною. З огляду на те, що спеціальних досліджень цього явища в його цілісності нині практично не існує, то одним із завдань, поставлених у цій праці, стало проведення експлікації поняття української народної художньої культури як унітарного утворення, здійснення типологізації та виявлення її конститутивних ознак, проведення аналізу структури та механізмів її функціонування.

Українська народна художня культура за своєю сутністю є поняттям, що закарбовує відповідне семантичне поле функціонування культурних форм, котрі виражають «дух художнього» як світоглядну інтенцію, сформовану у відповідному міфопоетичному часопросторі. Звідси виникла необхідність розкриття архетипних фігур смислового топосу та аксіосфери у хронотопах українського фольклору.

У парадигмі структурного аналізу українська народна художня культура, що є підсистемою 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 поведінки тощо. Отже, структурна сутність української народної художньої культури розкрита в дослідженні як делікатний і водночас суперечливий процес буття, закарбований у системі творів мистецтва, що поєднані спільною аксіосферою і підіймаються з єдиного смислового поля, яке, своєю

чергою, занурюється в архетипні структури міфів. Координатну сітку смислового поля української народної художньої культури становить міфологічний хронотоп, який єднає просторово-часові реалії статичного (циклічного) часу (архетип Золотого віку) та радіального простору (архетип кола, або «матрьошки»).

Українська народна художня культура структурно представлена в дослідженні оригінальним цілісним смисловим феноменом, 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. З іншого боку, разом фольклор, фольклоризм та неофольклоризм є культурними формами стосовно такого явища, як художня самодіяльність або аматорське мистецтво, що тлумачиться як їх спільний артефакт (артефакт артефактів).

Відповідно до первинної типології українська народна художня культура поділена на архаїчну та сучасну. З архаїчною щільно пов'язане поняття «автентичність», що визначає реальний зміст культурної форми та її трансформацію в історичному просторі. До сучасних форм віднесено зазначені вище складові. Структурна ієрархія всередині української народної художньої культури з погляду зв'язків її структурних елементів та виявлення особливостей буття системи твору мистецтва на основі характерних ознак народної художньої культури, до яких належать анонімність, традиційність, органічна єдність традицій і інновацій та спадкоємність, осмислюється в монографії як «механізм» і «організм».

Синергетичний підхід до аналізу художнього виявляє у його полі моменти кризи системи (точки біфуркації), відповідями на яку постають численні «флуктуації» форм фольклору, які, варіюючи навіть у нових формах і смислах, зберігають адекватність історично лабільним етнокультурним цінностям та відносно усталеним щодо часу архетипічним структурам. Структуралістська єдність історії та структури (К. Леві-Стросс) дає синхронічний та діахронічний зрізи системи координат фольклорного семантичного топосу.

В основі авторського тлумачення класичного поняття «хронотоп» лежать феноменологічні уявлення про простір і час як про релятивно-індивідуальні «тяглість» (параметр простору) та «тривалість», або «темпоральність» (параметр часу), тобто – суб'єктивні антропологічні

характеристики життєвого світу (Lebenswelt E. Гусерля), що існують та інтерпретуються як культурні смисли свідомості, укорінені в архетипічних структурах.

Складний поліфонічний світ українського народного художнього хронотопу актуалізує його у світлі пріоритетів сучасної культурології, адже до складу хронотопу входять взаємопов'язані у єдиний згусток концепти: аксіосфера, архетипи, смислове поле, феномен фольклору, феномен художнього. Хронотоп виражає цілісну ціннісно-смислову рефлексію суб'єктів культури картини світу та її істотної складової – космосу мистецтва, феномену художнього та естетичного. Відтак, хронотоп є актуальним предметом дослідження української філософської культурології, смисли якої переплітаються в роботі із західними структуралізмом та постструктуралізмом.

Отже, важливе місце в системі української *художньої культури* належить *народній художній культурі*, яка фіксує глибинний зв'язок національного мистецтва з етнокультурними архетипами.

Первинну культурну форму, серцевину української народної художньої культури становить *фольклор*, який у просторі і часі об'єктивується в інтерпретативно-варіативних втіленнях відповідних артефактів – фольклоризму, неофольклоризму, художньої самодіяльності (нині аматорського мистецтва), інших новітніх формах. Українська народна художня культура, інтерпретована як своєрідне семантичне поле, виростає з архетипічних структур міфопоетичної спадщини, формує відповідну царину дотеоретичного досвіду (життєсвіт) та на рівні самосвідомості визначає картину світу і сферу цінностей етносу (*аксіосферу*), втілену в знаково-символічних структурах текстів (*семіосфері*). Ключовими координатами смислового поля культури є просторово-часові реалії (*хронотоп*). Тому хронотопний підхід до української народної художньої культури є основною складовою її семіотичного аналізу.

Комплексне кроспарадигмальне осмислення української народної художньої культури на основі синтезу модерну та постмодерну, філософської та соціальної культурології, структурного аналізу й постструктуралізму, аналітичної психології та філософії діалогу, феноменології та герменевтики, безсумнівно, належить до сучасного теоретичного простору культурології як міждисциплінарної науки. Синтез значного обсягу наукових знань, що належать до різних аспектів культурологічної думки – теоретичних, історичних, світоглядних,

ментальних, – акумулює уявлення про сутність, смисли та фактори розвитку української культури.

У представленому монографічному дослідженні ключовими концептами, що перебувають у взаємозв'язках, є поняття «*хронотоп*», «*аксіосфера*» та «*архетип*». Хронотопи становлять конкретний регіонально-історичний контекст актуалізації архетипів. Архетипи, виражені у відповідних символічних іпостасях, утворюють позаісторичні базові моделі для формування *смислового поля (семантичного топосу)* української народної художньої культури, концентрацією якого є світ цінностей – аксіосфера. Аксіосфера є історичним підґрунтям для формування картини світу, координатною сіткою якої є хронотоп. Таким чином, хронотопи постають одночасно і відправною точкою, і кінцевим результатом функціонування аксіосфери культури як системи з чітко організованою структурою. Спираючись на категорію хронотопу, ми пропонуємо нове культурологічне бачення української народної художньої культури.

Висловлюю щирю вдячність ректорові Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, доктору філософії, професору, академіку Академії наук вищої освіти України, заслуженому працівникові освіти України, лауреату Державної премії України в галузі науки і техніки, Почесному члену Національної Академії мистецтв України *В.Г. Чернецю*, Вченій раді НАКККіМ, вельмишановним рецензентам – доктору культурології, доценту *Є. В. Більченко*, доктору мистецтвознавства, професору *П. Ф. Крулю*, доктору культурології, доценту *О. В. Яковлеву* – за виявлені увагу і неупереджене ставлення до тексту монографії.

Особливу подяку висловлюю науковому консультанту дослідження – доктору мистецтвознавства, професору *В. Д. Шultzгіній*.

Дякую всім колегам-культурологам, мистецтвознавцям, наукова співпраця з якими на конференціях, засіданнях кафедр і методологічних семінарів у НАКККіМ сприяла роботі над монографією і підготовці до захисту дисертації.

Маю сподівання, що представлена монографічна праця буде привабливою і корисною для науковців, викладачів, аспірантів, студентів і усіх, кому цікаві питання, пов'язані з вивченням української народної художньої культури від минулого до сучасності.

РОЗДІЛ 1

УКРАЇНСЬКА НАРОДНА ХУДОЖНЯ КУЛЬТУРА У ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИХ ВИМІРАХ КУЛЬТУРОЛОГІЇ

1.1. Експлікація поняття «українська народна художня культура»: культурологічні аспекти концептуалізації

Філософський сенс поняття експлікації (від лат. *explico* – пояснюю, уточнюю, трактую) передбачає вичленування із первинного розсіяного середовища філософом 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-смысловому культурному контексті.

Кожна епоха, кожен етап суспільного розвитку, особливо фази соціальних зрушень, одну з яких нині переживає українська культура, викликають необхідність проведення наукового аналізу її стану, без якого неможливо знайти відповіді на актуальні питання історичного, сучасного й прийдешнього культурного буття. Серед таких питань, зокрема: чому українська народна художня культура нині набуває дедалі більшої актуальності щодо її вивчення в контексті закономірностей буття та цілісного бачення особливостей української культури, тлумачення її як складової частини загальнокультурного процесу та потреби щодо використання її ексклюзивності, раритетності, унікальності? Чому проблеми збереження й розвитку національних традицій, їх взаємодії з іншими традиційними культурами, визначення їхніх перспектив у сучасному світі набувають нової гостроти? У чому полягає довготривалість побутування української народної художньої культури

в її поліфункціональності та культурній інтра- й екстраполяції?

Актуальність дослідження народних традицій зокрема і звернення до традиціоналізму взагалі, в тому числі в рамках фольклору, обумовлене станом глобалізації у XXI столітті, коли виникла суперечність між двома провідними тенденціями розвитку сучасної культури: *уніфікація* (нівелювання культурних кодів) та *диверсифікація* (їх поглиблення). Якщо уніфікація породжує класичний глобалізм з його тиражованою стандартністю, посиленою універсальними інформаційними технологіями, то диверсифікація надає глобалізму нових неklasичних локальних форм, що урізноманітнюють парадигму «плавильного котла» народів такими компромісними проектами, як: *мультикультуралізм, транскультура, глокалізм (глоболокалізація), трансформізм, «реформаторство», скептицизм, «етнофутуризм», діалог архаїки та етичного консерватизму з естетичними цінностями класичного модерну, різноманітні комбінації етнокультурних кодів та архетипів з новими медійними технологіями*. Світ фольклору переможно входить у цифрову реальність, посідає значне місце у гібридних віртуальних експериментах, стає частиною кіберпростору та культури нових медіа, породжує нові музичні форми, відеокультури та інші ринкові «екзоти» «третьої хвилі». Утім, відносність та умовність зазначених альтерглобалістичних варіантів розвитку стосовно глобального ринку часто перетворює національну культуру на своєрідний комерційний прийом, або, як зазначає Ніколя Бурріо, ігрове «татування», необхідне для просування екзот-продукту на ринку монополістів, що не має нічого спільного з відродженням історичної пам'яті [83]. Такі суперечності ще більше загострюють необхідність звернення до фольклорної автентики як виразу онтології буття народу в її не заангажованій суспільними маніпуляціями та рекламою формі.

Останнім часом в українській соціально-філософській і мистецтвознавчо-культурологічній думці з'явилася низка фундаментальних праць, предметом дослідження яких стала художня (О. Алексєєва, О. Афоніна, О. Жирова, Н. Жукова, Т. Карпова, В. Котеля, В. Личковах, В. Малахов, Т. Мітрягіна, М. Риндіна, Ю. Романенкова, О. Соловійов, В. Шульгіна, О. Яковлев та ін.) і духовна (релігійна) культура (Є. Більченко, П. Герчанівська, О. Зосім, В. Піщанська та ін.). Втім, питання про природу і протиріччя розвитку та історичних форм існування української *народної художньої* культури в них розглядалися опосередковано або не порушувалися зовсім. Недостатньо вивченими залишаються питання щодо необхідності відродження традиційних форм

народної художньої культури. Актуальною втримується необхідність знаходження відповідей стосовно того, що саме потрібно робити, щоб старовинні габітуси народної художньої культури не перетворилися на віджилі музейні реліквії, а продовжували нести свою художньо-естетичну і моральну цінність у сьогоденні.

Зазначені соціокультурні та історіографічні чинники актуальності потребують проведення експлікації та культурологічної концептуалізації змісту поняття «народна художня культура», яке на сьогодні не має чіткого формулювання, й певні аспекти якого в сучасному вітчизняному науковому обігу дотепер залишаються малорозкритими, що часом призводить до термінологічного непорозуміння.

Відповідно, відправною *метою* нашого дослідження та, зокрема, його першого методологічного розділу, що становить концептуальний каркас усієї роботи, є *культурологічна експлікація поняття «українська народна художня культура» на основі методологічного синтезу модерних та постмодерних підходів.*

У контексті поставленої мети розкриття концепту «українська народна художня культура» передбачає вирішення певних *завдань*, серед яких, зокрема: виявлення архітектоніки української народної художньої культури та аналіз її окремих структурних елементів; теоретичні пошуки щодо розширення понятійно-категоріального апарату у сфері народної художньої культури; узагальнення існуючих визначень та їх авторське переосмислення.

Розпочнемо з більш докладного *історіографічного аналізу проблеми*, який дозволить виявити її суттєві предметні аспекти.

Проблеми художньої культури розглядалися провідними науковими діячами на різних історичних етапах. До цих проблем дослідники зверталися протягом усієї історії розвитку філософії і природничо-наукового знання. Серед них, безумовно, Арістотель, Платон, Ф. Гегель, Е. Гуссерль, М. Гайдеггер [165–185]. Художня культура, мистецтво становлять важливу частину соціального життя, мають безпосередній вплив на формування певного типу свідомості суспільства, якості цивілізації. 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. 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 [50; 245; 247].

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. Національна культура не може існувати без творчого спілкування з іншими культурами. Нам, сучасникам, необхідно дбати, щоб і нині, і в майбутньому українська народна художня культура оцінювалася як національний внесок у міжнародний культурний процес. У зв'язку з цим, вимоги щодо концептуалізації української народної художньої культури, широкого розкриття спектра її сфер, можливостей, функцій, перспектив, особливо в сучасній ситуації, коли українська культура прагне посісти гідне місце в європейському культурно-мистецькому просторі та у світовому співтоваристві, на нашу думку, зростають [495, с. 102].

Різні аспекти порушеної теми було відображено в наукових пошуках радянського періоду. Філософсько-естетична думка розвивалася переважно в марксистському напрямі. Видатні науковці того часу розглядали мистецтво як елемент символічної надбудови. Зокрема, М. Каган, М. Лівшиць, Л. Столович досліджували проблеми мистецтва та естетики крізь призму розвитку суспільства [272–276; 349]. Л. Кунчева, А. Фортова, Ю. Лукін розкривали ціннісно-орієнтаційні складові художньої культури, розглядаючи культуру й мистецтво у діалектичній єдності етичного й естетичного. Так, Ю. Лукін закликав до традиційної народницької ідеї про тріаду «Істина. Добро. Краса», розмірковуючи про необхідність впливу мистецтва на духовний світ людини. І. Кучмаєва, М. Хренов розширили наукові уявлення про інтегративні процеси і сприйняття світу як цілого крізь призму культури й мистецтва [576; 577].

Нині, як в українській, так і у світовій науці, відбувається переосмислення культурних практик, які мали місце за радянської доби. Варто зазначити, що тепер досягнення і прорахунки того часу вже не розцінюються з позиції лише регресивної заперечності, що особливо відрізняло останнє десятиліття минулого століття. Зокрема, відбувається переосмислення сутності і значення художньої культури XX ст., що раніше означало редукування її до культури тоталітарного типу з обмеженими

оцінними функціями і не дозволяло теоретично розкрити всю міру складності і суперечливості досліджуваного феномена.

Відчутним є переосмислення сутності і значення художньої культури ХХ ст., адже формування стійкого інтересу до проблем теорії й історії культури, культурної динаміки, культурної політики і культурного будівництва припадає на другу половину 60-х – початок 70-х рр. ХХ ст., коли з'явилася плеяда вчених-суспільствознавців і гуманітаріїв, чий дослідження заклали основи сучасної культурології.

Найновітніша фаза розвитку досліджень української культури, в 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. Необхідне уточнення структури і функцій *української народної художньої культури*, її традиційних і інноваційних пластів. Справді, якщо класичні культурознавчі студії народної художньої культури (зокрема у межах просвітницького народознавства) на українському ґрунті інерціально тривають, то власне культурологічні дослідження, з відповідним рівнем неklasичної концептуалізації, чомусь до цього часу стосуються лише сучасної культури, в тому числі медіа-арту та кібер-простору, проте не зачіпають сфери фольклору. 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 К. Юнга, Дж. Кемпбела, М. Маклюена, Дж. Гаети, Р. Бартла та інших дослідників відбувається активна експлікація міфів та архетипів у мережевій реальності, кіноіндустрії, рекламі, віртуальних іграх тощо).

Між тим, подолання відчуження сучасної людини, яка в постмодерній «війні проти цілого» (Ф. Ліотар) дійшла до повної загибелі суб'єктності, якщо здійснювати це подолання не через ідеологічний фундаменталізм, знову-таки наводить нас до традиційного життєсвіту. В атмосфері глобалізаційних зрушень ХХІ століття комунікативні умови для збереження й розвитку народної художньої культури, в тому числі

локальних (традиційних) культур, стають дедалі сприятливішими. Це може бути пов'язане зокрема з тим, що в реаліях сьогодення усна народнопоетична творчість, з її ужитковими прагматичними цінностями, сприймається подекуди в ракурсі далекого історичного минулого, а накопичені естетичні цінності усвідомлюються як категорія суто музейна, а отже, ексклюзивна й унікальна [515, с. 17]. Звернення до традиційних першоджерел у культурній сфері сучасності забезпечується існуючим ринковим попитом саме на ексклюзивне й унікальне (В. Малахов [388; 389]). Проте роль традицій української народної художньої культури в національній самоідентифікації українців завжди мала велике значення і продовжує стало втримуватися й статечно залишатися непорушною в моральній соціалізації нинішніх мешканців України, незалежно від етнічного походження. Внутрішня «діалогічність» (термін М. Бахтіна) української народної художньої культури санкціонує накопичення унікального досвіду «синтетичності», що увібрав спільні слов'янські та європейські елементи, традиції різних релігійних культур. Українська народна художня культура – явище, яке фіксує живу глибину народної пам'яті, а отже, є актуальним аксіологічним механізмом акультурації суб'єкта. Саме через сприйняття, освоєння та відтворення артефактів народної культури відбувається культурна ідентифікація людини, відчуття нею повноти буття, освяченого творчістю предків, їх знаковим ставленням до навколишнього світу, релігійного та морального імперативу.

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, праці з питань щодо народного характеру, національної самосвідомості тощо (М. Бахтін, М. Бердяєв, С. Булгаков, Л. Гумільов, І. Ільїн, А. Личковах, А. Лосєв, В. Розанов, В. Соловійов, П. Флоренський, А. Хомяков та ін.) [36–44; 55; 166; 363–364; 367–373].

Закономірним при розгляді феномену народної художньої культури в історичному вимірі є опертя на логіку осмислення й методи дослідження істориків і культурологів, а саме: мислителів епохи Просвітництва, у працях яких простежується розуміння процесу розвитку народного мистецтва, оригінальність якого обумовлена традиціями і природними умовами проживання етносів і народів (Д. Віко, І. Гердер, В. Гумбольдт та ін.); зарубіжних фольклористів (Ш. Бен, Р. Боггс, Дж.-Т. Гомм, Е. Карнейро, М. де Мартинес, А. Тейлор, Б. Хаковелья); іноземних

науковців, дослідження яких присвячені новаторству в мистецтві (Н. Конрад, Д. Кроулі, Т. Монро); представників західної культурологічної думки (Дж. Гусфілд, Ю. Крістева, Р. Такер, С. Ейзенштадт та ін.); перших вітчизняних фольклористів (І. Забелін, Н. Костомаров, А. Терещенко) та збирачів і дослідників українського фольклору минулого (К. Квітка, Ф. Лавров, М. Родіна, Г. Танцюра та ін.) і сучасності (М. Гордійчук, Г. Громов, Л. Дунаєвська, А. Іваницький, О. Курочкін, О. Правдюк, С. Шевчук, Л. Шурко та ін.); представників міфологічної школи фольклористики (А. Афанасьєв, Ф. Буслаєв, О. Міллер, А. Потебня) та 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, Е. Маркарян, В. Межуєв, Л. Столович та ін.), у тому числі української (Є. Більченко, Ю. Богуцький, П. Герчанівська, О. Кравченко, А. Кікоть, К. Кислюк, О. Колесник, В. Личковах, Ю. Сабадаш, О. Смоліна, В. Шейко та ін.); учених, які вивчають теорію й історію народної культури (Т. Бакланова, П. Богатирьов, В. Гусєв, І. Земцовський, М. Каган, А. Каргін, В. Пропп, Б. Путілов, Б. Соколов, Ю. Соколов, К. Чистов, В. Чичеров та ін.); дослідників фольклору ХХ ст. (В. Анікін, О. Балдіна, Є. Бикова, С. Грица, В. Гусєв, М. Дмитренко, В. Крисов, М. Некрілова, К. Рождественський та ін.); науковців, праці яких присвячені новаторству в мистецтві (О. Афоніна, В. Василенко, Н. Гончаренко, В. Шульгіна та ін.), неофольклоризму (А. Гончаров, О. Дерев'янченко та ін.), взаємодії традицій і новацій (Н. Солодовникова, Ю. Сугрובה 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.), музичної культури української діаспори (Г. Карась) [288] тощо.

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 в низці наукових досліджень першого та другого десятиліття ХХІ століття (Є. Більченко, П. Герчанівська, Ж. Денисюк, А. Дубрівна, О. Жирова, О. Зосім, Т. Карпова, Г. Карась, В. Котеля, В. Личковах, О. Овчарук, Л. Паславська, В. Піщанська, М. Риндіна та ін. [63–67; 129; 289]. Аналіз проблем історії і філософії культури як метахудожнього явища, що належить ученим мистецтвознавчо-фольклористичного спрямування (М. Гордійчук,

М. Грінченко, С. Грица, М. Дмитренко, А. Іваницький, С. Павлишин, М. Черкашина та ін.), дозволяє вирізнити основні напрями дослідження проблем українського народного мистецтва ХХ–ХХІ ст.

Українська народна художня культура є результатом дії ментальних чинників у вигляді форм та засобів їх утворення. Національний характер народу, його «дух», національні особливості культури завжди були в центрі уваги українських мислителів (Д. Антонович, О. Бочковський, Г. Ващенко, М. Костомаров, Ю. Липа, В. Липинський, О. Потебня, І. Франко, Д. Чижевський, В. Щербаковський та ін.). Опосередковано до порушеної проблеми зверталися А. Бичко, І. Бичко, О. Бичко, В. Воловик, А. Горак, А. Кавалеров, В. Кремень, С. Кримський, М. Михальченко, М. Мокляк, Н. Победа, В. Табачковський, В. Шинкарук та ін. Етнічна ментальність як психологічний феномен розглядалася у наукових працях О. Баришполець, В. Бобика, О. Донченко, І. Єршової-Бабенко. У соціокультурному аспекті – Б. Поповим, М. Степиком, Л. Шклярком. Окремі економічні, соціальні, політичні, історичні, мистецтвознавчі, культурологічні, педагогічні аспекти етноментальності знайшли відображення у дослідженнях останніх років у працях В. Андрущенка, В. Антонюк, В. Беха, В. Бітаєва, Ю. Богуцького, С. Волкова, П. Герчанівської, Г. Карась, О. Кравченка, В. Личковаха, А. Місуно, С. Наумкіної, О. Овчарук, Н. Цимбалюк, В. Шейка, Н. Шульги, В. Шульгіної, В. Чернеця, О. Яковлева та інших науковців сучасності [15; 68; 104; 129; 130; 229; 230; 310; 363; 364; 430; 542; 543; 627].

Синтетичний характер художньої культури при її розгляді зумовлює використання *інтегративного підходу*, основну складову якого становить системний аналіз. Системний аналіз української народної художньої культури спирається на адекватну принципу комплексності методологію *функціоналізму*, у межах якого явище досліджується як структуроване системне утворення з внутрішньою складною будовою. За використання цього підходу досліджуваний об'єкт умовно ділиться на складові частини, між якими виявляються співвідношення, визначаються правила їх поєднання в групи. Основи класичного функціоналізму закладені в історії гуманістики британським соціальним антропологом Б. Малиновським. У його відомій праці «Наукова теорія культури» фіксується єдність соціології і теорії культури, а ширше – спільність позитивістських принципів природничих наук і знання про людину [390]. Відповідно до класичного функціоналізму, культура аналізується у парадигмі теорії систем як цілісна сукупність взаємопов'язаних елементів зі складною ієрархічною структурою. Культура розглядається як структурована сукупність окремих, відносно замкнутих складових (інститутів, або «ізолятів» – *англ. isolate*),

кожен з яких має певне призначення, характеризується конкретним набором механізмів і засобів задоволення тих чи інших суспільних потреб. Такий набір інструментарію, який фіксує соціальний статус «ізоляту» як форми відповіді на виклик, і становить «функцію». Отже, *функція* є дзеркалом складного ланцюга стосунків «потреба – культура – потреба», оскільки вона віддзеркалює процес зародження культурних інституцій як сукупностей статусно-рольових норм і правил у відповідь на потреби, що, своєю чергою, множаться і розширюються під впливом інституціональної активності системи культури. Якщо уявити художню культуру народу як систему, то стає очевидним, що подібні структурні елементи (ізоляти) необхідно виділити в її будові, тобто – здійснити методологічні кроки щодо визначення її *морфології* (структуралізації) та *типології* (класифікації).

Додаткове значення функціоналізму як основи структурного аналізу української народної художньої культури становить той факт, що функціоналізм на Заході став однією з найбільш ґрунтовних відповідей на кризу класичного еволюціонізму (зокрема, прогресивістської універсалістської концепції «модернізації», що виправдовувала європоцентризм та уніфікацію з боку колоніального Заходу автентичності малих етнокультурних груп). Функціоналізм, на противагу цінностям прогресу, уніфікації, лінійної історії, колонізації та моністичної віри в єдині закони розвитку, пропонує регіональний підхід до світової культури як до плюральності окремих елементів – етнокультурних традицій (чимось подібних до «квітів у полі» в циклізмі О. Шпенглера), кожна з яких як самодостатня система може інтерпретуватися лише «із середини», з позицій своїх власних потреб і способів їх задоволення – шляхом герменевтичного вживання» у феномен Чужого, включаючи толерантне ставлення до так званих екзотичних («варварських») звичаїв та норм поведінки. Звідси – множинність, полікультурність та релятивність як пріоритетні засади функціоналістської наукової ментальності, що включає кожен конкретну етнокультуру в соціальний контекст відповідного хронотопу. Результатом методологічної еволюції функціоналізму є *системний аналіз культури* – розгляд усіх феноменів культури у взаємодії її складових частин як основи, на якій формуються нові якості. Саме цей підхід як метод видається найбільш доцільним науковим механізмом здійснення концептуалізації, структуризації та класифікації української народної художньої культури.

Відповідно до заявленого нами пріоритету методологічної поліфонії, структурно-функціональний аналіз у дослідженні доповнюється та

збагачується за рахунок інших культурологічних моделей, зокрема таких, як: *аксіологічний підхід* – розгляд культури як сукупності матеріальних і духовних цінностей (В. Межуєв, С. Кримський [315–321; 403]); *діяльнісний підхід* – тлумачення культури як сутності людської діяльності (М. Каган, П. Флоренський (діяльність з організації простору) [568], Г. Щедровицький [275]); *технологічний підхід* – інтерпретація культури як специфічного засобу діяльності, техносфери, технологій (Є. Маркарян, В. Чешев [594]); *семіотичний підхід* – тлумачення культури як знакової системи, яка визначається як «неуспадкована» пам'ять колективу, що виражається у певній системі заборон і розпоряджень, або як природно й історично сформований механізм колективного розуму, здатний здійснювати інтелектуальні операції (Ю. Лотман [375–379], М. Дмитренко [208; 209], В. Личковах [363; 364]). Таке розуміння найближче підводить до національної художньої культури, що має у своїй основі колективність як одну з характерних рис. Система заборон і розпоряджень, виражена в специфічній формі в продуктах художньої діяльності народу, є не що інше, як колективний розум, колективна пам'ять. Однак не все в народній художній культурі, як і в будь-якій іншій, можна звести до знакової системи. Не варто зводити культуру лише до минулого досвіду. Попри те, що народна культура є традиційною, вона є темпоральним соціальним явищем, яке постійно розвивається на основі минулої пам'яті та синхронно спрямоване в майбутнє.

Культура як складна, динамічна, цілісна система інституційних домінант, є ієрархією систем різноманітного ступеня складності й організації. Складові цієї системи відрізняються одна від одної за характером, призначенням, роллю в житті суспільства й особливим місцем у його духовній культурі, в сукупності утворюють єдине поле культурного життя. Поняття культури, як відомо, існує практично в усіх мовах і вживається в різноманітних контекстах. Як спостерігає дослідник В. Духопельников, на сьогодні вченими висувається понад 830 визначень поняття культури [222, с. 28], що є підставою зробити висновок: єдиного визначення феномена культури донині не вироблено (нагадаємо, що про багатоманітність культури як провідного поняття більшості культурологічних досліджень свідчить той факт, що лише в одному з американських соціологічних довідників міститься понад 400 визначень культури [1; 518]).

«Сучасний гуманітарний дискурс, – відзначає А. А. Пелипенко, – переживає своєрідний пік неосинкретичних тенденцій. Ніхто ні з ким не може домовитися про терміни, про межі та зміст понять. Постмодернізм

саму ідею встановлення меж снобістськи висміяв, проте легше від цього не стало. У ситуації неможливості загальних конвенцій єдиним критерієм залишається переконливість оперування термінами та поняттями тим чи іншим автором у межах самостійного їх тлумачення» [440, с. 108].

Уникаючи суб'єктивізму та енциклопедичного розчинення в історії дефініцій, оберемо серед численних визначень поняття «культура» ті, що є адекватними у світлі нашої методології.

Так, культурно-антропологічне визначення культури як способу діяльності людини з оволодіння світом [47, с. 3] цілком погоджується із семантичними ситуаціями використання слова «культура» в різних контекстах, зокрема (за Л. Матвєєвою): сільськогосподарському (озима, ярова культура), біологічному (культура мікроорганізмів, культура тканини), типу устрою суспільства (рабовласницька, феодална культура), історичних епох (антична, середньовічна культура), сферах організації суспільного життя (культура побуту, релігійна, художня, інформаційна), специфіці життєдіяльності окремих соціальних груп, класів, верств населення (аристократична культура, народна, міська, молодіжна, дитяча), специфіці життєдіяльності конкретних народностей, націй, національних спільнот (українська культура, гуцульська, слов'янська, японська і подібні), специфіці життєдіяльності людини в окремих географічних регіонах (західноєвропейська культура, африканська), форм і продуктів духовної, естетичної та інтелектуальної (насамперед, художньої) діяльності людини (література, кіно, музика, театр) та культура як загальна відмінність людської життєдіяльності від інших форм життя. Вважаємо за доцільне здійснювати типологію української народної художньої культури в межах культурної антропології.

Культура виникла не в абстрактному просторі, а в умовах реальної людської практики, на основі врахування законів природи, використання і переробки природної сировини, використання природних ритмів, рухів, кольорів, звуків. Отже, важливим і принциповим питанням дослідження сутності поняття «культура» є осягнення суті суспільного життя, виявлення джерела походження культури, а саме: суспільної праці, засобами якої людина перетворює природу і саму себе, створює свій власний, відмінний від природи, духовно-предметний світ, розгортає в ньому свої життєві процеси. Невипадково культуру називають «другою природою». Без допомоги першої, неолюдненої природи, людське суспільство і культура навряд чи змогли б мати розвиток. Звідси – актуальність також і класичного модерного антиномічного підходу,

недоліки якого (вульгаризована лінійність, нівеляція ролі пережитків та культурного контексту (простору), європоцентризм та волюнтаризм концепції «модернізації») відтепер ясніше постають у світлі дискусії Б. Малиновського («У культурі немає нічого зайвого» [390]) із засновником класичного еволюціонізму Е. Тейлором [531], синтез позицій яких дозволяє поєднати природу й суспільство, історичний та регіональний підходи, лінійність та циклічність, час і простір, хронос і топос у єдності сучасних просторово-часових характеристик культури.

Звернення до проблем єдності природи і культури (В. Вернадський, В. Чешев, О. Чижевський, А. Швейцер, О. Шпенглер та ін. [594; 595; 622]) дозволяє виявити первинний антропоморфний гештальт народної культури, яка розробила цілу систему *засобів взаємодії суспільства з природою*. До цієї системи належать міфи, народна творчість, народні свята, казки, оповідання, байки та приказки про тварин тощо. До системи засобів спілкування з природою, переробки та використання її матеріалів можна віднести знаряддя праці, засоби виробництва, людське житло, транспорт тощо.

Отже, природа – не тільки єдина умова виникнення культури, вона є її співтворцем. У результаті активної діяльності суспільства довкілля поволі змінювало свій вигляд, що призвело до порушення біосфери і появи штучного середовища, яке називають техногенним (техносферою). Штучне середовище охоплює матеріальні та соціальні умови життєдіяльності соціуму, об'єкти естетичного і морального ставлення суспільства до природи. Це матеріальні речі, створені людиною, яких не існує в природі: рослини та тварини, виведені або створені людиною завдяки природному добору чи генній інженерії; суспільні відносини, пов'язані з соціальною формою руху матерії і здійснювані через свідому суспільну діяльність, а також духовні, моральні, естетичні цінності тощо. Штучне середовище невідворотне. Воно безперервно наступає на природне, поглинаючи його. «Машина бажань» (Ж. Дельоз), як символічне уособлення масового капіталістичного виробництва, нічого не робить супроти наших бажань, які сама ж і формує, використовуючи маркетингові технології (вторинна інтеріоризація бажання). Зазначене свідчить, що техніка і технології давно відійшли від звичної для індустріального суспільства другої хвилі ролі продовження тіла людини («органопроєкції», «кібер-протезу»), міцно проникли у життєсвіт та семантику повсякдення, яке фактично собою підмінили, увібравши у себе суб'єкта як «тіло без органів» (носія бажання).

Зрозуміло, в технічному світі, насамперед, відбита діяльнісна природа людини, її здатність до перетворення природного середовища, адже «світ штучного, світ техносфери є, по суті, діяльнісний світ людини, котра живе своїм доцільним, раціонально-розумовим життям у рамках соціального цілого» [594, с. 372]. В. Чешев вважає, що питання може бути поставлене таким чином: «Чи має техносфера свою власну динаміку або ж її розвиток є відбиття (або втілення) розвитку світу діяльності людини?» Дослідник показує, що «штучне середовище, в якому живе людина, формує не тільки її конкретні діяльнісні цілі, а й основні життєві мотивації», тому світ техносфери «бере пряму або опосередковану участь» у становленні цих мотивацій – як особистих, так і загально соціальних: культури, світогляду, ідеології. Результатом цього є складний взаємозв'язок раціонально-розумових цілей діяльності й глибинних мотивацій суспільства. Наприклад, характерна для сучасної епохи «мотиваційна установка на максимізацію комфорту» для свого виникнення мала потребу в існуванні техносфери, але, своєю чергою, «функціональна й структурна організації техносфери стали наслідком названої мотивації» [там само, с. 373].

А. Панарін відзначав, що 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, поринули не в науку або мистецтво, а перейшли до гедоністичного дозвілля й споживання» [438, с. 208]. Люди активно втручаються в природу, порушують природні процеси і закони, знецінюють роль природи в людському суспільстві, а отже, – стали на шлях порушення балансу природи як єдиної умови розвитку культури. Природа в цій ситуації змінюється не тільки у свідомості людей, а й на фізичному рівні. Однобічний розвиток культури без урахування законів природи може набути загрозливого характеру як для культури, так і для природи. Звідси – важливість реконструкції традицій та їх активного запровадження в життя через мистецтво та арт-терапію як механізми перебудови суб'єктності у бік екологічного ставлення до буття.

Складовою частиною загальнолюдської культури, особливим соціокультурним феноменом, що володіє низкою характерних рис, обумовлених протиріччями, які відрізняють її від інших типів, є *художня культура*. Як зазначено в естетичному словнику, «ядром естетичної культури є *культура художня* (курсив наш – *Св. Сад.*), або мистецтво як

діяльність, що породжує художні й об'єктивує естетичні цінності» [642, с. 168]. Художня культура формує внутрішній світ людини, сприяє розвитку індивідууму як творця культурних цінностей. Одне з перших визначень художньої культури запропонував М. С. Каган, на думку якого, художня культура – це «пласт культури, що кристалізується навколо мистецтва для забезпечення максимально ефективного, з погляду суспільства і кожного конкретного соціуму, перебігу художньої діяльності, причому система художньої культури з'являється в трьох аспектах: духовно змістовному, інституціональному і морфологічному» [275, с. 14].

Отже, художня культура становить складне, багат шарове утворення, яке об'єднує всі види мистецтва, сам процес художньої творчості, його результати і систему заходів зі створення, збереження і поширення художніх цінностей, виховання творчих кадрів і глядацької аудиторії [627, 63–77].

У соціальній науці існують суміжні з поняттям «художня культура» визначення, серед яких:

- *художній світ* – система художнього освоєння людиною свого життєвого світу в художніх та естетичних цінностях;
- *художнє життя* – певна складова життєвого світу людини, через яку відбувається виробництво, освоєння, засвоєння, трансляція художньої культури суспільства й синхронне конструювання власного художнього образу;
- *художня реальність* – художній світ, художнє життя суспільства і людини в часі;
- *художня творчість* – діяльність суб'єкта по створенню художнього твору, що виражає його духовність;
- *художнє виробництво* – це залучення мистецтва в систему інституціональних відносин створення/споживання художніх цінностей;
- *художня діяльність* – творча активність суб'єкта, пов'язана з виробництвом і поширенням цінностей мистецтва.

Усі ці поняття є органічними складовими феномену художньої культури. Розкриваючи художню культуру в культурологічному сенсі як цілісну систему у взаємозв'язку всіх її складових, можна визначити її як загальний ідеал і наслідок (продукт) художньої діяльності людей. Художню культуру можливо проаналізувати з точки зору особливостей буття системи твору мистецтва в якості «механізму» та «організму». У художній культурі представлені різнорівневі «механізми»: виробництва

творів мистецтва, споживання творів мистецтва, семіотичний механізм сутності творів, механізми синергії системи творів мистецтва.

Початок *«організму»* художньої культури виявлено в самій структурі буття твору мистецтва, а також у нелінійному способі розвитку системи творів мистецтва. Діалектика *«механізму»* й *«організму»* у художній культурі пов'язана з тим, що функціонування *«механізму»* художньої культури забезпечує її внутрішню цілісність, тобто робить її *«організмом»*. Своєю чергою, 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»*, що припускає їх взаєморефлексію як головну ознаку самоорганізації системи творів мистецтва, які мають дві сторони: власне *культурну (духовну, «органічну»)* та *цивілізаційну (технократичну, «механічну»), поетичну та міметичну*, або, в іншому дискурсі, *діонісійську та аполонівську*.

Ґрунтуючись на тому, що реальним еством художньої культури виступає потреба людини в образно-символічному віддзеркаленні та переживанні свого життя, одним із найважливіших чинників духовного життя нації безпосередньо є мистецтво. Існує досить багато визначень поняття *«мистецтво»*, кожне з яких, наслідуючи досвід попередніх поколінь, по-різному висвітлює його основні риси й призначення. Як специфічний вид творчої діяльності людини, мистецтво виступає в художньо-образній формі відображення дійсності, адекватно до певних естетичних ідеалів. Мистецтво є поняттям, *вужчим* за художню культуру, яка охоплює власне мистецтво як спеціалізований вид діяльності, а також творче життя, естетичні смаки та ідеї, художню критику, споживання тощо. Якщо поняття *«мистецтво»* фіксує, насамперед, професійну художню діяльність, то поняття *«художня культура»* вбирає народний, самодіяльний (аматорський), стихійний види творчості і фіксує увагу на суб'єкті, способі образного переживання і засвоєння людиною світу, естетичному житті індивіда та суспільства.

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

Суб'єктом художньої культури в культурологічній концепції є певна 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 у культурологічному контексті – це певний фрагмент буття, що є сферою реалізації активності та історичним результатом процесу предметно-практичної діяльності суб'єкта культури.

Художня культура як особлива галузь загальносвітової культури, утворилася завдяки концентрації згуртованої навколо мистецтва низки взаємопов'язаних *форм художньої діяльності*: художнього сприйняття, художнього мислення, художньої творчості, художнього переживання тощо. Художня культура передусім базується на сукупності художніх цінностей. Більше того, вона сама безпосередньо є сукупністю художніх цінностей, а також історично визначеною системою їх відтворення і функціонування в суспільстві. Як зауважував С. Кримський, культура є «змістом соціального наслідування. У цій здатності вона виступає як етнокреативна сила, оскільки 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» [315, с. 283].

Художня культура формує в людині естетичне й етичне ставлення до дійсності, уміння у своєму ставленні до світу відтворювати гуманістичну сутність цього світу. У разі, якщо художня культура не служить естетичним, високодуховним і моральним цілям суспільства, вона деградує, що сприяє тяжінню людей до штампів, розпаду їхньої моральної свідомості на примітивні стереотипи, далекі від піднесеного і добродісного.

Художній культурі статусу ключового елемента суспільної системи додають дві її характеристики. *По-перше*, вона акумулює багатовіковий досвід народу: переважна частина цінностей створена в далекому минулому, і вони багато в чому визначають подальший розвиток художньої культури країни. *По-друге*, художня культура сприяє становленню незалежного правового суспільства, підтримує баланс громадянської злагоди. Художня культура охоплює всі сторони людського буття, тому вона може бути охарактеризована як ставлення до людини, суспільства до індивідуума, як специфічно людський спосіб креативності, як певний рівень розвитку соціуму, окремої нації і будь-якого іншого соціуму, як історично обумовлена своєрідність цього розвитку, як сукупність досягнень суспільства в його матеріальній і духовній

творчості, як інформація, що накопичується, переробляється і транслюється в часі та просторі, як світогляд, міфологія, мистецтво, наука, політика, правові норми, спосіб життя, релігія, як сукупність знакових систем, як мова самовираження людства тощо. Художня культура, фігуруючи найважливішим компонентом культурного процесу в цілому, здійснює вплив як на стійкість і стабільність, гуманізм і моральність громадського життя, так і на її дискретність, асинхронність, розбалансованість. Завдяки художній культурі особистість може відтворити вигляд тієї чи іншої епохи у всій її неповторній конкретності.

На думку Л. Когана, історія народу чи опис сучасного його життя без урахування художньої культури перетворилися б на мертво й суху схему. Найважливішим показником рівня художньої культури суспільства є ступінь участі широких суспільних мас у художньому житті, в його організації, створенні й освоєнні цінностей культури. Художня культура є чинником формування та концентратом узагальненої сукупності індивідуальних свідомостей – картини світу, історичну основу якої становить аксіосфера, позаісторичну – архетипи, проміжну між історичною лабільністю та культурними константами – ментальність, а координати – хронотоп. Так художня культура втілює всі складники культури за ступенем інтеріоризації в її смисли: архетипи, ментальність, картину світу, символіку.

Розвиток художньої культури – це продуктивна, креативна діяльність, спрямована на творення. Творча праця – її першорядна засада. Як справедливо зазначив Є. Ільєнков, праця – «єдина субстанція» усіх «модусів», усіх приватних попитів людської культури» [259, с. 272]. Художня культура як один із універсальних напрямів соціального і психофізичного впливу на становлення людини є багатограним, цілеспрямованим процесом діяльності, що в сучасних умовах має важливе значення. Завдяки саме художній культурі людина переборола дикість, пройшла тривалий період варварства і вийшла на сучасний цивілізаційний рівень розвитку.

Важлива роль художньої культури й в активізації людського потенціалу, 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 її носіїв. Як акт світорозуміння, художня культура є утворенням, що перебуває в постійному поступі. Як регулятор людської життєдіяльності, вона живе не тільки у свідомості, а й в усьому, регулятивом чого вона є, – у поведінці людей, різноманітній практичній діяльності, продуктах культури.

Складовою художньої культури як системи є *народна художня культура*. В її морфології виокремлюється наявність щонайменше двох структурних утворень, зокрема *фольклору* (народної творчості) і *художньої самодіяльності* (нині – аматорське мистецтво). Поняття «народна художня культура» у сучасній науковій літературі залишається недостатньо умотивованим і визначеним. При обґрунтуванні його концептуального змісту було враховано, що наукові розвідки щодо феномена народної культури, в тому числі художньої, здійснюються переважно окремими науками з різних напрямів і проявів. Так, етнографія вивчає традиційну побутову культуру; педагогіка – народні методи виховання; медицина – способи оздоровлення, використовувані народом; фольклористика – народну мудрість, виражену у формах фольклору. При цьому, нерідко народну культуру ототожнюють з окремими її елементами, а також з архаїчними формами, зводять до патріархальної культури дореволюційного селянства, представляють її як зразок виключно сільської культури і протиставляють міській. Народна художня культура також досліджується з різних точок зору: естетика розглядає фольклор як вид мистецтва, його сутність і особливості; фольклористика – як усну народну творчість; мистецтвознавство проникає в образний зміст, форму, аналізує мову, засоби художньої виразності.

Специфікою народної художньої культури є її анонімний, колективний характер, що дозволяє фіксувати таку її архетипну рису, як «соборність». При цьому колективність притаманна не самому процесу створення художнього тексту, а його передачі. Творчість – прерогатива індивідуальності, особистості, а не колективу (народу). Традиційна творчість, що своїм корінням сягає давніх епох, але пройшла шлях трансформацій, змін, дифузій тощо, належить до латентних (прихованих, завуальованих) форм культури. «Латентна вербально-ментальна інформація є внутрішнім базовим і визначальним смислом культури. Саме в цьому розумінні вербальна ментальність є змістовою (смісловою) матрицею культури» [317, с. 253]. Властивістю ж культури є те, що, як зазначав С. Кримський, вона функціонує у формах, які припускають

особистісне розкриття [там само]. У цьому контексті вислів відомого композитора М. І. 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. Інша річ, що у процесі неписьмової (усної передачі) від виконавця до виконавця та від покоління до покоління брало участь багато людей, і це приводило до того, що фольклорний текст або, можливо, і сама мелодія пісні могли зазнавати деяких змін. У будь-якому разі можна зазначити, що імена авторів цих змін залишалися невідомими, і чимало народних пісень, зафіксованих у нотних записах збирачами, означаються як «варіанти». Приміром, відома українська народна пісня *«Танцювала риба з раком»* має кілька варіантів: з різними словами, неоднаковою, навіть несхожою мелодією. В одному із знайдених нами записаних варіантів пісня має навіть приспів з доданими до нього відповідними танцювальними рухами (*див. Додаток А*). Тому можна стверджувати, що однією з ознак народної художньої культури є її *анонімність*. Автори більшості народних пісень – невідомі, і це не тільки тому, що їхні імена загубились у товщі століть, а й тому, що анонімність була одним із моральних принципів типу культуротворчості, яку ми тепер називаємо «народною».

Українська народна художня культура є підсистемою народної художньої культури як системи більш високого рівня складності. Проте вона має не лише свою специфіку, а й несе загальні особливості універсальних культурних інститутів, їх цінності, рольові розподіли, соціальний склад, правила і патерни поведінки, ритуальні форми здійснення поведінкових актів.

Українська народна художня культура як різновид художньої культури репрезентує етнокультурні архетипи нації. Вона виступає найбільш адекватним і яскравим відображенням неповторного вигляду нації, її звичаїв, обрядів, традицій, національного характеру народу. Багатоваріантність, яскравість та імпровізаційність – невід’ємні риси народної художньої творчості, що дозволяють затверджувати в художній культурі кращі зразки духовності і моральності.

Модель української народної художньої культури – це значеннєвий двійник світу, концепт світобачення. Вона сполучена з емоційною сферою, її основна функція – орієнтація людини у світі, що ініціює людську діяльність і породжує її творчий імпульс. «Народна художня культура являє той повноцінний пласт української культури, що «пов’язаний з відтворенням світосприйняття народу, його психології,

етичних настанов і естетичних прагнень. Процес розвитку народної художньої культури є складною діалектичною взаємодією індивідуальної творчості і колективних традицій збереження її результатів. Народна художня культура не є феноменом елітарної культури, оскільки апелює до загальної колективної думки та сукупних образних уявлень, здатних формувати естетичні ідеали нації, мотивувати людську спільноту до самовпорядкування своїх взаємовідносин і взаємозв'язків. Як кожне повноцінне естетичне явище, українська народна художня культура позбавлена головних вад сучасної маскультури: уніфікації та заштампованості. Адже артефакти народної творчості в більшості унікальні, і традиція в них сприймається як реально існуюча колективна думка народу» [487, с. 164–165].

Унікальний синтез української національної культури та багатьох етнокультур народів, які духовно і територіально об'єдналися в сучасній Україні, становлять українську народну художню культуру. Втім, під впливом об'єктивних і суб'єктивних факторів, остання, як складне і багатогранне явище, постійно трансформується. Адже, «в еру розвинених інформаційних технологій, глобальної комп'ютеризації виробництва, швидкого та інтенсивного впливу різних культур одна на одну атрофуються і відходять у реліктові сфери життя суспільства особливі внутрішні механізми, закладені в традиційній культурі, по-іншому оцінюються життєві позиції і наново відкривається та сприймається навколишній світ, актуалізуючи проблеми розуміння світоглядних і духовних основ народної культури, збереження традиційних форм культурного спілкування, а також часово-просторової єдності первісної культури із сучасністю» [492, с. 279].

З точки зору *структурно-функціонального аналізу* можна виокремити *морфологію та типологію* української народної художньої культури. При цьому критерієм виокремлення певних елементів її внутрішньої будови послугує *співвідношення традицій та інновацій* на кожному з трьох базових етапів розвитку суспільства, що позначені в гуманітарному дискурсі в якості «хвиль» (за Елвіном та Хейді Тоффлерами «Револьюційне багатство» [678] та Е. Тоффлером [541]): перша хвиля (аграрне суспільство, премодеิร์น, архаїка та середньовіччя), друга хвиля (індустріальне суспільство, модерн, Новий час, перша половина ХХ століття) та третя хвиля (інформаційне суспільство, постмодерн, культура другої половини ХХ – початку ХХІ століть) (*див. схему 1*).

Проблема дослідження традицій і новацій народної художньої культури є особливо актуальною в наш час, коли підвищився інтерес до культурної своєрідності, що пов'язано з масштабністю соціальних процесів, розширенням і поглибленням культурних контактів.

У нашому дослідженні дотримуємося гіпотези, що кожному періоду в розвитку народної художньої культури – премодерну, модерну, постмодерну ([541]) – відповідає *певна формула традицій і новацій*, що перебувають у діалектичному взаємозв'язку. Розвиток народної художньої культури відбувається у такий спосіб, коли поява новацій не заперечує традиційних цінностей. Проблема традицій не може розглядатися поза проблемою новацій. Старе і нове знаходяться в прямій корелятивній залежності.

Мірою зміни суспільних хвиль відбувається пошук шляхів відтворення культурних традицій у побуті та в народній свідомості. Традиційні форми фольклору варіюються, оновлюються відповідно до нових естетичних, етичних, моральних цінностей сучасного суспільства, набувають нового життя. Існують різні точки зору на методи і способи збереження сільської традиції в місті. Індустріалізація й урбанізація створюють нові економічні умови, в які не укладається традиційний фольклор, викликають народження нових видів побутової музики, форм їхнього виконавства та соціального середовища їхнього поширення. Тому необхідно розглядати усі форми народної художньої культури як єдину взаємозалежну, взаємообумовлену структуру.

Домінантною формою функціонування української народної художньої культури, притаманною для суспільства першої хвилі (премодерну), є *фольклор*, основою якого постають архетипно-традиційні структури людської життєдіяльності. Фольклор поділяється на автентичний та субкультурний (зокрема, традиційну дитячу субкультуру, дитячий фольклор). Фольклор становить первинну культурну форму як базовий первинний патерн художньої творчості. Його особливістю є статичність щодо змін, інерціальність, колективність, анонімність. Суспільство другої хвилі виробило свій вид народної художньої культури – *фольклоризм*, що передбачає індивідуальне інноваційне застосування фольклору у модерному та авангардному мистецтві індустріальної культури. Третя хвиля «подарувала» світові специфічно постмодерне явище – *неофольклоризм*, яке передбачає зняття ієрархії центру та периферії, традицій та інновацій, колективності та індивідуальності, канону та його варіацій через ризому, інтертекстуальність, гібридність, діалог,

транскультуру, міксування архетипів та новітніх технологій, прадавніх традицій та медіа-арту, в тому числі новітні форми функціонування фольклору у кіберпросторі, віртуальних іграх, contemporary art. Фольклор виражає дух фундаменталізму, або традиціоналізму, фольклоризм – персоналізму, раціоналізму та модернізму, а неофольклоризм заснований на глокалізмі, мультикультурності та гетерохронності. З точки зору діалектики, неофольклоризм за окремими його ознаками (дифузність, інтерактивність, анонімність) є частковим поверненням до фольклорної архаїки «через голову» фольклоризму (недарма Е. Тоффлер говорив про ознаки відродження першої хвилі у третій на всіх рівнях буття: економічному, політичному та культурному – індивідуалізація виробництва, радикальні рухи, неоязичництво [541–542]). Стосовно фольклору як культурної форми, фольклоризм та неофольклоризм постають як культурні артефакти. Втім, стосовно самодіяльності та аматорського мистецтва як актів презентації, то і фольклор, і фольклоризм, і неофольклоризм є способами функціонування культурних форм, що піддаються вторинним обробкам в культурних артефактах.

Для уточнення виокремленої нами морфології української народної художньої культури доповнимо функціональний підхід підсиленням історичної темпоральності, виразником якої постає *типологічний* підхід. Цей підхід дозволяє розрізнити 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 давньогр. αὐθεντικός – «справжній»). Воно визначає не тільки істинно-дійсний зміст культурної форми, а й настільки ж правдиву його трансформацію в культурно-історичному просторі. Автентична народна художня культура – це одна із сфер культури, яка складалася протягом століть і поєднала мистецькі явища та художньо-осмислені вироби найрізноманітніших напрямів: від сакрально-ритуальних до побутово-прагматичних. У цьому культурному космосі в усій повноті проявляється дух нації, її самобутність і унікальність. Автентична народно-художня культура – принципово традиційна. У часи, коли формувалися принципи створення артефактів народно-художньої культури протоетносів, люди жили в певній гармонії із довкіллям, керуючись незмінними моральними принципами. У прагненні зберегти перманентними принципи творчості й способи їх передачі майбутнім поколінням без будь-яких випадкових та другорядних естетичних нашарувань – генеральна сила автентики.

Щодо 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. Приміром, полтавчанка Маруся Чурай та її видатні пісні «Ой не ходи, Грицю», «Котилися вози з гори», «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 знаходилися виконавці, які на свій розсуд змінювали до невпізнанності мелодії в цих пісенних шедеврах.

Зрозуміло, що по-іншому відбувається в народно-інструментальній музиці, де одним із суттєвих принципів музикування є імпровізація. Неможливо уявити троїстих музик, які грають тільки по нотах. А якщо й беруться виконувати твір в доладному, орнаментальному аранжуванні, то й у такому разі музиканти, які грають на інструментах, що мають необмежені технічні можливості (скрипка, цимбали, бандура, бубон, дводенцівка, деркач, дрімба, гармошка, бухало та інші) без віртуозних імпровізацій не обходяться. 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.

Характеризуючи історичні модифікації українського фольклору як визначальної складової традиційної народної культури можна стверджувати, що він є надзвичайно складним явищем, сформованим у системі різноманітних чинників: соціально-економічних, історичних, географічних, власне етнічних. Визначальним формотворчим видом функціонування фольклору В. Гусев визнає 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, масову художню самодіяльність та індивідуальне художнє аматорство [170, с. 79–90; 171].

Модерна та сучасна українська народна художня культура, репрезентована, відповідно, фольклоризмом та неофольклоризмом, досить специфічна. Вона має свої особливості і характеризується безліччю форм художньої діяльності. Євентуальною позитивною альтернативою для народної культури від глобалізації, яка, за виразом В. Самохвалової, «замінює власне культуру цивілізаційним її симулякром (індустріально

створеною масовою культурою) і взагалі не може бути остаточно здійснена без ціннісного розкладання культури» [496, 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. *neos* – молодий, новий). О. Дерев'янченко пов'язує «нео» зі словами греко-латинського походження *vδos* (розум), *vδnσις* (мислення, поняття), *vδnμα* (поняття), *potio* (поняття), сутність яких відображає форми і процеси людського мислення [196, 201–202]).

Частковим відповідником неофольклоризму на суспільному рівні є економічний, політичний та культурний проект, відомий як «глокалізм» (глобальне плюс локальне). Глокалізм передбачає реалізацію народної художньої культури на рівні відродження архетипів у культурних кластерах альтерглобалістичного спрямування через горизонтальні громадські зв'язки. «Глокалізм» претендує на «третій шлях» розвитку між універсалізмом і партикуляризмом, глобалізмом і мультикультуралізмом, що однаковою мірою виявили свою неспроможність задовольнити регіонально-національні інтереси та відновити архетипні коди через надмірну уніфікацію або релятивацію. Від початку 80-х років минулого століття глокалізм отримав теоретичне обґрунтування (Дж. Маклін, Р. Робертсон, У. Бек, І. Валерстайн, А. Моріта та ін.) в аспекті «сіамського» взаємопроникнення глобальних і локальних тенденцій, посилення культурних відмінностей на тлі подальшої інформаційно-економічної інтеграції. Глокалізм піддає ревізії лінеарне зростання культурної конвергенції на основі єдиного інформаційного ринку і містить парадокси *g-word* як простору подій, що відбуваються водночас у багатьох місцевостях, тобто *транслокально*. Так, універсальні символи глобальної культури, в тому числі міжнародні бренди, включають і смисли локальних культур. Проте глокалізм не знімає монополізму глобальних еліт, але намагається встановити між ними баланс через часткову фрагментацію ринку на користь місцевих осередків виробництва. Є ще невирішені проблеми, пов'язані з одностороннім захопленням архаїкою, із зайвою модернізацією народної творчості в різних її обробках і стилізаціях, комерційною симуляцією або спустошенням до рівня «екзот-продукту», що призводить до втрати національної своєрідності або набуття останньою суто розважального характеру. Для розв'язання всіх цих проблем необхідне визнання естетичних цінностей усіх форм народної художньої культури й архаїчних, і більш пізніх (художньої

самодіяльності, фольклоризму, фольклору субкультур, неофольклоризму) у духовному відродженні суспільства, визнання необхідності етнохудожньої освіти, розгляд проблем народної художньої культури нарівні з проблемами національної художньої культури суспільства.

Отже, на основі суб'єктно-об'єктних зв'язків до структури української народної художньої культури нами уведено: архаїчно-автентичний (уснопоетичний і музично-драматичний) фольклор, що становить її основу, архетипні структури, фольклор субкультур (зокрема дитячий фольклор), а також об'єктивації фольклорних форм у культурних артефактах, а саме: фольклоризм (вторинний, сценічний фольклор); художня самодіяльність, або аматорське мистецтво як соціально організована творчість; неофольклоризм; поєднання етнічних та сучасних складових (етно-хаос, фольк-рок, етно-фольк-рок, фреш-фольк), що є її постмодерними складовими (*див. Схему 1*).

До структурних елементів української народної художньої культури також можуть бути введені етнохореографія, традиційні види народного образотворчого мистецтва (живопис, скульптура, графіка), декоративно-прикладна творчість (народне декоративно-ужиткове та художньо-прикладне мистецтво), народна архітектура, постфольклор тощо, які, втім, не входять до розгляду кола питань представленого монографічного дослідження, оскільки вже мають достатньо фундаментальні напрацювання, тому в цій науковій розвідці не розглядаються.

Усі існуючі в сучасному соціумі форми народної художньої культури, в тому числі елементи архаїчного фольклору, самодіяльна художня творчість, фольклоризм, фольклор субкультур, неофольклоризм, сформувалися в процесі тривалої еволюції на основі єдності та боротьби традицій і новацій. Інноваційні форми народної художньої культури, що з'явилися в різні історичні періоди її розвитку (архаїчний, урбаністичний, інформаційний), діалектично взаємозалежні з традицією. Як зауважує доктор культурології, професор О. В. Кравченко, «однією зі стрижневих проблем, що підлягає переосмисленню, є співвідношення традиції та новації (креативності) в забезпеченні соціокультурних трансформацій» [310, с. 208]. Під впливом соціальних факторів традиційні форми зазнають 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 означає відкидання чи забуття традицій.

СТРУКТУРА УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ



У різних дискусіях, присвячених народній художній культурі, науковці намагаються вирішити які саме її форми мають естетичну цінність і право на існування в наші дні. Одні не визнають естетичних цінностей новацій, інші вважають, що немає необхідності зберігати архаїчний фольклор, адже молоді потрібна інша творчість, що відповідає реаліям сучасного суспільства. 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» [310, с. 208–209]. 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 усіх форм народної художньої культури.

Авторитет традиційної культури не дозволив відкинути її цілком із твердженням новацій і залишив як важливий фактор у новій історії. Проникнення традиційної творчості у творчість інноваційну нерідко зазнає критики. Бачити в цьому вплив масової культури, викривлення смаків і естетичних запитів населення немає підстав. Причини – у самій народній творчості, зміні її ролі у повсякденному житті. Деякі форми народної художньої культури (художня самодіяльність або аматорське мистецтво, фольклор субкультур) не орієнтовані на створення шедеврів мистецтва (хоча іноді саме такими і є). Їхнім соціальним завданням є, насамперед, задоволення особистісних естетичних потреб у творчості та прилучення до неї.

В оцінці існуючих форм української народної художньої культури необхідні *дві естетичні шкали*. Одна має оцінювати професійний тип, інша – фольклорно-традиційний. Також необхідно враховувати реалії сучасного суспільства, що припускають іншу систему цінностей, передачі, освоєння і функціонування форм народної художньої культури. При цьому завжди варто пам'ятати про наступність поколінь та можливість успадкування молодією генерацією народних традицій та системи цінностей українського фольклору, що увійшов до світової скарбниці культури.

1.2. Фольклор як смислове ядро української народної художньої культури

Важливою складовою структури 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, не дарма в релігійно-філософському дискурсі (В. Соловйов, М. Бердяєв) вважається способом здійснення теургії – реалізації людиною божественних цілей, сумісної діяльності Бога і людини, богодії [514]. Пізнання народної культури як багатомірної системи і як елементу 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*) [174]. Фольклор

є концентратом культурних архетипів і містить як історично лабільні форми буття культури, так і її константи та універсалії. Тому основою неklasичної культурологічної та культурно-антропологічної інтерпретації фольклору має служити універсалістична класика. Багатозначність терміна «фольклор» була визначена історично, невдовзі після того, як це поняття запропонував англійський історик культури Вільям Томс 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» [670, 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 з Великобританії, США, Латинської Америки, Франції, Німеччини, Бельгії та інших країн [677]. 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 ХХ 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 неklasичної – 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 неklasичної філософії. У другій половині ХХ 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 ХХІ 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 («глобальне село» М. Маклюєна, «символічне кладовище локальної громади» З. Баумана, «театралізація волі народу» У. Еко та ін.).

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 і засоби виразності (*див. табл. 1*).

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.

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, настрої 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

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 неklasичної, кроскультурної, номадичної, флуктуаційної, оскільки образи сучасних «кочовиків» можна віднайти у фольклорних аналогах джигунів та номадів, скоморохів та юродивих, 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) [195].

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. Миролубова, 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 Язичеську форму, в яку улили 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» [413, 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) [451, с. 186].

Подібні явища були характерні і для західноєвропейського середньовіччя, і для східних культур. Етнографічна «глибина народної пам'яті» (вираз Б. Рибаківа, що позначає ступінь живучості та стійкості прадавнього сюжету у сучасних звичаях [483–484]) 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 відрізнити предмети від їхніх символічних означень [453–454]). 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 [661], 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 «доосягового» міфологічного світовідчуття набув нового значення, перетворившись із сакрально-обрядового явища в одну з художніх парадигм професійної (фольклоризм, неофольклоризм) та народної культури. Яскравим прикладом цього процесу є виникнення театру в індоєвропейському світі, коли сценічна дія виростає з ритуалізованих бойових практик (натя 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 залишалася 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 просвітитники 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 Сінельников), 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, дражнилки, мирилки, потішки, пісеньки, «страшилки», традиційні ігри, заклички 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.

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) [446], 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).

Отже, наведені основні позиції взаємодії та перетину фольклору і сучасності дають підстави висновувати, що на початку ХХІ 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.

Наприкінці підрозділу вважаємо за доцільне продемонструвати механізми впливу фольклору на становлення культурної ідентичності особистості через такий його найстаріший жанр, як *загадки*. Вибір не є випадковим. За твердженням С. Соловейчика, в кожній країні є свій Головний педагог – *народ*, і є Головний підручник педагогіки – *мова*. У минулому, ґрунтуючись на досвіді попередніх поколінь, селяни навіть не підозрювали, що прокладали місток між мисленням і знанням, щоденно розвиваючи і вдосконалюючи ясне, точне, цілеспрямоване мислення у підростаючого покоління. У цьому їм допомагали народні загадки – один із найдавніших жанрів народного фольклору, що дожив до нашого часу. Як спосіб тренування абстрактного мислення, загадки займали важливе місце у розумовому розвитку людини з дитинства.

Цей досвід актуальний і нині. Тепер, як і колись, для розумового розвитку треба створити «поживне» інтелектуальне середовище, допомогти суб'єкту швидко зорієнтуватися в потоках різноманітної інформації, осмислити, відібрати, систематизувати, інтерпретувати і відповідно застосувати останню. Чим вищий рівень розвитку суспільства, тим важливішою у ньому є роль виховання.

Що ж таке загадки? Загадки – це малі форми усної народної творчості, в яких у стислій, образній формі викладаються найбільш яскраві й характерні ознаки предметів чи явищ. Це також може бути хльостке, дотепне, дошкульне запитання або алегоричний вислів, що вимагає розкриття, відгадки. Загадки містять низку ознак речі чи явища, за якими необхідно відгадати, що саме це за річ чи явище і яке їхнє походження або призначення. З точки зору феноменології, загадки є полегшеною копією міфу як втілення архетипу, оскільки розповідають про «*сакральні витoki речей*» (М. Еліаде) [635, с. 15]. Знання походження явищ буття сприяє формуванню у людини цілісної картини світу, її еволюції від міфологічного до абстрактного сприйняття дійсності, забезпечує становлення компетентностей поводження з речами,

комунікативних умінь, а також здатностей до порівняння, узагальнення та рефлексії.

Більшість загадок є метафоричними, що дозволяє класифікувати їх як *бахтинівський діалогічний текст культури на межі з іншими текстами та репліками*. Майже всі вони входять до складу фразеологічних зворотів і мають чітку словесну виразність: «Восени не в'яне, а взимку не вмирає» (*ялинка*), «Наскакалось, навивалось, під припічком заховалось» (*віник*), «Повна хата горобців, та нікуди вилетіть» (*гарбуз*).

Чіткість і конкретність завдання щодо знайдення правильної відповіді супроводжується яскравими уявленнями через ритмічність і образність мови, збуджує цікавість, формує екзегетичні та герменевтичні здібності людини:

І печуть мене, і варять,
І їдять мене, і хвалять,
Бо я добра (*картопля*).

З малого патичка ціла купа попелка (*сірники*).

В основі генезису загадок лежать *анімізм, первісний пантеїзм та символічне подвоєння дійсності*. Загадки виникли в умовах первісного суспільства, коли людина не розуміла всіх явищ природи і боялася їх. Так з'явилися у давніх предків божества: Перун – бог грому, Дажбог – бог сонця, Стрибог – бог вітру, буранів, Велес – бог тварин тощо. За тодішніми уявленнями, надприродні сили були живими та могутніми. Щоб умилостивити богів, людина задобрювала їх, приносила їм жертви, зверталася до них з проханнями. Так виникла віра в магічну силу слова. Залежність людини від явищ природи, від диких тварин впливала на утворення звички давати речам дві назви – пряму та умовну, а допитлива спостережливість, що схоплювала найхарактерніші ознаки речей, створила ту високу образність загадок, що чарує нас донині. Сліди умовності маємо й досі, коли свиню, приміром, звать риндою, сороку – куцохвостою тощо (І. Гурін) [556].

Згодом, на підставі практичного досвіду, люди навчилися порівнювати явища навколишньої дійсності, помічати подібні ознаки в різних речах та явищах. Але прадавній *антропоморфізм* загадок зберігся, тому майже всі загадки є уособленням, персоніфікацією, втіленням символічних іпостасей явищ у синкретичній єдності чуттєвого та ідеального сенсів. Багато прадавніх загадок донесли до нас уявлення наших предків про природу. Наприклад:

Чорна корова всіх поборола, білий віл всіх підвів (*ніч і день*).

Один біжить, другий лежить, а третій кланяється (*вода, берег, явір*).

І. Я. Франко у своїй праці «Останки первісного світогляду в руських і польських загадках народних» акцентував на тому, що саме явища природи уявлялися нашим предкам у вигляді людей або тварин:

Сімсот соколят на одній подушці сплять (*соняшник*).

Засіб уособлення, характерний для загадок, й дотепер є найважливішим прийомом у поетичній творчості: «Я не їм вівса, ні сіна, дайте випити бензину, усіх коней обжену, кого хоч наздожену» (*автомобіль*).

Український байкар Л. І. Глібов, беручи за основу народні загадки, складав авторські віршовані загадки: До сонця я підхожий / І сонце я люблю, / За сонцем повертаю / Голівоньку свою (*соняшник*). Є в арсеналі байкара й акровірші, наприклад:

Мати доні молодій
Огородик наділила,
Розкошує доня мила,
Каже неньці: тісно їй.
В земляній сиджу коморі,
А коса моя надворі (*морква*).

Основні персонажі в загадках знаходяться у постійному русі й дії. Це свідчить про те, що їх створювали люди праці, які в стислій формі передавали призначення речей у житті, роботі, в різноманітному оточенні. Найдавніші загадки розкривають відомості про період скотарства, характеризують явища природи, відображують спостереження за небесними світилами. Загадки, пов'язані з хліборобством, домашніми речами, книгами, були створені вже за часів осілости та християнства.

Оскільки люди вірили в магічну силу слова, то й загадкам приписували чарівну силу. За давніх часів до загадування і розгадування загадок ставилися серйозно. Молода людина, яка оволоділа майстерністю розгадування загадки, завжди вважалася дозрілою в розумовому відношенні. Згадаймо хоч би античний міф про страшного Сфінкса, загадку якого про людину відгадав мудрий юнак Едіп.

Загадка на основі агонального принципу ставала механізмом *ініціації* суб'єкта в традиційних культурах, його посвячення у розумову зрілість, енкультурацію. Це знайшло своє відображення і в сучасності, зокрема, у кінематографі: пригадаймо відомі загадки велетенського Павука («що на світі наймиліше?») (*життя*) в повнометражному чорно-білому художньому фільмі-казці «Василиса Прекрасна», заснованому на народній

казці «Царівна-жаба» і поставленому режисером Олександром Роу на студії «Союздیتфільм» у далекому 1939 році. Або знамениті загадки лікаря, що набули трагічного забарвлення у символічно перекодованій силою уяви головного героя травматичній реальності нацистського концтабору з фільму Р. Беніньї «Життя прекрасне», психоаналітичне письмо якого детально розглядав С. Жижек [242, с. 20].

Підкреслимо, що народні загадки допомагають легко і природно формувати з раннього віку культуру пізнання (розширення орієнтування в природних явищах, оволодіння уявленнями про живе й неживе, про простір і час, причини й наслідки) та вольову культуру особистості (постановка цілі, добір засобів і визначення черги та послідовності їх використання (планування), прогнозування можливих ефективних дій, подолання всіляких труднощів, контролювання виконуваних дій, оцінювання результатів). Ці дії починають формуватися в початкових формах з дошкільного віку і визначають довільну поведінку, характерну для високого рівня вже зрілої особистості.

Загадка є не тільки розвагою, а, передусім, засобом розвитку кмітливості й тямучості. Можна відверто і впевнено сказати, що знайти правильну відповідь на ту чи іншу українську народну загадку є нелегким завданням навіть для дорослих. Тільки креативність тренованого розуму це дозволяє:

Два брати у воду дивляться, а повік не зйдуться (*береги*).

Два брати рідні: одного всі бачать, але не чують, другого всякий чує, але не бачить (*блискавка і грім*).

Не куля, не багнет, не снаряд і не меч, а людину б'є на смерть (*блискавка*).

Ой за полем, за горами золота нагайка в'ється (*блискавка*).

Не вода і не суша, на човні не попливеш і ногами не підеш (*болото*)

Срібний кинджал хвильку в хаті полежав і зовсім розтав (*бурулька*)

Що росте догори коренем? (*бурулька*)

Не звір, а виє (*буря*) (Зібрано І. Гурином, див. Додаток В).

Загадки характеризуються стислістю, малослівністю, здебільшого ритмічною мовою:

Вузенька, довгенька,

А як устане, то до неба достане (*дорога*).

Круглий, як шар, зелений, як трава,

Червоний, як кров, солодкий, як мед (*кавун*).

На літо одягається, а на зиму одежі цурається (*дерево*).

Батько тисячі синів має, кожному мисочку справляє (*дуб і жолуді*).
Чорні, криві, від роду німі,
А стануть в ряд – враз заговорять (*літери*).
Біжать чотири брати
І один другого не можуть догнати (*колеса у возі*).

Як зазначає сучасна дослідниця Т. О. Метельова, «кожна культурно-історична доба, кожна епоха має певний набір власних уявлень про світ, які сприймаються беззаперечно, вони – своєрідні світоглядні аксіоми епохи, що забезпечують певну спрямованість пошукових зусиль, задають вектор наших переживань світу й нас самих у ньому. Такі «поляризатори» світобачення у філософській літературі фігурують під різними іменами: архетипи, символи, метанаративи, системи цінностей тощо. Кожен з цих термінів має свій особливий смисловий відтінок» [407, с. 8–9]. До цього переліку сміливо можна додати українські народні загадки, які й є тим самим «світоглядним ґрунтом», і до яких, як зазначає С. Б. Кримський, належать «не рефлексивний досвід, аксіоматичні основи, багаж емпіричної очевидності, парадигми й моделі світовідношення» [там само].

За стилістичною побудовою загадки близькі до прислів'їв та приказок. Іноді важко відрізнити загадку від прислів'я:

Перший день – золото,
Другий – срібло,
Третій – мідь,
А четвертий – додому їдь (*гість*) [556].

Загадки збагачують тезаурус за рахунок багатозначності слів, допомагають побачити вторинні значення слів, формують уявлення про їхнє переносне значення, розвивають логічне мислення:

Рогатий, а не бик, пливе, а не качка (*місяць*).
Крикнув віл на сім сіл,
Його не видати, а голос чувати (*дзвін*).
Без вікон, без дверей, повна хата людей (*гарбуз*) [там само].
Стоїть при дорозі на одній нозі і шапочку має, та нікого не вітає (*гриб*).

Варто згадати, що великий педагог К. Д. Ушинський у своїх двох книгах-підручниках «Рідне слово» умістив 275 фольклорних творів, із них – 48 загадок. У праці «Керівництво до викладання «Рідного слова» К. Ушинський надавав цінні поради щодо того, як шляхом навідних запитань навчити розуміти загадки і знаходити відгадки до них.

Безумовно, носіями загадок є діти, втім творцями загадок переважно є дорослі, які й навчають дітей їх розгадувати. Розмірковування над

пошуком відповіді на запитання, розгадування загадок, розпізнавання відповідей розвивають креативність мислення, здатність до аналізу, узагальнення, формують вміння самостійно робити висновки, чітко виділяти найбільш характерні, виразні ознаки предметів чи явищ, яскраво й лаконічно передавати їх образи тощо.

Загадуючи загадки дітям, дорослі самі мають вміти їх відгадувати, а діти лише слухають і розмірковують над навідними запитаннями – чому саме так розгадується та чи інша головоломка. Приміром, народна загадка про замок «Чорний собака дім стереже». Дорослим також подеколи нелегко знайти правильну відповідь на запитання: «Чому ж замок названий собакою, який стереже дім?». «Тому що собака, як і замок, охороняє оселю», – може бути варіант відповіді. Аналогічною є й інша українська народна загадка: «Хто перший заходить до хати?» (*ключ*).

Загадки мають велике пізнавальне, виховне та естетичне значення. Різноманітні за тематикою загадки з дитинства знайомлять з навколишнім світом, вводять особистість в його безмежний часопростір.

Яскравість уявлень, прихованих у загадках, допомагає розпізнавати і легше сприймати навколишню дійсність:

Влітку в шубі, а взимку голе (*дерево*).

І не дівка, а червоні стрічки носить (*калина*).

Кіндрат, мій брат,

Крізь землю пройшов,

Червону шапочку знайшов (*гриб*).

Сам маленький, а шуба дерев'яна (*горіх*) [556].

Своєю метафоричністю й образністю загадка співзвучна з конкретним мисленням, спрямованим на узагальнення:

Не муляр, а комори мурує (*бджола*).

Що має вухо, а не чує? (*голка*).

Стоїть паня в куточку, підперезана мотузочком (*мітла*).

У зеленім козушку, в костяній сорочечці

Я росту собі в ліску, всім зірвати хочеться (*горіх*).

Червоний пан у яму впав (*буряк*) [там само].

За Т. Метельовою, підставою для ідентифікації та самоідентифікації, визначення народом своєї належності до певної спільноти є наявність сумісної з нею символічно-ритуальної системи й системи цінностей [406, 150]. *Мова* є тією спільною символічно-ритуальною системою, що привчає до рідного слова, культури, відкриває цінності, стає тим механізмом, що спрямовує на самоусвідомлення національної та культурної ідентичності.

Мовна синтаксична і стилістична довершеність загадок збагачує словниковий запас, посилює бажання й уміння говорити образно, чітко, стисло, розвиває почуття прекрасного. Утворюючи послідовність: «звук – інтонація – знак – символ – мова – сенсова спільність», мова є втіленням специфіки національного художнього світобачення психоінформаційного простору етносу.

По морі золота тарілка плаває (*сонце*).

Маленьке, малюсеньке, а в руці не вдержиш (*вогонь*).

Піднялися ворота – всьому світу красота (*веселка*).

Голуба хустина, червоний клубок по хустині качається, людям усміхається (*небо*).

Навесні веселить, влітку холодить,

Восени годує, взимку гріє (*дерево*).

Голуба простиня весь світ покрила (*небо і зірки*).

Коли нема – чекають, коли прийду – тікають (*дощ*).

Гуляє по полю, та не тіль, гуляє на волі, та не птиця (*вітер*) [556].

Як і влучний вислів, загадка розвиває спостережливість, уміння помічати, розрізняти й порівнювати різноманітні барви, звуки, властивості різних речей та явищ. А це є необхідним у житті кожної людини:

Що підніме і найменша дитина,

А через хату не перекине

Й найдужча людина? (*пір'я*).

Розстелю рогіжку, насиплю горішків, покладу окраєць хліба (*зорі; зорі і місяць*).

Коло носа в'ється, в руки не дається (*запах*).

Розгадування загадок тренує розум, розвиває увагу, пам'ять, вдумливість і приносить задоволення, коли знайдено відгадку:

Зуби мають, а їсти не просять (*граблі*).

По краях гладенький, а всередині солоденький (*кавун*).

В новій стіні,

В круглім вікні

Вибито шибку, а вночі вставлено (*ополонка*) [там само].

Для людини світ завжди був і є символічним. Певна сукупність знаків, де кожна річ про щось говорить, несе певні смисли, дає розуміння і допомагає керувати дійсністю. Символізм, як найважливіший механізм у культурі, а також таємничість, як сфера людської природи, й закладено в загадках.

Не думає, не гадає,

А других навчає (*книжка*).

Зроду рук своїх не має, а узор вишиває (*мороз*).

Без ніг біжить, без крил летить (*вітер*) [там само].

Звертаючись до цікавого збірника українських народних загадок Івана Гурина, що у 1963 році призначався «для масового читача – батьків, учителів, вихователів дитячих закладів, піонервожатих та для самих дітей» [556], зауважимо, що до цієї збірки увійшли загадки, зібрані в Полтавській, Черкаській, Київській, Чернігівській, Рівненській та Волинській областях. Центрами збирання були с. Хомутець Миргородського району на Полтавщині, с. Козацьке Звенигородського району Черкаської області і м. Млинів Рівненської області.

На жаль, цей збірник відтоді не перевидавався. Щоб виправити цю ситуацію, ми помістили всі зібрані І. Гурином загадки у додатку до «Порадника для збирачів фольклору», виданого нами у 2011 році [491, с. 446–485]. Понад тисячу українських автентичних загадок, які так і залишаються невідомими для багатьох сучасників, подаємо у додатку до монографії (*див. Додаток В*). Українські народні загадки з відповідними до них відгадками побудовані за напрямками, запропонованими самим збирачем і упорядником І. Гурином, а саме: Явища природи; Рослинний світ; Тваринний світ; Людина; Будівля; Предмети побуту; Знаряддя праці; Продукти; Поняття про час; Загадки-запитання, загадки-жарти [556].

Українські народні загадки як важлива складова українського фольклору мають великий вплив на формування розумових здібностей, стимулюють розвиток фантазії, креативності, оригінальності, формують художню інтуїцію та якості, необхідні для творчої діяльності людини в цілому, органічно поєднуючи репродуктивні, стандартні, традиційні елементи з новими, креативними.

Через сприйняття, освоєння та відтворення артефактів народної художньої культури українці зберігають свою національну самоідентичність. Через етнічну художню культуру відбувається самоідентифікація, відчуття повноти буття, освяченого творчістю предків, їх знаковим ставленням до навколишнього світу, релігійного та морального імперативу.

Українські народні загадки, як своєрідні світоглядні аксіоматичні основи, говорячи словами С. Б. Кримського (Кримський С. Б. Філософія як шлях людяності і надії. К., 2000, С. 93), створюють «певний для кожної історичної епохи базис безсумнівності, що фундує предметну сферу культурно-історичної інтерсуб'єктивності, розуміння й взаєморозуміння всередині тієї чи іншої цивілізації» [цит. за 407, с. 9].

1.3. Фольклоризм та неофольклоризм як результати об'єктивації форм фольклору в культурі модерну і постмодерну

У підрозділі послідовно розглянуто концепти фольклоризму та неофольклоризму як модуси художньої трансформації, репрезентації і стилізації фольклору в його модерних (XIX – перша половина XX ст.) та постмодерних (друга половина XX – початок XXI ст.) культурних артефактах, що водночас можуть належати як до професійного мистецтва, так і до самодіяльної художньої творчості. Також здійснено компаративний аналіз семантики та стилістики фольклоризму й неофольклоризму з метою виявлення їхнього зв'язку з картиною світу належної моделі культури та соціокультурною ситуацією відповідної суспільної «хвилі» (другої для фольклоризму та третьої для неофольклоризму).

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

1.3.1. Фольклоризм у соціокультурному контексті модерної творчості має та її індивідуалізації

Вивченню природи фольклоризму як вторинного фольклору присвячені численні дослідження, проведені в різних напрямках: історичному, естетичному, соціологічному, семіотичному, етнографічному та ін. У кожного напрямку 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* використовується в культурологічній літературі неоднозначно. Його визначення кінцевого завершення не отримало і смисл його залежить від контексту, в якому воно застосовується. З інформаційно-семіотичної точки зору форма культури – це текст (поліфонічний семантично-символічний комплекс), у якому існує,

зберігається і розвивається інформаційно-знаковий зміст суспільного життя. З точки зору співвідношення культурної форми та культурного артефакту, яке 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 атрибуція. Одна й та сама культурна форма може варіюватися у величезній кількості артефактів, що відображають факт буття об'єкта в конкретно-історичній реальності.

Культурні форми генеруються як 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) [390], входять у соціальний ужиток як «живі» феномени (з відповідним набором прикладних та ідеальних функцій із задоволення потреб), проходять соціальну конкуренцію з іншими культурними формами (флуктуаціями) і надалі можуть або конвенціонально прийматися як образи ідентичності, технологій виробництва та патернів поведінки, а можуть втрачати своє безпосереднє призначення, залишаючи за собою потенціал виключно символічного смислу («музейного» продукту, раритету, рудименту), який, однак, не може існувати поза відповідними потребами цього культурного контексту. Отже, у ході аналізу культурної форми в екстенсивному плані береться до уваги сила впливу форми на явища суспільного життя. Ця сила – це соціальний потенціал культурної форми. Величина соціального потенціалу визначається тим, наскільки смисловий зміст цієї культурної форми, її ідеї та принципи позначаються на суспільному житті.

Включаючи поняття культурної форми до соціологічної теорії інституціональної будови культури Б. Малиновського, який виокремлював так званий персональний склад (*personal*) як основу діяльності «ізоляту», можна сказати, що соціальний потенціал культурної форми залежить від її носіїв, або адептів – причетних до неї осіб, які так чи інакше 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. Вхідження 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 [522, с. 61–71]. Це яскраво видно 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, своєю чергою, 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), складаються одна в одну (деконструкції у модерні). Звідси – опозиція проектів *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) [481]. 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.

З точки зору дихотомії *«культурна форма – культурний артефакт» фольклор як форма втілюється (об'єктивується) в артефактах фольклоризму*. У науковий обіг термін «фольклоризм» було внесено наприкінці ХІХ ст. французьким фольклористом П. Себійо [669]. 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; 151]. 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 напрямках*: 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.

Обґрунтуємо класифікацію фольклоризму за його видовою приналежністю:

- 1) фольклоризм історичний (того чи іншого періоду, художнього напрямку, 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.).

Ця 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 [167]. 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 [225].

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. Швєглак, а також угорським теоретиком В. Фойгтом, німецьким істориком культури Г. Штробахом та

ін. [170, с. 18; 171, с. 25]. Обидва ці види фольклоризму – *комерційний і творчий* – виявляються в 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*» [243, с. 49].

Протягом 20-х років ХХ 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. Нагадаємо, що в 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 намічалось 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» [255].

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 [524]. 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 [462].

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 ХХ сторіччя» та інших розвідках [579]. Для позначення пласту вітчизняної музики, пов'язаної з фольклором, поняття «фольклоризм» використано Олександром Демченком у його дослідженні «Вітчизняна музика початку ХХ століття. До проблеми створення художньої картини світу» [195].

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» [346]. 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 [255].

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» [431, 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» [297]. 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 в статті І. Земцовського «Про сучасний фольклоризм», де фольклоризм класифікується за п'ятьма основними галузями, напрямками, 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)» [247, 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 сьогодні 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 ХХІ сторіччя фольклор стає функціональною частиною сучасної культури. Він 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 проекти 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 як творчий метод та спосіб оволодіння фольклором, 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 запитамі 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.).

Становлення *фольклоризму* як творчого напрямку 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 у Campiña, повне ім'я Панталеон Енріке Костансо Гранадос-і-Кампінья), *Мануель де Фалья* (ісп. – Manuel Maria de los Dolores Falla у Matheu, повне ім'я Мануель Марія де лос Долорес Фалья і Матхе), *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 могутнім фактором інтонаційного відновлення, сприяє реорганізації традиційної композиційної системи, розширяє змістовні обрії музики. Усе це дає підставу 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 ХХ століття переважав *адаптований тип фольклоризму*, найбільш відповідний офіційним критеріям ясності стилю і доступності мови.

У другій половині ХХ століття в музиці 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 свого роду 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 тощо.

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-хаусу, 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 (Tinarwen). Найважливіші ознаки українського народнопісенного виконавства поміщаються «у світовий контекст», набувають екзотичного інструментального супроводу, котрий відіграє значну роль у процесі осучаснення фольклорних зразків» [290, с. 11].

На Міжнародному пісенному конкурсі «Євробачення–2017» відкриттям стали гості з України – український електронний музичний гурт «ОНУКА», 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. Головним композитором, саунд-продюсером, аранжувальником та арт-директором проекту «ОНУКА» є Євген Філатов.

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 Прищепка), Lama, Тіна Кароль, Katya-Chilly, Злата Огневич, Марта Шпак, Росава, Наталія Бучинська, Христина Соловій, Іванка Червінська, музичні гурти «ГІК», «Плач Єремії», «Шпилясті Кобзарі», український академічний фольклорно-етнографічний ансамбль «Калина», вокальна формація «Піккардійська Терція», чоловічий секстет «MenSaund» (керівник – Рубен Толмачов) 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 ХХІ 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.

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

Самодіяльна художня творчість (нині – аматорське мистецтво) як явище історико-культурного освоєння дійсності засобами мистецтва – незмінний супутник та вагома частина духовної культури народу. Вона є ключовим елементом фольклоризму як артефакту фольклору і акцентує увагу на соціальній організації різноманітних втілень фольклору у межах дозвілля та аматорської сцени. Призначення, цього явища, полягає в пробудженні й задоволенні різноманітних потреб суспільства і особистості. Адже для людини завжди актуальним є питання задоволення художньо-естетичних смаків, потреби в самовираженні та комунікації, долученні до культурних цінностей свого народу, дозвілля. Перед сучасною людиною також постають питання: як зробити відпочинок різноманітним, як використовувати для цього надбання світової культурної спадщини, зробити побут естетично привабливим, оформленим за художніми канонами і за участю власної творчості?

У реаліях сьогодення спостерігається інтерес до ідеї національно-культурного відродження: збільшився інтерес до фольклору, до народних традицій, відродження автентичного співу, сценічних костюмів, пошуку

і створення 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 творче обличчя, типологічно тотожне професійному поету чи композитору, талант, що заявив про свої права на участь у загальному культурному процесі 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.

В 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 народної творчості, фольклору ця галузь наукового знання не може залишатися поза увагою і дослідників-суспільствознавців.

Культурологічний аналіз джерельної бази з питань конституювання та розвитку самодіяльної художньої творчості показав, що останніми роками з'явилася назка праць, в яких розглядаються проблеми функціонування сучасної художньої самодіяльності. 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 і 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; 298; 428; 587].

Історія розвитку структури та змісту художньої самодіяльності налічує не одне десятиліття. Серед багатьох складних проблем, пов'язаних з аматорством, особливо жвавому обговоренню в пресі й на різного роду зустрічах суспільствознавців, наукових нарадах, сесіях,

конференціях є взаємодія фольклору і сучасної самодіяльної художньої творчості. Публікуються 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 ХІХ століття. Втім активне піднесення самодіяльної художньої творчості припадає на друге десятиліття ХХ сторіччя.

Характеризуючи джерела самодіяльної художньої творчості в Україні, ми виявили, що найбільш розповсюдженими видами художньо-творчої діяльності аматорів упродовж ХVІІІ – ХІХ 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, лялькові 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).

Відзначимо, що самодіяльна творчість – складний, багатогранний і різноплановий прояв дозвілєвої 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 перепліталися 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 прийомом надавалося конкретне соціально-історичне значення. Цей спосіб інтерпретації

аматорства, що з'явився ще в 30-х роках, залишався на озброєнні народних майстрів аж до 80-х років ХХ 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 стилістика 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.

Художня самодіяльність також одержала чітке централізоване керівництво і регулярні 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 праці й навчання. 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. З'явилися нові жанри самодіяльного мистецтва: авторська пісня, вокально-інструментальні ансамблі, студії вокального академічного співу. У 1977–1987 рр. були проведені регіональні та обласні фестивалі самодіяльної художньої творчості. У 1960–1980 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 [359]. 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 пояснено специфікою об'єкта, що вивчався, а також особливостями тих науково-дослідних центрів та закладів, переважно в яких виконувалися і захищалися дисертації. Які ж питання, що стосуються художньої самодіяльності, обиралися у цих роботах як об'єкти дослідження в 1971–1975 рр.? Це комплексний аналіз художньої самодіяльності різних видів і жанрів; театральна, хорова, музично-інструментальна самодіяльність, удосконалення музичної підготовки керівників і організація їх самоосвіти. У дослідженнях переважно вивчалися діяльність колективів художньої самодіяльності дорослих. Втім у чотирьох дисертаціях проаналізовано проблеми дитячої художньої самодіяльності [359].

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 в 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 «транслявання» 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, відмовлялися від їх фінансування (у тому числі і матеріальної підтримки творчих колективів) через труднощі, пов'язані з переходом на нові форми управління. Втім народна культура продовжувала розвивається 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. Потретьє, 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 наката 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 і, по-друге, звернення до визначеної аудиторії глядачів-слухачів. А це, своєю чергою, забезпечує такий рівень художньої підготовки, за якого учасники аматорської творчості здатні відповісти своїм мистецтвом на естетичні вимоги часу.

В процесі організації художньої самодіяльності прослідковується певна 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 дозвіллі 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, обробляє, переписує, переправляє, тому важко знайти автора, що ріднить роботу аматорських колективів з фольклорним началом. Нерідко самодіяльність – це захоплення, улюблений спосіб відпочинку від основної роботи. Провідне завдання аматорства полягає в розвитку соціальної активності і творчого потенціалу особистості, організації різноманітних форм дозвілля і відпочинку, створенні умов повної самореалізації у сфері дозвілля.

Сутнісні ознаки самодіяльної художньої творчості: добровільність участі в аматорському колективі; ініціатива, активність, духовна мотивація учасників самодіяльних колективів; функціонування аматорського мистецтва у сфері вільного часу.

Специфічні ознаки самодіяльної художньої творчості: 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. 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, а саме: комунікативна, соціальна, інформаційно-пізнавальна, просвітницька – утримують в художньому продукті естетичні цінності, норми, ідеали, характерні для різних історичних періодів розвитку культури і водночас забезпечують поступальність, здатність транслювати її від покоління до покоління; естетична – несе уявлення про прекрасне у життєдіяльності соціуму, в побуті, мові, пластиці, формах; виховна – впливає на формування й розвиток духовних цінностей і потреб особистості.

Нині самодіяльна художня творчість українців якісно змінилася. Якщо протягом радянського періоду головною функцією самодіяльності було пропагування мистецтва засобами художньої самодіяльності, то нині основою аматорського мистецтва стає задоволення художньо-естетичних потреб особистості, попит в 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 однопумцями, спрямованість його учасників на пошук власного креативного «Я» і самореалізацію.

Форми сучасної самодіяльності (аматорського мистецтва) дуже різноманітні. 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 як з первинними культурними формами.

Не викликає сумнівів, що художня самодіяльність вийшла з фольклору. До середини ХХ 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 вже ніяких інших 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 природний 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 ціннісні 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, акцентує на соціальній організації різноманітних втілень фольклору в межах дозвілля, аматорської та професійної сцени.

1.3.3. Неофольклоризм як постмодерна складова української народної художньої культури

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» [Надольний І. Ф. Філософія. Київ : Вікар, 2001. С. 161–162]. 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) [35]. Дифузія розмиває критерії автентичності твору, спустошуючи його зміст і позбавляючи його онтологічних адекватій, 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 ракової пухлини (Ж. Бодрійяр) [74, 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) [192]. Тому постмодерне мистецтво активно використовує весь арсенал сучасних йому технічних засобів, що виконує роль стимулятора і каталізатора мови, що обновляється [213]. 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. 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 представниками неофольклоризму («нової фольклорної хвилі») вважаються композитори ХХ століття Б. Барток, І. Стравінський, Г. Свірідов, В. Гаврілін, в Україні – Є. Станкович (неофольклорна опера «Коли цвіте папороть»), М. Скорик. Для музики неофольклоризму характерна концентрація певних особливостей фольклору, наприклад, нерегулярний метр («Байка» 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 частині 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 («Провансальська сюїта» Д. Мійо), одержують узагальнене втілення національний характер («7 іспанських пісень» М. де Фальї), 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 ХІХ-ХХ століть відчували потребу 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» [445, 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 жнивварських 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 «Кінець тій ниві, кінець...» 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 [там само, с. 51].

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

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).

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, в якій відновлення засобів музичного письма органічно пов'язане з опорою на фольклор. Витоки музичного неофольклоризму, безумовно, варто шукати в романтико-ескапітичних жестах представників «антибуржуазно налаштованого авангарду», однак і сьогодні неофольклорні тенденції та близькі до неофольклоризму стилі, залишаються модусом оновлення художніх засобів й принципів естетичного мислення у творчості українських митців, у першу чергу, композиторів. 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.

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 [638].

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 неklasичної 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 проект 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 [433, 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 ХХІ 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» [197]. 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 [366, 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 в надзвичайно тісному взаємозв'язку академічних жанрово-стильових процесів з фольклорним музичним арсеналом. Візитною карткою української композиторської школи і визнанням 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*).

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. Виховані 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, 8]. Аналізуючи сьогодні музику В. Сильвестрова (Симфонія № 2 для флейти, ударних, фортепіано і струнних (1965), «Кантата» на вірші Ф. Тютчева і О. Блока (1973), «Осінь 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 піснопіви» (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 ХІХ 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 в 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 (Вірослав) Бaley (народився 1938 р. на Львівщині) [494].

В. Бaley, 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. Балея 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. Балея і в жанрі музики до українських фільмів. Він є автором музики до кінострічок режисера Ю. Ілленка «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. Балея 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. Балея. 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» [645]. 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 семіотичні методики Московсько-Тартуської школи, напрацювала значний масив теоретичних та прикладних досліджень з етнофутуризму (в основному, в образотворчому мистецтві та музейному просторі, смисли яких втілюються в практиці перформансизму та акціонізму). 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. [480]. 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.

Велика 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 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 напрямку культурологічного знання – *етнокультурології* – як синтезу наукового і мистецького дискурсів щодо традиційної культури певного народу або регіону в контексті філософії етнокультури та культурологічної регіоніки [363].

За аналогією етнокультурологічні 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.

РОЗДІЛ 2

ХРОНОТОПКА ТА СЕМАНТИКА УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ В КОНТЕКСТІ ТЕОРІЇ АРХЕТИПІВ

2.1. Поліфонія інтерпретацій хронотопу крізь призму взаємодії класичної та некласичної світоглядної парадигм

Хронотоп як концепт сучасної культурології належить до усталених, ґрунтовно розкритих і всебічно проаналізованих понять, але при цьому, попри наявність великої кількості класичних позитивних визначень цієї категорії (в літературознавстві, естетиці, філософії, культурній антропології, етнології), глибинна 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.

Хронотоп (від *давньогрецької* χρόνος – «час» і τόπος – «місце») – у традиційному розумінні терміну – це 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 «смысл», «знак», «текст», «час», «простір» тощо. Зокрема, час (*англ.* time; *нім.* Zeit, *kalendarische*; *фр.* temps de calendrier) визначається як «властивість реальності, що має вираження у послідовності подій, які змінюють одна одну» [518, 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].

У гуманітарному дискурсі концепт «хронотоп» традиційно вживається в прямому значенні грецьких основ, які містяться у його підвалинах, а саме: як цілісний «часопростір», втілений у художньому творі, творчості конкретного автора, епосі з метою вираження культурного чи художнього змісту для показу його культурного або художнього сенсу. Отже, спираючись на ці визначення часу і простору, можна сформулювати поняття «хронотоп» (часопростір), а саме: *хронотоп* – це властивість реальності, що виражається у послідовності подій, які змінюють одна

одну, і котра спостерігається в протяжності, структурованості, співіснуванні дійсності та взаємодії її елементів.

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.

«Хронотоп» – термін фізіолога О. О. Ухтомського. Уточнюючи зміст концепту «хронотоп», О. О. Ухтомський констатував, що «і траєкторія електрона в атомі, і траєкторія Землі відносно сузір'я Геркулеса, і траєкторія білкової молекули в сірчано кислому середовищі до перетворення її на вугілля, це і є траєкторія людини через події її життя крізь перетворення на гази та розчини – все це світові лінії, що мають детермінувати в науці» [565, с. 184]. У міркуваннях О. О. Ухтомського тлумачиться концепт «хронотоп» та виявляється його основне значення: «Почав вибудовуватися міст між природознавством і гуманітарними науками!» [там само, с. 185]. Дослідник у своїх працях вказував на можливості використання «хронотопу» відносно різноманітних рівнів буття, навіть щодо розуміння сутності світу і прогнозування майбутнього.

З точки зору *культурологічного розуміння хронотопу*, велике значення має те, що О. О. Ухтомський є автором ідеї «домінанти» у психіці людини. «Домінантою» він називав вогнище підвищеного збудження нервових центрів, сигнали яких активізуються у поточний момент часу [564, 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 мисленневих стереотипів (символічної «зшивки»). Для позбавлення від домінанти О. О. Ухтомський рекомендував практику підтримки людиною багатьох домінант (у контексті шизоаналізу Ж. Дельоза це означає стратегію «безлічі імен» як вияв кроскультурної номадичної ідентичності тіла, що «ковзає» пустелею бажань, не зупиняючись на машинальній залежності від неї). Велику 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.

За методологією сучасного культуролога Євгенії Більченко, такій перебудові акцентів сприяє зустріч з *Іншим*, екзистенційний досвід нового (Чужого), мандри і зміни гештальтів, тому *домінанта на обличчя Іншого* (в етичному сенсі «обличчя» як уособлення діалогу в Е. Левінаса), пов'язана з домінантою творчості, є ключовою: як для набуття через Іншого самості, так і для розосередження домінант, забезпечення їх багатоманітності та креативності. Іншого людина зустрічає в *часі, у неповторній миті Dasein-існування* (М. Гайдеггер), в *темпоральності* (А. Бергсон), або *гіпостазисі* (Е. Левінас). Навіть у ранніх тлумаченнях хронотопу зближуються кілька ключових універсальних понять: *час (темпоральність, гіпостазис, ось-буття) – Інший – самість (Я) – діалог* [63; 64; 67].

Подальше поширення концепту «хронотоп» в естетиці, історії культури, філософії, міфокритиці, культурології було б неможливим без універсалізму, закладеного в дослідженнях О. О. Ухтомського. Проблема не тільки у відмові від раціоналізму на користь ролі метафізичного рівня пізнання: О. О. Ухтомський підкреслював також значення того, що «серце, інтуїція і совість – найдалекоглядніше, що в нас є» [563]. Наведена думка дослідника спонукає замислитися, що насправді найважливішим є те, що є «не нашим особистим досвідом, а досвідом поколінь». Це забезпечило подальший діалогічний характер розуміння поняття «хронотоп» (зокрема, у М. М. Бахтіна).

О. О. Ухтомський наголошує на «*гетерохронії*» (можна порівняти з принципом «*гетерохронності*» в теорії номадизму Н. Бурріо [668]). Гетерохронія 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.

Формула хронотопу як *неповторна зустріч у неповторну часову мить суб'єктностей Я та Іншого* («сфера між» М. Бубера), що вступають у діалог, і через нього повертають нас до самої істини буття – до його мандрівного надлишку, шлейфу смислів, вакууму у символічній структурі, позасвідомого, довербального, або Реального (Ж. Лакан) – того, що, плаваючи у паузах між репліками як певний підтекст, фіксує архетипічний смисл. Він здійснюється через паузу, тишу, мовчання, «світлу німоту» (К. Ясперс), певний знак пробілу, «невисловлене» (Л. Вітгенштайн), «замовчуване» (Г. Гадамер), без відповіді, «неответчиво» (рос. у Ф. Достоєвського), герменевтичне ядро дискурсу.

Хронотоп безпосередньо відкриває браму архетипу, розкриваючи первинний смисл буття людини через діалог часу і простору. Саме тому

в літературознавстві (М. М. Бахтін) хронотоп постає як модель образу героя, що складається у певній комунікативній ситуації, втіленій у поліфонії тексту [41].

М. М. Бахтін «відрефлектував» новаційний і інтегративний характер концепту «хронотоп» О. О. Ухтомського, екстраполювавши сутність поняття і локалізувавши його в літературознавстві. Варто зауважити, що парадоксальним є те, що, екстраполюючи, досліджуваний термін у різноманітні галузі гуманітарного знання, і нині, насамперед, береться до уваги досвід його використання саме М. М. Бахтіним. Дослідник активно вживає дефініцію поняття «хронотоп» та інтерпретує його як формально-змістовну категорію літератури, що виражає істотне поєднання тимчасових і просторових зв'язків [39, с. 9]. Мислитель (варто зауважити, що М. М. Бахтін вважав себе філософом, а не філологом, хоча наприкінці 20-х – на початку 30-х років ХХ ст. основним предметом його наукових розвідок стає «романне слово») констатував, що «з погляду на хронотоп 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» [563, 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. М. Бахтін, посилаючись на теорію відносності А. Ейнштейна та на ідеї О. О. Ухтомського, вперше застосував безпосередньо термін «хронотоп» у літературній теорії, поширивши його із математичного природознавства і філософської біології ХХ ст. [36–44]. У своїй класичній праці «Форми часу і хронотопу в романі» М. М. Бахтін проаналізував основні види просторово-часових взаємин у прозі від античності до ХІХ століття включно. 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. М. Бахтіним, хронотоп визначає взаємозв'язок часових та просторових координат художнього тексту: «Прикмети часу розкриваються у просторі і простір осмислюється й вимірюється часом. Цим перетином рядів і злиттям прикмет характеризується художній хронотоп» [37, с. 246]. Розглядаючи час як четвертий вимір простору, М. Бахтін констатував нерозривність простору і часу.

М. М. Бахтін створює найбільш вживану комплексну естетичну модель хронотопу на прикладі літературних текстів. Завдяки працям М. М. Бахтіна, концепт «хронотоп» набув широкої теоретичної

гуманітаризації, перетворившись на провідну категорію філософії, естетики та літературознавства. Народження цього поняття та його укорінення в естетичній та мистецтвознавчій свідомості було зумовлене переважно, як бачимо на прикладі аналізу творчості О. О. Ухтомського, природничо-науковими відкриттями початку ХХ ст. і кардинальними змінами уявлень про картину світу в цілому. Представниками неklasичної філософії було вироблено уявлення про простір і час як про індивідуальні «тяглість» (*параметр простору*) та «тривалість», або «темпоральність» (*параметр часу*), 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).

Хронотоп завжди містить певну релятивацію часопростору, що переживається героями суб'єктивно: сакральний та історичний час, колективний мікрочас та індивідуальний мікрочас, міфологічний та буденний, карнавальний-містеріальний героїв Ф. Достоевського та біографічний героїв Л. Толстого, вічність та мить, лінійний та циклічний час, самість та іншість тощо, – разом утворюють певну психічну реальність, духовний вимір буття людини у тексті як етико-естетичного суб'єкта. Аксіологічна спрямованість хронотопу як виразника смислу автора, твору, читача приводить до помноження хронотопів у дискретно-континуальній структурі твору як місця взаємних трансформацій часу і простору.

Яскравим прикладом таких трансформацій є моделі хронотопів, виокремлені французьким археологом та антропологом А. Леруа Гураном для означення у первісному суспільстві просторово-часових реалій осілих землеробів та кочових скотарів. Для першого типу господарювання притаманний *циклічний* тип сприйняття часових реалій (у Лео Фробеніуса – «жіночі», або «хтонічні» культури, культури Землі). При такому хронотопі час сприймається циклічно як вічний колооберт (наприклад, Сансара-калачакра-мандала в індусів, хоровод у стародавніх слов'ян) – «вічне повернення» до Золотого століття (М. Еліаде). 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. Відповідно до уявлень про солярно-вегетативну періодичність розквіту та згасання природи, простір вимальовується як промені, що тануть на обрії з центрованою серединою радіальної структури (тип «храму на одній осі» в класичному індуїзмі, «матрьошка» у О. Геніса [127], «Софія» у С. С. Аверінцева [5–11]). Таким був архаїчний час у традиційних культурах та час у грецькій полісній демократії. Саме цей тип відрізняє традиційний хронотоп української народної художньої культури, про що йтиметься далі.

Другому типу господарювання є притаманним *лінійний* тип сприйняття просторово-часових реалій (у Лео Фробеніуса – «чоловічі», або «телуричні» культури, культури Неба). При такому хронотопі час сприймається лінійно як темпоральна прогресивістська тяглість великої історії від минулого через теперішнє до майбутнього (приміром, есхатологія іудеїв та християн). Відбувається ломка закону «Вічного повернення» через почуття екзистенційного жаху Мойсеєвого Одкровення (М. Еліаде). Простір відповідно до лінійного руху часу на основі уявлень про апокаліптичне завершення буття сприймається як безперервний рух вперед з метою подолання ускладнення. Саме цей тип відрізняє модерний хронотоп української народної художньої культури, що є результатом християнізації.

З приходом Середньовіччя та становленням лінійного християнського часу остаточно формується динамічно-маршрутна модель простору, який трансформується і стає втіленням безкінечності в епоху Ренесансу. Зміна теоцентризму на антропоцентризм стала «втратою точки опори» людини в образі Бога (Р. Гвардіні) [124] та призвела до кризи класичного хронотопу в культурі Відродження. Звідси – притаманний Новому часові 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 стала вихідною передумовою деконструкції Ratio у постмодерні. Пантеїстичний Всесвіт, втілений у прогресивізмі тріумфального модерну чи у критично-іронічній теорії втраченого часу і «великого повернення» постмодерну (М. Кундера), в глобальній культурі приводить до принципу «компресії» часу, що вбирає в себе якомога більше подій та пересувань у світі *google maps*, що став доступним і зумів подолати поняття відстані завдяки дешевим авіарейсам та мережі Інтернет (З. Бауман). Компресія часу в сучасній культурі супроводжується гетерохронним співіснуванням безлічі різних хронотопів. Серед них найпоказовішим є, мабуть, той, що виражає образ «втраченого часу» як «смерті історії» (Ф. Фукуяма).

Є. В. Більченко справедливо зазначає щодо кризи почуття історичного у сучасної людини [64]. Дослідниця пише про відсутність у бутті сучасного комуніканта такого адресата, як історія, тобто часовість. Сучасна людина позбавлена власних та загальнолюдських спогадів, вона має труднощі як з особистою, так і з груповою ідентифікацією. Таку людину бентежить девальвоване почуття історичної пам'яті, що, однак, не заважає їй, втративши ілюзії минулого (і, як наслідок закону вічного коловороту, – майбутнього), більш-менш комфортно почуватися у мінливих митях сучасного. Мить залишається там, де проміжок між «до» (минулим) і «потім» (майбутнім) набуває самодостатнього семантичного статусу, перетворивши дискурс «між» на автономний топос [там само]. *Простір*

залежить від часу, час залежить від простору, у хронотопічній структурі людського спілкування ці поняття є нерозривними, проте досліджувалися вони по-різному.

Ернст Кассіер у статті «Міфічний, естетичний та теоретичний простір» ще в 1931 році зауважив, що «проблема простору стане вихідним пунктом нового самоусвідомлення естетики» [669, с. 21–36]. Очевидним є існування тісного взаємозв'язку простору і часу, оскільки час рухається в просторі, взаємообумовлений простором і не може існувати поза ним. І хоча актуалізація уваги на просторі та просторовості, а також проблема «відчуття часу» не є новою, звернення до формування нових концепцій простору, часу і меж, що розділяють теперішнє, минуле і майбутнє, та переживання хронотопів як просторово-часової кодувальної схеми нині набуває нової, особливої актуальності.

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: незважаючи на 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 яву, яка виступає не як апіорна, а соціальна категорія. 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 протяжності. У традиційних суспільствах точність при вимірюванні диференційованих одиниць часу або уявлення про тяглий період зустрічається рідко. Тут час вимірювався через повторення релігійних подій або свят в межах священного календаря. У сучасних суспільствах час вимірюється низкою певних одиниць в їх лінійному розумінні. Відповідно до цього простору і часу мисляться як взаємозалежні координати єдиного 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, Арістотель, 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, с. 82; 126, с. 117].

Акцент, поставлений відкриттями А. Ейнштейна, на змістовій детермінованості простору і часу, так само, як і їх амбівалентному взаємозв'язку, відтворені в працях багатьох мислителів. Цей зв'язок

співвідноситься з описом ноосфери В. І. Вернадським та П. Тейяром де Шарденом, «світом людини» К. Маркса, теургічними ідеями М. О. Бердяєва про надкультурний спосіб існування, феноменологією життєсвіту Е. Гусерля, концепцією транскультури М. Н. Епштейна [637, с. 237], де часопростір характеризується як єдиний континуум смислоутворення (інтенціональності) у культурі, визначений духовним виміром буття. Протягом ХХ ст. концепт «хронотоп» осмислювався представниками різноманітних підходів, зокрема: діалектичного (у філософії), структурально-семіотичного (у літературознавстві), системного (у соціології) й феноменологічного (у культурології та антропології). Тому сучасне тлумачення наділяє поняття «хронотоп» рисами універсальної, інтегративної категорії (Б. Гаспаров, І. Єдошина, Б. Голдовський, Т. Злотникова, Н. Ірза, І. Кондаков, Ю. Троїцький, М. Хренов та ін.) [122].

Для подальшого дослідження хронотопу як найбільш значущий виділяємо *феноменологічний підхід*, оскільки саме з ним пов'язане усвідомлення неупереджених можливостей пізнання Іншого у культурології. Феноменологія – це вчення про феномени соціальної дійсності, конститутовані як культурні смисли. Феномен – це не конструкт і не теоретичне уявне, а результат первинного усвідомлення фактів соціальної реальності (інтенціональність, або смислова спрямованість свідомості на предмет, змістопокладання). Саме тому феноменологічний підхід дозволить продемонструвати хронотопи соціокультурних процесів такими, якими вони є у свідомості, а не такими, якими можемо їх тлумачити, претендуючи на об'єктивність. Розуміння хронотопу в рамках культурології належить представникам феноменологічної традиції, а саме: В. Біблеру, Г. Кнабе, А. Лосєву, М. Мамардашвілі, А. Михайлову [57–59; 368–373]. Прихильники феноменологічної традиції використовують термін «хронотоп», обстоюють уявлення про те, що людина осмислює світ через здатність до змістопокладання – основи людської діяльності і людського досвіду. Феноменологічний принцип *epoche* означає утримання від суджень, відмови від оціночних висловлювань про предмети, перенесення уваги з предмета на свідомість, усвідомлення того, що предмет, який конститується в актах свідомості, може викривлятися внаслідок впливу на неї досвіду, життєсвіту, конкретно-історичного середовища.

На основі тлумачення простору, часу, Іншого як культурних смислів у рамках соціальної феноменології одержали розробку такі істотні для розуміння соціально-культурних процесів поняття, як «*місцевість*», «*спільність*», «*тілесність*», «*антисвіт*» тощо. Ці поняття фіксують початок вироблення процесуального розуміння суб'єкта не як метафізичного, а як соціально-онтологічного. Увага дослідників з абстрактного *cogito*

перемістилася на людину як на соціально-тілесну істоту, яка існує в динамічно функціональній спільноті. Отже, соціокультурні процеси як основа людської життєдіяльності соціально обумовлені і проходять у рамках визначеного середовища, атмосфери. Життєдіяльність людини неможлива у вакуумі, оскільки відносини і зв'язки, що існують у соціальному середовищі, є не тільки результатом, а й засобом становлення людської індивідуальності. Атмосфера соціальної діяльності – це основна умова реалізації завдань і цілей цього процесу. Існування «у світі» уможлиблює процеси, що мають міжособистісний характер, обумовлені практично і соціально. Процес становлення відбувається 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 щохвилине враження, дія, комунікація. Такі феномени, як тілесність, соціальність, повсякденність становлять структуру атмосфери соціальної життєдіяльності.

Відчуття простору власного життя через сприйняття свого будинку, міста, свого тіла та тіла Іншого є тими споконвічними модусами життєдіяльності людини, що постійно її супроводжують, уводять у світ, укорінюють у нього. 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]. Розуміння соціально-культурних процесів як зв'язків і відносин в усіх сферах життєдіяльності людей та як засіб 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.

Хронотоп як невід'ємна складова життєсвіту суб'єкта відображає латентний вимір соціокультурних процесів, що допомагає уникнути панлогізму. Зауважимо, що притаманне для класичної трансцендентальної філософії абстрактне осмислення соціально-культурних процесів призводить до втрати їх імпліцитного змісту. Використання хронотопічного способу дослідження у феноменологічному дискурсі, який обґрунтовує ідею спорідненості всього соціально визначеного, дозволяє охопити поняттям «хронотоп» єдність життєсвіту, діалогу та архетипного поля культури, що в них міститься. Хронотопіка зумовлює вивчення інтегрального образу світу, дає можливість здійснити проєктивний погляд на світ, дозволяє прогнозувати майбутні соціокультурні процеси, уможлиблює «проникнення в майбутнє як у своє родинне» (за І. Пригожиним) [455, с. 187]. Також хронотопіка надає можливість побачити соціально-культурні процеси у новому ракурсі, дозволяє не тільки осмислити соціально-культурний процес динамічно, уявити його не

просто як послідовну зміну якісно визначених етапів, цілісностей і навіть не як чергування станів «хаосу» і порядку», а як багаторівневий процес становлення в переходах, внутрішня напруженість і значення яких в процесі розвитку людини і культури зростають. Звернення до питання «відчуття часу», формулювання і формування нових концепцій часу і меж, що розділяють теперішнє, минуле і майбутнє, та переживання хронотопу як просторово-часової кодувальної схеми, нині набуває особливої актуальності. За своїм онтологічним статусом, концепт «хронотоп» характеризує іманентну якість буття в антропологічній проекції, що визначає умовний (суб'єктивний) характер уявлення про «час-простір».

Хронотоп як універсальна методологічна категорія може бути застосована для вивчення статичних явищ (художніх творів чи часових періодів) і динамічних, рухливих процесів (трансформація самосвідомості творця, культурний досвід). Семантика терміна актуалізує усе попередньо зазначене з акцентуацією на його онтологічному (безумовно, іманентному бутті) і культурно-антропологічному (суб'єктивно обумовленому в інтелектуальній чи художній рефлексії) характері. Отже, концепт *«хронотоп» – поняття, яке має ключовий характер для соціокультурного, індивідуально-творчого рівнів, а також різних аспектів дослідження. Як особливий універсум, хронотоп в контексті культурологічного знання відкриває культурний досвід різних часових, просторових рубіконів, філософсько-естетичних, соціально-культурних і духовно-моральних культурних парадигм.*

Феноменологічне бачення хронотопу як смислової категорії культури принципово відрізняється від психологічних його тлумачень, що мають свою специфіку. Ідеться водночас про духовну й матеріальну реальності, в центрі яких перебуває людина як суб'єкт культури. З іншого боку, ціннісно нейтральна феноменологічна установка в інтерпретації хронотопу як елементу потоку смислоутворення має бути поєднана з притаманною філософії культури *ціннісною рефлексією*. Проникнення у свідомість, що сприймає смисли, неможливе без елементу емпатії, розуміння, аксіологічного жесту входження у координати індивідуальної картини світу особистості, її культурної ідентичності. Феноменологічний дискурс через *філософську герменевтику* М. Гайдеггера трансформується у дискурс тлумачення текстів, у герменевтичну критику, *феноменологія та герменевтика утворюють діалогічне коло на основі етизації феноменології та онтологізації герменевтики* як вчення про способи тлумачення тексту, в ролі якої постає сама свідомість. Хронотоп як координата свідомості через герменевтику входить у світ теорії цінностей. Недарма ще М. М. Бахтін говорив про аксіологічну спрямованість хронотопу, функція якої у художньому творі полягає у вираженні особистісної позиції, індивідуального авторського сенсу: «Вступ до сфери

смислів відбувається лише через браму хронотопу» [37, с. 406] – у цьому хрестоматійно відомому твердженні проводиться думка про те, що наявні у тексті смисли можуть бути об'єктивовані тільки через їхнє просторово-часове вираження. Отже, ми вивели типову *тріадичну структуру* хронотопу як діалогічні відносини Я (Автора) та Іншого (Читача) через посередництво твору як Третього. У поліфонічний континуум тут втягуються просторово-часові моделі зовнішнього та внутрішнього порядку: як хронотопи в іманентній наративній структурі тексту, так і трансцендовані просторово-часові координати створення тексту (регіон і час духовного і фізичного буття Автора) та контекстуальні параметри його функціонування як предмета інтерпретації (регіон та епоха екзистенційного й емпіричного існування Читача як співавтора).

Кількість хронотопів у діалогічній інтерпретації множитьсЯ до безкінечності. Чим більше у творі виявляється хронотопних шарів, тим його полісемантичність є вищою. Про хронотопну будову художнього твору можна говорити з точки зору окремого сюжетного мотиву (наприклад, хронотопи «поріг», «дорога», «життєвий злам», Чужий у поезиці Ф. М. Достоєвського); в аспекті його жанрової визначеності (за цією ознакою М. М. Бахтін виділяє жанри авантюрного роману, авантюрно-побутового, біографічного, лицарського тощо); у зв'язку з організацією форми твору, оскільки такі, приміром, семантичні категорії, як ритм і симетрія, є не що інше, як взаємозворотний зв'язок простору і часу, заснований на єдності дискретного і континуального початків.

Крім того, кожен вид мистецтва характеризується своїм типом хронотопу, обумовленим матеріальною формою вираження образу. Відповідно мистецтва поділяються на: *просторові*, у хронотопі яких часові якості виражені в просторових формах; *часові*, де просторові параметри перекладені на часові координати; *просторово-часові*, в яких присутні хронотопи того й іншого типів.

Кожна епоха – своєрідний хронотопний зріз. Окремі хронотопи творять більш складні надсистеми, що складаються із зрізів різних епох, у яких просторово-часові відносини перемішані, часом вигадливим способом. Отже, *культурних хронотопів у чистому вигляді не існує*. Хронотоп як координата картини світу виражає загальні риси художньої просторово-часової організації в системі культури, свідчить про її «домінуючі ідеї» (Р. Бенедикт), які можна порівняти з так званими домінантами О. О. Ухтомського, онтологічними принципами Л. П. Карсавіна, культурними універсаліями В. С. Стьопіна [522], тобто йдеться про панівні ціннісні орієнтації духу, стилю і світовідчуття культури (шпенглерівського гештальту), її знакову та аксіологічну сферу (аксіосферу, семіосферу). 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.

Хронотопічний підхід можна знайти в усіх основних фактах людського буття, з якими людина ідентифікується як людина: у мові, художній творчості, філософській думці, моральних вчинках тощо. Окремим, порівняно мало розробленим напрямом досліджень часової перспективи майбутнього є вивчення реконструкції часовості, зрозуміти яку можна, лише осмисливши цей процес у ширшому контексті розвитку особистості як культурного феномена. Те, що фактор кризи великого часу став грати – об'єктивно і суб'єктивно – настільки важливу роль у житті людей кінця ХХ і початку ХХІ століть, зазвичай пов'язують із прискоренням процесів суспільного розвитку, дедалі зростаючим темпом технологічного прогресу, тенденціями глобалізації і переходом до випереджального характеру передачі досвіду, притаманного префігуративному (М. Мід) типу культури. З великим евристичним потенціалом, концепт «хронотоп» містить орієнтири, що дозволяють розкрити принципи людського існування в мінливому, знеособленому, симуляційному, віртуальному просторі, сформованому інформаційними потоками, тобто у хронотопі віртуальної реальності.

Оскільки поняття «хронотоп» як ключова ознака картини світу у тексті культури сформоване у надрах традицій «бахтиніани», ще одним важливим напрямом дослідження просторово-часових реалій нам уявляється *діалогічна філософія*. Сучасна діалогістика – це вияв синкретичності наукового мислення, що займає транскордонне місце між провідними парадигмами сучасного наукового пошуку: позитивізмом, герменевтикою, критицизмом, постмодернізмом. Перша, позитивістська, шукає закономірності, відмовляється від естетичної специфіки мистецтва; друга, «розуміюча» (герменевтична, інтерпретативна), прагне визначити суб'єктивні смисли твору; третя – критична – визначає соціально-класові залежності і диференціації; а четверта – постмодерністська – аналізує аудиторії і сприйняття мистецтва у зв'язку з явищем зростаючого консюмеризму, його впливу на соціальну ідентичність.

Діалогічність як методологічний принцип аналізу предмета нашого наукового пошуку відповідає загальним особливостям новітнього українського хронотопу. У сучасних умовах у формуванні світового, й зокрема українського, соціокультурного простору загальнолюдської значущості набув діалог культур Заходу і Сходу, в якому саме Україні випало відігравати характерологічну роль. Це пов'язано з тим, що Україна географічно є, 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. Ці процеси не могли не позначитися і на характері самої культури України. І нині культурні глобалізаційно-цивілізаційні тенденції несуть певні ризики й загрози існуванню національних, регіональних та локальних ознак культури» [606]. Отже, спрямування навіть у замаскованому вигляді на уніфікацію й стандартизацію різнорідних етнокультурних складників сучасної політики «формування культурної єдності» входить у суперечність з потребою збереження культурного розмаїття в Україні. Як зауважила Тетяна Метельова у своєму виступі на одній із міжнародних конференцій, «у такій ситуації вкрай важливим є знайдення запобіжників, що убезпечили б культурне розмаїття від витіснення у регіонально-етнічні резервації з подальшою муміфікацією у вигляді такої собі «шароварщини» [406, с. 10]. Тобто трайбалізм, реваншизм та ізоляціонізм у їх крайніх консервативних або радикальних формах є хворобливими регіональними реакціями на уніфікаційні тенденції (космополітичні чи моноетнічні).

Корінні соціокультурні та екзистенційно-антропологічні зміни другого десятиліття XXI століття, чергові соціокультурні модернізації та своєрідний злам попередньої системи парадигматичних констант актуалізують необхідність радикальних трансформацій гносеологічної будівлі культурологічного знання, в тому числі й поняття «хронотоп». Актуальність питання пояснюється тим фактом, що історія вживання термінів, їхня інтерпретація в рамках окремих галузей, зокрема культурології, історії, естетики, психології, філософії, соціології, постійно вимагає пояснень та уточнень.

Нинішня соціокультурна реальність багато в чому реалізує номадичну сутність сучасної людини, яка є мінливою, фрагментарною, здатною рухатись у різних напрямках, приміряючи різні маски, ідеології та моральні норми, де немає місця чіткому світогляду та цілісній суб'єктній позиції. На зміну базовому (монокультурному та просторовому) суб'єкту з його метафізичною ідентичністю прийшов транснаціональний актор – виразник принципу транскультури та носій кроскультурної ідентичності, «культурний шизоїд» (Ж. Дельоз), серійне та гібридне мультипланове Я (С. Жижек), «волоцюга», «людина часу» (З. Бауман), *Homo viator* (Г. Марсель, Л. Манович), «турист» (В. Малахов). Культурологія частково є також наукою «номадичною», інакше кажучи такою, яка, пояснюючи й відкриваючи з різних кутів зору широке поле проблемних питань, дещо позбавлена оціночного аспекту, а отже, вільна у винесенні вирішального вердикту у дослідженні, в тому числі й остаточному визначенні тих чи інших концептів. Така номадичність дещо зумовлена довготривалістю процесу культурного розвитку. Тому й прояв інтересу щодо пошуку

й усвідомлення безпосередньо концептів, їхніх сутнісних особливостей та віднайдення з ними різних точок дотику завжди є нагальним.

Ми розглянули категорію «хронотоп» на основі методологічного синтезу класичних та некласичних парадигм: *позитивізму, структурного психоаналізу, постструктуралізму, феноменології, герменевтики, філософії діалогу, семіотики культури, літературознавства*. У світлі позитивізму хронотоп є домінантою нервових центрів людини. З точки зору структурного психоаналізу – Символічним, ідеологічною зшивкою взаємно погоджених уявлень, або ж Реальним, результатом розшивки, якщо йдеться про перебудову суб'єкта. У постструктуралізмі хронотоп постає як генотекст у контексті фенотексту, що мовою феноменології означає «культурний смисл у життєсвіті». У герменевтичному сенсі діалог має аксіологічну спрямованість, що виявляється через літературну теорію та теорію знаків як модель позиції героя. Усі ці концепти фіксують простір, де в певний момент зустрічаються Я та Інший, Автор і Читач, що дозволяє поєднати тяглість і темпоральність у філософії діалогу і через нього вийти на ідею хронотопу як символічної поліфонічної «брами» до метафізики самого буття, до «істини-події», до підтексту та культурного архетипу.

2.2. Архетипи як позаісторичне тло семантичного простору культури

Архетипи (грецьк. *«arhetypos»* – праобрази, праформи, першообрази) – це загальнолюдські праобрази, що лежать в основі символіки творчості, ритуалів, сновидінь та комплексів [9], 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 [394, 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» [394, 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. Г. 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) [639]. Йдеться 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. Г. Юнга, К. Т. Ясперса, М. Н. 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 культурі. 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 універсализму (трансценденталізму) та партикуляризму (феноменологізму) навколо архетипів та їхніх онтологічних адекватій триває. Якщо прибічники трансценденталізму та класичного «платонівсько-кантівського» канону філософії визнають факт буття архетипів та їхнє онтологічне наповнення, а отже, й факт буття універсалий 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 універсалий, 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.

За основу в нашому семіотичному аналізі візьмемо *лаканівську* (структура реєстрів психіки культурного суб'єкта) та *лотманівську* (структура шарів самої культури) схеми «дерева культури». Відповідно архетипи як Реальне займають його найнижчий генетичний шар; смисли, значення, наративи як Уявне належать до середнього (ідеологічного, ментального, світоглядного) шару, а символи, знаки, тексти, кенотипи (Символічне) – до верхнього (семіотичного) рівня. Саме Уявне як формула культурного смислу дозволила виявити концепт «семантичний топос культури», що міститься у проміжку між позаісторичними константами

архетипів та історично лабільними формами текстуальної активності (див. табл. 2).

Таблиця 2

Структура семантичного топосу культури

ДЕРЕВО КУЛЬТУРИ / РЕГІСТРИ ПСИХІКИ
«Крона»: символи, знаки, тексти, кенотипи, надсвідоме, Символічне, семіотичний шар М. Н. Епштейна
«Стовбур»: сенси, значення, наративи, свідоме, Уявне, ідеологічний шар К. Ясперса (світогляд, картина світу, ментальність)
СЕМАНТИЧНИЙ ТОПОС КУЛЬТУРИ
«Коріння»: архетипи, позасвідоме, Реальне, генетичний шар К. Г. Юнга

Семантичний топос культури зростає з глибин колективної пам'яті, що в найостанніших своїх виявах вже є непроникною, прихованою за символічними пластами культури в архетипи. Архетипи (*грецьк. arhetypos – «першообраз»*) – це загальнолюдські праобрази, що лежать в основі символіки творчості, ритуалів, сновидінь та комплексів [5; 7; 315]. Вони є об'єктивними, трансперсональними, позасвідомими як універсальні екзистенційні сенси і генокоди, що утримують базові структури людського існування. Архетипи зберігають історичну пам'ять людства та узагальнений історичний досвід з прадавніх епох. Через колективне позасвідоме Я досягає єдності з Ми, з усім світом, минулим та майбутнім. Зміст колективного позасвідомого не має безпосереднього місця в конкретному індивідуальному досвіді, тому людина не несе за нього відповідальності, проте саме на ньому зростає індивідуальна психіка як підсумок духовної еволюції всього людства.

Хаос і Космос, Свій і Чужий, Жіноче й Чоловіче, Золотий вік, Мудрість, Невинність, Велика Мати, Герой, Вождь, Кінець світу – усі ці образи, які К. Г. Юнг інкорпорував у генетичний апарат мозку, помістивши їх у просторі колективного безсвідомого, були вироблені первісним розумом архаїчної людини і передаються в юнгіанському баченні біологічно, виявляються у свідомості через символ і викликають стан психічної одержимості, схожий на трепет екстазису, та породжують найбільш впливові міфи, ідеології і тексти мистецтва. Архетипи є базовими елементами культури, що формують константні моделі духовного життя і утримують фундаментальні структури людського існування в конкретному досвіді. Архетипи як апріорні форми віддзеркалюють первісні уявлення і постають когнітивними зразками для інстинктивних дій. Вроджені та порожні, вони отримують наповнення

з досвіду, подібно до того, як система осей кристала змінює кристал у розчині і який є певним не речовим полем, що розподіляє частки речовини [649].

Нині у культурологічній думці існує кілька точок зору на питання походження архетипів. Серед них основними є дві, що й сформували моделі архетипної критики в галузі літературознавства – *юнгіанську*, що спирається на засади аналітичної психології, та *міфоруитуальну*, котра виділяється з міфологічної школи Дж. Фрейзера, К. Леві-Стросса та Н. Фрая. Якщо К. Г. 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 нарративного комплексу пов'язаних через констеляцію мотивів, акцентував увагу на реляційному аспекті як системі опозицій та медіацій опозицій з визначеною у контексті міфології структурою. Міфоруитуальна 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 іти 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 родові несвідоме. Найдавніші доступні нам архетипи – загальносвітові міфологічні образи, такі, як: первозданний хаос, небесний деміург, цар богів-громовержець, підземний світ, боги часу і долі, астральні божества світил, культурний герой, трюкач-трікстер, божественний коваль, воїн. За ними стоять певні рольові функції, і з ними пов'язані типові міфологічні сюжети. 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» [650, с. 142]. Універсальні праформи, архетипи, «колективні уявлення» (термін Л. Леві-Брюля) присутні у психіці подібно до кантівської ідеї а рїогі, як образ божественного розуму. Базові архетипи – це те, що закладено в програмі розвитку людини. Вони виникають разом із самим життям, а отже, є не чимось індивідуально успадкованим, а спільним, універсальним для всього людського роду; вони – 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 впливають на почуття і вчинки людини, несуть 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» [653, с. 14].

З іншого боку, питання про співвідношення етики та архетипів є суперечливим, адже ці структури передують формуванню аксіосфери та системи відповідних оцінок. Саме тому *архетипи* у своєму функціональному символічному вираженні, зазвичай, мають *двоїстий характер*. Їхня амбівалентність полягає в тому, що вони не можуть бути ані добрими, ані злими. Архетипи – першопочатково морально нейтральні. Вони лежать по той бік Добра і Зла і набувають певного забарвлення лише після низки несвідомих і свідомих трансформацій, перетворившись у прийнятний *образ, смисл, цінність*. Так, архетип Тіні (Трікстера), який, за визначенням, є небезпечним втіленням природної, інстинктивної – неприйнятної, «темної» половини людини і може виступати як в образі Мага, Чаклуна, Спокусника та Диявола, так і в образі Янгола-Охоронця, Месії, Мудреця, Визволителя. Крім того, архетипи часто функціонують і реалізуються в парі, врівноважуючи й гармонізуючи психічне життя індивіда на шляху осягнення власної *Самості* як регульованого центру особистості. Самість визначається К. Г. Юнгом як несвідомий «образ життєвої мети». Філософ зауважує: «Що б не означала цілісність людини – самість сама по собі емпірична, це

спонтанно продукований несвідомим образ життєвої мети, незалежний від бажань і страхів свідомості. У цьому образі представлена мета наповненої людини – реалізація своєї цілісності та індивідуальності, зі своєї волі чи проти неї» [647, с. 221–222].

Архетипи виявляються у поведінкових актах, що пов'язані з універсальними життєвими ситуаціями, як-от: народження, шлюб, розлучення, материнство, смерть тощо. Цим пояснюються основні різновиди виділених К.-Г. Юнгом архетипів: *Персони, Аніми й Анімуса, Самості, Матері, Немовляти, Духа, Тіні, Трікстера* та інших. Досліджуючи людські сновидіння, міфи, релігійні уявлення, витвори мистецтва, фольклор, філософ окреслює безмежну кількість архетипних образів, які виявляються в окремих ситуаціях, оскільки «існує стільки ж архетипів, скільки і типових життєвих ситуацій» [653, с. 14].

Звернемося до характеристики архетипів, з яких формуються семантичні поля, та ознайомимося з ними на вибіркових прикладах. Якщо буквально розуміти поняття «архетип», його можна порівняти з поняттям «первісна модель», яка фіксує деякий потужний базовий психічний образ. Він визначає суть, форму та спосіб зв'язку спадкових несвідомих праобразів (першообразів) та структур психіки, що передаються від покоління до покоління. Їхня функція – забезпечення основи поведінки та структурування особистості, розуміння світу, забезпечення внутрішньої єдності та взаємозв'язку культури та порозуміння між індивідами.

Архетипи змушують людей сприймати, переживати та відповідно реагувати на події. Вони не є спогадами, чи цілісними образами. Вони – *фактори, що є передумовою поведінки, заснованої на універсальній моделі сприйняття, мислення та дій у відповідь на якусь подію чи об'єкт*. До ідеї архетипів колективного несвідомого К. Г. Юнг прийшов через вивчення та філософське переосмислення міфів різних народів. Йому вдалося виокремити в них спільні мотиви та образи, такі, як: чоловік, жінка, дитина, Бог, мудрець та ін. Як зазначає К. Юнг, для первісного мислення міф не є казкою чи просто оповіддю. Він, насамперед, – психічне явище, що виражає глибинну сутність душі. Архетипи, за К. Юнгом, виявляються в повсякденному житті індивідів. Ці прояви, крім безпосередньо міфів, що є вираженням архетипів, зустрічаються у сновидіннях. К.-Г. Юнг описав значну кількість архетипів та їхніх символічних проявів [там само].

Архетипи та символи певним чином сполучаються (об'єднуються). Архетип виступає сенсоформою, загальним значенням, тоді як символ є його безпосередньою реалізацією. У чистому вигляді архетипи не можуть стати надбанням свідомості. Вони формуються у символічні образи, які водночас відкривають людині священний досвід та охороняють її від безпосереднього контакту з ним. Архетипи мають руйнівну енергію у чистому вигляді, тому їх переживання, навіть через символ, носить характер трепету, страху,

нумінозного почуття зачарування і огиди, довіри та жаху, захоплення й хорору, тяжіння та саспенсу (Р. Отто). Дотик до особистості чи спільноти «чистого» архетипу, поза його символічними пом'якшеннями, викликає стани соціальної патології, масового психозу, саморуйнації та війни, що дуже часто використовується харизматичними лідерами тоталітарних режимів. Виникнення таких режимів в аналітичній психології пояснюється станом маячні, що виникає внаслідок масового ототожнення себе з Тінню, персоніфікованою в особі лідера. Подібне ототожнення є наслідком певних культурно-психічних процесів. Спочатку негативне знання людини про себе, яке утворює витіснену внаслідок символічної зшивки з авторитетом (Батьком, авторитетом або особою чи річчю, що його заміщує) травматичну реальність (комплекси, страхи, кастрація), відчужується і проектується на зовнішній образ ворога, агресора. Надалі відбувається ідентифікація себе з ворогом як спосіб захисту від нього через повторення його поведінки та принципів життя: батько перетворюється на гротескного Батька, і людина забороняє собі не те, що Батько забороняв їй, а те, що Батько забороняв самому собі, задовольняючи взаємну онтологічну нестачу в парі «пан – раб». Розпад цієї пари (смерть Батька, байдужий Інший) не тільки не пом'якшує терор, а й посилює його, оскільки позбавлена символічних підтверджень свого існування людина бере на себе ще жорсткіші норми та самоцензурується. На цьому циклі заснований процес символічного означування в культурній комунікації, яка завжди містить елемент насилля.

Будь-яка низка символів не вичерпує всієї змістовності архетипу. Символ завжди лише аспект, грань архетипу. Як загальнолюдські константи, через символічні втілення архетипи розпадаються на безліч дочірніх версій, варіацій та модифікацій регіонально-етнічного походження. Наприклад, символічними іпостасями архетипів виступають міфологічні та релігійні нарації, ідеології, філософські вчення, форми мистецтва, містичні течії, культурні стилі, метафорика яких здійснює перехід від первісного міфологічного діонісійства до аполонівського початку *ratio* і стає дедалі витонченішою та прекрасною. Недарма К.-Г. Юнг називає *поезію мистецтвом одухотворення архетипів*, що частково збігається з головним положенням філософії М. Гайдеггера про мову як «дім буття» та про поета як транслятора істини буття в цензурованому пом'якшеному вигляді [118, с. 345]. Унаслідок розвитку раціонального світогляду людина поступово відривається від архетипічної основи власної психіки і заново починає потребувати адаптації до самої себе через культурну традицію.

Як містик К. Юнг пішов ще далі від початкового позитивістського етапу своєї творчості і вдавня до утвердження присутності в архетипах трансцендентного початку, що, знову таки, повертає до фундаменталізму М. Гайдеггера та платонівського канону універсалізму.

Виокремлені К.-Г. Юнгом універсальні архетипічні структури через спільні індоєвропейські витоки знаходять символічне втілення і в українській міфопоетиці. До основних архетипів, класифікованих К. Юнгом, які присутні у смисловому полі українського хронотопу, належать: *Самість*, *Аніма та Анімус*, *Герой та Трікстер*.

Самість – утілення цілісності та гармонії, регулювальний центр особистості. В індоєвропейських культурах *самість* іноді символічно позначається мандалою (варіації: абстрактне коло, німб святого, вікно-розетка, хоровод). *Самість*, *Я сам* – найбільш важливий архетип у теорії Юнга. Це поняття вищого порядку, ніж «Его», включає його в себе. *Самість* – серцевина особистості, навколо якої організовані й об'єднані всі інші елементи. Основним символом архетипу *самості*, або самого себе, є *мандала* і її численні різновиди (абстрактне коло). За К.-Г. Юнгом, цілісність та єдність *Я* символічно виражені в завершеності фігури. Мандалу можна виявити у снах, фантазіях, міфах, релігійному й містичному досвіді. *Самість* можна представити на прикладі індійського Атмана – суб'єктивного духовного начала, індивідуальної безсмертної душі як частини світового духу (Брахмана). Виявити цілісну єдність світу можна з тотожності Брахмана та Атмана, що розкривається на різних рівнях. Якщо Атман є мікрокосмос, то Брахман є макрокосмос; якщо Атман є життєве «Я», душа, то Брахман – космічна душа; якщо Атман – самосвідомість, то Брахман – надсвідомість, всевидячий володар світу, на рівні інтелектуального «Я» Брахман і Атман зливаються воедино.

Аніма – несвідомий жіночий бік особистості чоловіка. Він представлений такими символічними образами: Жінка, Діва Марія, Мона Ліза. *Анімус* – несвідомий чоловічий бік особистості жінки (Чоловік, Ісус, Дон Жуан). В архетипах *Аніми та Анімусу* знаходить вираження визнання К. Юнгом вродженої андрогінної природи людей. *Аніма* представляє внутрішній образ жінки в чоловікові, його несвідоме жіноче начало, водночас *Анімус* – це внутрішній образ чоловіка в жінці, її несвідоме чоловіче начало. Проекцією *Аніми* є *Велика Мати, Місяць*. Базою індійської філософії і духовної практики, елементи якої віднаходимо у ремінісценціях вітчизняної міфопоетики, постала концепція перевтілень душі, що набула хтонічного (місячного, жіночого) характеру.

Місяць – головний вимірвач часу і тому – більш важливе світило, ніж Сонце. У семантичному полі *Місяця* лежать ідеї рахування часу, пов'язаного з його фазами, що допомагає фіксувати пам'ять про минуле, а також призводить до приречення долі зв'язку минулого із сьогоденням і майбутнім. Фази *Місяця* втілюють постійну мінливість життя, образ його зникнення і відновлення, ставлячи запитання про смерть і її подолання. З позиції цього архетипу *Аніма* постає передусім як постійне оновлення і архетипічно пов'язане з образом материнства (вагітної матері-*Місяця*,

що народжує маленький Місяць), забезпечує спадкоємність життя. Збереження життя як його вічне оновлення пов'язане з внутрішнім світом душі – таке смислове ядро цього міфологічного архетипу. К. Юнг наполягав на тому, що Аніма й Анімус, як і всі інші архетипи, мають бути виражені гармонійно, не порушуючи загального балансу, щоб не гальмувати розвиток особистості в напрямі самоздійснення. Аніма й Анімус можуть бути усвідомлені тільки через відносини з партнером протилежної статі, тому що лише всередині таких взаємин починають діяти їхні проєкції. Звідси індоєвропейська міфологема єдності Неба і Землі, Сонця та Місяця, що на рівні філософії проявляється в духовній практиці Індії як мантра, мейтхуна, камасутра, «союз блаженства і порожнечі», Пуруші та Пракриті, днів і ночей Брахмана, матерії та духу.

Важливим універсальним архетипом, що знаходить втілення у хронотопі та смислового полі української міфопоетики, є також *Герой*. Природне оточення для Героя – це поле битви, спортивне змагання, сцена, робоче місце чи будь-яке інше місце, де труднощі або виклики вимагають мужніх і енергійних дій. Герой хоче зробити світ кращим. У глибині душі він боїться зазнати поразки, не зуміти вистояти до кінця й здобути перемогу. Герої захищають тих, кого вважають безневинними, ранимими і нездатними допомогти собі самостійно. У кращих своїх проявах вони здійснюють великі діяння, а в гірших – страждають і самі потерпають від зарозумілості, стають жорстокими і перебувають у вічному пошуку ворога. Міфологічним втіленням шляху Героя як універсальної духовної матриці є *мономіф* (Дж. Кемпбел), який складається з *тріади шляху*: виходу Героя з повсякдення в сакральну дійсність, ініціації Героя внаслідок мандрів та пригод, зокрема зустрічі з Анімою, кохання, примирення з Батьком, фінальний двобій із супротивником, повернення до побутової дійсності та мужності жити як володар двох світів [336].

Зворотним боком Героя є *Трікстер*. Це одна з воістину універсальних фігур у світовій міфології, і він традиційно розглядається як пародійний супутник (дублер) культурного героя: його помічник, провокатор, слуга, ворог або невмілий наслідувач-суперник. Завдання Трікстера – не зруйнувати, а викликати відповідну реакцію, яка обернеться новим творенням. Поки у світі триває подібний діалог-конфлікт, світ живе і розвивається. Семантика Трікстера виражає етико-естетичні установки на ненормативність та іронію, провокацію та бунт, парадоксальність і грайливість, посередництво та маргінальність, метафізику та іманентність, богемність і релігійність, скандальність і страждання, подвійне кодування (термін О. С. Афоніної [23]) і взаємні трансформації трагічного та комічного, юродства та скоморошества, блюзнірства та месіанства, карнавалу та безумства, творчості та руйнації. Тема трікстера виникає не тільки в міфічній формі. Вона має прояви і в сучасній людині.

Психологічна фігура Трікстера за Юнгом – це колективний образ Тіні, Месія та бестія одночасно, об'єднання всіх вищих та нижчих рис характеру в людях, що надають можливість виходу пристрастей і становлять джерело енергії для майбутнього творчого розвитку [293]. Приклад цього архетипу – давньоіндійський Крішна. Саме він в одному з епізодів «Махабхарати» намагається встановити мир між сторонами, що воюють. Від X століття н. е. він став виступати як улюблений герой. Крішна – Бог, Верховна Особа, і все, чого Він хоче, є абсолютне благо. Але щоб бути впевненим у цьому, потрібно слухати великих святих мудреців в настрої відданості Істині і з бажанням дізнатися Істину. Трікстер є зворотним боком Героя і зберігає пустий семантичний простір, що утворився після його смерті. В епосі образи Крішни і Арджуни подекуди невіддільні один від одного. Вони ототожнюються з двома божественними мудрецьми; сказання часто називає героїв «двома Крішнами». З точки зору епічної традиції, Арджуна і Крішна – це класичний приклад героїв-побратимів, або Героя та Трікстера.

Головною властивістю архетипу за К.-Г. Юнгом є можливість постійно відтворювати себе в культурі. Культура постає як взаємозв'язок символічних систем і архетипів: універсальні культурні образи, які мають символічну (знакову) природу, можуть виявляти себе нескінченною кількістю способів. Архетипи знаходять своє вираження лише після осмислення, до того ж у дещо видозміненій формі, зумовленій індивідуальними схильностями людини та культурою. Дія архетипу обов'язково спирається на індивідуальний досвід людини, але при цьому універсуалізується до загальнокультурного рівня. Культура формує єдине смислове поле за допомогою процесу категоризації ідей і предметів, що існують у навколишньому світі. Світ структурується у свідомості людей, ідеї та предмети знаходять сенс і значення. Отже, архетипи через вплив генетичного шару на ідеологічний та символічний визначають ключові цінності і життєві сенси культури – *культурні універсалії* – категорії, що відбивають найбільш значущі для людини структурні характеристики світу: природу і суспільство, життя і смерть, добро і зло, красу і потворність, свободу і детермінацію, істину і хибу, чоловіче та жіноче, віру та розум тощо. Часто універсалії мають характер *парних категорій* та існують у формі бінарних опозицій, що походять від первинної *архетипічної тоніки Хаосу та Космосу, або Своїх та Чужих* як механізму забезпечення психічного спокою суб'єкта й солідаризації його з референтною групою (групової інтеграції).

Соціальна категоризація є необхідною умовою взаєморозуміння людей, які живуть в єдиному смисловому культурному просторі. Водночас людина створює бар'єри для взаєморозуміння з людьми, що живуть в іншому смисловому просторі. Поділивши на категорії людей –

«Своїх» і «Чужих», вона переслідує подвійну мету. По-перше, людина намагається домогтися взаєморозуміння в єдиному культурному просторі, перебуваючи серед тих, кого вона вважає «Своїми». По-друге, вона намагається зберегти свою недоторканність і безпеку, потрапляючи в інший смисловий простір, взаємодіє з тими, кого вона зарахувала до категорії «Чужі». З цієї точки зору когнітивний процес категоризації навколишнього соціального світу призначений для створення, підтримки і охорони єдиного смислового культурного простору з метою найбільш ефективного взаєморозуміння і взаємодії зі Своїми і непорозуміння та збереження певної межі під час взаємодії з Чужими. Створення таємних смислів, зрозумілих для Своїх і не ясних для Чужих, є головним призначенням подібного когнітивного конструкту. Такі таємні сенси закладені в засобах вербальної і невербальної комунікації. Єдине смислове поле – це породження культури, а критерії відбору того, кого можна допускати в це смислове поле, а кого слід остерігатися, – це функція категоризації.

Отже, семантичний топос як певний Космос, Порядок, Структура постає з Хаосу завдяки цій бінарній опозиції (Свій – Чужий). *Легітимований парадокс, закладений у топографії Чужого*, полягає в тому, що Чужий («антисвіт», «світ навиворіт») як образ небезпеки водночас є гарантом збереження життєсвіту, встановлюючи його символічні кордони. У координатах цих символічних кордонів формується *картина світу* як цілісний, осмислений, загальноважливий знаковий комплекс системи дійсності, що формується внаслідок погодження уявних наративів, моделей видимого та невидимого світу, стратегій поведінки, планів та сценаріїв суспільного розвитку.

Універсальна картина світу складається з космологічної, антропологічної, аксіологічної та гносеологічної моделей і формує тип культури як історичну цілісність, або *культурну конфігурацію*. Культурна конфігурація як світоглядна модель спирається на смислове поле, або семантичний топос культури, близьким до якого є поняття «*ментальне поле*» – той дух культури, під впливом якого в суспільстві відпрацьовується характерна для цієї культури сукупність уявлень, переживань, життєвих установок людей, що визначають їх спільне бачення світу.

Отже, *вплив архетипів на становлення універсальї, картини світу, конфігурації культури та її ментального поля – комплексного смислового простору* є очевидним. Багаторівнева семантика архетипу як «ядро сенсу» виявляє духовну єдність культури. Звернення до семантичних полів світових архетипів, що акцентовані в культурі народів, дозволяє виявити «смислове ядро» культур, глибше проникнути в колективну психологію, полегшити міжкультурне розуміння і показати діалогічність світового розвитку [629]. У рамках принципів комплексності та спадковості категорія *ментального*

поля осмислюється П. Сорокіним як своєрідна *суперсистема*, через введення поняття *культурного менталітету*. Цим підкреслюється, що кожна культуру відрізняє свій світогляд, систему пізнання, філософія і тип релігії, форми мистецтва, правила моралі та кодекси поведінки. На цьому виникає властивий тільки конкретній культурі тип особистості, що володіє специфічним менталітетом і поведінкою [516].

Ідея єдності смислового поля культури в рамках семіотичної традиції вивчення і тлумачення культурних феноменів знайшла відображення в понятті «*семіосфера*». Можна сказати, що вдала метафора набула значення культурологічного і філософського терміну, активно увійшовши в сучасну лексику гуманітарної науки. Фундаментальні дослідження Ю. М. Лотмана [378–379], А. М. П'ятигорського, В. Н. Топорова, Б. А. Успенського дозволили створити типологічні моделі опису різних культур і зрозуміти механізми їх функціонування та розвитку. У спільній праці «Тези до семіотичного вивчення культур» дослідники обґрунтували можливість розгляду знакових систем з точки зору єдиної семіотики культури як «науки про функціональну співвіднесеність різних знакових систем» [537, с. 28]. У цьому контексті *семіосфера є знаково-смисловою спільністю, всередині якої здійснюється культурна комунікація*.

Усі культурні феномени з погляду під таким кутом зору є пов'язаними єдиною внутрішньою логікою і погодженими функціонально. О. Шпенглер для опису цієї єдності використовує термін «*прасимвол*», який виражає зв'язок образу і початкової ідеї в символічному просторі культури і який нині часто позначається поняттям «*формула-сигнатура*» (В. А. Личковах). При цьому варто пам'ятати: формули-сигнатури як одиниці семантичного топосу культури, що зросли з архетипів минулого і проросли в кенотипи майбутнього, мають не тільки (і не стільки) національний характер, а й виявляються на, принаймні, трьох рівнях Уявного в культурі: локальному, етнічному, цивілізаційному. Це дозволяє уникнути притаманного шпенглеризму вульгарного біологізаторства у тлумаченні природи націй, що має небезпечний потенціал у рамках радикал-націоналістичної ідеології та фундаменталізму.

Розглянемо позицію Ю. М. Лотмана щодо *розуміння смислового простору* [378]. Перетини смислових просторів, які породжують новий сенс, пов'язані з процесом взаємодії індивідуальної свідомості (Уявного) та колективної мови культури (Символічного, Імені Закону). При поширенні на всі простори цієї мови перетини утворюють так звані мовні метафори. Вони є фактами спільної мови колективу. На іншому полюсі – художні метафори. Семіотичний простір постає перед нами як багатосаровий перетин різних *текстів*, що разом складається в певний пласт. Під цим пластом розташований пласт «*реальності*» – тієї

реальності, яка організована різноманітними мовами і перебуває з ними в ієрархічній співвіднесеності. Обидва ці пласти разом утворюють семіотику культури, суть якої можна збагнути на основі співвіднесення мовного структуралізму із структурним психоаналізом, теорії Ю. М. Лотмана з концепцією Ж. Лакана [337]. За межами семіотики культури лежить реальність, що поза межами мови, – Реальне позасвідомого, травматична дійсність досвіду та уявні ідентичності. «Реальність» покриває різні явища. З одного боку, це реальність феноменальна (по кантівському визначенню), тобто та реальність, яка співвідноситься з культурою і водночас то протистоїть їй, то зливається з нею (простір досвіду та ідентичності). В іншому, ноуменальному сенсі (за термінологією І. Канта), можна говорити про реальність як простір, що фатально перебуває за межами культури і є непроникним (втрачене позасвідоме, Реальне). Світ семіозису не є замкнутим фатально в собі: він утворює складну структуру, яка весь час «грає» з позамежовим простором, то втягуючи його в себе, то викидаючи в нього свої, вже використані елементи, що втратили семіотичну активність.

Таким чином, можна зробити висновки про те, що, по-перше, продиктоване етноцентризмом відчуження однієї мови спілкування від іншої – невдала і штучна абстракція, бо вона непомітним чином спотворює всю сутність механізму семіозису. Другий аспект пов'язаний з *динамічною природою мовного простору*. Статичний стан – це приватна модель, яка є уможливленням відволіканням від динамічної структури, що представляє єдину реальність. Як зауважують дослідники М. Ю. Русин, І. В. Огородник та ін., «архетипи культури – певні матричні духовні конструкції, що інваріантно пронизують історію людства і задають спектри типових підходів і рішень на кожному рубежі історичного шляху. У багатстві соціокультурних феноменів потрібно розглядати «прафеномени, архетипи буття в їхніх проявах ... у культурно-історичній дійсності» (С. Кримський)» [482]. «Філософія з її вишуканою світоглядною символікою, наративами та універсаліями проростає з герменевтичних практик тлумачення священних текстів традиційної культури, тому її витoki слід шукати в архаїчних формах мислення, що піддаються раціоналізації на основі виникнення писемності. Історично першим типом суспільної свідомості, на ґрунті якої сформувалося філософське («осьове») бачення, є *міфосвідомість*», – продовжують автори [там само].

Міф має не тільки наративну форму (розповіді про богів і героїв), але й виражає себе імпліцитно в уявленнях, обрядах, побуті, психологічних установках, патернах поведінки. Він створює смислове поле культури, що виявляється в конкретно-історичній культурній практиці. Едмунд Гуссерль (1859–1938) розглядає питання про зв'язок філософії з фундаментальними

сферами людського практичного досвіду. Цей зв'язок у Е. Гуссерля спричинив запровадження поняття «життєвий світ», під яким він розуміє сферу відомого всім, безпосереднього, очевидного: «Життєвий світ – це «сукупність вірувань, до яких ставляться з довірою і які розглядаються як безумовно значущі і практично апробовані до всіх потреб наукового обґрунтування». Життєвий світ спершу, за словами Е. Гуссерля, не що інше, як *світ простої думки*, що постає основою усілякого об'єктивного пізнання. Життєвий світ виступає своєрідним горизонтом, передумовою дійсної і можливої практики. Він є первинним стосовно будь-якого досвіду і наукового пізнання [173–185]. Отже, якщо ментальне поле – це духовний простір культури, то смислове поле формується на ґрунті життєсвіту, виростає з архетипів та визначає семіотичну традицію.

Архетипічний підхід підкреслює єдність і центрованість кожної культури, якщо розглядати глибинні архетипи як її символічні центри: стрижневі для світогляду конкретного народу, вони виявляються в порівнянні з іншими народами, тому що саме вони служать знаковим маркером тієї чи іншої культури протягом століть. Архетипи багатопланові: за ними криється ціла низка символічних значень та їх конотацій. Ступивши на позиції семантичного поля, можна зрозуміти культуру. У цьому контексті особливого значення набувають міфологічні та етнічні архетипи, що безпосередньо виходять на семантичний топос української народної традиційної культури.

2.3. Міфопоетичні архетипи смислового топосу української народної художньої культури

Проблема співвідношення архетипу та поетики міфу розв'язується нами на основі структуралізму та семіотичного аналізу. Конус варіативності символічних форм втілення архетипу звужується з наближенням до першооснов буття. Відповідно до порівняння парадигм універсалізму та партикуляризму, класичної аналітичної психології та некласичної семантики культури й міфоритуальної теорії, ми виокремлювали універсальні культурні архетипи, які є позаміфологічними порожніми апріорними формами непроникного колективного позасвідомого (Реального), та етнічні культурні архетипи, які можна співвіднести з поняттями «смишли культури» (семантичний топос), значення, наративи, кенотипи, філософеми та міфологеми. Останні представляють базові символічні уособлення універсальних архетипів, їх іконічні (образні) репрезентації в культурі, що дозволяє, по-перше, говорити про безкінечність конотацій та помножень

смишлів у різних контекстах, а, по-друге, про сакральний підтекст міфу як способу світовідчуття (Мірче Еліаде) [635].

Розвиток ідей щодо міфологічної архетипіки як основи ментального поля національної культури здійснювався та здійснюється українськими філософами і психологами ХХ – початку ХХІ століття: С. Б. Кримським, школою В. С. Горського, О. А. Донченко, Ю. А. Романенко та іншими. Одним із перших проблему архетипів (прафеноменів) української культури та їх філософського осмислення порушив С. Б. Кримський, звернувши увагу на наскрізні для історії, інваріантні щодо часу культурні структури, праформи (архетипи), що характеризують соціокультурний розвиток людства. До таких універсальних архетипних символів науковець увів *формулу троїстості буття*, символіку протилежностей (світло – тінь, верх – низ, солярне – хтонічне, плоть – дух, ін.), символи проєкцій та відображень, розумного порядку (софійності) і хаосу, довершеності кола і невизначеності лабіринту тощо.

Зокрема, привертає увагу осмислення С. Б. Кримським універсальних архетипних рівнів ціннісно-смишлого простору України як цивілізаційного феномену. Загалом специфіка наукової теорії С. Б. Кримського полягає в тому, що він акцентує увагу саме на архетипах культури. Дійсно, культура – провідний чинник конституювання життя народу як індивідуальної іпостасі людства, відображення його етнічного автопортрета, який неповторно передає загальнолюдський досвід. Культура як етнокреативна сила актуалізує не тільки втілене в життя, а й потенційні можливості історичного процесу. Етнічні утворення, на думку дослідника, мають архетипічну наскрізність щодо історичного часу [317, с. 301]. Архетипи, як психофізичні й духовні передумови опанування світом, стають основою уявлень людини про себе і оточуючий світ. Як спостерігає В. Ятченко, «реконструкція архаїчних текстів залишається проблематичною, адже ступінь втрати первинного тексту і ступінь пізніших, особливо християнських, нашарувань значний» [662, с. 78]. Яскравим прикладом архетипічної наскрізності історичного часу є збережений до сьогодення дитячий, зокрема й музичний, фольклор, в якому ціннісно-смишловий топос української народної художньої культури представлений в усій повноті.

Міфопоетика як система трансформованих суб'єктом міфологем та міфологічних ситуацій – це традиційний смишловий простір втілення архетипу, який є джерелом для колективної та індивідуальної творчості. Міфопоетика лежить у підтексті авторського тексту та визначає символічну модель мислення автора. В основі міфопоетики лежать першообрази, що пускають у дію символи, смишли та міфи.

За формулюванням Т. Саяпіної: «міфо-поетика – це сукупність засобів художнього змісто- і формотворення, які дають змогу «зчитати» закладений у

творі міфологічний зміст на рівні усвідомленого або позасвідомого сприйняття читача» [497, с. 34]. Наголосимо однак, що в цьому разі йдеться про систему засобів художнього змісто- і формотворення, оскільки процес «зчитування» «міфологічного змісту» твору може відбуватися лише за умови системної взаємодії цих засобів у тексті. О. Киченко розглядає міфопоетику, зокрема, як «форму (внутрішню структуру) поетичної організації тексту і як функціонально-смыслову одиницю тексту, засновану на інтерпретації комунікативних можливостей міфу засобами поетичного мовлення» [497, с. 34], а В. Топоров підкреслює «ектропічну спрямованість» міфопоетичного [537, с. 5]. Є. Мелетинський акцентує, що «поетика міфологізування передбачає... міфологічний синкретизм і плюралізм, елементи іронії і трагедії ..., концепцію легко змінюваних соціальних ролей (масок), що підкреслюють взаємозамінність, «плинність» персонажів» [405, с. 339]. Ідеться про модус трікстеріади як архетипну домінуючу міфологічної свідомості.

Практика свідчить, що міфопоетична система твору найчастіше виражається у двох основних варіантах. *Перший* – коли твір насичений міфологічними елементами чи паралелями до них (алюзіями, ремінісценціями тощо), втім які не становлять сюжетотворчої структури на рівні асоціативно-символічного підтексту, а отже, сформований у тексті міфопоетичний комплекс не має впорядкованого подієвого стрижня, ядра чи низки таких стрижнів, ядер. Такі міфопоетичні системи будемо іменувати *мозаїчними*, або *фрагментними*. *Другий* варіант репрезентації міфопоетичної системи можна спостерігати, якщо наявна у творі міфопоетична складова є для нього структуротворчою і наскрізна в тексті чи панівна в певному текстовому фрагменті може розглядатись як міфопоетичний мотив чи сюжет. Міфопоетичні системи такого типу будемо називати *лінійними*.

Характерно, що в міфопоетичній системі твору може домінувати одна легендарно-міфологічна традиція, а можуть поєднуватися різні елементи (моделі) однієї або двох і більше легендарно-міфологічних традицій: наприклад, біблійної, античної, язичницької тощо, причому одна з них також може виразно превалювати. Отже, художній твір з міфопоетичною системою лінійного (чи комбінованого) типу може розглядатись як такий, що у своїй основі містить окремі міфологічні (легендарно-міфологічні) сюжетні моделі. О. Холодов міфопоетичний мотив у значенні сюжетотворного елемента визначає як «самотійну одноактну дію, наділену семіотичним значенням, яке відображає архетипічні відносини між суб'єктом і об'єктом, формує та моделює сюжет і залишається універсальним для різноманітних культур і традицій» [386, с. 5].

В основі індивідуального міфу, яким постає у тексті міфопоетика, лежить традиційна міфологія. Вивчення спадщини давньослов'янської

дохристиянської міфології маніфестує процес формування системи знань, переживань, відчужань на етапі оволодіння людиною філософською науковою рефлексією. Як вважають дослідники, історично першими продуктами міфосвідомості як динамічної багаторівневої системи освоєння світу є замовляння (шептання, закликання, молитви), обрядові пісні, загадки, казки. Їхній розвиток зумовлений психофізіологічними чинниками людської пам'яті, закладеними в універсальних архетипах. Ці твори, органічно поєднані зі світоглядом, виникали як потреба у досягненні ладу в житті і господарюванні. Згодом вони опосередковувалися соціальними (зовнішніми) і духовними (внутрішніми) факторами. Універсальні архетипи, поєднавшись з емпіричним досвідом людини, трансформувалися в етноархетипи, визначаючи генезу характеристик індивідів, до яких можна віднести зародки відчужання свободи, відчужання перебування в центрі світу, спільності з вищими силами і стихіями. В замовляннях архетипи представляють людські уявлення щодо моделі світу. Остання пов'язана з життєдіяльністю людей, їхнім попитом на захист і потребою у порозумінні з вищими силами. В архаїчних текстах замовлянь чітко прослідковується ставлення людей до вищих сил, серед яких – покора і приєднання до добрих сил з метою перемоги над злими. Як от: «Відтинаю, відсікаю, / усе, що було, вже не буде, / а що нове прийде, на здоров'я вийде. / Хай дівка росте, як ясна Зоря, / працювата, талановита, красою земною умита. / Хай Боги її благословляють, / на світлу дорогу наставляють. / Матінко Лада, під свою опіку візьми, / Онучатко Дажбоже у цьому світі благослови» (247, с. 18).

З плином часу освоєння світу за допомогою архетипних образів вичерпало свої продуктивні можливості. Це сприяло виникненню міфів: *космогонічних, теогонічних, есхатологічних*. Міф сформувався у глибинах доісторичного життя як вираження глобального переживання всеєдності, органічного єднання з природою. Втіленням такої злитності існування постали такі світоглядні установки, як: тотемізм, магія, аніматизм, анімізм, антропоморфізм, синкретизм тощо. У процесі пошуків засад щодо евентуального погляду та достовірного розуміння світу речей, люди зосереджувалися на домінанті вимовляння та зображення реального чи ідеального об'єкта під час виконання сакрального акту. Це було первісним фазисом переростання міфу в ритуал, щодо якого сам міф виконував первинну архетипну і вторинну нарративну функції. Водночас міф став причиною появи ритуалу як втілення міфологеми та його наслідком, способом його пояснення через фольклор (щедрівки, колядки, обрядові пісні), який з набуттям сакральності ставав у процесі оволодіння матеріальним світом (технікою виробництва, ремеслами тощо) чинником родової та етнічної самоорганізації. Міфологічною свідомістю осмислювалися явища

життя соціуму, серед яких – оволодіння вогнем, зародження землеробства, поява норм моралі, соціальних структур.

У текстах величальних пісень різдвяно-новорічної обрядовості (колядках, щедрівках), у весільних піснях зафіксовано спроби інтерпретації й упорядковування життєдіяльності через традиційну опозицію «божественне – людське». Яскраво в колядках і щедрівках презентується образ ідеального творення світу [487, с. 164–170]. Як підкреслюється у праці етнолога й священника о. Ксенофонта Сосенка «Культурно-історична постать Староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечора», «зовсім самостійний світогляд виявляють Колядки, присвячені саме питанню Почину Світа. Вони в цій темі не зв'язані ані християнськими, ані біблійними поглядами і очевидно складені народом дуже давно і в більшій частині самочинно та незалежно. Вони дають матеріал великої вартости для культурно-історичних етнологічних дослідів над Українським народом. У зв'язку з головною темою праці оця частина Колядок, з якими лучиться ідеологічно багато Щедрівок, утверджує в нас наново погляд, що провідною думкою Українського старовіцького свята Коляди була ідея Різдва, себто зродження Світа і поклоніння Творцеві» [517, с. 219–220].

Значне місце в цих давніх жанрах відведено поважанню прашурів, так званому культу вшанування предків, культу Роду. Це становить специфічну сферу, в якій акумулюється конвенціональний (від лат. *conventio* – договір, угода), зумовлений звичаями та прийнятий етичними нормами досвід, що є особливо актуальним у сьогодення.

Створений космічний світ ідеальної природи передбачав таку ж ідеальну світобудову для людини. Метафоричне уявлення про ідеальний світ підкреслюється в колядках і щедрівках архаїчними образами неба, води, землі, трьох голубів, які раду радять, світового дерева, яке в колядках представляється віссю всесвіту і визначається як освоєний людиною космос, в якому немає місця для хаосу: «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 синое море, / А серед моря зелений явір. / На явороньку три голубоньки, / Три голубоньки радоньку радят, / Радоньку радят, як світ сновати: / «Та спустеме ся на дно моря, / Та дістанеме дрібного піску; / Дрібний пісочок посіеме ми: / Та нам ся стане чорна землиця. / Та дістанеме золотий камінь, / Золотий камінь посіеме ми: / Та нам ся стане ясне небонько, / Ясне небонько, світле сонінько, / Світле сонінько, ясен місячик, / Ясен місячик, ясна зірниця, / Ясна зірниця, дрібні звідочки» [304, с. 112].

Цікавим є ще один варіант колядкового переказу «Українське Різдво Світа», записаний С. Килимником, в якому у приспіві співається «Радуйтеся!

Ой радуйтесь, Люде, що вже Світ народився!» (нині це відомий приспів зі словами «Ой, радуйся, земле, Син Божий народився!»):

«Ой як то ще було із Нащада Світа. Ой як ще не було ні Землі ні Неба, / А що тільки було та Синєє Море, / А посеред Моря – Зелений Явір. / На Явороньку – три Синії Птахи, / Три Синії Птахи та Радоньку радять. / Та Радоньку радять як Світ засновати. / Та й пірнули Птахи в Світові Глибини, / Та й винесли Птахи Жовтий Красен-Камінь. / Стало з того каменю та Яснеє Сонце. / Та й пірнули Птахи в Світові Глибини, / Та й винесли Птахи Злоту Павутинку. / Стала з Павутинки Ясна Твердь Небесна. / Ще пірнули Птахи у Світа Глибини, / Та й винесли Птахи Синій Срібен-Камінь. / Став з того Каменю Блідесенький Місяць. / Ще пірнули Птахи у Світа Глибини, / Та й винесли Птахи Золотий Пісочок. / Стали із Пісочку Дрібнії Звіздочки. / Ще пірнули Птахи у Світа Глибини, / Та й винесли Птахи та Темного Мулу. / Стала з того Мулу Чорная Землиця, / Та й зросли на Землі Жито і Пшениця, / Жито і Пшениця і всяка Пашниця!» (Після кожного рядка – приспів «Радуйтеся! Ой радується, Люде, що вже Світ народився!») [295, с. 69].

В колядках і щедрівках людина постала як суб'єкт – «унікальний онтологічний феномен з притаманними лише їй волею, захопленнями, слабкостями» (В. Ятченко [662]), на відміну від архаїчних замовлянь, в яких вона була лише часткою, розчиненою в єдиній космічній силі (космосі).

Індивідуалізація міфу поступово створювала сприятливі світоглядні передумови для здійснення духовної революції «осьового часу», переходу від міфу до Логосу: до світових та найбільших національних релігій, релігійної філософії та світського філософського мислення, універсальних горизонтів буття, що постає водночас як всезагальне буття макрокосму людства та як персоналістичне буття мікркосму людини (на відміну від цінності родоплемінної корпоративності, етнічної групи, общини у міфі). Обрядові пісні містили соціальний досвід, забезпечували терапевтичний ефект перед усвідомленням трагічності буття, ставали чинником етнічної самоорганізації, демонстрували свідоме поширення знань, призначення людини у світі, її місце в процесі історичного розвитку. Зафіксовано в них і суперечності між ідеалом та повсякденністю, між раціоналізацією міфологічних уявлень та продуктами прориву ірраціонального у свідомість. На цьому етапі вироблялося розуміння співучасті людей і богів у творенні світу, знарядь праці, професій, моралі, патерналістичного ставлення богів до людей, формування архаїчної моралі як дуалізму «доброго» та «злого» в просторових аспектах Свого та Чужого, утилітарних аспектах корисного та шкідливого, природних аспектах сприятливого та несприятливого.

Під час проведення обрядів та ритуалів відбувалося засвоєння упорядкованого ритму життя, образів, символів, обрядових текстів та нових почуттів індивідів, формувалася абстрактна логіка, викристалізовувалися

поняття, опанувалися модуси філософських рефлексій, формувалося протофілософське розуміння світу. Поступово людина відчувала провалля між сакральним і профанним, починала фіксувати ту символічну розколину, яка виникла внаслідок того, що міф уже не міг задовольняти потреби людини з пояснення та виправдання світу шляхом створення комплексів взаємно погоджених фантазмічних історій. Можна вважати це прологом становлення філософії. Філософське мислення постало як результат розриву у міфологічному дискурсі, мерехтіння означників та означуваних. Нові переживання вимагали нових контекстів пояснення, нових фантазмів та наративів, які б відновили зв'язки між творцем, культурним героєм та людиною, традиційно притаманні міфологічному життєсвітові (в тому числі й давньослов'янський). Замовляння, загадки, пісні-загадки тощо засвідчили розвиток аналітичної спроможності мислення, формування навичок аналізу й синтезу атрибутів, предметів, явищ, уявлень про хронотопи аксіосфери.

Полегшеними копіями міфу як моделі світовідчуття є казки – «історично вироблені культурні форми становлення й розвитку людської свідомості», скарбниця соціокультурного досвіду, де кристалізується неперехідна духовна самодостатність, «формотворення здатності переживати уявне як дійсне» (В. Шинкарук). Тексти деяких казок слугують прикладами примітивних, не позбавлених унаочнення актів філософування – рефлексії щодо душевних почувань, переживання неймовірного як реального, мисленого як дійсного. До осмислення власного життя спонукають наявні в них поняття «безсмертя», «жертвність», «подвижництво» [619, с. 8–48]. Духовний розвиток, репрезентований казками, демонструє матрицю тріадичної структури світового дерева у часовому діахронічному зрізі: «вихід, ініціація, повернення» (в аспекті мономіфу) або «першоєдність, роз'єднання, возз'єднання» (в аспекті космології, стосунків людини із світом божественного). За словами В. Ятченка, тексти казок утримують інформацію «про досягнення людиною таких духовно-психологічних станів, культивування яких робить можливими акти породження філософського знання, філософствування» [662, с. 77]. У казках наявні передумови створення логічних форм осмислення граничних ситуацій, роздуми над глибинними причинами життя. У намаганні людини вберегти себе від дії злих сутностей, відчуті свою спорідненість з добром, Абсолютом виникали просторово-часові бачення, уявлення про співтворчість людини і божеств, діяльність культурних Героїв [493].

Як зазначав В. Шинкарук, «вузлові категорії світогляду»: людина і світ, буття і небуття, простір і час, життя і смерть, свобода і необхідність та інші, які традиційно вважаються філософськими, наявні в людській свідомості до виникнення філософії [619]. Міф як модель протофілософування у культурі реалізує свій ментальний потенціал у поетичному сакральному просторі смислів, де час «стискається»,

хронотопи зливаються у вічність (міфологічний час). Ядром останнього є архетип. Через архетип можна висловити безкінечне чи остаточне, надати йому буття у формі кінцевого, конкретного образу. Водночас архетип не локалізований в реальному історичному процесі, а утримує в собі всю повноту часів. Архетип містить прообраз усіх згорнутих у міфопоетичний вузол хронотопів, повну матрицю часу. Архетип виражає себе у символіці міфу, міф формує навколо себе семантичний простір, час якого, виражений у хронотопі, водночас згортається в архетипі у вічність. Саме таким архетипом взаємної трансформації вічності та часовості є мандала як формула-сигнатура індоєвропейської міфології, складова якої – українська народна художня культура. Мандала уособлює єдність простору та часу в архетипі, його семантику та хронотопіку: вона показує, що розгалужені просторово-часові параметри є координатами семантичного поля культури, та водночас у згорнутому вигляді вони становлять її архетипне ядро.

Мандала (від санскритського – «коло») – сакралізоване кругле, один із головних елементів тибетського буддизму, тантризму, ведизму, брахманізму та індуїзму. Вона відіграє провідну роль у різних вченнях, практиках, церемоніях, віддзеркалюється у великій кількості артефактів – від відбитків зерна на вавилонській кераміці до китайських бронзових дзеркал, від солярних знаків трипільського енеоліту до слов'янських хороводів. Мандала символізує єдність простору і часу, вічності і миті, мікрокосму та макрокосму, природи та історії, людини і Бога. Кожний елемент мандала є вбудованим у загальну картину і слугує інструментом для трансформації свідомості того, хто її споглядає. У більш широкому сенсі, мандала – це універсальне явище. Згідно з дослідженнями К. Г. Юнга, подібні структури можна зустріти в різних культурах. Вони виражають цілісність душі. Мандала втілює символіку карти внутрішнього світу людини, своєрідну піктограму, в якій закодовані розмаїті філософські системи. Це складний геометричний символ, який означає модель Всесвіту або картину світу. Це символ духовності, космічного або психічного порядку.

Саме слово «мандала» позначене вже в «Рігведі», яка налічує 10 книг, що зветься мандалами і перекладаються як «колесо, круг, диск, кільце, орбіта, шар, окружність, країна, простір, сукупність, зібрання, суспільство». Але це все зводиться до поняття «круглого», а в деяких випадках спрямовує тяжіння до сфери сакрального (передусім у ритуалах). Мандали можуть бути як витворами мистецтва, так і формами, створеними самою природою. Малюнки у колі, знайдені у древніх цивілізаціях, присутні й в сучасному світі. Лабіринт пов'язується із символікою шляху. Лабіринт – це мандала: шлях із центру лабіринту – це еманация, сходження духу в матерію, тоді як шлях до центру – наближення до Абсолюту і злиття з ним. Він зображувався або викладався у вигляді диску і пов'язувався з підземним світом і небом. Вічний стан людини – постійний пошук та вибір свого шляху в лабіринті життя (мономіф).

Архетип мандали виражено не лише в міфологічних уявленнях про шлях Героя чи про колообіг речей у природі, а й опосередковано – у філософських та історичних моделях динаміки культури, зокрема у циклізмі, основу якого становить статично-радіальний тип сприйняття просторово-часових реалій. У міфології можна виявити базові форми культурних смислів, як пропонував уже Е. Кассіер, постулюючи походження з міфу всіх форм духовної культури. Для нього «міф виявляється своєрідною початковою формою життя» [291, с. 19], смисловим ядром, яке, створюючи символічні форми культури, не втрачає своєї ролі при їх диференціації. Сучасні методи порівняльної міфології та мовознавства (звернення до глибинної етимології, коріння праїндоевропейського і ностратичної прамови, які самі по собі є архетипними), і дослідження генези міфологічних образів на основі історичних та археологічних даних про найдавніші стадії становлення свідомості людини, дають можливість виокремити типові міфологеми (їх сутнісне семантичне ядро) і відтак описати архетипи світової міфології систематично.

Звернімося до аналізу основних архетипів народної традиційної культури з точки зору сучасної культурології та позначимо їх діалектику, де фази формування образів, смислів, сигнатур міфологічної свідомості співвіднесені з етапами соціально-історичного розвитку.

Найважливішими для слов'ян у дохристиянський період були архетипи Аніми й Анімуса, землі, хреста, сонця, вогню, місяця, води, мосту, поля, змії, квітки, дерева (лісу), тіні, воріт, стіни (тину, паркану), гори, каменя, птаха, дитини. *Аніма* – архетип невизначеного жіночого образу, носія материнства, захисту, родючості жінки та землі (пригадаймо трипільську кераміку із зображенням тендітних вагітних зовсім юних дівчат-жінок), а також – заряд небезпечного, злого (культ упирів та русалок).

Почнемо розгляд з ранніх архетипів стихій. Архетип *Землі* інтегрував аграрно-виробничий, соціально-історичний та духовно-культурний атрибути народного життя. У цьому відношенні він втілював ноосферне передчуття. Цей архетип проходить через увесь масив східнослов'янської та української історії: від язичницьких обрядів землеробства через християнські цінності та козацькі ідеали вільного хутора до наукових розробок С. Подолинського та В. Вернадського. Еквівалентом емоційної пристрасті є архетип *Вогню*. Вогонь в українській міфології побутує водночас як добре (священне) начало, і як втілення злих сил, тобто як амбівалентний (двоїстий) елемент. Як арійська стихія очищення архетип вогню демонструє також приналежність українців до індоевропейського простору.

Архетип *Змії* пов'язаний з інстинктом розмноження та родючістю, що можна спостерігати в кераміці Трипілля. Образ змії наближений до образу вогню подібними пристрастями, очищенням або позбавленням від них. У міфологічних конфігураціях архетип *Змії* було перетворено на

образ дракона. Архетип *Дитини* є символом гомогенної (однорідної) первісної стихії, родоначальників племені й роду. Цей архетип трансформувався в текстах колядок в образ першолюдини. Архетип *Води*, як символ очищення, пробудження, жаги до життя, є одним з найпоширеніших в українців, адже останні вбачали первісне буття в єдності чоловічого і жіночого начал, втілених у світлі і воді. Вода асоціюється з коханням, любовним «ярінням» (за М. Новиковою). З ритуальними обмиваннями водою пов'язані акти нового (другого) народження. Архетип Води трансформується від «родового лона» до «чистоти, щастя, здоров'я».

Соціальний досвід людства фіксується загальноживим архетипом *Гори* – концептом упорядкування Космосу, в якому гора, а пізніше камінь, становить центр Всесвіту. Ходіння на гору співвідноситься з прилученням до божества.

Космічна раціоналізація та персоніфікація стихійного первообразу, притаманна для пізніх етапів зрілої міфології з попередніми ознаками філософування, спричинила трансформацію *Аніми* в образ *Великої Праматері*, що є ключовим для семантичного поля традиціоналізму як символічне уособлення початку всього, невіддільне від природного процесу народження. Народження і життя, як вже було зауважено, невіддільні від води. Міфи представляють колискою життя первозданні води, які фіксуються в стійкий образ матері-моря (наприклад, китайська стихія Інь: темрява – вода). Згодом море набуває чоловічої іпостасі.

У пізніх міфах морські боги нерідко претендують на споконвічне світове панування, але вже не можуть зрівнятися з найдавнішою праматір'ю, відображаючи лише бурі океану, що загрожують життю людей. Вони виступають як бунтівники, і Бог нового, влаштованого і впорядкованого світу здобуває перемогу над ними, як Зевс – над Посейдоном, або Мардук – над Тіамат, творячи свій світ з її тіла. В єдиному архетипі зливаються образ Великої Праматері, праобраз споконвічних вод, і формування міфологем чоловічих богів моря, діонісівське та аполонівське начала, безлад і порядок, Хаос і Космос, тератологія та деміургія, первинне буйство та його гармонізація через маскулінну раціональність.

Продовженням архетипу Великої Матері є образ богині любові і краси, ранкової зірки Венери. Вона затверджується в пантеоні як головне жіноче божество, за силою рівне чоловічим. Довготривалий історичний процес раціоналізації культури втілює міфологічна трансформація цього жіночого образу: від притаманного для матріархальних культур хтонічного образу бурхливої великої праматері, що народжує Всесвіт, – до патріархального позначення первинної (земної, доолімпійської, космічної) міфології як втілення хаосу в образі підступної богині пристрасті, плотської любові і війни – до подальшого виправдання жіночості через образ вірної дружини і матері, теургічної войовниці, покровительки, діви мудрості (що стала прообразом

Богородиці). Уособленням хтонічної сили жіночого божества у стародавніх слов'ян стали русалки і берегині – парні категорії божеств, що еволюціонували від негативної функції в мисливських суспільствах до захисної функції в суспільствах землеробських (з ремінісценціями магічної шкоди, збереженої в патріархаті від прадавніх часів).

З первинним матриархальним образом Великої Матері пов'язана тератологічна сигнатура Матері-Землі та її дітей – умираючих та воскресаючих богів рослинності. Родюча Земля, перетворена плугом коваля, постає матір'ю-годувальницею, і цикл сільськогосподарських робіт уособлює, як умирають і воскресають боги рослинності. Цей архетип, що описує природний порядок (чергування пір року), проектує його і на людське суспільство. Природний порядок абсолютизується, виступає еталоном життєвого процесу, землеробські свята, приурочені збиранню врожаю, набувають сакрального сенсу прилучення до колообігу життя і смерті (Елевсінські містерії Деметри і Персефони, діонісії та вакханалії, весняні обряди, присвячені Ярилу та Мокоші, Ладі і Лелі).

Образ Великої Матері (Праматері) в його філософсько-моральній етико-діалогічній осьовій версії відіграв суттєву роль у трактуванні образу Богородиці в народній культурі, заснованій на релігійному синкретизмі. Богородиця в східнохристиянській культурі наділяється материнськими рисами, її образ і образ Софії у свідомості православної людини зливаються. З цієї точки зору доречним є висловлювання С. Кримського щодо жіночого начала в образі Софії як характерної ознаки української культури. Показовим є храм Києва – Софія, який збудовано за зразком візантійського храму Аїя-Софія в Константинополі [508]. Домінантою Київського Софійського собору є образ Оранти, Божої Матері. «Проте Софія, – акцентує С. Кримський, – це не Богоматір, бо пов'язана з другою іпостассю Трійці – Христом. Все ж таки проблема, що тут виникає, є уявною. Адже Богородиця, якщо її ототожнюється з Софією як Премудрістю Божою, проте в теологічному розумінні була вагітною нею, бо породила Христа. Тому вона й символізує перший Храм Софії. В цьому контексті в історії православ'я образ Богоматері часто (особливо в XV ст.) іконографічно накладався на образ Софії» [317, с. 15]. Зрозуміло, що національна культура є відтворенням світового досвіду в індивідуально-неповторному, етнічному відображенні: надзвичайно цікавим є факт, що найчастіше Свята Марія іменується в Україні та Русі не як Свята Діва, Пані або Цариця Небесна, а як Богородиця.

Архетипічний статус софійності підтримувався монументально-художнім затвердження краси як онтології божественної присутності у бутті. Архетип софійності є довічним першообразом, який має своєрідні історичні інваріанти. Образ Софії-Премудрості Божої постає як один із найважливіших доміант православної культури, має глибокий філософсько-символічний

смысл, поєднує небесне та земне, трансцендентне та іманентне, божественне та земне, позначаючи взаємно зворотні процеси еманції Бога у світі, розвитку світу, в якому присутній Бог, духовного становлення людини як носія божественного начала («серця»), що сходять до Бога, погоджуючи розум та почуття, теорію та практику, слова та дію, текст та вчинок, а точніше – сам вчинок стає текстом («вчинок як текст» у школі М. М. Бахтіна) за аналогом зі Святим Письмом (теургія, творчість). За уявленнями давніх греків, мудрість була двох типів: мудрість, яка міститься в голові, – «Логос», і мудрість, яка існує в бутті, речах, – «Софія». Світ ототожнювався з книгою, в якій приховано божественні смисли, що за прочитанням давали людині змогу приєднатися до них як до певної життєвої благодаті. Таке розуміння світу античними греками було надто важливим для християнської свідомості: з виникненням християнства концепція софійності набула нового значення.

З софійністю тісно пов'язаний кордоцентризм української ментальності. Він буттєво укорінювався православним способом життя з його посиленням на серце як джерело індивідуальності та моралі, а також уособленням хутора як «сердечної» сфери українства та практикою символізації влади й культури барочним образом «палаючого серця» в гербах та театральних виставах. Вагомим внеском в українську софіологію є концепція «внутрішньої людини» Г. С. Сковороди. На його думку, «внутрішня людина» – це той осередок мікрокосму, який здатний втілювати символічне буття. У кордоцентризмі взаємодія людини з Богом розглядається як входження до світу мови, яка має здатність трансцендувати смисли (Софія-Логос). Важливого значення набув в Україні суспільний рух полемістів з його затвердженням слова як духовної зброї, практичної мудрості буття та онтологічного оптимізму. Слово виступає як «меч духовний» (Іван Вишенський) і в такому значенні проходить крізь усю історію української писемності. У філософській інтерпретації Слово розглядається як модель світу (Г. С. Сковорода) або як згорнутий міф (О. О. Потебня). Філософсько-лінгвістична концепція О.О.Потебні інтерпретувала Слово як принцип свідомості нації, в якій закладено наочне та абстрактне бачення буття [453].

Архетип Богині-Матері став основою етнічної домінанти українського національного характеру. Архетип матері тісно пов'язаний з культом Великої Богині, який виник ще під час трипільської культури, потім трансформувалася в культ Богородиці. «Українська релігійність – жіноча, релігійність колективної біологічної теплоти, яка переживається як теплота містична. Така релігійність відмовляється від чоловічого, активного духовного шляху. Це не стільки релігія Христа, скільки релігія Богородиці, релігія матері-землі» [317]. Архетип Матері позбавляє світогляд українців агресивної активності. Прийняття східного греко-візантійського варіанта християнства, релігії суто інтровертованої, орієнтованої на внутрішній світ, обумовило байдужість до

зовнішнього благоустрою земної батьківщини, нехтування раціональною силою. Саме схильність до рефлексії, яка узгоджується з емоційно-чуттєвим характером, зменшує роль раціонально-вольового компоненту психіки. Наслідком є пасивна терплячість, практична життєздатність і низький зовнішньо-культурний стан (при значних природних ресурсах). У ментальності українців прослідковується недовіра до інтелекту і його недооцінка, перевага надається почуттям. Найвагоміші здобутки українців пов'язані з духовною культурою (філософія, мистецтво, лірична поезія, народні пісні). Ядром культурної творчості є ідея «радісного художества», своєрідного онтологічного оптимізму, який сходить до сигнатури Софії як деміургічного начала світу, що впорядковує його.

Важливим архетипом упорядкування у маскулінних традиціях є фігура «Небо-Творець». Небо для всіх народів – універсальний образ верховного Бога: не випадково імена праіндоєвропейської Дьяуса, Зевса, Юпітера чи латинське слово deus (Бог) пов'язані з коренем deīwo, що означає «ясне Небо». У міфології небесний бог постає Творцем, який творить простір як основу творіння (образ відділення Неба від Землі) і нерідко робить це думкою чи словом (оскільки нічого ще не створено). До тепер небесне світло – аналог духовної функції.

Архетипічними також є образи богів Землі, часу і долі. У міфології бог землі (Род у стародавніх слов'ян) творить людей і протегує їм – на відміну від далекого Неба. Набуття своєї землі стає основою землеробства, пов'язаного з усвідомленням циклів часу та формуванням почуття правласності як накопичення та збирання (у переносному сенсі – «збирання ідентичності»), планомірне нарощування та передавання знань від покоління до покоління). І тут розуміння своєї смертності сприяє поставленому завданню виживання роду і її розв'язанню шляхом накопичення запасів і розвитку землеробства. Однак для цілеспрямованого землеробства вкрай важливий дощ, і бог землі передає верховну владу громовержцеві (Перун, який у слов'янському пантеоні продовжував культу ведичного Парджаньї та прибалтійського Перкунаса). Архетип Громовержця – царя богів – пов'язаний із тим, що Гроза стає символом верховного бога як найбільш вражаюче явище природи, подібне битві невідомих людині сил, і громовержець асоціюється з образом полководця, котрий захищає свій народ перед лицем інших. Цар богів завідує релігією як першим оформленим світоглядом. З громовержцем співвідноситься уявлення про організацію простору (чотири сторони світу), образ гори (погляд на світ зверху) і образ світового древа як перша модель Всесвіту.

Якщо Небо та Земля як втілення чоловічого та жіночого утворюють Космос (світ), то боги підземного світу, худоби та багатства – це універсальний праобраз володарів «антисвіту». В їхнє відання потрапляє

невидима реальність, пов'язана з царством Смерті. З миром надр асоціюється образ незліченних багатств: не стільки через існування корисних копалин, скільки від уявлення про те, що Смерті дістається все, що зникає з лиця землі. А найбільш явним символом помноження багатства для древніх була худоба, тому бог нижнього світу завідує нею і часом має її атрибути (Шива Пашупаті у ведизмі, слов'янський Велес). Бог підземного світу стосовно царя богів посідає позицію антипода (трікстера, Тіні). Найхарактернішим супротивником головного бога у міфології постає світовий змій (тому образ змія стійко асоціюється із землею, а також з образом річки і води. Так, за базовим індоєвропейським міфом змій викрадає стада небесних корів-хмар, не даючи життєдайній волозі їх молока-дощу пролитися на землю. Цей сюжет має пряму аналогію в міфології майя, де змій замикає води, а бій з ним звільняє їх. Архетипічна роль богів нижнього світу і смерті – у маніфестації сили бога-царя і динаміки його світоустрою, перевірці якого на міцність, що руйнує віджиле, накопичуючи резерв для майбутньої регенерації, через цикл взаємних переходів життя і смерті, творення і руйнації.

Особливий інтерес становить такий архетип, як Божественний коваль (Кузьмодем'ян в українській легенді про Змієві вали). Оволодіння вогнем і початок виплавки металів народжує притаманний для воєнних демократій залізного століття образ Божественного коваля, який виконує культурно-законодавчу функцію, підпорядковуючи змія і змушуючи його працювати (гармонізувати Хаос у Космос). Встановлюючи регламентацію людських відносин (у тому числі шлюбу, від одного з перших табу – заборони інцесту), цей образ втілює єдиний вселенський закон, однаковий для «темних» і «світлих» сил, мирний договір, котрий кладе край ворожнечі народів, прихід цивілізації, пов'язаної з розвитком міст, держав, торгівлі, металургії, розподілом суспільства на класи, моногамним шлюбом та правовою регламентацією.

Мабуть, одним із найяскравіших чоловічих архетипів є архетип Героя, варіацією якого є Вождь. Формування образу ідеального вождя (військового ватажка або пастиря), що поєднує народи, протиставляючи силі розум та етику, замикає розвиток міфології, фіксує початок «осьового часу» – утворення релігій нового типу (зороастризму, буддизму, християнства), в центрі яких – особистість. З цим архетипом пов'язані есхатологічні міфи, що побічно вказує на радикальну зміну розумової парадигми. Військовий ватажок як ідеальний вождь – архетип мономіфу, завершальний розвиток міфології та пролог до персоналістичного образу духовного вчителя як захисника і рятівника, який втілює моральні якості людини. Поширення залізної зброї знаменує епоху безперервних воєн, тому саме образ воїна, безстрашного і чесного, втілює людський ідеал.

Пастух, як і воїн, багато часу проводить у дикій місцевості, поза цивілізацією. Він змушений захищати своє стадо, він може виступати провідником у незнайомій місцевості, звідси образ пастиря як ватажка, здатного вивести людей на новий шлях. Функція архетипу воїна і пастиря бачиться як боротьба за правду і об'єднання людей (народів) у філософському контексті загальнолюдського ідеалу.

З образом Вождя або Героя пов'язані архетипні образи сонячних та місячних божеств. Саме вони фіксують його суб'єктний статус (лат. *virtus*), його честь та гідність як носія принципу індивідуальності, вираженого в набутті безсмертя. Солярні божества протегують імператорам і героям, які втілюють досконалість людської індивідуальності і розкриття її талантів (так Аполлон править музами). Від променів сонця веде початок образ царської корони. Архетипний конфлікт сонячного бога з громовержцем, що закінчується перемогою останнього (хмара закриває сонце) в міфології проектується на конфлікт індивідуальності і суспільства. Смерть Героя як кульмінація його долі ставить проблему збереження індивідуальності – безсмертя. Місячні божества є основою міфів про безсмертя. Міфологема місяця, який зростає, старіє, зникає і знову з'являється на небі у вигляді «молодого» Місяця, подає образ ідеї безсмертя і формує образ перероджень душі. Контраст Місяця і Сонця робить образ нічного світила символом внутрішнього світу в доповнення до зовнішнього. Архетип пов'язаний із функцією мінливості і оновлення життя, насамперед, захисту материнства (повний Місяць, що народжує маленький Місяць) як втілення наступності різних форм існування живих істот. Фази Місяця стають основою вимірювання часу. Розвиток лічби та писемності у стародавніх цивілізаціях веде до виділення інтелектуальної функції в окрему сферу знань, що закладає ядро особливого міфологічного архетипу, який інколи успадковує образ еманції місячних богів (таким є єгипетський Тот).

Як один із магістральних мотивів української духовної традиції архетип культурного героя простежується в образах дохристиянських богів, християнських святих, билинних та епічних героїв, видатних діячів давньоруської епохи та доби козацтва. Його атрибутика виявляється і в образах діячів періодів нової і новітньої історії України. Утім, основою для реконструювання цілісного образу культурного героя в українській духовній традиції є образи східнослов'янських богів Сварога, Дажбога, Велеса-Волоса та Перуна, в діяльності яких простежується атрибутика культурного Героя-захисника й Героя-упорядника. Цей комплекс ознак втілюється

в трихотомічній функціональній моделі діяльності культурного героя, яка розкривається через захисну, креативну й сакральну функції.

Історико-філософський зміст «архетипу культурного героя» визначається як сутнісна націленість особи, обдарованої рисами міфічного лідера на вдосконалення життя людської спільноти. Прикметною є амбівалентна сутність архетипу культурного героя, що втілюється в українській традиції в образах героя-упорядника, діяльність якого зосереджена в раціонально впорядкованому світі, й трікстера, площиною діяльності якого є «антисвіт» з порушеними знаковими системами. У контексті сутнісних рис діяльності міфічного героя провідними є його націленість на активну перетворювальну діяльність, виклик усталеному світоустрою як недовершеному і несправедливому, що втілюється у мотивах богоборства, нескореності потенційного культурного героя перед вищими силами, долею, обставинами. Захисна функція в діяльності культурного героя втілюється у змаганнях зі зміями (хтонічними чудовиськами) і велетнями. Перемога над змієм ототожнюється з актом творення, рухом від неоформленості до існування, від небуття до буття. Як архетипний мотив функція творення в українській духовній традиції реалізується у фабулах «першотворення», «впорядкування», «виготовлення», «видобування», «дарування». Сакральна (жрецька) функція в діяльності культурного героя в українській традиції експлікується в уявленнях про подорож культурного героя віссю «світового дерева», трьох'ярусна структура якого уявлялася з'єднувальною ланкою між мікрокосмом (людиною) і макрокосмом (Всесвітом).

Отже, спільним ядром міфопоетичних архетипів, які утворюють семантичний топос української народної художньої культури, на нашу думку, є формула-сигнатура софійності буття, яка стягує воедино образи богів, стихій, духів і демонів, героїв і трікстерів, вождів і пастирів, учителя і спільноту. Софія означає вихідну метафізичну буттєву жіночість – причому, жіночість у широкому значенні цього слова, яке охоплює смисли любові, творчості, мудрості, ремісничої майстерності, здатності до божественного діяння, покрови і захищеності. Е. Левінас у тлумаченні «Жіноче як Інше» вкладав у зміст цієї «формули» образ беззахисності іншої людини (ближнього) як символ його підвладності смерті («оголеності» обличчя), а, отже, і як уособлення вини та відповідальності перед ним [338], що трансформує Софію у сферу релігійно-етичного. Софія, виражена через сакральний та духовний смисл, амбівалентно поєднує переживання метафізичної істерії (образи русалок, мавок,

хтонічних сил землі, спокусниць, відьом, покриток, романтичних жінок епохи модерну на зразок Марусі Чурай як еквіваленту Настасї Пилипівни Ф. Достоевського) та метафізичного спокою і чистоти (теургічна войовниця, Богородиця, Покрова, Софія Київська). Софія як універсальний архетип Аніми еволюціонує від хтонічного діонісівського «жахливого» божества землі та підземних надр через його патріархальні санкції як джерела спокуси, небезпеки і підступності до аполлонівської ясності богині-захисниці, теургічні риси якої внаслідок релігійного дуалізму були сприйняті слов'янами у контексті богородичних іконописних та літургічних мотивів.

Софія поєднує розум і віру, теорію та практику, мікрокосмос та макрокосмос, Бога і людину. Софійність як принцип світобудови одночасно фіксує Бога, який втілюється у світі, світ, у якому перебуває Бог, людину як породження світу та носія божественного початку, яка прагне через розум та мудрість злитися з Богом. У поняття розуму вкладалося не стільки інтелектуальне, притаманне для Заходу, тлумачення цієї якості як *ratio*, скільки властива для православної культури Логосу першоедність віри та знання як духовно-морального осяяння. Софійний розум (розум «серця») є інтуїтивним, екзистенційно-антропологічним, етичним і творчим, що виражене в символічному ставленні до Святого Письма та намаганні побудувати життя як текст відповідно до теорії та практики, слова та вчинку.

Подальший розвиток лише актуалізує окремі ланки української софіологічної сітки, розкриває потенції цілого за сегментами, адже наскрізні символічні структури, навіть за історичної мінливості змісту, є тематично присутніми в усіх фазах історії культури. Утім, звернення до архетипів не означає повернення в минуле. Це особливий методологічний ракурс, в якому завдяки перетворенню минулого в символ твориться смисл майбутнього – кенотип. *Архетипи – це культура поперед нас*. Ця культура, що випереджає нас, є евентуальною (потенціальною) й достовірною. Уся її багатоманітність, різночасові вияви окремих потенційно можливих сегментів залежать від духовних, соціальних, економічних умов. Одні архетипи домінують на певних історичних етапах, інші перебувають у тимчасово законсервованому, зародковому стані.

Вважаючи культуру особливим нелінійним світом, де Уявне межує з Реальним та Символічним, визначаючи теперішнє через минуле та майбутнє, можна зазначити, що в епоху некласичної глобалізації триватиме синтез багатоманітних проявів архетипіки з медіа-технологіями. Історія

постає в одночасній актуалізації минулого й теперішнього досвіду. Історична реконструкція архетипів допомагає оцінити культурні процеси як національні феномени, а аналіз архетипів є одним із перспективних методів дослідження національної культури. Він полягає в емпіричному доведенні наскрізності архетипних структур, які виявляються в етнічній індивідуальності, що входить до складу ширшого цивілізаційного гешталту. Сучасний метод архетипів істотно відрізняється від етноцентричних інтуїтивно-психологічних міркувань про душу народу доби романтизму та постромантизму, втілених у суспільно-історичній та антропологічній школах початку ХХ століття (гештальтпсихології, шпенглеризмі, класичному юнгіанстві та ін.). Адже риси, якими, приміром, характеризують «українську душу» (сердечність, романтичність, емоційність), не є ознаками тільки суто українців, так само, як і архетип Слова, етичної цінності індивідуальності, філософії серця, софійності світу та родинного статусу природи.

Звісно, що найбільш яскраво архетипи відзначаються у національних культурах, які втілюють історичний досвід та долю свого народу. Архетипи у процесі формування духовності етносу суттєво вплинули на становлення внутрішнього світу індивідів, їх суб'єктивного начала та співвідношення з об'єктивним світом, відбилися на розвитку первинних соціальних структур, позначилися на регулюванні соціальних відносин унаслідок апеляції до культурного авторитету в особі «культурного героя» як патерну соціально значущої поведінки; відобразилися у формуванні найдавніших світоглядних сприймань і уявлень. Але надмірна націоналізація архетипів заводить культуру в консервативне середовище фундаменталізму, реваншизму та етнічного ізоляціонізму. Звідси – необхідність побудови комплексної ієрархічної структурної моделі архетипів, де особисте вкладається в локально-групове, локальне – у регіональне, регіональне – в етнічне, етнічне – у національне, а національне – у цивілізаційне, – за умов збереження автономії кожної ланки цієї своєрідної ляльки-«матрьошки» (за О. Генісом [127]) та одночасного забезпечення їх діалогу на основі транскультури.

Така структура дозволяє вибудувати цілісне поле культури, основами якої служать універсальні та етнічні культурні архетипи, їхні символічні варіації у міфі та фольклорі, їх рецепції та стилізації в текстах індивідуальної творчості, що разом визначає *картину світу та смислове середовище* тієї чи іншої культурної конфігурації.

Отже показово, що координатами смислового середовища служать параметри хронотопу – часу та простору одночасно, втім саме середовище

має назву «простір» («топос»), що є опосередкованою настановою щодо подальшого розвитку наукового напрямку, де виникло поняття «семантичний простір». Мова про регіональний (антиісторичний) підхід класичної культурної антропології (дифузійнізм, функціоналізм), який через типологію культур протистояв класичному еволюціонізму з його акцентом на динаміці культури.

Структурний аналіз дозволив поєднати часові та просторові характеристики культурного смислу-простору, його діахронію та синхронію, динаміку і типологію на основі погодження історичного (cross-time) та регіонального (cross-section) поглядів на культурний світ у морфологічному «дереві культури»: від архетипів – через світоглядно-ментальні смисли – до історично лабільних форм суспільної свідомості та текстів.

2.4. Українська народна казка як концентрація традиційного українського міфопоетичного хронотопу

Мігель де Унамуно-і-Хуго (*исп. – Miguel de Unamuno*) ще у лютому 1895 року підкреслював, що «є питома потреба в щоденному повторенні того, що в повсякденні мимохідь забувається» [559, 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. 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 традиційної народної культури, зокрема української народної казки, 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 [493, 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» [525]. 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 [228, с. 37].

Термін «казка» афішує ті види усної прози, для яких, передусім, характерним є поетичний вимисел. У прямому його значенні цей термін зустрічається в граматиці Лаврентія Зизанія «Лексись сиречь реченія» (1596 р.) [249], а пізніше як ідентичний словам «баснь», «байка», «вимисел» у словнику Памви Беринди «Лексіконь славеноросскій и именъ толькованіє» (1627 р.) та в російсько-англійському словнику – щоденнику Річарда Джеймса [483, 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 [383]. Отже, казки – це жанр художньої народної прози: епічні оповідання алегоричного, повчально-розважального, чарівно-фантастичного, героїчного або побутового змісту з установкою на вигадку.

Майже до середини ХІХ століття термін «казка» використовували в багатьох значеннях – від назв різноманітних документів (списки населення, показання в суді, звіти), деяких суто літературних прозових, віршованих, окремих фольклорних творів (билини) до справді казок 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 вперше офіційно задокументовано російський термін «сказка». Варто акцентувати, 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 [493, с. 62]. Також розглядалася компаративістська ідея функціональної спорідненості та розрізненості фольклорної казки й авторської байки [590, с. 45].

Казковий сюжет як комплекс мотивів вивчався у фундаментальних працях російського 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].

Елеазару Мелетинському належать дослідження структурних і стадіальних співвимірів трьох великих жанрово-тематичних комплексів усної словесності – міфу, казки [279], епосу, сюжетної організації фольклорної оповіді та семантичної структури мотиву [404–405]. Е. Мелетинський вважає, що казка 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 невтоємничених (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 суворості достовірності поступається місцем несуворій, що сприяє дедалі більш усвідомленому у вільному вимислі» [404, с. 25–28].

Фундаторами вивчення народної казки стали відомі українські фольклористи М. Грушевський, О. Потебня, М. Сумцов. Естетичний аспект казки вивчав І. Франко. Зокрема, М. Грушевський у Першому томі «Історії української літератури» визначив казку як «оповідання фантастичне, без виразної моралізуючої цілі» [156]. М. Грушевським було систематизовано 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 [493, с. 63].

Засновником цілісного фольклористичного розуміння казки є Володимир Якович Пропп, який розробив концепцію морфологічного аналізу чарівної казки. Відома праця В. Проппа «Морфологія казки» започаткувала структурно-типологічні дослідження, а монографія «Історичне коріння чарівної казки» привертає увагу систематичними висновками автора щодо спорідненості казки з тотемічним ритуалом ініціації. Висновки В. Проппа щодо позаісторичності сенсів, закладених у казковий сюжет, переважання архетипових поведінкових моделей є, на нашу думку, визначальними не лише для структурної фольклористики, а й для теоретичної культурології в цілому, оскільки кореспондують із висновками К. Г. Юнга, Дж. Кемпбела, Є. Мелетинського, М. Еліаде та інших дослідників цього напрямку [464].

У культурологічному аспекті аналізу питання, пов'язаного з дослідженням хронотопу в українській традиційній народній культурі, зокрема народній казці як методології, цікавим, на нашу думку, буде використання сизигії (від давньо-грец. *σύζυγος* – «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.

З. Босик, студіюючи методологічні підходи щодо розробки культурологічних досліджень української традиційної весільної обрядовості як комплексу ритуалів лімінального (перехідного) характеру з погляду виявлення в них інваріантної основи, використовує архетип «Сизигія» та його маніфестацію у міфологемі ієрогамії як сакральний стрижень української весільної обрядовості [79].

«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» [294, 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 X, що несе потік впливу різних джерел на деяке явище, і формуючим планом Y, 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 (*формує 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» [424, 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 кодуєчої 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» [47], 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 тієї або іншої історичної доби «щоразу й неминує зливається із старим в одне органічне ціле» (Померанцева Э. Судьбы русской сказки. Москва : Наука, 1965. 220 с., 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, самоті 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» [226] – універсальний екзистенційно-смысловий код, який перебуває на межі знаку (Символічного) та значення (Реального), поєднуючи між собою трансцендентне минуле та плінне сучасне.

Народна творчість потребувала фіксації життєвих спостережень безпосередньо в пам'яті. Це зумовлювало створення певних стереотипів мовлення, інерціальних художніх форм, усталених фольклорних жанрів. Щоб полегшити запам'ятовування великої за обсягом інформації, побутовою практикою розроблялися стереотипні фольклорні форми, стабільні структури в межах та всередині кожного жанру. 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 твору в твір, із покоління в покоління, 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. Жемчужников, 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 свідчить про важливе місце казок у культурно-побутовій практиці людства уже на ранніх щаблях його історичного розвитку і про їх тісний зв'язок із 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 магичні 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 протиположності 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» [316]. 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 й 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» [453, 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» [530, 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, О. Величко, Т. Голіченко, М. Гримич, В. Давидюк, І. Денисюк, М. Дмитренко, Л. Дунаєвська, М. Дяченко, А. Іваницький, М. Іванків, В. Івашків, В. Качкан, О. Кирилук, О. Мишанич, С. Мишанич, О. Ницевич, М. Новикова, М. Пазяк, В. Погребенник, В. Сокіл, О. Таланчук, М. Федченко, М. Чернописький 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 п'їтьми, 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-п'їтьма, 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» [463, с. 148]. Отже, *казки поділяються на основні групи, масиви*. Зупинимось 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-Дерева», «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 гешталту 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», «лисищина 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» [569].

Давніми є *чарівні (героїко-фантастичні)* казки («Кирило Кожум'яка», «Казка про Іллю Муромця та Солов'я-розбійника», «Казка про Коцю 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 *антитезова побудова*: 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 колісці) зберігаються часові та просторові настанови з показом людини від стану новонародженого («поїдь, діду, в ліс, вирубай там мені деревинку та зробимо колісочку», «положила баба ту деревинку в колісочку – 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 (гусеня) 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 полегшеною копією міфа про героя, який у своєму становленні проходить певні етапи. Видатний культурантрополог юнгіанської школи Дж. Кемпбелл, найбільш відомий своїми дослідженнями у галузі порівняльної міфології та релігії, уподібнює буття людини в культурі архетипній духовній матриці випробувань міфологічного героя, «мандри» якого нагадують вічний коловорот – «повне коло, від гробу утроби до

утроби гробу» (*англ.* – «fool circle, from the tomb of the womb, to the womb of the tomb») [336]. Ключовими віхами циклу є «відчуження» та «преображення» – стани, для позначення яких Дж. Кемпбелл застосовує термінологію А. Тойнбі. «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. «Преображення» символізує досягнення Героєм вищого духовного виміру через розмежування істинного і хибного знання, самозаглиблення і споглядання (наприклад, просвітлення Будди). Звідси – універсальна 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 діяхронія 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 смислово 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 [405, 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 [289]. 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 [56]. Про низку міфів і легенд, які були обов'язковими елементами обрядів та

ридуалів 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 маскуванню.

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, обманує 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 наслідкуванням 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.

Отже, герой-трікстер є універсальним, він має безліч 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 знищити супротивника). Крім цього, лисиця взаємодіє з іншими персонажами (вдає мертву, щоб виманити здобич (рибу) у охоронця (дід, чумаки), використовує трюк «імітація 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.

Отже, в 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 пісненими 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.

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 бемоллю і діезу). Якщо перемножити на сім нот октави, то вийде одна тисяча сімсот один звук» (586, 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» [231, 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» [104, 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» [153, 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. Яковлев 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», «піді 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 самоті через іншість до самоті, 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, магичні 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-сміслову навантаженість 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. 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 німецького 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» («Союзмультифільм», 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 досягнути специфіку локального міфологічного часопростору первісної людини, сформованого общинно-родовою формою життя суспільства, підпорядкованого природі, 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 лінійне розуміння часу в історичному русі людства, установки темпорального мислення, яке, однак, 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?» [161].

Отже, 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.

РОЗДІЛ 3

АКСІОСФЕРА ЯК СВІТОГЛЯДНЕ ПІДГРУНТЯ ХРОНОТОПІВ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ

3.1. Концептуалізація поняття «аксіосфера» в культурологічному дискурсі: діалог традицій і новацій, генотексту та фенотексту

Хронотопи культури – це діалектична єдність традиційних та інноваційних моделей буття людини у просторі й часі. Традиції занурюються корінням в універсальні та етнокультурні архетипи, в найнижчий генетичний шар «дерева культури». Архетипно-традиційні структури константи відносно стійкі щодо культурно-історичної динаміки і визначають темпоральний характер домінуючих смислів, значень, цінностей, міфів, ідеологем та філософем певної культури – її картину світу, ментальність, наративи, семантичний топос. 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. Акіосфера 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. Акіосфера як транскордонний концепт займає маргінальну нішу між *юнгіанством* (статика архетипів) та *марксизмом* (динаміка кенотипів). Акіосфера – 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 акіосфери можна ефективно розкрити на основі методологічного синтезу *класичної синергетики та некласичної семіотики*, поєднавши поняття «*генотекст*», «*фенотекст*», «*флуктуація*». Одна з найбільш яскравих представниць постмодернізму Ю. Крістева 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 [320]. 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. Крістевої – «*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, фіксує 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 смислому 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 початками 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. М. 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 [527].

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. 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. С. 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, в тому числі її найсучасніші форми: самодіяльну художню творчість, аматорське мистецтво, творчість субкультур, неофольклор, постфольклор.

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. Ментальні поля, які оточують різноманітні культурні форми, нашаровуються одне на одне 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. Завдяки 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». О. Шпенглер у подібному значенні говорив про «душу культури»: «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» [622, с. 264].

Деякі автори пов'язують менталітет з «національним характером», або «національною психологією», і тлумачать його як особливе «налаштування душі», що 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. Г. Юнг, У. Еко): від заперечення вродженості деструктивних рис етносу (культуралізм Х. Арндт), 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-сміслового характеру національної ментальності як моделі еманациї картини світу в культурі, яка окреслює символічні кордони ідентичності (О. В. Кравченко) [310]. 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 [522].

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, своєю чергою, 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» [224]. Подібні уявлення, підкреслював він, не створені індивідами, а «нав'язуються» їм зовні, із «колективного» життя у загальному культурному середовищі. Вони, 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.

Ми не помічаємо особливостей своєї ментальності, як не помічаємо повітря, яким 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, ймовірно, 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. Сформулювати 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 значна увага приділяється питанням дослідження художньої культури в масштабах окремих областей і міст, опису різних історичних періодів її розвитку, розгляду місцевої художньої спадщини. Сума таких зведень, отримана в результаті порівняння й узагальнення даних про розвиток художнього життя в різних регіонах України, дає 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 ХІХ 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 ХХ–ХХІ 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 «третьій хвилі», – визнання культури фундаментальною системою відліку для всіх форм буття, або, як зазначав В. С. Біблер, культурологізація як «концерт» культур [58].

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-вираженого 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, невідповідності 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. А. Леонтьєва, Н. С. Рожева, Л. Н. Столовіча.

Культуру з аксіологічних позицій почали досліджувати тільки з 60-х років ХХ 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. Б. Абсалямов. Дослідники Р. Ф. Абдєєв, А. Я. Гуревич, Д. Б. 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. Печчеї, К. Сітарам. Аксиологічне 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 ХХІ 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) [365, 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 А. Тоффлер вважає, що нинішня ситуація – це другий великий розкол у людській історії, порівняний за значимістю хіба що тільки з першим розчленуванням історичної цілісності – переходом від варварства до цивілізації [541, с. 150]. Так само глобально оцінює проблему сучасної культури М. С. 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 минутих переваг, за відомим принципом французького короля – «після нас хоч потоп» [275, 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 *смайт-стратегій*, творчу людину, але споживача («хіпстера»), або, за С. Жижеком, «ліберального комуніста» – серйозного бізнесмена «без краватки»). Тому доміантною цінністю економічного і соціального, а також культурного розвитку цивілізації є нині принцип гнучкості і динамічності. Актуалізація утилітарних цінностей на тлі традиціоналізму означає створення нових 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, своєю чергою, 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 глобалізованого 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, неofольклоризм,

постфольклор, сформувалися в процесі тривалої еволюції на основі єдності та боротьби традицій і новацій.

Уточнимо значення понять «традиції» і «новації» (генотекст і фенотекст) щодо художньої культури. Поняття «традиційний» і «сучасний» типи культури дозволяють загально охарактеризувати світову культуру. Традиції (від лат. – *traditio* – передача) – елементи соціальної і культурної спадщини, що передаються від покоління до покоління і зберігаються у певних суспільствах і соціальних групах протягом тривалого часу. 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 проект 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», – писав французький соціопсихолог М. Дюфрен. 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. Б. Маньковська про вираз традицій у новій формі [396, с. 20]. Отже, лише те, що сприяє найбільш успішному плину життя в конкретних умовах, належить до традиції. І головне наповнення традиції – це сам факт її вибору як особливо цінного, того, що в силу цієї цінності не можна дозволити собі втратити.

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 в себе найбільш цінні явища різних етнічних культур і 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 пише про це: «Маси ніколи не будуть філософами. Ці слова Платона справедливі і сьогодні. Більшість людей свій світогляд черпає з традиції, яку вони всмоктують з молоком матері» [610]. 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 прояву. Культурна традиція досить часто мислиться як деякий фундамент, як ідеальний стан, що відповідає чомусь первинному, одвічному. Традиція в такому контексті з'являється як втілена і така, що відтворюється, цінність, що вимагає збереження і успадкування.

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 *модерністський бунт проти традиції*, як здається, 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 *перереформатування 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, ймовірно, колажем, складеним із розрізнених явищ, що в сукупності становлять ідею порядку.

Як справедливо зазначає У. Бек, відродження традицій в глоболокальній культурі відбувається нетрадиційними методами [46].

Очевидно, що не кожна норма може претендувати на статус традиції, втім колективність, органічність, стійкість у часі, затребуваність залишаються незмінними вимогами. Власне, однією з найбільш очевидних проблем сучасної теорії традиції є межі її варіативності та мінливості. 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 ХХІ 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 розчинитися 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 дозвіллевих 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» [310, 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. Натопт 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*). 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 моделі простору і часу 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 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 [622]. На основі розвитку циклізму, гештальт-психології, філософії життя, дифузійнізму (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 еkleктичність 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, спроектованого на майбутнє) як ієрофанія сакрального

збігається за змістом із Центром священного простору, від якого святість поширюється колами, послаблюючись від середини до маргіналії. 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 (Аніми) і визначає хтонічний фемінний характер східнослов'янської цивілізаційної аксіосфери, частиною якої є українська традиція. При цьому на маргіналіях нинішнього часопростору перебуває топос Чужого, хаотичні (підземні) образи якого протистоять космічним образам «своїх», фіксованих солярно-вегетативними культами. Центр і периферія, Свій і Чужий, Софія та «світ навиворіт» є різними проявами 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 «атоції» (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. С. Аверінцев, Є. В. Більченко, Б. Вальденфельс, Б. С. Кримський, В. А. Малахов) [6–11; 63–67; 90–94; 321; 389].

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 з певного священного джерела (зазвичай, асоційованого із сакральним поняттям середини), то Захід тяжіє до порушення консервативного центрризму 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 підпорядкований символічному порядку суспільства, «твинтиком» 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 (дітів): «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 – «верблюди»), 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, який, своєю чергою, не переростає в егоїзм завдяки вірі в Бога.

Українська народна художня культура як міфопоетичне утворення також є центрованою. Для підтвердження наведемо уривок тексту давньослов'янської колядки дохристиянських часів, де початок світу змальовується, як «синє море» (Світовий океан), а «посеред моря – зелений явір» (аналог дерева 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 синое море, / А серед моря зелений явір. / На явороньку три
голубоньки, / Три голубоньки радоньку радят, / Радоньку радят, як світ
сновати: / «Та спустеме ся на дно моря, / Та дістанеме дрібного піску;
/ Дрібний пісочок посіеме ми: / Та нам ся стане чорна землиця. / Та дістанеме
золотий камінь, / Золотий камінь посіеме ми: / Та нам ся стане ясне небонько,
/ Ясне небонько, світле сонінко, / Світле сонінко, ясен місячик, / Ясен
місячик, ясна зірниця, / Ясна зірниця, дрібні звіздочки» [304, 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 проекті 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. 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 самоті (вічності) через іншість (темпоральність) до самоті (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 «антисвіт», або «світ навиворіт», 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» (центрованої) 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 півнячих боїв на Балі (К. Гірц) або українських народних звичаїв, пов'язаних із культурами русалок та берегинь.

Унікальність феномену Чужого полягає в тому, що він є одночасно фантазмом Символічного (уявним нарративом 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 проектується у світ речей та формує специфічну конфігурацію дійсності. Така 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: «верх – низ», «праве – ліве», «чоловік – жінка», «вогонь – вода», «рух – спокій», «дике-культурне», «схід – захід», «весна – осінь», «початок – кінець», «добро – зло», «прекрасне – потворне», «істина – хибна», «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) [538, 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 доквілля 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)» [316, 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 магичною 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». Його близькість до природи у слов'янських мовах фіксується навіть етимологічно: слова «рід», «народ», «родина», «врожай», «народження», ім'я давньослов'янського бога, творця Всесвіту «Род» і його жіночих еманцій «Рожаниці» – однокореневі.

Розглянемо простір «Дім – Поле – Храм» у часовому вимірі. Якщо розглядати «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. В. Більченко пропонує структурувати у вигляді моделі «Ліс – Печера – Скарб», де «Ліс» є аналогом «Дому», «Печера» – «Поля», «Скарб» – «Храму» [66].

За аналогом тріади С. Б. 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 еманції 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, пільму, 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...» [552, 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 Близнього, 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 самоті через іншість до самоті, або від вічності через мить до вічності можна уподібнити виявленому Дж. Кемпбеллом архетипному циклу випробувань Героя, «мандри» якого нагадують вічний коловорот – «повне коло, від гробу утроби до утроби гробу» (англ. прислів'я: *fool circle, from the tomb of the womb, to the womb of the tomb*).

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 [47], Б. Вальденфельса [90–94], М. Гайдеггера [118], С. К'єркегора, В. Малахова [387–389], П. Тілліха [533] 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 гіпостазис – 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 переживанням відмінності, яку несе Інший. Будь-яка межа стає *diférance*, інакшістю Іншого. Страх цей долається через прийняття Іншого як Ближнього та прощення. Останнє можливе, якщо суб'єкт, відчуваючи небезпеку за себе, починає відчувати ту саму небезпеку за образ абсолютного в собі, в етичному вимірі – за власну совість, за життя іншого. Посередником між страхом за мене і страхом за Іншого в онтичному вимірі є смерть, а в онтологічному – Істина. Введення дискурсу смерті є моментом звернення до сакральної межі, «зазирання» за яку спонукає суб'єкта відчувати боязнь не лише за себе, а й за смерть

Іншого. Це відчуття, однак, залишається в межах «тут і тепер» буття, оскільки смерть – це поняття досвідне. Водночас, відчуваючи страх за смерть Іншого і спонукаючи себе до турботи, людина через етичний вимір совісті виходить на рівень онтології. За допомогою концепту смерті свідомість переживає досвід вищого буття, що спонукає її до відповідальності.

Найбільш яскраво амбівалентну природу страху як зачарування Чужим у єдності боязні, тривоги і трепету передає етимологія 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. Достоевського 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, віддзеркалює 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 інституту державності в традиційних культурах, 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: Всесвіт

(Ойкумена), в центрі якої – Ханаан, Земля Обітована, в центрі – «місто великого царя», Єрусалим із горою Сіон, у центрі якої – скеля, «шетія», «наріжний камінь світу», на якому зводиться знаменитий Храм, що має свій, «сконцентрований» сакральний Центр, квінтесенцію святості – Свята Святих. Тут, за легендою, у «ковчегу завіту» зберігалися кам'яні скрижалі з десятима 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. 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 окремих художній образ чи раціональне поняття, скільки синкретичне «образ-поняття» (категорія, застосована С. 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. С. Аверінцева [5; 6], С. М. Булгакова та М. О. Лосського [374], 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 реміснича 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 еманції 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 еманційна 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 Афіні: «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 «Софійного 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 універсалиях 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 [185, с. 624]. «Джерело знання» (Πηγή γνώσεως) у трьох частинах – найцінніший догматичний твір і, зрештою, основний богословський трактат святого Іоана Дамаскіна. Недаремно цю працю на Заході навіть вважають настільки цінною, що приписують їй статус *Summa theologica* для Східної Церкви. З чіткими ознаками науковості і систематичності, ця праця стала справжнім «підручником» з догматичних питань. Саме цей твір клали в основу своїх сповідань віри і догматичних систем не лише всі пізніші богослови, але й західним схоластам ця праця слугувала взірцем систематичного підходу в питанні зібрання та викладення істин християнської віри» [456, с. 7–8]. «Точний виклад Православної віри» («Εμδοσις ἀκριβής τῆς ὀρθοδόξου 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 пришествя 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 першоедність 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 самоті через іншість до самоті, від Лісу через Печеру до Скарбу у пізнанні Чужого як Близького, 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 придатак 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 дерева 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») [2, 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 еманції 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. Цікавим є той факт, що як архетип цей принцип імпліцитно міститься у фольклорних матеріалах: так, за сюжетом народної української казки, таємниця смерті Коцья Невмирущого знаходилася на кінчику голки, голка була захована у качці, качка – в зайці тощо. Індивід із своїми запитами, бажаннями, потребами та інтересами не руйнує системи 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 обцинні 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 чинник збереження 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 [34, 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 проголосив, 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 [233, 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) [34]. На зміну паломнику приходять турист – номад, волоцюга, гравець, чії 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» [317, с. 62]. Ідентичність серійного (розколотого) «Я» мультикультурна і не приписується індивіду, а конструюється ним самотійно, 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 проекти 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. Однак, розглядаючи українську усну народнопоетичну творчість, яка, за твердженням О. Потебні, «твориться безперервно, повсюди й скрізь, щогодинно й щохвилино, де розмовляють і думають» [453, с. 59], можна стверджувати, 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.

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» [317, с. 59]. Минуле пояснює майбутнє, а проєкція спільного майбутнього дозволяє прочитати і зрозуміти сьогодення та історію. Відносна умовність поняття «минуле» щодо сучасного стає традицією.

У зв'язку з цим українська традиційна народна культура з безперервними діалектичними процесами, які відбуваються в суспільстві, сучасна доти, доки вона відтворює у довершеній формі істотні зміни в новітньому житті, історії, побуті народу, 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 феномену діяльності. Останній, як зауважує С. Б. 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» [317, 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» [256, 55]. Однак, на наш погляд, ця проблема пов'язана не з критерієм подібності (схожості), а, насамперед, зі змістом спільної національної справи та із загальновизнаною проекцією цієї справи. 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 [406, 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 «смысловодорожьюча система» (С. Б. Кримський [317, 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. М. Бахтін [39, 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. Сформована завдяки єдності мови, звичаїв, традицій, національної психології, етнічної самосвідомості, народнопісенна творчість уособлює етнодуховну культуру українського народу і є складовим елементом системи цінностей, накопичених на всіх етапах розвитку української національної культури. Тут хочеться згадати оригінальний метод прийому вступних іспитів, запропонований в одному з японських вищих навчальних закладів: 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.

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. Сертакова, – передбачає звернення до своїх історичних і духовних коренів, традицій, філософії, літератури, міфології і релігії, мистецтва – всього того, що створює неповторний вигляд кожної національної культури» [501, с. 99].

Однак етнокультурна ідентичність «всотує» від відповідних об'єктів також інші, відмінні від усталених, традиції, цінності. Більше того, глобалізаційні процеси останніх десятиліть ХХ ст. і перших десятиліть ХХІ 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 [544]. 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» [244, 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 денационалізації (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 нині, в умовах глобалізаційних процесів, активізується та сторона ідентичності, яка відрізняє нас від інших. Так, зокрема, на думку А. Ручки, доктора філософських наук, професора, завідувача кафедри соціології культури Інституту соціології НАН України, українців може відрізнити «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.*) [519]. На наше глибоке переконання, до цього переліку необхідно додати українську традиційну народну культуру, українську народну художню культуру та українську народну казку.

В умовах сучасної динаміки європейського культурного розвитку усна народна творчість, сформована завдяки єдності мови, звичаїв, традицій, національної психології, етнічної самосвідомості тощо, уособлює етнодуховну культуру українського народу і є складовим елементом системи цінностей, накопичених на всіх етапах розвитку української національної культури. 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» [317, 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 перетинає 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. Залежно від того, з яким масивом культури ідентифікує себе особа, вона дивиться на його 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 духовних впливів Сходу і Заходу як двох різних смислових сфер дозволяє дійти логічного висновку, 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, на думку В. Липинського, своєрідним балансом між європейськими і неєвропейськими чинниками світової історії [354, с. 421]. Євразійство як певний синкретичний стиль культури набуває особливого значення за умов розгляду світоглядних аспектів цієї бінарної опозиції.

Витоки світоглядних відмінностей приховуються в різних релігійних системах, що органічно притаманні поліконфесійній структурі вітчизняного суспільства. Саме в релігії, що є ключовим механізмом формування життєвих сенсів (архетипів) культури, варто шукати спільне і особливе предковічних культурних традицій Східної і Західної України, виявляти точки дотику та моменти загальної історії.

Визначальним, історично зумовленим чинником становлення української картини світу було синкретично поєднане з язичництвом християнство, де відмінності Сходу і Заходу за лінією грецького (православного) і латинського (католицького) варіантів доктрини і церкви спочатку були досить умовними, а потім поглибилися, поширюючи свій вплив на наші західні і східні території відповідно.

За умов збереження спільної віри в єдиного Бога і в Ісуса Христа як Сина Божого, відповідно до статей Нікео-Константинопольського символу віри, розгалужені догматичні відмінності православ'я і католицизму обумовили формування двох цілком різних моделей космосу у православ'ї та католицизмі. У православ'ї світле, життєрадісне, софійне світовідчуття пов'язане з уявленнями про дієву присутність Бога у створеному Ним світі,

в тому числі у внутрішньому духовному світі людини (Іоан Дамаскін, В. Зеньківський).

За божественної присутності світ набуває рис гармонійної упорядкованості, символічності та розумної доцільності (телеологічності). Рух до Бога, відповідно, сприймається не вертикально, просторово, а заглиблено-духовно, як рух у надра власного «серця» (Г. Сковорода, П. Юркевич, М. Гоголь, В. Соловйов). Останнє є осередком психічних і фізичних сил людини, індивідуальним вмістилищем мудрості, осередком творчості і молитви. Віра як почуття «серця» сприймається як внутрішня, інтуїтивно-містична релігійність, процес богопізнання і 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.

Культ «сердечності» (кордоцентризм) суттєво відрізняє православну картину світу від католицької. 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) [420, с. 230].

Отже, традиції Сходу і Заходу, православ'я і католицизму, визначають світоглядні відмінності у духовній культурі різних регіонів України. Якщо до цього додати наявність інших зовнішніх впливів та інкорпороване у християнський ландшафт язичництво, можна з абсолютною впевненістю 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 ксенофільії (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 редуційних стереотипах мислення. *Вихід за межі редуції* – 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 *співбуття 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 відносно гармонійно поєднуються елементи модернізації й етнічно зумовлені стереотипи поведінки, устрою життя, звичаїв, національних особливостей світовідчуття.

Прикладом таких суспільств 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» [152, 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-проекування (Н. Бурріо, Дж. Гаєта, 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 проєкцій, 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. Кожен народ є творцем і володарем створених ним духовних цінностей, які є його національними святинами 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» [152, с. 4].

На території нинішньої України продовжує формуватися нація. Нація, за С. Б. 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» [317, 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 [519].

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 ще у ХІХ ст. (В. Антонович, П. Гулак-Артемівський, М. Драгоманов, Г. Квітка-Основ'яненко, І. Котляревський, О. Потебня, І. Франко). 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 [658]. Процеси становлення й розвитку національної культури розглядають С. Здіорук, О. Кіхно, В. Кравченко, С. Кримський, М. Степик, І. Сурмай. Широке коло проблем української духовної культури у цілісності різноманітних частин цього складного організму 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*» [382, с. 20], – зазначав знаний український мистецтвознавець І. Ляшенко. «Перша і неодмінна з цих умов – розгляд всіх 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», – резюмує автор.

Безпосередній зв'язок із питанням обумовленості музичної культури рисами національного характеру мають дослідження музики як національної моделі світу в працях українських науковців В. Суханцевої («Музыка как мир человека: От идеи Вселенной – к философии музыки», 2000), Т. Шелупахіної («Музыкальное мышление как предмет культурно-исторического анализа», 1993) та Л. Тарапати («Музыка как модель мироустройства (опыт культурологического исследования)», 1997). З питанням визначення ролі модифікованої архетипної основи національної культури як прояву колективного несвідомого пов'язані дослідження Г. Грабовича, С. Грици, О. Забужко, А. Іваницького, М. Кисельова, А. Кримського, В. Топорова.

Проблему витоків та існування українського національного характеру з'ясовують дослідники наукових осередків, а саме: відділів фольклористики двох установ Національної академії наук України – Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН 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).

Варто звернути увагу на той факт, що залишаються досить обмеженими 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 наведених досліджень, а також праць С. Кримського («Архетипи української культури», 1996), О. Забужко, М. Кисельова («Феномен землеробства в українському світі», 1995), Ю. Луцького, А. Нямцу, В. Топорова («Світове дерево: універсальний образ міфопоетичної свідомості», 1977), І. Лисого («Міфоборство як міфотворчість?», 2000), А. Топоркова («Предвосхищение понятия «архетип» в русской науке XIX века», 2001), А. Іваницького («Архетипы Гоголя», 2001) дає підстави стверджувати, що проблема національного взагалі й

національної ідентичності зокрема була досить сталою у ХХ столітті, а нині 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 відродження відчуття національної ідентичності дедалі частіше підміняється політизацією національного питання, багаторічними пошуками «національної ідеї», які фактично підміняють вжиття практичних кроків, які необхідно робити для її ствердження. Культура, за М. Дмитренком, – найбільший скарб кожної держави. На думку дослідника, для України «порятунком від хвороб цивілізації» завжди була народна пісенна творчість, фольклорний арсенал культури. Усна народна нематеріальна традиційна культура завжди відігравала вирішальну роль у збереженні мови, духовності, національної ідентичності й перспективи існування [208, с. 3]. З цим не можна не погодитись. Саме в народній пісенній творчості комплекс характерологічних рис українців виявляється в унікальному наборі неповторних національних ознак.

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 зворотню залежність ментальності від знакової системи (Символічного, семіосфери), що пов'язане з універсальною симулятивністю мови, здатної творити значення через знаки [475]. Отже, *ментальне поле та семантичний топос як елементи Уявного (світогляду, ідеології, картини світу) досягаються 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 музика є важливим фактором моделювання етнокультурної ідентичності. Спираючись на висновок А. Асаф'єва про тотожність понять «мовознавство», «мова» та її структура поняттям «музикознавство», «музика» та її форми [21], звертаємо увагу на те, що, з точки зору класичної парадигми, музика як прадавня форма абстрактного

мислення людства виникає до появи мови як знакової системи і 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. Архетипний звукотип формує основу ритмо-інтонаційного комплексу народної та професійної музики і літератури.

Українська народна пісенна творчість як особлива художня реальність, завдяки синкретичності та збереженій у генокодї інтонаційній основі музичного мовлення, створює підґрунтя для формування національної ідентичності, обумовлює культурну самотність етносу, бере участь у формуванні психоінформаційного простору, утворюючи послідовність «звук – інтонація – знак – символ – мова – сенсова спільність». Базові закономірності українських музичних структур перетворюються на єдиний психічний комплекс, що втілюється в різноманітних символічних формах, міфологізованих метафорах духовного досвіду, універсальних умоглядних структурах. Знаменита «музичність українців» – це передусім специфічно «музичний» у філософському розумінні спосіб світосприйняття. Етнограф В. Мосидзе називав українців одним із наймузичніших народів, бо в Україні йому не довелося зустріти жодної людини, яка б не знала своїх пісень, на чому ми вже зауважували у своїх наукових розвідках [489].

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. Яценка («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, незважаючи на 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» [401].

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 предковичних 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 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.

Формується, на перший погляд, дійсно, певна «технософія», або «мудрість техніки» (термін М. Н. Епштейна) [638] – поліфонічна енциклопедична віртуальна мережа гнучких горизонтальних зв'язків

у структурі аксіосфери народної художньої культури зв'язків, які стають різноманітнішими, багатшаровими 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» [48], а в постмодерному неофольклоризмі – на мультикультурний ринковий симулякр-екзот «локальних особливостей», про комерційну стереотипність якого писав Н. Бурріо [83]. 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 пісенна творчість 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 проекту. 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. 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 проектом 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 науковій діяльності та творчості сучасних культурологів і філософів (Є. Більченко, Ю. Богущкий, М. Епштейн, О. Кравченко, В. Личковах, Г. Меднікова, О. Овчарук, Л. Тульчинський, В. Шейко та ін.) функціонує як світоглядна проективна 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). Незважаючи на 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 [638, 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 М. Гоголя, О. Архипенка, М. Врубеля, 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 *перереформатування 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.

РОЗДІЛ 4

ТРАНСФОРМАЦІЇ АКСІОФЕРИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ У ХРОНОТОПІ НЕКЛАСИЧНОЇ КАРТИНИ СВІТУ XX – ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

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

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) змінюються з часом і залежать від соціокультурної та громадсько-політичної ситуації доби. У просторово-часових реаліях радянської доби дискурс української народної художньої культури зазнав суттєвих трансформацій відповідно до нового ментального поля культури – 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 в 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 діють локальні осередки збереження народної спадщини в усій недоторканості її первинних священних символічних основ.

Зіткнення дискурсів – патріархально-народного та (пост)модерно-урбаністичного – створює 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 доповнюється добре збереженою регіонікою фольклору та набуває особливого значення в контексті етнофутуризму та глокалізму.

Розгляд трансформацій фольклору від доби модерну до культурологічного аналізу фольклоризму в культурі «другої хвилі» – радянській системі цінностей – демонструє, що культура радянської епохи – це особливе явище соціокультурного мислення й масової психології.

На відміну від кінця 90-х років, початок ХХІ століття ознаменований зростанням інтересу до радянської спадщини, яку неможливо редукувати до тоталітарної культури. Складність і неоднозначність доби зумовила її діалектичне засвоєння у контексті гуманітарного знання. Сучасні соціологи констатують, що означеному часу було притаманне бінарне розташування – між минулим і майбутнім; орієнтація художньої культури на «дуальність» («революція – контрреволюція», «білі – червоні», «ми – вони», «наші – не наші» тощо); популярна орієнтація на майбутні колективні досягнення водночас із байдужістю до сьогодення, до важливої ролі культури в житті будь-якої конкретної людини; «спустошення» світу на шляху до великого нарративу, що в цілому притаманне релігійним, азирелігійним культурам, паломництву.

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 робітників починав суперечити патріархальному етносу селян. Чим сильніше, яскравіше і талановитіше заявляло про себе нове, тим дужчим був опір традиційних форм життя, в тому числі, культурі. Через це радянська художня культура була просякнута, з одного боку, оптимізмом, а з іншого – страхом перед майбутнім, що позначилося на творчості яскравих її представників (Максим Горький, Володимир Маяковський).

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 початку. Однією з найважливіших складових політики радянської влади була проголошена культурна революція. Вона переслідувала два провідних завдання:

залучення до культури широких пластів населення та організація сфери культури так, щоб вона популяризувала переваги нового ладу. Художня культура в радянський період розвивалася дуже інтенсивно. Політичний режим скеровував розвиток культури, безпосередньо від нього залежала та чи інша культурна подія, а саме: у радянський період була запроваджена політика українізації (частковий вияв «коренізації»), спрямована на вписування традиції в новий порядок та її відповідну номінацію (можна порівняти з використанням традиціоналізму в мультикультурній політиці ліберального світу). У цьому полягає унікальність радянського часу: протягом переважної частини цього періоду культурне життя було щільно переплетене з життям політичним. Політизація традиції виконувала амбівалентну функцію її збереження і знищення.

У перше десятиліття радянської влади в культурному житті країни панував плюралізм, діяли численні літературні та художні союзи й угруповання, але провідною стала орієнтація на тотальний розрив з минулим, на 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 основною 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 в 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 людину з лабетів структури, соціалістичний реалізм її фактично втратив, оскільки особистість розчинилася в новому тотальному. Відновленим виявився архаїчний стан суспільства. Людина ставала цілковито затисненою в суспільні структури, а аналогічна невиділеність людини з маси є 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. Отже, радянській художній культурі були властиві протиріччя, що не знаходили свого вирішення в 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. С. Біблер), так і «зворотного боку» цього феномена, пов'язаного з наявністю відчужених форм можновладного придушення творців культури.

Народна художня культура у хронотопі соцреалізму повністю опинилася під контролем комуністичної партії. Очевидним є факт, що фольклор є тісно пов'язаним із соціальним середовищем, адже наявність утилітарних, практичних функцій підлаштовує фольклорну естетику до семантики повсякдення. Обставини, котрі визначили інтерес радянської влади до фольклору, здебільшого можуть бути пояснені колективізаторською ефективністю фольклорної традиції, що «визначає» для суспільства дискурсивні прикмети культурної, національної і групової ідентичності, сприяє консолідації та подоланню відчуження. Взаємодія індивідуальної творчості і колективних традицій винагороджувала позитивними результатами, відображалась у створених новітніх святах і обрядах із притаманними їм відповідними новими суспільно-побутовими функціями. Розуміння того, що саме українська традиційно-обрядова культура – звичаї, свята і обряди, як універсальні форми, наповнені «змістом соціального наслідування» (за С. Кримським), були взяті за основу утворення нових радянських свят і обрядів для відображення реального світу трудової та іншої життєдіяльності людей у хронотопі радянської доби, акцентує увагу на глибшому вивченні нині цього питання та актуалізує проблему проведення подальших досліджень щодо української народної художньої культури з метою збереження і передачі майбутнім генераціям закладеного в її обрядовості досвіду поколінь, смислів і кодів.

Отже, український фольклор активно використовувався структурами влади. Саме українська обрядовість була покладена в основу розроблення нових радянських свят і обрядів (як приклад, див. Додаток А, нотний зразок 2). При цьому зміна державного ладу і соціокультурної системи однозначно спричиняла зміну фольклорних традицій. Провідні політичні діячі, а також діячі культури і мистецтва спиралися на традиції та додавали їм нових значеннєвих відтінків, створюючи нові звичаї та традиції з опорою на ідеологічно прийнятний для певного державного ладу символічний порядок. Виникнення нових традицій, зазвичай, відбивало події, що характеризували фундаментальні цільові настанови конкретного 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 та радянський хронос перебувають у процесі тривалої взаємодії, яка вимагала свого теоретичного обґрунтування. Так радянська влада постійно вдавалася до впливу на масову свідомість за допомогою культурних соціально-психологічних механізмів.

Від 60-х років почалося широке дослідження радянських традицій і обрядів. Переважно в роботах масові традиції радянських років розглядалися як комплексне політичне, соціальне і культурне явище, що було найважливішою складовою ідеологічної роботи партії. У 1970-х 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 в 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 колективів у культурному обслуговуванні населення. Робота художньої самодіяльності з культурного обслуговування населення складалася з кількох напрямів, серед яких: виступ у масових заходах, у межах суспільно-політичних кампаній; участь у святах, тижнях, днях, декадах мистецтва; у трудових святах тощо.

У другій половині 80-х – початку 90-х років, 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 в 1991–1992 рр. можна охарактеризувати як кризовий. Головне протиріччя

полягало в 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. Однак існували й інші труднощі, які до кінця 90-х не вдалося перебороти на державному рівні: 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. Позбавлена соціальної підтримки, самодіяльна 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.

Окресливши загальні риси розвитку народної художньої культури в радянському хронотопі, докладніше охарактеризуємо еволюцію українського фольклористичного дискурсу в СРСР.

У перші десятиліття становлення радянської влади в УРСР уряд приділяв величезну 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 якісно новий феномен управління мистецько-культурним процесом – *ідеологічне керівництво*. Саме цей феномен, з яким практично не зіштовхувалися попередні епохи, доводиться постійно враховувати, торкаючись розвитку фольклористичної концепції ХХ 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 рясніли фольклористичні видання.

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 і 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 ХХ 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 нашій 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 ХХ ст. стають праці Ю. Соколова, А. Лозанової, Н. Андрєєва, М. Азадовського, Е. Кагарова, В. Чичєрова, 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 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 [380].

Погляди Г. Лукача набули розвитку в дослідях І. Ліфшиця [257]. 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 проектування 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 в 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» [223, 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 «заангажованого» 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 була 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», 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 мусли 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 у багатьох республіках тодішнього Радянського Союзу поширюється така незвична для західного світогляду і напрочуд плідна та естетично повноцінна, на протигагу соціалістичному реалізму, художня тенденція як *«нова фольклорна хвиля»*. Вона примирює традиційне і відверто новаторське художнє світобачення, об'єднує архаїчні фольклорні форми і обрядові мелодії та тексти з гострими терпкими гармоніями, притаманними модерному мистецькому мисленню, з об'ємною просторовою фактурою, сонористичною тембральністю із застосуванням шумових звучностей, використанням нової техніки як нові можливості оновити тембральну палітру тощо. Важливою прикметою була естетична і технічна «відкритість» естетики нового напрямку, можливість індивідуально підійти до синтезу «старого і нового», розставити акценти відповідно до визначеного задуму і стилю конкретного митця.

Так, зокрема, мистецькі здобутки в 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, як-от, 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 музикознавчого дослідження. Зауважимо, що ці пошуки продовжуються й у сьогодення. Поєднання віршів Ліни Костенко з музикою дають життя новим шедеврам сучасності. Зокрема, у вокально-хоровому диптиху «Баркарола майбутнього» (2018) український композитор, хормейстер, аранжувальник, викрнавець 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 сьогоднішнім, її «серце та уста» 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» заангажованість, 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 Гергель, Віктор Тиможинський та ін.), попри офіційні рекомендації в 70–80-ті роки ХХ століття, шукати власну естетичну позицію, вибираючи з доволі широкої палітри художніх орієнтирів.

Останнє десятиліття, що припадає на час розпаду Радянського Союзу й роки існування незалежної України, внесли певні істотні зміни в діяльність вітчизняної мистецької спільноти. Можливість поширювати свої твори не лише в Україні, а й за кордоном, вільний доступ до будь-яких джерел інформації, «свобода творчості» в повному розумінні цього слова, 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 мистецтво, перешкоджаючи визначенню певної генеральної лінії. Єдине, що об'єднувало ці строкати і несумісні художні звершення, – це їхня дотичність до духовних джерел і традицій України. Проте і вони виявлялися настільки індивідуально, що важко визначити певні спільні точки перетину, які б дозволили робити масштабніші узагальнення та визначити чітку періодизацію.

Спробуємо у загальних рисах надати світоглядно-стильову характеристику модерного українського фольклоризму, спираючись на визначені попередньо особливості розвитку фольклору та традиційну народну художню культуру в хронотопі другої хвилі, зокрема в умовах радянської індустріальності.

Радянська доба була періодом становлення національної та стильової самобутності фольклористичного дискурсу. У ХХ ст. в Україні відбувся інтенсивний процес становлення нової композиторської школи на засадах 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 (Д. Антонович, М. Аркас, В. Барвінський, Я. Барнич, А. Вахнянин, М. Вербицький, В. Витвицький, С. Воробкевич, М. Гайворонський, С. Гулак-Артемівський, Ф. Колесса, Р. Купчинський, М. Лисенко, З. Лисько, Л. Леонтович, Л. Лепкий, С. Людкевич, В. Матюк, 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 вищі навчальні заклади у Відні, Празі, Берліні. Разом з опануванням фундаментальної музичної освіти вони пізнавали найновіші тенденції європейської музики і відповідно в той чи інший спосіб втілювали їх у своїй творчості, тим самим, модернізуючи

культурний та мистецький простір, вносили різноманітність стилістичних явищ в українську музичну культуру означеного періоду.

Національні риси творчості українських композиторів стали співіснувати з новітніми естетичними та стильовими константами, що співвідносились із основними показниками тогочасних та сучасних європейських (і світових) музичних напрямів. На зламі XIX–XX століть на теренах України у складних суспільно-політичних умовах постала нова генерація українських композиторів, яка заклала основи професіоналізму. Настрої тогочасного культурного середовища створювали несприятливу для розвитку українського мистецтва атмосферу. Традиційний устрій життя і консервативність української громади в поглядах на мистецтво були причинами того, що поступ професійної музики відбувався з великими труднощами.

Зміни на краще розпочалися на початку XX ст. В українську музику прийшло нове композиторське покоління, якому судилося докорінно змінити її сутність. Саме композитори були основними ініціаторами заснування в 1934 р. Союзу українських професійних музик (СУПром), що ознаменувало завершення етапу консолідації професійних музичних сил. Нове покоління композиторів-професіоналів було досить неоднорідним у своїх мистецьких смаках і уподобаннях. Українська музика активно долучалася до процесів світової музики. У тій ситуації прискореного розвитку яскраво виявилися відмінності художнього мислення композиторів різних мистецьких орієнтацій, які творили в один і той самий період, але належали до різних мистецьких епох.

Водночас із пізнім романтиком Станіславом Людкевичем і Нестором Нижанківським на музичну арену вийшли молоді новатори, композитори-модерністи Зиновій Лисько, Антін Рудницький, Стефанія Туркевич (Лукиянович, Лісовська). Хоча всі вони свідомо спрямовували свою творчу діяльність на те, щоб «заповнити по можливості усі ділянки музичної літератури нашим національним змістом» (С. Людкевич), молоді композитори покоління 20-30-х років були й репрезентантами своєї епохи. Повернувшись 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, а отже – було створено підґрунтя для визрівання умов щодо переростання новаторських пошуків окремих українських авторів у тенденцію, зрештою – явище музичного модернізму, що охоплює певні пласти творчості українських композиторів. Тому, попри несприятливі зовнішні фактори (деяка культурна провінційність, польська культурна негачія), а також внутрішні

проблеми (консерватизм українського мистецького середовища), становлення національної самобутності творчості, її розвиток ставали процесом природним і навіть закономірним.

Творчості українських композиторів притаманні ознаки новітніх музичних напрямів експресіонізму, урбанізму, необароко, неокласицизму, неофольклоризму. Ці напрями (або їх тенденції) індивідуально втілені у творчості майже кожного з композиторів. Однією з особливостей сучасної національної музичної творчості є і певна її незалежність від чітко окреслених музичних напрямів тогочасної Європи. Творчість кожного з композиторів-новаторів не вписується однозначно у контекст будь-якого з існуючих напрямів, своєрідно віддзеркалюючи різноманітні тенденції епохи.

Однією з характерних ознак мистецтва нової доби стали пошуки джерел натхнення в повсякденні, побуті великого міста та творенні з цього *«нової краси»*. За аналогією до мистецтва містобудування, для означення цього напрямку в музиці часом вживається досить умовний термін *«урбанізм»* (приміром, у J. Machlis'a). У музиці цього напрямку розповсюдженим стає зображення руху різноманітних механізмів, життя вулиці сучасного міста. Цей напрям і його тематика покликали до життя десятки музичних творів.

Свідома орієнтація на історичні стилі спровокувала виникнення на початку ХХ ст. цілої низки музичних неостилів – необароко (наприклад, необарокове спрямування властиве поліфонічним творам композитора Н. Нижанківського – Прелюдія і Фуга на українську тему для фортепіано), неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм тощо. У різний спосіб інтерпретувалися конструктивні та стильові засади музики минулого в різних національних школах – французькій (К. Дебюссі, М. Равель, композитори групи *«шістьох»*), німецькій (М. Рeger, П. Гіндеміт), італійській (Д.-Ф. Маліп'єро, І. Піцетті), російській (С. Прокоф'єв, І. Стравінський).

У творчості українських композиторів різних мистецьких спрямувань і орієнтацій знайшли втілення ретроспективні тенденції. Проте ретроспективізм в українській музиці не може трактуватися лише в контексті неостилістики – це і часткова компенсація за відсутність повноцінного періоду музичної класики в європейському сенсі. На рівні жанровості ці тенденції виявилися в орієнтації на класичну національну спадщину (у вузькому і широкому значеннях). Це твори у формах сонатно-симфонічного циклу В. Барвінського, С. Людкевича, М. Колесси, І. Кудрика, З. Лиська, Н. Нижанківського, А. Рудницького, С. Туркевич. У випадках звернення до барокової поліфонії (Пасакалія і Фуга М. Колесси, фуги Н. Нижанківського) закони жанру логічно приводять до використання музично-стильових лексем відповідної епохи, що певною мірою наближає ці твори до *«стилізаторства»* І. Стравінського.

Яскрава аналогія подібного переосмислення барокових та ранньокласичних жанрів у музиці Радянської України – «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» для фортепіано В. Косенка, що продовжують творчий експеримент М. Лисенка («Українська сюїта» для фортепіано).

У творчості українських композиторів своєрідність етапу формування нової, професійної композиторської школи стала подвійною причиною виникнення *ретроспективних тенденцій*. З одного боку, вони були викликані прагненням практично опанувати надбання музичної *класики* (в широкому розумінні), з іншого – стали резонансом на *неостилістичні захоплення Заходу*. Цікавими зразками нового трактування фольклорного матеріалу, близькість до бартоківських методів трансформації фольклорних джерел, де переважають діатоніка, жорстка акордика нетерцевої будови, є музичні твори З. Лиська: фортепіанні п'єси «Дикі кози», де поліметричний запис фактури розшаровується на 5/8 і 5/4, і «Огірочки» з «Мініятюр на українські народні теми». Тематизм фольклорного походження спостерігається і в «Малій сюїті» Н. Нижанківського, в якій яскравий епізод з аркановими інтонаціями («Лист про силу») взаємодіє з європейською міською музикою, тим самим вносить у твір своїм ярим характером і жорсткою гармонізацією дух варваризму.

З осмисленим ставленням композиторів до давніх пластів фольклору як до джерела нової музичної виразності з'являється *ранній (модерний) музичний неофольклоризм*. Його появу пов'язують, насамперед, з творами І. Стравінського періоду «Весни священної», з образами «скіфства» у творах С. Прокоф'єва та подібними музичними явищами. «Варваризм» таких музичних образів з їх первісною, стихійною силою і розкутістю, яскравий стилізовано-фольклорний тематизм поєднувався в межах нового напрямку з жорсткими гармонічними (полігармонічними) конструкціями, з ускладненим тональним (політональним, атональним) мисленням, часто – з нерегулярною ритмікою і неквадратними побудовами.

Значно пізніше зразки неофольклорного стилю переважно в «пом'якшеному» варіанті презентують у своїх творах А. Рудницький і С. Туркевич. Від середини 30-х рр. (і надалі) А. Рудницький пише в українському «новочасно-реалістичному» (визначення А. Рудницького) стилі з виразними постромантичними рисами. С. Туркевич епізодично звертається до фольклорного тематизму у фортепіанних творах 30–40-х рр. («Варіації на українські теми», «Сюїта на українські теми»), у 50-х рр. створює яскраві твори фольклорної орієнтації – це солоспіви «Гуцулка» та «Вечорниці». Неофольклоризм виявився найорганічнішим напрямом для

українських композиторів з різними типами музичної орієнтації, в тому числі і для «модерністів». Необхідність ґрунтування на фольклорних джерелах у процесі формування національного музичного стилю поєдналася з новим усвідомленням і опануванням архаїчних пластів фольклору, з кардинальним оновленням на їхній основі виразових засобів музики.

Українська музична культура впродовж ХХ століття творилася не лише на теренах рідної землі, а й далеко за її межами. Однією з прикмет індивідуального композиторського стилю митців *діаспори є багатоджерельність* – співіснування різних жанрово-інтонаційних та історико-стильових шарів. Улюбленими жанрами українських композиторів зарубіжжя були пісенно-хоровий та інструментальний (твори для фортепіано, скрипки, бандури), що було зумовлено як умовами побутування, так і смаками публіки. Водночас композитори працювали і в масштабних формах (ораторії, опери, симфонії). Обравши акапельне хорове письмо (О. Кошиць, М. Гайворонський, А. Гнатишин, М. Федорів та ін.), митці діаспори продовжували українську співочу традицію, йдучи шляхом Миколи Лисенка.

У ХХ столітті хорова музика стала провідною галуззю як в Україні, так і діаспорі. Світове визнання унікальності музичного фольклору українського народу і національного хорового виконавства хорів О. Кошиця, Д. Котка, М. Антоновича, А. Гнатишина визначало культуротворчу роль хорової галузі у становленні української національної музики.

Білою плямою у вивченні української пісенності тривалий час були пісні Січових Стрільців та Української повстанської армії. Найбільш повно вони зібрані, зредаговані та видані завдяки митцям західної діаспори – М. Гайворонському, А. Гнатишину, З. Лавришину та ін. Співці Січового Стрілецтва Михайло Гайворонський, Роман Купчинський та Левко Лепкий були серед перших композиторів української західної діаспори 20-30-х рр. ХХ ст. Західна діаспора зробила неоціненний внесок у збереження української духовної хорової музики. У той час, як на батьківщині впродовж десятиліть вона була під заборонаю, за кордоном надрукували і виконували Літургії та інші духовні твори Олександра Кошиця, Михайла Гайворонського, Андрія Гнатишина, Ігоря Соневицького, Мирона Федоріва та ін. Отже, 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 сучасний мистецтвознавець, професор Г. В. Карась [288].

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 автентичність та національний колорит української культури: виникають явища музичного авангарду (Л. Грабовський, В. Сильвестров, А. Нікодемівич, В. Годзяцький, В. Загорцев) і «нової фольклорної хвилі» (Л. Дичко, М. Скорик, Є. Станкович). 60-ті роки означені проривом української композиторської школи на світову арену, опануванням новітніх течій європейської музичної культури. У Києві створюється група митців «Київський авангард», до якої увійшли Валентин Сильвестров, Леонід Грабовський та Віталій Годзяцький, плідна праця композиторів П. Майбороди, О. Білаша, розквіт таланту оперних співаків Г. Ціполи, Д. Гнатюка, А. Мокренка. Завдячуючи роботі державного хору імені Г. Верьовки, хорової капели «Думка», ансамблю танцю імені П. Вірського в музичному мистецтві утверджувалися глибокі національні традиції.

Ще одним періодом у розвитку української музики стали 80-ті роки, коли на перший план вийшла молодша генерація композиторів. Більшість із них уже не була (чи майже не була) скута старими догмами тоталітарного диктату. Ці композитори активно вивчали кращі зразки нової європейської музики, а також твори композиторів світової слави з Росії, США, Естонії, Латвії, Литви, Грузії, Вірменії, представників класичного українського авангарду 60–70-х років. Більшість із них мала можливість безпосередньо контактувати із сучасними композиторами інших країн на міжнародних музичних фестивалях в Україні, також на концертах, фестивалях та в майстер-класах і колоквиумах у Великій Британії, Німеччині, Польщі, Франції, Хорватії, Швейцарії. Такий обмін інформацією сприяв становленню самобутніх і цікавих композиторських талантів.

Нині простежуються *три головні напрями композиторського письма* та творчих уподобань молодих авторів. Найбільш загальний поділ проведемо з огляду на естетику їх творчості, так і на прагматику (конкретніше – композиторську техніку та стилістику), яка набуває останнім часом чимраз більш вирішального значення. До першого напрямку належать композитори, котрі працюють у техніці розширеної тональності з використанням атональності, модальності та алеаторики. До другого – композитори, що продовжують традиції нового фольклоризму. Генеалогія останніх традицій сягає 1910–1920-х років: Б. Барток – праяска

школа – Львів – Київ (у Києві також досить потужні впливи російської школи, яка традиційно апелює до фольклорних коренів). Третій напрям представляють твори, зорієнтовані на використання здобутків європейського авангарду 50–60-х та поставангарду 70–80-х років.

Найсильніші традиції фольклоризму бартоківського типу простежуються у композиторів – вихованців Львівської школи. Більшість із них студіювали у професорів Дезидерія Задора, Володимира Флиса та Мирослава Скорика (тривалий час викладав також у Київській консерваторії); професора Євгена Станковича у Києві. Яскравими представниками цього напрямку є композитори Ганна Гаврилець, Олександр Козаренко, Юрій Ланюк та Володимир Рунчак.

Досить численною є також група композиторів, які працюють у техніці розширеної тональності з більшими чи меншими вкрапленнями атональної, модальної та алеаторної технік. До найяскравіших представників цього напрямку належать композитори Марина Денисенко, Сергій Зажитко, Ігор Щербаков.

Композитори, твори яких можна включити до складу третього напрямку, є в основному вихованцями трьох вищих шкіл: Львівської консерваторії (нині – Вищий музичний інститут імені М. В. Лисенка), Київської консерваторії (Національної музичної Академії України імені П. І. Чайковського) та Харківського інституту мистецтв (Харківський державний університет мистецтва імені І. П. Котляревського). На їхній світогляд значний вплив справили філософсько-релігійні концепції християнства та буддизму, а також – творчість представників європейського авангарду 60–80-х років, зокрема К. Штокгаузена та його кола, Е. Денисова, деяких композиторів Польщі, Франції та Нідерландів. У низці творів цих авторів простежується значний вплив 12-тонової техніки школи А. Берга та техніки мінімалізму. Найцікавішими представниками цього напрямку є Олександр Грінберг, Олександр Гугель, Олександр Щетинський та Людмила Юріна і випускник Львівської консерваторії Дмитро Капирін, який нині живе в Москві.

Практично всі згадані автори регулярно беруть участь у Міжнародних форумах музики молодих, які відбуваються в Києві від 1992 року щовесни. Ці форуми стали основним місцем презентації нових творів молодих українських композиторів, гостей з-за кордону (США, Велика Британія, країни Скандинавії, Західної Європи, Ізраїль, Південна Корея, Японія, країни СНД та Прибалтики), проведення майстер-класів та творчих дискусій. Багато творів виконувалося на міжнародних музичних

фестивалях «Київ Музик Фест», що проходить щосені. Деякі твори молодих українських авторів входять до репертуару відомих європейських виконавців: Гедвіга Свімберга (Бельгія, кларнет), Олексія Ткачука (Росія, фагот), Гжегожа Олькевича (Польща, флейта), Йожефа Ерміна (Україна, фортепіано), Арільда Ремерайта (Австрія, диригент) та інших.

Національна самобутність творчості українських композиторів ХХ ст. осмислюється як цілісне специфічне явище українського музичного мистецтва означеного періоду. У структурі музичної національної специфіки, крім музичного сприймання і музичного мислення, значне місце належить музичним стереотипам, які відтворюють виразні музичні норми і нормативи. Стереотипи музичного мислення зберігають стійкий характер протягом тривалого часу (інколи століттями і тисячоліттями), проте не залишаються незмінними, а розвиваються разом із розвитком музичної свідомості і музичного мислення. Як основа музичної цілісності, музичні стереотипи в поєднанні з музичною інтонацією забезпечують емоційне сприйняття національної музики певного народу, нації.

Окреслення спектру музичних явищ, сукупність яких дає можливість говорити про феномен національної самобутності творчості українських композиторів ХХ ст., дозволяє констатувати, що стереотипний бік музичної національної специфіки є одним із найбільш характерних атрибутів цілісності музичних творів, музичної мови і побіжно виступає одним із ефективних способів розкриття музичного образу. Завдяки великій кількості компонентів, що входять до структури музичної національної самобутності творчості українських композиторів ХХ ст., найбільш значущу роль відіграють музичне сприйняття, музичне мислення, особливості музичної мови як засобу художньої виразності, музичні стереотипи та інтонація. Тому музичні твори українських композиторів ХХ ст. сприймаються слухачами не як хаотичний, випадковий потік музичних звуків, а як осмислений, організований музичний стрій, з властивими саме українській музиці ХХ ст. взаємозв'язками й функціональними взаємозалежностями, що вбирають своєрідний «характер» українців, сукупність їх ціннісних орієнтацій, символічних, свідомих чи підсвідомих відчуттів, уявлень, настроїв, поглядів, перебувають у тісному взаємозв'язку з історією розвитку нашого суспільства.

Отже, музична національна специфіка – це багаторівневе і багатогранне утворення, яке відображає закономірності музичної системи певної соціальної спільноти, нації, епохи, а також ставлення до них.

Нині світова фольклористика відійшла від вивчення так званих класичних форм фольклору. Сучасний фольклор – це поняття комплексне, що охоплює сучасний стан традиційних жанрів, виникнення нових творів політичної тематики, функцію фольклору в сучасному побуті міста і села та взаємовідносини в наші дні книжкової й усної традиції, і питання зв'язку фольклору із самодіяльністю. Концепція класичної фольклористики ХХ ст., при всіх своїх відмінностях, ілюструє усвідомлення цінності традиції і можливості її ідеологічного використання.

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 самодіяльності та активності культурно-дозвіллевих 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 він міг бути ідеологічно номінованим та використаним. Так, у символічний порядок нової тотальності вписалася 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.

4.2. 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. Ці процеси впливають на художню культуру як оригінальну форму творчого відображення дійсності на художній хронотоп, як специфічну форму часу і особливий спосіб буття простору. Художній час найбільш насичених та суперечливих перехідних періодів історії 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, суттєвими змінами, зокрема поширенням природної, вільної (монтажної) форми композиції творів, появою безсюжетних, безпредметних, атональних творів у музиці, абстрактних у скульптурі тощо. Специфіка перехідності найвиразніше виявляється у відкритості культури проміжних періодів і відзначається підвищеною активністю, а також незалежністю і самостійністю культурних контактів, зокрема 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. 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 і відносин, а також синхронне виникнення й утвердження нових. По-друге, ні ті, ні інші форми і зв'язки не діють уповні, адже одні послаблюються і поступово занепадають, а інші народжуються і поступово розвиваються, утверджуються. Ситуація ускладнюється тим, що в будь-який перехідний період співвідношення між старим і новим постійно змінюється.

Визначення сутності перехідного періоду має принципове значення для обґрунтування художнього процесу. Проте в науковій термінології не існує конкретного визначення перехідного етапу в художньому процесі. 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 несе в собі визначення у часі і не фіксує ніякого історичного періоду [285]. Отже, враховуючи те, що поняття «сучасне мистецтво» не пояснює хронологічної субстанції, далеко не всі твори мистецтва, що створені в 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», «кризове», «таким, яке перебуває на перехресті доріг свого подальшого розвитку». 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, що підживлювалося новими ідеологемами, новими можливостями й новою енергією 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 поштовхували темпи культурного розвитку. Підтримкою кураторської діяльності, налагодженням міжнародних зв'язків, засвоєнням нових експозиційних форм займалися інституції, організовані у форматі приватних ініціатив, зазвичай коштом іноземних благодійних фондів. Різноманітні центри, галереї, салони та інші творчі угруповання 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 характер систематичної

співпраці з впливовим концептом на організацію 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, небачена доти експозиційна активність тощо, не додавала оптимізму його учасникам. Актуальна творчість лишалася маргінальним явищем у загальномистецькому процесі України, оскільки так само гостро стояло питання його легітимізації, себто долучення до офіційно визнаної культури, надання йому релевантних повноважень поряд з традиційним мистецтвом, розповсюдження прогресивного досвіду серед українського загалу. Політика «непомічання» з боку державних структур і небажання важливих критичних складових рефлексій митців унеможлиблювала формування чіткої соціальної та культурної дійсності країни і тим паче не спрацьовувала на формування очевидної культурної ідентичності України в сучасному глобалізованому світі. Українське мистецтво, як і раніше, було відсутнє на найважливіших світових мистецьких форумах, а полохливі спроби подолати таку ситуацію і налагодити комунікацію з загальносвітовим креативним ресурсом, примножували конфлікти, демонстрували відсутність елементарного досвіду входження та участі у глобалізованій арт-системі, як, скажімо, перший український вихід на 49-ту Венеційську бієнале.

Поступові структурні зрушення у рамках переходу до нового напрямку, становлення моделі «іншого» мистецтва пов'язані зі зміною в українській суспільно-культурній свідомості балансу пріоритетів між «новим» і «традиційним та стабільним» і усвідомленням розуміння необхідності вироблення адекватної стратегії у художньому процесі, що відповідала б міжнародним інтелектуальним вимогам і завоювання репутації, аби уникнути небезпеки стати на тупиковий шлях у бік ізоляціонізму й не опинитися на маргіналіях сучасного культурно-мистецького процесу. Перехідний етап сучасного українського мистецтва залишається не легалізованим. Навіть саме поняття «мистецтво» в Україні значить щось абсолютно відмінне від того, що взагалі це означає в сучасному цивілізованому світі», – підкреслював ще у 2001 році О. Ройтбурд [479]. Існує також проблема фінансування, і політика держави з цього питання цілком підпорядковується явищу, коли підтримку знаходять великі, гучні й медіа привабливі проекти. Невеликі, скромні та експериментальні – здебільшого ігноруються. Залишаються сподівання лише на приватне фінансування – приватний спонсор опиняється в ситуації чи не єдиного донора.

Ще одна реальна проблема – відсутність арт-ринку. Хоча митці усвідомлюють небезпеку комерційного тиску на мистецтво, необхідність забезпечувати себе фінансово – неминуча. Відсутній ефективно дієвий арт-ринок, водночас бракує адекватного інституту критики, а також здорової дискусії про роль митця і його творів у сучасному художньому процесі України. Не останньою на шляху до розвитку сучасного українського мистецтва є проблема співвідношення митця і мистецтва із суспільством: тенденційним є сприйняття українського Contemporary art як епатажного, але безідейного явища. Нівелюється і сама постать митця, своєрідного «безликого інженера», що один за одним створює чергові продукти споживання.

Однак, попри всі зазначені проблеми, нині спостерігається тенденція до інтеграції України у світовий художній простір. Українське мистецтво швидко стає на шлях освоєння нових мистецьких форм і течій. Відбувається переорієнтація мистецтва, його часопросторової сутності. Цьому сприяла низка чинників: соціально-політичні та економічні потрясіння початку XXI століття, нові відкриття в природничих науках. 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 проекти, спрямовані на підтримку й розвиток професійного актуального мистецтва України. Одним із таких проектів є проект *альтермодерну*, 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, яке 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 в глобальному просторі як транслокальні та транснаціональні актори. Яким же буде їхнє ставлення до фольклору?

Термін «*альтермодерн*» був введений культуртрегером та арт-куратором *Ніколя Бурріо* у березні-квітні 2009 на четвертому міжнародному трієнале сучасного мистецтва в музеї Tate Britain, маніфест «*Альтермодерн. Постмодернізм помер*». У його школі альтермодерн означав створення нового художнього кластеру, що локально віддзеркалює ідею глобальної культури та засновується на здійсненні митцями транскультурних міграцій, комунікацій, мандрів, перекладів, зсувів ландшафтів, конвертацій, субтитрів та дубляжів. Представники альтермодерну – це люди номадичного складу, які призвичаєні до мандрів світом і *оголошують час вищою цінністю*, яка покриває собою безліч просторів. Альтермодерністи тяжіють до швидкого перемикання кодів, подолання хронотопів, трансформації інформації з одного формату в інший, усвідомлення відмінностей, 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. Людина мистецтва, як представник альтермодерну, завжди є людиною у світлі Іншого.

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»). Total capture – вираз, що вперше був використаний представниками ESC Entertainment Георгієм Боршуковим та Джоном Гаетою для позначення нового застосованого ними методу комбінації живої дії та комп'ютерної графіки у фільмах «Матриця-2» та «Матриця-3». Концептуалізація поняття total capture належить каліфорнійському досліднику нових медіа Леву Мановичу, який за його допомогою розкриває анатомію візуальної естетики ХХІ століття (трансестетики, метамови). Тотальне захоплення – це створення особливо складного гібриду зображення, який нівелює специфічну стилістику та автентику кожної окремої сфери культури комерційного відео (кінематограф, телебачення, анімація, графічний дизайн, типографія, музичне відео тощо) [395]. Створюється універсальний набір комп'ютерних технік, який може застосовуватися для будь-якого виду зображень, і сутність його зводиться до *гібридності* – накладання різних видів письма одне на одне 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 точки зору 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 [395]. 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» [83; 668]. 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»). Щоб стати «культурними особливостями», тобто «законними», національні відмінності мають поставати як нав'язані стереотипи. Саме тому митці з країн периферії мають успіх в епіцентрах глобальної економіки, а не у себе на батьківщині, оскільки вони несуть свою «культурну ідентичність» подібно до татуювання (Ніколя Бурріо). *У результаті мультикультуралізм має справу не з національними традиціями, а з їхніми симулякрами:* «При цьому сучасний митець відображає у своїй практиці переважно не національну культуру, а світ економічного виробництва (і, відповідно, політики), всередині якої вона розвивається» [83].

Постмодерний неофольклоризм позбавлений чітких просторово-часових характеристик внаслідок того, що в постмодернізмі простір і час взаємно трансформуються, перетікають одне в одного, стискаються, 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 маємо 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.

Великий 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 універсалами. 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 створюють 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 та конфігуративної культур до префігуративної культури (М. Мід) – культури інверсії у процесі передачі соціального досвіду (тобто – зворотного руху трансляції цінностей від молодшого покоління до старшого, а не навпаки, як це прийнято в традиційних суспільствах). Склад типової родини нині – «батьки – діти – діди» – практично відсутній. Авторитет старшого покоління зовсім не такий, яким він був у традиційному суспільстві. Отже, відчутним є виражений конфлікт поколінь. Однією з причин його існування є культурна дійсність, що швидко змінюється і щораз зумовлює нові параметри життєвого шляху молодшої 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. Ще збереженою подеколи залишається спадщина святкової культури радянської епохи. Паралельно нині виникають принципово нові форми масових свят і видовищ. Кардинально відмінні семіотичні системи синтезуються в єдиній хвилі шоу-культури, що перекриває і переборює усі, що існували раніше. Спостерігається досить небезпечне явище, а саме – підміна щирої фольклорної дії видовищем. З одного боку, видовище є обов'язковою і невід'ємною частиною будь-якої фольклорної форми. Видовище дає яскравість вражень, заявляє тематику. А з іншого – видовище є лише однією з форм фольклору, необхідних, але не достатніх. Підміна щирої традиції видовищем перетворює активних учасників фольклорної дії в пасивних спостерігачів, потенційний об'єкт пропагандистського і психологічного впливу. Видовище – найбільш зручна й активно використовувана форма офіційно-парадних масових дійств, що дозволяє експлікувати через візуальний ряд основні атрибути влади: силу, міць, стабільність, агресію. Отже, із способу вираження самосвідомості народу різні фольклорні форми часом трансформуються в засоби агресивного впливу на особистість, що дозволяють маніпулювати свідомістю мас.

Серед найбільш поширених, а тому особливо небезпечних тенденцій постіндустріального суспільства в питаннях української народної культури можна назвати такі: 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 розумному, грамотному підході до цього феномена) можуть послуговуватись соціальної гармонії та інтеграції.

У складних соціально-культурних умовах сучасної України народна традиція стає об'єктом споживання, як і будь-який продукт масової культури. У результаті формуються нові традиції, що відображають драматичні соціальні події на макрорівні суспільних регуляцій і мікрорівні повсякденних культурних практик, має місце трансформація характеру функціонування різних елементів культури, переосмислення її символів, перевизначення способів культурного спадкування і комунікацій. 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 («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 адекватії, оскільки альтермодерн із його неокласикою стримує її. У сфері художньої культури відбуваються найбільш радикальні зміни, супроводжувані специфічними суперечностями. 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, Богдан Жолдак, Лесь Подерв'янський, Юрій Андрухович, Тарас Прохасько, Юлія Кратко, Володимир Цибулько та ін.). Очевидно, що в усіх видах мистецтва склалася суперечлива невідповідність між потребами переосмислення художньої реальності і відставанням критики. Українська культура в цілому все ще переживає період свого нового становлення, національного утвердження нових цивілізаційних цінностей, модернізаційного і постмодернізаційного структурування.

У цьому контексті виникає низка запитань, зокрема: чому саме народна художня культура нині стає дедалі актуальнішою щодо її вивчення в контексті закономірностей буття та цілісного бачення особливостей української культури, тлумачення її як складової частини загальнокультурного процесу та потреби щодо використання ексклюзивності, раритетності, унікальності? Чому проблеми збереження й розвитку, а також спільного існування і взаємодії з іншими традиційними культурами, визначення їхніх перспектив у сучасному світі набувають нової гостроти? У чому саме полягає довготривалість побутування української народної художньої культури?

Цінним феноменом української культури є збереження автохтонного культурного коду та наявність перспектив для етнофутуристичного розвитку, що передбачає поєднання сучасного культурного дискурсу, модерністської та постмодерної культурної мови, а також сакрального виміру традиційної культури. Класик світової музики Ігор Стравінський зазначав: «Традиція – це зовсім не те саме, що звичка, нехай навіть пречудова, бо звичка означає позасвідоме набуття, що прагне стати машинальним, а традиція впливає зі свідомого та зумисного засвоєння чогось. Справжня традиція не є свідченням зниклого минулого; навпаки, це жива сила, яка тонізує та інформує теперішність» [523, 37]. На наше переконання, український варіант модернізації культури має відбуватися саме за допомогою традиції, а не шляхом відмови від неї, як це сталося в більшості західноєвропейських культур. Адже сучасність завжди спрямована в майбутнє, втім у силу традицій – найтіснішим чином пов'язана з минулим. Теза «все наступне випромінює світло на попереднє» [24] дає підстави замислитися над тим, що якраз минуле пояснює майбутнє, а проєкція спільного майбутнього дозволяє прочитати і зрозуміти сьогодення й історію. Відносна умовність поняття «минуле» стосовно сучасного стає традицією. У зв'язку з цим українська традиційна народна культура з безперервними діалектичними процесами, які відбуваються в суспільстві, сучасна доти, доки вона відтворює у довершеній формі істотні зміни в новітньому житті, історії, побуті народу, передає його прагнення і ставлення до дійсності, ідентифікує українців серед інших культур.

В умовах постмодерну та постіндустріального суспільства подібний досвід вкрай необхідний, оскільки дозволяє шукати нові шляхи культурного розвитку і рятуватися від духовної вичерпаності та спустошеності доби пізнього модерну й постмодерну. Український традиціоналізм часто звинувачують у провінціалізмі, селянськості, містечковості, «шароварщині», недорозвиненості власне міської культури. Проте варто відрізнити колгоспний кіч, псевдонародну стилізацію, які

стали «візитівками» українськості», від автохтонної традиційної культури, якої в сучасному світі стає, на жаль, все менше. Отже, в реаліях сьогодення українська народна творчість, звичаї, фольклор як чинники національної ідентифікації, без сумніву, допоможуть ототожнити себе з національною культурою свого народу.

Вважаємо, що сучасній українській культурі потрібні не тільки екстенсивна допомога та системна перебудова культурної сфери, збільшення інвестицій, поява ефективного кінобізнесу та шоу-бізнесу, цільова підтримка окремих пріоритетних культурно-мистецьких проєктів, певний перегляд наріжних засад культурного процесу – навіть на рівні інтерпретації кращих здобутків української культурної спадщини, хоча це вкрай важливо. Можна з упевненістю стверджувати, що грамотне позиціонування, просування та інтерпретування української культури – сучасної, традиційної, класичної – як усередині країни, так і поза її межами, може зміцнити український дискурс та переформатувати його, привернути до нього увагу, а за певних умов створити моду на українське. Попри те, що в сучасному культурному процесі в Україні відродження почуття національної ідентичності дедалі частіше підміняється політизацією національного питання, багаторічними пошуками «національної ідеї», що фактично заміщають практичні кроки, які необхідно робити для її ствердження, і що становить певні суперечності в цьому процесі, культура залишається важливим генератором національної ідентичності.

Національна культура України в структурі сучасного суспільства має віднайти свій власний символічний порядок, щоб піднятися до рівня світової спадщини і позбавитися ізоляціонізму. Соціум ХХІ 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 культури мають оцінюватися як національний внесок у міжнародний культурний процес. У зв'язку з цим зростають вимоги до національної культури, до ширшого розкриття спектра її функцій. Поділяємо думку М. Гончаренка, що про високу історичну зрілість і міжнародне значення будь-якої національної культури, яка прагне статусу світової, можна говорити тоді, коли вона, по-перше, здатна ставити і вирішувати актуальні загальнолюдські проблеми, які не обмежуються власне локальними інтересами; коли її ідеали, цілі й програми збігаються з об'єктивним напрямом історичного поступу і відображають потреби суспільного прогресу; коли вона висуває і підтримує художників, вчених

і діячів культури, здатних висловити ці потреби та ідеали з такою істиною й досконалістю, що їхня творчість набуває міжнародного значення.

Отже, коли національна культура досягає такого рівня розвитку, що її можна розглядати як цілісну систему, тоді взаємопов'язані між собою її елементи продуктивно функціонують, підтримують на належному рівні її життєздатність і спроможність самозбереження. Якщо національна культура є дієвою у міжнародному культурному процесі, тоді її духовні цінності ефективно діють на міжнародному рівні, а творчі сили беруть активну участь у культурному житті всього світу, у вирішенні так званих глобальних проблем людства – політичних, правових, екологічних тощо. Національна культура, маючи багатий духовний і матеріальний потенціал, здатна на фактично безмежний успішний розвиток та самовідтворення на вищому рівні.

Народна культура є архетипним джерелом символічного порядку національної культури як частини світової системи. Розглянувши історичні модифікації українського фольклору як визначальної складової народної художньої культури, можна констатувати, що він є надзвичайно складним явищем, сформованим у системі різноманітних чинників: соціально-економічних, історичних, географічних, власне етнічних. Упродовж багатьох століть український народ безупинно творив своє, тільки йому властиве, духовне середовище, наповнював його унікальними ритуалами, обрядами, звичаями, традиціями. Органічно еволюціонувавши від архетипу до кенотипу, останні «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 – «порятунком від хвороб цивілізації», «незамуленим джерелом мови», «чи не єдиним видом творчості без цензури» [208, с. 6–7]. Розглянувши фольклорну культуру як повноцінне естетичне явище, яке твориться безперервно, «щогодинно й щохвилино, де розмовляють і думають» [209, 59], можна стверджувати, що фольклорний арсенал культури позбавлений головних вад сучасної маскультури – уніфікації та заштампованості, адже артефакти народної творчості переважно унікальні, а за кожним народним витвором стоять насправді колективна творчість і думка народу. Отже, без знання і розуміння традиційної народної культури неможливе самоусвідомлення приналежності до свого народу – того визначального і неодмінно притаманного людині, що називається національною свідомістю і гідністю.

Для окреслення сутності нового змісту української народної художньої культури в умовах культурної глобалізації та трансформації фольклору в сучасному світі звернімося до змістовної та функціональної специфіки

масової і традиційної народної культур із метою виявлення їх відмінностей. Специфічною особливістю народної художньої культури є її опора на традицію і настроєність на відтворення прийнятих зразків життєвої активності у поведінці, сприйнятті, розумінні, мисленні. У фольклорних творах знаходимо відображення мрій, звичаїв, особливостей характеру того чи іншого народу. Народна культура консервативна, практично не схильна до впливу інших культурних традицій, мало пристосована до діалогу внаслідок свого прагнення до консервативності і домінування захисних тенденцій.

Масова ж культура надзвичайно швидко змінює смаки та ідеали відповідно до потреб моди. Масове мистецтво, вільне від традиції, ставить і намагається реалізувати проблему діалогу, увійти, проникнути у внутрішній світ іншого, свої витвори намагається подати у формі, що є прийнятною для інших і сприймається іншими. 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 «Андеграунд» (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» (серб. *Црна мачка бели мачор*, фр. *Chat noir, chat blanc*, 1998); трагікомедія «Життя як диво» (серб. *Живот је чудо*, англ. *Life is a miracle*, 2004), в якому режисер знову звернувся до теми війни на Балканах; документальний фільм «Марадона» (2008)).

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.

Друга відмінність полягає в тому, що народна культура – завжди етнічна, тоді як масова – космополітична, розрахована на будь-які національні характери та смаки. По-третє, народна 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 зяання).

Однак спостерігається і деяка схожість народної традиційної культури з масовою. Зокрема, основним способом самореалізації народної культури як культури неписьменної, що опирається на традицію, є відтворення, повтор та закріплення накопичуваного та усвідомленого досвіду. В цьому сенсі «продукції» народної художньої культури притаманні риси серійності, циклічності, інтертекстуальності, симулятивності, де неможливо відрізнити оригінал від копії, одиничний прецедент від традиції, що на нього опирається, між випадково відкритим та навмисне відтвореним. У просторі народної художньої культури всі феномени виступають як автентичні, попри тотальність, «масовість» їх відтворення. Саме такі особливості традиційної культури, як варіативність, інтерактивність, ігровий характер, функціонування тексту в рамках заданих сюжетних і стилістичних конструкцій, дозволяють порівнювати фольклор із сучасною ризою.

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. Недаремне таке явище масової культури, як Інтернет, уподібнюється теоретиком техніки, філософом М. Маклюеном міфопоетичному середовищу формування та передавання пліток («глобальне село») [385], де діють фундаменталістські правила компенсації, притаманні хуторському топосу («символічне кладовище локальної громади» за З. Бауманом, або «театралізація народної волі» за У. Еко) [632; 633]; новітні сакральні смисли мережевої свідомості втілюються в сюжетах комп'ютерних ігор [666]; масова розважальна фільмографія та рольові молодіжні субкультури в її контексті побудовані на творенні нової космогонії, одним із найбільш яскравих виявів якої був сумісний проект юнганця Дж. Кемпбела та Дж. Лукаса «Зоряні війни», драматургія яких втілює психоаналіз мономіфу [336]; 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 відома російська дослідниця А. Костіна висуває гіпотезу, що нині масова культура виступає як спосіб реалізації ідентифікаційних та адаптаційних стратегій, які раніше виконував фольклор. Ідеться про те, що у реаліях сьогодення масова культура перебирає на себе ті функції, які багато років виконувала традиція, тим самим «закріплюючи в суспільстві соціальну ієрархію через символічно

значуще культурне споживання, що сприяє стабілізації суспільної системи через конструювання особливої віртуальної надбудови над реальністю» [307, 18]. Варто визнати, що в сучасному суспільстві внаслідок соціокультурних змін українська народна художня культура дещо втрачає своє значення, а її форми, прийоми та механізми функціонування імітує масова культура, котра виступає як своєрідний *«постіндустріальний фольклор»*. Масова культура досить інтенсивно експлуатує народну, частково переймає її опору на архетипи у вигляді образів та положень, типізацій та узагальнень [там само, 88]. Очевидно, що масова культура не тільки використовує образи і засоби фольклору, а й дублює функції творів народної культури (однак не виконує багатьох її основоположних онтологічних функцій) і саме так представляє *полегшений варіант народної художньої культури*, орієнтований переважно на дозвілля, який відрізняється від останньої способом функціонування.

4.3. 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 інституціоналізації 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» [379].

У сучасних умовах кризи культури порушилися звичні зв'язки людини з навколишньою дійсністю. Вона шукає нові за допомогою ідентифікації, важливим засобом якої є відродження, збереження і розвиток української народної культури, засновані на загальнолюдських цінностях.

В умовах кризи соціокультурні інститути звернулися до народної мудрості, накопиченої в результаті практичної діяльності, втіленої в художній культурі. Відродження традиційної народної 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 інтелектуального, духовно-творчого і морального потенціалу суспільства при одночасному усвідомленні етики збагачення від спілкування з іншою людиною чи з іншим типом суспільства.

На перехресті культур традиційні, фольклорні форми художньої діяльності дають можливість людям різних національностей повернутися до своїх джерел, усвідомити, осмислити свою етнічну приналежність, долучитися до традицій минулого через відродження регулятивних і контролюючих функцій культури, якими вона володіла в період позитивної стабільності. Посилюється роль народної культури як стратегії ідентичності, що не вичерпала резервів у соціалізації особистості і донині. Отже, охорона культурної спадщини, збереження її для наступних поколінь – одна з важливих функцій держави, спрямована на патріотичне та естетичне виховання людини.

Значною мірою політика держави в сфері культури знаходить закріплення у відповідному законодавстві, розвиток та рівень якого на певному етапі державотворення відображає ставлення держави до цієї важливої галузі соціально-культурного будівництва. Зазначимо, що кількість нормативних актів є достатньою, проте окремі положення декларативні, відсутній контроль за їх виконанням. Означимо у загальних рисах ті процеси, які відбуваються у сфері збереження й розвитку народної художньої культури в Україні.

Культурна спадщина України втілена в 130 тис. нерухомих пам'яток історії та культури, і тільки 35 % із них – у задовільному стані. Особливого значення набуває необхідність визначення стану охорони пам'яток в Україні в умовах реформування державної системи управління галуззю, а також – ролі держави у формуванні і реалізації міжнародних відносин під час інтеграції до міжнародних організацій у зазначеній сфері. Необхідно здійснити аналіз досягнень, помилок і прорахунків у державній політиці та їх наслідки щодо стану збереження пам'яток; вивчення міжнародного досвіду та перспектив розширення міжнародної співпраці в цій галузі.

Можна стверджувати, що система охорони культурної спадщини України ще неготова до існування без державної опіки, адміністративної та фінансової підтримки. Ситуацію в галузі можна визначити як перехідну: стара модель трансформується під впливом нових економічних і політичних реалій, а новостворена є недосконалою. Державна служба з питань національної культурної спадщини не може в повному обсязі виконувати повноваження державного управління, через брак місцевих пам'яткоохоронних органів, нестачу фахівців тощо. Це дозволяє констатувати відсутність чіткої державної політики в галузі, часткову відповідність пам'яткоохоронної системи України міжнародним стандартам та неповноцінну взаємодію держави і міжнародних організацій.

В Україні, як і в інших державах світу, останніми роками дедалі активніше розробляють і впроваджують нові підходи до збереження і розвитку традиційної художньої культури. Зокрема, створено низку нових державних заповідників, музеїв, експозиції яких присвячені подіям національної історії та життю і творчості видатних людей України. Зміцнено правову базу охорони національної культурної спадщини: Верховною Радою України ухвалено закони «Про музеї і музейну справу», «Про охорону культурної спадщини», «Про вивезення, ввезення та повернення культурних цінностей», «Про архітектуру і архітектурну діяльність», постанови Кабінету Міністрів України «Про затвердження порядку визначення категорій пам'яток для занесення об'єктів культурної спадщини до державного реєстру нерухомих пам'яток України» та «Про занесення пам'яток історії, монументального мистецтва та археології національного значення до Державного реєстру нерухомих пам'яток України» тощо [458; 459; 460; 461].

Нині опрацьовується питання створення системи моніторингу реагування місцевих органів охорони культурної спадщини на порушення законодавства; контролю за погодженням програм та проєктів містобудівних, архітектурних та ландшафтних перетворень, будівельних, меліоративних, шляхових, земляних робіт на пам'ятках місцевого значення, їх територіях, у зонах охорони, в історичних ареалах населених місць; погодження проєктів відведення земельних ділянок тощо.

Цінні об'єкти культурної спадщини мають майже півтори тисячі міст і селищ та понад 8 тисяч сіл України. На державному обліку перебуває понад 130 тис. пам'яток, з них майже 44 % – пам'ятки археології, більше 39 % – історії, понад 4 % – монументального мистецтва; майже 13 % – архітектури та містобудування. Потребують дослідження та можливого взяття на облік ще понад 70 тис. пам'яток. До Списку історичних населених місць України включено 401 населений пункт. На базі комплексів пам'яток, що мають особливу культурну цінність в Україні, створено 63 історико-культурних заповідники. До Списку світової культурної спадщини UNESCO включено Софійський собор з ансамблем

монастирських споруд, Києво-Печерську лавру в Києві, історичний центр Львова. Наприкінці 2003 р. до попереднього Списку світової культурної спадщини UNESCO було внесено комплекс споруд Бахчисарайського ханського палацу XVI-XVIII ст. У 2009 році від України до попереднього списку Всесвітньої культурної і природної спадщини UNESCO включено 2 об'єкти: історичний центр портового міста Одеси, а також Кирилівську та Андріївську церкви у Києві. У рамках прикордонної співпраці з польськими колегами проведено підготовку транскордонної номінації «Дерев'яні церкви Карпатського регіону України і Польщі» для внесення до згаданого списку. Від України до цієї номінації відібрали 8 пам'яток у Львівській, Закарпатській, Івано-Франківській областях. Заходи з охорони культурної спадщини здійснюються в рамках низки державних цільових програм, за рахунок загального фонду бюджету, а також цільових субвенцій та позабюджетних коштів.

Від початку 2004 року виконувалася Загальнодержавна програма збереження та використання об'єктів культурної спадщини на 2004–2010 роки, затверджена Законом України від 20.04.2004 р. Метою програми було створення сприятливих умов для охорони культурної спадщини, забезпечення належного рівня збереження і використання пам'яток. Комплексну програму паспортизації об'єктів культурної спадщини на 2003–2010 роки затверджено Постановою Кабінету Міністрів України від 09.09.2002 р. № 1330. Програма створена з метою вдосконалення системи обліку пам'яток, збільшення обсягу та актуалізації інформації про об'єкти культурної спадщини. Крім зазначених програм, Міністерство культури України постійно брало активну участь у виконанні комплексних програм збереження культурної спадщини історичних міст – Львова, Одеси, Кам'янця-Подільського, Глухова, Батурина, Чигирин, Збаража та інших; а також програм розвитку національних заповідників «Хортиця», «Херсонес Таврійський», Шевченківського національного заповідника тощо.

Значною складовою нематеріальної культурної спадщини є усна народна творчість, фольклор. Як своєрідний код нації, духовна сутність народу, його колективна пам'ять, усна народна творчість виконує не лише комунікативну функцію, а є національним символом формування культурної спадщини. Одним із дієвих факторів збереження фольклору українського народу, запорукою його подальшого повноцінного розвитку є збирання, вивчення, популяризація народних казок, переказів, епічних оповідань, дум, пісень, прислів'їв тощо. До актуальних завдань сьогодення належить і фундаментальне дослідження історії самої фольклористики як науки в Україні, багатьох її теоретичних проблем, розробка понятійного апарату, наукового зводу термінів, створення фольклористичного енциклопедичного словника з висвітленням питань методології, теорії, історії цієї наукової

галузі, сучасних навчальних посібників для вищої школи, довідково-бібліографічних видань (путівників по архівних фондах, тематичних покажчиків) тощо.

Незворотні зміни в економічному, соціальному, духовному житті суспільства, кризові явища та соціальні злами, притаманні нашому часу, не можуть не позначатися на стані усної народної творчості. Відхід у небуття старших поколінь, порушення традиційного устрою життя, патріархальних звичаїв та обрядів унаслідок індустріалізації та глобалізації, пов'язаний із цим відтік молоді до великих міст і зарубіжжя переривають зв'язок поколінь, змушують якнайшвидше вжити заходів щодо збереження для нащадків цілого пласту фольклору, якому реально загрожує зникнення.

Особливо очевидною є ця загроза для української 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 предківський неповторний український розспів. Як позитивний приклад, можна навести творчість берегинь української пісні Р. Кириченко, В. Ковальської, Р. Лоцман, Н. Матвієнко, Н. Мирводи, Т. Школьної, діяльність високопрофесійних колективів, а саме: Національного заслуженого академічного українського народного хору України ім. Г. Верьовки, Національної заслуженої капели бандуристів України ім. Г. Майбороди, Національної заслуженої капели України «Думка», фольклорно-етнографічних колективів «Древо», «Калина», «Кралиця», «Громиця». 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 ж 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 самотутній старовинний український розспів діти. У кожному фольклорному колективі має бути молодіжний колектив-супутник – сучасні дівчата й хлопці, які підхоплять традицію і передаватимуть майбутнім поколінням українців народні пісні, самотутні традиції, унікальну культуру. Прикладом організації навчально-виховного процесу, побудованого на вивченні, опануванні й трансляції українського музичного фольклору, рідної мови, культури та звичаїв народу, може слугувати діяльність дитячого зразкового художнього колективу Театру пісні «Ладоньки» Центру позашкільної роботи Святошинського району міста Києва, художнім керівником якого є автор монографії.

Пісенний жанр тісно пов'язаний із музичним і хореографічним. Епічні твори – думи, історичні пісні тощо традиційно супроводжувалися грою на

бандурі, кобзі та інших музичних інструментах, а виконавці дістали назву бандуристів, кобзарів, лірників. Прадавні мелодії, ритми, стиль і манера виконання передавалися споконвіку в процесі живого спілкування досвідчених майстрів із початківцями, безпосереднього навчання, наслідування зразкам. На сьогодні є тенденції щодо відновлення цих традиційних жанрів як на аматорському, так і професійному рівні, збагачення їх новими формами. Грандіозні за масштабами Всеукраїнський фестиваль-конкурс народної хореографії імені Павла Вірського в Києві, фестиваль хореографічного мистецтва «Салби Буковини» у Чернівцях, міжнародні фольклорні фестивалі «Бойківська ватра» на Івано-Франківщині, «Калинове літо на Дніпрі» у Полтавській області, пісенний фестиваль «Калиновий спів» на Кіровоградщині, Всеукраїнський фестиваль козацької пісні «Байда» у Тернополі, Всеукраїнське свято кобзарського мистецтва «Вересаєве свято» на Чернігівщині, багато інших подібних заходів сприяють збереженню неповторних, оригінальних мелодій, своєрідної пластики й динаміки, притаманних українській народній музиці, пісні, танцю. Протягом останніх тринадцяти років на теренах Київщини, на Приірпінні успішно діє творчий проект «Відродження починається з духовності». В рамках проекту 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 фольклорно-етнографічного мистецтва, подальший розвиток пісенного та хореографічного спадку українського народу, активізація пошукової роботи фольклорних експедицій та підтримка самобутніх носіїв фольклорної спадщини, розширення музично-просвітницької діяльності аматорських колективів та окремих виконавців, залучення їх до активної участі у культурному житті держави, а також сприяння духовному відродженню українського народу, збереженню музичних традицій та залученню широкої громадськості до вітчизняної та світової духовної музики. Засновником та організатором цих фестивалів-конкурсів є Товариство Культурно-оздоровчий центр «Цитадель» (директор – Лідія Іванівна Мельник, автор творчого проекту та режисер-постановник – Ольга Ростиславівна Успенська).

Дедалі більшої популярності здобувають *комплексні заходи*, в рамках яких органічно поєднуються жанри музичного, хореографічного, образотворчого народного мистецтва. Останнє, зазвичай, представлене не лише виставками творів народних умільців, художньо виконаними предметами побутового вжитку, розквітчаних народною фантазією,

а й показом майстрами процесів виготовлення виробів: різьбярства, плетіння з лози, вишивання, гончарства тощо. Це привертає увагу відвідувачів, пробуджує в них, особливо в дітях, молоді, бажання творчості, опанування призабутих ремесел. Передаванню традицій молодому поколінню сприятимуть введення до програм шкіл естетичного виховання відповідних навчальних курсів, лекцій, розробка ігрових сценаріїв свят, театралізованих інсценувань, організація гуртків відповідного напрямку 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 народних звичаїв та обрядів, передачі їх майбутнім поколінням, започаткуванні нових яскравих традицій відіграють відродження свят фольклору, народних ремесел тощо, які схвально зустрічає громадськість. Під час проведення релігійних свят на традиційній основі давньоруського релігійного дуалізму («двовір'я») 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. Наповнені стародавніми обрядами, іграми, розвагами, ворожіннями, вони відтворюють міфологію, вірування наших предків, містичний живий зв'язок людини і природи [295].

Проблеми розвитку духовної культури перебувають у центрі уваги творчих спілок, національно-культурних товариств, які активно

співпрацюють із державними закладами культури, опікуються збереженням нематеріальних культурних надбань народу України. Зокрема, творчі колективи національних меншин, які проживають на території України, є постійними учасниками обласних, регіональних, всеукраїнських фестивалів та оглядів народної творчості [461].

Важливим чинником поліпшення ситуації є організаційно-методична робота, допомога закладам культури з боку обласних центрів народної творчості. У низці регіонів їхня діяльність дає певні позитивні результати.

Приміром, *обласний центр народної творчості* м. Кропивницького сприяє розвитку аматорського мистецтва в регіоні, активно пропагує його досягнення, узагальнює та поширює кращий досвід роботи клубних закладів, аматорських колективів, здійснює інформаційно-методичне забезпечення діяльності, координує та спрямовує роботу 21 районного та 10 міських будинків культури. У зоні його методичного впливу також 572 клубні заклади, 3061 колектив художньої самодіяльності, 523 любительські об'єднання.

Закарпатський обласний центр народної творчості у 2003 р. започаткував видання щоквартального вісника «Культурологічні джерела», в якому протягом багатьох років презентуються записані польові матеріали фольклорних експедицій районами краю та народні пісні.

Дніпропетровський ОЦНТ проводить систематичні семінари для фахівців із питань збереження й розвитку народної культури. *Хмельницький* – здійснив наукове дослідження осередків народних ремесел XVIII – XX ст. у регіоні, створив банки даних щодо їх збереження й розвитку.

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 Мурованокуріловецького, 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 була започаткована *Культурно-мистецька акція «Обмінні виставки між областями України»*. Головна мета – збереження нематеріальної культурної спадщини, розвиток національної традиційної культури сіла, вивчення історії побуту, збереження народних звичаїв, відродження і популяризації українського декоративно-ужиткового мистецтва, 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 витoki 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 подальшому вивченню творчої спадщини Гната Танцюри, джерел автентичного фольклору в піснях, народному музикуванні, дійстві, костюмах, 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, підтримці зв'язків між професійними та аматорськими творчими колективами, збагаченню репертуару капел, ансамблів бандуристів і окремих виконавців високохудожніми творами, пропагуванні кращих зразків української пісенної та інструментальної творчості, удосконаленню форм пропагування кобзарського мистецтва засобами масової інформації); *Всеукраїнський пленер скульпторів-каменотесів «Подільський оберіг»* (започ. 1986 р. в селі Буша Ямпільського району, проводиться щорічно в серпні за підтримки Національної спілки майстрів народного мистецтва України. Мета – відродження та збереження багатовікової традиції подільських каменотесів та розвитку художніх промислів); *Міжнародне свято народного мистецтва «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 проект «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 ім. 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 ХІХ ст.) с. Бубнівки Гайсинського району Вінницької області.

Подібна потужна робота ведеться в кожному обласному центрі. Водночас до справи збереження нематеріальної культурної спадщини активно долучаються громадські організації, благодійні фонди, ентузіастами-аматори. Вагомий внесок у цю справу роблять активісти краєзнавчого руху. Матеріали, зібрані ними за часів піднесення краєзнавства у 20–30-ті та 60–90-ті роки ХХ століття оприлюднені в науковій періодиці, обговорюються на численних науково-практичних конференціях, семінарах всеукраїнського та регіонального рівнів, мають велику наукову цінність, є основою для ретельного опрацювання дослідниками та введення у бази даних й зібрання народної творчості. Приміром, започаткований громадською організацією «Арт Екзистенція», Українською експериментальною організацією фольклору, мистецьким агентством «Арт Велес» та Українсько-Британським спільним підприємством «Комора» проект «Моя Україна. Барви» 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. У рамках проекту було видано 6 компакт-дисків, кожний 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 [207, 122–123]. Оприлюднені випуски компакт-дисків «Перлини української культури», «Унікальні явища народної культури Карпатського регіону» здійснені за підтримки благодійних фондів.

Водночас, на думку фахівців, нематеріальній культурній спадщині України загрожує якщо не повне зникнення, то втрата самобутності, розмивання її цінностей під тиском чужорідних елементів інших культур або існування на периферії культурного буття нації у своєрідній культурній резервації. Підстав для таких песимістичних прогнозів достатньо. Митці й дослідники української народної художньої та духовної культури констатують наявність глибокої прірви між культурою поколінь у сучасній Україні, спричиненої як об'єктивними факторами глобального масштабу, так і ставленням до культури, як до чогось другорядного, що виконує розважальну функцію або має певне ідеологічне навантаження і фінансується за «залишковим принципом». Культура, культурні права людини, громадянина й народу не можуть існувати на «залишковому принципі». Це гальмує соціально-економічний поступ України, суперечить її національним інтересам, бо створює непривабливий імідж держави у світі.

Реалізація зібраних рекомендацій допоможе Україні досягти європейського рівня охорони культурної спадщини. Зокрема, державна політика в галузі й надалі має надавати регіонам права на культурну автономію. Необхідна децентралізація на рівні горизонтальних культурних кластерів – локальних осередків розвитку народної культури, ідентичності, фольклору, архаїчної пам'яті. Це вимагає об'єднання зусиль і ресурсів центральних і регіональних органів влади, недержавних організацій, контролю за здійсненням пам'яткоохоронних заходів, залучення міжнародного досвіду. Адаптація до міжнародних стандартів галузі мусить відбуватися з урахуванням національних традицій. Необхідне поєднання окремих елементів міжнародної та національної охорони пам'яток у цілісну систему. 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». Необхідно запровадити способи підтримки власника та користувача пам'яток при жорсткому контролі за виконанням ними пам'яткоохоронних приписів.

Доцільно запроваджувати форми туризму, що сприятимуть економічному зростанню регіонів та підтримці в них пам'яткоохоронної сфери, стратегії національного та регіонального бренду. Поглиблення Євроінтеграційного напрямку може бути здійсненим через адаптацію туристичного законодавства України до міжнародних стандартів; спрощення формальностей для туристів, що подорожують між Україною та державами ЄС, які є генеруючими туристичними ринками. Як член Всесвітньої туристичної організації Україна має посилити увагу до соціальних видів

туризму – дитячого, молодіжного, екологічного, реалізовувати проекти, через транскордонне співробітництво у сфері розвитку сільського туризму. 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.

Окремої уваги потребує завдання підвищення кваліфікації та перекваліфікації кадрів. Вивчення міжнародного досвіду, сприятиме розвитку відповідних теоретичних досліджень, що позитивно позначиться і на вирішенні практичних питань охорони національної культурної спадщини. Реалізація наведених завдань надасть можливість поєднати систему фізичного збереження пам'яток (як економічного підґрунтя та господарчого розвитку регіонів) та вивчення і популяризацію національної культурної спадщини (як ідеологічного, просвітницького, виховного методу з формування національної самосвідомості, збереження культурної ідентичності та присутності найкращих зразків у міжнародному культурному просторі). Розвиток міжнародної співпраці допоможе удосконалити систему охорони пам'яток України, сутність якої визначатиметься формулою «збереження через розвиток – розвиток через збереження». Разом з цим, трансформація культурної сфери у напрямі її демократизації вимагає якісної й інтенсивної активізації участі і творчих ініціатив працівників культури у регіональних осередках. Досвід свідчить про те, що одним із найефективніших шляхів досягнення соціально значущих цілей є співпраця, взаємна спрямованість на досягнення спільної мети з урахуванням обґрунтованих інтересів сторін. Потрібна продумана система заохочення й підтримки української національної продукції в усіх сферах культури, розумний протекціонізм, який не порушував би інтересів людей різних національностей. Така ж система заохочень і підтримки має бути для всіх національних груп, що проживають в Україні: кримських татар, греків, болгар, молдаван, вірмен, євреїв, угорців, росіян та ін. Отже, 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 культури, залучення найширших верств населення до надбань народного мистецтва, самобутніх фольклорних традицій належить *клубним закладам*. Державні клубні заклади, передусім сільські, є тими осередками, які підтримують, зберігають, розвивають, популяризують нематеріальну культурну спадщину. Завдяки

їхнім зусиллям тисячі хорових, танцювальних, фольклорних колективів відтворюють живе звучання українського народного пісенно-музичного мистецтва; ознайомлюють із його здобутками мільйони людей в Україні та за її межами. 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 [461]. 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 як важливий фактор становлення і розвитку культури регіонів, залишалась незмінною за чисельністю і типологією. Нині, за нелегкого шляху переходу української держави до моделі європейського зразка, надзвичайно важливу роль відіграють саме клубні заклади, що 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-дозвіллевій та культурно-освітній роботі та пропонують культурні послуги в різних місцевостях, зокрема й там, де відсутня альтернатива отримання культурних послуг з інших джерел – в 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 дозвіллевого простору потрібні зміни [494].

Особливої уваги з боку держави, органів місцевого самоврядування та всього суспільства потребує розвиток культури в сільській місцевості. Відсутність нового інструментарію, застарілість технічних засобів, сучасної аудіотехніки, звукопідсилювальної апаратури в сільських клубних закладах, зношеність ресурсної бази тощо не можуть повністю забезпечити необхідний розвиток творчого потенціалу та аматорського мистецтва на селі. Навіть через тривіальну відсутність автотранспорту або коштів на транспортні витрати для сільських аматорських художніх колективів певної області часто постає питання щодо їхньої участі в різноманітних фестивалях та конкурсах, які відбуваються в регіонах та на більш високих рівнях.

Із поступовим розширенням сфери дозвілля сільський клуб вступає у конкурентні відносини з іншими новітніми закладами подібного профілю – диско-клуби, диско-бари, клуби-кафе, інтернет-клуби тощо. Особливої популярності набирають комерційні клуби, що мають певні специфічні особливості, використовують нестандартні, іноді – доволі екзотичні форми роботи. Поглиблюють гостроту ситуації низький рівень оплати праці громадян, особливо – в сільській місцевості, високий рівень безробіття, неефективність місцевої влади, занепад духовності та моралі в суспільстві, неякісні культурні послуги та відсутність альтернатив із питань працевлаштування.

У галузі культури постають питання реорганізації культурно-дозвіллевої сфери в цілому. Отже подальше реформування закладів культури України не втратило своєї актуальності, а, навпаки, стає одним із важливих завдань держави з огляду на необхідність демократизації цього важливого сектора. Варто підкреслити, що пріоритетна роль у відродженні української культури, залученні широких верств населення до надбань народного мистецтва, самобутніх фольклорних традицій належить клубним закладам, які є найбільш наближеними установами культури до громадян країни порівняно з іншими інституціями, зокрема театрами, музеями. Саме тому найбільшою в системі культури України є мережа клубних закладів.

Майже всі клубні заклади перебувають у комунальній власності та є основними осередками, що пропонують культурні послуги в сільській місцевості, районних центрах та невеликих містах України. Вагомим аргументом збереження й розвитку клубних закладів є відсутність альтернативи у сільського населення і жителів невеликих міст у задоволенні їхніх соціально-культурних потреб. Водночас постає завдання щодо перегляду функцій цих закладів та їх значної модернізації з огляду на нерозвиненість менеджерської культури, що дозволить діяти сучасним закладам культури більш гнучко у вирішенні соціальних потреб громади, розширенні кіл аудиторії, ефективного використання наявних та залучення додаткових ресурсів тощо.

В Україні функціонує близько 40 тисяч закладів культури, з них у сільській місцевості – близько 20 тисяч. Кількість клубних закладів за статистичними даними на кінець 2013 року становила 18 452 тис. одиниць, що на 34 заклади менше, ніж було у 2012-му (18 476 тис.), зокрема у сільській місцевості – 16 395 тис., а в міських поселеннях – 2057. Аналіз статистичних даних та звітів обласних центрів народної творчості упродовж 2013–2014 роки засвідчив, що культурно-дозвіллева діяльність має попит, а клуби та будинки культури відвідують усі категорії населення. Насамперед, це пов'язане з тим, що в клубних

зкладах у 2014 році діяло понад 106 тис. клубних формувань (любительські об'єднання, клуби за інтересами, колективи самодіяльної художньої творчості (у т. ч. оркестрові та інструментальні, вокально-хорові, хореографічні, пісні і танцю, театральні, кінофотостудії, дискотеки, фізкультурно-оздоровчі, курси тощо). У їхній роботі брали участь понад 1,3 млн осіб (1 344 тис.), із них – до 600 тис. дітей. Мережа клубних закладів функціонує відповідно до затверджених нормативів забезпечення населення України клубними закладами (Постанова Кабінету Міністрів України від 12 листопада 1998 р. № 1775 «Про нормативне забезпечення населення клубними закладами») і має універсально-комплексний характер діяльності. У сільській місцевості клубні заклади є взагалі основними осередками культурного життя та базами розвитку творчого потенціалу місцевих громад (знов-таки через аматорські мистецькі гуртки, клуби музичної культури, фольклору, кіно, книжки, центри технічної творчості, через жінок, молодь, пенсіонерів).

Структурну основу клубних закладів становлять аматорські колективи, в тому числі зі званням «народний» та «зразковий». Серед керівників народних, зразкових аматорських художніх колективів працюють високопрофесійні спеціалісти. Зокрема, в Харківській області у 2013–2014 роках у 15-ти районах і чотирьох містах у клубних закладах працювало з почесним званням 65 аматорських творчих колективів різних жанрів, із них «народних» – 50, «зразкових» – 15. Це свідчить про затребуваність клубних закладів і високий рівень аматорського мистецтва художніх колективів, які працюють на базі саме клубних закладів, у тому числі й у сільській місцевості. Відтак, не можна допустити тенденції щодо знищення мережі клубних закладів. Тим більше, що впродовж останніх 28-ми років Незалежності кількість клубних закладів в Україні постійно зменшувалася: з 1990 до 2013 року їхня кількість зменшилася майже на 6,5 тис. одиниць, з відповідним зменшенням кількості місць у них на 1 млн 800 тис. Пов'язано це, насамперед, із демографічною ситуацією в країні. Економічна криза 1990–1999 рр. призвела до пошкодження механізму демотворення (відродження населення), втрат здатності соціального організму до самовідтворення населення в суспільно необхідній кількості та якості. Кризовий стан основних сфер життя суспільного організму, нагромадження і загострення суперечностей негативно вплинули на демореальність. Лише протягом семи років (2002–2009) населення України зменшилося на 2,4 млн осіб. Стрімке зменшення кількості клубних закладів активно призупинилась у 2008–2011 рр.

Цікавим фактом є те, що порівняно з 2011 роком, у 2012-му кількість закладів, які потребували капітального ремонту, зменшилася на 60 одиниць. Якщо у 2011-му капітального ремонту потребувало 6 850 одиниць клубних

закладів (36,8% від загальної кількості), водночас у аварійному стані було 468 закладів, то у 2012 році капітального ремонту потребували 6589 клубних закладів (35,7%), а кількість закладів, що перебувають в аварійному стані, скоротилася на 60 одиниць. Імовірно, це було пов'язано радше із закриттям клубів, ніж із проведенням капітальних ремонтів. Практично на стільки ж (61 од.) скоротилася мережа клубних закладів за період 2012–2013 рр. За цей період скорочення становило близько 300 одиниць установ. Зрозуміло, що буремні події 2014 року призвели і надалі продовжують спричинювати масовий відтік населення з певних регіонів у зв'язку з ситуацією на Сході України та в Криму. Другим чинником зменшення кількості клубних закладів за ці роки було недостатнє фінансування мережі клубних закладів, що вплинуло, зокрема, і на стан приміщень. До того ж і недостатня кількість нормативних документів, які свідчили б про державну підтримку клубної галузі.

Отже динаміка клубних закладів України 2014–2019 років має тенденцію щодо зменшення їхньої кількості, особливо в сільській місцевості. Для того, щоб ситуація змінювалася на краще, необхідні зусилля держави та всіх дотичних до цієї справи громадських організацій.

На сьогодні існує потреба в підвищенні рівня забезпеченості населення культурно-дозвіллевими об'єктами. Загалом по Україні кількість клубних закладів у розрахунку на 100 тис. населення становить 40,6: з них у міських поселеннях – 6,6, а в сільській місцевості – 115, 7 одиниць. Така ситуація складається у зв'язку з низьким рівнем оплати праці працівників культури, особливо на селі, високим рівнем безробіття, подеколи неефективністю місцевої влади, занепадом духовності та моралі в суспільстві. Природним є перегляд функцій закладів культури та їхньої значної модернізації.

Як вже зауважувалося, важливі функції у справі розвитку культури регіонів України покладено на обласні центри народної творчості та Київський міський ЦНТ, які забезпечують методичну, організаційно-інформаційну діяльність різноманітних клубних закладів. З метою підвищення кваліфікації працівників сільських клубних закладів областей ЦНТ проводять виїзні творчі сесії з наданням методичної та практичної допомоги районам. Така форма методичного забезпечення передбачає лекційні заняття, консультації, ділові ігри, творчі лабораторії, майстер-класи, «відкриті репетиції», виступи аматорських колективів тощо. Діяльність центрів народної творчості характеризується пошуком та втіленням у практику нетрадиційних форм роботи з мешканцями сільських, районних громад. Однак головною метою діяльності працівників ОЦНТ є розвиток аматорського мистецтва, підвищення рівня професійної кваліфікації керівників самодіяльних художніх колективів областей, формування репертуарної політики, а нині – з наголосом на патріотичне виховання.

Робота ж працівників клубних закладів спрямована на вивчення й задоволення культурних запитів та духовних потреб населення, розвитку аматорського захоплення тим чи іншим видом мистецтва та розширення художньо-естетичного виховання громадян. Свої інтереси на основі вільного вибору видів занять та добровільності членства громадяни нині задовольняють діяльністю близько 16 тис. клубних закладів та 100 тис. любителівських об'єднань, найкращі з яких беруть участь у міжнародних та Всеукраїнських фестивалях, конкурсах тощо. У ході перегляду матеріалів фестивалів завжди виявляється багато цікавих форм роботи клубних формувань, розкривається широке коло інтересів населення та визначається необхідність поширення досвіду роботи кращих аматорських любителівських об'єднань та клубів за інтересами серед розмаїття закладів культури регіонів України з метою розширення культосвітньої діяльності і культурного обслуговування населення.

Можливість віднайти нові форми і методи культурного обслуговування міст, сіл та селищ, звернути увагу керівників, громадськості на проблеми фінансування закладів культури, залучення ширшого кола населення, особливо творчої інтелігенції до участі в діяльності культурно-освітніх установ та аматорських колективів допомагають обласні та всеукраїнські огляди-конкурси на кращий сільський, районний чи міський клубний заклад, організований Міністерством культури України, Українським центром культурних досліджень (УЦКД) та ОЦНТ. Ці огляди-конкурси також демонструють вагомий культурно-мистецькі здобутки міських, сільських та селищних будинків культури, виявляють зростання їхньої ролі в житті місцевих громад, демонструють вагомий виховний вплив на формування активної громадянської позиції жителів різних регіонів України.

Попри недостатнє фінансування клубних закладів, слабку матеріально-технічну базу необхідно зазначити, що під час підготовки та проведення регіонального етапу Всеукраїнського огляду-конкурсу клубних закладів у сільській місцевості 2014 року була помітно активізована робота творчих аматорських колективів, майстрів декоративно-ужиткового та образотворчого мистецтва. Тільки в Дніпропетровській області в огляді-конкурсі взяли участь 512 сільських клубних закладів. Переможцем було визначено Палац культури селища Дніпровське Верхньодніпровського району.

Рішеннями місцевих органів влади відновили свою діяльність понад 150 сільських клубів та будинків культури. У більшості областей та районів, у багатьох містах були розроблені й затверджені регіональні програми розвитку культури. В клубних закладах функціонувало понад 100 тисяч клубних формувань, у тому числі понад 82 тисячі творчих аматорських колективів. Поліпшувалася кадрова ситуація. Високий рівень

забезпеченості спеціалістами в Тернопільській (95,4 %), Запорізькій (81 %), Дніпропетровській та Вінницькій (79,6 %), Харківській (78,8 %).

Діяльність клубних закладів і сьогодні потребує значної фінансової підтримки з бюджетів усіх рівнів, у тому числі з державного. Ці кошти потрібні, насамперед, на здійснення поточних та капітальних ремонтних робіт, оновлення матеріально-технічної бази, забезпечення всіх районних будинків культури автотранспортом, аудіо- та відеоапаратурою, копіювальною технікою, комп'ютерами тощо.

Позитивний вплив на подальшу роботу районних та міських клубних закладів мають обласні наради директорів РБК, МБК, СБК з питань, зокрема, щодо організації роботи клубних закладів на виконання нормативно-правових документів за участю спеціалістів управлінь культури облдержадміністрацій та ОЦНТ. З метою надання консультацій, методичних порад та практичної допомоги районним та сільським клубним закладам, методисти відділів науково-методичної роботи ОЦНТ здійснюють виїзди на місця.

Необхідною ланкою методичної роботи є підготовка та видання фахівцями Центрів методичних матеріалів для закладів культури, збірок нот, буклетів фестивалів і конкурсів, методичних розробок, рекомендацій, доповідей, матеріалів з досвіду роботи творчих колективів та закладів культури. Зокрема, клубні установи областей мають отримувати «Календар знаменних і пам'ятних дат, державних, релігійних, народних та професійних свят на поточний рік», інформаційний вісник «Підсумки діяльності клубних установ у попередньому році», методичні рекомендації, збірники сценаріїв, нот, збірники рекомендованих п'єс для аматорських колективів, матеріали з досвіду роботи народних аматорських фольклорних ансамблів, народних аматорських ансамблів бального танцю, народного аматорського фольклорно-етнографічного колективу, з досвіду роботи народної аматорської циркової студії, з досвіду роботи народного аматорського ансамблю народної музики тощо.

Відповідно до законодавства України, фінансове і матеріально-технічне забезпечення сільських закладів культури здійснюється за рахунок місцевого бюджету. Ефективність роботи клубних закладів суттєво залежить від фінансово-економічного забезпечення галузі культури на місцях. Переважно в областях та районах, у багатьох містах розроблені й затверджені регіональні програми розвитку культури, передбачено комплекс заходів економічного характеру, спрямованих на забезпечення їх повноцінного функціонування, стимулювання їхньої господарської самостійності, забезпечення сільських жителів рівними можливостями (порівняно з міським населенням) щодо задоволення інформаційних, освітніх, культурних, дозвіллевих потреб.

Сьогодні діяльність клубних закладів потребує здійснення поточних і капітальних ремонтних робіт, оновлення матеріально-технічної бази,

оплату за спожиті енергоносії та ремонт систем опалення, забезпечення районних будинків культури аудіо- та відеоапаратурою, копіювальною технікою, комп'ютерами тощо. Неодмінним є надання переваг щодо впровадження в культурно-дозвілєву діяльність сучасного маркетингу та інноваційних комерційних заходів: інноваційно-видовищних програм, шоу-проектів тощо. Обласним центрам народної творчості необхідно пропонувати платні послуги культурного дозвілля, що надасть можливість проводити масові заходи та закуповувати необхідне обладнання та інвентар. Важливим є проведення обласних конкурсів методичних служб РБК з метою підвищення рівня розвитку культури в регіонах в Україні, зокрема в сільській місцевості, а також співпраця з міжнародними культурними центрами (конференції, симпозіуми, семінари, фестивалі, конкурси тощо).

Потребує поліпшення робота щодо якісного підбору кадрів. Низький рівень знань із питань економічної, господарської роботи гальмує діяльність клубних закладів у ринкових умовах. Аналіз засвідчує, що 33% спеціалістів клубних закладів мають досвід роботи понад 30 років, 40% – понад 20, 20% – понад 10, 7% – понад 5 років. Це свідчить про необхідність створення відповідних сучасним запитам умов праці для творчої, обдарованої молоді, здатної забезпечувати роботу клубних закладів у сьогодення. До того ж, немає законодавчого акта, який би поширював норми соціального захисту на працівників клубних закладів, котрі затверджені для працівників бібліотек, музеїв та викладачів шкіл естетичного виховання.

Розроблення концептуальних напрямів діяльності роботи обласних центрів народної творчості щодо збереження традиційної культури зумовлене необхідністю реалізації в повному обсязі вимог Конституції України щодо консолідації та розвитку української нації, розвитку її історичної свідомості, традицій, культури, мови, гарантій свободи художньої творчості, а також вимог щодо охорони історико-культурної спадщини. Ідеться про піднесення ролі культури в державотворчих процесах, формування у структурах громадського суспільства єдиного духовного простору, утвердження гуманістичних цінностей, високої моралі, національної самосвідомості та патріотизму, подолання негативних явищ та сприяння позитивним тенденціям у духовній сфері суспільного життя України. В умовах широкомасштабних політичних та економічних реформ необхідно забезпечити структурне реформування сфери культури. Досягнення зазначених цілей можливе шляхом створення ефективних механізмів підтримки і функціонування культурно-мистецької сфери незалежно від форм власності, підпорядкування та правового статусу закладів, підприємств, організацій культури, творчих колективів, об'єднань, груп.

Здобутком у галузі збереження традиційної культури 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 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*. Виникнення нових традицій, зазвичай, відбиває події, що характеризують фундаментальні зміни суспільного ладу, при цьому ритуальні форми відіграють роль стримувального фактора у процесі ціннісної релятивації. Так, зберігши зовнішню оболонку традиційного тексту (фенотексту у вигляді, зокрема, сценарного аспекту ритуалу), християнство наповнює аксіосферу прадавнього фольклору своїми архетипами та генотекстами, радянський модерн – своїми тощо. Епічний Герой як ключовий персонаж мономіфу (схематика ініціації «вихід – випробовування – повернення») може втілюватися як у символічній іпостасі християнського святого, так і в образі соціалістичного вождя. Загалом, радянський хронотоп утримує традиційні аксіосферу та семіосферу міфопоетичної народної культури із незначними варіаціями у бік нового ладу, зокрема посилюється момент общинності та колективності, що на відміну від архаїчної міфологічно-казкової сизигії/християнської соборності, має характер не містичної цілісності, а соціальної «мегамашини».

Бінарна опозиція Середини та Маргіналій демонструє дві істотні проєкції Космосу і Хаосу в модерний хронотоп: «Радянський Союз – Америка» (у просторі) та «світле пролетарське майбутнє – темне буржуазне минуле» (у часі). Софійний архетип Золотого століття трансформується з минулого у майбутнє: на зміну антеїзму приходиться дзеркально «перегорнута» футуристична система цінностей. Радянська ідеологія тотальності, ґрунтована на принципі «Ми-об'єкта», за Ж. П. Сартром, постає трансформованим варіантом софіологічної доктрини 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 ладу. Звідси – значне поширення фольклоризму та неофольклоризму, творці якого свідомо стилізують народну творчість під модерні культурні смисли, що пов'язане з процесом *перереформатування традиції, не передбачає глобалістської шкоди традиції*, втім яскраво відбилася у специфіці національної композиторської школи.

Новий формат існування традиції є постмодерною даниною нашого буття, й ігнорувати його – утопічно та неефективно. Інша справа – як його використовувати, щоб не втратити глибини історичної пам'яті.

Українська народна художня культура епохи постмодерну та епохи, що відразу настає за кризою 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 зумовлює пошуки нових естетичних засобів, якими стають мультимедіа. Кіберпростір (приміром, сюжети відеоігор) стає цариною реалізації нового міфу та відтворює архетипі структури священного часу, Золотого століття, ініціації Героя, притаманні для нової чарівної казки у віртуальній оболонці.

Серед найбільш поширених тенденцій постіндустріального суспільства в питаннях української народної культури можна означити: повсюдну глобалізацію фольклору; вихолощування (симуляцію) духовної сутності народної традиції; домінанту видовищного початку; активне використання народних традицій і видовищ як наймогутніших знарядь маніпулювання суспільною думкою. У ситуації постмодерну намічається дисонанс між локальними топосами консервації фольклорних цінностей, де зберігається традиційна народна художня культура («провінція»), та новими осередками фольклорної творчості й богемно-мистецького неофольклоризму, де створюються інноваційні форми фольклору і його стилізованих арт-версій. Наприклад, майданний фольклор, фольклор урбанізованих верств населення та професійних середовищ, соціальних груп, фольклор повсякденних мовленнєвих ситуацій тощо.

Сучасний фольклор уже не відповідає основним ознакам традиційного народного мистецтва. Сьогодення коригує ознаки фольклорності. Сприяють цьому процесу і засоби масової комунікації: преса, радіо, телебачення, мережа Інтернет. Новітнє фольклоротворення часто відображає співвідношення і взаємозалежність індивідуального й колективного, традиційного і новітнього, але неодмінною умовою входження твору у фольклоризацію є його побутування за законами усної традиції.

Установка на діалог допоможе погодити – частково це і є *альтермодерн*, номадична модель транскультури та етнофутуризму – премодерн фольклору, модерн фольклоризму та постмодерн неофольклоризму на ґрунті поваги до Іншого та культурної дифузії без втрати самобутності – творчого взаємопроникнення різних хронотопів (гетерохронності та поліфонії).

ПІСЛЯМОВА

Очевидною є соціально-культурна, світоглядна, теоретична та прикладна значущість проведеного у праці системного структурно-функціонального аналізу української народної художньої культури на основі синтезу провідних методологічних напрямів сучасного філософсько-культурологічного знання: структуралізму, постструктуралізму, психоаналізу, функціоналізму, діалогістики та герменевтики. Спільною базою взаємодії класичних і некласичних парадигм став концепт «хронотоп» як ключова координатна сітка концептуалізації поняття української народної художньої культури, відповідно до якої здійснюється визначення її морфології й типології. Хронотоп як координата картини світу визначає семантичне поле культури, втілюється у розмаїтті її символів та заглиблюється корінням в архетипи, виступає каркасом, що утримує всю структуру.

Активізація процесів інформатизації у постмодерному суспільстві в супроводі процесів симуляції та здійснення пошуку засобів її подолання через традиціоналізм привели до виникнення такого явища, як *«постфольклор»*. Ідеться про своєрідний космос міфопоетичного мислення з відповідними архетипами, сакральними смислами, семантичним топосом та аксіосферою, які утримуються у віртуальній царині, відеогрі, розважальному кіно, молодіжних музичних субкультурах, медіа, сучасних арт-практиках, ідеологічних брендах і технологіях комунікації, побудованих на реліктах архаїки у формі новітньої космогонії. Соціальні міфи відображають взаємну дифузію елітарної, масової та народної культури через подвійне та потрійне кодування. Криза метафізичної ідентичності, зрештою, показала повний духовний вакуум, пробіл у символічному, що швидко почав заповнюватися новими формами міфологічного сакрального досвіду, котрі постають як результат урбанізації, міграцій та зміни соціального устрою.

Багатоманітність видів, жанрів та форм постфольклору справді вражає: від побутових забобонів та прикмет до стислих наративних форм на зразок анекдотів, афоризмів, текстів-«пиріжків» (віршованих коротких форм), комічної народної топоніміки архітектурних та адміністративних

об'єктів міста тощо. Формами поширення постфольклору є мультимедійні засоби передачі інформації. Це радіо- та телепередачі, конкурси, фестивалі, соціальні мережі, любительське відео, SMS-повідомлення тощо. Окремим каналом передачі постфольклору є Інтернет, де створюються специфічні жанри нової міфопоетики (Інтернетлору). Ідеться про інтернет-поздоровлення, візуальні анекдоти, «фото-жаби» (жартівливі обробки зображень у графічних редакторах), графічні схеми, малюнки, рисунки, мультиплікація, відеоряд, альтернативне відео, креслення та інші графічні коди. Реальність Інтернетлору як символічне відображення архетипів колективного позасвідомого («глобальне село») є реальністю віртуального, що глибоко занурюється в повсякдення, семантику життєсвіту та водночас визначає наші уявні ідентичності, наративи, фантоми, що, врешті, набуває буттєвого статусу. Інтернет не підмінює буття. Він стає самим буттям, яке, своєю чергою, набуває рис мережі, ризому, машини бажань: відбувається затирання меж між реальністю та віртуальністю, оригіналом та копією, що, в принципі, відповідає традиційній інтертекстуальній колективістській природі фольклорної творчості. Отже, маємо нову архаїку, відродження кочових традицій номадичних племен. Новими мешканцями духовного палеоліту стають «люди простору» – вимушені (і часто травмовані) ізоляціоністи та фундаменталісти, затиснуті в локуси свого проживання, що компенсують територіальну залежність через Інтернет, фольклорна мережа якого стає транслокальною.

Полігенетичне походження нового фольклору, у тілі якого переплітаються елітарні та масові елементи, кітч і високе мистецтво, сільська та міська культури, урбанізм та патріархальність, свідчить про синтетичний характер нового модерну (альтермодерну) у слов'янському цивілізаційному просторі. Це викликає необхідність дослідження традиційних міфопоетичних структур, які впливають на різні форми постфольклору, в також привертає увагу дослідників до координатної сітки функціонування народної культури, ядро якої утворюють архетипи. Основне наповнення надає аксіосфера (життєсвіт). Зовнішнім виразом перших і другої є символічні форми з відповідним ментальним полем (семіосфера), вектором якої постає хронотоп. Відтак, ми прийшли до думки здійснювати структурний аналіз української народної художньої культури, розглядаючи її згори донизу (семіотичний зондаж герменевтичної інтерпретації) – від видимих до невидимих аспектів культури, у контексті трьох основних концептів: хронотопу, аксіосфери,

архетипів. Зазначений семіотичний аналіз будується на синтезі структуралізму, семіотики культури та герменевтики.

Експлікація поняття «народна художня культура» надала можливість його субстанціонального та структурного визначення. Застосування хронотопічного способу дослідження української народної художньої культури уможливило моделювання її інтегрального образу світу. Координатною «сіткою» смислового поля української народної художньої культури є циклічний міфологічний хронотоп як єдність просторово-часових реалій статичного часу (архетип Золотого віку-минулого-самості) та радіального простору (архетип кола-мандали-самості-героя). В основі авторського тлумачення класичного бахтінівського поняття «хронотопу» лежать феноменологічні уявлення про простір і час як про релятивно-індивідуальні «тяглість» (параметр простору) та «тривалість», або «темпоральність», тобто – суб'єктивні антропологічні характеристики життєвого світу (Lebenswelt) особистості, що існують та інтерпретуються як смисли свідомості, укорінені в архетипічні структури. Як культурний смисл, часопростір входить у світ теорії цінностей, тому аксіологічно нейтральна феноменологічна установка в інтерпретації хронотопу, як елементу потоку смислоутворення, поєднана з притаманною слов'янській філософії культури ціннісною рефлексією – усвідомленням сутності аксіосфери культури. Водночас статичний і динамічний хронотоп є генотекстом (Реальним, архетипом) та безперервним процесом інтерпретації архетипічного смислу (домовною Реальністю значень). Виражений у мові (фенотексті), хронотоп розпадається на динаміку мовлення та статику зупинки (накладання на мовлення мовного закону, символічної хори).

У парадигмі *функціонального аналізу* народна художня культура постає системою відносно автономних інститутів (ізолятів), кожен з яких виконує свою функцію і відіграє роль у соціокультурній практиці. Українська народна художня культура як система є підсистемою системи більш високого рівня складності. Вона має не лише свою специфіку, а 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, охоплює такі системи: *художній світ* (систему художнього освоєння людиною свого життєвого світу в художніх і естетичних цінностях); *художнє життя* (певну складову життєвого світу людини, через яку

відбувається виробництво, освоєння, засвоєння, трансляція художньої культури суспільства й одночасне конструювання власного художнього образу); художню реальність (художній світ і художнє життя суспільства й людини в часі); *художня творчість* (діяльність суб'єкта щодо створення художнього твору, що виражає його духовність); (художнє виробництво – це залучення мистецтва до системи інституціональних відносин створення-споживання художніх цінностей); художня діяльність (творча активність суб'єкта, пов'язана з виробництвом і поширенням цінностей мистецтва).

Хронотоп як стрижень даної системи виконує функцію *встановлення зв'язку між картинами світу минулого і сучасного, традиційною та інноваційною світоглядними моделями*. Крім того, хронотоп як структура часопростору має *два вияви*: зовнішній (реальний регіонально-історичний контекст буття народної художньої культури) та внутрішній (ідеальний уявний образ топосу та хроносу всередині семантичного поля народної художньої культури). З точки зору діалогічної філософії текст української культури і, зокрема, 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. Поліфонія української культури відповідає пріоритетам розвитку суспільства доби постмодерну та альтермодерну, яким притаманні плюральність, гетерохронність, полікультурність, взаємні переходи і стиснення-компресії часу та простору.

Хронотоп українського фольклору – це семантичне поле взаємодії язичництва та християнства (релігійний синкретизм), наслідком якого 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.

Координатами традиційного українського часопростору є три символічні іпостасі: Центр, Чужий та Софія. 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. Казка як полегшена копія міфу фіксує ключові архетипічні структури традиційного хронотопу та постає 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 софійного 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.

Традиційний хронотоп народної культури є чинником формування етнічної ідентичності українців. Остання відрізняється наступними рисами: прикордонним характером, бінарною топікою Сходу і Заходу у поєднанні із постсучасною деконструкцією даних категорій на користь плюралізму, діалектичною єдністю національного і запозиченого, амбівалентною погодженістю відкритості та ізольованості, розходженням мовного та етнонаціонального аспектів з їх подоланням через транскультуру.

Позаісторичною основою моделювання аксіосфери української народної художньої культури є архетипи як апріорні позачасові форми, відносно стійкі стосовно темпоральності культурні константи (фігури), що визначають ціннісну динамку розвитку фольклору та художньої реальності. На основі дослідження етимології смислового поля в українському просторі доведено, що воно є основним ретранслятором індоєвропейських архетипів та засобом збереження стародавніх

релігійних вірувань. Визначено, що глибинною основою українських дохристиянських релігійних уявлень, в яких відображено архаїчні соціальні інститути, є індоєвропейські архетипи Вождя/Героя, Аніми/Анімусу/Софії, Самості (кола-мандали, Центру) та Трікстера (Тіні, периферії, маргіналії).

Архетипічний підхід до структури традиційного міфопоетичного хронотопу дозволяє репрезентувати останній як серію тріад-паралелізмів: минуле-теперішнє-майбутнє, нижній світ – середній світ – верхній світ, зав'язка-кульмінація-розв'язка, самість-іншість-самість, реальне-Уявне-Символічне, дім-поле-храм, ліс-печера-скарб, свій-чужий-третій тощо. Тріадичність стосується усіх параметрів буття людини: особистого (психіка), комунікативного (соціум), часового та просторового, релігійного та художнього, сценарно-ритуального та повсякденного. Відтак, сама культура у її будові (генетичний шар, ментальний шар, символічний шар, або архетипи-сенси-кентипи) є тріадичною. Дані архетипи є стійкими і кладуться в основу нових міфологічних Всесвітів. Це взірцеві моделі, що втілюють сакралізовані соціальні функції. Українська міфопоетика як органічна складова індоєвропейської народноепічної традиції відображає архаїчний сакральний світогляд, що виявляє себе як в історичний, так і в теперішній час.

Народна художня культура піддається численним трансформаціям у різних хронотопах, куди входить у якості ядра її незмінний міфопоетичний іманентний часопростір, провокуючи постійну гетерохронність, зустріч часів. Такі стилізації породжують фольклоризм та неофольклоризм. Якщо фольклор – це явище, що належить до доби премодерну (першої хвилі), то фольклоризм як вияв другої хвилі – це модерний феномен, а неофольклоризм – яскравий вияв постмодерну, третьої хвилі (або постфольклору). Фольклоризм раціоналізує та стилізує фольклор, утримуючи традицію, а неофольклоризм – пропонує його повне переформатування у бік діалогу глобального і локального в транскультурі (ми застосовуємо для цього діалогу термін «етнофутуризм»). Донині точаться дискусії про етичну та естетичну цінність неофольклоризму по відношенню до фольклору та фольклоризму, про його потенційні буттєві адекватності та реальні симуляції на арт-ринку, його версії у межах мультикультуралізму та глоболокалізації.

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) набуває характеру дихотомій «революція – контрреволюція», «білі – червоні», «ми – вони», «наші – не наші» тощо). Бінарна опозиція Середини та Маргіналій дає нам дві істотні проекції етилованих, відповідно, позитивно і негативно Космосу і Хаосу: «Радянський Союз – Америка» (у просторі) та «світле пролетарське майбутнє – темне буржуазне минуле» (у часі). Софійний архетип Золотого Віку трансформується з минулого у майбутнє: на зміну антеїзму приходять дзеркально «перегорнута» футуристична система цінностей. Загалом, радянський хронотоп утримує традиційні аксіосферу та семіосферу міфопоетичної народної культури із незначними варіаціями у бік нового ладу, зокрема, посилюється момент общинності та колективності, що продовжує традиції архаїчної міфологічно-казкової сизигії/соборності, містичної цілісності, але в новому класовому контексті.

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 приходять Хронотоп як стрижень цієї системи виконує функцію *встановлення зв'язку між картинами світу минулого і сучасного, традиційною та інноваційною світоглядними моделями*. Крім того, хронотоп як структура часопростору має *два вияви*: зовнішній (реальний регіонально-історичний контекст буття народної художньої культури) та внутрішній (ідеальний уявний образ топосу та хроносу всередині семантичного поля народної художньої культури). З точки зору діалогічної філософії, текст української культури і, зокрема, народної художньої культури як хронотопний тип культурно-історичної цілісності є простором діалогу культур як процесу взаємопроникнення смислів, що збагачує, але не підміняє місцеві потенції розвитку.

В дискурсі розвитку актуального мистецтва значних змін зазнають структура та функції народної художньої культури. Сучасна українська народна художня культура являє собою оригінальний синтез народних традицій з новими цифровими технологіями. Кардинально відмінні семіотичні системи синтезуються в єдиній хвилі шоу-культури. Спостерігається підміна фольклорної дії видовищем, що у цілому

відповідає соціокультурній ситуації «візуального повороту», але десакралізує народну традицію. У ситуації постмодерну накреслюється дисонанс між локальними топосами консервації фольклорних цінностей, де зберігається традиційна народна художня культура (так звана «провінція»), та новими осередками фольклорної творчості й богемно-мистецького неофольклоризму, де творяться інноваційні форми фольклору і його стилізованих арт-версій: наприклад, майданний фольклор, фольклор урбанізованих верств населення та 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 традиціоналізм як установка на консервацію традиційної системи цінностей етносу. Формою інституціалізації традиціоналістських умонастроїв є місцеві осередки збереження народної традиційної культури – своєрідні локальні топоси із власними структурами часопростору, в межах якого діє виразна романтично-просвітницька установка на етнокультурний архетип як на свого роду образ Золотого віку, втіленого у метанаративах фольклору. Відповідно до антеїзму та консерватизму даного локального семантичного поля зберігаються старі культурні форми (фольклор) та творяться стилізовані під старовину нові (фольклоризм та аматорське мистецтво).

Окреслене поле досліджень хронотопу української народної художньої культури не є вичерпаним. Перспективними напрямками подальших досліджень з обраної проблеми є: розкриття екзистенційної природи хронотопу як моделі діалогу фігури Софії та фігури Чужого; диференційоване вивчення структурних елементів української народної художньої культури; розкриття змісту просторово-часових реалій народної аксіосфери; подальша розробка мета-проблематики культурологічного знання на базі теорії хронотопу; визначення механізмів практичної реалізації хронотопного дискурсу аналізу фольклору в актуальних культурних практиках; пошук ефективних форм виживання традиції в альтермодерні шляхом синтезу глобального та локального, архетипного та інформаційного, універсального та партикулярного, космічного та етнічного начал у новітньому постфольклорі; поєднання досліджень фольклору та постфольклору з культурологічними студіями глокалізму, етнофутуризму, транскультури, новітньої космогонії тощо.

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. Коды культуры: сущность и назначение / Г. А. Аванесова, И. А. Купцова // Социально-гуманитарные знания. 2008. № 1. С. 30–43.
4. Аванесова Г. А. Взаимодействие культур // Культурология. XX век. Словарь. С. 70–73.
5. Аверинцев С. С. Мифы // Литературный энциклопедический словарь / [под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева]. Москва: Советская энциклопедия, 1987. С. 222–225.
6. Аверинцев С. С. Символ // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. Москва: Советская энциклопедия, 1987. С. 378–379.
7. Аверинцев С. С. Аналитическая психология К. Юнга и закономерности творческой фантазии // Вопросы. Литературы. 1970. № 3. С. 122.
8. Аверинцев С. С. Архетипы. Мифы народов мира. Москва, 1997. Т. 1. С. 110–111.
9. Аверинцев С. С. Архетипы [Электронная библиотека]. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://singulyarnost.ru/arhetipy-averincev-s-s>
10. Аверинцев С. С. Концепция Софии и смысл иконы // София-Логос. Словарь. Київ : Дух і літера, 2001. С. 6–13.
11. Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы : Монография. Москва : Наука, 1977. 320 с.
12. Аксенов Г. Причина времени. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. 302 с.
13. Акуленко В. І. Становлення і розвиток законодавства про охорону і використання пам'яток культури в Україні (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.
14. Антология мировой философии: В 4 т. / АН СССР. Ин-т философии. Философское наследие. Москва, 1969. Т.1: Философия древности и средневековья. 936 с.
15. 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.
16. 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.

17. Аристотель. Собрание сочинений: в 4 т. / [пер., вступ. статья и примеч. И. Рожанский]. Москва: Мысль, 1976. 1983. (Философское наследие). Т. 3. 1982. 613 с.
18. Армарский М. А. Социально-культурная деятельность как предмет научного осмысления. Санкт-Петербург : Концерт, 2008. 798 с.
19. Артемов В. М. Ценности нового века: свобода и нравственность // Социально-гуманитарные знания. 2002. № 4. С. 163–175.
20. Архетипы в фольклоре и литературе. Кемерово: Кузбассвузиздат, 1994. 124 с.
21. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги первая и вторая. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
22. 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. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://slavya.ru/trad/afan/index.htm>.
23. Афоніна О. С. Коди культури і «подвійне кодування» в мистецтві: монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 314 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. Донецьк : Донецький національний університет, 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 // Интернет-журнал «Ліва» [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://liva.com.ua/finitude-badiou.html>
29. Бадью А. Настоящее отсутствует, если люди сами не заявляют о себе... / пер. с франц. Д. Колесника. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://left.by/archives/2325>
30. Балашов Л. Е. Что такое философия? Москва : Academia, 1999. 33 с.
31. 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.
32. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / [пер. с франц. Г. К. Косикова]. Москва : Прогресс, 1989. 616 с.
33. Барт Р. Удовольствие от текста // Барт Р. Избранные работы. Семиотика: Поэтика / [пер. з франц. Г.К. Косикова]. Москва : Прогресс, 1989. С. 462–518.
34. Бауман З. От паломника к туристу // Социологический журнал. 1995. № 4. С. 133–154 [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.socjournal.ru/article/198>

35. Бауман З. Текущая современность / пер. с англ. Ю.В. Асочакова. Санкт-Петербург: Питер, 2008. 240 с.
36. Бахтин М. М. Дополнения и изменения к «Рабле» // Вопросы философии. 1992. № 1. С. 134–164.
37. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худож. лит., 1975. С. 234–407.
38. 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.
39. Бахтин М. М. Эпос и роман. Санкт-Петербург : Издательство «Азбука», 2000. 304 с.
40. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
41. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. 502 с.
42. Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. Москва : Художественная литература, 1986. 541 с.
43. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва : Советская Россия, 1979. 318 с.
44. Бахтин М. М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва: Художественная литература, 1975. С. 72–233.
45. Башарин А.С. Городская песня // Современный городской фольклор. Москва, 2003. С. 507–513.
46. 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.
47. Бенедикт Р. Модели культуры // Культурология : Дайджест. 2005. № 1. С. 108–134.
48. Беньямін В. Мистецтво в епоху його технічного репродукування // Беньямін В. Вибране. Львів, 2002. 214 с.
49. Бергсон А. Введение в метафизику / [пер. с фр. В. Флеровой и И. Гольденберга] // Творческая эволюция. Материя и память. Мн.: Харвест, 1999. 1408 с.
50. Бергсон А. Два источника морали и религии / [пер. с фр. А. Гофмана]. Москва : Канон, 1994. 384 с.
51. Бергсон А. Замечания о теории относительности / [пер. с фр. И. Блауберг] // Избранное: сознание и жизнь. Москва: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2010. 399 с.
52. 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.
53. Бергсон А. Из сборника «Мысль и движущееся» / [пер. с фр. И. Блауберг] // Избранное: сознание и жизнь. Москва : РОССПЭН, 2010. 399 с.

54. Бергсон А. Материя и память / [пер. с фр. И. Блауберг] // Собр. соч. в 4-х т. Москва: Московский клуб, 1992. Т.1. 336 с.
55. Бердяев Н. Смысл истории. Москва : Мысль, 1990. 176 с.
56. Березкин Ю. Е. Трикстер как серия эпизодов // Труды факультета этнологии. Санкт-Петербург: ИДПО «Европейский университет в Санкт-Петербурге», 2003. С. 97–164.
57. 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.
58. 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.
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. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://readbookz.com/book/181/6320.htm>
61. Бігус О. О. Народно-сценічна хореографія Прикарпатського регіону: становлення та тенденції розвитку [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 26.00.01. Київ : Київ. нац. ун-т культури і мистец., 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 [Текст]. 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. Людина без історії : Монографія. Київ : Видавець Білявський, 2015. 371 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. Топос «Ліс – Печера – Скарб» contra топос «Дім – Поле – Храм»: Чужий. Ініціація. Страх // Вісник Чернігівського національного педагогічного університету. Випуск 95: Філософські науки: III 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.
67. Більченко Є. В. Чужий. Інший. Ближній. Філософія діалогу як філософія Третього: Монографія. Київ : Видавництво НПУ імені М. П. Драгоманова, 2010. 388 с.

68. Бітаєв В. А. Исторична культурна спадщина та проблема гуманізації естетичного виховання // *Культура України: цілісність у регіональній різноманітності* : Зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., Київ, 19 листопада 2008 р. 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. 575с.
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 / Большаков В.Д., Вник Н.А. // *Методологические вопросы художественной культуры*. Новосибирск, 1981. С. L–40.
76. Бонецкая Н. К. М. М. Бахтин и традиции русской философии // *Вопросы философии*. 1993. № 1. С. 83–93.
77. Борев В. Ю. *Культурология и массовая коммуникация* / В. Ю. Борев, А. В. Коваленко. 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. Браичевський М. Ю. *Утвердження християнства на Русі: Монографія*. Київ: Наукова думка, 1988. 264 с.
81. 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.
82. Булатова Д. С. К методологии анализа кризисных процессов в отечественной культуре. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://z3950.ksu.ru/phil/0689643/042-045.pdf>
83. Буррио Н. Глобализация и апроприация. *Moscow Art Magazine*. 2004. № 56. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://moscowartmagazine.com/issue/33/article/613>
84. Буткевич О. Б. *Красота: природа, сущность, формы*. Ленинград : Художник, 1979. 436 с.
85. Бучма О. *Релігійна духовність особистості і етнічність // Етнос і релігія: теорія і контекст сьогодення*: [зб. повідомлень колоквиуму «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.

86. Быстрицкий Е. К. Феномен личности: мировоззрение, культура, бытие / Ин-т философии АН УССР. Київ : Наук. думка, 1991. 200 с.

87. Быховская И. М. Сравнительно-культурные (компаративные, или кросскультурные) исследования // Культурология. XX век. Словарь. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1996. С. 439–442.

88. Вайль П. Принцип матрешки / П. Вайль, А. Генис // Новый мир. 1989. № 10. С. 247–250.

89. Вайль П., Генис А. 60-е. Мир советского человека. Москва : Новое литературное обозрение, 1996. 368 с.

90. Вальденфельс Б. Мотив Чужого / [пер. с нем С. Логинова]. Минск : ПроPILEI, 1999. 176 с.

91. Вальденфельс Б. Возможности феноменологии сегодня / [пер. с нем. С. Логинова]. Минск : ПроPILEI, 1999. С. 163–175.

92. Вальденфельс Б. Вступ до феноменології / [пер. з нім. М. Д. Култаєвої]. Київ : Альтерперс, 2002. 176 с.

93. Вальденфельс Б. Ответ чужому: основные черты респонзивной феноменологии / [пер. с нем. О. Шпараги] // Мотив чужого. Минск : ПроPILEI, 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. «Сучасна гуманітарна бібліотека».

95. Веккер Л. И. О пространственно-временной геометрии психического изображения // Восприятие пространства и времени. Ленинград, 1969.

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]. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.fidel-kastro.ru/filosofy/wittgenstein/1999_3_10.htm

98. Водяний Б. О. Народна інструментальна музика Західного Поділля: проблема еволюції традиційних форм музикування: Дис...канд. мистецтвознавства: 17.00.02 / Російський ін-т історії мистецтв. Сектор інструментознавства. Санкт-Петербург, 1993. 189 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. I. 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 С.М. Институализовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка. Київ : Інститут культурології НАМ України, 2010. 248 с.
104. Волков К. Н. Психологи о педагогических проблемах: Кн. для учителя / Под ред. А. А. Бодалева. Москва : Просвещение, 1981. 128 с.
105. Волкова Е. В. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1976. 266 с.
106. Волкова Е. В. Произведение искусства в мире художественной культуры Е.В. Волкова. Москва : Искусство, 1988. 240 с.
107. Волховский Р.С. Вещественность знака как фактор художественного воздействия // Эстетические очерки. Москва : Музыка, 1974. С. 164–180.
108. Вопросы социального функционирования художественной культуры. Москва: Наука, 1964. 269 с.
109. Габермас Ю. Філософський дискурс Модерну / [пер. з нім. В. М. Купліна]. Київ : Четверта хвиля, 2001. 424 с.
110. Гаврилов Д. А. Трикстер. Лицедей в евроазиатском фольклоре. Москва : Социально-политическая мысль, 2006. 240 с.
111. Гаврилов Д. Мифологический образ Тёмного Бога в языческой Традиции индоевропейцев // Вестник Традиционной Культуры. Вып. № 2 / под ред. Наговицына А. Е. Москва., 2004. С. 53–84.
112. Гаврилов Д. О функциональной роли Трикстера. Локи и Один как эддические трикстеры // Вестник Традиционной Культуры: статьи и документы. Вып. №3 / под ред. Наговицына А. Е. Москва, 2005. С. 33–59.
113. Гаврилов Д. А. Боги славян. Язычество. Традиция / ред. А. Е. Наговицын. Москва : Рефл-Бук, 2002. 464 с.
114. Гаврилов Д. А. К вопросу об исследовании традиционной политеистической культуры // Schola-2004. Сборник научных статей философского факультета МГУ/ Под ред. И. Н. Яблокова, П. Н. Костылева / Сост. А. В. Воробьев, П. Н. Костылева. Москва : Издательство «Социально-политическая мысль», 2004. 292 с. С. 96–102.
115. Гаврилов Д. А. К определению трикстера и его значимости в социокультурной 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.
116. 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. Моцелкова. Москва : Издательство «Социально-политическая мысль», 2006. С. 166–178.
117. Гаврилов Д. А. Трюкач. Лицедей. Игрок. Образ трикстера в евроазиатском фольклоре. Москва : Издательство «Ганга» при участии ИЦ «Слава», 2009. 288 с.
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) / редкол.: Тавризян Г. М. (отв. ред.) [и др.]; Ин-т философии АН СССР. Москва : Наука, 1982. С. 188–212.
122. Гаспаров М. Л. О русской поэзии: анализы, интерпретации, характеристики. Санкт-Петербург : Азбука, 2001. 480 с.
123. Гасперов Б. О некоторых принципах структурного анализа музыки // Проблемы музыкального мышления. Москва : Музыка, 1974.
124. Гвардини Р. Конец Нового времени // Вопросы философии. 1990. № 4. С. 127–164.
125. Гегель Г. В. Ф. Философия природы / [отв. ред. Е. Ситковский; ред. коллегия: Б. Кедров и др.] // 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, 1968–1972 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 / [пер. с англ. Е. М. Лазаревой] // Антология исследований культуры. Интерпретация культуры / [Сост. и ред. Л.А. Мостова]. СПб. : Университетская книга, 1997. Т. 1: Интерпретация культуры. 728 с. (Культурология XX век).
132. Гіденс Е. Нестримний світ. Як глобалізація перетворює наше життя. Рутледж, Нью-Йорк, 2000.
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 // Глинский Б. А., Грязное В. С., Дынин Б. С., Никитин Е. Д. 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 // Матеріали міжнар. наук. конф. «Людина – Світ – Культура». Київ : ВПУ «Київ ун-т», 2004. С. 132–135.

137. Головка Б. А. Культура українського села в період соціальних трансформацій // Діалог культур: дослідження, практики, виклики: Зб. матеріалів наук.-теорет. конф., Київ, 3–5 жовтня 2011 р. Київ : НАКККіМ, 2012. 208 с. С. 33–35.
138. Голубовский Е., Деменов Е. Проект «Смутная алчба»: Александр Ройтбурд // День, 2010. 28 октября. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.artukraine.com.ua/articles/130.html>
139. Гольдентрихт С. С. О природе эстетического творчества. Москва: Изд-во Моек.ун-та, 1977. 248 с.
140. Гончаренко Н. В. Диалектика прогресса культуры [Текст] : [монографія] / Н. В. Гончаренко ; Акад. наук Укр. ССР, Ин-т искусствоведения, фольклора и этнографии им. М. Ф. Рильского. 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 мысль 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. С. Філософія в українській культурі (методологія та історія). Філософські нариси. Київ : Центр практичної філософії, 2001. 236 с.
145. Горський В. До питання про джерела символізму Г. Сковороди // Сковорода Григорій : Образ мислителя / В.М. Нічик, В.С.Бишовець, Я. М. Стратій. Київ : Інститут філософії НАН України. 1997. С. 157–164.
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 арк.
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. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/290619?idsource=277922&mainlang=rus>
150. Грица С. Й. Ендогенна природа фольклору // Філософська і соціологічна думка. 994. № 7–8. С. 62–80.
151. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі: Вибрані статті. Тернопіль : Астон, 2000. 228 с.
152. Гриценко О. А. Українська культура і європейська інтеграція / Гриценко О., Гончаренко Н., Мягка Є. ; Наук. ред. тексту О. Гриценко // Збірник аналітичних матеріалів до Всеукраїнської науково-практичної конференції «Художньо-освітній простір України в контексті новітньої історії». Київ, 2007. 99 с.
153. Грінченко М. Історія української музики. Київ : Спілка. 1922. 241 с.

154. Громова И. Б. Культурная деятельность в системе деятельности // Культурная деятельность. Опыт социологического исследования. Москва: Наука, 1981. С. 150–160.
155. Грофф С. Революция сознания: Трансатлантический диалог / С. Грофф, Э. Ласло, П. Рассел ; [пер. с англ. М. Драчинского]. Москва : ООО «Издательство АСТ», 2004. 248 с.
156. Грушевський М. С. Історія української літератури: В 6 т. 9 кн. Т. 1. / Упоряд. В. В. Яременко; Авт. передн. П. П. Кононенко; Приміт. Л. Ф. Дунаєвської. Київ : Либідь, 1993. 392 с. («Літературні пам'ятки України»).
157. Грюнбаум А. Философские проблемы пространства и времени / [пер. с англ. Ю. Молчанова]. Москва : Прогресс, 1969. 589 с.
158. Губерський Л. В. Культура. Ідеологія. Особистість: Методолого-світоглядний аналіз / Л. В. Губерський, В. П. Андрущенко, М. І. Михальченко; Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка [та ін.]. Київ : Знання України, 2002. 580 с.
159. Губман Б. Л. Искусство // Культурология. XX век. Словарь / Сост. А. Я. Левит. Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. С. 159–161.
160. Губман Б. Л. Историзм // Культурология. XX век. Словарь. С. 164–168.
161. Гумбрехт Х.-У. «Современная история» в настоящем меняющегося хронотопа // НЛО. 2007. № 83. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/83/gu5.html>
162. Гуменюк Т. К. «Анабасис» митців у просторі постсучасного мистецтва // Духовність українства. Вип. перший.: Зб. наук. пр. Житомир: ЖДПУ, 1999. С. 111–113.
163. Гуменюк Т. К. Естетичний дискурс постмодернізму // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: ДАКККиМ, 2001. № 1. С. 39–47.
164. Гуменюк Т. К. Культура кінця ХХ століття у постмодерністському відображенні // Художня культура: історія, теорія, практика: Зб. наук ст. Київ: М-во культури і мистецтв України, ПІК ПК, Київський ун-т ім. Т. Г. Шевченка, 1997. С. 126–142.
165. Гуменюк Т. К. Мистецтво у просторі постмодернізму // Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: Зб. наук пр. Київ: КДЛУ, 1999. С. 156–167.
166. Гумилев Л. Н. Древняя Русь и Великая степь. Санкт-Петербург : Кристалл, 2001. 768 с.
167. 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.
168. Гуревич П. С. Гуманизм и вера: (Дискуссионные вопросы взаимоотношения современного религиозного сознания и светской гуманистической традиции). Москва : Знание, 1990. 64 с. (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Атеизм и религия: история, современность»; № 1).
169. Гуревич П. С. Проблема Другого в философской антропологии М.М. Бахтина // М. М. Бахтин как философ: Сб. науч. тр. Москва, 1992. С. 83–96.

170. Гусев В. Е. О специфике восприятия фольклора (К проблеме синестезии в искусстве) // Творческий процесс и художественное восприятие. Ленинград: Наука, 1978. С. 79–90.
171. Гусев В. Е. Русская народная художественная культура (теоретические очерки). Санкт-Петербург, 1993. 110 с.
172. Гусейнов А. А. Диалог культур: возможности и пределы // Вопросы культурологии. 2008. № 9. С. 6–9.
173. Гусерль Е. Досвід і судження. Дослідження генеалогії логіки / [ред. І вид. Л. Ландгребе; пер. з нім. і післямова В. Кебуладзе]. Київ : ППС-2002, 2009. 356 с.
174. Гуссерль Е. Криза європейського людства і філософія // Філософська і соціологічна думка. 1996. № 7-8. С. 35–68.
175. 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.
176. Гуссерль Э. Идея феноменологии. Пять лекций / [пер. с нем. Н. Артеменко]. Санкт-Петербург : Гуманитарная Академия, 2006. 224 с.
177. Гуссерль Э. Картезианские медитации / Э. Гуссерль; [пер. с нем. В. Молчанова]. Москва: Академический Проект, 2010. 229 с.
178. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология / [состав. В. Куренной] // Избранные работы. Москва : Издательский дом «Территория будущего», 2005. 464 с
179. Гуссерль Э. Логические исследования / [пер. Э. Бернштейн; предисл. С. Франка]. Москва: Книгоиздательство «Образование», 1999. Т. 1. 1999. 224 с.
180. 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.
181. Гуссерль Э. Парижские доклады / [состав. В. Куренной] // Избранные работы. Москва: Издательский дом «Территория будущего», 2005. 464 с.
182. Гуссерль Э. Собрание сочинений / [пер. с нем. В. Молчанова]. Москва : Дом интеллектуальной книги, 2000. Т. 1: Феноменология внутреннего сознания времени. 165 с.
183. Гуссерль Э. Собрание сочинений / [пер. с нем. В. Молчанова]. Москва: Дом интеллектуальной книги, 2001. Т. 4: Картезианские медитации. 142 с.
184. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / [пер. с нем. В. Молчанова] // Собрание сочинений. Москва : Гнозис, 1994. Т.1. 162 с.
185. Дамаскін, Йоан // 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.
186. Данилевский Н. Я. Россия и Европа [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://monarhiya.narod.ru/DNY/dny-list.htm>
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. Данилюк І. «Мовні конфлікти» та конструювання етнічної та національної ідентичності // Соціальна психологія. № 3 (11). 2005. С. 43–51.
189. Дворниченко А. Ю. Город в общественном сознании Древней Руси IX–XII вв. // Генезис и развитие феодализма в России. Проблемы идеологии и культуры. Вып. 10. Ленинград, 1987. С. 20–30.
190. Девис Д. Художественная культура: Эссе о постмодерне. Москва, 1998. 245 с.
191. 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.
192. Делёз Ж., Гваттари Ф. Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения / Жиль Делёз, Феликс Гваттари ; пер. с франц. Д. Кралечкина. Екатеринбург: У-Фактория, 2007. 672 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. Демченко А. И. Отечественная музыка начала XX века. К проблеме создания художественной картины мира. Саратов : Изд-во Саратов. ун-та, 1990. 111 с.
195. Денисюк Ж. З. Постфольклор комунікативних інтернет-практик у функціонуванні аксіосфери суспільства / Автореф. дис. ... доктора культурології. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2018. 40 с.
196. Дерев'янченко О. О. Методичні аспекти аналізу неофольклорних явищ // Українське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 28. С. 201–211.
197. Дерев'янченко О. О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині XX ст. : автореферат дис. на здобуття наук. ступ. канд. мистецтвознавства; спеціальність 17. 00. 03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, Міністерство культури і мистецтв України, Київ, 2005. 23 с.
198. Деррида Ж. О грамматики / [пер. с франц. и вст. статья Н. Автономовой]. Москва : Издательская фирма «Ad marginem», 2000. 512 с. («Университетская библиотека; Серия «1/16»).
199. Деррида Ж. Письмо и отличие / [пер. с франц. В. Лапицкого]. Санкт-Петербург : Академический проспект, 2000. 428 с.
200. Деррида Ж. Позиції: бесіди з Анрі Ронсом, Юлією Крістевою, Жаном-Луї Удбіном, Гі Скарпетта. Київ : Друкарня СП «Кобза», 1994. 160 с.
201. Джидарьян Й. А. Эстетическая потребность. Москва : Наука, 1976. 191 с.
202. Джулай А. А. Музыкальная ментальность: социально-философский анализ // Вестник СевГТУ. Серия : Философия. 2001. № 35. С. 77–86.
203. Джулай А. А. Музыкальная ментальность: сущность и структура // Наукове пізнання: методологія та технологія. 2002. № 10 (спецвипуск). С. 106–110.
204. Дзюба І. Національна культура як чинник майбуття України // Дзюба Іван. Починаймо з поваги до себе: Статті, доповіді. Київ: Просвіта, 2002. С. 40–57.

205. 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.
206. Дианова В. М. Постмодернистская философия искусства: истоки и современность В. М Дианова. Санкт-Петербург, 2000. 387 с.
207. Діксон Д. Збереження народної автентичної культури України // Народна творчість та етнографія. 2003. № 3. С. 122–123.
208. Дмитренко М. К. Українська фольклористика: Акценти сьогодення : Розвідки, статті. Київ : Видавництво «Сталь», 2008. 236 с.
209. Дмитренко М. К. Український фольклор і глобалізація: проблема збереження генетичного коду // Фольклористичні зошити: Зб. наук. праць. Вип. 10. Луцьк, 2007. С. 3–10.
210. Дмитриева Н. А. К проблеме интерпретации // Мир искусств. Москва : Искусство, 1995.
211. Дмитриева Н. А. Краткая история искусства. Москва: Искусство, 1980. 347 с.
212. Добрынина В. И. Философия XX века: современная философия диалога (философия встречи): Ф. Розенцвейг – М. Бубер – Э. Левинас – М. Бахтин. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://society.polbu.ru/dobrynina_philosophyxx/ch20_i.html
213. Довгаленко Н. С. Українська музика ХХ століття: нариси / Одеська держ. музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса : Астропринт, 2009. 120 с.
214. Долгов К. М. Культура и общественный прогресс // Марксистско-ленинская эстетика и художественное творчество. Москва : Прогресс. 1960. С. 5–27.
215. Долгов К. М. Эстетика природы. Москва, 1994. 230 с.
216. Донченко О. Архетипи соціального життя і політика (Глибинні регулятиви психополітичного повсякдення) / О. Донченко, Ю. Романенко. Київ : Либідь, 2000. 334 с.
217. Дорошенко Д. І. Нарис історії України: В 2 т. Київ : Глобус, 1992. Т. 1. 238 с.
218. 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. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.day.kiev.ua/290619?idsource=63912&mainlang=ukr>
219. Дробышева Е. А. Аксиология постмодерна: ирония. Санкт-Петербург : Изд-во СПбГУСЭ, 2008. 179 с.
220. Дробышева Е. Э. Аксиологический анализ феномена массовой культуры // Вопросы культурологии. 2010. № 2. С. 93–96.
221. Дрожжина С. В. Культурна політика сучасної полікультурної України: соціально-філософський та правовий аспекти. Донецьк : ДонДУЕТ, 2005. 198 с.
222. Духопельников В. М. Влияние русской культуры на формирование слобожанського этноса // Харків – столиця російської культури в Україні:

Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції. Харків : Видавництво «АТОС», 2008. 168 с.

223. Дымшиц А. Ленин и Сталин в фольклоре народов СССР // Советский фольклор. Ленинград, 1939. С. 88.

224. Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. Метод социологии / пер. с фр. и послесловие Л. Б. Гофмана. Москва : Наука, 1991. 576 с.

225. Дяків В. М. «Фольклор чудес» у підрадянській Україні 1920-х рр. : дис... канд. філол. наук: 10.01.07 / НАН України; Інститут народознавства. Львів, 2006.

226. Дьяченко Г. В. Экзистенциально-смысловой компонент общения [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.standrews.ru/private/standrews/prices/2007_Djachenko.pdf

227. Дьячкова Е. Между действием и медитацией: украинская музыка 90-х. [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.niurr.gov.ua/ru/ukr_rus/bulletin_4/dyachkova.htm

228. Еліаде М. Священне і мирське // Еліаде М. Мефістофель і Андроген. Київ, 2001. 591 с.

229. 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.

230. 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.

231. Эндрюс Т. Сакральные звуки. Книга о преобразующем воздействии Музыки и Слова / Тэд Эндрюс [Пер. с англ. Барер Ю. Б.]. Санкт-Петербург : Будущее Земли, 2004. 240 с.

232. Еремеев А. Ф. Происхождение искусства. Москва : Молодая гвардия, 1970. 272 с.

233. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис. Москва : Прогресс, 1996. 344 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 філол. 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. 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.
244. Жулинський М. Національні культури і проблеми глобалізації // Слово і час. 2002. № 12. С. 3–11.
245. Забияко А. П. Образ // Культурология. XX век. Словарь. С. 322–323.
246. Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості: Пісні, прислів'я загадки, скоромовки / Упоряд. Н. С. Шумада. Київ : Веселка, 1989. 606 с.
247. Замовляння / Упоряд., передмова, примітки М. К. Дмитренка. Київ : Видавець Микола Дмитренко, 2007. 124 с. (Серія «Народна творчість». Кн. 9).
248. Земцовский, И. И. О современном фольклоризме. Традиционный фольклор в современной художественной жизни. Ленинград : Музыка, 1984. 230 с.
249. Зизаний Лаврентій. Грамматика словенска (Раздел: «Лексис, сиреч речения»). Вильно, 1596.
250. Зміст поняття «художня культура». Мистецтво як форма художньо-образної інтерпретації дійсного та уявного. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.info-library.com.ua/books-text-69.html> Загол. з екрану.
251. Зотов А. Феноменология Гуссерля // Современная западная философия: Учебник. 2-е изд., испр. Москва: Высшая школа, 2005. 781 с.
252. 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, 21–22 жовтня 2010 р. Київ: ТОВ Видавництво «Сталь», 2010. С. 107–112.
253. Зосім О. Л. «Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір» : монографія. Київ: НАКККіМ, 2017. 328 с.
254. Иванов В. В. Об одном типе архаичных знаков в искусстве и пиктографии // Ранние формы искусства. Москва : Искусство, 1972. С. 102–149.
255. Иванова Л. П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02. Санкт-Петербург, 2005. 305 с.

256. Ивлева А. Ю. Об этнической идентичности и культурной самоидентификации. VII конгресс этнографов и антропологов России (Саранск, 9-14 июля 2007 г.) // Регионоведение, 2008. № 2. С. 54–55.
257. Идеальное: Ильенков и Лифшиц / Российский гос. гуманитарный ун-т; Философское общество «Диалектика и культура» / Г.В. Лобастов (ред.). Москва, 2004. 281 с.
258. Иконникова С. Н. Векторы и ориентиры культурологии в пространстве глобализации // Вопросы культурологии. 2008. № 1. С. 4–8.
259. 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.
260. Ильенков Э. В. Что же такое личность? // Ильенков Э. В. Философия и культура / сост., вступ. ст., коммент. и указ. имен А. Г. Новохатько. Москва : Политиздат, 1991. С. 387–414.
261. Ильин А. Н. Субъект в массовой культуре современного общества потребления (на материале китч-культуры): Монография. Омск : Амфора, 2010. 376 с.
262. Ильин Е. Н. Искусство общения // Педагогический поиск / Сост. И. Н. Баженова. Москва : Педагогика, 1990. С. 211–278.
263. Ильин И. П. Постмодернизм. От истоков до конца столетия. Москва, 1998. 376 с.
264. 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.
265. Ингарден Р. Исследования по эстетике. Москва : Издательство иностранной литературы, 1962. 552 с.
266. Индивид и культура: [интервью с А. М. Пятигорским] // Вопросы философии. 1990. № 5. С. 93–104.
267. Интервью с Вальденфельсом / [пер. с нем. К. Лядской] // Вальденфельс Б. Мотив чужого. Минск : Пропилеи, 1999. С. 9–42.
268. 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.
269. История философии. / [Под ред. В. Васильева, А. Кротова, Д. Бугая]. Москва: Академический Проект, 2005. 680 с.
270. 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.
271. Ивановська О. П. Український фольклор як функціонально-образна система суб'єктності. Київ : ТОВ УВПК «ЕксОб», 2005. 227 с.
272. Каган М. К проблеме переходного типа культуры // Античная культура и современная наука. Сб. ст. Москва, 1985. С. 317–321.
273. Каган М. С. Введение в историю мировой культуры / [В 2-х кн.] [Кн. 2]. Санкт-Петербург : Петрополис, 2001. 320 с.

274. Каган М. С. К вопросу о понимании культуры // *Философские науки*. 1989. № 5. С. 78–81.
275. Каган М. С. *Философия культуры* / *Акад. гуманитарных наук, С.-Пб. гуманитарный ун-т профсоюзов [и др.]*. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1996. 416 с.
276. Каган М. С. *Философская теория ценности* / *С.-Пб. гос. ун-т, Акад. гуманитарных наук*. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1997. 206 с.
277. Кагаров Е.Г. Что такое фольклор // *Художественный фольклор*. 1929. Кн. 4–5.
278. Казин А. Л. *Художественный образ и реальность. Опыт эстетико-искусствоведческого исследования*. Ленинград: ЛГУ, 1985. 120 с.
279. Казка [Электронный ресурс]. Режим доступа до ресурсу: http://www.ukrlit.vn.ua/info/criticism/fairy_tale.html
280. Казка як своєрідний жанр народної творчості [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: <http://www.ukrkazka.com/>
281. Каирова Б. Е. Личностно-ценностное измерение культуры // *Вопросы культурологии*. 2009. № 2. С. 9–12.
282. Какабадзе И. М. *Феномен искусства*. Тбилиси: Мекциереба, 1980. 104 с.
283. Калинин А. Т. *Эстетический идеал, искусство, познание*. Москва: Изд-во МГУ, 1983. 120 с.
284. Камю А. *Миф о Сизифе; Бунтарь* / [пер. с франц. О.И. Скуратович]. Минск: ООО «Попурри», 2000. 544 с.
285. Кан А. С. *Швеция и Россия в прошлом и настоящем* / *Российский гос. гуманитарный ун-т*. Москва, 1999. 358 с.
286. Канарский А. С. *Диалектика эстетического процесса: Диалектика эстетического как теория чувственного познания*. Киев: Вища школа, 1979. 214 с.
287. Кант И. *Критика чистого разума* / [под общ. ред. А. Гулыги] // *Сочинения*. в 8-ми т. Москва: Чоро, 1994. Т. 3. 741 с.
288. Карась Г. В. *Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія*. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
289. 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.
290. 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.
291. Кассирер Э. *Философия символических форм. Т. 2. Мифологическое мышление*. Москва – Санкт-Петербург, 2001. С. 19.
292. Кебуладзе В. *Феноменологія досвіду*. Київ: Дух і Літера, 2011. 280 с.
293. Кереньи К. *Трикстер и древнегреческая мифология* / [пер. с англ. А. Тавровский, В. Кирющенко] [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://es-dejavu.ru/t-2/Trickster-3.html>

294. Кизима В. В. Сизигическая рациональность // Разум в постнеклассическую эпоху: антропологические перспективы. Симферополь, 2001. С. 7.
295. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні. Вінніпег; Торонто, 1964. Т. 1. С. 69–70.
296. 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.
297. Клотынь А. Эстетика прочтения фольклора // Советская музыка. 1972. № 2. С. 16–23.
298. Коваленко Г. А. Художественная самодеятельность в 1920-1930-е гг. [Текст] // Преподавание истории и обществознания в школе : Научно-теоретический и методический журнал. 2007. №7. С. 50–53.
299. 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.
300. Козловски П. Культура постмодерна. Москва, 1997. 204 с.
301. Койре А. Очерки истории философской мысли / [пер. с франц. Я. Ляткера]. Москва : УРСС, 2004. 272 с.
302. 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.
303. Колмаков В. Ю. Семантика менталитета // Современная этнопсихология. Хрестоматия / [под общ. ред. А. Е. Тараса]. Минск : Харвест, 2003. 368 с. С. 240–256.
304. Колядки і щедрівки. Т. 1 / Зібрав В. Гнатюк // Етнографічний збірник. Т. XXXV. Львів, 1914. 269 с.
305. Конев В. А. Структура художественной культуры, ее основные противоречия // Диалектика художественной культуры. Куйбышев, 1984. С. 10–21.
306. Конева А. В. Анекдот как феномен культуры. Материалы круглого стола 16 ноября 2002 года. Санкт-Петербург : «Санкт-Петербургское философское общество», 2002. С.70–77.
307. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Москва : Едиториал УРСС, 2005. 352 с.
308. Костомаров Н. И. Славянская мифология // Исторические монографии и исследования. Москва, 1994. С. 9–10, С. 71–79.
309. Кошарний С. Ідея генетичної феноменології в теоретичній спадщині Гуссерля [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.ukma.kiev.ua/ua/nauka/pratsi_vidan/nz/index.php?option=com_content&task=view&id=26&Itemid=47
310. 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. Матеріали науково-практичної конференції (22–23 червня 2018 року). Харків : «Друкарня Мадрид», 2018. 466 с. С. 208–213.

311. Краснокутський Г. Є. Архетип вождя у дзеркалі сучасного українського героїчного міфу: нарцисичний аспект. [Електронний ресурс]. Режим доступу : http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_gum/Kis/2009_2/14.pdf

312. Кривицька О. Конфліктний вимір етнонаціонального розвитку України // Політичний менеджмент. № 3 (12). 2005. С. 42–62.

313. Кривуля О. М. Софійність філософії // Тези доповідей II Харківських Сквородинівських читань «Національна філософія: сучасне, минуле та перспективи». Харків : ХДУ, 1993. С. 3–5.

314. Кривцун О. А. Эволюция художественных форм. Культурологический анализ. Москва : Наука, 1992. 301 с.

315. Кримський С. Архетипи української ментальності // Проблеми теорії ментальності. Київ : Наук. думка, 2006. С. 273–301.

316. Кримський С. Б. Заклики духовності ХХІ 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.

317. Кримський С. Б. Під сигнатурою Софії. Київ : ВД «Києво-Могилянська Академія», 2008. 367 с.

318. Кримський С. Ранкові роздуми. Київ, 2009. 120 с.

319. Кристева Ю. Самі собі чужі / [пер. з франц. З. Борисюк]. Київ : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. 262 с.

320. Кристева Ю. Семиотика. Исследование по семианализу. Москва : Академический Проект. 2013. 289 с.

321. Крымский С. Б. Культурные архетипы или знания до познания // Природа. 1991. № 11. С. 81–93.

322. 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.

323. Кузьмичев И. С. Попутные добавления // А. А. Ухтомский и В. А. Платонова. Эпистолярная хроника. Санкт-Петербург, 2000. С. 184–187.

324. Кулапина О. И. Ладогармоническая система русского фольклора : категории и принципы организации : категории и принципы организации : диссертация... д-ра искусствоведения : 17.00.02. Саратов, 2006. 305 с.

325. Кулешов Р. Литература и миф: архетип трикстера [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://dobryni.com.ua/publ/literatura_r_kuleshov_i_mif/1-1-0-26

326. Кулешов Р.Н. Трикстер: топос маргинальности и выход за пределы [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://dobrynishef.wordpress.com/2011/07/31/%D0%BA%D1%83%D0%BB%D0%B5%D1%88%D0%BE%D0%B2-%D1%80-%D0%BD-%D1%82%D1%80%D0%B8%D0%BA%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80-%D1%82%D0%BE%D0%BF%D0%BE%D1%81-%D0%BC%D0%B0%D1%80%D0%B3%D0%B8%D0%BD%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD>

327. Куликова И. Философия и искусство модернизма. Москва, 1998. 350 с.
328. Культура сіл Харківщини. Конкретне соціокультурне дослідження / А. І. Жогленко, З. І. Алферова, Ю. М. Нагорний. Харків : Регіон-інформ, 2002. 180 с.
329. 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.
330. Культура: традиції та новації, минуле і майбутнє [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.radiosvoboda.org/content/article/902948.html>
331. Культурна політика: методологічні, правові, економічні проблеми: [зб. наук. праць] / Ред. О. А. Гриценко; Український центр культурних досліджень; Інститут культурної політики. Київ, 1995. 64 с.
332. Культурная деятельность: Опыт социологического исследования. Москва : Наука, 1961. 208 с.
333. 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.
334. Курицын В. Книга о постмодернизме. Москва, 1992. 67 с.
335. Кучерюк Д. И. Эстетика труда: ценностные отношения, творчество, человек. Київ: Вища школа, Изд-во при Киев, ун-те, 1989. 162 с.
336. Кэмпбелл Дж. Герой с тысячью лицами: миф. Архетип. бессознательное / [пер. с англ.]. Київ: «София», Ltd., 1997. 336 с.
337. Лакан Ж. Семинары, Книга 17: Изнанка психоанализа (1969/70) / пер. с франц. А. Черноглазова. Москва: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2008. 272 с.
338. Левинас Э. Время и Другой. Гуманизм другого человека / пер. с франц. А. В. Парибка. Санкт-Петербург : Высшая религиозно философская школа, 1998. С. 21–122.
339. Леви-Стросс К. Печальные тропики / [пер. с франц. Г. А. Матвеева. Москва : АСТ; Астрель, 2010. 441 с.
340. Левінас Е. Між нами. Дослідження. Думки-про-іншого / [пер. с франц.]. Київ : Дух і літера, Задруга, 1999. 291 с.
341. Левчук Л. Українська естетика: традиції та сучасний стан. Черкаси : МАКЛАУТ, 2011. 340 с.
342. Левшун Л. В. История восточнославянского книжного слова XI-XVII веков. Минск : Издательский центр «Эконом-пресс», 2001. 352 с.
343. Легенький Ю., Левченко Н., Ткаченко Л. XX век: проблемы художественной культуры. Київ, 1998. 225 с.
344. Леонтьев А. А. Деятельность и общение // Вопросы философии. 1979. № 1. С. 121–132.
345. Леонтьев А. И. Деятельность. Сознание. Личность. Москва : Изд-во полит, лит-ры, 1977. 304 с.

346. 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.
347. Летина Н. Н. Российский хронотоп в культурном опыте рубежей (XVIII – XX вв.) : диссертация ... доктора культурологии : 24.00.01. Ярославль, 2009. 475 с.: ил. РГБ ОД, 71 11-24/5.
348. Лешков В. Русский народ и государство. История русского общественного права до XVIII века: Монография. Москва : Университетская типография, 1858. 615 с.
349. Лившиц М. А. Собрание сочинений в 3-х т. Москва : Изобразительное искусство, 1984. 432 с.
350. Лилов А. О природе искусства. Критика современных концепций буржуазной эстетики А.О. Лилов. Москва : Искусство, 1977. 199 с.
351. Лиотар Ж.-Ф. Заметки о смыслах «пост» // Иностранная литература. 1994. № 1. С. 55–65.
352. Лиотар Ж.-Ф. Ответ на вопрос: что такое постмодерн? // Ежегодник Ad marginem'93. Москва, 1994. 345 с.
353. Лиотар Ж.-Ф. Ситуация постмодерна // Философская и социологическая мысль. 1995. № 5-6. С. 15-38.
354. 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.
355. Липовецкий Ж. Сумерки долга: Безболезненная этика демократических времён. Москва, 1999. 312 с.
356. Липовецкий Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме. Санкт-Петербург, 2001.
357. Липовецкий М. Н. Русский постмодерн: поэтика прозы. Автореф. ... докт. филос. н. Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. института, 1996. 39 с.
358. Лисаковский П. Н. Творческий метод: свойства и отношения. Киев : Мистецтво, 1976. 176 с.
359. Лисенко Я. О. Радянські просвітницькі технології 50-70-х рр. ХХ ст. в контексті українських культурних традицій (на матеріалі Дніпропетровщини) [Текст] : Автореферат... к. мистецтв. наук, спец.: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2009. 19 с.
360. 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 [Текст] : матеріали Міжнародної наук.-практ. конф. Кн. 2. Острог, 1995. 56 с. С. 204–215.
361. Лихачёв Д. С. Своеобразие исторического пути русской литературы X-XVII вв. // Русская литература. 1972. № 2. С. 3–36.
362. Лихачёв Дм. Тысячелетие культуры // Тысячелетие русской письменной культуры (988-1988). Вып. 26. Москва, 1989. С. 5–13.

363. Личковах В., Файзулліна Г. Художня література як етнокультурологія // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ : НАКККиМ, 2015. № I (4). С. 15–22.
364. Личковах В. А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ – початку ХХІ століть. Київ : НАКККиМ, 2011. 224 с.
365. Ліотар Ж.-Ф. Постмодерна культура як пошук нестабільності // «І»: незалежний культурологічний часопис. 2004, № 34. С. 76–79.
366. Лобанова М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики [Текст]. Москва : Музыка, 1994.
367. Лозанова А.Н. К следующим задачам советской фольклористики // Советская этнография. 1932. № 2. С. 3–23.
368. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы. Москва : Академический Проект, 2010, (Серия: Философские технологии). 415 с.
369. Лосев А. Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию: Монография. Москва : Издательство Московского университета, 1982. 479 с.
370. Лосев А. Ф. О поэтическом образе // День поэзии, 1961. Москва, 1961. С. 45–54.
371. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. Москва : Искусство, 1976. 367 с.
372. Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. Москва : Мысль, 1995.
373. Лосев А. Ф. Эстетика т // Философская энциклопедия. Т. 5. С. 570–577.
374. Лосский Н. О. История русской философии. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.vehi.net/nlossky/istoriya/index.html>
375. Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII XIX века). Санкт-Петербург : Искусство, 1994. 758 с.
376. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Москва : Искусство, 1971. 384 с.
377. Лотман Ю. М. Проблема византийского влияния на русскую культуру в типологическом освещении // Византия и Русь. Москва : Наука, 1989. С. 227–231.
378. Лотман Ю. М. Семиосфера ; Культура и взрыв ; Внутри мыслящих миров ; Статьи ; Исследования ; Заметки. Санкт-Петербург : «Искусство-СПБ», 2004. 704 с.
379. Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры // Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство, 2004. С. 392–461.
380. 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.
381. Лукач Д. Своеобразие эстетического в 3-х т. / Пер. с нем.; Общ. ред. и послесл. К. М. Долгова. Москва : Прогресс, 1985. 336 с.
382. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Музична Україна, 1973. 326 с.
383. Майборода О. Як зможе українська об'єднати українців // Газета по-українськи. № 2. 9 вересня 2005. С. 24.

384. Маимин Б. А. Эстетика – наука о прекрасном. Москва : Просвещение, 1982. 192 с.
385. Маклюэн М. Понимание медиа: внешние расширения человека [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.e-reading.club/book.php?book=102820>
386. Маланюк Є. Нариси з історії нашої культури: Монографія. Київ : Акціонерне товариство «Обереги», 1992. 80 [1] с.
387. Малахов В. Віра, вірність, толерантність // Право бути собою. Київ : Дух і Літера, 2008. С. 247–254.
388. Малахов В. С. Зачем России мультикультурализм? / Мультикультурализм и трансформация постсоветских обществ / Под ред. В. С. Малахова и В. А. Тишкова. Москва, 2002. 356 с. С. 48–60.
389. Малахов В. Художественный образ как феномен культуры // Искусство в системе культуры. Ленинград : Наука, 1987. С. 75–80.
390. Малиновский Б. К. Научная теория культуры / [пер. с англ. И. С. Утехина]. Москва : О.Г.И., 2000. 205 с.
391. Малышев И. Л. К определению понятия «музыкальное произведение» // Эстетические очерки. Вып. 3. Москва : Музыка, 1973. С. 142–161.
392. Малышев И. В. Эстетическое в системе ценностей. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовск. Ун-та, 1983. 151 с.
- Мамонова В. А. Мультикультурализм: разнообразие и множество // CREDO NEW. Теоретический журнал. 2007. № 2. [Электронный ресурс]. Режим доступа до журн. : <http://credonew.ru/content/view/606/32>.
394. 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.
395. Манович Л. Будущее изображения [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://mediadepo.blogspot.com/2009/04/blog-post_03.html
396. Маньковская Н. Б. Эстетика постмодернизма. Санкт-Петербург : Алетейя, 2000. 347 с.
397. Мартыненко С. В. Глобализация и культура // Социально-гуманитарные знания, 2008. № 5. С. 77-86.
398. Марченко О. А. Роль національного характеру у формуванні української музичної культури ХІХ століття: дисертація канд. філос. наук: 09.00.12 / Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2003.
399. Махлин В. Л. Михаил Бахтин: философия поступка. Москва : Знание, 1990. 64 с.
400. Махлин В. Л. Риторика поступка М. Бахтина: воспоминания о будущем или предсказания прошедшего? / В. Л.Махлин, Л. Е. Махов, И. В. Пешков. Москва : Знание, 1991. 64 с.
401. Маценко П. Давня українська музика і сучасність. Вінніпег–Монреаль: Культура і освіта, 1958. 32 с.
402. Медриш Д. Литература и фольклорная традиция. Вопросы поэтики. Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1980. 296 с.
403. Межуев В. М. Идея культуры. Очерки по философии культуры: [монография] / Ин-т философии РАН Москва : Прогресс-Традиция, 2006. 408 с.

404. Мелетинский Е. М. Культурный герой // Мифы народов мира. Энциклопедия. Москва : Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 25–28.
405. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. Москва : Наука, 1976. 407 с.
406. Метельова Т. О. Культурна ідентифікація та самоідентифікація України в контексті європейських процесів. // VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Культурна трансформація сучасного українського суспільства»: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 4-5 червня 2009 р. Київ : ДАКККиМ, 2009. Ч. 2. 300 с.
407. Метельова Т. О. Світоглядно-антропологічні основи західноєвропейської філософії від архаїки до модерну : монографія. Київ : Українська книга, 2003. 280 с.
408. Меднікова Г. С. Мистецтво постмодернізму як фактор адаптації особистості. Київ, 2001. 240 с.
409. Мигунов А. С. Искусство и процесс познания. Москва : Изд-во МГУ, 1986. 226 с.
410. Мигунов А. С. Эстетика и искусство во второй половине XX века. Москва, 1991. 64 с.
411. Мид М. Культура и преемственность: исследование конфликта между поколениями / [пер с англ. Ю. А. Асеева] // Мид М. Культура и мир детства: Избранные произведения / Сост. и предисл. И. С. Кона. Москва : Наука, 1988. [Електронний ресурс]. Режим доступа: http://lib.uni-dubna.ru/search/files/ps_mid_kult/ps_mid_kult_2htm#7
412. Мириманов В. Б. Первобытное и традиционное искусство // Малая история искусств. Москва : Искусство, 1973. 205 с.
413. Миролубов Ю. П. Русский языческий фольклор: Очерки быта и нравов. Москва : Беловодье, 1995. 320 с.
414. 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.
415. Михайлова Л. И. Народная художественная культура. Детерминанты, тенденции, закономерности социодинамики. 4-е изд. Москва : Вузовская книга, 2007. 263 с.
416. Міжнародна науково-практична конференція «Традиційна народна культура: збереження самобутності в умовах глобалізації». Тези доповідей. Харків : Регіон-інформ, 2004. 204 с.
417. Міщенко М. Яка ж ідеологія нам потрібна? // Сучасність. 1992. № 3. С. 75–79.
418. Могильний А. П. Культура і особистість: [монографія]. Київ : Вища школа, 2002. 304 с.
419. Молчанов В. Исследования по феноменологии сознания. Москва, Издательский дом «Территория будущего», 2007. 456 с.
420. 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.

421. Найповніший тлумачний словник української мови он-лайн (2010–2012). [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://eslovnik.com/search/search/?search=%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0>
422. Народні байки / Упорядник, передмова М. К. Дмитренка. Серія «Народна творчість. Кн. 5. Київ: Ред. часопису «Народознавство», 2003. 140 с.
423. Неклюдов С. Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. [Электронный ресурс] // Сайт «Дорога менестреля». URL: http://www.menestrels.ru/readarticle.php?article_id=63
424. 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.
425. Николо В. Л. Структуры человеческой деятельности. Москва : Прогресс, 1984. 176 с.
426. Нікітін В., Кузьменко М., Кузьменко О. Культурна політика в Україні: гуманіт. безпека, мова, освіта / Міжнародний центр перспективних досліджень. Київ: Оптима, 2007. 88 с.
427. Новикова Л. И. К методологии гуманитарного познания // М. М. Бахтин как философ. Москва, 1992. С. 97–109.
428. Носов Л. І. Музична самодіяльність Радянської України (1917–1967). Київ : Музична Україна, 1968. 175 с.
429. 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.
430. Овчарук О. В. Ціннісно-сміслові засади українського національного культуротворення у другій половині ХХ століття // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Восьмої міжнар. наук.-творчої. конф., м. Київ, 16 квітня 2015 р. Київ: НАКККіМ, 2015. С. 96–98.
431. Орджоникидзе Г. О диалектике национального и интернационального // Советская музыка. 1975. № 12. С. 67–79.
432. Орлов Б. В. Художественность как бытийствование // Известия Уральского государственного университета. 2006. № 42. С. 123–131.
433. Орлов Г. Дерево музыки [вступ. сл. М. Друскина]. Санкт-Петербург : Советский композитор; Вашингтон : Frager, 1992.
434. Орлов Г. А. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. Москва : Музыка, 1972. С. 8–16.
435. Ортега-и-Гассет Х. Что такое философия? Москва : Наука, 1991. 408 с.
436. 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.
437. Павельчук І. А. Діалог культурних традицій: Рефлексії європейського мистецтва у реноваціях українського постімпресіонізму ХХ століття // Діалог культур: дослідження, практики, виклики: Зб. матеріалів наук.-теорет. конф., Київ, 3–5 жовтня 2011 р. Київ : НАКККіМ, 2012. 208 с.

438. Панарин А. Народ без элиты: между отчаянием и надеждой // Наш современник, 2001. №11. С. 205–219.
439. Парахонський Б. О. Методологічні аспекти культурології // Національний університет «Києво-Могилянська академія». Магістеріум. Вип. 5. Культурологія. Київ: Стилос, 2000. С. 4–11.
440. Пелипенко А. А. Методология анализа и проблемы российской государственности // Общественные науки и современность, 2000. № 5. С. 104–110.
441. Передерни В. Ф. Велична гармонія. Москва : Мистецтво, 1974. 158 с.
442. Пивоев В. М. Прогноз переоценки системы ценностей на рубеже XX и XXI веков // М. М. Бахтин и проблемы методологии гуманитарного знания: Сб. науч. ст. / В. М. Пивоев (отв. ред. редкол.); Петрозаводский государственный университет. Петрозаводск : Издание Петрозаводского университета, 2000. С. 98–115.
443. Пикулик Н. Своєрідність формування тропологічних зразків у духовній культурі Давньої України // Записки Наукового Товариства імені Т. Шевченка. Том ССХХІІ. Львів, 1991. С. 158–180.
444. 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. [Електронний ресурс]. URL: <https://ukrlit.net/article1/1474.html>
445. Погребенник В. Неофольклоризм поезії ранніх українських модерністів (Осип Маковей, Василь Щурат, Агатангел Кримський) / Проблеми фольклоризму // Міфологія і фольклор, № 1 (2), 2009. С. 50–59.
446. Подорога В. Память и Забвение: Т. В. Адорно и «время после Освенцима» // НЛО. 2012. № 116 [Електронний ресурс]. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/p9.html>
447. Поздеев В. А. «Третья культура». Фольклор. Постфольклор // Сайт Государственного республиканского центра российского фольклора (ГРЦРФ). [Електронний ресурс]. URL: http://www.centrfolk.ru/kong_pozdev.htm
448. 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.
449. Помян К. Порядок часу. Київ : Український центр духовної культури, 2008. 462 с.
450. Попович М. Поняття «дискурс» у метафоричному та логіко-лінгвістичному розумінні // Філософська думка. 2003. № 1. С. 27–36.
451. Послание, написано Климентом, митрополитом русским, Фоме, пресвитеру, истолковано Афанасием монахом // Златоструй. Древняя Русь X–XIII вв. / Сост., авторский текст, коммент. А. Г. Кузьмина, А. Ю. Карпова. Москва : Молодая гвардия, 1990. С. 180–190.
452. Пospelов Г. К. Искусство и эстетика. Москва : Искусство, 1984. 325 с.
453. Потебня А. А. Мысль и язык. Киев : СИНТО, 1993. 192 с.
454. Потебня А. А. Эстетика и поэтика. Москва : Искусство, 1976. 614 с.
455. Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант: К решению парадокса времени / [пер. с англ. Ю. А. Данилова]. Москва : Комкнига, 2005. 232 с.

456. 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 ФЛАРЕТА. Київ : Видавничий відділ УПЦ Київського Патріархату, 2010. Режим доступу : <https://parafia.org.ua/biblioteka/svyatoottsivski-tvory/ioan-damaskin-tochnuj-vyklad-pravoslavnoji-viry/>
457. Причепій Є. Феноменологічна теорія свідомості Е. Гуссерля (Критичний нарис). Київ : Наукова думка, 1971. 104 с.
458. 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.
459. Про національні заклади культури : Указ Президента України (із змінами, внесеними згідно з Указами Президента № 58/96 від 15.01.96, № 308/97). Київ, 1997.
460. 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.
461. Про підсумки діяльності Міністерства культури і мистецтв України в 2003 р. : оглядово-аналітична довідка. Київ, 2004. 96 с.
462. Проблема народности в советском музыкальном искусстве на современном этапе / Н. Г. Шахназарова. Москва : Музыка, 1987. 92 с.
463. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. [Електронний ресурс]. Режим доступу : https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Linguist/Propp_2/26.php
464. Пропп В. Я. Принципы классификации фольклорных жанров // Советская этнография. 1964. № 4. С. 148.
465. 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.
466. Психология процессов художественного творчества. Ленинград : Наука, 1980. 285 с.
467. Пустовойт П. Г. От слова к образу. Киев : Рад. Школа, 1974. 189 с.
468. 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.
469. Разеев Д. В сетях феноменологии. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2004. 365 с.
470. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. Москва : Музыка, 1972. 168 с.
471. Раппопорт С. Х. От художника к зрителю: Как построено и как функционирует произведение искусства. Москва : Советский художник, 1976. 237 с.
472. Раппопорт С. Х. Семантика и язык искусства // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. Москва : Музыка, 1973. С.17–59.

473. Редя В. Я. Міжкультурний діалог у музичному мистецтві перехідних періодів // Діалог культур: дослідження, практики, виклики: Зб. матеріалів наук.-теорет. конф., Київ, 3–5 жовтня 2011 р. Київ : НАКККіМ, 2012. 208 с. С. 101–103.
474. Рейхенбах Г. Философия пространства и времени / [пер. с англ. Ю. Молчанова]. Москва : Прогресс, 1985. 344 с.
475. Рзаева Р. О. Конец метанарративов в контексте проблематики прошлого и вызовов будущего // Вопросы философии. 2019. № 1. [Електронний ресурс]. Режим доступа: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=900
476. Риккерт Г. Философия жизни / [отв. за вып. Ю. Хацкевич]. Минск : Харвест, Москва : АСТ, 2000. 240 с.
477. 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.
478. Рікер П. Сам як інший / [пер. з франц. В. Андрушка та О. Сирцової]. Київ : Дух і літера, 2002. 458 с.
479. 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.
480. 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.
481. Рубцова Е. В. Американская философия искусства: «постхудожественная» спецификация искусства. [Електронний ресурс]. Режим доступа : https://superinf.ru/view_helpstud.php?id=3890
482. 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.
483. Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI–XVIII века). Ленинград : Изд-во «Наука», 1971. 288 с.
484. Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. Москва : Русское слово, 1997. 824 с. : ил.
485. Савостьянов Ё. И. Единство познания и творчества в искусстве. Москва : Изобр. Искусство, 1977. 312 с.
486. Савченко С. В. Русская народная сказка. История собирания и изучения. Київ, 1914.
487. 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.
488. 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 : НАКККиМ, 2012. 264 с. С. 27–52.

489. Садовенко С. М. Етнокультурна ідентичність як чинник суспільної організації. // VII Культурологічні читання пам'яті Володимира Подкопаєва «Культурна трансформація сучасного українського суспільства»: Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції, Київ, 4-5 червня 2009 р. Київ : ДАКККиМ, 2009. Ч. 1. 416 с.

490. 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. 190 с. С. 90–95.

491. Садовенко С. М. (у співав.). Порадник для збирачів фольклору: на допомогу працівникам культури : наук.-метод. посіб. / Садовенко С.М., Босик З. О. // За заг. ред. С. М. Садовенко. Київ : Сталь, 2011. 500 с.

492. Садовенко С. М. Розвиток музичних здібностей засобами українського фольклору: Навчально-методичний посібник. Київ: Шк. світ, 2008. 128 с. (Б-ка «Шк. світу»).

493. 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 [Текст]. Київ : Міленіум, 2011. № 3. 222 с. С. 57–62.

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

495. 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. ХХVІІІ]. Київ: Міленіум, 2012. 383 с. С. 101–109.

496. Самохвалова В. И. Культура, цивилизация, глобализация // «Глобализация», «культура», «цивилизация» // Материалы пост. действ. междисциплинарного семинара клуба уч. «Глобальный мир», 07/2003. Вып. 7: «Глобализация», «культура», «цивилизация». С. 57–71.

497. Саяпіна Т. В. Міфопоетика творчості М. М. Коцюбинського: Дис. канд. філол. наук: 10.01.01 / Запорізь. держ. ун-т. Запоріжжя, 2000. С. 34.

498. Севальников А. Ю. Онтологические аспекты виртуальной реальности // Виртуалистика: экзистенциальные и эпистемологические аспекты. Москва : Прогресс Традиция, 2004. С. 209–241.

499. Семашко А. Н. Социально-эстетические проблемы развития художественных потребностей. Киев–Одесса: Вица школа, 1965. 170 с.

500. Семенов О. Искусство, или искусство нашего времени // Новый мир. 1993. № 8. С. 206–220.

501. Сертакова И. Н. Категория красоты как средство культурной самоидентификации и перцепции в странах востока // Аналитика культурологии, 2008. №2 (11). [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://analiculturolog.ru/index.php?module=subjects&func>

502. Силичев Д. А. Критический анализ эстетики Микеля Дюфрена: Автореф. дис. ... канд. филос. наук. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1973.
503. Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Київ : Дух і Літера, 2010. 368 с.
504. Синицький А. М. Мистецтво та моделювання. Київ: Мистецтво, 1973. 256 с.
505. Ситниченко Л. А. Человеческое общение в интерпретациях современной западной философии: (критический анализ): [монография] / Ин-т философии АН УССР. Київ : Наук. думка, 1990. 112 с.
506. Скиба О. В. Історія української літератури та літературно-критичної думки першої половини ХІХ століття. Київ : ЦНЛ, 2006. С. 43–58.
507. Скопцова О. М. Становлення та особливості розвитку народного хорового виконавства в Україні: кінець ХІХ-ХХ століття: Дис...канд. мистецтв.: (17.00.01) / Наук. кер. О. О. Рубаха; Київ. ун-т культури та мистецтв. Київ, 2005. 198 с.
508. Сліпушко О. Софія Київська. Українська література Середньовіччя: доба Київської Русі (Х – ХІІІ ст.): Монографія. Київ : Аконіт, 2002. 400 с.
509. Словник іншомовних слів / [За ред. О. Мельничука]. Київ : Головна редакція Укр. рад. Енциклопедії Академії наук Української РСР, 1977. 775 с.
510. 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.
511. 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.
512. Современная западная философия: Словарь / Сост. : Малахов В. С., Филатов В. П. Москва : Политиздат, 1991. 414 с.
513. Соколов Ю.М. Очередные задачи изучения русского фольклора // Художественный фольклор. 1926. Кн. 1.
514. 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.
515. Солодовникова Н. В. Традиции и новации в народной художественной культуре : диссертация ... кандидата философских наук: 24.00.01 Белгород, 2006. 152 с.
516. Сорокин П. Социальная и культурная динамика. Санкт-Петербург, 2000. 1056 с.
517. Сосенко К. Культурно-історична постать Староукраїнських свят Різдва і Щедрого Вечера. Львів: Накладом авт., 1928. Київ : СІНТО, 1994. 349, [4] с.
518. 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.

519. Соціокультурні ідентичності та практики / Під ред. А. Ручки. Київ: Інститут соціології НАН України, 2002. 700 с.

520. Стельмашук Р.С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х – 30-х рр. ХХ ст. : естетичні та стильові ознаки в контексті епохи / Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 ; НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ., 2003. 20 с.

521. Стельмашук 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.

522. Степин В. С. Культура // Вопросы философии. 1999. № 8. С. 61–71.

523. Стравинский И. Ф. Мысли из «Музыкальной поэтики» / И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы ; сост. Л. С. Дьячкова. Москва : Советский композитор, 1973. 528 с.

524. Страшников К. Эстетические проблемы народности музыкального искусства // Вопросы музыковедения: Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 18. Москва, 1976.

525. Ступарик Б. М. Школі – національне виховання молоді (вибрані статті). Івано-Франківськ : Плай, 2005. 304 с.

526. Субтельний О. Україна: історія / Пер. з англ. Ю. Шевчука. Київ : Либідь, 1991. 512 с.

527. Суворова И. М. Аксиосфера культуры как синергетическая система // Историческая и социально-образовательная мысль. 2014. № 2(24).

528. Суздалева Ю. Герой-трікстер як виразник критики суспільства у творчості Володимира Винниченка. [Електронний ресурс]. Режим доступу до ресурсу: http://www.rusnauka.com/23_NTP_2010/Philologia/70275.doc.htm

529. Супрун В. М. Усна народна творчість: тематика, образна система, методика вивчення: навч.-метод. рек. для підгот. до практич. 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.

530. Сухомлинский В. А. Вибрані твори: У 5-ти т. Т. 3 Київ : Рад. школа, 1977. 670 с.

531. Тайлор Э. Первобытная культура / [пер. с англ. Д. А. Коропчевского]. Москва : Политиздат, 1989. 573 с.

532. 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.

533. Тиллих П. Избранное: Теология культуры / [пер. с англ.]. Москва : Юрист, 1995. 479 с.

534. Ткач М. Дерево роду. Київ: МПП «Анфас», 1995. 112 с.

535. Тойнби А. Постыжение истории / [пер. с англ. Е.Ю.Жарикова]. Москва : Рольф, 2001. 640 с.

536. Толочко П. П. Від Русі до України: Вибрані науково-популярні, критичні та публіцистичні праці. Київ : Абрис, 1997. 400 с.
537. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. Москва : Прогресс – Культура, 1995. С. 28.
538. Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: Семантика и структура. Москва : Наука, 1983. С. 227–284.
539. 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.
540. Тоффлер А. Футурошок / [Пер. с англ.]. Санкт-Петербург : Лань, 1997. 464 с.
541. Тоффлер С. Третья волна / пер. с англ. С. Барабанова и др. Москва : Издательство «АСТ», 1999. 261 с.
542. Традиційна культура в умовах глобалізації: проблем збереження і оновлення етнічно-культурної спадщини: Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції (27-28 серпня 2008 року). Харків : Видавництво «АТОС», 2008. 278 с.
543. 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.
544. Троєльнікова Л. О. Народна художня творчість (фольклор) у досвіді культурологічної рефлексії. [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/soc_gum/Vdakk/2010_2/17.pdf
545. Трубников Н. Время человеческого бытия. Москва : Наука, 1987. 255 с.
546. Тульчинский Г. Л. К упорядочению междисциплинарной терминологии [Електронний ресурс] // Психология процессов художественного творчества. Ленинград, 1980. С. 241–245. Режим доступу до ресурсу: <http://www.philology.ru/literature1/tulchinckiy-80.htm>.
547. Тульчинский Г.Л. Феноменология имиджа и метафизика идентичности // Символы, образы, стереотипы: исторический и экзистенциальный опыт. Санкт-Петербург : Эйдос, 2000. С.100–111.
548. Тюпа В. И. Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ. Москва : Лабиринт, 2001. 192 с.
549. Уайт Л. Избранное: Наука о культуре / [пер. с англ. Р. Газизова]. Москва : РОССПЭН, 2004. 960 с. (Культурология. – XX век).
550. Уемов А. И. Логические основы метода моделирования. Москва : Мысль, 1965. 145 с.
551. Уитроу Дж. Естественная философия времени: Изд. 2-е, стереотипное / [пер. с англ., общ. ред. М. Омеляновского]. Москва : Едиториал УРСС, 2003. 400 с.
552. Українка Леся. Поезія. Драматичні твори. Київ : Наукова думка, 2004. 384 с.
553. Українська культура: Лекції за ред. Дм. Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; вст. ст. І. М. Дзюби. Київ : Либідь, 1993. 592 с.

554. Українська народна культура: традиції та сучасність: Матеріали Донецької міжвуз. наук. конф. студ. і мол. вчен., Донецьк, 28 травня 2004р. / 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.

555. Українська фольклористика. Словник-довідник / Укладання і загальна редакція Михайла Чернопиского. Тернопіль : Підручники і посібники, 2008. 448 с.

556. Українські народні загадки / Зібрав і упорядкував Іван Гурін. Львівське книжково-журнальне видавництво, 1963. 95 с.

557. 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. : іл.

558. Уледов А. К. К определению специфики культуры как социального явления // Философские науки. 1974. С. 22–26.

559. Унамуно М. Вічна традиція // Філософська і соціологічна думка. 1995. № 11–12. С. 100–121.

560. Унамуно М. О трагическом чувстве жизни / [пер. с исп. Е. В. Гараджа.]. Київ : Символ, 1997. 414 с.

561. Усатенко Т. П. Українська національна школа: Минуле і майбутнє: Українознавчий вимір: Монографія. Київ : Наукова думка, 2003. 286 с.

562. 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. Библиогр.: С. 271–275.

563. Ухтомский А. А. Заслуженный собеседник // Интуиция совести. Санкт-Петербург : Питер, 1996. С. 267.

564. Ухтомский А. А. Доминанта. Санкт-Петербург : Питер, 2002. С. 347.

565. Ухтомский А. А. Лицо другого человека. Санкт-Петербург : «Издательство Ивана Лимбаха», 2008. 664 с.

566. Философские проблемы культуры. Новосибирск, 1964. 164 с

567. Философский энциклопедический словарь / Редкол.: С. С. Аверинцев. Москва : Советская энциклопедия, 1989. 815 с.

568. 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.

569. Франко І. Коли ще звірі говорили [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://kazky.org.ua/zbirky/franko-zviri>

570. Фрезер Дж. Дж. Золотая ветвь. Исследования по магии и религии. Киев: Махаон, 2018. 976 с.

571. Фрейденоберг О. М. Миф и литература древности. Москва : Наука, 1978. 605 с.

572. Фромм Э. Психоанализ и религия // Сумерки богов / Сост. и общ. ред. А.А.Яковлева. Москва : Политиздат, 1990. С. 143–221. 398 с. (Б-ка атеист. лит.).
573. Хайдеггер М. Бытие и время / [пер. с нем. В. Библихина]. Москва : Ад Маргинем, 1997. 451 с.
574. Ханин Д. М. Искусство как деятельность в эстетике Аристотеля. Москва : Наука, 1986. 176 с.
575. Хмырова-Пруель И. Б. Концепция ценностей В. П. Тугаринова и ценностная проблематика в отечественной социологии (60 – 90-тые годы XX века) : диссертация ... кандидата социологических наук : 22.00.01. Санкт-Петербург, 2002. 177 с.
576. Храпченко М. Б. Художественное творчество, действительность, человек. Москва: Советский писатель, 1976. 366 с.
577. Хренов Н. А. Культура в эпоху социального хаоса. Москва : Едиториал УРСС, 2002. 448 с.
578. Христиансен Л. Л. Работа с народными певцами // Вопросы вокальной педагогики / Под ред. Л. Б. Дмитриева. Москва, 1976. 38 с.
579. Художественная деятельность. Проблема субъекта и объективной детерминации. Киев: Наукова думка, 1980. 296 с.
580. Художественная культура и развитие личности. Москва : Мысль, 1976. 211 с.
581. 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.
582. Художественная культура: Понятия и термины. Москва : Знание, 1978. 206 с.
583. Художественное в эстетике и в искусстве. / Под ред. Н. В. Гончаренко. Київ : Наукова думка, 1990. 250 с.
584. Художественное творчество: Вопросы комплексного изучения. / Отв. ред. Б.М. Кедров. Ленинград : Наука, 1986. 261 с.
585. Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности. 3-е междунар. изд. СПб.: Питер, 2003. 608 с.
586. Цветаева А., Сараджев Н. Мастер волшебного звона. Москва : Музыка, 1988. 110 с.
587. Чаплик К. М. Трансформація пісенного фольклору лемківських переселенців у Західній Україні (повоєнний період) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / НАН України, Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2010. 20 с.
588. Человек в мире художественной культуры. Приобщение к искусству: процесс и управление. Москва : Наука, 1982. 335 с.
589. Черепанова С. Діалог культур як філософсько-гуманістична традиція вітчизняної освіти // Філософія. Історія культури. Освіта: Доповіді та повідомлення III Міжнародного конгресу українців. Харків : Око, 1996. С. 379–381.

590. 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.
591. Чернієнко В. Хронотопна цінність ідентичності // Філософія гуманітарного знання: соціокультурні виміри. Матеріали Міжнародної наукової конференції 26-27 жовтня 2007 р. Чернівці : Рута, 2006. 271 с.
592. Чернявская Ю. В. Трикстер, или путешествие в хаос // Человек. 2004. № 4. С. 37–52.
593. Черняков А. Онтология времени. Бытие и время в философии Аристотеля, Гуссерля и Хайдеггера. Санкт-Петербург : Высшая религиозно-философская школа, 2001. 460 с.
594. 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.
595. Чижевский А. Л. Космический пульс жизни : Земля в объятиях Солнца. Гелиотараксия. Москва : Мысль, 1995. 768 с.
596. Чижевський Дм. Нариси з історії філософії на Україні: Монографія. Київ : Вид-во «Орій» при УКСП «Кобза», 1992. 230 с.
597. Чичерин А. В. Ритм образа. Москва: Сов. писатель, 1976. 276 с.
598. Чичеров В. Фольклор как средство агитации и пропаганды // Советское краеведение. 1934. № 8.
599. Шабоук С. Искусство-система-отражение. Москва : Прогресс, 1976. 224 с.
600. Шаманизм народов Сибири. Этнографические материалы XVIII–XX вв. : Хрестоматия. Санкт-Петербург : Филологический факультет СПбГУ, 2006. 664 с.
601. Шамина Л. В. Работа с самодеятельным хоровым коллективом. 4-е изд. Москва: Музыка, 1988. 175 с.
602. Шапинская Е. Н. Образ Другого в текстах культуры: политика репрезентации // Обсерватория культуры. 2009. № 3. С. 30–37.
603. Шахнович М. И. Первобытная мифология и философия. Предыстория философии. Москва: Наука, 1976. 240 с.
604. Швецова А. В. Некоторые аспекты изучения национального характера // Сб. материалов междунар. конф. «Пути самопознания человека». Киев-Севастополь, 1997. С. 180–181.
605. Шевченко А. К. Культура. История. Личность. Введение в философию поступка: [монография] / Ин-т философии АН УССР. Київ : Наук. думка, 1991. 192 с.
606. Шейко В. Культура та цивілізація в історико-культурній думці України в добу глобалізації: Монографія / Шейко Василь, Александрова Марина. Київ : Ін-т культурології АМУ, 2009. 312 с.
607. 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.

608. Шейко В. М. Трансформація діалогу культур у цивілізаційно-глобалізаційному світі // Діалог культур: дослідження, практики, виклики: Зб. матеріалів наук.-теорет. конф., Київ, 3–5 жовтня 2011 р. Київ : НАКККіМ, 2012. 208 с.
609. Шейко В. М., Богуцький Ю. П. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина ХІХ – початок ХХІ ст.): [монографія]. Київ : Генеза, 2005. 592 с.
610. Шелер М. Избранные произведения / Пер. с нем.; сост., науч. ред., предисл. Денежкина А. В.; послесл. Л. А. Чухиной. Москва : Гнозис, 1994.
611. Шеллинг Ф. В. Философия искусства / [пер. с нем. и вступ. ст. П. С. Попова]; предисл. М. Ф. Овсянникова. Москва : Мысль, 1966. 496 с. (Философское наследие).
612. Шестаков В. П. Гармония как эстетическая категория). Москва: Наука. 256 с.
613. Шестаков В. П. Очерки по истории эстетики. От Сократа до Гегеля. Москва : Мысль, 1979. 372 с.
614. Шестаков В. П. Проблемы эстетического воспитания (Очерки истории). Москва: Высшая школа, 1962. 120 с.
615. Шестов Л. Momento mori. (По поводу теории познания Эдмунда Гуссерля). Вопросы философии и психологии. Книга 139-140 (IV-V). С. 1–69.
616. Шильман М. Трикстер, Герой, его Тень и ее заслуги [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://abuss.narod.ru/texthtml/trickster.htm>
617. Шимунек Е. Эстетика и всеобщая теория искусств. Москва: Прогресс, 1960. 248 с.
618. Шингаров Г.А. Эмоции и чувства как форма отражения действительности. Москва: Наука, 1971.
619. Шинкарук В. Методологічні засади філософських вчень про людину // Філософська антропологія: екзистенціальні проблеми. Київ., 2000. С. 8–48.
620. Шитов И. П. Природа художественной ценности / Под ред. А. Т. Гордиенко. Київ: Вища школа, 1981. 221 с.
621. Шкода М. Н. Традиції і свята українського народу. Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2009. 384 с. : іл.
622. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. 1. Гештальт и действительность. Москва, 1993. 663 с.
623. 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. Вартапяна, К. Смирнова]. Москва : Логос, 2002. 680 с.
624. Штенберген А. Интуитивная философия Бергсона / [пер. с франц. Б. Бычковского]. Санкт-Петербург : Прометей, 1912. 220 с.
625. Штонь Г. Фольклор і модерн. Сумісність художніх кодів // Дніпро, 1981. № 1. С. 138–143.
626. Шульга Р. П. Искусство и ценностные ориентации личности. Київ: Наук.думка, 1989. 126 с.

627. Шульгіна В. Синергетична парадигма простору культури / В. Шульгіна, О. Яковлев // 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. 400 с. С. 20–25.
628. Щедрина, Г. К. Историческая типология художественной культуры Эстетические основания : Дис. ... д-ра культурол. наук : 24.00.01 СПб., 1999.
629. 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.
630. Щудря Е. П. Художественное предвидение будущего. Київ : Наукова думка, 1976. 246 с.
631. Эйнштейн А. Теория относительности. Избранные работы / [под ред. И. Тамма, Я. Смородинского, Б. Кузнєцова]. Ижевск : НИЦ Регулярная и хаотическая динамика, 2000. 224 с.
632. Эко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. Санкт-Петербург : Алетейя, 2003. 256 с. (Серия «Библиотека средних веков»).
633. Эко У. Открытость произведения искусства // Некоторые проблемы современной зарубежной эстетики. Москва, 1976. Ч. 2. С. 18–32.
634. Элиаде М. Аспекты мифа / [пер. с фр. В. Большаков]. Москва : ИНВЕСТ-ППП, 1995. 240 с.
635. 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.
636. Элиаде М. Мифы, сновидения, мистерии / [пер с англ. В. Федорина]. Москва : Рефл–бук, Київ : Ваклер, 1996. 288 с.
637. Эпштейн М. Миф и человек. К вопросу о художественных возможностях современной литературы / М. Эпштейн, Е. Юкина // Новый мир. 1981. № 4. С. 236–238.
638. Эпштейн М. Знак пробела. О будущем гуманитарных наук. Москва : Новое литературное обозрение, 2004. 864 с.
639. Эпштейн Э. Архетип и кенотип. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.emory.edu/INTELNET/es_kenotype.html
640. Эрикссон Э. Идентичность: юность и кризис. Москва : Прогресс, 1996. 344 с. , 214 с.
641. Эстес К. П. Бегущая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях / [пер. с англ.]. Москва: София, 2004. 496 с.
642. Эстетика : Словарь / [Под общ. ред. А. А. Беляева и др.]. Москва : Политиздат, 1989. 447 с.
643. Эстетическое сознание и процесс его формирования. Москва : Искусство, 1981. 255 с.
644. Эстетическое сознание и художественная культура. Киев : Наукова думка, 1983. 279 с.
645. Этнофутуризм: образ мышления и альтернатива на будущее (манифест) / Центр Льва Гумилёва: Евразийство и скифство Электронный

ресурс. Режим жоступу джо ресурсу: <http://www.gumilev-center.ru/ehtnofuturizm-obraz-myshleniya-i-alternativa-na-budushhee/>

646. 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.

647. Юнг К. Г. Ответ Иову. Москва : Канон, 1995. 352 с.

648. Юнг К. Г. Аналитическая психология. Прошлое и настоящее / [пер. с нем. В. Зеленского]. Москва : Мартис, 1995. 132 с.

649. Юнг К. Г. Архетип и символ / [пер. с нем. В. Зеленского]. Москва : Ренессанс, 1991. 297 с.

650. Юнг К. Г. Архетипы коллективного бессознательного // Структура психики и процесс индивидуации. Москва : Наука, 1996. С. 139–154.

651. Юнг К. Г. Психология образа трикстера. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <http://www.jungland.ru/node/1594>.

652. Юнг К. Г. Об архетипе и в особенности о понятии Анима // Структура психики и процесс индивидуации. Москва : Наука, 1996. С. 17–29.

653. Юнг К. Г. Бог і несвідоме. Москва : «Олімп», ТОВ «Видавництво АСТ-ЛТД», 1998. С. 14.

654. Юнг К. Г. Душа и миф: Шесть архетипов / [пер. с нем.] ; В. И. Менжулин (сост.). Київ : Port-Royal, 1996. 384 с.

655. Юнг К. Г. Об архетипах коллективного бессознательного / [пер. с нем. А.М. Руткевича]. [Электронный ресурс] Режим доступа : http://pryahi.indeerp.ru/psychology/jungian/jung_01.html.

656. Юнг К. Г. Психоанализ и искусство / К.Г. Юнг, Э. Нойманн ; [пер. с нем. Г.Бутузова, О. Чистякова]. Київ : Ваклер, 1996. 126 с.

657. Юнг. К. Г. Архетипи колективного несвідомого. Психологічні типи. Вибрані праці з аналітичної психології // Зарубіжна філософія ХХ століття. Київ : Довіра, 1993. С. 142.

658. Юрій М. Ф. Соціокультурний світ України: Монографія. Видання 2-е. Київ : Кондор, 2004. 738 с.

659. Якобсон П. М. Психология художественного восприятия. Москва : Искусство, 1964. 396 с.

660. Яковец Ю. В. Глобализация и взаимодействие цивилизаций. Москва : ЗАО «Изд-во «Экономика», 2003. 441 с.

661. Ясперс К. Смысл и предназначение истории / [пер. с нем. М.И. Левиной]. Москва : Республика, 1994. 527 с.

662. Ятченко В. Проблема ідеалу в українських обрядових піснях // Грані. Дніпропетровськ, 2001. № 4(18). С. 78.

663. Яусс Х. Р. К проблеме диалогического понимания // Вопросы философии. 1994. № 12. С. 97–106.

664. Adorno T. Aesthetic Theory (Theory and History of Literature) / Adorno, Theodor W. Publisher: Univ Of Minnesota Press; 1 edition (August 12, 1998). 416 p.

665. Amadini M. Ontologia della reciprocità e riflessione pedagogica: Saggio Sulla Filosofia Dell'amore di Maurice Nédoncelle URL :

http://books.google.com/books?id=Cmc8ELkDeoC&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=0CAsQ6AEwATgK#v=onepage&q=Vers%20Une%20Philosophie%20de%20L'amour%20Maurice%20N%C3%A9doncelle&f=false.

666. Bartle R. *Designing Virtual Worlds* / Richard Bartle. N.-Y.: New Riders Games, 2003. 741 p.

667. Bogachyk L. V. Self becomes Dialogical in the Making of and by the Third URL : <http://www.culturedialogue.org/drupal/ru/DSBogachyk>.

668. Bourriaud N. *The Radicant* / Nicolas Bourriaud // Tate Britain, 3 februari t/m 26 april. Sternberg Press, 2009. URL : www.metropolism.org/magazine/2009-no1/een-archipel-van-lokale-reacties/

669. 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).

670. Folk-Lore Record. Vol. II. Appendix. L., 1879. 288 P.

671. Honko L. Four forms of adaption of tradition // *Studia Fennica*. Vol. 26. Helsinki, 1981. P. 23-46.

672. Honko L. Possibilities of international cooperation and regulation in the safeguarding of folklore // *Newsletter*, 1987. №1. P/3.

673. Kristeva J. *La revolution du langage poetique*. Paris : Seuil, 1974. 645 p.

674. Roebben B. Learning in difference. Inter-religious learning in the secondary school in Western Europe / [пер з англ. Є. Більченко]. URL : <http://iifpo.pp.net.ua/publ/11-1-0-119>.

675. 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.

676. Rosenzweig F. *Der Stern der Erlösung* / Franz Rosenzweig. URL : <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/310/>.

677. *Standard dictionary of folklore, mythology and legend*. Vol. I. New-York : Harper & Row , 1984. 1236 p.

678. 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.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А Нотний зразок 1

ТАНЦЮВАЛА РИБА З РАКОМ (Українська народна пісня-небилиця)

Швидко

Тан - цю - ва - ла ри - ба з ра - ком, ри - ба з ра - ком,
а пет - руш - ка з пас - тер - на - ком, з пас - тер - на - ком,
а ци - бу - ля з час - ни - ком, а дів - чи - на з ко - за - ком.
А ци - бу - ля з час - ни - ком, а дів - чи - на з ко - за - ком.

Танцювала риба з раком, риба з раком,
А петрушка – з пастернаком, з пастернаком,
А цибуля – з часником,
А дівчина – з козаком!
А цибуля – з часником,
А дівчина – з козаком!

Танцював сніп з перевеслом, з перевеслом,
А коновка з коромислом, з коромислом,
А макітра з макогоном
Реготались під ослоном,
А макітра з макогоном
Реготались під ослоном:

Приспів:

Ха-ха-ха-ха, го-го-го-го, гоп, гоп, раз-два-три,
Ха-ха-ха-ха, го-го-го-го, гоп, гоп, раз-два-три!

Ха, ха, ха, ха, го, го, го, го, гоп, гоп,

раз, два, три! Ха, ха, ха, ха, го, го, го, го,

гоп, гоп, раз, два, три!

На словах «гоп-гоп» – підскакоки, а на «раз-два-три» – плескання в долоні.

Нотний зразок 2

ОЙ СНОПЕ, СНОПЕ, СНОПЕ ВЕЛИКИЙ

Сучасна обжинкова пісня

Помірно

Ой сно - пе, сно - пе, сно - пе ве - ли - кий,

зо - ло - том - зер - ном ко - лос на - ли - тий.

Ой, снопе, снопе, снопе великий,
 Золотом-зерном колос налитий.
 Ой, снопе, снопе, снопе стеблистий,
 Добре вродила пшениця чиста.
 Ой, снопе, снопе,
 Снопе вусатий,
 Несеш достаток
 У кожну хату.
 У кожну хату,
 В кожну родину,
 Славиш достатком

Нашу Україну (ззначимо, що останні слова за радянських часів були замінені на «славиш достатком кожну країну»).

«ХИТРИЙ ЇЖАК»

Українська народна байка

«Одного разу бігла лисиця до саду і здибала по дорозі їжачка.

– Добрий день, Їжаче!

Каже Їжак:

– Доброго здоров'я!

– Ходи зі мною товаристві у виноград.

А він каже:

– Ой, страшно, Лисичко, бо там господар накладає сильце: можемо упасти в біду.

– О, я, – каже лисиця, – не боюся, я маю школи покінчені, то дам тобі раду!

І пішли.

Наїлися вони винограду і вертаються, та й лисичка піймалася в сильце.

– Ей, – каже, – Їжачку, братику, рятуй!

– Ой, ні, не поможу, бо я казав, що не знаю; та ж ти мені казала, що маєш школи покінчені.

– Ой, – каже лисиця, – я уже зі страху забула геть усе.

Уздрів їжак, що біда, і зачав їй радити:

– Нічого, – каже, – не роби, лиш як газда прийде, а ти зробиш неживою – опусти голову, ноги, так, якби була мертва, – і може ця штука удасться.

Приходить господар, став над лисицею і каже:

– От шкода, що я не був штири дні у саду, аж прочутилася...

– Взяв одною рукою за ніс, а другою – лисичку за хвіст та й викинув її через пліт.

Але лисиці лиш цього було треба, схопилася та й пішла додому. Щось четвертої днини іде лисичка знов у виноград: іде попри їжачову нору і знов кличе його у виноград.

– Та ти забула вже, що з тобою було?

– Ходи, ходи.

– Ну, наїлися вони знов винограду та й лиш зачали іти, їжак упав у сильце.

– Ей, – каже їжак, Сестричко-Лисичко, рятував я тебе, порятуй і ти мене.

– Ну, що я тобі допоможу?

Та й іде геть.

– Рятуй, бійся Бога!

Але лисичка і не чує. Але їжак заплакав:

– Сестричко! Дуже ми жили файно, ходи хоч розпрощайся зі мною.

Ну, вернулася лисичка та й обнялися двоє.

– Ой, – каже їжак, – поцілуймося обоє, бо знаєш, що мені смерть зараз.

– І лисиця вивалила язика і хоче їжачка цілувати. Тоді зловив їжак лисицю за язика і міцно тримає. Зачала лисиця пищати не своїми голосами так, що учув господар та й убіг до саду. Є що видіти! Ну, узяв він борзо, та й лисицю убив, а їжачка поволеньки вибрав із сильця і пустив у сад та й від того часу дуже їжаків шанував, бо видів користь» [422, с. 55–60].

**Українські народні загадки / Зібрав і упорядкував Іван Гурин.
Львівське книжково-журнальне видавництво, 1963. 95 с. [556].**

Явища природи

1. Два брати у воду дивляться, а повік не зйдуться. (Береги)
2. Два брати рідні: одного всі бачать, але не чують, другого всякий чує, але не бачить. (Блискавка і грім)
3. Не куля, не багнет, не снаряд і не меч, а людину б'є на смерть. (Блискавка)
4. Ой за полем, за горами золота нагайка в'ється. (Блискавка).
5. Не вода і не суша, на човні не попливеш і ногами не підеш. (Болото)
6. Срібний кинджал хвильку в хаті полежав і зовсім розтав. (Бурулька)
7. Що росте догори коренем? (Бурулька)
 8. Не звір, а виє. (Буря)
 9. Через воду стежечка, а води не перейдеш. (Веселка)
 10. Червоне коромисло через річку повисло. (Веселка)
 11. Прояснилось наверху, і земля стоїть в пуху. (Весна)
 12. Крутить, вертить, з городу летить. (Вітер)
 13. Без ніг біжить, без крил летить. (Вітер)
 14. Без рук, без ніг, а ворота відчиняє. (Вітер)
 15. Без рук, без ніг, а на гору лізе. (Вітер)
 16. Біжить віл, сам без рог, кого зустрічає, а з дороги не звертає. (Вітер)
 17. Гуляє по полю, та не тінь, гуляє на волі, та не птиця. (Вітер)
 18. Є на світі кінь, всьому світові не вдержати. (Вітер)
 19. Крил не має, скрізь літає та ще й куряву здіймає. (Вітер)
 20. Молоденький розбишака з хати солону зносить. (Вітер)
 21. Прийшов хтось та взяв щось, пішов би за ним, та не знаю за ким. (Вітер)
 22. Рукавом махнув-дерево зігнув. (Вітер)
 23. Батько лежить у сповитку, а син пішов по світку. (Вогонь)
 24. Жувати не жую, а все поїдаю, все тільки їм, а з голоду помираю. (Вогонь)
 25. Маленьке, малюсеньке, а в руці не вдержиш. (Вогонь)
 26. Між двома осоками б'ються хлопці язиками. (Вогонь)
 27. Поки батько народився, син по світу находився. (Вогонь)
 28. Скільки б я не їв, ніколи ситий не буду. (Вогонь)
 29. Червоний гість дерево їсть. (Вогонь)
 30. Мати сина породила, а син матір. (Вода і лід)
 31. Одне каже-побіжимо, друге каже – полежимо, третє каже-похитаймося. (Вода, земля, очерет)
 32. Швидка-прудка, куди йдеш? А тобі, стижень-шишень, навіщо?

33. Що таке пливе і ллється, часом на камінь дерється, як немає – все всихає, звір і птах помирає. (Вода)
34. Був на копанні, був на шльопанні, був на базарі, був на пожарі, молодим був – сім'ю кормив, сам ні крихти не з'їв, а упав – та й пропав, ніхто й кісток не зібрав. (Горщик)
35. Стоїть дід за копами, стріля в бабу галушками. (Град)
36. Біг кінь білобокий через Дунай глибокий, як упав – заіржав, увесь світ задрижав. (Грім)
37. Крикнув віл на сто гір, на сто тисяч городів. (Грім)
38. Стукотить, гуркотить, треба стати розгадати, що тим коням їсти дати. (Грім)
39. Шило-покотило попід небесами ходило, із полями говорило. (Грім)
40. Ввечері вмирає, а зранку оживає. (День)
41. Сірий віл напав на чорну корову. (День після ночі)
42. Чорна корова всіх поборола. Білий віл всіх підвів. (День і ніч)
43. Без крил, без ніг, без рук, а догори лізе. (Дим)
44. Без рук, без ніг, а хату пробіг. (Дим)
45. Залізла Варвара вище амбара і дивиться на небо. (Дим)
46. Кучерявий Іван на гору дерється. (Дим)
47. Летів горобець через хлівець та все вгору хур-хур! (Дим)
48. І тонкий, і високий, а сяде в траві – не видно. (Дорога)
49. Лежить Гася, простяглася, як устане – неба достане. (Дорога)
50. Така я велика, що й кінця не маю, лежу собі тихо, нікого не займаю. Тільки мені добрі люди день і ніч топчуть груди. (Дорога)
51. Їхав пан, у воду впав, сам не замочився, а води побільшало. (Дощ)
52. Коли нема – чекають, коли прийду – тікають. (Дощ)
53. Мене частенько просять, ждуть, а тільки покажусь – ховатися почнуть. (Дощ)
54. Один ллє, другий п'є, третій підростає. (Дощ, земля, пшениця)
55. Горя не знаємо, а гірко плачемо. (Дощова хмара)
56. Сидить півень на вербі, спустив крила до землі. (Дощова хмара)
57. Шумить, гуде і все горою йде. (Завірюха)
58. Коло носа в'ється, в руки не дається. (Запах)
59. Мене ріжуть, мене б'ють, я не злюсь, стаю добрішою. (Земля)
60. Якого поля не можна зорати, на якому полі не можна каміння полічити? (Зоряне небо)
61. Розстелю рогіжку, насиплю горішків, покладу окраєць хліба. (Зорі. Зорі і місяць)
62. Вся дорога всипана горошинками. (Зорі. Зорі і місяць)
63. В синім небі світлячки, не достать до них рукою, а найбільший світлячок зігнувся, як черв'ячок. (Зорі. Зорі і місяць)
64. Тисяча овець, а між ними один баранець. (Зорі. Зорі і місяць)
65. У чистому полі попутані коні, вузлики знати, ніяк розв'язати. (Зорі. Зорі і місяць)
66. Я вода і на воді плаваю. (Крига)

67. Ні в вогні не горить, ні в воді не тоне. (Крига)
68. Без рук, без ніг, без язика, а кричить. (Луна)
69. Живе без тепла, говорить без язика, ніхто його не бачить, а всякий чує. (Луна)
70. Без крил летить, без кореня росте. (Луна)
71. Біг зайчик попід лісок, сипав з гори пісок. (Місяць. Місячне світло. Місяць і зорі)
72. Іде лісом – без шуму ступає, іде водою – хвилі піднімає. (Місяць. Місячне світло. Місяць і зорі)
73. Їхав Волох, розсипав горох, почало світати – нема що збирати. (Місяць. Місячне світло. Місяць і зорі)
74. Лисий віл дивиться через тин. (Місяць. Місячне світло. Місяць і зорі)
75. На небі біліє, світить, а не гріє. (Місяць. Місячне світло. Місяць і зорі).
76. Один пастух тисячу овець пасе. (Місяць. Місячне світло. Місяць і зорі).
77. Повна піч паляниць, посередині книш. (Місяць. Місячне світло. Місяць і зорі).
78. По печі горох-горох і ще хліба шматок. (Місяць. Місячне світло. Місяць і зорі).
79. Приїхав гість та став на поміст, розпустив коні по всій оболоні. (Місяць. Місячне світло. Місяць і зорі).
80. Серед двора лежить червона сковорода. (Місяць. Місячне світло. Місяць і зорі).
81. Стоїть зруб, а на ньому старий дуб, коло дуба птиця-ворітниця. І ніхто їх не дістане – ні цар, ні цариця, ані красна дівиця. (Місяць. Місячне світло. Місяць і зорі).
82. Толока не орана, вівці не лічені, пастух рогатий. (Місяць. Місячне світло. Місяць і зорі).
83. У лісі, у пралісі золота діжа стоїть. (Місяць. Місячне світло. Місяць і зорі).
84. Навкруги вода, а з питвом – біда. (Море).
85. Без пилки, без сокирки, а мости будує. (Море)
86. Без рук, без голови, а вікна малює. (Мороз)
87. Без сокирки, без клинців дідусь мости мостить. (Мороз)
88. Зроду рук своїх не має, а узорі вишиває. (Мороз)
89. Не художник, а малює. (Мороз)
90. Сам не біжить, а стояти не дозволяє. (Мороз)
91. Сивий віл випив води повен діл. (Мороз)
92. Старий дід мости помостив, прийшла молода - мости рознесла. (Мороз)
93. Що то за гість, що тепло їсть? (Мороз і весна)
94. Батько високий, мати низька, син заклопотаний, дочка прудка. (Мороз і весна)
95. В синьому мішечку золотих гудзиків багато, голуба хустина, червоний клубок по хустині качається, людям усміхається. (Небо, земля, вогонь, вода)

96. Голуба простиня весь світ покрила. (Небо і зірки)
97. Голуба хустина, червоний клубок по хустині качається, людям усміхається. (Небо)
98. Під гору іде швидко, з гори помаленьку. (Ніч)
99. Не труба і не димар, а дим пускає. (Ніч, туман)
100. Чорна корова, золоте теля. (Ніч і місяць)
101. Чорне рядно всіх людей накрило. (Ніч хмарна. Ніч)
102. Чорне сукно лізе в вікно. ((Ніч хмарна. Ніч)
(Ніч хмарна. Ніч)
103. Куди ступиш – всюди маєш, хоч не бачиш, а вживаєш. (Повітря)
104. Зайде в дім – не виженеш дрючком, прийде час – сам вийде.
(Промінь сонця)
105. Сіре сукно лізе у вікно. (Ранок)
106. Крутиться, вертиться, берега держиться. (Річка)
107. Одно біжить, друге лежить, а третє нахиляється. (Річка, берег, верба)
108. Санки біжать, а голоблі стоять. (Річка і берег. Річка)
109. Тече, тече – не витече; біжить, біжить – не вибіжить. (Річка і берег.
Річка)
110. Без очей, а сльози ллє. (Роса на вікні)
111. Вночі спить на землі, а вранці тікає. (Роса)
112. Зоря – зоряниця, молода дівчиця, гуляти ходила, сльозу зронила,
місяць бачив – не підняв, сонце побачило – підняло. (Роса)
113. Ішла дівка до овець, загубила гребінець, місяць бачив – не підняв,
сонце вкрато і – пропало. (Роса)
114. Ішла пані уночі погубила всі ключі, місяць бачив – не підняв, сонце
вкрато й нікому не сказало. (Роса)
115. На воді родилося, по світах розходилося, як побачить свою матір, то
помре. (Сіль)
116. У воді росте, у воді кохається, у воду впаде – води злякається. (Сіль)
117. Без рук, без ніг, падає на тік, а руками й ногами біжить за нами.
(Сніг)
118. Біле, а не цукор, м'яке, а не вата, без ніг, а йде. (Сніг)
119. Біла скатертину всю землю вкрила. (Сніг)
120. Зірка сніжно-біла на рукав мені злетіла, поки ніс її сюди, стала
краплею води. (Сніг)
121. Зимом гуляє, хати замикає. А весною плаче, людей випускає. (Сніг)
122. Зимом роджусь, навесні умираю, своїм тілом землю зогріваю. (Сніг)
123. Зимом гріє, весною тліє, влітку вмирає, восени оживає. (Сніг)
124. Коли живе, то лежить, а помре, то біжить. (Сніг)
125. Лежало, поки лежалось, а як припекло, то й сліду не зосталось. (Сніг)
126. Летить птиця без крил, без ніг, зварив кухар без вогню, з'їла дівка
без рота. (Сніг)
127. Летить тихо і лежить тихо, а як смерть – стає здорова і зареве, як
корова. (Сніг)
128. Летить – мовчить, лежить – мовчить, а як помре, то зареве. (Сніг)

129. Малесеньке, тонесеньке, а що схоче вкриє. (Сніг)
130. Надворі горою, а в хаті водою. (Сніг)
131. Не п'є – живе, а нап'ється – умре. (Сніг)
132. Пусти з гори – не розіб'ється, пусти на воду – розпливеться. (Сніг)
133. Вдень у небі гуляє, а ввечері на землю відає. (Сонце)
134. Гарне, добре, на всіх дивиться, а людям на себе дивиться не дозволяє. (Сонце)
135. За горами, за лісами золотий кружок встає. (Сонце)
136. Золотий пішов, а срібний прийшов. (Сонце і місяць)
137. Золотий бубон по воді плаває. (Сонце)
138. Маленьке, кругленьке, весь світ перебігло. (Сонце)
139. Мету, мету – не вимету, несу, несу – не винесу, прийде пора – само піде. (Сонячне проміння)
140. Серед моря стоїть червона комора. (Сонце)
141. Стоїть півень на вербі, спустились коси до землі. (Сонце)
142. Товариш товариша здоганяє, і один від одного ховається. (Сонце і земля)
143. Стоїть корито. Повне води налито. (Ставок)
144. не скляний він, не з металу, а прислухаєтесь – дзвенить, риє землю він розталу. (Струмок)
145. Іду – іде, стану – стоїть. (Тінь)
146. Неживе, а за людиною ходить. (Тінь)
147. Очима бачиш, а руками не візьмеш. (Тінь)
148. Хоч поруч іде, а сліду не лишає. (Тінь)
149. Сивий кінь весь світ заліг. (Туман)
150. Біжать коні булані, на них віжки порвані, хто їх може зупинити, на них віжки підлатати? (Хмари)
151. Біла вата попливла кудись. (Хмари)
152. біла кобила попід небесами ходила, оглянулась назад – і сліду не знать. (Хмари)
153. Була собі баба Гася, як прийде – всі скачуть, як довго ж нема – плачуть. (Хмари)
154. Їхав чумак та й став, бо волів потеряв. (Хмари)
155. Летить орлиця по синьому небу, крила розкрила, сонце закрила. (Хмари)
156. Не птах і не літак, а в небі літає, воно оживає, зразу ж заплаче. (Хмари)
157. Одно рядно сім баб тягло. (Хмари)
158. Без рук, без ніг, а по полю гасає. (Хуртовина)
159. Рівненька доріжка посипана горошком. (Чумацький шлях)
160. Йде з села до села, а з місця й кроку не зробить. (Шлях)
161. Чим більше з неї береш, тим більшою вона стає. (Яма)

Рослинний світ

162. Біле – не сніг, зелене – не луг, кучеряве – не людина. (Береза)

163. Лізу, лізу по білому залізу, ліз би далі. Та зломиться. (Береза)
164. Стоїть, колихається, гарною головою величається. (Будяк)
165. Червоний пан у яму впав. (Буряк)
166. Червоний колір, а винний смак, кам'яне серце, чому то так? (Вишня)
167. Чого ти став та дивишся? Зірви, може, поживишся. (Вишня)
168. Без вікон, без дверей, повна хата людей. (Гарбуз)
169. зелене, а не дуб, кругле, а не місяць, з хвостиком, а не миша. (Гарбуз)
170. Не кінь, не віл, а прив'язаний. (Гарбуз)
171. Ліз кіт через пліт та й повісився, а не вмирає. (Гарбуз)
172. Повна хата горобців, та нікуди вилетіти. (Гарбуз)
173. Висить відерце, а в відерці серце. (Горіх)
174. В маленькому горщечку смачна каша. (Горіх)
175. Кругленьке ремесло, кругом обросло, по краях. (Горіх)
176. У дерев'яних грудях біле сердечко. (Горіх)
177. Принеси з лісу колоду, зроби двоє ночов, і ще залишиться. (Горіх)
178. Ріс, виріс, постарівся, дітям полюбився. (Горіх)
179. Росло, вирісло, із кущів вилізло, по руках качалося, а взубах
зосталося. (Горіх)
180. Сам маленький, а шуба дерев'яна. (Горіх)
181. Твердо росте, м'яко висить, сам кудлатий, а кінчик лисий. (Горіх)
182. Тонко росте, хибко висить, все мохнате, кінчик лисий. (Горіх)
183. У лісі вродився, по руках котився, на зубах опинився. (Горіх)
184. У лісі на пролісі висить діжка з тістом. (Горіх)
185. У зеленім кожушку, в костяній сорочечці я росту собі в ліску, всім
зірвати хочеться. (Горіх)
186. Біла голівка, червона шапочка. (Гриб)
187. Кіндрат, мій брат, крізь землю пройшов, червону шапочку знайшов. (Гриб)
188. Маленький, чепурненький крізь землю пройшов, червону шапочку
знайшов. (Гриб)
189. Сидить дід у траві, голова його в крові. (Гриб)
190. Стоїть при дорозі на одній нозі і шапочку має, та нікого не вітає. (Гриб)
191. Влітку в шубі, а взимку голе. (Дерево)
192. Всі пани скинули жупани, а один пан не скинув жупан. (Дерева
листяні й шпилькові)
193. Жило, звалилось, прийшло – нагрілось. (Дерево)
194. Навесні веселить, влітку холодить, восени годує, взимку гріє. (Дерево)
195. На літо одягається, а на зиму одержі цурається. (Дерево)
196. Ріжуть – не кричить, рубають – не пищить, а скрізь воно потрібне.
(Дерево)
197. Батько тисячі синів має, кожному мисочку справляє. (Дуб і жолуді)
198. Сини в шапках, а батько ні. (Дуб і жолуді)
199. Два столи, два човни, п'ята чашечка. (Жолудь)
200. Мій брат Кіндрат через землю пройшов, золото знайшов. (Зерно
посяне)

201. Одгадай загадочку, кинув її в грядочку, нехай моя загадка лежить до весни. (Зерно посіяне)
202. Чашечка медку закопана в льодку до нового годку. (Зерно посіяне)
203. Дуб ясен, посередині красен. (Кавун)
204. Круглий, як шар, зелений, як трава, червоний, як кров, солодкий, як мед. (Кавун)
205. Повна хата людей, а не знайдуть дверей. Дід увійшов – двері знайшов. (Кавун)
206. По краях гладенький, а всередині солоденький. (Кавун)
207. У зеленій оболонці, а всередині – як сонце. (Кавун)
208. І не дівка, а червоні стрічки носить. (Калина)
209. Сидить півень на яворі, спустив крила крилавії. (Калина)
210. Сидить дід над водою з червоною бородою, хто йде – не мине, за борідку ущипне. (Калина)
211. У лісі на пролісі висить плаття червоне. (Калина)
212. Була дитиною – не знала пелюшок, а старою стала – сто пелюшок мала. (Капуста)
213. В парнику народився, в городі виріс, ніжки коротенькі, головка велика. (Капуста)
214. Вузловата, листата, а росте головата, на одній нозі стоїть, сто сорочок на ній. (Капуста)
215. Головата, джэнджуриста, сорочок наділа триста, а нога – одна. (Капуста)
216. латка на латці, та зроду голки не було. (Капуста)
217. Сидить баба на городі вся в латках. (Капуста)
218. І печуть мене, і варять мене, і їдять, і хвалять, бо я добра. (Картопля)
219. Без рук, без ніг, а пнеться на батіг. (Квасоля)
220. Без очей, без рук, а лізе на дрюк. (Квасоля)
221. Стоїть баран, а на ньому сто ран. (Колода)
222. Заріжемо вола, голову з'їмо, шкіру обдеремо, а м'ясо ввалюється, і собаки не їдять. (Коноплі)
223. У городі два сади, один цвіте, другий – ні. (Коноплі)
224. Шістдесят синів підперезані, а мати – ні. (Копа снопів)
225. Ні сучок, ні листок, а на дереві росте. (Кора)
226. Не вогонь, а обпікає. (Кропива)
227. Стоїть, зелене, торкнешся – ошпаришся, а свиня з'їсть – не вдавишся. (Кропива)
228. Білі зуби маю, та усі ховаю, довгі коси маю, тане заплітаю. (Кукурудза)
229. З води росте, на воді сидить, у воду дивиться. (Латаття)
230. Ніхто їх не лякає, а вони все тремтять. (Листя осикове)
231. Вранці встало – синьо зацвіло, опівдні – зів'яло. (Льон)
232. За лісом-лісом синенький вогонь горить. (Льон)
233. Малий малишка винесе діжку на вишку. (Мак)
234. Повна діжка жита п'ятачком покрита. (Мак)

235. Стоїть дуб повен круп, шапочкою прикритий, гвіздочком прибитий.
(Мак)
236. Стоїть стріла посеред двора, а в тій стрілі сімсот і дві. (Мак)
237. Стоїть півень на току в червоному ковпаку. (Мак)
238. Стоїть при дорозі на одній нозі, голова мала, а в ній тьма. (Мак)
239. Стоїть тичка, на тичці – капличка, а всередині повно людей. (Мак)
240. Жовта куриця під плотом кублиться. (Морква)
241. Красно-ясно в землю вросло. (Морква)
242. Під землею вогонь горить, а зверху видно. (Морква)
243. Сидить баба у коморі, а коса її надворі. (Морква)
244. Ні сучечок, ні листочок, а на дереві росте. (Мох)
245. Довгий, зелений, добрий солоний, добрий і сирий. Хто воно такий?
(Огірок)
246. Коло вуха завірюха, коло носа завелося. Лежить, ніжками простяглося. (Огірок)
247. Над хворостом уверх хвостом, а зірви – солі просить. (Огірок)
248. Стоять коні на припоні, вузлики знати, та не можна розв'язати.
(Огірок)
249. Стоїть бочка на бочці, а на ній ще одна, а на них ще одна, а на версі хвіст. (Очерет)
250. Стоїть півень над водою, трясє бородою. (Очерет)
251. Маленьке, чорненьке все поле оббігало, у нас обідало. (Перець)
252. Пери, пери – не доперешся, пусти на воду – та й розпливеться.
(Полова)
253. Ой, у траві лежать яйця у крові. (Помідори)
254. Стоїть дівка на пагорбку в червоній спідниці, – хто йде, той поклониться. (Полуниці)
255. Стоїть дуб-дубалаяк, на тім дубі сто гілляк, на гілляці по гніздечку, а в гніздечку по яечку. (Просо)
256. Під дубком звилась клубком, та ще й з хвостиком. (Редька)
257. Біле, як борошно, але не борошно, хвіст, як у миші, та не миша.
(Ріпа)
258. Кругла, а не місяць, біла, а не папір, з хвостиком, а не миша. (Ріпа)
259. Висить шашличок, а в тім шашличку сімсот козачків. (Соняшник)
260. Золоте решето, а в ньому чорних хатинок повно. (Соняшник)
261. Ріс ріг, закрутився, а на кінці розпустився. (Соняшник)
262. Сімсот невісток на одній подушці сплять. (Соняшник)
263. Стоїть палиця, на палиці хатинка, в тій хатинці повно людей.
(Соняшник)
264. Тисяча братів підперезані одним поясом. (Сніп)
265. Лежить мужичок в золотім піджаці, підперезаний, та не поясом. Не підіймеш – сам не встане. (Сніп)
266. Золоте вбрання скидає, біле одягає й на зелене переминає. (Сад)
267. Зимою і літом майорить одним цвітом. (Сосна)
268. На землі дірочок, як на небі зірочок. (Стерня)

269. У лісі росте, з лісом рівняється, а з лісу не бачить. (Стовбур дерева)
270. Зелена шийка, червона шапочка. (Суниця)
271. Червона, солодка, пахуча, росте низько, до землі близько. (Суниця)
272. Без рук, без ніг, а на дерево дереться. (Хміль)
273. Зелений звір на дерево тіка. (Хміль)
274. Ноги на морозі, кишки на дорозі, а голова на весіллі. (Хміль)
275. Вийшов віл за сто гін, виніс триста шкір. (Цибуля)
276. Маленьке, кругленьке, зачепи – плакати будеш. (Цибуля)
277. Сидить Марушка в семи козушках, хто її роздягає, той сльози проливає. (Цибуля)
278. Сидить пані в жупані, хто її роздягає, той сльози проливає. (Цибуля)
279. Сидить Галуха, стирчать вуха, а голови немає. (Цибуля)
280. Хочеш не хочеш, а плакати заставить. (Цибуля)
281. Шкір має сім, а сльози випускає всім. (Цибуля)
282. Червона куриця в піску кублиться. (Цибуля)
283. Я в кожного у господі стаю в пригоді, а хто мене роздягає, той сльози проливає. (Цибуля)
284. Як на неї подивився, то сльозами залився. (Цибуля)
285. Голова вгорі, а борода в землі. (Часник)
286. Що то з а голова, що лиш зуби і борода? (Часник)
287. Дві сестри до осені зеленіють, а потім одна червоніє, а друга чорніє. (Чорна смородина, червоні порічки)
288. Корінь викинь, тісто з'їж. (Ягода кісточкова)
289. Сидить дівчина в траві, лице її у крові. (Ягідка)
290. Восени не в'яне, а взимку не вмирає. (Ялинка)
291. Що то за твір, що ні чоловік, ні звір, а має вуса? (Ячмінь)

Тваринний світ

292. Чотири чотирки, дві ростопирки, два вуха, два слуха, третій вертун і сам крутун. (Баран)
293. Велика в мене сімейка, як весна прийде, вся в поле піде. (Бджоли)
294. Коло вуха завірюха, а в вусі ярмарок. (Бджоли)
295. Летить дід, сів на цвіт, волосинки розгортає, солоденького шукає. (Бджоли)
296. Летіла тетеря не вчора, тепера, упала в лободу, шукаю – не знайду. (Бджоли)
297. Летів птах над солом'яний дах, летів, бубонів: «Десь тут моє діло на вогні згоріло». (Бджоли)
298. Не вмерли, а всі поховані. (Бджоли)
299. Не мотор, а гуде, не пілот, а летить, не гадюка, а жалить. (Бджоли)
300. Повен пень черешень, та нікуди вибрати. (Бджоли)
301. Сидить дівка в темниці, в'яже мереживо без петель, без вузлів. (Бджоли)
302. Сіреньке літа, сіреньке гуде, а жовтеньке носить. (Бджоли)

303. У тісній хатині плетуть бабусі хустину. (Бджоли)
304. Я веселенький звірок, плиг з ялинки на дубок. (Білка)
305. Вона його любить, а тікає, він її ненавидить, а шукає. (Блоха і людина)
306. Чорненьке, маленьке, а хоч яку колоду переверне. (Блоха і людина)
307. Влітку наїдається, взимку висипляється. (Ведмідь)
308. Страшний хан живе в горах, на людей наводить страх. (Ведмідь)
309. Чотири тики, два патики, сьоме помахайло. (Віл)
310. Вік свій ходить з клунками, та ще сідають на нього з мішками. (Верблюд)
311. Як народився – в чотири труби грає. Виросте – гори перевертає, а по смерті на гулянках гуляє. (Віл)
312. По полю гасає, овечок хапає та всіх лякає. (Вовк)
313. Прийшла темнота під наші ворота та й питає лепети, чи дома понура. (Вовк питає собаку, чи дома свиня)
314. Як прийде – не прийде, як не прийде, то прийде. (Вовк на поле, теля з поля)
315. Дім шумить, жителі мовчать, прийшли капітани, забрали з собою жителів, а дім у вікна пішов. (Вода, риба, рибалки)
316. Ідуть ідунчики, повзуть повзунчики, везуть рогатого, молоть пузатого. (Воли, віз, вила, сніп)
317. Прилетіло – не тупало, взяло білутало, занесло на гоптало, на саме допкало. (Ворона вкрала курча)
318. Велика подушка, в ній сім'я незліченна. (Вулик)
319. За лісом, за перелісом золота паличка лежить, хто йде, той минає, в руки не бере. (Вуж)
320. Ні взяти, ні втяти, ні на віз покласти. (Гадюка)
321. Чорну гадюку візьму я в руку – вона не вкусить. (В'юн)
322. Маленький, сіренький на соняшник сів, надзьобався добре і далі полетів. (Горобець)
323. Патлатий хазяїн в стріху прилетів. (Горобець)
324. Білий як сніг, надутий як міх, лопатами ходить, а рогом їсть. (Гуска, качка, лебідь)
325. Ходить по городу великого роду, ноги, як лопати, а сліду не знати. (Гуска)
326. В'ється молоток, поправляє нам садок. (Дятел)
327. По землі скаче, а в воді пливе. (Жаба)
328. Ситий шматочок під тином скаче. (Жаба)
329. У зеленому жакеті галасує, хоч і плавати мастак, а не риба і не рак. (Жаба)
330. Летить – виє, сяде – риє. (Жук)
331. Чорний, а не крук, рогатий, а не віл, шість ніг без копит. (Жук)
332. Які ноги, такий хвіст, по болоті ходить скрізь. (Журавель)
333. Влітку сірий, взимку білий. (Заєць)
334. В'ється вірвовка – на кінці головка. (Змія)

335. На горбочку під дубочком звився, скорчився клубочком. (Змія)
336. Ніс як у свинки, та колючі шерстинки. (Їжак)
337. Повзун повзе, сімсот голок везе. (Їжак)
338. Хоч не шию я ніколи, а головок в мене доволі. (Їжак)
339. Лежить під хвостом та крутить хвостом. (Кабан)
340. Ні птах, ні звір – щось змішане, а спить завжди підвішане. (Кажан)
341. В сто одєжок одягається, в повітрі літає, у річці купається, одєжок не скидає, а завжди суха буває. (Качка)
342. Плавала, купалася, сухенька осталася.
343. У воді купається, водою обливається, вода до неї не чіпляється. (Качка)
344. Кругом бочки бігають клубочки. (Качка)
345. Сидить монах у чорних штанах, із мертвих дожидає. (Квочка на яйцях)
346. Лізу, лізу по залізу, на м'ясну гору злізу. (Кінь осідланий)
347. Один всю роботу робить, другий господаря молоком поїть, третій хату стереже. (Кінь, корова, собака)
348. Сімсот свистить, чотири лопотить, два нюха, два слуха, два дивиться. (Кінь біжить)
349. І вдень і вночі у кожусі на печі. (Кіт)
350. Вставай, господарю, годі тобі спати, бо не буде в тебе хати, ваша чистота схопила красу і понесла на висоту. (Кіт загорівся і побіг на хату)
351. У нашої бабусі сидить дід у кожусі, проти печі гріється, без води умисться. (Кіт)
352. Два серпи на голові, під шиєю мітла, женіть неробу скоріш, бо об'їсть квіти дотла. (Коза)
353. Не дід, а з бородою, не корова, а доїться. (Коза)
354. Не звір, не птиця, а ніс, як спиця. (Комар)
355. Не вогонь, а обпікає. (Комар)
356. Ні рак, ні риба, ні звір, ні птиця, голос тоненький, а ніс довгенький, хто його уб'є, той свою кров пролле. (Комар)
357. Ніс довгий, а голос дзвінкий. (Комар)
358. Два костури, два лопухи, чотири ходори, дев'ятий Матвій. (Корова)
359. Іде в поле – як дощечка, а з поля – як бочечка. (Корова)
360. Спереду страшне, ззаду рясне. (Корова)
361. Стоїть гора посеред двора, спереду вила, ззаду мітла. (Корова)
362. Чотири чоти рочки, п'ята шинкарочка, шоста підставочка. (Корова)
363. У болоті плаче, а з болота не йде. (Кулик)
364. Ми, сурмачі- музики, не боїмось шуліки, а шуліка з-за копи, а музики – під снопи. (Кури)
365. Ходить пані по місту, на ній сорочок двісті, вітер повіє – тіло видно. (Курка)
366. Довгі ноги і довгий ніс, по болоті ходить скрізь. (Лелека)
367. Ноги, як лопати, хату поверх хати має, рахунок жабам знає. (Лелека)

368. Маленький коник за морем буває, спереду мильце, ззаду вильце, на грудях біла хусточка. (Ластівка)

369. Швидко скрізь цей птах літає, безліч мушок поїдає, за вікном гніздо будує, тільки в нас він не зимує. (Ластівка)

370. Удень спить, а як ніч прийде – на огонь летить. (Метелик нічний)

371. Бігла Уршульська через Грицьків двір, питалась Гринька, чи Ілько дома. (Миша, півень, кіт)

372. Маленьке, сіреньке, а хвостик, як шило. (Миша)

373. Питалася швидка свірка, чи є хапко вдома. (Миша і кіт)

374. По зерні котилась і в дірку сховалась. (Миша і кіт)

375. Сиву корову і дома не люблять, і на торгах не продають. (Миша і кіт)

376. Тисяча тисяч бондарів роблять хату без кутків. (Мурашки)

377. Був собі Ян-забіян, за одним махом сімсот побивахом. ((Мухи і рука)

378. Влітку живе, на зиму вмирає. (Муха)

379. Літом летіло, зимою засіло, прийшло літо – і знов полетіло. (Муха)

380. Навколо нас в'ється, а в руки не дається. (Муха)

381. Що над нами догори ногами? (Муха)

382. Тварина рогата, і рогів багато. (Олень)

383. Сірий, та не вовк, довговухий, та не заєць, з копитами, та не кінь. (Осел)

384. Сидить дівка у темниці, шиє очіпок без ниток. (Павук)

385. Більш за всіх кричить, а найменше робить. (Півень)

386. Всіх я вчасно буджу, хоч годинника не заводжу. (Півень)

387. Упав сніп на весь світ, на кінці ковалі кують. (Півні співають удосвіта)

388. Двічі родився, у школі не вчився, а години знає. (Півень)

389. На тім боці на толоці вовки шкуру мнуть. (Поросята ссуть льоху)

390. Без сокири і без рук, а дім будує. (Пташка)

391. Два рази родиться, раз помирає. (Пташка)

392. Без жил, без сустав переплив увесь став. (П'явка)

393. Безкостий Марко перепливе море шпарко. (П'явка)

394. Без крові, без серця, у воді під берегом пасеться. (П'явка)

395. Живе – чорне, а вмере – червоне. (Рак)

396. Швець – не швець, кравець – не кравець, тримає в роті щетинку, а в руках ножиці. (Рак)

397. Є голова, та нема волосся, є очі, та немає брів, є крила, та не літає, в холоді не мерзне, спеки не боїться. (Риба)

398. Їхала пані в срібному жупані, як уїхала в сад, не вернулась назад. (Риба і ятір)

399. Ой кину я не палицю, зловлю не галицю, обскубу не пір'я, з'їм не м'ясо. (Риба і вудка)

400. Пір'я, та не літає, ніг немає, а не здоженеш. (Риба)

401. Не хворе, а завжди стогне. (Свиня)

402. Уночі літає, вогнем миготить, а диму немає. (Світлячок)

403. Хо́да ходи́ть, ві́са виси́ть, ві́са впа́ла, хо́да з'ї́ла. (Сви́ня і яблу́ко)
404. Бі́ла латка́, чо́рна латка́ – по дере́ву ска́че. (Со́рока)
405. Ду́же товсти́ ноги ма́ю, ле́двє їх пе́реставля́ю, са́м висо́кий я на зрі́ст, замі́сть ро́та в ме́не хві́ст. (Сло́н)
406. Волоха́те, невели́ке, всі́ його́ боя́ться. (Со́бака)
407. Со́бою не пти́ця, співа́ти не спі́ва, а хто́ до ха́зяїна йде́ – зна́ти да́є. (Со́бака)
408. Хто́ на со́бі сві́й буди́нок носи́ть? (Слима́к)
409. Уно́чі гуля́є, а вдень́ спочи́ває, ма́є круглі́ о́чі, ба́чить се́ред но́чі. (Со́ва)
410. Бі́ле, як сні́г, чо́рне, як жу́к. Зе́лене, як га́й, верти́ться, як бі́с, і по́верне́ться в лі́с. (Со́рока)
411. З боро́дою, а не му́жик, з ро́гами, а не би́к, з пу́хом, а не пта́х, ли́ко дере́, а лича́ків не пле́те. (Ца́п)
412. Ма́ленька пта́шка на дере́ві жи́ве, бе́з ві́кон, бе́з двере́й со́бі ха́тку пле́те. (Шо́вковик)

Лю́дина

413. На од́ному коро́мислі́ два зми́ вися́ть. (Бро́ви)
414. Що́ за зві́р: дві́ голо́ви, шість́ ні́г, дві́ руки́, оди́н хві́ст. (Верши́к на ко́ні)
415. Гу́стий лі́с, чи́сте по́ле, дві́ топо́лі, два́ ві́кна, тру́ба, бо́мба, а в ті́й бо́мбі ле́петало́. (Во́лосся, ло́б, бро́ви, о́чі, ні́с, ро́т)
416. Бе́з рук, бе́з ні́г, бе́з ті́ла – одна́к рву́ серце́ і рва́ти му́шу. (До́сада, су́м)
417. О́дного ба́тька і одні́єї ма́тері́ дити́на, а ні́кому з ни́х не си́н. (До́чка)
418. Не зо́лоте, а найдо́рожче́. (Жи́ття)
419. На ба́зарі не зна́йти, на ва́гах не зва́жити. (Зна́ння)
420. Зра́нку ходи́ть на чо́тирьо́х, уде́нь на дво́х, уве́чері́ на трьо́х. (Лю́дина в ди́тинстві́, до́росла і ста́ра з па́лицею)
421. А в на́шого дя́дка ку́рей грядка́ та всі́ білі́. (Зуби́)
422. Бі́ленькі́ щеня́та з-під пе́чі бре́шуть. (Зуби́)
423. Виси́ть два́ ряди́ ху́стин, посере́дині́ чо́рвона́ за́паска. (Зуби́. Зуби́ і язи́к)
424. Два́ ряди́ со́рочок, а між́ ними́ оди́н фа́ртушо́к. (Зуби́. Зуби́ і язи́к)
425. За бі́лими́ бере́зами со́ловейко́ тьо́хкав. (Зуби́. Зуби́ і язи́к)
426. Ко́ло прору́бні́ сидя́ть білі́ голу́би. (Зуби́. Зуби́ і язи́к)
427. На чо́рвоні́й пере́кладинці́ білі́ куро́чки сидя́ть. (Зуби́. Зуби́ і язи́к)
428. Не́величке́ корито́ бі́лими́ гу́сьми́ на́бито́. (Зуби́. Зуби́ і язи́к)
429. По́під стрі́хи білі́ мі́хи. (Зуби́. Зуби́ і язи́к)
430. Скра́ю під́ ві́кном білі́ голу́би ря́дком. (Зуби́. Зуби́ і язи́к)
431. У три́дцяти́ дво́х во́їнів оди́н ко́мандир. (Зуби́. Зуби́ і язи́к)
432. У хлі́ві два́ ряди́ ба́ранців́, і всі́ бі́ленькі́. (Зуби́. Зуби́ і язи́к)
433. Як по́гляну́ в по́грибе́ць, та́м ле́жать два́ ряди́ яє́ць. (Зуби́. Зуби́ і язи́к)
434. Вки́нь у во́ду – не то́не, вки́нь у во́гонь – не зго́рить, вки́нь у зе́млю – не за́гине. (Ім'я́ лю́дське́)
435. Гу́стий лі́с, чи́сте по́ле, дві́ топо́лі, два́ скла́, ра́мбамбу́ля, ле́пету́ля. (Ко́си, ло́б, бро́ви, о́чі, ні́с, ро́т)

436. Не колода, не пень, а лежить цілий день, не жне, не косить, а прийде обід – їсти просить. (Ледар)
437. Біленькі курочки з підпіччя глядять. (Зуби)
438. Стоять два стовпи, а на стовпах бочка, а на бочці макітра, а на макітрі ліс. (Людина)
439. Стоять розсохи, на розсохах мішок, на мішку млинок, сопун, кліпун і лісок. (Людина)
440. Шість ніг, дві спинки, одна голова. (Людина сидить на стільці)
441. Бігунці біжать, ревунці ревуть, сухе дерево везуть. (Мертвого ховають)
442. Що люблю – не куплю, чого не люблю – не продам. (Молодість і старість)
443. Сюди-туди повертає, хропе, сопе, часом чхає, на морозі червоніє. (Ніс)
444. Добре бачить, а сліпий. (Неписьменний)
445. Стоять вила, на вилах бочка, на бочці, лісок. (Ноги, тулуб, голова)
446. Було собі два брати і обидва Кіндрати, через доріжку живуть і один одного не бачать. (Очі)
447. Віконниці то зачиняються, то відчиняються. (Очі)
448. Два вузлики до неба докинуть. (Очі)
449. Двоє дивляться, одно говорить, а двоє слухає. (Очі, вуха, язик)
450. Дві синиці на палиці, куди ходять, туди й летять. (Очі)
451. Кругле озеречко ніколи не замерзає. (Очі)
452. Маленьке, кругленьке, а весь світ бачить. (Очі)
453. У двох матерів по п'ять синів, і всім одне ім'я. (Пальці на руках)
454. Чотири напарники, а п'ятий кавурник, несуть кривулицю через тік на вулицю. (Пальці і ложка)
455. Прощай розум, завтра стрінемось. (Пиятика)
456. На вазі не зважиш, на базарі не купиш. (Розум)
457. Повен хлівець білих овець. (Рот і зуби)
458. Дві матері по п'ять синів мають. (Руки)
459. Що воно за штука, що за день і ніч стука? (Серце)
460. Солоне, а не сіль, біжить, а не річка, блищить, а не золото, коли б угадати, то меш його знати. (Сльози)
461. Прийшла біда – тече вода. (Сльози)
462. З кожним днем до нього людина ближче підходить. (Смерть)
463. У темному бору сидить птиця-синиця, всі до неї йдуть, всі її бояться, а ніхто від неї не втече. (Смерть)
464. Без рук, без ніг, а всіх кладе на постіль. (Сон)
465. Що в світі наймиліше і найкраще? (Сон)
466. Бринькнула кобза на все село лунко, збіглися діти до однієї матері. (Учні до школи)
467. Що старше від розуму? (Увага)
468. За білими берегами талалайко плеще. (Язик)
469. За гаєм-моргаєм лихий собака бреше. (Язик)
470. Крутиться, вертиться, а в ополонку не впаде. (Язик)
471. Лежить колода серед болота, не згниє і не заіржавіє. (Язик)

472. Стоять берези, а між ними сторож. (Язик і зуби)

Будівля

473. Тепла гармонька весь дім нагріває. (Пічка-радіатор)

474. В дні погожі сонцем грає, а а на морозі розцвітає. (Вікно)

475. Одна дірка, а в ній ще вісім дірок. (Подвійні вікна)

476. Одне каже: світай, боже, друге каже: не дай боже, третє каже: мені все одно, що день, що ніч. (Вікно, двері і стіна)

477. Основа соснова, скляне піткання. (Вікно)

478. Пішли куми до кумиці, лясь одна одну по спідниці. (Віконниці)

479. Поле скляне, а межі дерев'яні. (Вікно)

480. Хвостом воду бере, носом випускає. (Водогін)

481. Завжди в кутку вікує, все літо сумує, а прийде зима, весела сама і всіх звеселя. (Грубка)

482. Мати – гладуха, дочка – красуха, а син – кучерявий. (Груба, вогонь і дим)

483. Стоїть пані у білому жупані, хто йде, на неї руки кладе. (Грубка)

484. Хатня корова, поїдаючи дрова, весь дім зігрива. (Грубка)

485. Два стоять, два лежать, п'ятий ходить, шостий водить, сьомий пісеньку співає. (Двері – два одвірки стоять, два лежать, двері ходять, людина водить, двері скриплять)

486. По сінях то с'як, то так, а в хату ніяк. (Двері)

487. Скрипотні-рипотні, куди йдете? Стукотні-гуркотні, нащо вам? (Двері)

488. Собою не птиця, співати не вміє, а хто в дім іде, воно знати дає. (Двері)

489. Хто входить і виходить, той перший нам руку подає, ми стоїмо завжди при вході, нас у хаті кілька є. (Двері)

490. Без рук, без ніг, а в хату не пускає. (Замок)

491. Крутить- вертить, під черепочком смерть. (Замок)

492. Малий собака не гавкає, не кусає, а до хати не пускає. (Замок)

493. Чорний цуцик весь дім стереже. (Замок)

494. Загадка на чотири гарматки і гвинтик. (Засув і двері)

495. Стоїть дід над кручею, заткнув рот онучею. (Заткало в печі)

496. Всім хто прийде й відійде, руку подає. (Клямка)

497. Лежить під плотиком, накритий лохмотиком, хто іде, той торкне. (Клямка)

498. В дірку затикаю, в другу тікаю. (Ключ в замок)

499. Впала стрічка через річку, поєднавши береги. (Міст)

500. У річці зав'яз, по пояс якраз, по спині їздять туди й сюди вози, машини, поїзди. (Міст)

501. Через воду всіх проводить, а сам з місця вік не сходить. (Міст)

502. Через річку ліг, пробігти допоміг. (Міст)

503. Бабу гріє не кожух, а веселий теплий дух. (Піч)

504. Бабуся бігла, сива, зимою всім мила, а як літо наступає, бабуся забувають. (Піч)
505. Завжди їсть, а ніколи сита не буває. (Піч)
506. Корова без ніг, без тіла, скирту соломи з'їла. (Піч)
507. Мати – товстуха, дочка – краснуха, син – перебір, вийшов надвір. (Піч, полум'я, дим)
508. Без очей, а сльози ллє. (Вікно, що відтало)
509. Стоїть скриня на штандартах, ніхто до неї не ходить, тільки одна пані. (Піч і коцюба)
510. Повна бочка муки, а на версі жуки. (Попіл у грубці)
511. Куди йдеш, то ногами топчеш. (Поріг)
512. Корова чорна, теля риже, теля корову лиже. (Полум'я і челюсті)
513. Червона корова чорне поле лиже. (Полум'я і челюсті)
514. Основа соснова, піткання солом'яне. (Покрівля на хаті)
515. Хто не йде, той на пул тисне. (Ручка біля дверей, дзвінок)
516. Хвитю, хвилю, повна скриня оксамиту. (Сажа в комині)
517. Бичок у хліві, а роги на дворі. (Сволок)
518. Серед хати лежить Антон плескатий. (Сволок)
519. Що взимку в хаті замерзає, а на дворі ні? (Скло у вікні)
520. І не їсть, і не п'є, а все товща стає. (Стіна)
521. Баба лежить, а з неї сльозить. (Стріха і дощові краплі)
522. Повна хата тетерят, та нікуди не летять. (Сучки в меблях)

Предмети побуту

523. Прийди до мене, сядь у мене, дам тобі роботу, будеш робити за роту. (Автомобіль)
524. Я не їм вівса, ні сіна, дайте випити бензину, усіх коней обжену, кого хоч наздожену. (Автомобіль)
525. Стою на даху, всіх димарів вище. (Антенa)
526. Висить на стіні і в той же час падає. (Барометр)
527. За горою вовчі зуби висять. (Білизна сушиться)
528. Без серця вродився, людям пригодився, дай пити – п'є, попрошу – віддає. (Бочка)
529. Сам дубовий, пояс в'язовий, а ніс липовий. (Бочка, обруч, чіп)
530. В сіножаті нагулялася, зігнулася та й сховалася. (Бритва)
531. Живий мертвого б'є, живий мовчить, а мертвий реве. (Бубон)
532. Сам пустий, голос густий, дріб відбиває, дітей збирає. (Бубон)
533. Два голуби, а з них біла кров капотить. (Відра з водою)
534. Два моря на одній дузі гойдаються. (Відра на коромислі)
535. Дві галки сидять на одній палці. (Відра на коромислі)
536. Двоє купуються, а третій дивується. (Відра на коромислі)
537. Іде два брати купатися, один другого не наздожене. (Відра на коромислі)

538. Стукотні, гуркотні, куди ви йдете? Смалені, палені, вам діло яке?
(Відра і горшки)

539. Три брати пішли купатись, два купаються, а третій на березі
валяється. (Відра на коромислі)

540. Ходять в парі два братики і не б'ються, і не лаються, два братики-
кіндратики в криничечці купаються. (Відра на коромислі)

541. Висить бик, кожного дня худшає, а вкінці року вмирає. (Відривний
календар)

542. Багато сусідів весь вік разом живуть, а ніколи не бачаться. (вікна в
будинку)

543. Горбате, криве, всю хату обійде, в кутку стане. (Віник)

544. Куций Степан по хаті скавав. (Віник)

545. Підсмикане, підтикане та й гайда по хаті. (Віник)

546. По землі бігає, під лавою спати лягає. (Віник)

547. По полу скок, по лавках скок та й сяде в куток і не поворухнеться.
(Віник)

548. Сидить пані у кутку у порванім кожушку. (Віник)

549. Скручений, зв'язаний, тай не плаче, а по хаті скаче. (Віник)

550. Хто приходить, то до неї підходить, кидає на зуб свій кожух, а коли
спекота, то нема роботи. (Вішалка)

551. Стоїть у куточку підв'язане поясочком, хто його рушить, той гуляти
мусить. (Віник)

552. Ходить по хаті, ходить по лаві, а часом і по столі, а спить на
смітнику. (Віник)

553. Скорчиться в кішку, розтягнеться в доріжку. (Вірьовка)

554. Стоїть хлопець коло порога, ликом підперезався. (Віник)

555. Вітер є - воно робить, вітру немає-також робить. (Віяло)

556. За горою Ївга плаче. (Гармонь)

557. На горі гора, в тій горі кора, серце з ниток, а вогню на вершок.
(Гасова лампа)

558. Маленький хлопчик у шапці ходить. (Гвіздок)

559. Ходжу босий, хоч і в чоботях, ходжу на голові, хоч я і на ногах.
(Гвіздок у подошві)

560. За лісом – пралісом стоїть Надія з Борисом. (Глиняник і щітка)

561. Сидить котик під лавкою, заївся сметанкою. (Глиняник)

562. Весь час стукотить, людський вік коротить. (Годинник)

563. В один і той же час стоїть, висить, ходить, лежить і каже правду. (Годинник)

564. Іде роками, і все за ним слідом. (Годинник)

565. Крутиться, вертиться, нічого не боїться, ходить весь вік, а не чоловік.
(Годинник)

566. Не думає, не гадає, а хвостиком все махає. (Годинник)

567. Не їсть, не п'є, а стоїть та б'є. (Годинник)

568. Не собака, а на цепу, не людина, а ходить. (Годинник)

569. Ніг нема, а ходжу, рота нема, а скажу, коли обідати, коли спати, коли роботу починати. (Годинник)
570. Тик - так, а з місця ніяк. (Годинник)
571. У мене сундучок, в ньому повно шпикачок, кожна шпичка стежку знає, сундук хвостиком махає. (Годинник)
572. Цока та й цока, побий його морока, кому воно в пригоді, комедія та й годі. (Годинник)
573. Що воно за штука, що цілий вік стука? (Годинник)
574. Дві сестри ідуть, ідуть і нікуди не зайдуть. (Годинникові стрілки)
575. Іде в воду червоний, виходить з води чорний. (Головешка)
576. Був і в кухарів, був я в гончарів, був я у лимарів, упав з лавки, розбився, викинули надвір, і кісток собаки не їдять. (Горщик)
577. Сів пан на коня та поїхав на вогонь. (Горщик)
578. Спереду горб, ззаду горб, ніг нема, а замість голови дірка. (Горщик)
579. Старий отаман всіх годував, як упав, то пропав, ніхто кісток не позбирав. (Горщик)
580. Цеп цепований, мур мурований, а посередині дядько сидить. (Горщик)
581. Стоїть півень у хліві по коліна у крові. (Горщик)
582. Чорновусий козачок по живіт у золото загруз. (Горщик)
583. Чорний молодець по коліна в золоті стоїть. (Горщик)
584. Зубате, а не кусається. (Граблі, гребінець)
585. Зуби є, а рота нема. (Граблі, гребінець)
586. Древ'яний пастух по лісу гуляє. (Гребінцем розчісуються)
587. Ні се, ні те, а кожному потрібне. (Гроші)
588. Живий мертвого торкне, мертвий голос подає. (Гудок)
589. Зійду на міст, потягну за хвіст – воно зареве. (Гудок)
590. Качка крякне, берег дзвякне, збираються дітки до однієї матки. (Гудок)
591. Крикнула пташка на все горло, і все місто почуло. (Гудок)
592. У Києві дрова рубають, а на весь світ тріски летять. (Гудок)
593. Дивлюсь не надивлюсь, а все смерті боюсь. (Дзеркало)
594. Дивлюсь, такий, як і я, там хлопчик: брови, очі, ніс і вуха. Ну, то хто з вас відгадає, що воно за штука? (Дзеркало)
595. Сонце-колонце, посередині живиця, хто не відгадає, той не буде жениться. (Дзеркало)
596. Як відріжеш, то збільшиться, як додаси, то зменшиться. (Дірка в тісті, з якого роблять бублик)
597. Горить, палає і втоми не знає. (Доменна піч)
598. Несуть корито, другим накрито. (Домовина)
599. Хто його має, той його не хоче, хто його купує, тому його не треба, а кому його треба, той не знає за нього. (Домовина)
600. Крута гора, що крок, то кора. (Драбина)
601. Що це за дорога? Вгору іде похило, що не крок, то ярк. (Драбина)
602. Встане – вища коня, а ляже – нижча kota. (Дуга)

603. Через море куций хвіст. (Дужка відра)
604. По дроту ходить, п'їтьму розгонить. (Електрика)
605. Висить груша, а не з'їсти. (Електролампочка)
606. Повний зачісок червоних яєчок. (Жар)
607. Повний хлїв червоних корїв, чорна прийде, всїх вижене. (Жар і коцюба)
608. Повен хлїв червоного товару, прийде мати, і давай всї тїкати. (Жар і коцюба)
609. Чорна циганка позолоту скаче. (Жар і коцюба)
610. Країна без будинків, місто без людей, море без води, лїс без дерев. Що це таке? (Карта географїчна)
611. Не п'є, не їсть, а веселий, як гїсть. (Картина)
612. Стоять конї на припонї, не п'ють, не їдять, а веселї стоять. (Картина)
613. Без початку, без кінця. (Кільце або яйце)
614. Верто вертосно, хрестїв, може, зо сто. (Клубок)
615. Кругле, м'яч, хвіст має, а за нього не підїмеш. (Клубок)
616. Не рубано, не тесано, на одному місці хрестїв двїсті. (Клубок)
617. Тисяча дорїжок, не в один ряд лежать. (Клубок)
618. Біле, а не снїг, не сорочка, а зшита, не поле, а засїяне. (Книжка)
619. Біле поле, чорне насїння, хто його сїє, той розумїє. (Книжка)
620. Кожний, скїльки хоче, бере, а все лишається. (Книжка)
621. Мовчить, а сто дурнів навчить. (Книжка)
622. Не дерево, аз листочками, не сорочка, а зшита, не чоловік, а розказує. (Книжка)
623. По білому полю чорним маком сїяно. (Книжка)
624. Хто говорить мовчки? (Книжка)
625. Язика не має, а розуму навчає. (Книжка)
626. Чотири брати і всї Кїндрати. (Колеса)
627. Чотири брати бїжать, один одного не здоженуть. (Колеса)
628. Серед села стоїть бочка вина. (Колодязь)
629. Чорна труба веде з двора і дивиться в небо. (Комин)
630. В лїсі росло, і листя було, тепер носить живе тїло. (Колиска)
631. Без рук, без нїг, кланяється в кожен бїк. (Колиска)
632. Під склом сиджу, в один бїк гляджу. (Компас)
633. Баран-баранець, повна хата овець. (Коробка з сїрниками)
634. Кривий, горбатий, на спинї розп'ятий. (Коромисло)
635. Їхав пан капїтан, став дївчину попитав, що за костї лежать, що й собаки не їдять. (Костриця)
636. Стоїть панї у куточку, в чорнїм чобїточку. (Коцюба)
637. Чорна бїда попечї гайда. (Коцюба)
638. Чорна ворона, і нїхто не полїзе, куди вона. (Коцюба)
639. Чорна курка в золотї гребеться. (Коцюба)
640. Маленьке, бїленьке, по чорному полю ллигає і слїд залишає. (Крейда)
641. В проваллї глибоко виблискує око. (Колодязь)

642. Серед села вбито вола – до кожної хати стежку знати. (Криниця з журавлем)

643. Чотири стоять, п'ятий коле, шостий нездатний виганяє в поле. (Криниця з журавлем)

644. Стара баба кругом мохом обросла. (Кужіль)

645. Не град, а сипле, не трактор, а гурчить. (Кулемет)

646. Пішла щука до Києва, хвоста дома покинула. (Куля)

647. Під одним дахом чотири братики. (Кутки в хаті, ніжки стола)

648. Біг карасик через перелазик та у воду плюсь! (Кухоль)

649. Качка в морі, хвіст на заборі. (Кухоль)

650. Безхвосте, безмовне та й їсть без ложки. (Лампа гасова)

651. Голова огняна, серце клочане, а тіло з самого світла. (Лампа гасова)

652. Бери – кричить, клади – кричить, лиши – мовчить. (Ланцюг)

653. Лежить – мовчить, торкни – дзеньчить, візьми в руки – скиглить. (Ланцюг)

654. Дві дощечки – дві сестри, несуть мене із гори. (Лижі)

655. Прив'яжемо – підуть, відв'яжи – залишаються. (Лижі)

656. Сам іду, вони ідуть, сам стою – вони стоять, почну годувати – не їдять. (Лижі)

657. Без крові, без тіла, за сто миль залетіло. (Лист)

658. В лісі народився, на селі трудився, на дорозі помру. (Личак)

659. Не звір, а з ногами, не птиця, а з пір'ям, не людина, а в одязі. (Ліжко, подушка, постіль)

660. Сто один брат, всі в один ряд разом зв'язані стоять. (Ліса з дози, огорожа)

661. Кобила жеребна, самий хвіст та ребра, море перескочить, а хвоста не замочить. (Літак)

662. летить птиця-лебедиця, в ній люди говорять. (Літак)

663. Летить, як стріла, дзижчить, як бджола. (Літак)

664. Не пташка і не комаха, а літає. (Літак)

665. Сокіл – не сокіл, літає високо, не дзьобом, а б'є, не кігтями, а достане. (Літак)

666. Тріскотить, а не коник, летить, а не птах, везе, а не кінь. (Літак)

667. Як летить, так стукотить, а як упав, то й пропав. (Літак)

668. Мене не їдять, без мене мало їдять. (Ложка)

669. В ящику ягідка, вийми, оближи та й назад положи. (Лопата)

670. Ростом невеличка, ні звір, ні птичка, а землю риє, будиночок будує. (Люлька)

671. Не труба і не димар, а дим пускає. (Люлька)

672. Сидить дід під корчем, обіллявся борщем. (Мазниця)

673. Батько з лісу, мати з базару, а діти з городу. (Макогін, макітра, мак)

674. Коло вуха завірюха, а в руках гвалт. (Макогін у макітрі)

675. Скочив хлопчик у городчик та й гарчить. (Макогін)

676. У єдиній чоботині скаче по долині. (Макогін)

677. Ходить хлоп по долині в одній чоботині, на все поле гука-гука.
(Макогін)
678. Скручена, зв'язана, на кілок посаджена, а по вулиці танцює. (Мітла)
679. Хата не хата, а зверху вовчий хвіст. (Мітла)
680. Ходить пані по майдані, ликом підперезана. (Мітла)
681. Без рук, без ніг, без голови, а весь світ оббігала. (Монета)
682. Три особи грали, всі веселі, раді. (Музики троїсті)
683. Його б'ють, він не плаче, а ще вище скаче. (М'яч)
684. Круглий, гарний і легенький, високо літає, йому діти дуже раді, бо з ним кожен грає. (М'яч)
685. Під подушкою лежить жовч з кишками. (Намисто)
686. Лежить свинка, в неї поколена спинка. (Наперсток)
687. Два пани наділи одні штани. (Ножиці)
688. Лежу – одна нога, іду – вже дві, а на ногах стою, то дві голови.
(Ножиці)
689. Книжки читає, а грамоти не знає. (Окуляри)
690. Сам верхи, а ноги за вухами. (Окуляри)
691. Своїх очей не маю, а іншими баути допомагаю. (Окуляри)
692. Мною всяке керує, німий язик на білому полі говорить, але ніхто не чує. (Олівець)
693. Розумний сівач по білому полю бігає. (Олівець)
694. Сам чистесенький, аж блищить, а пройдеться – насмітить. (Олівець)
695. Чорний Іванчик, дерев'яна сорочка, де носом поведе, замітку вкладе.
(Олівець)
696. На стелі в куточку висить сито, не руками звито. (Павутина)
697. Ниток багато, а в клубок не змотати. (Павутина)
698. Такої пряжі нема в продажі. (Павутина)
699. Без рук, без ніг, а сліпця водить. (Палиця)
700. Біле поле, гусак на нім оре, чорне насіння, мудрий його сіє. (Папір, перо, чорнило)
701. Впаде згори – не розіб'ється, пусти на воду – розпливеться. (Папір)
702. Складеш – клин, розкладеш - гриб. (Парасолька)
703. Що це, що це, всі кричать, - парасольки он летять! (Парашути)
704. Розуму нема, а хитра. (Пастка)
705. Біжить корова, гладка, здорова, а за нею телята – всі вони близнята.
(Поїзд)
706. Біжить корова, чорна, здорова, тікай з дороги, бо візьме на роги.
(Поїзд)
707. Гуркотить, стукотить, мов сто коней біжить. (Поїзд)
708. залізні подружки тримаються за руки, одна, з трубою, їх тягне зо собою. (Поїзд)
709. Кінь біжить, земля дрижить, із носа дим валить. (Поїзд)
710. Полотно, а не доріжка, кінь біжить сороканіжка. (Поїзд)
711. Розкрутилось швидко колесо й заспівало людським голосом.
(Патефон)

712. Залізний тік, свинячий пересік, гречане підкидайло. (Пекти млинці на сковороді)
713. Весь вік пише, а само неписьменне. (Перо)
714. Зріжу голову, вийму серце, дам води, і буде жити. (Перо гусяче до писання)
715. Малий коник із чорного озерця воду бере та біле поле поливає. (Перо і чорнило)
716. Не вмію читати, а весь вік пишу. (Перо і чорнило)
717. Микола – окола, посередині живиця, хто не відгадає, не буде жениться. (Перстень)
718. Сидить під кущем, заливається борщем. (Перчиця)
719. Біле поле, чорне насіння, хто не вип'є, той не посіє. (Писання)
720. Мудрий мудрець крицею оре. (Писання)
721. По білому полю чорним маком сіяно. (Писання)
722. Діряве небо все поле покрило. (Підрешіток)
723. Летів птах та на воду – бах! Води не змутив і сам полетів. (Пір'їна)
724. Підійме найменша дитина, а через хату не перекине найдужча людина. (Пір'їна)
725. Не говорить, а розказує, усім приклад показує. (Плакат)
726. Без мозку, а щонеділі сорочку одяга. (Подушка і напірник)
727. Без рук, без ніг, а сорочки просить. (Подушка і напірник)
728. Вівця в хліві лежить, а шкіра до води біжить. (Подушка і напірник)
729. Гуска сидить, а її шкіра до води біжить. (Подушка і напірник)
730. Не пташка, а з пір'ям. (Подушка і напірник)
731. Пір'я має, а не птах, чотири лапи, а не звір. (Подушка і напірник)
732. Теличка в хліві, а шкури ідуть до води. (Подушка і напірник)
733. Тихо вдома лежить, а шкіра до води біжить. (Подушка і напірник)
734. Чотири вушка і два черевця. (Подушка і напірник)
735. Лежить глина, на глині дубина, на дубині соснина, на соснині полотнина. (Покритий скатертю стіл, що на глиняній підлозі стоїть)
736. Бігло два пси, позадирали носи. (Полоззя в санях)
737. Вдень – як обруч, уночі – як вуж, хто відгадає – буде мій муж. (Пояс)
738. Без язика живе, не їсть і не п'є, а говорить і співає. (Радіо)
739. Говорить, грає, співає, новини сповіщає. (Радіо)
740. Не людина, а говорить. (Радіо)
741. Співає соловей в одному місці, а весь світ його чує. (Радіо)
742. У кімнаті, у куточку, на стіні сіра скринька на шнурочку все розказує мені. (Радіо)
743. Шило, вертіло, по горі ходило, всіма мовами говорило. (Радіо)
744. Висить лист, чути свист, музика гримить, а листок і не дрижить. (Радіорепродуктор)
745. Суха, ребрами світить, а лічбу веде. (Рахівниця)
746. В гаї зросло, до села, до баби теліпатись прийшло. (Решето)
747. Нова посудина, а вся в дірках. (Решето)

748. Рогатий, та не віл, їсть-їсть, а не ситий, людям подає, а сам у куточок іде. (Рогач)

749. Сам із вільхи та із дуба, в роті білі, чорні зуби, до зубів торкнись – готово, ти почувеш спів чудовий. (Рояль)

750. Чотири чотиринки, а п'ятий кавурлик несуть кривулицю через тин на вулицю. (Рука несе ложку через зуби в рот)

751. Плету хлівець на четверо овець, а на п'яту окремо. (Рукавиця)

752. П'ять комірчин, а одні двері. (Рукавиця)

753. Цапи, цапи на лавочці, поцапали мохнавиці. (Рукавиця)

754. Засув довгий від комори. (Рукави сорочки)

755. На стіні на шнурочку висить смерть на мотузочку. (Рушниця)

756. Пливуть пливушки, позадирали вгору вушка. (Сани)

757. Зимомо біжать, а літом сплять. (Сани)

758. Горить стовпчик, а вугілля немає. (Свічка)

759. Сама гола ходить, а за пазухою сорочку носить. (Свічка)

760. В лісі росло, в стайні кохалось, у молодиць та дівчат на руках колихалось. (Сито)

761. Купили таке нове та кругле. Трусять його в руках, а воно в дірках. (Сито)

762. Синє море хитається, білий зайчик купається. (Сито)

763. У лісі росте, в стайні ночує, візьми на руки – воно танцює. (Сито)

764. У руках мотається, білий зайчик ховається. (Сито)

765. Сімсот воріт, а собака на хвості сидить. (Сітка)

766. древо весело співає, кінь над хвостом махає бараном. (Скрипка)

767. Лежить – мовчить, а в руки візьми – закричить. (Скрипка)

768. Сухе дерево весело співає, а кінь над берегом хвостом киває. (Скрипка)

769. у лісі зрубано, на дровітні взято, на руках плаче. (Скрипка)

770. У лісі родиться, на холоді робиться, у руках співає. (Скрипка)

771. Що плаче, а сліз не має? (Скрипка)

772. Сидить квочка на золотих яечках. (Сковорода)

773. Чорна попадя на село гайда. (Сковорода)

774. Чорне порося у печі гаса. (Сковорода)

775. Десь у гаї родилася, в хаті опинилася, була німа і нежива, тепер говорить і співа. (Сопілка)

776. Є деревце – не полінце, шість дірочок має, весело співає. (Сопілка)

777. Зріжу голову, вийму серце, дам пить, буде говорить. (Сопілка)

778. Одною дорогою пішов – дві дороги знайшов. (Сорочку одягати)

779. Підемо двома, потрапимо на одну. (Сорочку одягати)

780. Не ходить, хоч з ногами, все тримається підлоги. (Стіл)

781. У лісі народився, в лісі виріс, а в дім прийшов, всіх навкруг зібрав. (Стіл)

782. Діти батька народили. (Стіг сіна)

783. З ногами, а без рук, з боками, а без ребер, зі спиною, а без голови. (Стілець)

784. Висить німая, а ледаря лає. (Стінна газета)
785. Сам не бачить, не чує, а всім дорогу вказує. (Стовп кілометровий)
786. Дерево та дріт, а кричить на весь світ. (Телеграф)
787. Через поле і лісок подається голосок, він біжить по проводах, скажеш тут, а чути там. (Телефон)
788. При тілі вуха, а голови нема. (Цебер)
789. У череві баня, в носі решето, на голові гудзик, одна рука, й та на спині. (Чайник)
790. Два братики-вусатики, в обох жовтенькі сорочки, стоять у кутку, повисували язика. (Черевики)
791. Двоє поросят, а чотири хвостики. (Чоботи)
792. Вдень з ногами, а вночі без ніг. (Чоботи)
793. Вдень за мною б'ються, а вночі цураються. (Чоботи)
794. Має вуха, має ніс, а не має ні слуху, ні нюху. (Чоботи)
795. Обидва схожі, як брати, завжди удвох, куди б не йти – під ліжком, коли всі сплять, під столом, коли їдять. (Чоботи)
796. Топчуться разом – один на порозі, другий на дорозі. (Чоботи)
797. Без дишла, без дуги, куди захочеш, туди поїдеш. (Човен)
798. Біжить свинка, вирізана спинка, оглянешся назад, а й сліду не знає.
(Човен)
799. Віз без коліс, а батіг без хльосту. (Човен)
800. І не сани, і не віз – їхать добре, аби вліз. (Човен)
801. Їде віз без коліс, сліду не залишає. (Човен)
802. Їде віз без коліс, а дорога без піску, а батіг без ремінця. (Човен)
803. Їду, їду – нема сліду, ріжу. Ріжу – крові нема. (Човен)
804. Їду, їду, - ні дороги, ні сліду, дрючком поганяю, на смерть поглядаю.
(Човен)
805. Їду, їду – ні коліс, ні сліду, обернуся – смерті боюся. (Човен)
806. Руками ходить, а животом повзе, оглянеться позад себе, а сліду не знати. (Човен)
807. Стоїть корова посеред моря, черево сухе, а спина мокра. (Човен)
808. Залізна риба пливе під водою, загрожує всім ворогам бідою, риба залізна дістане до дна, рідне поле вартує вона. (Підводний човен)
809. Руденький вершник ходить і за собою кишки волочить. (Човник на ткацькому верстаті)
810. Така водиця тільки для письменного годиться. (Чорнило)
811. Жовтенький жучок, на кінчику черв'ячок. (Шпилька)

Знаряддя праці

812. Між двома дубами клацала баба зубами. (Бительня (терниця))
813. Двадцять п'ять у дереві сидять, на хліб роблять, а хліба не їдять.
(Борона)
814. Діряве рядно все поле закрило та все просило, щоб зазеленіло.
(Борона)

815. Зуби має, а їсти не просить. (Борона)
816. Летить сукуватий, весь діркуватий. (Борона)
817. Ніг багато, а додому на спині йде. (Борона)
818. Чорна телиця по полі вертиться, не їсть, не п'є і додому не йде.
(Борона)
819. Шуртюсто, вертосто, хто цю загадку відгадає: буде жити літ за сто.
(Веретено)
820. Хто трьома зубами сіно їсть? (Вила)
821. У нашого парубка з обох боків зарубка. (Витушка)
822. Ходить квочка біля кілочка, та все «квок-квок». (Витушка)
823. Один іде, чотирьох веде, п'ятого тягне. (Віз, кінь і погонич)
824. Два брати втікають, а два здоганяють. (Віз, кінь і погонич)
825. Одне каже: «Влітку мені важко», друге каже: «Взимку мені тяжко»,
третє каже: «Чи то літо, чи зима, мені різниці нема.» (Віз, сани і кінь)
826. Чотири четверенки, два Федоренки тягнуть возулицю за хвіст на
вулицю. (Віз і воли)
827. Все життя крилами махає, а злетіти не може. (Вітряк)
828. І роботу робить, і їсти не просить. (Вітряк)
829. Стоїть ган на ганах, на дванадцяти ногах, кличе сина Северина з-за
синього моря. (Вітряк чекає вітру)
830. Стоїть дах на дровах, руками махає, за землю хапає. (Вітряк)
831. Стоїть дуб-вертидуб, а на ньому птиця вертиться. (Вітряк)
832. Стукотить, гуркотить, мов сто коней біжить, треба стати погадати,
що тим коням їсти дати. (Вітряк)
833. Хоч не літак, а крилатий, без крил не можу працювати. (Вітряк)
834. Ані сюди, ані туди, якщо немає води. (Водяний млин)
835. Брат брата січе, біла кров тече. (Млин)
836. Ведмідь кричить, аж кругом пилюка летить. (Млин)
837. Крутиться, вертиться, а берега держиться. (Млин)
838. Мій брат Кіндрат на горах, на водах, на землі, на возі, на одній нозі.
(Млин)
839. Стоїть дах на двадцяти ногах, кличе сина Северина з-під білого
льоду. (Водяний млин чекає води; качка висиджує каченят))
840. Сутула, горбата, на силу багата, сім пар коней не підвезе, а вона сама
понесе. (Млин)
841. На березі сиджу, крізь клен гляджу, діда за бороду скубу. (Гребінь,
днище і пряжа)
842. Вовк залізний, хвіст конопляний. (Голка)
843. Дуб дуплистий впав, та й не знати. (Голка)
844. Кинув ворину через долину, шукав, шукав і не знайшов. (Голка)
845. Куди мишка, туди й хвостик. (Голка)
846. Маленька свинка, золота спинка, крізь тин кишечка тягнеться.
(Голка)
847. Поринало. Поринало. Поки хвоста не стало. (Голка)
848. Синеньке, маленьке, весь світ одягне. (Голка)

849. Синеньке, маленьке, усе поле перебрело(Голка)
850. Ти за нею, вона від тебе, ти від неї, вона за тобою. (Голка)
851. Тоненьке, ясеньке, з одним оком. (Голка)
852. Усіх обшиваю, сама одягу не маю. (Голка)
853. Що лицюємо на всі боки, і нове воно щороку? (Грунт)
854. Є в нас такий кінь, що під себе топче гній. (Жорна)
855. Блищить, горить, по полю гуляє, всі квіти зрізає. (Коса)
856. Гуля шука в жнива в полі на широкому роздолі, а де вона повернеться, усе пада, усе гнеться. (Коса)
857. Трави наїлася, зуби затупила, піску схопила і погостила. (Коса)
858. Ходить пані в золотім жупані, куди гляне – трава в'яне. (Коса)
859. Сам худ, а голова з пуд. (Молот)
860. Із кінця колодочка, а на кінці гостре. (Ніж)
861. З двох боків дощечки, а всередині злий тигр сидить. (Ножик складаний)
862. Утрюх їдуть братці, верхи на конячці. (Пальці і олівець)
863. П'ять овець стіжок під'їдає. (Пальцями прями)
864. Чотири грає, два танцює, один сидить і все чує. (Пара коней, віз, візник)
865. Без рук, без ніг, зуби є, дрібно жує, нікому не дає. (Пилка)
866. Зуби є, а рота немає. (Пилка)
867. Зуби маю, а зубного болю не знаю. (Пилка)
868. Їла-їла дуд-дуб та зламала зуб-зуб. (Пилка)
869. Ой взялася кума за діло, зашуміло, загуділо. (Пилка)
870. Теля рогате на зуби багате, не їсть, не п'є, тільки дерево жує. (Пилка)
871. Швидко гризе, мало жує, сама не ковтає. (Пилка)
872. Залізний ніс у землю вріс, риє, копає, дзеркалом блищить. (Плуг)
873. Мій брат комендант через землю пройшов, мішок грошей знайшов. (Плуг)
874. Неживий, а землю риє. (Плуг)
875. У землі було, у кузні кувалося, на полях розгулялося. (Плуг)
876. Ходить полем, з краю в край, ріже чорний коровай. (Плуг)
877. Ходить багатир по полю, верне землю собою. (Плуг)
878. Шило-мотовило все поле сходило, додому вернулось. (Плуг)
879. Загадаю загадку, закину за грядку, нехай моя загадка до літа лежить. (Посів)
880. Білий собака на воду бреше. (Прач)
881. З дерева робилося, учневі згодилося. (Ручка до писання)
882. Скунда скаче, ринда риє. (Свердло)
883. Старий Свирид у лозі дере крупи на одній нозі. (Свердло)
884. По полю повзе, траву гризе. (Сінокосарка)
885. Влітку в полі, а зимою на гаку. (Серп)
886. Кривеньке, маленьке, всеньке поле збігає і з женцями обідає. (Серп)
887. Маленьке, кругленьке, все поле обійшло і назад прийшло. (Серп)
888. Сутулий, горбатий, на гроші багатий. (Серп)
889. Дерев'яний хвіст, залізний рот. (Сокира)

890. Іде чоловік у ліс – дивиться в село, іде чоловік до села – дивиться в ліс. (Сокира)

891. Кланяється, кланяється, а прийде додому – розляжеться. (Сокира)

892. Ходить циган по долині та все «гуп-гуп». (Ступа)

893. За гаєм-моргаєм суха Єва бреше. (Терниця)

894. За лісом, за пралісом сухоребра сучка бреше. (Терниця)

895. За горою кам'яною без черева сучка гавка. (Терниця)

896. Прийшла кума до куми, дай лопату поляпати та й піти. (Терниця)

897. Собака без черева, а гавка. (Терниця)

898. Стоїть сучка на подвір'ї, проти неба бреше. (Терниця)

899. Суха Христя всі кості обламала. (Терниця)

900. Нова посудина, а вся в дірках. (Тертушка)

901. В огні народився, бензину напився і в полі з'явився. (Трактор)

902. Іде кінь сталевий, гарчить, позаду низку плугів волочить. (Трактор)

903. Кінь сталевий, вівса не просить, але оре і косить. (Трактор)

904. Кувалося, складалося, а на полі розгулялося. (Трактор)

905. Металевий кінь у полі пасеться, де пройде – земля ореться. (Трактор)

906. Мій брат Кіндрат по полю пройшов, мішок грошей знайшов.

(Трактор)

907. П'ять плугів одним волом орють. (Трактор)

908. У землі було, на заводі кувалося, на колгоспних ланах розгулялося.

(Трактор)

909. Ходить силач, а за ним копач – добувають калач. (Трактор)

910. Чорне, мале, все поле пройшло, багато дечого принесло. (Трактор)

911. Що за диво пролетіло, поле зразу почорніло. (Трактор)

912. Маленькі будиночки по місту біжать, хлопчики і дівчатка в будиночках сидять. (Трамвай)

913. Летять гуси, дубові носи, кричать «то-то-ти, то-то-ти». (Ціп)

914. Коли він потрібний, його викидають, коли ж не потрібний, його підіймають. (Ятір)

915. Сімсот воріт, та один вхід. (Ятір)

916. Хата не хата, вікон багато, є куди влізти, та нікуди вилізти. (Ятір)

Продукти

917. Росте чотири дуби, поверх дубів сосна, посеред сосни коноплі, поверх конопель глина, на глині картопля, а в картоплі свиня бродить. (Борщ з м'ясом на столі, застеленому скатертиною)

918. В піч покладу – мокне, на воду – сохне. (Віск)

919. На вогні умре, на воді живе. (Віск)

920. Що на вогні переться, а на воді сушиться? (Віск)

921. Вона цариця, як водиця, хто її дуже поважає, того з ніг збиває. (Горілка)

922. Стоїть будиночок, а в ньому зірочок без ліку ще й перстиночок. (Вощина)

923. Цеп цепований, мур мурований, ще не вмер, а вже похований. (Вощина)

924. За лісом, за пралісом бочка крові мокне, в кожній хаті її треба мати.
(Квас з буряка)
925. Що з ложки протягнуло ніжки? (Локшина)
926. Коло ями-ями сидять діди з киями. (Миска і ложки)
927. Із торбинок тягнуть, а з чашечки п'ють. (Молоко)
928. маленьке озерце, а дна не видно. (Молоко в чашці)
929. Не сіють, не жнуть, не печуть не варять. (Молоко)
930. Рідке, а не вода, біле, а не сніг. (Молоко)
931. Із сорочки в світ приходить, а по світу голий ходить. (Сир у ворчику)
932. В землю кидалося, на повітрі розгулялося, в печі гартувалося, запахом своїм всіх приваблює. (Хліб)
933. Мене ріжуть, мучають, б'ють і на стіл кладуть. (Хліб)
934. Не живу і не гуляю, а сам бід знаю і від ножа пропадаю. (Хліб)
935. Ріжуть мене ножакою, б'ють мене ломакою, за те мене отак гублять, що всі мене дуже люблять. (Хліб)
936. Білий камінь у воді тане. (Цукор)
937. Білий, як сніг, в пошані у всіх, до рота попав, там і пропав. (Цукор)
938. На полі росло, в заводі було, а в рот попало. (Цукор)
939. Стоїть пень черешень і в дірочку швень-швень. (Щільник і бджоли)
940. Без дірки, без дна, повна діжечка вина. (Яйце)
941. Вариш, два рази солиш, а їси – ще раз присолюєш. (Яйце)
942. В одній діжці два тіста. (Яйце)
943. В одному барильці два напиточки, нема кірочки, навіть дірочки. (Яйце)
944. В одній бочці два сорти вина, калатай, наливай – і не сколотиш. (Яйце)
945. Золота стінка, золотим соком повненька, хто зламає, той не складе.
(Яйце)
946. Кидаєш угору біле, а на землю падає жовте. (Яйце)
947. Маленьке, кругленьке, з горища впало, нема таких ковалів, щоб його скували. (Яйце)
948. Повна бочечка вина, до неї ключика нема. (Яйце)
949. Пуд води, пуд їди, пуд солі, їстимеш – присолюватимеш. (Яйце)

Поняття про час

950. Стоїть дуб, на ньому дванадцять гнізд, в кожному гнізді по чотири яйця, в кожному яйці по семеро качат. (Рік, місяць, тиждень, день)
951. Сім братів віком рівні, іменами різні. (Дні тижня)
952. Летів птах на дванадцяти ногах та одно яйце зніс. (Рік, місяці)
953. Стоїть дуб, на ньому дванадцять гілок, а на кожній гілці по чотири гілочки, а на них по сім жолудів. (Рік)
954. Одне рядно сім баба тягне. (Тиждень)
955. Що іде, не рухаючись з місця? (Час)
956. Біжить, біжить, не оглядається. (Хвилинка)

Загадки-запитання, загадки-жарти

957. На небі одно, на землі нема, у баби двоє, у дівки нема. (Літера «Б»)

958. Що стоїть посеред Києва? (Літера «Є»)
959. Гора й долина, що між ними? (Літера «Й»)
960. Що посеред землі стоїть? (Літера «М»)
961. Що стоїть посередині Полтави? (Літера «Т»)
962. У млині було вісім мішків, на кожному мішку сиділо по дві миші, прийшов мельник з котом, скільки тепер стало ніг? (Дві ноги мельника)
963. На дереві сидів табун горобців, стрілець вистрілив, один упав. Скільки залишилось горобців? (Один, той, що впав)
964. Летів гурт голубів, і стояло три дуби: Як сядуть по два – один дуб гуляє, як сядуть по одному – то дуба не вистачає. Скільки було голубів і дубів? (4 голуби і 3 дуби)
965. Летіли гуси, а назустріч один: «Добридень, сто гусей. – каже. «Нас не сто, а щоб було сто, треба ще стільки, та півстільки. Та чверть стільки і ще й ти, то аж тоді буде сто». Скільки було гусей? (Тридцять шість)
966. Сорок п'ят і сорок п'ят – скільки буде? (Вісімдесят)
967. Ішло дві матері і дві дочки. Знайшли три яблука. Всім буде по одному. Як вони поділились? (Баба, дочка і внучка)
968. Жило триста котів і один чоловік. Скільки було там ніг? (Дві)
969. Сидять три коти, проти кожного кота сидить два коти, скільки всього котів? (Три)
970. Возом їхали два батьки і два сини. Скільки їх було? (Троє)
971. Сто кіп собак, скільки в них лап? ($100 \times 60 \times = 24000$)
972. Іде подорожній, а чоловік і жінка косять жито. Подорожній питає, хто косить жито, чи чоловік з жінкою, чи брат з сестрою. – Ні, це ні чоловік з жінкою, ні брат з сестрою, а його мати моїй матері за свекруху. (Батько з дочкою)
973. Скільки шпиць треба у добре колесо? (Колесо справне)
974. Що спершу треба зробити, лягаючи спати? (Сісти)
975. Що було вчора, а буде завтра? (Сьогоднішній день)
976. Чого не можна наздогнати? (Своєї тіні)
977. Чого на дорозі найбільше? (Ступнів)
978. Без чого не можна викопати колодязь? (Без дна)
979. Без чого хліба не спечеш? (Без шкуринки)
980. Без чого хату не можна збудувати? (Без стуку)
981. Хто має голову за все тіло важчу? (Безмін)
982. Що дістане зубами потилицю? (Гребінець)
983. Хто найбільший у світі чоловік? (Громада)
984. Що існує на світі, в яке все влазить? (Голова)
985. Яке поле не виореш? (Поле зошита)
986. З якого полотна не можна пошити сорочки? (Із залізничного)
987. Від чого у качки ноги червоні? (Від колін)
988. Чого більше ніколи не можна побачити? (Вчорашнього дня)
989. Якою косою не можна косити? (Дівочою)
990. Що в землі не гине, а уводі не тоне? (Вугілля)
991. Що за трава, що й сліпий знає? (Кропива)
992. Що наймудріше на світі? (Правда)
993. Хто тче без верстата й без рук? (Павук)

994. Що буде з козою, як їй сім літ мине? (Піде 8-й)
995. Яким гребінцем не можна розчесатись? (Півнячим)
996. Якою бочкою по воду їдуть? (Порожньою)
997. Чоловік їде у вагоні і йому сниться, що він сидить на підлозі, а дошки летять у безодню. Чоловік лишився на одній дошці, що йому треба зробити, щоб не впасти? (Прокинутись)
998. Яку річку можна переломити? (Прут)
999. По якій дорозі півроку ходять, а півроку їздять? (По річці)
1000. Що вночі горить, а вдень гасне? (Місяць)
1001. Який кінь, коли циган його миє? (Мокрий)
1002. що тепліше одного кожуха? (Два кожухи)
1003. Якщо машина їде, яке в неї колесо не крутиться? (Запасне)
1004. Скільки картоплин у горщик улізе? (Картопля не лазить).
1005. Що весь час ходить, а в хату не заходить? (Двері)
1006. Серед горба осел, з одного боку горба вогонь горить, з другого ліс густий, з третього глибоке озеро. Лісом піти – осел роги полама, вогнем – згорить, через озеро – не вміє плавати, утопиться. Куди ослові пройти? (Лісом, бо в нього рогів немає)
1007. На що борошно в млині падає? (На купку)
1008. Чи може страус себе птахом назвати? (Ні, бо він не може говорити)
1009. Де вода стоїть стовпом? У склянці)
1010. В чому не можна перевірити дірку? (У воді)
1011. Чому поросята вниз дивляться? (Їм соромно, що мати свиня)
1012. Водій автомашини має дві сестри, але вони не мають брата. Як це може бути? (Водій-жінка)
1013. Який ключ літає? (Журавлиний)
1014. Коли дурень розумний? (Як мовчить)
1015. Що важче – пуд пір'я чи пуд заліза? (Однаково)
1016. З якої миски не можна наїстися? (З порожньої)
1017. Хто найчастіше оглядається? (Злодій)
1018. За що учень виходить з класу? (За двері)
1019. В яку бочку не можна налити води? (У повну)
1020. Що в людині найбистріше? (Думка)

Наукове видання

Садовенко Світлана Миколаївна

**Хронотопи аксіосфери української
народної художньої культури**

Монографія

В авторській редакції

Комп'ютерне верстання
Дизайн обкладинки

С. М. Садовенко
В. А. Стрельніков

Підписано до друку 29.01.2019. Формат 60x84 ¹/₁₆
Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman.
Ум. друк. арк. 22,10. Обліково-видавничих арк. 41,39
Наклад 300 прим. Зам. № 0906

Видавець і виготовлювач
Друкарня Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв
Адреса: 01015, Київ-15, вул. Лаврська, 9
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів
видавничої справи ДК № 3953 від 12.01.2011