ВИЩИЙ НАВЧАЛЬНИЙ ЗАКЛАД
«МІЖРЕГІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ УПРАВЛІННЯ ПЕРСОНАЛОМ»

На правах рукопису

ГОЦАЛЮК АЛЛА АНАТОЛІЇВНА

УДК 130.2:316+140.8 (477)

НЕОТРАДИЦІОНАЛІЗМ ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН УКРАЇНИ

09.00.03 – соціальна філософія та філософія історії

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
доктора філософських наук

Науковий консультант:
Сторіжко Людмила Василівна,
доктор філософських наук,
професор

Київ – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП 4

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКОГО ДОСЛІДЖЕННЯ НЕОТРАДИЦІОНАЛІЗМУ 14

1.1. Становлення уявлень про неотрадиціоналізм та аналіз джерельної бази 14

1.2. Категоріальний апарат і методологія дослідження 38

Висновки до розділу 1 53

РОЗДІЛ 2.ТРАДИЦІЯ ТА НОВАЦІЯ: ІСТОРИЧНІ ФОРМИ СИНТЕЗУ 56

2.1. Традиції та новації в культурі 56

2.2. Взаємозв’язок традицій та інновацій у сучасному науковому знанні 73

Висновки до розділу 2 91

РОЗДІЛ 3.СВІТОГЛЯДНІ ПЕРЕХРЕСТЯ НЕОТРАДИЦІОНАЛІЗМУ 93

3.1. Неоміфологізм як форма неотрадиціоналізму в світоглядній культурі 93

3.2. Соціокультурний неотрадиціоналізм в обрядах побутово-життєвого циклу 127

3.3. Світоглядно-ціннісні традиції в театральному мистецтві 156

3.4. Літературна творчість як віддзеркалення неотрадиційних процесів 172

Висновки до розділу 3 188

РОЗДІЛ 4. ВИЯВИ НЕОТРАДИЦІОНАЛІЗМУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ 191

4.1. Неотрадиція як атрибут живопису 191

4.2. Неотрадиціоналістське трактування скульптурних творів 208

4.3. Неотрадиціоналістські тенденції розвитку української графіки 225

Висновки до розділу 4 249

РОЗДІЛ 5. НЕОТРАДИЦІОНАЛІЗМ У ПРИКЛАДНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ 251

5.1. Збереження традицій у декоративно-прикладному мистецтві 251

5.2. Мода: неотрадиціоналістська специфіка 276

Висновки до розділу 5 320

РОЗДІЛ 6. МУЗИЧНИЙ ДИСКУРС НЕОТРАДИЦІОНАЛІЗМУ 323

6.1. Неоміфологізм у музичній культурі 323

6.2. Потенціал традицій хореографічної культури 344

Висновки до розділу 6 366

ВИСНОВКИ 368

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 375

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. У ХХ – на початку ХХІ століття інноваційні тенденції у функціонуванні суспільства стали панівними. До характерних ознак цього мегатренду можна віднести науково-технічну революцію, істотне прискорення темпів соціальної динаміки загалом і функціонування виробничої сфери зокрема, динамічну зміну художніх стилів, перманентне оновлення самого способу життя, життєдіяльнісних автоматизмів. Інноваційний атрибут сучасного суспільного буття доповнюється глобалізаційними, уніфікаційними та споживацькими (суспільство масового споживання) тенденціями. Доводиться констатувати, що симбіоз, взаємопотенціююча дія і результуючий ефект зазначених факторів не лише ставить під сумнів значущість і доцільність трансісторичної соціокультурної спадкоємності, а й латентно викорінює саму потребу особистісного стрижня, ідентичності, відповідальності, обов'язку, світоглядно-етичної регламентації індивідуальної і суспільної життєдіяльності.

Натомість неотрадиціоналізм, який рефлексійно, аргументаційно і стилістично апелює до традиції, постає світоглядно-аксіологічною відповіддю на розмивання, деформацію і деградацію ідентичності, відкриває перспективу ефективної життєдіяльності в сучасному і майбутньому на надійних, апробованих трансісторичним досвідом підвалинах минулого.

Водночас слід зробити застереження, що сліпе наслідування традиції без врахування її соціокультурних особливостей і динаміки становлення призводить до ігнорування її духовних основ і світоглядно-аксіологічних витоків, а відтак – до її вульгаризації і змістовного спотворення.

Національна культура як сукупність традицій, звичаїв, норм, цінностей реалізується на суспільно-громадянському, традиційно-побутовому та художньо-мистецькому рівнях. В умовах духовного відродження України об'єктивно поглиблюється зацікавленість багатовіковими звичаями і

традиціями, національно-історичною тематикою в літературі, музиці, живописі й декоративно-ужитковому мистецтві. Відбувається прискорений розвиток різних жанрів та видів мистецтва, спостерігається пожвавлення театральної, композиторської й музично-виконавської, художньо-виставкової діяльності. Створюються нові експериментальні театри й приватні художні галереї, проводяться фестивалі й конкурси. Динамічних ознак набуває громадський рух з реставрації пам'яток історії і культури, поширюються фольклорні мотиви в естрадній музиці й самодіяльній художній творчості.

Зазначені та інші вияви соціокультурного феномену неотрадиціоналізму досліджуються різними сферами сучасного знання: історією, культурологією, етнологією, етнографією. Втім, пріоритетне значення належить соціальній філософії та філософії історії, дослідницький інструментарій яких дозволяє виявити світоглядно-аксіологічні основи, причинно-наслідкові зв'язки і закономірності становлення неотрадиціоналізму як соціокультурного феномену загалом і України зокрема й насамперед.

Оскільки глибинні причини архетипного характеру, що визначають особливості соціокультурної сфери кінця XX – початку XXI століть, у цілому продовжують перебувати на периферії дослідницької уваги, то в зв'язку з цим актуалізується потреба наукового дослідження неотрадиціоналізму як соціокультурного феномену.

Ступінь наукової розробки проблеми. У доіндустріальному суспільстві стереотипи культури здебільшого акумулювалися із залученням механізмів традиції, тому вони вважалися традиційними. У суспільстві сучасного ґатунку інститут традиції поступився функціонуванню радіо, телебаченню, пресі, бібліотечної мережі, системі шкільної й університетської освіти. Основними поширювачами традицій постають суспільні норми поведінки, цінності, обряди, смаки, стереотипи, погляди тощо. Зацікавленість сучасних гуманітаріїв історичними джерелами національної культури простежується в різних галузях: в архітектурі, образотворчому мистецтві,

музиці, літературі, стереотипах соціальної поведінки, дизайні товарів та інтер'єрів, топіці назв та змістові мас-медійних комунікативних джерел (радіо- і телепрограм, газет і журналів, інтернет-порталів тощо).

Феномен традиції як соціокультурного явища та механізми її функціонування в умовах соціалістичного способу життя досліджувався радянськими вченими у 1970 – 1980-ті рр. (М. Заковичем, Е. Маркаряном, В.Плаховим, І. Сухановим, А. Спіркіним, Д. Угриновичем та деякими ін.). Традиція інтерпретувалася ними як специфічний тип суспільних відносин, що виражають спадкоємний зв'язок поколінь у різних сферах життєдіяльності (виробництві, побуті, науці, культурі тощо). Була окреслена парадигмальна позиція їх діалектичної єдності й взаємотрансформації.

Якщо в світоглядно-аксіологічному сенсі неотрадиціоналізм демонструє єдність, то стилістично він доволі неоднорідний: йому притаманні різні акценти, наголоси і аргументаційний інструментарій реінтерпретації традиції. Зокрема, в художньому відношенні його репрезентували такі стилістичні течії, як: архітектура неокласицизму (І. Жолтовський в Росії, Е. Лаченс в Англії), неоготика (Дж. Г. Скотт в Англії), численні «мініренесанси» конкретних історико-архітектурних стилів (О. Щусєв і В. Покровський в Росії). Нові мистецькі стилі – неоампір та неоренесанс, радянський неокласицизм у період 1930-х – 1950-х рр., «федеральний класицизм» у США в першій половині XX ст. і американський неокласицизм 1950 – 1960-х рр. (Е. Стоун, М. Ямасакі, Ф. Джонсон), національний неокласицизм в Італії (М. Пьячентіні) й Німеччині (В. Марх), низка стилів у постмодернізмі 1970-х – 1980-х рр. – спричинені інтерпретацією основ класичної традиції тогочасними архітекторами. Помітна роль в структуруванні художнього неотрадиціоналізму належить філософським осередкам ментально-культурницького і етнографічного спрямування.

У 90-і рр. XX ст. посилюється пошуковий інтерес у напрямку дослідження традиції в історико-філософському контексті (Н. Зборовська,

Л.Карпова, О. Муравська, Т. Цибуля та ін.) та як об'єкту різних галузей гуманітарного знання (А. Дондюк, О. Кузик, О. Різник, Л. Савчин та ін.). Провідними дослідниками неотрадиціоналізму у сучасній зарубіжній думці засвідчили себе В. Беньямін, Х. Галь, Р. Генон, Ш. Ейзенштадт, М. Еліаде та ін. Російськими та українськими ученими вивчається феномен світоглядного неотрадиціоналізму (Д. Базик, О. Гуцуляк, Г. Лозко, М. Федорова та ін.). Покладено початок дослідженню літературного (Ю. Булаховська, О. Гармель, Н. Кольцова, А. Нямцу та ін.), мистецького (І. Бестюк, В. Грябан, О. Дерев'янко, А.Пискач, О. Рочняк, Л. Сорокіна та ін.), обрядового (С.Бондар, Н. Лисенко, С. Мадюкова, Е. Маркарян, О. Ніколаєва, В. Сапіга) неотрадиціоналізму.

Незважаючи на наявність низки ґрунтовних наукових праць з проблеми функціонування різних компонентів неотрадиціоналізму, у філософській сфері знання досі відсутнє комплексне дослідження означеної проблеми – зокрема, її соціально-філософської генеалогії. В цілому простежується брак аналізу неотрадиціоналізму як цілісного соціокультурного феномена, котрий постає об'єктивно обумовленою потребою становлення світоглядної противаги в умовах глобалізованого світу. Відтак, як системне соціальне явище окреслений аспект позначений виразною актуальністю. Саме цим зумовлений вибір теми дисертаційної роботи.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана відповідно до плану наукової роботи кафедри українознавства Міжрегіональної Академії управління персоналом у межах науково-дослідної цільової комплексної програми наукових досліджень «Теоретико-методологічні засади становлення української державності й соціальна практика: політичні, економічні та психологічні проблеми» на 2014–2018 рр. (номер державної реєстрації 0113U007698).

Метою дослідження є концептуалізація засобом соціально-філософського аналізу закономірностей, особливостей і чинників неотрадиціоналізму як цілісного соціокультурного феномену України.

Реалізація поставленої мети потребує вирішення таких **завдань:**

• здійснити концептуалізацію засобом соціально-філософського аналізу закономірностей, особливостей і чинників неотрадиціоналізму як цілісного соціокультурного феномену України;

• обґрунтувати змістовні імперативи неотрадиціоналізму;

• проаналізувати смисловий діапазон вживання терміна «традиція» в гуманітарній сфері;

• уточнити принципові відмінності традиціоналізації та архаїзації соціокультурної сфери;

• осмислити понятєвий статус неотрадиціоналізму в сучасній соціальній теорії;

• систематизувати двоїсте розуміння традиціоналізму у фаховій літературі – з одного боку, як «дорефлексивної» суспільної самоорганізації, а з іншого боку, як світоглядної реакції суспільства на вторгнення фактора чужорідного, стороннього;

• проаналізувати основні сутнісні ознаки міфопоетичного світосприйняття;

• узагальними змістовні та функціонально-інструментальні особливості українського неотрадиціоналізму;

• осмислити функціонування культури як осереддя взаємодії (протидії і взаємодоповнення) традицій та інновацій;

• окреслити основні напрями розвитку сучасного неотрадиціоналізму.

Об’єктом дослідження є соціокультурна дійсність як детермінанта становлення неотрадиціоналізму.

Предметом дослідження постають змістовні імперативи неотрадиціоналізму як соціокультурного феномену України.

Методи дослідження. Методологічну основу дослідження утворює сукупність загальнонаукових, загальнофілософських та спеціальних методів, застосованих з метою забезпечення об’єктивності, цілісності, обґрунтованості та достовірності наукових результатів.

Зокрема, в роботі використано такі методи: системний – для розгляду феномену неотрадиціоналізму як цілісного явища, утвореного взаємопотенціюючими елементами; діалектичний – з метою дослідження традиційних та модернізаційних (інноваційних) процесів і явищ в розвитку і взаємозв'язку; єдності історичного та логічного – для з'ясування особливостей виникнення та закономірностей становлення уявлень про зміст неотрадиціоналізму; функціонально-інструментальний – задля окреслення функцій неотрадиціоналізму та засобів їх забезпечення; компаративістський – з метою виявлення світоглядних, аксіологічних та телеологічних відмінностей різних концептуальних підходів до змістовних уявлень про неотрадиціоналізм; проблемний – для виявлення факторів, які стоять на заваді змістовному окресленню неотрадиціоналізму, його зв'язків і взаємодій; феноменологічний – з метою виявлення буттєвого діапазону неотрадиціоналізму, який віддзеркалює змістовну сутність цього явища; ідеалізації – для окреслення ідеальної моделі неотрадиціоналізму та порівняння з нею конкретно-історичного статус-кво; систематизації – з метою структуризації та ієрархізації сукупності аспектів, котрі визначають функціонування об'єкта і предмета дослідження; каузального аналізу – для з'ясування причинно-наслідкових зв'язків, тенденцій і перспектив неотрадиціоналістської динаміки в соціокультурній сфері.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що

Вперше:

– здійснено концептуалізацію засобом соціально-філософського аналізу закономірностей, особливостей і чинників неотрадиціоналізму як цілісного соціокультурного феномену України, котрий постає об'єктивно зумовленою потребою світоглядної противаги модернізаційним, уніфікаційним, споживацьким та глобалізаційним тенденціям сучасного світу;

– обґрунтовано положення про те, що неотрадиціоналізм – це зміст традиції у сприйнятті неотрадиційної свідомості: неотрадиціоналізму

притаманне спрощення традиційних звичаєво-побутових практик і водночас поглиблення їх рефлексійності та символічної ускладненості. Пріоритетного значення набувають не формальні атрибути (емблеми), ритуали і процедури традиції, а змістовні імперативи, базові архетипи, світоглядно-духовний потенціал.

Уточнено:

– вживання терміна «традиція» в гуманітарній сфері в широкому та вузькому значеннях: в широкому – це універсальна форма фіксації, закріплення і вибіркового збереження тих чи інших елементів соціокультурного досвіду, а також механізм його передання, що забезпечує надійну спадкоємність у межах соціокультурних процесів; у вузькому значенні термін «традиція» застосовується для опису і пояснення структур поведінки і характеру вірувань упродовж тривалого часу в межах одного суспільства або регіонів, яким властиві спільні культурні надбання;

– принципові відмінності традиціоналізації та архаїзації соціокультурної сфери: якщо традиціоналізм характеризується орієнтацією суспільства на збереження традицій історичного минулого загалом, у цілому, то архаїзація акцентована на конкретно-історичному архаїчному культурному досвіді;

– положення про те, що неотрадиціоналізм ще не набув виразного поняттєвого статусу в сучасній соціальній теорії; фрагментарно ж він включає в себе низку компонентів міфологізованих і переосмислених історичних традицій, посилання на діахронічні феномени культури, які є знаковими для сьогодення.

Поглиблено:

– двоїсте розуміння традиціоналізму у фаховій літературі – з одного боку, як «дорефлексивної» суспільної самоорганізації, а з іншого боку, як світоглядної реакції суспільства на вторгнення фактора чужорідного, стороннього чи такого, що вносить докорінні зміни в світоглядні основи індивідуального і суспільного буття;

– тезу, відповідно до якої основні сутнісні ознаки міфопоетичного світосприйняття зводяться до вірогіднісності та варіативності (на мовному рівні це набуває ознак метафоричності й символічності, множинності імен і найменувань, варіативності наративу).

Набуло подальшого розвитку:

– уявлення про те, що український неотрадиціоналізм як соціокультурне явище апелює до фундаментальних складових буттєвості українства, котрі зазнають тиску і піддаються ризику в сучасному світі, набуває вкрай важливого значення з огляду труднощі функціонування механізму самозбереження і повноцінного розвитку українського культурно-цивілізаційного фактора, а також враховуючи потребу побудови ефективної системи цінностей і принципів суспільної життєдіяльності;

– концептуальний акцент, згідно з яким історичне буття кожної традиційної культури є взаємодією традиції як прагнення зберегти себе в незмінному вигляді та інновації як сукупності відцентрових сил і факторів, усього того, що розмиває, розхитує, девальвує традицію. На традиційну культуру чатують дві небезпеки: вона костеніє під впливом скрупульозного, але суто формального дотримання застиглих норм, а також руйнується в результаті нестримного «новаторства», спрямованого на розрив з будь-якими традиційними приписами;

– положення про те, що в межах неотрадиціоналізму простежуються два основні різноспрямовані процеси: перший орієнтований на відхід від традиції, на рух до західних світоглядних і культурних цінностей, на вестернізацію; другий процес акцентований на повернення до традиції, на її відновлення і пов’язаний з рефлексією щодо основ традиції і її світоглядною реконструкцією.

Теоретичне і практичне значення отриманих результатів полягає в поглибленому розумінні сутності й закономірностей неотрадиціоналізму. Змістовна квінтесенція виконаного дослідження розширює світоглядні горизонти для систематизації змістовно-функціональних аспектів

неотрадиціоналізму, його онтологічних і герменевтичних особливостей. Одержані наукові результати мають істотне теоретико-методологічне і праксеологічне значення, оскільки надають сфері знань про явище неотрадиціоналізму ознак критеріальної виразності й переконливості. Висновки дослідження можуть слугувати підґрунтям для підготовки нормативних курсів, підручників і навчальних посібників із соціальної філософії, соціології, культурології та соціальної психології.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійно виконаною науковою працею, у якій здійснено спробу соціально-філософської концептуалізації становлення й розвитку традицій в українському суспільстві. Усі публікації автора одноосібні.

Апробація результатів дисертації. Основні положення та результати дослідження були представлені у формі доповідей на наукових та науково-практичних конференціях та конгресах: Третьому Міжнародному конгресі «Українська освіта у світовому часопросторі» (Київ, 2009); V Всеукраїнській науково-практичній конференції «Обрядове дійство в системі культурної діяльності» (Рівне, 2009); X Всеукраїнській науково-практичній конференції «Духовність українства XXI століття» (Кіровоград, 2010); X Всеукраїнській науково-практичній конференції «Світоглядні уявлення українців в традиційній весняній обрядовості (XX – XXI століття)» (Кіровоград, 2010); XIX Міжнародній науковій конференції студентів і молодих учених «Художня традиція та авангард у рамках традиціоналізму XX столітті» (Запоріжжя, 2011); VII Всеукраїнській науково-практичній конференції «Гуманізація культури» (Рівне, 2011); Всероссийской научной конференции молодых ученых Екатеринбурга «Роль культуры в сохранении духовных ценностей человека» (Екатеринбург, 2011); VI Міжнародна науково-практична конференція: «Управління процесом кадрового забезпечення інноваційного розвитку вищих навчальних закладів України» 11-12 жовтня 2012р. м.Буча; «Людиномірність у науці, освіті та культурі: теоретико-методологічні аспекти» (м. Мелітополь, 2013 р.); «Актуальні проблеми

соціально-гуманітарних наук» (м. Дніпропетровськ, 2013 р.); «Філософські проблеми сучасності» (м. Херсон, 2014 р.); «Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії» (м. Рівне, 2014 р.); «Управління процесом кадрового забезпечення інноваційного розвитку вищих навчальних закладів України» (м. Київ 2014 р.); І Міжнародна науково-практична конференція «Інтеграція вищої освіти і науки» м. Київ 7 жовтня 2015 р.; ІХ Міжнародна науково-практична конференція: «Педагогіка вищої школи: методологія, теорія, технологія» 21-22 жовтня 2015р. м. Кам'янець-Подільський.

Публікації. Основні ідеї та результати дослідження викладені у 40 публікаціях, з них: 2 одноосібні монографії, 22 статті у вітчизняних наукових фахових виданнях з філософських наук, 8 статей у закордонних наукових виданнях, 3 статті включено до міжнародних наукометричних баз даних РІНЦ, EBSKO, 8 публікацій в інших наукових виданнях та матеріали конференцій.

Структура та обсяг дисертації. Робота складається зі вступу, шести розділів, висновків та списку використаних джерел, що містить 574 найменування. Загальний обсяг дисертації – 430 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО–МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ СОЦІАЛЬНО–ФІЛОСОФСЬКОГО ДОСЛІДЖЕННЯ НЕОТРАДИЦІОНАЛІЗМУ

1.1. Становлення уявлень про неотрадиціоналізм та аналіз джерельної бази

Сучасне інформаційне суспільство сутнісно демарковавне соціокультурною суперечністю між минулим та сьогоденним, традицією та новаторством. Доводиться констатувати наявність двох мегатенденцій: з одного боку, стрімкої глобалізації й іманентної їй уніфікації, а з іншого, – дедалі активнішої фрагментації за умов потужної взаємодії етнокультур і багатоманітних спроб етно-культурної ідентифікації.

Проблематика генезису і еволюціонування традиції в сучасному суспільстві переростає у розлогішу проблематику становлення неотрадиціоналізму. Феномен неотрадиціоналізму виник у зв’язку з поглибленим дослідженням широкого кола культурно-мистецьких явищ у контексті функціонування традиції – потужного каналу збереження й передачі світоглядно-аксіологічних цінностей від покоління до покоління. Неотрадиціоналізм сформувався у другій половині ХХ ст. як узагальнене найменування світоглядних напрямів, альтернативних радикалізму. Попри активну протидію, традиція і авангард водночас неухильно співіснували і плідно взаємодіяли. Змістовною особливістю неотрадиціоналізму є орієнтованість на ціннісні орієнтації, які критично і безкомпромісно налаштовані щодо індивідуалізму і споживацтва як невід’ємних атрибутів сучасності [397, с. 18-19].

Іманентний зв’язок кожного елементу з іншими визначає «неотрадиціоналістичну» парадигму в цілому (принагідно зазначимо, що

термін «неотрадиціоналізм» згадується у працях А. Швейцера, Й. Гейзінги, К. Лоренса, Г. Маркузе, Р. Генона, В. Липинського та інших дослідників).

Традиціоналістською тенденцією виступає творче продовження стилістичних проявів класицизму та романтизму, стилістики імпресіонізму і модерну з утримуванням від надто емоційно-експресивного художнього вираження. Тому все більше сучасних митців демонструють свої світоглядні уявлення у метафізичному живописі, магічних елементах реалістичних картин, різних концепціях постмодерну.

Впродовж кількох попередніх десятиліть усе більшої популярності набувала ідея необхідності повернення до забутої архаїки. Як результат – була здійснена демаркація, яка розмежовує філософський консерватизм XIX ст. від філософського архаїзму А. Тойнбі або інтегрального традиціоналізму Р. Генона.

Проблематикою і самим терміном «неотрадиціоналізм» науковці зацікавились у кінці XX ст., що було обумовлено інтенсивними дослідженнями у галузях містобудівництва та літературного процесу, де традиціоналізм розглядався як альтернатива ретроспективному свавіллю [1, с. 725]. Російські та українські філософи і культурологи С. Авєрінцев, Д. Благой, М. Гончаренко, Ю. Давидов, М. Попович, А. Спіркін та інші кваліфікують традицію як механізм, який утримує людину в культурній історії. Зв’язок людини з минулим, традицією відкриває їй перспективу свободи у сучасності й майбутньому на надійних підвалинах минулого. Виступаючи генетично першою формою впорядкування й структурування соціокультурного досвіду та діяльності соціальних об’єктів, традиція функціонує в якості основи для виникнення нових культурних норм і явищ.

Визначення змістовних ознак поняття неотрадиціоналізму має, на наш погляд, супроводжуватись застосуванням багатоаспектного наукового підходу до соціокультурної природи традиції при врахуванні герменевтичної, психоаналітичної й семіологічної специфіки її існування і розвитку у сучасному світі. Потужні світоглядні підвалини культурного

неотрадиціоналізму містяться у традиційній етнонаціональній культурі, яку визначають насамперед як систему етнокультурних цінностей і обрядових практик.

Концепція неотрадиціоналізму поглиблено досліджувалася американськими культурологами Ш. Айзенштадтом, Дж. Газфілдом, Л. і С. Рудольфами, С. Уїтейкером у контексті функціонування феномену традиції в сучасному глобалізованому світі. Сучасні російські дослідники Л. Гудков, Г. Звєрєва, В. Любін, А. Мочкін, Е. Паїн вивчають специфіку й прогнозують подальші перспективи процесів неотрадиціоналізму. Феномен неотрадиціоналізму в духовній культурі розглядають, зокрема, у контексті обрядотворчості Л. Гудков та Ю. Левада. Прояви неотрадиціоналізму в культурі висвітлюється переважно із соціологічних позицій С. Мадюковою, О. Проскуряковою, П. Сорокіним. Культурологічного аналізу зазнають окремі елементи неотрадиціоналістської парадигми (А. Дугін, А. Магомедова, О. Рябов, М. Смирнов), натомість її трансформаційні аспекти ще очікують на комплексне дослідження.

Виходячи з цього, глибинні причини архетипічного характеру, що визначають особливості культури кінця XX – початку XXI століть, у тому числі неотрадиціоналізму, залишаються практично невивченими. Тому залишається актуальною потреба наукового в ивчення особливостей неотрадиціоналізму як цілісного соціокультурного феномену.

Одну з перших спроб аналізу традиціоналізму та неотрадиціоналізму в межах соціокультурного підходу здійснив П. Сорокін, який виразив сутність у концентрованому вислові: «Особистість, суспільство і культура як нерозривна тріада» [438, с. 218]. Зазначене культурне явище, за його концепцією, ґрунтується на прийнятих ще в епоху античності ціннісних парадигм: пізнавальній діяльності (Істина), естетичній насолоді (Краса), дотриманні моральних принципів (Добро). Останнє конституює всі духовні надбання у неподільне ціле Користі. У такий спосіб доцільно інтерпретувати будь-яку соціально значиму активність людини. Культура, на думку П.

Сорокіна, набуває інтегральних ознак лише за умови, що суспільство досягне успіху, балансуючи та гармонізуючи енергію життєдіяльності людей, підпорядковану реалізації зазначених ціннісних парадигм. Проте, сучасне йому становище культури П. Сорокін вважав кризовим. Теперішня «чуттєва» культура, зауважував він, є приреченою на занепад, оскільки є винною у деградуванні людини та наданні цінностям релятивного характеру [438].

Справді, у відносно недавньому минулому домінуючими вважалися тенденції вестернізації, зараз же набирають популярності консервативні ідеї у культурному розвитку й пов'язана з ними зацікавленість етнокультурною самобутністю. Триває становлення нової етнократичної еліти [186]. Тому цілком природно, що неотрадиціоналізм має супроводжувати певна культурна традиція, яка у майбутньому, посилена і підтримана ментальнісними очікуваннями, стане принципово несумісною із ключовими концептами модернізму. Неотрадиціоналізм у своєму становленні при будь-якій соціокультурній модернізації супроводжується процесами розмивання, а згодом і втрачання колективної ідентичності. Формування нової ідентичності ґрунтується на певних глибинних підставах, притаманних лише певній культурі. Деякі вчені вказують на своєрідні культурні гени – так звані «меми» [547, с. 52]), які a priori сприймаються колективним несвідомим. З позицій шпенглерівської морфології культури таке явище тлумачиться «глибинним пробудженням душі», характерним для кожного народу. Воно «завжди залишається підпорядкованим пра-символові саме своєї, а не будь-якої іншої культури» [537, с. 289]. До того ж традиційне суспільство, як аргументовано довів П. Сорокін, сприймається передовсім крізь призму системи цінностей, норм і значень, які детермінують не лише його «душу, тіло й соціокультурну фізіономіку», а й весь подальший соціокультурний розвиток інтегрованої людини [438, с. 44].

В умовах традиційного суспільства, коли трансляція соціокультурної інформації реалізується лише вербально-зоровим способом, її акумуляція здійснюється шляхом живої пам'яті людей. Завдяки еволюції способів

передачі інформації від особового (усного) до безособового (письмового) суттєво розширюється спектр передання можливих інформаційних повідомлень: стаючи відкритішими та суперечливими, вони виходять за межі «єдино правильної» інтепретації. Хоча водночас уможливлюються й випадки спотворення відправленої інформації. Якщо при «живому» досвіді, коли фіксація отриманої інформації здійснювалася через канал адекватного вкорінення сімейно-побутової традиції шляхом безпосередньої участі людини в обрядовій та ритуальній практиці, сучасні ж умови нерідко сприяють спотворенню і навіть перериванню культурних традицій. У такому випадку відтворення традиції здійснюється у вигляді нової традиції з елементами інновації – як неотрадиція.

З іншого боку, етнокультурний неотрадиціоналізм є невід'ємно пов'язаним з сімейно-побутовою життєдіяльністю етнокультурних спільнот, де традиційною засадничою основою слугує етнонаціональна культура. Але зазначена парадигма неотрадиціоналізму не відкидає традиційну культуру, натомість інкорпорує і органічно сприймає її. Проте, сприйнята традиційна культура, постійно удосконалюється, збагачується, набуває нових граней і властивостей, виконує щоразу більш складні соціальні функції. Поступово дедалі виразніше традиція постає перманентно відтворюваною знаковою системою, з реалізацією функцій етнічної ідентифікації певного індивіда та інтерсуб'єктної локальної комунікації. Завдяки самобутній неотрадиції уможливлюється успішне розв'язання небезпеки та ризиків кризи ідентичності. Процеси духовно-культурного відродження відбуваються з використанням механізмів виробничого та звичаєво-побутового національного досвіду передусім переважно у ревіталізаційній, відновлюваній, формі, характеризуючись суттєвим спрощенням в реалізації відповідних практик, підвищеною рефлексивністю й символічною навантаженістю.

Цікавою є позиція провідних теоретиків однієї з наймолодших течій останнього століття – традиціоналістів, які заклали підвалини

неотрадиціоналізму. Р. Ґенон та М. Еліаде обстоювали як фундаментальний принцип пояснення «непрофанічної традиційності» природну цінність і сакральну суть циклічного часу, з якого й походить звичай ритуалізації культурних архетипів, їх продовження і розвитку. Ці класики теорії традиціоналізму вважали, що світ у цілому й існуючі в ньому культури зокрема розвиваються циклічно, причому кожному циклу відповідає певний шлях проходження людством від досконалості до занепаду [112, с. 115].

На думку французького мислителя, репрезентанта сакральної традиції Р. Генона, сучасна західноєвропейська цивілізація перебуває на межі загибелі, підштовхуючи до неї все людство. В основі концепту інтегрального традиціоналізму Р. Генона лежить ідея Традиції – єдиної та абсолютно надійної захисниці Божественної Мудрості. Зазначена ідея є провідною у низці езотерично-філософських праць вченого: «Духовна і тимчасова влада», «Символіка хреста» (1931), «Множинність станів буття» (1932), «Східна метафізика» (1939) й ін.

На противагу «західній», «східна свідомість» постає єдино неспотвореною, оскільки вона була культурно-історичним підґрунтям усіх цивілізаційних типів, крім сучасної західноєвропейської цивілізації. Тому в умовах кризового стану західноєвропейської цивілізації, де панує «незгода та розбрат», Р. Генон робить Схід центром Початкової Традиції, пов’язуючи її з цінностями ісламу. Коли народи Заходу повернуться до своєї неспотвореної традиції, їх протистояння Сходові зникне. Сучасна ж причина такого протистояння полягає у розбещеності західної цивілізації.

Протистояння традиційного та антитрадиційного світоглядів виявляє себе передусім в опозиційній формі відносин умогляду та дії, супроводжуючись спірними оцінками обопільної значущості їхніх переваг [111, с. 41]. Зменшення або уникнення цього протистояння, вважає Р. Генон, уможливиться лише з новою духовною елітою, яка керуватиме всім світом засобами, незрозумілими простому обивателю [114, с. 75].

Твір Р. Генона «Царство кількості і знамення часу» (1945) [110] присвячений проблемам релігійного символізму, есхатології, кризі сучасного світу й долі справжньої духовної традиції. У книгу «Символіка хреста» Р. Генона увійшли твори, що становлять важливу частину його спадщини. В «Символіці хреста» досліджуються основні символи «священної науки», використані в різних цивілізаційних, релігійних, міфологічних системах. Автор ілюструє невичерпне багатство змістів цієї найбільш відомої й найдавнішої ідеограми. «Цар Світу» розкриває таємниці ієрархії духовної влади та її священного центру. Нарешті, в «Нотатках про ініціацію» Р. Генон підводить читача до уявлення про ініціацію як пережите на рівні долучення до справжнього знання, що якісно перевершує будь-яке знання суто теоретичного ґатунку [113].

Ідеалізуючи традицію в її потойбічному втіленні, Р. Генон вважає її найдосконалішим цивілізаційним феноменом, у якому духовний порядок панує над усіма іншими; натомість наука та інші суспільні інститути є похідними, тимчасовими, другорядними, такими, що не мають самостійного значення. Трансцендентний характер усього традиційного, за Р. Геноном, вибудовується на вертикальній трансмісії від людського до «надлюдського» через певні проміжні стани та етапи [113, с. 403]. Циклічне ж тлумачення історії людства в його традиціоналістському вимірі відбувається у низхідному порядку – від Золотого століття до століть Срібного, Бронзового та Залізного, що стає, власне кажучи, «поверненням до джерел», щоб людина могла потім піднятися до вищих станів. Причому, за твердженням вченого, людство вже протягом 6 тис. років перебуває в Залізному столітті (Калі-Юзі). Внаслідок цього істини, раніше доступні людству, стають все більше недосяжними, а кількість людей, які володіють цими істинами, різко зменшується.

Незважаючи на сучасне протистояння Західної цивілізації та Примордіальної Східної традиції традиційний світогляд, за Р. Геноном, продовжує залишатись принципово однаковим. Незважаючи на свою

усталеність, традиція виявляє здатність до адаптацій, спричинюваних певними соціокультурними умовами, але при цих змінах сталість найсуттєвішого завжди залишається в силі [113, с. 403-404]. У традиційних цивілізаціях, за твердженням Р. Генона, спостерігається засилля метафізичного доктринерства. «Профанній науці» властивий відрив від високих світоглядних принципів, що спричиняє розчинення дослідження в окремих деталях та безплідний аналітизм. Ця «профанізована наука», за судженням Р. Генона, є спотворенням справжньої науки у контексті інтелекту й духовності, оскільки відкидає будь-які високі принципи, зорієнтовуючи лише на практичне використання результатів пізнавальних пошуків. Єдиною альтернативою їй може бути сакральна «священна наука з її емпіричним багатством і широким світоглядом, принципом духовного реалізму, опорою на концепцію єдності всього сущого як «Вічного сьогодення»), плідною орієнтацією на використання людиною її безмежних духовних можливостей – аж до співучасті з Божественним Промислом [114, с. 75].

Сліпе наслідування традиції, без огляду на її особливості й динаміку, може істотно їй нашкодити, а найгірше – вульгаризувати, змістовно спотворити. Зазначене часто спостерігається у сучасній поп-культурі, коли втрачається духовний зміст традиції, яка замінюється цілком побутовими категоріями, повністю позбавленими будь-якого сакрального змісту. Найнебезпечнішими є викривлення традиційності, які абсолютизують побутовий компонент і анігілюють духовне походження звичаю, його сакральну сутність. У цьому й полягає істотний пункт, який у певному сенсі конституює саме визначення традиції й усього того, що з нею пов’язане.

Щоб переконатися у важливості, що надається запереченню надлюдського, варто поглянути, скільки з тих, хто відрекомендовує себе істориками релігій та інших форм традиції, завзято їх пояснюють насамперед суто людськими факторами; не має значення, що ці фактори будуть, залежно від школи, психологічними, соціальними або якимись іншими, сама

множинність пояснень, представлених таким чином, дозволить легше спокусити більшу кількість людей; постійним залишається твердо ухвалене рішення все зводити до людського й не залишати нічого, що перевершувало б його; ті, хто вірить у цінність цієї деструктивної «критики», відтепер налаштовані змішувати традицію з чим завгодно, оскільки в ідеї, яку їм вдовбували, вже не залишилося нічого такого, що реально її відрізняло б від усього того, що позбавлене традиційного характеру [110, с. 226-227].

Загалом традиціоналізм, який репрезентований концепцією Р. Генона, обстоює одвічні істини людства, котрі були забуті на Заході, а натомість отримати розвиток на Сході, традиційна культура якого вирізняється консерватизмом. Згідно з Р. Геноном, традиційна цивілізація – це та, в якій «духовний порядок» ставиться понад усе, а високі ідеї детермінують розвиток культури в усіх її формах, і в незмінно духовному напрямку. За такою концепцією, традиція становить комплекс трансцендентного знання, які акумулюються й успадковуються незліченими поколіннями духовної верстви й різноманітними сакральними громадами. Р. Генон розробив теорію «трансцендентної єдності релігій», які хоч і утворюють окремі форми, проте, залишаються традиційними.

Таким чином, Рене Генон втілив у своїх працях один з парадоксів духовного досвіду. Віддаючи належне символічності духовних пошуків, він стверджував, що традиція реалізується у площині священності, що останню не можна «перекласти для іншої або перенести в неї, її можна лише пережити» [114, с. 75]. У той же час саме переведення і перенесення символів різних традицій, виявлення відповідностей між дуже несхожими конкреціями духовного досвіду стало лейтмотивом життя й творчості Р. Генона.

Лояльніше ставиться до сучасної культури Заходу румунський етнокультуролог та історик релігії М. Еліаде. Грунтовні дослідження у сфері науки та містики він ілюструє великою кількістю фактів і аналогій з етнографії, культурології, порівняльного релігієзнавства. Відповідно до його концептуалістики, панування людини у традиційному суспільстві можливе

лише у відкритому просторі, де комунікація з «іншими світами» здійснювалася завдяки обрядам (ілюстрацією цієї тези можуть слугувати відомі праці філософа: «Архетипи і повторення» (1949), «Образи і символи» (1952), «Священне і мирське» (1956), «Різновиди міфу» (1963), «Ностальгія за джерелами (1971) й інші). Вже італійські гуманісти, зазначає М. Еліаде, мріяли про універсалізацію провінційності і створення універсального, позалюдського, космічного, позаісторичного міфу.

Докази М. Еліаде по-справжньому оригінальні, але слід визнати, що «історизм» як принцип та історія в цілому все більше міфологізуються. Історія перетворюється на своєрідне зібрання повчальних прикладів. Тут варто згадати вітчизняну історію, яка в радянські часи довільно маніпулювала фактами для створення неперевершених історично-ідеологічних міфологем.

Творчість М. Еліаде постає своєрідним «аргументованим міфом про щасливе традиційне суспільство, котре існує поза історичним часом і постійно усвідомлює свою близькість до богів. Сучасна людина Заходу, за твердженням М. Еліаде, нездатна усвідомлено сприйняття вічну тут-і-тепер дійсність, тому актуалізується жага відновити той величний Час, коли боги співіснували з людьми на Землі. Йдеться про сакрально насичену «ностальгію за Буттям» [547].

Феномен міфологізму, який завжди живила традиція, притаманний багатьом теоретичним дослідженням духовної культури минулого і сьогодення. Поняття міфологеми в ХХ ст. інтерпретується як взаємопов’язаний комплекс міфів естетико-світоглядного ґатунку, своєрідний міфотворчий простір [310]. Міфотворчість функціонує в сучасній мистецькій реальності не лише у формі жанру й художнього стилю, а й як філософсько-методологічний інваріант (наприклад, сучасні «гносеологічні міфи»). Сучасність, відображуючись у дзеркалі художньої культури, постає паралеллю і прообразом плинної дійсності, надаючи емпіричний матеріал для міфологізації засобами культурної традиції.

Першим апологетом міфу у світовій культурі був Платон, постулювавши символічне буття у вигляді його ідеї. Давньогрецька філософська традиція значною мірою перебувала у рамках наївного нерозрізнення символу й знаку, зупинившись перед усвідомленням цінності феномену символу для мистецтва, лінгвістики і філософії. Раціонально-категоріальна інтерпретація міфу неоплатоніками призвела до появи нової концептуально-змістової цілісності, заснованої на поєднанні елементів міфу та умоглядних філософських положень.

Творчість афінського неоплатоніка Прокла (V ст. н.е.), як зауважив О. Лосєв, є цінною з огляду на «безстрашне ототожнення міфології та діалектичної системи філософського мислення» [281, с. 289]. Відповідно до вчення Прокла, міфологія є лише повторенням загальної діалектики, супроводжуваної логічно побудованими уявленнями про ієрархію доноуменальних, ноуменальних та космічно-душевних богів за наявності принципу всеєдності. Міфологічна філософія Розуму в Прокла базувалвся на містиці Божественних чисел, грецької міфології та теогонії. Розум еманує у світову Душу. Остання пов’язує розумоосяжний світ з чуттєвим й диференціюється на безліч ієрархізованих істот: божественних, демонічних, астральних, тваринних, людських.

У своєму коментарі до «Держави» Платона Прокл вказує на наявність у феномені міфу примарної оболонки та єдино істинної ідеальної значущості. За своєю суттю міф постає інтелектуальним світлом істини, а не звичайним людським уявленням. Ізольована від будь-якої предметності, міфологічна фантазія є вигадкою, проте в органічному зв’язку з істиною вона постає її відображенням, образною оформленістю та структурною визначеністю [281, с. 329].

Декілька попередніх генерацій європейців отримували знання щодо давньогрецької міфології з ілюстрацій «Міфологічної бібліотеки» Аполодора, вважаючи їх вичерпними зразками дослідницької досконалості. За філософсько-естетичною концепцією німецького композитора й

театрального діяча Р. Вагнера, опера мала ґрунтуватися на засадах народної міфотворчості. Музиканти повинні максимально наблизитися до народної пісні з властивою їй єдністю мелодії та поетичного слова, сконцентрованого у мистецтві міфу. В оперній тетралогії «Перстень Нібелунга», натхненням для якої слугували традиції давньогерманської міфології, митець прагнув утілити назрілі соціально-моральні проблеми. На його переконання, художньою метою опери повинно бути навіювання шляхів розв'язання одвічних проблем та кардинальних ідей життя, а не висвітлення випадкових сюжетів [67, с. 56].

Художня єдність людства, за твердженням Р. Вагнера, зможе реалізуватися лише падінням держави й заміною християнства новою релігією людської любові. Видатний реформатор музичного мистецтва у жанрі опери-драми здійснив яскравий синтез філософсько-поетичного та музичного начал, відображений у розгалуженій системі лейтмотивів та вокально-симфонічній стилістиці мислення. Музична поетика, структурно зорієнтована на сюжетно-образну парадигму міфу, як зразок міфологізованої інтертекстуальності набула розвитку у мистецтві XX століття.

У першій третині XIX ст. під впливом філософсько-естетичного романтизму була започаткована міфологічна школа німецької літератури (Ф.Шеллінг, брати А. і Ф. Шлегель, брати В. і Я. Ґрімм). Для них міф поставав прообразом поезії, з якої пізніше розвинулися наука й філософія. Зазначені діячі німецької культури вважали міфологію первинним матеріалом для розвитку будь-якого мистецтва. В ній слід було шукати ядро, осереддя поезії.

Особливе місце у формуванні цієї школи посідала теоретична діяльність братів В. і Я. Ґрімм, які в праці «Німецька міфологія» (1835) сформулювали принципи порівняльного аналізу у сфері дослідження найдавніших мовних архетипів, а також архетипів міфології й народної поезії.

Паралельно з розвитком етнології й відносно незалежно від неї у філософії і теорії культури останньої чверті XIX – на початку XX ст. розгортається процес реміфологізації. Вона стала результатом усвідомлення кризи тогочасної західноєвропейської культури, спричинивши появу апологетизації міфу в її художньо-філософській формі.

Французький літературознавець і філософ-структураліст Р. Барт стверджує, що свідомість сучасної людини переважно асоціюється з іманентною їй науковою картиною світу [28, с. 218]. Одначе ми дедалі частіше засвідчуємося в тому, що духовно-соціальне й особисте життя людини характеризується домінуючим поблажанням до міфу, а не до сфери точних наук і відкриттів. Той факт, що ці міфи мають інше соціокультурне підгрунтя, ніж зафіксовано античною літературою та Новим Завітом, й нерідко функціонують і в нашому повсякденному житті неусвідомлено, не робить наведене положення несправедливим.

У соціології XX ст. окреслилась потужна раціоналістична традиція інтерпретації феномену міфу з якісно різними оцінками (як ілюзія, ідеологічна пропаганда, віра, умовність, подання цінностей у фантастичній формі тощо). Таке переважно інструментальний підхід призвів до невиправданої модернізації поняття міф. Попри всі дефінітивні розбіжності, міф став одним з основних понять філософії, соціології, культурології XX ст.

Класична англійська школа антропології і функціоналізму, досліджуючи міф, відштовхувалася від домінантності індивідуальної психології й заперечення якісної специфіки соціуму. За вченням Е.Дюркгейма, людина є одночасно індивідуальною та соціальною істотою. Як істота індивідуальна, людина вкорінена у власному організмі, що обмежує її діяльність. А як істота соціальна, вона є репрезентантом вищої реальності інтелектуального та морального ґатунку – суспільства. Колективні ідеї і уявлення нав’язуються індивідові суспільством. Міфологію і релігію Е.Дюркгейм ототожнював з колективними уявленнями про соціальну

реальність, убачаючи в них опозиційні зв'язки сакрального і профанного, подібну суперечності колективного та індивідуального [174].

Дослідження французького філософа Л. Леві-Брюля переконують у тому, що міфологічне мислення як колективне уявлення продовжує існувати у формі релігії, моральних понять і звичаїв. Виявлення специфіки міфологічного мислення було значним досягненням Леві-Брюля [256]. Він з'ясував, як воно функціонує, як узагальнює. Помилковим у його теорії, за твердженням К. Леві-Стросса, було розуміння первісного мислення як дифузного, нерозчленованого, як системи, закритої для особистого та соціального досвіду, для логічних розумових операцій [257].

Е. Кассірер вважав міф автономною символічною формою культури з притаманною йому специфікою моделювання зовнішнього світу. Відповідно до його концепції, людська культура є результатом перетворюючої діяльності людей, яка об'єктивується у певних автономних зразках мови, міфу, мистецької практики й наукової діяльності як способах історичного розвитку духовності людства. Постулюючи нерозрізненість внутрішнього та зовнішнього, послідовне визрівання суперечності зазначених двох начал, Е. Кассірер відзначав всеосяжний вплив на людську свідомість, у порівнянні з яким решту категорій людської свідомості можна вважати вторинними і абстрактними. Концепція векторності часу базується на історичному розвитку міфу: від його виникнення до невідворотної загибелі [206].

Міфологія і релігія характеризуються філософом як безсвідома, але регульована правилами об'єктивація людських почуттів. Релігію в її найвищих формах Е. Кассірер визначає як вираження нетлінних моральних ідеалів. Так було створено довершену за своєю систематичністю філософію міфу, засновану на принципах символізму. Підсумковою у філософії символічних форм стала передостання праця Е. Кассірера «Досвід про людину» (1945) [207]. Людина в ній визначається не як соціальна і розумна істота, а як «тварина символічна», котра будує свій світ у відповідних формах. На відміну від етнології та етнічної психології, які розглядали міф як

результат відображення зовнішнього об'єктивного світу в суб'єктивному світі архаїчної людини, Е. Кассірер відзначав, що категорії «я», «душа», «дійсність» постають не початком, а завершенням міфологічного мислення [211].

Феномен міфу поглиблено досліджувався у соціальній психології початку XX ст. З метою дослідження вищої психічної сфери людини (мови, мислення, волі) німецький психолог В. Вундт запропонував якісно новий метод аналізу традиційних форм культури і повсякденної свідомості (мови, міфів, звичаїв) – втілення «колективної волі» й «народного духу». В його творах «Психологія народів», «Міф та релігія» афективні стани, сновидіння та асоціації розглядались як продукти фантазії, споріднені з міфами. Розробка В. Вундтом «психології народів» започаткувала сучасну етнопсихологію.

Концепція психоаналізу пов'язує феномен міфу з неусвідомленими глибинними процесами людської психіки. За оцінкою Е. Фромма, запропонований З. Фрейдом новий погляд на релігію (релігійна проблема – не проблема Бога, а проблема людини [498, с. 217]) сприяв тлумаченню релігійного символу як засобу інтерпретації людського культурного досвіду. З. Фрейд уперше залучив поняття трансформації (міфологічної інверсії), важливе для розробки подальших концепцій теорії міфотворчості.

Теорія міфу французького етнолога і соціолога К. Леві-Стросса парадоксально поєднує у собі відносний антипсихологізм та елементи психоаналізу. Його структурно-семіотичний метод будується на принципі синхронізації та семіотичному підходові до фактів культури і моделювання культурологічних структур. На ранньому етапі конструювання своєї концепції міфу вчений спирався на лінгвістичні моделі, інтерпретуючи міф феноменом мови.

Найважливішим аспектом міфологічних студій К. Леві-Стросса стало з'ясування особливостей міфологічного мислення. Дослідник вважав за логічністю останнього потенційно рівноцінним мисленню людини сучасної

цивілізації [260]. У тотемізмі, природу якого К. Леві-Стросс вважав інтелектуальною, він убачав прагнення первісної людини осмислити аспекти реальності, які сучасна філософія позначає категоріями дискретного та континуального. К. Леві-Стросс сформував ідеал своєрідного первісного «надраціоналізму», який формально застосовує інструменталістку ratio, однак під час формулювання концептуальної світоглядно-аксіологічної пропозиційності вдається до послуг міфологічних засобів.

Ідеї К. Леві-Стросса набули розвитку у постмодерністських естетичних концепціях. Якщо він вивчав міф на емпіричному матеріалі етнічних культур і не вважав за можливе поширювати методи своїх досліджень на інші галузі культурологічного знання, то Р. Барт сприймав сучасне суспільство як «привілейоване поле міфологічних значень» [28, с. 264]. У книзі «Міфології» (1957) французький структураліст здійснив спробу методичного визначення сучасного міфу в контексті критичного аналізу сучасної буржуазної свідомості. Поняття міфу подається ним як тотожне ідеології й асоційоване у сучасній масовій культурі з соціально-відчуженим, деформованим образом суспільної дійсності.

Вагомий внесок в розкриття специфіки міфологічного світобачення здійснив відомий український мовознавець і філософ О. Потебня. Вчений підтверджував необхідність міфологічного мислення на кожному етапі історії розвитку людства, оскільки воно є актуальним, неформальним і всеохоплюючим: міфологічні зразки містять у собі і релігійні, і філософські й наукові змісти [384, с. 260]. Його теорія міфу є невід'ємною складовою загальної концепції взаємозв'язку мови та мислення. Міф постає вихідним пунктом в еволюції духовності людини: від міфу до поезії і прози (науки). Взагалі міф повністю належить поезії і в якості поетичного витвору являє собою своєрідну відповідь на актуальні питання людського буття. Міф не потребує доведення – у порівнянні з науковим знанням, яке має бути перевірено і підтверджено – він сприймається свідомістю на віру. Первісний міф являв собою словесний твір, в якому відбувалися події ще до історичного

виникнення живописного та пластичного відображення дійсності. Варто згадати й представників української та зарубіжної міфологічних шкіл XIX ст. – О. Афанасьєва, Ф. Буслаєва, Я. Головацького, М. Драгоманова, М. Костомарова, І. Нечуя-Левицького, Н. Сумцова, І. Франка й інших.

Прилучення радянського мистецтвознавства до неоміфологічної проблематики відбулось у зв'язку з роботою Р. Гароді «Реалізм без берегів» (1963) і дискусією про реалізм і супроводжувалось порушенням літературоцентризму. Р. Гароді включився в обговорення теми як неомарксист і надав їй ідеологічного загострення, зачепивши ленінську теорію відображення. Відповідно до Р. Гароді, художній твір є міфологічною моделлю життя й висловленням форми присутності людини у світі, що робить будь-яке мистецтво принципово, сутнісно реалістичним [101].

З'ясуванню взаємозв'язків прадавньої міфології з магічною практикою й релігійними віруваннями сприяли праці А. Байбуріна, В. Борисенко, М. Гримич, В. Давидюка. Е. Єфимової, М. та З. Лановик, Б. Лобовика, Е. Мелетинського, С. Токарева та ін.

В сучасній українській філософсько-естетичній думці зростання уваги до категорії міфу й символічних структур намітилося у1990-2000-ті роки. Теоретичні напрями й методологічні пріоритети опрацювання проблематики міфу в українській філософії зумовилися двоїстою перспективою духовного відродження свого народу в умовах державної незалежності й переживання кризи культурно-національної ідентичності.

Остання чверть XX ст. була позначена опублікуванням праць міфологічної проблематики російськими лінгвістами-структуралістами В. Івановим і В. Топоровим. З позицій сучасної етнокультурологічної науки зазначені вчені здійснили спробу реконструкції стародавньої балто-слов'янської та індоєвропейської міфології із застосуванням засобів сучасної семіотики.

Міф інтерпретується зазначеними авторами в якості універсального архетипу культури, котрий містить компоненти епосу, лірики й трагедії.

Виконуючи передовсім функції традиціоналізації й гарантування історико-культурної спадкоємності у контексті діалектичного зв'язку минулого, сучасного й майбутнього, міф виступає як соціокультурний феномен. Проте, кожним новим покоління продукуються свої міфи.

Хронологічно фахове зацікавлення проблемою, зокрема, музичного неоміфологізму припадає на 1980-1990-ті рр.: розкриваються смислові джерела міфології у зразках сучасного музичного мистецтва, вивчаються міфологічні джерела у професійній діяльності композиторів, контраміфологічні тенденції сучасної художньої лексики, аналізуються окремі міфологізовані стереотипи у рамках музичної лексики та ритміки, музичної форми і методів розробки матеріалу.

Дисертація Н. Гречухи присвячена вивченню тенденцій неоміфологічності в українській хоровій музиці 1980-90-х рр. й становлення неоміфологізму у цілому як художнього напряму. Окреслено провідні характеристики музичного набутку сучасного українського композиторства, зокрема, естетичну спрямованість, типологію, тематику, стильові риси. Також досліджено музично-фольклорну обрядовість як концептуальну основу неоміфологічного напряму в українській музиці. Зокрема, аналіз творчості відомих в Україні і за рубежем композиторів Ю. Алжнєва і Л. Дичко здійснюється саме з огляду на національну міфологічну традицію, яка визначає контекст ідей творів з позицій міфопоетичного світосприйняття. Музичний неоміфологізм розглядається як художньо-стильовий напрям, який посідає окреме вагоме місце у розвиткові жанрово-стильових, музично-образних та художньо-стилістичних особливостей українського хорового мистецтва XX та XXI ст. [130].

Дисертаційне дослідження О. Гармель базується на ідеї інтегрального перетинання неоміфологічних та ксенологічних тенденцій у музичній культур. Аналізується проблема творчого запозичення музичного тексту з філософського, культурологічного та літературознавчого погляду. Характеристика неоміфологічних інтенцій сучасної художньої свідомості

мислення відбувається із застосуванням новаторських музичних зразків композиторів В. Балея, Л. Грабовського, О. Грінберга, Д. Лігеті, О. Нарбутайте, В. Сильвестрова як авторів оригінальної композиторської концептуальності структурного, семантичного й естетичного аспектів [100].

Окремої уваги заслуговує висвітлення проблематики традиції в історії світової філософської думки. Зазначений феномен досліджувався методологічним потенціалом герменевтики, психоаналізу, структуралізму, екзистенціалізму, філософії науки тощо. Аналізуючи поняття традиційного досвіду, німецький філософ Г.-Г. Гадамер вбачає в ньому акумуляцію людської конечності та історичності. Закоріненість у традиції, за концепцією Г. Гадамера, є лише онтологічною передумовою тлумачення поняття «розуміння» як способу пізнання, а й необхідною домінантою скерованості суспільного буття. Філософ уперше запровадив поняття мовної традиції, вважаючи мову органічним компонентом герменевтичного досвіду людства, в якому осягається істина, непідвладна науковому пізнанню [91].

Традиція у філософській герменевтиці є не лише безцінним механізмом передачі досвіду, а й важливою передумовою його відтворення. Втілення усталеності в умовах потоку змін й реальності, що прагне позбавитись історичної релятивізації, для Г.-Г. Гадамера є не лише спадкуванням досвіду, а й сутнісною незмінністю його структури. Традиція у герменевтичній філософії означає колообертання всередині самої себе. Культурна традиція, за Г. Гадамером, зобов'язана своїм буттям не кумуляції й трансляції соціокультурного досвіду, а глибинній самототожності споконвічного «досвіду світу», завдяки якому людство щоразу заново відроджує свої вузлові духовно-культурні смисли. Кожен рух традиції відбувається лише усередині неї – за принципом вічного повернення [91].

Вивчення національної культури неможливе без знання мови народу, адже мова є головною формою самовираження нації і засобом формування її духовності. Як один з ключових елементів забезпечення традиції культурного розвитку, мова визначає етнічну належність носіїв культури і

постає важливим чинником розвитку національного характеру. Мова забезпечує відображення процесів формування культури, її соціальні та міжнародні зв'язки і роль, а література національною мовою є основним засобом осягнення законів культурного розвитку народу та його мови, традицій.

Системний аналіз екзистенційного світу людини вперше здійснив німецький філософ М. Гайдеггер, структуруючи, здавалося б те, що не можна в принципі структурувати: людську чуттєвість й емоційність, які споконвічно перебувають у станові розвитку за своєї спорідненості з категорією античного міфу. В.Суханцева, «філософія могла дозволити собі століття перебування у сфері «чистого розуму», адже реальну аналітику Dasein взяло на себе мистецтво» [453, с. 178], починаючи з Й. Гете, а в образотворчості навіть раніше, з початком бароко.

Досліджуючи месіанство як тип культури крізь призму міфічного есе «Кінець історії?» (1989), Ф. Фукуяма передбачає, що кінець світового культурно-історичного розвитку буде спричинений кризою культурної диференціації, коли перемога ліберальної демократії на Заході сприятиме домінуванню універсального типу культури [499]. Наведена концепція у сучасному глобалізованому світі вже набула оцінного статусу «атеїстичної есхатології, вульгаризованого християнського фіналізму» [299, с. 51]. Концептуальне поняття «кінця історії» Ф. Фукуями відноситься до універсалістської інтерпретації філософії історії. Подібних міфологем може бути безліч, а розрізняються вони за критерієм оцінки сучасного (прикінцевого) соціокультурного та цивілізаційного статус-кво.

Окремі моменти аналізу феномена традиції представлені в марксистському філософському вченні. У ньому розкрито методологічно важливе для справжнього дослідження положення: традиція розглядається складовою частиною суспільних відносин, яка обумовлена конкретними соціально-історичними умовами. З погляду К. Маркса, традиція постає

відображенням класових і групових інтересів, є важливою компонентою панівної ідеології як засобу вмілого маніпулювання свідомістю.

На переконання марксизму, в усіх антагоністичних суспільно-економічних формаціях діяла така закономірність: чим більше зростало виробництво праці, тим більш руйнівними ставали стихійні, непідвладні їм сили суспільного розвитку, тим більше скорочувалися історичні періоди існування кожної з цих формацій. Глибинною основою спадковості поколінь завжди був розвиток продуктивних сил. У сфері людської діяльності, в межах якої матеріально-побутова основа є визначальною, розгортається вся історія суспільства, здійснюється зазначена спадкоємність. Буття в традиції розглядається як необхідна умова буття у світі. Проблемним є виявлення міри залежності свідомості від минулого й пошук механізму цієї залежності.

Автор вважає своїми фаховими попередниками дисертаційні дослідження російських і українських науковців. Зокрема, дисертація О. Ніколаєвої у контексті проблеми культурного насичення реконструйованих традиційних зразків досліджуються особливості вторинної семантизації різних історичних артефактів в сучасній побутовій культурі. У зв’язку з цим під «неотрадиціоналізмом» автор розуміє включення в сучасну культуру розрізнених елементів міфологізованих і реінтерпретованих історичних традицій. Особливо рельєфно неотрадиціоналістські тенденції проявляють себе в культурі повсякденності, пов’язаної з найбільш глибинними архетиповими шарами колективного несвідомого. Історико-культурні традиції аналізуються у культурологічному аспекті крізь призму проблеми інтерпретаційного характеру, пов’язаної зі специфікою конфліктних механізмів протистояння постмодернізму і традиційних культурних цінностей.

Предмет дисертації С. Мадюкової –соціокультурний неотрадиціоналізм як інтелектуальна конструкція і спосіб актуальної поведінки. Авторка підкреслює, що у сучасних локальних громадах неотрадиціоналізм виступає показником духовної зрілості при використанні феномену традиції з метою

обґрунтування певним соціальним суб'єктом обраної ним майбутньої моделі поведінки. Уявлення індивідом майбутнього мотивується усвідомленою фундаментальною ретроспекцією, історичним досвідом та прилученням до певних традицій. Відтак, специфіка соціокультурного неотрадиціоналізму полягає в пріоритетності розумної, рефлектуючої свідомості над ціннісно-ірраціональною сферою в процесі функціонування традиції [295].

В українському художньо-мистецькому контексті неоромантична міфологія реальності пов'язана із зануренням у світ філософської рефлексії, з безкінечним діалогом з життям та смертю, а також з можливістю безсмертя. Видатний галицький художник О. Новаківський, досліджуючи проблему громадянського служіння і драматичних колізій у житті творчої індивідуальності («Мойсей», «Автопортрет з квіткою»), змальовує аспекти екзистенційної тривоги («Русалка», «Музика») й обстоює мотиви непереможності людської духовної величі («Визволення», «Втрачені надії»). Головним засобом художнього мовлення митця стала барва, за допомогою якої він передавав динаміку складних психологічних реакцій на суспільні катаклізми сучасної йому доби. Творчому мисленню О. Новаківського притаманні філософська рефлексія, витончена «музичність» та міфологізація зображуваної дійсності.

Етнічні особливості українського народу, своєрідність його природно-географічного середовища й процесів культурно-історичного розвитку об'єктивно сприяють існуванню потреби культурного неотрадиціоналізму у контексті глобалізації культурної сфери. Духовні та культурні цінності українського неотрадиціоналізму ґрунтуються на найбільш усталених складових життєдіяльності етносу як історичної спільноти, що тим не менш перебувають у стані ризику на сучасному етапі, коли глобалізація та тотальна інформатизація піддають сумніву саму ідею дотримання традицій, збереження цінностей тощо [306, с. 10].

Головною метою неотрадиціоналістської парадигми є ідеалізація та абсолютизація традиції, яка в сучасній Україні стає надзвичайно актуальною

в контексті потреби збереження цінностей, традиційних принципів і підвалин суспільства. Це, в свою чергу, є беззаперечним свідченням на користь пріоритету активного усвідомдення суспільством традиції як основи свого функціонування, самозбереження та нормального розвитку в історичному масштабі. Сутність неотрадиціоналізму в українській духовній культурі кристалізувалася протягом короткого часу, коли для розвитку етносу виникали сприятливі історичні умови. Однак, в історії такі періоди траплялися рідко, а в сучасному світі, що характеризується переважанням процесів глобалізації та прискорення інформаційного обміну, ідея дотримання традицій, поваги до цінностей піддається сумніву. Водночас зміст та характеристики концепту неотрадиціоналізму вимагають від дослідників сповідувати багатоаспектний підхід до вивчення сутності феномену традиції у контексті сучасних здобутків герменевтики, психоаналізу та семіотики.

Попри те, що на думку деяких дослідників Україна не виробила національної філософської традиції, проте неможливо заперечувати існування національної традиції філософської стилістики, яка ґрунтується на загальнолюдських цінностях. Феномен «українського філософування», яскравим представником якого був Григорій Сковорода, продовжує християнську традицію самопізнання й самоаналізу особи, типової для чернечої касти християнської церкви перших століть її існування. У цьому сенсі Г. Сковороду можна вважати гідним продовжувачем інтелектуальних традицій Святого Августина і Франциска Асизького, пізніших світочів європейської християнської думки доби Відродження і Просвітництва [53, 173].

Сучасні прихильники концепції українського неотрадиціоналізму засвідчують зацікавленість архетиповістю «українськості» у різноманітних її виявах: у викопних рештках цивілізації Атлантиди, у зображеннях «тризубів» та чубів-«оселедців» на фресках Шумеру, Єгипту та Вавилону, у близьких до сучасної української мови словах етруського походження, у прототипах

арійської символіки. На увагу заслуговує і акцентовано буддійський характер легендарного зображення козака Мамая. Проте, слід зазначити, що в переважній більшості українська наукова громадськість підозріло поставилася до цих культурологічних пошуків – на відміну від спалаху ентузіазму, притаманного німецькій історичній школі першої третини XX ст., коли стало відомо про відкриття арійського (індогерманського) архетипу. Загалом же можна стверджувати, що сутністю неотрадиціоналізму є відновлення механізмів успадкування цінностей і принципів суспільної життєдіяльності.

З огляду на зазначене заслуговує на увагу монографічна праця О. Гуцуляка «Пошуки заповітного царства: Міф-текст-реальність». Книга присвячена аналізові міфологічної тематики примордіальної сакральної традиції (Шамбала, Крааль, імперія Ахеменідів, релігії Тибету, Гіперборея, Аслан, Олімп, Хельгі Аватара, рицарські ордени, сакралізовані організації та ін.) [149]. У ній висвітлені міфоісторичні світоглядні постулати, викладено низку своєрідних гіпотез та їх фактологічне обгрунтування.

Феномен християнської традиції у контексті культурології постмодерну досліджується в дисертаційній роботі Е. Германової де Діас. Авторкою з'ясовано особливості філософсько-культурологічного та релігійного дискурсів у контексті взаємодії релігійних традицій і культурного розвитку суспільства. Аналізуючи в порівняльному ключі сучасну теоретичну базу традиційної естетики, автор доходить висновку про обумовленість історичної еволюційності вимогами національно-культурної традиції і одночасно модерністськими та постмодерністськими тенденціями, що іноді досягають рівня взаємозаперечення. Різко опозиційний характер протистояння традиціоналістської та модерністичної парадигм виявляє як логічне завершення такого взаємозаперечення постмодерністську парадигму, що характеризується синтетичною спрямованістю [115].

Глобальні трансформації позначаються на найглибших шарах людського існування, по суті, змушуючи до перегляду і реорганізації

колишніх ціннісних ієрархій. Традиційне розуміння культурології припускало її істотну віддаленість від політології, геополітики, теорії світової політики. Але після того, як С. Гантінгтон переконливо обґрунтував тезу про те, що в основі майбутніх зіткнень лежать культурні розбіжності, соціокультурна сфера виявилася залученою до глобального політичного контексту. Новизна аналізу цього аспекту полягає у тому, що на зміну традиційному тлумаченню взаємодії культур у формі взаємозбагачення прийшло нове розуміння у формі конфліктів, зіткнень та безкомпромісної конкуренції.

В цілому в дослідницькій літературі проаналізовано різні проблеми, дотичні до традиціоналістської та неотрадиціоналістської тематики, однак відчутний брак аналізу неотрадиціоналізму як цілісного культурного феномена, що постає об'єктивно обумовленою потребою становлення нової системи етнокультурних відносин і противаг у сучасному світу. Серед найавторитетніших дослідників проблематики неотрадиціоналізму варто назвати передусім його засновників Р. Ґенона та М. Еліаде, а також Е.Кассірера, Л. Леві-Брюля, К. Юнга, К. Леві-Строса, П. Сорокіна; серед сучасних українських та російських учених – А. Байбуріна, В. Борисенко, М.Гримич, В. Іванова, В. Топорова та ін. Міфологічні концепції культури привабливі своєю відносною простотою, зрозумілістю і доказовістю. Це стосується насамперед теорій циклічності історико-культурного процесу, локальних цивілізацій та культурних коловоротів, в яких віддзеркалена ідея зародження, розвитку і неминучого занепаду культури або ж поширюється положення про пріоритет єдиного універсального типу культури.

1.2. Категоріальний апарат і методологія дослідження

Характерним явищем у кінці XIX – на початку XX ст. став процес так званої «реміфологізації» у філософії та культурології. Зокрема, реміфологізація простежується в апологетиці міфу у творчості Р. Вагнера

(«Перстень Нібелунга») та Ф. Ніцше («Народження трагедії з духу музики») й інших представників «філософії життя» (Л. Клагеса, О. Шпенглера, А. Бергсона) [97, с. 10].

На думку Є. Мелетинського, процес реміфологізації з 1910-х рр. мав такі основні ознаки: 1) визначення міфу як безсмертної першооснови, виконання ним певної практичної функції у сучасному суспільстві; 2) бачення в самому міфі зв'язку з ритуальними обрядодіями та концепцією вічного повернення; 3) уподібнення міфу та ритуалу ідеології та психології, а також мистецтву [265, с. 28].

Проблематика архаїзації різною мірою розглядалася в концепціях традиціоналізму та консерватизму, які вивчали прихильність різних суспільств до традиції (М. Вебер, К. Манхейм, Х.Ортега-І-Гассет і ін.). Побоювання про прийдешню масштабну архаїзацію висловлювали Й. Гейзінга, А. Швейцер, П. Сорокін, згодом – С. Хантінгтон, Д. Мойніхем, З. Бжезинський й ін.

Зародження класичного традиціоналізму відбулося наприкінці XVIII ст. як альтернативи лібералізації старих традицій. Його засновники і представники Л. Бональд, Д. Кортес, Ж. де Местр, Ф. де Оліве та Р. де Шатобріан й ін. суттєво вплинули на становлення європейської культури. Традиціоналізм XIX ст. є самостійним ідеологічним утворенням, маючи власну концепцію суспільства, держави, людини й моралі [485, с. 44].

XX ст. характеризується специфічною реакцією на футуризм, сповідуючи при цьому класичну гармонію з відвертою традиціоналізацією образів. Основною рисою традиціоналістів XX ст. є безкомпромісність у ставленні до пануючої ідеології сучасного суспільства, повне її несприйняття та заперечення.

Процес архаїзації суспільства принципово відмінний від процесів традиціоналізації та неотрадиціоналізації, які теж пов'язані із зверненням суспільства до минулого традиційного досвіду. Для традиціоналізму характерне звернення до різних періодів історичного минулого, архаїзація ж

спрямована на використання конкретного прадавнього архаїчного культурного досвіду. Будь-який традиціоналістський напрямок, природно, повинен себе зарекомендувати антисучасним, хоча йому до певної міри притаманні сучасні ідеї, які відповідають певному періоду розвитку суспільства [110, с. 228].

У сучасних умовах спостерігаються непоодинокі випадки перекручення або ігнорування суті культурних традицій, проте досить часто традиції відтворюються у формі неотрадиції, а то й інновації. Але за характеристикою Ш. Ейзенштадта, який багато праць присвятив вивченню механізмів формування й зміни традиції, останні залишаються актуальними навіть у найбільш технологізованих та інтелектуалізованих галузях діяльності людини: науці, освіті тощо. Адже суть тотального традиціоналізму робить його органічним елементом будь-якої людської спільноти, усіх соціальних систем людської цивілізації як загалом, так і в межах кожного конкретного її компоненту [566, с. 124].

Архаїка як характеристика суспільних властивостей і відносин розуміється як культура, сформована на ранньому (прадавньому) етапі соціальної історії, являючи собою систему практик солідарних дій, освоєних у ході взаємодії суспільства природного середовища, а також взаємозв’язків з іншими суспільствами, зафіксованих у суспільній свідомості (менталітеті).

Архаїзаційні тенденції – це спрямованість, схильність, прагнення індивідів, соціальних груп, соціуму до архаїчного соціокультурного досвіду, що проявляється в різних за формами орієнтаціях на архаїчні соціальні практики й культурні змісти, що виникають в умовах соціальних змін. Архаїзаційні тенденції є універсальним соціальним механізмом, що дозволяють суспільству, групам, індивідам зберігати свою ідентичність і соціальний порядок у кризових умовах [250].

Фактор традиційності, що продовжує в трансформованому вигляді істотно визначати ті чи інші явища нової й новітньої культури на Сході, ми

незалежно від того, усвідомлювалася чи не усвідомлювалася його дія конкретними діячами культури, будемо називати цінністю.

У рамках неотрадиційності простежуються два основні різноспрямовані процеси. Перший орієнтований на відхід від традиції, на рух до західних світоглядних і культурних цінностей, на вестернізацію. Фактор традиційності – часто виражений досить виразно – в цьому випадку є чимось незжитим, що природно зберігається, далеким від свідомої рефлексії, своєрідною «залишковою традиційністю». Другий процес орієнтований на повернення до традиції, на її відновлення. Він пов'язаний з рефлексією її основ і свідомою реконструкцією. Перший процес може бути названий модернізацією культури, другий – її традиціоналізацією, установка ж на нього – традиціоналізмом. Зрозуміло, дана класифікація, як і будь-яка інша, досить умовна й дозволяє скоріше встановити крайні межі явища неотрадиційності, ніж охарактеризувати весь спектр перехідних форм – більш-менш свідомих підходів до традиції, спрямованих тією чи іншою мірою на її відновлення або відродження.

Сучасне суспільство характеризується підвищеним інтересом до культури минулого й феномену традиції. Соціальними дисциплінами термін «традиція» тлумачиться як певна сукупність елементів соціокультурної спадщини, які шляхом соціального успадкування акумулюються і зберігаються певними спільнотами та соціальними галузями впродовж тривалого періоду. Завдяки поліфункціональності механізмів передачі традиції утверджується процес спадкоємності культури, що сприяє соціалізації та інкультурації людини, розвиткові селективної функції здобуття необхідних зразків соціально-культурної поведінки і цінностей. Традиція допомагає людині подолати кризу життя у сучасному суперечливому світі, надає можливість людині створювати нові форми стародавніх канонів.

Для осягнення функціонування соціальних механізмів та шляхів репродукції культури в наш час вагоме значення має виокремлення феномену

неотрадиціоналізму в якості предмету систематичного дослідження, адже вже з кінця 1980-х рр. традиційні мотиви починають відігравати суттєву роль у соціально-культурній життєдіяльності українців. Неотрадиціоналізмом позначена широка сукупність в культурі ХХ ст. художніх явищ, яким притаманна безпосередня опора на історичні народні традиції розвитку мистецтва. Цей термін виник у другій половині ХХ ст., в перід панування авангардизму в мистецтві багатьох країн. Як потужний пласт культури саме неотрадиціоналізм став альтернативою авангардизму – найбільшому художньому напрямку ХХ ст.

Власне термін «традиціоналізм» з'явився в XVIII ст. у Франції й мав суто політичний зміст. В ХХ ст. він був відроджений дослідниками, роботи яких, значною частиною, носять езотеричний характер (Р. Генон, Ф. Шуон, Ю. Евола, М. Еліаде). Поряд зі спеціальними дослідженнями концепції традиціоналізму Р. Генона (А. Дугін, А. Макаров), сучасні дослідники аналізують прояв традиціоналізму в таких сферах, як політика (В. Ачкасов, В. Раков, Б. Капустін, А. Ликошин, А. Ахієзер), релігія (В. Авер'янов, Д.Гаврилов, Е. Бурлуцька), економіка (С. Бессонов, Ю. Крупнов) і міжетнічні відносини (Н. Юхнєва, І. Полонська). Із зарубіжних дослідників, які так чи що інакше зачіпають у своїх роботах проблематику традиціоналізму, можна виділити Р. Арона, М. Вебера, Є. Дюркгейма, О. Конта, К. Манхейма, Є.Шилза, Е. Шацького.

Неотрадиціоналізм неоднорідний за своїм характером. У художньому відношенні його репрезентували різні стилістичні течії: архітектура неокласицизму (І. Жолтовський в Росії, Е. Лаченс в Англії), неоготика (Дж. Г. Скотт в Англії), численні «мініренесанси» конкретних історико-архітектурних стилів (О. Щусєв і В. Покровський в Росії). Нові мистецькі стилі – неоампір та неоренесанс, радянський неокласицизм у період 1930-х – 1950-х рр., «федеральний класицизм» у США в першій половині ХХ ст. і американський неокласицизм 1950-1960-х рр. (Е. Стоун, М. Ямасакі, Ф. Джонсон), національний неокласицизм в Італії (М. Пьячентіні) й Німеччині

(В. Марх), низка стилів у постмодернізмі 1970-1980-х рр. – спричинені інтерпретацією основ класичної традиції тогочасними архітекторами. Помітна роль в структуруванні художнього неотрадиціоналізму належить місцевим філософським осередкам етнографічного спрямування.

Якісною відмінністю неотрадиційних від традиційних художніх явищ є передовсім пріоритетна наявність нової рефлексуючої свідомості, яка шляхом дотримання певних звичаїв та ритуалів має на меті реалізацію функції самоідентифікування соціальних суб'єктів.

Водночас поняття неотрадиціоналізму трактується сучасним українським культурологом Н. Зборовською як органічна причетність до письмової традиції. О. Гуцуляк це поняття пов'язує з розшифруванням прадавнього сакрального тексту як архетипу національної культури.

Американський культуролог Ш. Айзенштадт, характеризуючи традиціоналізм, зазначає, що він ґрунтується на традиції як невід'ємній складовій будь-якої культури та людської спільноти в цілому (традиційного або сучасного суспільства). Традиції, наприклад, зберігаються навіть у науці й технологіях – найбільш раціоналізованих та динамічних галузях людської діяльності [566, с. 124].

На думку П. Гуревича, найдоцільнішим є термін «традиціоналізм», котрий відображує суть прагнення нації зберегти все нею набуте [140, с. 155]. Втім, стандарт сприйняття цього терміна у світовій науці спотворений асоціюванням з насильницьким примусом і запереченням усього нового, прогресивного. О. Гуцуляк пропонує новий термін на позначення цього феномену – «берегинізація», або «орантизм», що відображує не тільки спротив асиміляції в умовах глобалізаційних тенденцій, а й національний характер [150]. Такий підхід, що визначає «берегинізацію» як національно обґрунтований термін, неухильно сповідувався українською інтелігенцією, яка завжди виявляла пієтет до селянської культури і селянина як уособлення духу національної самосвідомості.

У своєму відтворювальному аспекті традиціоналізм слугує творчому розквіту особистості [1, с. 725]. Неотрадиціоналізмові ж притаманне певне заперечення, антиабсолютизація традиції, водночас має місце підхід, спрямований на посилення значеннєвості історичних архетипів, методологічного і художнього осмислення інструментарію, духовного змісту та форматизації традиційних сучасних цінностей.

Київська дослідниця Н. Зборовська відносить автора «Щоденного жезла» Є. Пашковського до неотрадиціоналістичного напряму [187]. Втім, можливо, що розуміння дослідниками неотрадиціоналістичності стилю Є. Пашковського є не стільки обгрунтуванням переконання про концептуальну обумовленість традиції, скільки відображенням тенденції посилання на невідворотність занепаду або корінної трансформації міфу – головного джерела традиційності в останні століття. Так, обов'язки духовних лідерів і прадавні ритуали замінюють церковні вчення, а з віддокремленням церкви від держави естафету духовного провідництва намагається підхопити держава, зокрема чиновництво. Коли ж йому це не вдається, особливо після лібералізації режимів провідних держав Заходу у ХХ ст., функція суспільної місії захисту традиційності як основи буття лягає на мистецтво. За таким підходом, для того щоб письменник міг назватися неотрадиціоналістом, йому потрібно лише проголосити своє несприйняття всього нового і прогресивного. Подібну методологію не можна назвати послідовною, однак вона досі побутує в науковому середовищі.

Необхідність дотримання традиції як сталого елементу культури не лише робить її (культуру) залежною від минулого, а й часто стає на заваді пошуку нового. Водночас на всіх етапах розвитку культури протистояння між традицією та модерном відіграє прогресивну роль у стабілізації культурних елементів, що утворюють суспільну систему.

Типи суспільних устроїв відрізняються тільки їм властивими характерами і видами традицій, формами їх збереження чи трансформації, способами поширення і трансляції у часі з покоління в покоління,

механізмом передачі, методами фіксування їх складових. Західні науковці приблизно до середини XX ст. трактували традицію як незмінне явище, як атрибут минулого, що не має ніякого практичного ужитку. А оскільки традиційними вважалися всі докапіталістичні суспільства, то модернізаційні явища сприймалися лише як механічне перетворення. При цьому ігнорувалася їх природа, що має передусім аксіологічне підгрунтя.

Важливого значення з огляду на це набуває намагання Р. Генона трактувати традицію як прояв вищого начала людського буття, його божественної визначеності. Традиційною цивілізацією він вважав таку, яка ґрунтується на духовних принципах у буквальному смислі цього слова, де духовний порядок домінує над усіма іншими, де наука та суспільні інститути слугують лише перехідним, другорядним додатком духовної сфери. Як результат всесвітнього вияву множинного Первозданна Традиція розклалася на низку окремих традиційних систем, у кожній з яких для різних галузей життєдіяльності характерні відповідні символи [112].

Якщо виходити з концепції російської дослідниці С. Мадюкової, то неотрадиціоналізм як соціокультурний феномен є об’єктивно зумовленим, неперервним потоком взаємодії архетипів, завдяки якому традиції не лише відтворюються, а й адаптуються до сучасних вимог. Зазначене забезпечує також «природний добір» традицій, тобто відновлення і вдосконалення, трансформаційні перетворення лише тих традиційних механізмів, які довели свою потрібність суспільству і які володіють достатньо потужним адаптаційним потенціалом, необхідним для розвитку в сучасних умовах. Неотрадиціоналізмові внутрішньо притаманна діалектика усталеного та змінного, консервативного та новаторського начал [294].

Будучи смислово і художньо орієнтованим на пошук способів естетичного узагальнення, неоміфологізм образно моделює реальність як автономну художню сферу, створюючи на її основі світ культурних архетипів. Полісемантика неоміфологізму в художній творчості визначає структуру і лексику образності, специфічну морфологію онтологічного

статусу мистецької реальності, що опосередковує взаємодію мистецької свідомості з реальними традиціями і визначає її культурну закодованість у різних виявах – художньому, міфологічному, релігійному тощо. Так виникають твори, що стають знаковими, у яких звичайні явища трансформуються в легендарні. Не дарма перші вияви неоміфологізму були пов'язані з розквітом символізму і модерну. У зв'язку з цим постмодерна культура включає неоміфологічний діалог традиції з новацією, що особливо чітко простежується в українському постмодерному дискурсі. У пошуках власної ідентичності національна культура витворює нову етнокультурну реальність, що у свою чергу приводить до нейтралізації виявів гуманістичної кризи постмодерну [87].

Традиціоналістські тенденції супроводжували розвиток стилістики таких художніх течій, як класицизм, романтизм, імпресіонізм та модерн, уникаючи екстремістської художньої тактики. Взаємонесумісні традиція і авангард, тим не менш, невимушено співіснували (наприклад, П. Пікассо у 1920 р. у своїх художніх шуканнях звернувся до класицистичної «манери»). Концепт традиціоналізму як соціокультурного феномену в останній чверті ХХ – на початку ХХІ ст. ще не набув свого науково-категоріального статусу, і тому виявлення його сутнісних ознак підживлює значний дослідницький інтерес.

Окремі дослідники (А. Кравченко, В. Топоров, О. Вячеславова) неотрадиціоналізмом вважають активне включення у сучасні культурні зразки окремих елементів міфологізованих та неодноразово відтворюваних соціокультурних традицій. Вони є своєрідними довідками, характеристиками діахронічних культурних текстів, використанням цитатних вставок у сучасні тексти, коли «традиція» використовується в якості форми для будь-якого художнього або соціально-побутового змісту.

М. Вебер визначив традиціоналізм як установку на повсякденно звичне й віру в нього як незаперечну норму поведінки [71, с. 68]. Традиціоналізм у тлумаченні М. Вебера принципово нехаризматичний. Таке ж трактування

терміну «традиціоналізм» властиве К. Манхейму і його ідейно-концептуальним послідовникам. Традиціоналізм називають примітивним, інтуїтивним, «інстинктивним» видом соціальної орієнтації, властивим феодальному суспільству. Сучасний консерватизм, – зауважив К. Манхейм, – відрізняється від традиціоналізму передусім тим, що відправляє функцію якоїсь однієї специфічної культурно-історичної або соціологічної ситуації. А традиціоналізм є загальною психологічною позицією, яка виражається різними індивідами як тенденція триматися за минуле й уникати новацій [301, с. 597]. При цьому традиціоналізм, додає К. Манхейм, за певних обставин стає фактором формування нових форм суспільних зв'язків. Традиціоналізм як стихійна установка деяких соціальних прошарків у такому разі перетворюється на консерватизм.

Однак більшість сучасних соціологів та філософів на Заході не підтримують дану термінологію. Здебільшого традиціоналізм розглядається як більш широке поняття, причому під тим, що К. Манхейм називає консерватизмом, розуміється один з різновидів традиціоналізму. Згідно із класифікацією А. Роша, традиціоналізм можна розуміти, по-перше, як звичайну прихильність до минулого (архаїзм, «пасеїзм» або те, що К. Манхейм називав «примітивним традиціоналізмом»), по-друге, як історіософську концепцію французького католицтва, по-третє, як більш широку, ніж католицька доктрина, консервативну ідеологію на очатку XIX ст., по-четверте, більш сучасну стосовно всіх попередніх ідеологій, що иістять ліберальний консерватизм, неоконсерватизм й деякі форми націоналізму [571, с. 12-13].

Згідно з типологією А. Дасноя, інтегральний та ідеологічний традиціоналізми розрізняються між собою. Інтегральний традиціоналізм реконструює споконвічні парадигми діяльності, як правило, передані через ініціаційні та сакральні ритуали. Цей вид традиціоналізму притаманний традиційному суспільству та органічно пов'язаний з його укладом. Ідеологічний традиціоналізм, за А. Дасноєм, є світоглядним викликом на

ідеологію постреволюційної доби і формується у суспільстві, яке вже не є традиційним. Він є свідомим традиціоналізмом, що захищає певні духовно-моральні, політичні й соціальні принципи [563, с. 116]. Таке двоїсте сприйняття традиціоналізму у вигляді, з одного боку, «дорефлексивної» суспільної самоорганізації, з іншого ж, – ідеологічної рефлексії суспільства на інтервенцію чужорідного, стороннього фактора або такого, що радикально змінює світобудову, утвердилося у більшості сучасних мислителів.

Необхідно перевести саму категорію «традиціоналізму» з розуміння його як інтелектуального феномена в розуміння його як реального історичного та методологічного механізму, в тій чи іншій мірі притаманного кожній людській спільноті. Ось одна з найважливіших причин, за якою рішуче доводиться відмежувати російський традиціоналізм від traditionalismo Р. Генона. Тут міститься дещо істотно більше, ніж простий збіг і схрещення термінів. Якщо суть traditionalismo Р. Генона можна розуміти як відновлення форм споконвічного знання, то традиціоналізм у розглянутому контексті є відновленням форм успадкування цінностей, установок життя і принципів суспільного укладу. Якщо traditionalismo відноситься до сфери інтелектуального індивідуалізму, то традиціоналізм апелює до підвалин, тобто до сталих складових усього людського життя.

Традиціоналізм у традиційному суспільстві являє собою механізм безперервної наступності. Немає нічого дивного в тому, що в суспільствах нетрадиційних і антитрадиційних такий механізм полягає не в консервації соціальних моделей, а у відновленні й створенні заново інших, більш адекватних дійсному стану речей моделей наступності, що не цілком збігаються з тими моделями, які були колись зруйновані. Між іншим, сам Р. Генон рішуче виступав проти традиціоналізму, трактуючи цей термін як імітацію Традиції людьми сучасного світу, які відійшли від реальної Традиції занадто далеко, щоб досягтися бажаного [114, с. 75].

У тлумаченні противників традиціоналізму цей термін набув суто алегоричного значення – традиціоналістськими називали залишкові вияви

зруйнованого соціального укладу. Навіть радянський світогляд у 1990-і рр. критикувався за елементи «архаїчних», «консервативних» уявлень, радянський модернізм критикувався як недостатній модернізм, якесь наполовину «традиційне суспільство», «проміжний стан між традиційною та ліберальною суперцивілізаціями». Соціальне буття є подвійною системою відкритості/закритості, дискомфортності/комфортності, діалогічності/монологічності культури. При цьому традиціоналізм описують як «панування цінностей статичності», а сучасний традиціоналізм характеризують як паразитичне стосовно модернізму, що тримається на завоюваннях модерну світобудови: традиціоналізм у чистому вигляді вже не існує [100].

Відмінність між динамічним консерватизмом та традиціоналізмом у нашому розумінні є оперативним – за всієї багатозначності терміна «традиціоналізм» можна зупинитися на тому, що він є актуальним сучасним досвідом функціонування традиційних інститутів та форм, у першу чергу релігійної ієрархії і громад, у другу чергу – етнокультурних форм традиційному життя. Реальний традиціоналізм – це традиційна релігія і традиційна культура (хоча остання більш проблематична в силу відсутності однозначних критеріїв і гарантій канонічної строгості й визначеності у спадкуванні фольклорної традиції). При цьому ідеологічний традиціоналізм виявляється формою світогляду, що відстоює цінність і значущість для всієї цивілізації цих інститутів і форм разом з усім їхнім духовним і життєвим досвідом; традиціоналізм завжди бачить отче-синівський зв’язок між Традицією та тією цивілізацією, яка зароджувалася у фундаментальній єдності з цією Традицією.

Таким чином, традиціоналізм – це внутрішній напрямок ідеологічного та світоглядного служіння Традиції, тоді як динамічний консерватизм – це його погляд зовні, рух у товщу сучасного життя й цивілізації, у мирське і профанне стосовно традиційних форм оточення. Традиціоналізм і динамічний консерватизм утворюють єдине поле Традиції-Цивілізації; вони

позначають волю до єдності цього поля, до його згуртованості й погодженості, співробітництву й взаємному служінню його складових.

Спорідненим з поняттям неотрадиціоналізму постає постмодерністське розуміння неоміфологізму. Російськими культурологами О. Красновою, В. Руднєвим, С. Токарєвим остання тлумачиться як новітній художній синтез різних культурних традицій, смисл яких розкривається через специфіку фольклорної й літературно-побутової міфології.

У розрізі категорії міфологеми (міфологема – від давньогрецьк. μῦθος – сказання, переказ і давньогрецьк. λόγος – думка, причина) – це термін, який використовується у позначенні міфологічних сюжетів, сцен та образів, яким притаманна глобальність, універсальність і які є популярними в культурних практиках народів світу). Через міфологеми сучасність постає як складний комплекс синтезованих та взаємовідтворюваних міфів художнього ґатунку.

Прибічниками неоміфологічної теорії, обґрунтованої швейцарським психіатром і психоаналітиком К. Юнгом, сюжети та образи сучасної літератури розглядаються в якості символічно реінтерпретованих архетипів давніх міфів. Міфологія у К. Юнга розглядається як вічна проекція колективного несвідомого, яка завжди матиме вагоме значення для подальшого духовно-морального розвитку суспільства. Сучасне мистецтво практикує активне залучення міфологічних сюжетів у процесі художньої творчості. Причому міф сприймається не лише таким, що побутує у застарілому варіанті, проте і в сучасному, типовому для свідомості повсякденні. Неоміфологічна сфера свідомості розуміється не лише як зорієнтована на архаїчно міфологізовані художні особливості твору, а й на творче засвоєння відносно недавно утворених міфологічних структур. Сучасні художні текстові матеріали не тільки наповнюються старими міфологічними сюжетами, але можуть навіть ототожнюватися з міфами за символікою та структурою.

Ця структура характеризується такими визначальними рисами, як циклічність часу, взаємопроникнення ілюзійної та реальної свідомості,

міфологізованість текстуального порядку. Взірцями подібного типу художнього мислення можна відрекомендувати книгу Т. Манна «Чарівна гора», засновану за міфічному переказі про співця Тангейзера, а також «Йосиф та його брати», в основу якої покладено релігійну традицію, «Майстер і Маргарита» М. Булгакова, до якої залучено своєрідне трактування євангельських сюжетів тощо.

Типове розуміння неоміфологізму передбачає орієнтування структури художнього твору на розкриття міфологемного сюжету, однак у ширшому значенні це явище можна трактувати і як просте запозичення домінантних для певного часу міфологічних сюжетів. Тому неоміфологізм є формою традиціоналізму, який теж детермінується роллю традиції в історичному розвитку [279, с. 45].

Концептуально у неоміфологізмі міфологічна співвіднесеність з реальністю розглядається як найхарактерніша ознака стилістики мистецтва ХХ ст. Відповідно до цієї концепції, ХХ ст. сприймається як система, в якій складно поєднано типові культурно-естетичні міфи, що взаємно доповнюються. У неоміфологізмі втілена типова для ХХ ст. форма художнього висловлювання, яке передбачає особливе сприйняття образів, сюжетів і символів міфологічного світу, які, самовідтворюючись, викликають до життя нові міфи, актуальні для сучасності.

Поетично реалізуючи міф у своїх творах, письменники-міфологісти оригінальним чином переосмислюють функцію літератури і надають нового значення міфології. Остання для літературного твору постає у ролі семантичного першозразка і формує таким чином погляд на культурний контекст епохи та власне задум творця. В аспекті жанрового аналізу твору міфічний образ трансформується в суб’єктивно зумовлений індивідуальний феномен, що відображає процес його пізнання в умовах реальної дійсності. Тому певний міфологічний мотив, традиційно використовуваний в літературі й мистецтві протягом століть, обертається для кожної епохи новими гранями

та пропонує принципово нові способи інтерпретації, зберігаючи таким чином свою актуальність.

Що стосується форм неотрадиціоналізму, то для нього характерним є використання традиційності як мови певного типу (лексичний код), її формалізація і осучаснена інтерпретація. Тому в неотрадиціоналізмі полісемантизм твору постає художнім засобом і водночас естетичною орієнтацією, котра віддзеркалює тип постмодерного дискурсу на противагу традиційності. Різним виявам неотрадиціоналізму (неонародництву, необароко, неопозитивізму, неомодернізму, неоавангарду та ін.) властиві такі спільні риси, як програмний еклектизм, дифузійність форм, стильова гібридизація тощо [88, с. 289].

Естетичне наповнення постмодерністичної мовної традиції відбувається із залученням розмаїтих форм неотрадиціоналістського дискурсу, котрий відображається у постмодерному стилізуванні, типовому для неомодерністичної та неоміфологічної традиції та неоавангарду. Завдяки цьому відбувається орієнтація на переробку низки мовно-кодових концепцій, які існують іманентно [88, с. 587-588].

Під традицією розуміється процес, коли успадкування культурної спадщини поєднується з їх оновленням, включаючи кардинальні новації та нові лексичні коди. Віддалення у просторі часово ізольованих спільнот (культурних, конфесійних, економічних, національних) призводить до якісних змін у традиціях філософської думки. Глибші цивілізаційні відмінності породжують більші розбіжності. Зокрема, щодо традицій виокремлюють західний та східний філософські підходи. На думку багатьох науковців, таких філософських традицій існує три: західноєвропейська, давньокитайська та індійська. Варто згадати також про роль арабської філософії в сучасній інтелектуальній сфері, а також значення християнської середньовічної філософської традиції. У свою чергу, західна філософія здійснює чіткий вододіл між англо-американською та континентальною течіями. Зазначені філософські школи включають окремі національні течії як

територіально і ментально зумовлені розвитком філософської думки відповідної доби.

Отже, категоріальний апарат дослідження містить такі ключові терміни, як «міф», «традиція», «традиціоналізм», «неотрадиціоналізм», «неоміфологізм» та ін. Проблема міфу у традиційній культурі найчастіше знаходить своє відображення у сфері неоміфологічної свідомості як специфічної риси культурної ментальності кінця ХХ – початку ХХ ст. Властиві їй сюжети з міфології активно використовують у художній творчості. Міф починають сприймати не лише таким, що побутує у первісному варіанті, а й як ознаку сучасної людської свідомості. Й хоча здебільшого неоміфологізм трактують як сюжетно обумовлену зорієнтованість художнього твору на міфологеми архаїки, але у ширшому його розумінні практика функціонування міфу у традиційній культурі дає вагомі підстави для визначення неоміфологічної свідомості сучасного, постмодерністського характеру як особливого способу запозичення, сприйняття, розвитку й художнього використання міфологічних структур.

Неотрадиціоналізм ще не набув виразного науково-категоріального статусу. Фрагментарно він містить низку компонентів, неодноразово змінюваних та переосмислених історичних традицій, міфологізацію посилань на діахронічні культурні феномени, які є знаковими для контексту сучасної культури, де традиційність використовують формою для втілення певного змісту. Неотрадиціоналістські течії отримують специфічний вияв у народній культурі, позначеній домінуванням колективних архетипів.

Висновки до першого розділу

Феномен неотрадиціоналізму має вагоме значення для осягнення глибинних механізмів функціонування соціокультурної сфери кінця ХХ – початку ХХІ століть. Не будучи власне традиційністю, неотрадиціоналізм відображає сукупність виявів гібридної культури, що виникає в результаті

осмислення європеїзованою (тобто в значній мірі нігілізованою) свідомістю форм традиційної культури. Іншими словами, неотрадиціоналізм – це зміст традиційної культури у сприйнятті неотрадиційної свідомості. При цьому неотрадиціоналізм якісно відрізняється від традиціоналізму тим, що реалізація механізму традиції має місце за умови пріоритету свідомої рефлексії. У цьому аспекті соціокультурна реальність органічно поєднується в комплексі з раціоналістичними факторами і міфіологічною символікою, котра відображує важливість дотримання певних звичаїв та ритуалів в контексті соціальної самоідентифікації особи.

До глибинних причин архетипічного характеру, які визначають особливості культури кінця XX ст., належать процеси істотного прискорення інформаційного обміну, що живлять ідею зміни традицій в історичному контексті, нестабільності ціннісних акцентів, ідеології тощо. Водночас ще потребують розв’язання проблеми сутнісного розмежування неотрадиціоналізму та традиціоналізму, співвідношення культурних традицій та новацій у неотрадиціоналізмі.

Органічний зв’язок з неотрадиціоналізмом у сімейно-побутовій сфері життєдіяльності певних етнокультурних спільнот будуєть на основі традицій етнонаціональної культури, що є основою усіх суспільних процесів в даних спільнотах. Зазначений зв’язок неотрадиціоналізму та етнокультури не заперечує наявність тотально традиційної культури, а засвоює та приймає її як невід’ємну органічну свою складову. Через це традиційна культура безперервно збагачується, набуваючи нових яскравих сучасних якостей у процесі реалізації ускладнених соціально-культурних функцій. В результаті традиція набуває якісного явища як перманентно існуючої системи знаків, засобами якої здійснюється етнічна ідентифікація індивіда та інтерсуб’єктне комунікування. При цьому вирішення кризи самоідентифікації уможливлюється шляхом культивування неотрадиції. Звичаєво-виробничий та побутовий досвід суспільства постає ефективним механізмом

наслідування, для якого характерне суттєве спрощення теоретико-обрядових практик.

Як наслідок – неотрадиціоналістичний дискурс культивує такий шлях свідомого здійснення певних традиційних звичаїв та ритуалів, який в осучасненому вигляді пропагує раціональну доцільність і символізовано визначає новизну зміненої соціокультурної реальності. Оскільки функцію та зміст традиції в неотрадиціоналістичних рамках розширено до модифікованої форми, принциповою відмінністю неотрадиціоналізму від традиціоналізму має стати забезпечення надійного фундаменту відтворення традиційної гуманістичної свідомості та відповідної рефлексії з огляду на потреби соціально-культурної самоідентифікації особистості.

РОЗДІЛ 2

ТРАДИЦІЯ ТА НОВАЦІЯ: ІСТОРИЧНІ ФОРМИ СИНТЕЗУ

2.1. Традиції та новації в культурі

Сучасна гуманітарна культура має відмінно інші засади свого функціонування у порівнянні з класичною гуманітарною культурою Ренесансу і постренесансними епохами. У середині XIX століття спостерігається нечуваний досі підйом у розвитку класичної культури. З чіткою ієрархією абсолютних цінностей, загальноприйнятими взаєминами, непорушними естетичними опозиціями (прекрасного/потворного, високого/низьког, зла/добра й ін.) культура являла собою свідчення торжества людини, її піднесення на набувалі висоти в своїй діяльності.

На переконання А. Моля, повноцінне функціонування гуманітарної культури в наш час істотно утруднене, позаяк «енциклопедичною» парадигмою передбачалося залежність рівня певних знань від їхньої кількості, проте засвоєння знань є обмеженим природними можливостями людини. Адже те, що може вмістити людський мозок, не можна порівняти з тим обсягом знань, що пропонує оточуючий людину світ, тому знання людини об’єктивно приречені на поверховість. По-друге, нині у самій структурі мислення відбулися докорінні зміни: індивідуальну і масову свідомість визначає інформація, прочитана на афішах в метро, почута по радіо, побачена в кіно або по телевізору, прочитана в газеті абл почута з розмов. Отже, основні поняття сучасною людиною виробляються у статистичний спосіб, у процесі спроб та помилок [327, с. 71-72].

В цьому разі знання індивіда, на думку А. Моля, набувають форми клубка з товстими окремими волокнами, випадково «намотаними» на певну основу. І от ця культура, набута шляхом освоєння безперервних та безладних потоків випадкових відомостей, перманентно впливає на нас. Ми засвоюємо

цю культуру з маси недостовірних джерел, і пам’ять може зберігати лише нетривалі враження та уламки деяких знань і ідей. Людина, таким чином, залишається з поверховими знаннями, отримуючи випадкові уявлення від наданих фактів [327, с. 45].

Існують відчутні труднощі з адекватним поясненням того, чому деякі цінності й значення, котрі були виражені в стародавніх творах, не втрачають своєї функціональності й зберігаються в духовному житті протягом тривалого часу після того, як умови, що породили їх, відійшли в минуле. Деякі уявлення та типи мислення (міфи й релігія) продовжують бути вкоріненими в суспільній свідомості, незважаючи на успіхи наукового пояснення світу [327, с. 94-95].

Термін «традиція» (з лат. tradition - передача) сучасна культурологія тлумачить як сукупність компонентів соціальних та культурних надбань, що передаються попереднім поколінням наступному та зберігаються у соціальних галузях життєвої практики певних спільнот на протязі тривалого часу. Поняття «традиція» вживається у широкому й вузькому значеннях: у широкому – як універсальна форма визначення, закріплення й вибіркового збереження певних елементів соціокультурної практики, універсальний механізм передачі останньої, за допомогою якого гарантується тривка історико-генетична наступність в історичному соціокультурному процесі [1, 724]. Вузьке значення використання терміну «традиція» передбачається при описах і поясненнях структур поведінки та постійному використанні спільних культурних надбань протягом тривалого періоду життєдіяльності людської спільноти. У такому контексті концепт «традиція» нерідко ототожнюється з поняттями звичаю, обряду, ритуалу. Вона є максимально синкретизованою формою регулювання людської діяльності.

Важливе – якщо не ключове – світоглядно-концептуальне значення для оперування проблематикою традиціоналізму й неотрадиціоналізму має влучна теза Езри Паунда, відповідно до якої традиція – це краса, яку ми оберігаємо, а не кайдани, якими ми до чогось прикуті. Традиція є

характерною ознакою усталеності світогляду та соціалізації. Це форма соціокультурної спадщини, котра репродукує історично усталені еталони, передбачає постійність, спадковість історичного досвіду і високий семіотичний статус архаїчних елементів. Традиція як надбання культури є істотним фактором впливу на спрямованість, характер і динаміку суспільних процесів у цілому.

Слід зазначити, що, незважаючи на все більше поширення терміна «традиція», він усе ж не є однозначним. В різних дослідженнях (інколи навіть у працях одного й того ж вченого) термін «традиція» вміщує безліч аспектів соціальної структури і поведінки індивідів. Цим терміном позначають як способи легітимізації культурної реальності, так і принципи функціонування соціальних та політичних систем [544, с. 237].

Антропологія використовує термін «традиція» лише у вузькому змісті – близькому до поняття ритуал. Для сучасних соціологів типовим є таке поняття традиції: «Під традицією ми розуміємо, – зазначає П. Штомпка, – сукупність тих об’єктів і ідей, джерела яких укорінені в минулому, але які можна виявити в сьогоденні… Традиція рівнозначна спадщині, оскільки реально зумовлена минувшиною... Будь-яка традиція, незалежно від її змісту може стримувати творчість або новації, пропонуючи готові рецепти розвязання сучасних проблем» [539, с. 96]. Водночас кожна культура так чи інакше поєднує традиції та новації. Залежно від співвідношення традицій та новацій можна виділити традиційний та інноваційний тип культури. Загальна тенденція історії розвитку людства міститься у русі – від культури традиційної до інноваційної.

Традиції – соціально-культурна спадщина, яка передається наступним поколінням, тривалий час відтворюючись у певних спільнотах та соціальних групах. Як досить стійкі утворення традиції у своєму складі містять об’єкти соціокультурного досвіду (зокрема, матеріальні та духовні цінності); самі процеси соціокультурного наслідування, їх способи. Традиціями можуть

бути конкретні культурні явища, інститути, цінності, норми, звичаї, обряди тощо.

Багатоманітність існуючих конкретно-історичних культур значною мірою зумовлена різноманіттям культурних традицій. Сучасні засоби комунікації значно розширюють рамки можливостей запозичення та взаємообміну у сфері культурного досвіду різних суспільств. Запозичені елементи культурної спадщини згодом традиціоналізуються, стаючи частиною власного культурно-традиційного комплексу, адже, по-перше, традиція за визначенням є тим, що передається; вона є чимось вічноспадковим в стихії життєвих метаморфоз, зміною всіх змін і незмінною в своєму перманентному відновленні. По-друге, традиція постає реальністю віртуальною, яка перевершує опозицію потенційного та актуального. Вона є чимось, що передбачає сутність у випереджаючій, символічно завершеній формі, яка утримує в собі буття. По-третє, ідеї самоперетворення й символічної завершеності реальності як потоку змін підказують, що буття традиції має внутрішню глибину, відноситься до сфери «внутрішнього». Традиція є таємниця, доступна лише символічному вираженню, але така, що передається безпосередньо «від серця до серця», у глибинах внутрішнього досвіду. Найглибша таємниця традиції – це її принципова непотаємність. От чому в усіх реально існуючих у людській історії традиціях таїнство ніколи не існувало просто як «ідея» або якась уява, а завжди було невіддільним від техніки вдосконалювання, від школи як фізичної спільності певних осіб і практики навчання [300, с. 53-54].

Традиції сприяють утворенню колективної пам’яті суспільств та соціальних груп, забезпечують їню самототожність та наступність розвитку. Соціальна й групова диференціація справляє вагомий вплив на якість інтерпретації та використання загальнонаціональних культурних здобутків. Крім того, деякі групи, класи та шари населення мають власні традиції. У диференційованих суспільствах існує також багато різноманітних орієнтацій, прагнень щодо конкретної історичної епохи, розглянутої ними як традиційної

і зразкової. Звідси виникає множинність традиційно-культурних форм та суперечливість їхніх інтерпретацій [451].

Традиційну культуру характеризує домінування традиційності по відношенню до новаторства. До її характерних ознак належить:

- неухильне дотримання зразків поведінки, засвоєних дитиною від старшого покоління. Наслідування й слухняність забезпечують збереження соціального досвіду й передачу його від покоління до покоління. Рішення й вказівки старійшин – охоронителів соціального досвіду – беззаперечно виконуються;
- тотальна нормативність, що охоплює усі аспекти життєдіяльності людей. Безліч різних заборон, що не підлягають сумніву й раціональному обґрунтуванню. Панування колективістського й конформістського духу в свідомості людей;
- нетерпимість до всього чужого, чим відрізняється інша культура (ксенофобія). Осуд спроб творчості, спрямованої на оновлення звичних норм життєдіяльності.

Природним для традиційної культури є створення перешкод змінам у способі життя й мислення людей. Унасліок цього формується сталий побут, стійка життєва психологія, усталені господарський уклад та форми соціального улаштування. Суспільство століттями майже не змінюється. Проте, у процесі розвитку культури як системи в різних її підсистемах і елементах формуються та накопичуються певні протиріччя. В результаті система стає розбалансованою й дає збої, підсилюються дезінтеграційні тенденції. Насувається кризова ситуація, і її загроза наближає необхідність відновлення. У випадках існування деформацій одночасно у декількох культурних підсистемах (наприклад, політичній, економічній й ін.), криза може виявитися всеохоплюючою та системною.

«Нове» – це поняття, що у філософії використовують для розуміння процесу розвитку та творчості. Термін «нове» означає досі не існуюче. Як певний момент розвитку нове може різнитися з колишньою реальністю (тобто старою) у якості, структурі, властивостях, закономірностях й ін.

Онтологічною основою виникнення нового виступають емерджентність цілого, перехід кількісних змін у їхню якість, заперечення заперечень. Змістовно-об'єднуючим до цієї групи понять виступає поняття «нове», яке пов'язане з розв'язанням вічної філософської проблеми змін та вирішенням так званого парадоксу розвитку. Термін «нове» у застосуванні його до проблеми розвитку взагалі може визначити усе те, чого «до того» не було [451].

Залежно від контексту проблем нове об'єктивується у наступних аспектах: нове як емерджентна особливість, котра не виводиться з наявного стану; нове як вияв потенційно закладеного очікування; нове у вигляді згадки про старе, вже баченого в інших формах втілення; нове як співпадіння результату та прихованої настанови. У цілому, історія філософської думки простежує тенденцію розмежування оновлення як трансформації властивостей, функцій, відносин та інноваційних явищ, які утворюють специфічну групу змін [451].

З виникненням і утвердженням у середовищі культури «позамистецьких» феноменів оновлюється рефлексійність соціокультурного простору XX ст. Формування принципів авангарду, полікультуралізм у просторі постмодерної неотрадиціоналістичної парадигми змінює онтологічний підхід до трактування особистих досягнень художнього плану, чуттєвих зсувів, морального аспекту буття.

В інноваційній культурі новаторство домінує над традиційністю. Її відрізняють наступні риси:

- розмитість шкали життєвих цінностей людини. Різноманітні девіації поведінки не наражаються на категоричне неприйняття масової свідомості. Відбувається прискорене розхитування моралі й падіння етичних норм;

- ослабленість нормативності культури. Колективістський первень поступається місцем індивідуалізму. Підвищення рівня автономії особистості, можливість самостійного визначення життєвих цілей, ідеалів,

форм і засобів діяльності. Свобода індивіда – одна з найважливіших цінностей;

- створення сприятливих умов для розвитку творчості, соціальне визнання її результатів. Інтенсивний розвиток мистецтв, науки і техніки, високий престиж знань, освіченості. Критичність та самостійність мислення. Віра в силу людського розуму.

Інноваційна культура стимулює розвиток виробництва й споживання. Створюються умови для технічного й соціально-економічного прогресу суспільства. В наш час інновації стають об’єктом розгляду різних наук, кожна з яких акцентує увагу на специфічних аспектах. Приміром, філософія робить акцент на нових знаннях і варіантах розв’язання суперечностей. Психологи розглядають насамперед сферу конфліктів і досліджують способи їх розв’язання. Соціологія акцентує першочергову увагу на дослідженні сутності процесу соціальних інновацій, починаючи з усвідомлення і прогнозування суспільних потреб, дослідження процесу розробки, освоєння та поширення новацій і до втілення їх у культурних нормах і зразках [350, с. 154].

Інновації – механізм розвитку нових технологій і нових поведінкових моделей. Здатність суспільства до адаптації, яка уможливлює розв’язання проблем, історично виробляється в процесі здійснення ритуалів, в іграх та інших видах діяльності, які хоч і не зумовлені нагальними потребами, проте потребують формування в людській культурі механізмів, котрі віддзеркалюють дійсність. Інновація пов’язана з людською здатністю до творчості й можливостей співтовариства ухвалювати або адаптувати результат цієї творчості.

Деякі культури мають традицію суспільної підтримки інновацій. Нові ідеї, які виникають в індивідуальній свідомості, поширюються в суспільстві, що спонукає, призводить до соціокультурних змін. Процеси поширення технологій модифікації та інституціоналізації самі по собі є творчими

інноваційними процесами. Співвідношення між традицією та новацією залежить від історичних умов адаптивної стратегії людських співтовариств.

Архаїчна культура первісного суспільства достеменно традиційна. Вона апріорі бути іншою не могла, адже незначним був арсенал засобів боротьби за існування, а дорогоцінну дещицю досвіду предків, який надавав людям можливість вистояти у цій боротьбі, наші нащадки мучили дбайливо зберігати та використовувати для виживання. Архаїчні родоплемінні світові культури існували у майже незмінному вигляді протягом тисячоліть. Традиційними були й культури Єгипту, Китаю, Індії та Малої Азії. У країнах Сходу й низці мусульманських держав вони багато у чому залишаються такими й нині. Риси традиційної культури можна виявити в наші дні у народів, що з тих або інших причин не сприйняли досягнень сучасної цивілізації.

Культура середньовічної Європи теж мала традиційний характер. Починаючи з епохи Відродження, у західних країнах відбувається формування інноваційних культур. З Новим часом втрачає колишню владу над розумом людей релігія. Виникає вільнодумство, потік нових ідей охоплює філософію, мистецтва, науку і техніку, що призводить до істотних трансформацій у всіх сферах суспільної життєдіяльності.

Однак є істотна проблема поєднання нововведень із соціокультурним середовищем. Кожне новаторське рішення приречене на провал, відторгнення або реалізується частково й неуспішно, якщо не супроводжується розумінням з боку потенційних реципієнтів цього нововведення, а також належного суспільного інтересу, обумовленого як станом суспільства, так і тим, який його пласт виявляється зацікавленим у розвитку конкретної новації.

На думку М. Вебера, в умовах традиційної культури вважалось, що людина апріорі, генеалогічно прагне не до заробітку все більшої кількості грошей, а до того, щоб жити, як їй зручно, а заробляти принаймні не менше, ніж потрібно для підтримання звичного способу життя. Саме збереження

сталого суспільного устрою, життя за традиціями дідів-прадідів було складовою основних чеснот людини такого суспільства. Гроші як засіб торгівлі, придбання певних матеріальних благ не мали вирішального значення. На них поширювалась така етична максима: мати гроші непогано, але не вони є мірилом успішного життя; навіть більше – приділяти занадто гіпертрофовану увагу фінансовому благополуччю вважалося непристойним, недоброчесним, негідним людини благородного походження [307, с. 422].

Генеалогічні передумови такого ставлення до грошей можна вгледіти в тому специфічному переживанні світу й способу мислення, яким володіла традиційна людина. Гроші є лише посередником між людиною та річчю, еквівалентом корисності, попиту, запитаності. Але для того, щоб такому еквівалентові знайшлося місце між людиною та матеріальним світом, особистість повинна пройти через відчуження від усього, що потім можна купити й продати, навчитися сприймати речі лише в їх матеріальній визначеності, функціональності. Такого не знає людина традиції. Предметне середовище є не просто її речовим оточенням: з усім – землею, будівлями, домашнім скарбом – у людини складаються близькі, екзистенційні стосунки. Все це в певному розумінні є продовженням людини, її душі, її світу. У консервативному, традиційному розумінні власність – це наявність живого зв’язку між нею та її хазяїном. У такому разі гроші ніяк не можуть бути еквівалентом того, що є змістом чи цільовим орієнтиром людського життя. Більше того, навіть купівля-продаж не означала зміну власника, оскільки інтимний зв’язок людини зі своєю землею не руйнувався внаслідок юридичного акту.

Нині це відчуття родової спорідненості значно звузило своє коло. Інше світосприйняття зробило непотрібним знання про своїх предків. Діти окрім живих дідусів і бабусь нікого не знають. Залишки традиційного бачення родових відносин можна спостерігати хіба що в невеликому радіусі – стосунках батьків і дітей, а здебільшого – лише матері й дитини. Тоді успіх дитини мати сприймає як свій власний, а колективний (сімейний) успіх

ставиться вище за персональний. Але навіть ці варіанти впливу традиційної культури на наш світогляд є такими, що відмирають, особливо в разі активної модернізації суспільства.

Започатковане протестантизмом ставлення до багатства як до знаку божої прихильності значно трансформувало стосунки між людьми різних матеріальних статків. Якщо в традиційному суспільстві старці й жебраки вважалися людьми божими (адже християнство народжувалося як релігія знедолених, а злиденне життя в цьому світі обіцяло винагороду у світі кращому), то протестантське бачення християнських чеснот робило злиденність гріховною, а жебраки, які раніше жили за рахунок милостині й знаходилися під релігійним захистом, почали вважатися соціальним злом.

Походження того чи іншого явища культури – істотний інтелектуальний виклик на адресу суспільної свідомості. Істотність цього аспекту не підлягає сумніву: недарма у міфології чільне місце посідає «культурний герой», що дав людям вогонь, ремесла, писемність. Важливе місце в теорії інтерпретації відведене міфічним сюжетам, котрі були покликані пояснити великі відкриття випадковістю: «ванна Архімеда», «яблуко Ньютона», «чайник Уатта» тощо. Подібним чином часто пояснюються одкровення прадавніх пророків і фундаторів релігій. Насправді ж усі світоглядні й наукові нововведення визрівають у чіткій відповідності до ієрархій реалій конкретно-історичного статус-кво.

Саме соціальний попит визначає, чи потрібні суспільству ті або інші відкриття і винаходи, чи вони апріорі приречені на забуття. Варто згадати приклад з історії розвитку західноєвропейського друкарства. Початок друкування Й. Гутенбергом книг відноситься ще до середини XV ст. Для тогочасного соціального середовища це було справжнім проривом: уже в 1500 р. у великих містах Європи з’явилося понад 1000 друкарень. Завдяки цьому було випущено майже 40 тисяч друкованих видань загальним накладом від 10 до 12 мільйонів примірників. Натомість в Росії факт друкування першої книги «Апостол» Іваном Федоровим у Москві, що

відбулося тільки в 1564 р., призвів до того, що друкар був підданий гонінням і змушений був виїхати до Львова, тому розвиток друкарства в Росії затримався на півтори сотні років.

Інший характерний приклад ілюструє історія з відкриттям Коперника. Його відкриття геліоцентричної системи було опубліковане в 1543 році. Впродовж наступних 350 років було видано 2330 книг з астрономії, з яких тільки 180 можна віднести до копернiковського напрямку. А в 1600 р. за подібні погляди був спалений Джордано Бруно. Приводячи цей приклад у книзі «Особистісне знання», М. Поланьї підкреслює необхідність відповідної готовності середовища, неявної згоди, «взаємного притяжіння братів по розуму» задля належного сприйняте інтелектуальних новацій [296].

Історія знає багато прикладів, коли відкриття й нововведення відторгалися й піддавалися забуттю у випадку їх невідповідності потребам соціокультурного середовища. Зовсім інакше, коли актуальність для соціуму означала гарантію визнання суспільством. Наприклад, парові машини російського винахідника Івана Ползунова (побудована в 1766 р. на одному з алтайських заводів) і англійського винахідника Джеймса Уатта (побудована в Англії в 1776 р.) були винайдені майже одночасно, проте перша пропрацювала кілька місяців і зламалася, а через смерть винахідника ніхто не взявся її полагодити. Парові ж машини Дж. Уатта швидко здобули величезну популярність, а їх автор постійно працював над дизайном свого винаходу і сприяв, таким чином, стрімкому розвитку світової економіки.

«Дух капіталізму» зробив технічне відкриття соціальним фактом, технологічні нововведення виявлялися найбільш привабливими, позаяк розвиток буржуазного підприємництва перебував в істотній залежності від використання новітніх технічних засобів. Російське середовище хоч і містило стимули для окремих новацій, проте самородки-винахідники не отримували широкої соціальної підтримки та належних умов.

Апелювання до збереження культурного здобутку, тобто всієї сукупності культурної спадщини даного суспільства, означає збереження

його історичного досвіду як суспільного скарбу, включаючи й минуле, що підпало під переоцінку. Важливість цього фактора для суспільства важко переоцінити, оскільки до нього відносяться феномени традиції, що транслюються з покоління в покоління.

Саме в цьому полягає головна особливість традиції – гарантувати зберігання минулих досягнень і їх розвиток через виключення руйнівного впливу нововведень. Тобто відхилення у будь-якій культурі існують на основі динамічного комплексу взаємодії традиційного, завдяки якому зберігається стабільне минуле, і новітніх впливів, які трансформують суспільство. Проте обидва фактори співіснують як частини єдиного самобутнього культурного феномену.

Особливо істотного значення проблема поєднання традицій та новацій набуває у зв’язку із соціальними зрушеннями. Динамічна трансформація країн Заходу, зокрема в плані змін у структурі демографії, актуалізувала проблему вікового старіння і зменшення кількості корінного населення європейських країн. Зменшення відсотка природних носіїв культурних традицій супроводжується зростанням у геометричній прогресії кількості мігрантів з Азії та Африки. Звичайно, в демографічному плані приплив мігрантів є явищем позитивним, але в культурному розрізі тут не все так однозначно, адже прибульці часто ігнорують і навіть вороже налаштовані щодо традицій країни. Як наслідок – генерується соціальна напруга, котра супроводжується безкомпромісними конфліктами і спалахами тероризму.

Гострота й актуальність соціально-філософських висновків, що постають із проблеми поєднання традицій в умовах сучасного світу, примушують замислитися над справедливістю тверджень про достеменну самобутність тих феноменів культурної спадщини, для яких даний вид суспільних відносин передбачає функціональну основу. Необхідність дотримання традицій на всіх етапах існування спільноти, в рамках різних ситуацій і подій динамічно детермінує культурні потреби самого суспільства.

Зовнішні впливи і чинники виявляють типові для даного суспільства принципи культурної саморегуляції та організації культурного процесу в діалектичному сенсі. За обставин постійної трансформації, переходу від минулого до сучасності, від сьогоднішнього дня до майбутнього, накопичений досвід минулих століть входить у суперечність із сьогоденною картиною буття, однак при цьому набутий досвід не забувається, а переживає низку пристосувань і варіацій. В такому ключі минуле і сьогоднішній день поєднують як звичні ритуали, так і модерні наробки, роблячи їх актуальними суспільними подіями.

Чимало діячів релігії і культури, у тому числі популярної, обстоюють забезпечення підтримки традиційних змістів, норм і правил, які склалися у певній генерації, виховувати нове покоління у дусі поваги до перевірених часом цінностей минулих епох. Перетворення релігійних та світських сюжетів і героїв на зразки поп-культури або академічні зразки приводить до зниження їх статусу.

В останні роки в країнах Азії одержав широке поширення ревайвалізм. Термін «ревайвалізм» означає «оживлення» більш ранніх типів релігійного вірування, які збереглися непошкодженими внаслідок розкладницьких впливів та дій адептів протилежних учень, що репрезентують собою агресивний напрям боротьби за культурну спадщину. Серед історичних прикладів таких явищ найбільш відомі рух гандізму в Індії і активізація ісламістських настроїв в Ірані під проводом аятолли Хомейні. Незаперечна актуальність цього напряму для процесів суспільної модернізації спричиняє водночас занепад основного масиву традиційних форм соціального регулювання.

Ревайвалізм бере на озброєння різні традиції минулого. Він може відроджувати старі традиції, які віджили і яким до снаги лише підсилювати конфлікти культур і цивілізацій. Він може протистояти зміцненню цілісності системи. Проте, ревайвалізм може мати й іншу спрямованість – приміром, створення гармонійної культури. Ревайвалізм являє собою певну форму

соціального протесту, пов’язаного з порушенням існуючого способу життя, традицій, а також поширенням цінностей, ідеалів, інтересів і потреб, що не відповідають життєвих ідеалам значної частини населення. Таким чином, точиться боротьба за вибір шляху розвитку, відбір традицій, які можуть слугувати створенню нового суспільства.

Дотепер існує тенденція розглядати взаємодію цивілізацій у статиці, хоча зараз дуже сильна динаміка цієї взаємодії. Відбувається передача цілих блоків інформації з однієї цивілізації в іншу, причому сама вона претендує на перетворення цінностей іншої цивілізації.

Для національно-культурних, релігійних, світоглядних основ західної цивілізації інноваційний поступ є запорукою ідейного і технічного розвитку. І навпаки, монархічна традиція російського зразка прирікає соціум на існування в середовищі постійного пригнічення і протидії прогресивним новаціям.

Підтримуючи стабільність і сталість механізмів суспільного регулювання, надбання культури народу виконують важливу функцію трансформації елементів, що складають культурну спадщину. Це формує наступність цінностей, які передаються наступному поколінню й залишаються незмінними протягом довгого часу. Самобутніми можна вважати низку традиційних механізмів, таких як звичаї, обряди тощо, а також глобальніші цивілізаційні категорії, такі як ціннісні уявлення, правила співжиття, регламенти суспільного співіснування. І хоча в усіх з них інноваційний поступ кваліфікується як небезпечне явище, проте є й певні відхилення від такої традиції. Як метод і спосіб суспільної регуляції традиції залишаються незменними тільки у відносно простих і відокремлених спільнотах, де сфери матеріального і духовного практично невіддільні. Справді, у таких спільнотах посилання на те, що «так робили наші предки», спрацьовує як оптимальний аргумент на захист традицій. Проте з розвитком ідеологічної боротьби формується різне ставлення до усталених переконань, а отже й назріває їх неминучий перегляд. Тому істотне значення має традиція

в стихійних соціальних рухах, діяльності духовно-релігійних, художніх або навіть революційних групп та організацій, орієнтованих на зміну суспільного устрою або його вдосконалення.

Будучи механізмом передачі культурних надбань між поколіннями в часі та просторі, традиція забезпечує поступову дифузію, щось на зразок соціального та географічного перерозподілу певних елементів культури. При цьому різні прошарки суспільства можуть виступати як джерелами традицій, так і їх споживачами – реципієнтами. Це питання досить детально вивчене соціальною антропологією, зокрема в тому, що стосується акультураційних механізмів, процесів та засобів.

Як окреме джерело цієї динамічної взаємодії варто вказати на синтетичну взаємодію розмаїття елементів культури, що породжує нову традицію, новий феномен культури чи модель побуту, що відрізняється від своїх попередників певним новим змістом і низкою формальних ознак окремішності. Водночас має місце синтез соціокультурних елементів, властивих різним типам суспільств.

Європейський культурний простір формувався протягом століть у результаті взаємодії та досить часто – синтезу християнських і античних культурних елементів. Традиційні відносини зберегли різнорідність цих елементів, проте донині між ними спостерігається певна суперечність. Подібним чином ісламська цивілізація синтезувала власну релігійну традицію на основі трансформації здобутків і культури античної грецької та давньої перської цивілізацій. Те саме ж можна сказати і про сучасне суспільство Латинської Америки, яке постало у результаті довготривалої взаємодії національних культур народів Карибського басейну, аборигенних материкових цивілізацій Америки та прийшлої іспано-португальської цивілізації. У якості найнаочнішого зразка вельми результативного поєднання національних компонентів модернізації культури зазвичай варто згадати Японію й так званих «азійських тигрів» – ряд невеликих

територіально країн Східної й Південно-Східної Азії, таких як Тайвань, Гонконг, Південна Корея, Сінгапур тощо.

М. Мід звертає увагу на взаємозв'язок співвідношення традицій та новацій у культурі та взаємодієб між поколіннями людей в суспільстві. Це привело її до розрізнення трьох типів культури:

1) *постфігуративної*, яка базується на перейманні підростаючим поколінням досвіду старших людей;

2) *кофігуративної*, де діти й дорослі вчаться не лише в старших, а й в однолітків;

3) *префігуративної*, коли не лише діти вчаться на досвіді своїх батьків, а й батьки теж вчаться у своїх осучаснених дітей [318].

Традиційна культура постфігуративна: вона змінюється настільки повільно, що життя онуків проходить в тих же умовах, що й дідів. Щоб зберегти таку культуру, необхідне спільне проживання трьох поколінь. Старі потрібні не тільки як керівники й наставники, а й як носії зразків життя, приклади для наслідування. При цьому стосунки між поколіннями є не безконфліктні, але навіть повстаючи проти старших, нове покоління продовжує дотримуватися засвоєних з дитинства поведінкових стереотипів.

У кофігуративній культурі переважають поведінкові моделі, задані сучасними ситуаціями, коли зміни в суспільстві роблять непридатним досвід минулих поколінь в організації життєдіяльності у змінених умовах. І старше, і молодше покоління намагаються уникати помилок, які все одно виникають, в результаті чого стосунки між різними поколіннями стаються неадекватними, що призводить до конфліктів між предствниками різних поколінь.

Префігуративна культура є культурою, в якій інновації можуть відбуватися надто швидким темпом, і дорослому населенню просто не вдається встигати їх засвоювати. Якщо постфігуративна культура орієнтована на минуле, а кофігуративна – на сьогодення, то префігуративна –

на майбутнє. Вирішального значення тут має духовний потенціал молодшого покоління, що генерує спільність досвіду, який був відсутній у старших.

Функціональне призначення будь-якої традиції, – неважливо, якої сфери буття цивілізації вона стосується, – полягає у забезпеченні єдності та гармонії суспільства, досягненні соціальної стабільності. Похідними від цієї функції слід вважати, по-перше, найзагальніші прийоми і методи узагальнення і розповсюдження ключових понять і концептів соціального співіснування; по-друге, способи трансляції такої інформації у часі та в просторі, засоби інтегрування особистого, індивідуального та загальносуспільного, національного досвіду. Завдяки тому, що традиція виступає центральним, ключовим і незамінним засобом соціально-політичного самовідтворення нації, нею водночас забезпечується оновлення і доповнення соціальних механізмів, їх відповідність часові та вимогам цивілізаційного розвитку. Розуміння цих закономірностей обгрунтовує погляд на традицію як на «альтер его» новації, її нібито приховану історичну основу і стимул.

Безперервність функціонування соціального субстрату традицій у масиві повсякденної реальності також не викликає сумніву. Тривала зміна стандартів традиційної звичаєвості стає поступовим, проте надзвичайно стабільним, фактором трансформації традицій та їх замішення новими соціальними патернами. Технологізоване русло розвитку сучасної цивілізації вочевидь провокує залежність настання змін від впливу подій науково-технологічного гатунку, які змінюють матеріальні обставини розвитку людства. Як показує сам характер подібних процесів, їх інтенсивність, можна виокремити або поступові трансформації, або зміни, що характеризуються катастрофічним перебігом, – в обох випадках вони є переважно незворотними.

Наповнення традиційних форм новим змістом відбувається за життя кожного нового покоління, що надає віковічній традиції інноваційного імпульсу, динамічності і здатності до трансформацій. Чи не тому протиріччя

між традицією та новацією є по суті надуманим, адже сам по своїй суті розвиток традицій був би неможливим без їх переосмислення, ревізії набутої соціокультурної практики та формування на її основі нових поведінкових моделей. При цьому гуманістичний зміст поняття передачі традиції, її наповнення новим змістом, спрямованим на гармонійний розвиток суспільства, залишаються визначальними чинниками трансформації нової соціальної реальності.

Отже, кожне нове покоління, отримуючи у спадщину знання та досвід попередніх поколінь, не просто сприймає їх у незміненому вигляді та долучається до них, а завжди, здійснюючи вибір цих готових знань і досвіду, вдається до власної інтерпретації їх смислів тестування на доцільність. Тобто водночас водночас і дотримується традиція, і впроваджується інновація, і на основі цього процесу відбувається синтез першого та другого. Таким чином спостерігається швидкий розвиток інноваційного типу культури, до його домінування. Симптоми його очевидні і пов’язані з науково-технічною революцією, виробничими темпами, що постійно прискорюються, активними відновленнями умов життя, стрімкою погонею за нововведеннями у всіх областях життя. Прогнози на XXI ст. обіцяють подальший прогрес інноваційної культури на фоні удосконалювання засобів інформації й комунікації, застосування біотехнологій, відкриттів в області генної інженерії, хімічних технологій, виробництва енергетики тощо.

2.2. Взаємозв’язок традицій та інновацій у сучасному науковому знанні

Науці притаманні швидкі темпи розвитку з одночасним накопиченням великої кількості інформації та досвідом розв’язання поставлених завдань. Причому, розвиток наукового знання відбувається на основі наукових традицій пізнання світу [127].

У Новий час процес з’являються принципово нові форми суспільних комунікацій. Чарльз Райт стверджує: «Цю нову форму можна відрізнити від усіх інших типів за характерними рисами: вона передбачає порівняно велику різнорідну й анонімну аудиторію, інформація передається публічно, часто з орієнтацією на її негайне сприйняття більшою частиною аудиторії і відрізняється швидкоплинністю» [394, с. 153].

Засоби комунікації створюють навколо індивіда настільки насичену інфосферу, що це не може не позначатися на його особистості. Сама цивілізаційна динаміка вимагає формату людини певного типу – здатної вирішувати проблеми, загострені перебігом суспільного розвитку. Завдяки глобалізації ЗМІ, комп’ютерних мереж та доступності інформдозвілля виникає глобальна мода на певну музику, стиль одягу, поведінка тощо. «На більш високому рівні можна говорити про інтенсивне формування нових моделей і норм поведінки» [316, с. 50]. Описуючи цю ситуацію, М. Князєва виокремлює чотири ступені-щаблі культурного модусу: пасивний, споживацьки-розважальний, активно-сприймаючий та креативний.

У масовому суспільстві найпоширенішою і найбільш характерною культурною позицією постає споживацьки-розважальна. Серед її виявів М. Князєва наголошує на одному вельми неоднозначному і суттєвому для нашого культурного життя новоутворенні. Це своєрідна культурна мутація, що виникла в надрах інформаційного суспільства, може бути названа інформоманією, а людина, що несе риси відповідної поведінки, – інформоманом. Інформоманія є побічним продуктом розвитку інформаційних систем і розширення інформаційного простору. Інформоман – це людина, для якої інформація вийшла з берегів своїх природних функцій – знань і орієнтації, ставши самоціллю. Інформація стала метою-в-собі не в свідомості інформомана, а в результаті логіки власного розвитку.

Надмірне споживання інформації характеризується як непомірно великими її обсягами, так і непомірною динамікою, швидкістю надходження. Звідси випливає й неможливість засвоєння та переробки отриманої

інформації. Як результат – контрпродуктивна культурна активність, за якої процес – все, а мета – ніщо. Ненаситна жага інформації пояснюється мозаїчністю свідомості. Така свідомість не має структури, внутрішньої логіки, стрижня. Вона не може бути завершеною, збудованою, тому пізнання не приносить почуття інтелектуального прояснення, не завершується катарсисом [215, с. 81].

З появою нових форм комунікації складається і новий тип культури. Абрам Моль називає сучасну культуру мозаїчною: «У наш час знання генеруються з отриманих розрізнених уривків, пов'язаних простими, здебільшого випадковими відношеннями близькості за часом засвоєння, співзвучністю та асоціацією ідей... Ця культура називатиметься «мозаїчною», бо за своєю сутністю вона є випадковою, складеною з безлічі дотичних фрагментів. Тут немає точок відліку, жодного по-справжньому загального поняття, зате є багато понять, які володіють значною вагомістю опорних ідей, ключових смислів тощо. Вже не будучи основним продуктом базисної університетської освіти або іншої раціональної організації; вона є результат перманентного впливу на нас хаотичного потоку випадкової інформації, від якої у пам'яті залишаються тільки скоромінущі враження та уривки ідей [327, с. 45]. Мозаїчність, фрагментарність і розірваність стали однією з провідних тем і принципів творення об'єктів художньої культури (додекафонічна музика, постмодерністський роман), і сучасної філософії (шизосуб'єкт Дж. Дельоза і Ф. Гваттарі).

Термін «мозаїчна культура» неістотно прижився в сучасній науковій літературі. Причин цього кілька. По-перше, словом «мозаїчна» характеризується не сучасна культура взагалі, а її «таблиця, спроектована на «екран» індивідуальної свідомості» (терміни А. Моля). Культуру в цілому французький дослідник розглядає як «інтелектуальне «оснащення», яким володіє кожна окрема людина в той чи інший момент, а також як структуру знань, якою він володіє як член певної соціальної групи» [327, с. 46]. В цьому сенсі «мозаїчна культура» – майже те ж саме, що й «мозаїчна свідомість».

По-друге, «мозаїчність» – не єдина характеристика сучасної культури, що склалася в умовах масових комунікаційних процесів.

По-третє, задовго до Абрама Моля (в 40-і роки) в американській, а згодом і в світовій пресі закріпився термін «масова культура». Адекватне уявлення про «масову культуру» можна отримати, помістивши її в такий контекст: масове суспільство, масове виробництво, масове споживання, масова комунікація. З них випливають найважливіші атрибути масової культури, що відзначаються різними дослідниками: 1) орієнтована на максимально велику аудиторію, а тому, з одного боку, гранично стандартизована, а з іншого, – спрямована на стандартизацію масового смаку; 2) проводиться у величезних масштабах, що передбачає наявність певної інфраструктури; 3) має товарний статус і ринковий обіг; 4) транслюється засобами масової комунікації.

Слід зазначити, що «сучасна культура» і «масова культура» – не одне й те саме. Це видно при аналізі соціальних функцій масової культури. Розкриваючи їх, А. Флієр спирається на концепцію культурної міфології. Відповідно до неї в культурі виділяються дві сфери: повсякденна культура, освоювана людиною в процесі її соціалізації у середовищі проживання (насамперед у процесах виховання і загальної освіти), а також спеціалізована культура, освоєння якої вимагає спеціальної (професійної) освіти. Повсякденна культура реалізується у відповідних формах способу життя. Вона передбачає «володіння звичаями повсякденного життя соціального та національного середовища, в якій людина проживає і соціально самореалізується» [492, с. 41] Процес оволодіння повсякденною культурою є загальною соціалізацією та інкультурацією особистості, котрі включають людини в культуру конкретного суспільства.

З терміном «масова культура» науковий світ познайомився лише наприкінці 1930-х рр. Спочатку в американській пресі, а після ж появи статті Д. Макдональда «Теорія популярної культури» (1944) закріпився і в науковому дискурсі. Чимало дослідників (Т. Адорно, Г.М. Енценбергер, М.

Маклюен) відрекомендовують масову культуру «бульварною культурою», «популярною культурою», «індустрією культури», «індустрією свідомості», «ринковою культурою» тощо. Масова культура є закономірнм явищем будь-якого суспільства, її основні параметри – поширеність культурних зразків в масах, їх відтворюваність масами.

Масова культура є найважливішим компонентом сучасного соціуму. Універсальність масової культури стала концептуальною основою модернізації культурних традицій. «Для осібного індивіда зі зміною патріархального «культурного монізму» із «своїм» віросповіданням та місцевою культурною традицією прийшов внутрішній плюралізм, бо кожна людина, з одного боку, сьогодні вписана у мережу масових комунікацій, стаючи (частіше за все неусвідомлено) таким чином виразником універсальної масової культури та набору субкультур» [391, с. 59]. Комунікації, з іншого боку, є певним каталізатором формування та динаміки самого змісту культури [489, с. 12].

Універсальність масової культури для масового суспільства цілком об’єктивна і закономірна. Однак слід розмежовувати культуру низькопробну (з 50-х рр. XX ст. її називали «кітч») та масову культуру у позитивному розумінні зазначеного слова.

Масова культура спрямована на створення такого стану речей, за якого споживач її виробів постійно дізнавався б те, що він вже знає, і бачив би в цих виробах доказ споконвічності існування відомих йому цінностей. Вона привчає людей дивитися на всю багатоманітність і складність сучасного світу через жорстко фіксовану призму поширюваних нею стандартів. Масова культура є способом життя сучасної людини, для масової свідомості вона виконує роль потужного підсилювача звичних уявлень.

Культура є складним симбіозом взаємодіючих між собою різних підкультурних систем, які за наявності ефективних і надійних каналів комунікації регулюють відносини людей в суспільстві. Вирішальна роль серед цих каналів належить засобам масової інформації. Функції ЗМІ та

масової культури тісно взаємодіють, багато в чому дублюються, регулюючи соціальне життя суспільства.

Особливостями сучасної ситуації є динамізм, нерівномірність, суперечливість розвитку суспільства. Люди втратили почуття критеріальної визначеності. Нове життя для свідомості пересічної людини є джерелом тривоги і водночас нових шансів. Зрештою, в кожному випадку людина постає перед необхідністю розв'язання проблеми адаптації до нових умов життя. Види адаптації бувають різними: екологічна, професійна та соціальна. Масова культура і засоби масової інформації забезпечують соціалізацію і вітальність людини в умовах складного середовища сучасного суспільства, навчаючи новим соціальним ролям і цінностям, способам регуляції поведінки та діяльності в суперечливій і неоднозначній обстановці, допомагають впоратись із конфліктними ситуаціями.

Засоби комунікації увиразнюють модель реальності, а сама комунікація є одним з визначальних складових сучасного суспільства. Вагомого значення набувають засоби масової інформації. Формуючи інформаційний простір, саме ЗМІ в наш час є найбільш ефективним інструментом формування ціннісних орієнтацій суспільства.

Сучасний індивід, навіть будучи достатньо освіченим, залишається фахівцем лише в якійсь окремій сфері. В інших галузях обсяг його знань мають підтримувати коментатори, інтерпретатори, вчителі, журналісти, рекламні агенти та інші «гіди», які допомагатимуть йому долати безмежний простір інформації про суспільні події, культурні новації, альтернативи розвитку тощо. Крім того, «люди потребують якогось засобу, що знімає надмірну психічну напругу, котра є результатом масованого інформаційного впливу, а також редукує складні інтелектуальні проблеми до рівня простих дуальних опозицій, надаючи індивідові можливість відпочити від соціальної відповідальності та особистісного вибору. Реалізатором таких потреб і є масова культура» [492, с. 43].

На думку Ж. Бодрійяра, в постіндустріальному суспільстві формується гіперреальність, в межах якої ринкова економіка втрачає свої визначальні функції, поступаючись місцем економіці бажань і символічного обміну. Для ринкового успіху товару (незалежно від того, чи йдеться про якусь річ, твір мистецтва чи соціально-значущу інформацію) використовуються *техніки спокуси*, які прийшли на зміну домінуючим у минулому *технікам відкритого підпорядкування* як їх soft-версії. Сутність і цілі зваблювання мас у сучасному суспільстві були комплексно окреслені Ж. Бодрійяром у праці «Спокуса» [48].

В епоху постмодерну масова культура стає найпотужнішим інструментом спокуси. Вона постає новою системою управління та маніпулювання свідомістю людини, її інтересами та потребами, поведінковими стереотипами та ціннісними орієнтаціями й т.п., що у кінцевому рахунку прирівнюється до репрезентації її ідеологічної і соціально-політичної лояльності існуючому режиму.

Владні структури пристосовують масову культуру до вирішення багатьох ідеологічних завдань – на кшталт вироблення певних ціннісних орієнтирів, уніфікації свідомості, виправдання існуючої економічної s політичної реальності тощо. Чимало науково-орієнтованих текстів масової культури містять ідеологічно акцентовані коментарі, котрі ілюструють, наскільки масовизована «наука» маркована, детермінована соціальним середовищем. У наш час будь-яка випадковість у виборі маскультом пізнавальних стратегій постає «інвентаризованою, класифікованою і розчленованою; відтак, з’являється можливість нею управляти (у чому й полягає реальне завдання системи як на соціоекономічному, так і на приватному рівні)» [47, с. 157].

Переклад будь-якого спеціалізованого знання на повсякденну мову не може перебувати поза контролем влади. Масова культура реалізує свою трансляційну функцію у межах прийнятного для владних структур тренду. Цей сценарій коректно було б назвати «спокушанням мас засобом

інформаційних повідомлень». Він виробляється правлячими політичними та економічними структурами, відіграє важливу роль в сучасну епоху, коли механізми управління суспільством зазнають трансформації від відкритого насильства до прихованого спокушанню. Метою новітнього спокушання мас є забезпечення стабілізації суспільства шляхом надання загальних знань його членам і формування у свідомості мас ідеологічно вигідної владним структурам картини світу.

Правомірність вживання в даному контексті терміна «спокушанням мас засобом інформаційних повідомлень» визначається тим, що маси не можуть мимовільно зацікавитися досягненнями науки і техніки: їхнім пізнанням потрібно управляти, цікавість – збуджувати, інтерес до науки – стимулювати. Спокушання знанням – специфіка реалізації трансляційної функції масової культури в епоху популяризації науки, здійснюваної провідними представниками академічної науки. Однак при аналізі емпіричного матеріалу виявляється, що сучасна масова культура, як правило, реалізує свою трансляційну функцію шляхом «профанації» науки. Відбувається це через відсутність у мас схильності до інтелектуальної рефлексії і намірів отримати адекватне уявлення про навколишній світ, а також у результаті зниження рівня професіоналізму «перекладачів» спеціалізованого наукового знання, небажання виробників маскульту фінансувати якісну науково-популярну продукцію.

Методи і цілі «спокушання знанням» тотожні методам і цілям просування на ринку будь-якого товару або послуги. Це дозволяє спроектувати змальовану Ж. Бодрійяром у праці «Система речей» фундаментальну сутність рекламних технологій на процес трансляції спеціалізованого знання масовою культурою. Пізнання, здійснюване в рамках масової культури, є привабливим для мас з низки причин. Зокрема, сформульовані маскультом пояснення законів існування і перспектив розвитку навколишнього світу сприяють задоволенню когнітивних потреб

мас уже хоча б тому, що вони інтелектуально доступні масам, зручні для сприйняття і засвоєння.

Спримітизоване тлумачення маскультом природного і соціального середовища легко сприймається і засвоюється масовизованим індивідом, який, як правило, здебільшого не схильний до тривалого і складного пошуку істини. Таке «полегшене засвоєння» допомагає зберегти в умовах інформаційного вибуху психологічне, духовне і навіть фізичне здоров'я. Маскульт знімає болісну для індивіда маси проблему особистісного вибору, надаючи можливість делегувати прийняття рішень щодо істинності чи хибності отриманої через ЗМІ інформації різним коментаторам.

Крім того, масова культура дозволяє індивіда почуватися обізнаним і «сучасним». Відбувається самоствердження суб'єкта пізнання, набуття ним почуття власної значущості, частково компенсуються збитки, спричинені комплексом неповноцінності як результату того, що на підсвідомому рівні індивід підозрює про свій невисокий освітній рівень. Маскультом пропонується «свобода вибору» власного світогляду і «широкі можливості реалізації своєї неповторної індивідуальності». Однак, незважаючи на уявну розлогість можливостей самореалізації, індивідам у процесі пізнання нав'язується «глибинна одноманітність» маси, за якою закріплена лише одна легітимна функція – споживча. Обіцяна маскультом свобода у формуванні власного світогляду ілюзорна. Світогляд мас уніфікований – «хоча кожен відчуває себе оригінальним, однак усі схожі один на одного» [47, с. 153].

Адаптації індивіда до навколишньої дійсності сприяє і той фактор, що знання розподілене масовою культурою по різноманітним маркам і брендам – так само, як будь-який інший товар, тобто воно примусово категоризоване, систематизоване та ієрархізоване. Рубрифіковані маскультом «знання» членують картину світу індивіда маси на мозаїку різних псевдонаукових теорій і гіпотез. При цьому велика кількість варіантів вибору робить можливою «ярмарок пропозиції і попиту, який своїм бурхливим кипінням створює ілюзію культури» [47, с. 159].

Масова культура маніпулює споживачами інформації, інкорпорує в їхню свідомість стереотипи і пріоритети, котрі канонізують певний образ світу, конструюють у свідомості реципієнтів семіотичну й символічну «реальність», далеку від онтологічно дійсної. Перебуваючи під впливом владних структур, масова культура реалізує свою трансляційну функцію, слідуючи запропонованому їй сценарію, метою якого є уніфікація суспільства, формування у свідомості мас мозаїчної псевдокартини світу, яка насправді постає маніфестацією домінуючих ідеологем. Головною причиною привабливості цього ідеологічного проекту для мас є задоволення потреби натовпу в інформації про мінливий навколишній світ, що вкрай необхідно для оцінки перспектив і психологічної адаптації до дійсності.

До появи писемності картина світу для індивіда мала зовсім інший вигляд. Спираючись на статтю Дж.К. Карозерса «Культура, психіатрія і письмове слово» М. Мак-Люен привертає увагу до того, що первіснообщинному ладу притаманне придушення розумового життя і особистості. За рахунок домінування почуття достеменної і неподільної причетності до колективу «людина позиціонувала себе як досить незначну частинку набагато більшого організму – сім'ї, клану, але аж ніяк не як незалежного і суверенного суб'єкта, покладається на власні сили» [298, с. 27]. Якщо порівняти виховання дітей сьогодні і за первіснообщинного ладу, то з'ясуємо, що європейська дитина вчиться оперувати складними будівельними кубиками, ключами і замками, водопровідним краном і багатьма іншими речами, натомість дитина дописемної епохи отримувала освіту, яка практично повністю базувалася на усному слові.

Осмислюючи різницю розуміння звуку як такого дописемною і сучасною людиною, можна помітити, що для першого звуки – це динамічні живі образи і дії, які змушують людську свідомість мобілізуватись. Для другого звуки втрачають магічний зв'язок і постають ілюстративним доповненням візуального ряду. Зсув «центру ваги» зі слухового сприйняття навколишньої дійсності на зорове створив сприятливе підґрунтя для

розвитку абстрактного мислення, відіграв істотну роль у розвитку науки і техніки.

Фонетичне письмо виявилося чи не основним чинником на шляху виховання в людині почуття індивідуальної відокремленості. Сучасна людина письмового суспільства добре навчився усуватися від почуттів та емоцій, які людина усного суспільства навряд чи змогла б приховати чи проігнорувати. Якщо навчити грамоті людину дописемної епохи, то можна було б відчути й побачити той розлом, який змушує її відчувати фатальну екзистенційну самотність і відірваність від племені. Аналізуючи подібні трансформації, М. Мак-Люен у книзі «Розуміння медіа» влучно зауважує: «Лише у фонетичному алфавіті семантично безглузді літери використовуються для передачі семантично безглуздих звуків» [298,с. 94].

Між іншим, жодному типу писемності (піктографічній, ідеограматичній, ієрогліфічній) окрім фонетичної, не вдалося здійснити настільки докорінну трансформацію світосприйняття і життєдіяльності. М. Мак-Люен образно називає цей феномен шизофренією. На його думку, найбільш виразно і показово він виявив себе в часи протистоянь римської та грецької філософії. Римляни здійснювали пристрасне поширення культури засобом візуальних образів. Натомість греки і візантійці були прихильниками усної культури; вони не довіряли прикладному знанню і дії.

Цицерон у праці «Про оратора. Три трактати про ораторське мистецтво» подає стислу історію філософії попередніх йому часів і зауважує один показовий аспект: до Сократа «красномовство» було невіддільне від «мудрості» [297, с. 36]. Однак, після Сократа стан речей докорінно змінився: мудрість відокремилася від красномовства, а прикладне знання стало вивчатися окремо. Виразним підтвердженням цього слугує той факт, що Платон дивився на світ очима людини алфавітної. Із записів Платона можна з’ясувати ставлення Сократа до письмового вміння людини. «Коли ж дійшла черга до письма, Тевт сказав: «Ця наука, цар, зробить єгиптян мудрішими і поглибить їхню пам’ять, бо знайдено засіб для пам’яті і мудрості». Цар же

сказав: «Ти знайшов засіб не для ***пам'яті***, а для *пригадування*. Ти даєш учням *уявну*, а не ***справжню*** мудрість. Вони у тебе багато що знатимуть з чуток, без навчання; вони здаватимуться обізнаними, залишаючись у більшості невігласами, людьми нестерпними для спілкування; замість того, щоб бути мудрими, вони стануть уявно мудрими.» [366, с. 186]. Будучи майстром усного слова, Сократ висловлював побоювання щодо поширення писемності, вважаючи її ворогом пам'яті й мудрості людини.

Письмове слово поступово розвивалося і зазнавало змін аж до появи слова друкованого. Верстат Гутенберга став справжньою революцією для людства. Друкований алфавіт виявився модифікацією письмового і постав ще одним способом розширення можливостей людини. Він посилив ті тенденції, які несла в собі письмова епоха, давши вихід енергії якісно нового рівня. За рахунок точної повторюваності образів і ще більшого розмежування слухового та аудіального сприйняття стали можливими глобалізацій ні тенденції, масові ринки, загальна грамотність тощо. Індивідуалізація досягла ступеня відстороненості й непричетності людини до подій навколо неї – відтоді індивід міг діяти, особливо не рефлектуючи з приводу зовнішніх колізій.

Упровадження друкованого алфавіту призвело до докорінних змін у процесі навчання: якщо раніше книги переписувалися студентами від руки, на що витрачалося безліч часу, то з появою друкарського алфавіту ця потреба відпала, перетворивши книгу на «викладацьку машину» [298, с. 197]. Єдиний текст спонукав до уніфікації загальних правил написання і вживання мови. Книгодрукування сформувало основну базу синтаксису і пунктуації, здійснило вирішальний вплив на відмежування поезії від співу і прози.

Епоха Відродження ознаменувалася невпинним розвитком друкарства. Книга створила можливість авторського самовираження, позаяк за часів рукописного тексту індивідуальність автора була прихована за канонами роботи з тестом. Друкарство дало поштовх до появи феномена «літератор» – грамотної людини, здатної, спираючись на «високий стиль», проповідувати

високі моральні якості. Поширення друкованої книги дозволила познайомитися з культурами інших країн. Це привело до мовного і стильового релятивізму.

До епохи електрики людина підійшла з великим багажем знань античних, Середніх часів, епохи Відродження і емпіричним досвідом століття механіки. З цього моменту швидкості істотно підвищуються. Енергія як втілення і основна рушійна сила епохи електрики стає доступна все більшій кількості людей, «дозволяє будь-якому місцю бути центром» [298, с. 44].

З появою телебачення відбувається ще один якісний стрибок. Поступово статус чільної позиції серед способів комунікації зміщується з друкарської індустрії в напрямку візуально-аудіального способу передачі інформації. М. Мак-Люен виокремив два основних аспекти телебачення:

1. Телебачення має мозаїчний принцип побудови зображення, коли весь світ представлений незрозумілим, логічно незв'язаним набором повідомлень. За невеликий проміжок часу можна ознайомитись з інформацією, котра відрізняється за масштабами, локацією і епохою.

2. Має місце взаємопосилення інформаційних повідомлень за рахунок подолання свідомістю смислової роздробленості картинки, в результаті чого складається єдність сприйняття прийнятої нової інформації.

Історичне буття будь-якої традиційної культури є взаємодією традиції (прагнення зберегти себе в незмінному вигляді) та інновації як сукупності відцентрових сил і факторів, усього того, що прагне розмити, розхитати, девальвувати традицію. Доки існує баланс і рівновага цих сил, традиційна культура існує повноцінно. Різка перевага однієї з них відразу ж призводить до занепаду традиційної культури. Вона або костеніє під впливом скрупульозного, але суто формального дотримання застиглих норм, або руйнується в результаті невтримного «новаторства», спрямованого на розрив з будь-якими традиційними заборонами й у підсумку на руйнування цієї традиції.

Лінгвістичний напрямок соціального інтерпретування дійсності обґрунтовано низкою феноменологічних досліджень, зокрема з соціальної феноменології (П. Бергером, Д. Уолшем, П. Філмером, А. Шюцем), етнометодології (Г. Гарфінкелем, Х. Саксем, А. Сікурелем) та конструкціоністики – принаймні, її психологічного напрямку (М. Візерел, Є. Гофман, К. Джерджен, Р. Харре, Дж. Шоттер, А. Штраусе).

Наприклад, низка схем А. Шютца має стандартизовану основу побудови культурних зразків успадкованих від пращурів і засвоєних через навчання та інших видів соціалізації [541, с. 181]. Ці зразки в залежності від способів інтерпретації соціально-культурних звязків, взаємодії між конкретними людьми і спільнотами забезпечують спадкоємність історичної традиції.

З погляду проблематики, характерної для феноменологічного підходу, соціальне конструювання реальності пояснюється у руслі проблематики вироблення цілісної системи підходів інтерсубґєктної взаємодії до соціального освоєння навколишнього середовища і особистості в ньому. Традиція потребує оновлення в тому випадку, коли її науковий розгляд приводить до виявлення певних протиріч у тому, як знайти шлях її узгодження з потребами окремих осіб або соціальних груп, що мають зовнішнє походження в даному суспільстві. Для великих соціально-національних утворень характерним є запозичення зовнішніх схем інтерпретування (етнічного, культурного, соціального, гендерного порядку). При залученні інших схематичних підходів виникає суперечність між тим, чи є здатними локальні традиції пояснити та використати певні нові інформаційні надходження.

У такій ситуації стає неактуальною проблематика, пов’язана з пошуком джерел інноваційних пропозицій, адже індивідуальна обумовленість інноваційного явища засвідчує пошук і знаходження індивідом його власного в системі ціннісних орієнтацій і знань, пропонованих суспільством. З аксіологічного погляду відбувається певне

зрушення ситуаційного порядку, що змінює орієнтацію інноваційної пропозиції, інтерпретуючи її як зайвий в даному соціальному середовищі об'єкт пізнання, який ще не виявив себе як об'єктивно потрібний і прогресивний з історичної точки зору. Повністю трансформуючи структурну систему поточного знання, інноваційні тенденції, проте, залишаються сумнівними у плані адекватних співвідношень вже існуючої традиції з інноваціями та коректної реорганізації встановленої системи знань – рутинними необхідними процесами.

Традиційність повторюваності забезпечує постійність події. У розмаїтті поодиноких подій як елементів традиції виокремлюються певні типи, котрі обгрунтовують певну новацію як процес зовнішнього впливу, але неприпустимість опору усталеному механізмові новаційності має бути при цьому теж важливою.

Відомі випадки, коли історія розглядається як невпинний процес самовідтворення соціуму, його репродукування, перетворення реальності на ірреальність, і навпаки. Здійснювані у формі традицій і відповідно досліджувані соціальні явища розглядаються як спрямовані на забезпечення життєдіяльності соціальної структури, виконання надзавдання її самовідтворення в масштабі часу й простору. Тож визначаючи традицію як засіб передачі повного змісту соціального буття, її реально трактувати і як варіативну сукупність, як комплекс традицій. Новаційна обумовленість кожної конкретної унікальної пропозиції щодо вдосконалення соціального механізму забезпечує і систематичність процесу оновлення [485, с. 42].

Потенційна спроможність до створення інновацій закладена в самій традиції, при цьому створення новацій вважається лише наслідком застосування традиції або результатом її функції в соціумі. Те, що зміни детермінуються як явища нормального соціального порядку, виключає будь-які підстави говорити загалом про традиції чи про інші закономірні особливості наукового пізнання як про безперечно необхідні для забезпечення достатньої повторюваності явищ.

Дійсно, при тому факті, що наука є неможливою без прагнень до відкриттів, пошуків нового та з'ясування незвіданого, традиція чи навряд може залишатися основним діяльнісним стимулом. У цьому зв'язку постає природне запитання про обмеженість традицією можливості пізнання нового. Тому прикметою справжнього вченого має бути повага до наукового досвіду і водночас рішучість у пошуках нового.

Поява нових структурних компонентів теоретичного знання на початку 60-х рр. XX ст. співпала з виникненням термінів, похідних від терміну «традиція», повязаними з прізвищами Т. Куна, Л. Лаудана, С. Тулміна, П. Фейєрабенда, Дж. Холтона й ін. Ускладнення категоріального апарату наукового знання як типове явище попереднього періоду змусило заглибитися у природу логіко-математичних конструкцій, формувати матеріалістично орієнтований, проте лояльний до нематеріалістичних ідей образ світу. Нові стереотипи наукового знання визначили й принципово нові філософсько-культурні парадигми дослідницьких пошуків, ставлення й поваги до традицій.

На думку В. Гейзенберга, сучасні «проблеми, методи та наукові поняття частково витікають з лона наукової традиції, яка супроводжує і направляє науку її багатовіковою історією» [108, с. 45]. Зазначений період позначився й на розвитку інтелектуальної парадигми постіндустріального суспільства та особливо постнекласичної наукової традиції, де поняття інноваційності стало ключовим. Специфічність цього етапу розвитку наукового мислення не виключала провідної ролі пізнавальної функції, проте піднесла функцію практичного застосування до рівня ледве не абсолюта. Особливо посилення цієї функції простежується на бурхливому залученні наукових досягнень до сфери матеріального виробництва і споживання, які, в свою чергу, стали наріжним каменем «споживчої революції».

Як би це не трактували з морального та етичного погляду, але зазначена наукова концепція має досить високий ступінь самостійності та теоретичної захищеності. Новація є явищем насамперед індивідуального

рівня, тому сприймається як витвір генія, провидця. Проте, її соціальна основа полягає в колективному сприйнятті, в наполегливій праці десятків поколінь в межах певної традиції.

Проблема взаємозв'язку традиції та інновації розглядається насамперед у поєднанні з проблематикою соціальних змін. Розробка концептуальних засад дослідження інноваційних процесів у соціології була започаткована Г.Тардом. Досліджуючи процеси еволюції суспільства, він пропонував розглядати ставлення суспільства до винаходів та інновацій як індикатор соціального прогресу. Таким чином, інновації Г. Тард розглядає як спосіб розв'язання суперечностей і відтворення рівноваги, прагнення якої є головним стимулом соціального прогресу. Інновації породжують нові бажання (потреби) і надають прогресу безперервного поступального характеру [458].

Цілісність наукового розуміння традиції відіграє кардинально важливу роль у теоретичному розв'язанні проблем методології наукового знання, особливостей його розвитку в контексті історичного реконструювання поняття традиції в науці. Завдяки цьому здійснюється вагомий внесок у сферу досліджень, що стосуються кумулятивного характеру традиції, її несумірності зовнішнім та внутрішнім елементам.

Розвиток наукових знань обумовлений екстерналістськими та інтерналістськими факторами. Основним екстерналістським механізмом є зовнішні умови на появу і розвиток науки: соціальні, економічні, політичні тощо. Інтерналістським фактором є внутрішньо-природний аспект наукової традиції, зумовлений логікою розв'язання її проблем, гармонійними стосунками традиції та інновації. Гармонійне функціонування цих факторів сприяє оптимальному розвитку всіх сфер життєдіяльності суспільства та відчуттю соціального комфорту кожною людиною.

Праця Т. Куна «Структура наукових революцій» (1962 р.) обґрунтувала потребу в особливій увазі до зазначеної проблематики філософів науки [241]. Насамперед у цій праці цікаво представлений історичний підхід до науково-

методологічних досліджень ролі традиції у науковій спадщині, який дав можливість автору вибудувати історично зорієнтовану концепцію розвитку науки та наукового знання. Історія науки, за його концепцією, проходить етап «нормальної наукової діяльності» та етап «наукових революцій». Етапові «нормальної науки» притаманна стала парадигма дослідницьких пошуків у межах вироблених наукових традицій, коли прагнення вчених зорієнтовані не стільки на нові теоретичні формулювання та відкриття, скільки на організаційну діяльність в належному облаштуванні вже набутого теоретичного та практичного наукового досвіду. Другий етап – етап «наукових революцій» – характерний зміною наукової парадигми, яка може ігнорувати або навіть зневажати наукову традицію. Названі етапи відтворюють історичну динаміку в розвитку суспільства та пояснюють особливості його розвитку через спіральне відтворення традицій та появу новацій, тобто коли традиція з часом повертається, але у формі вже іншої, зміненої новації.

Визначаючи таку рису наукової парадигми, як наявність наукових досягнень, визнаних всіма науковцями у межах певного часу і об’єктивованих у моделі постановки та розв’язання проблем науковим співтовариством, Т. Кун зазначає, що парадигма об’єднує науковців, які її визнають. Етап «нормальної науки» згуртовує членів наукового співтовариства, які, займаючись розв’язанням складних наукових проблем на основі вже виробленої наукової парадигми, не сумніваються в істинності самої парадигми. Поява аномальних емпіричних фактів зумовлюється порушенням природного розвитку навіяних парадигмою очікувань, які регулюють функціонування «нормальної науки». Це загрожує кризовим станом науки, який може спровокувати її сутнісні зміни, а відтак, перехід у новий якісний етап розвитку [127, с. 272].

Подібні ситуації, супроводжувані глибокими змінами наукових парадигм, Т. Кун зараховує до наукової революції, під час якої відбувається заміна наукових концептів, а попередня науково-професійна парадигма може

частково або цілком змінюватися на нову. Наукова революція натомість пропонує свою наукову парадигму з новими нормами, принципами і традиціями, з яких починається новий етап функціонування «нормальної науки». Наукова революція по суті є світоглядною революцією, оскільки викликає істотні світоглядні зміни. З останніми пов'язані наукові досягнення вчених навіть при використанні ними традиційних методів у наукових дослідженнях. Це відбувається при порівнянні нової парадигми з певним науковим досвідом при виборі наукового інструментарія.

Інтерпретуючи історію науки у тривалий період її розвитку як чередування революційних етапів, Т. Кун значну увагу приділяє конкурентній боротьбі різних наукових співтовариств між собою. Те, що вчені працюють у межах жорстких традиційних принципів, які визначені науковою парадигмою, сприяє сталій і швидкій акумуляції знань. В науці для таких знань існує поняття парадигмальних. Науковим революціям як виду новацій притаманні певна значущість і подальша впливовість на науковий та культурний розвиток. Саме науковим революціям людство завдячує перебудові та виникненню нової наукової традиції. До наукового пізнання людиною оточуючого світу належить і розмаїття наукових традицій. Вони не схожі між собою ні за змістовним наповненням, ні за функціональним призначенням, ні за умовою їх використання. «Дисциплінарній матриці» Т. Куна притаманна деяка неоднорідність, яка виявляється, з одного боку, у визначенні таких її компонентів, як концептуальні узагальнення та теоретичні моделі (монографії та підручники), а з іншої, – цінності та зразки рішень конкретних завдань (ціннісні орієнтації) [241], [127].

Наприкінці 50-х років XX ст. М. Поланьї обґрунтував тезу, згідно з якою аж ніяк не всі концептуальні положення вченого можна повністю вербалізувати. Вираження теоретичних досягнень вербальними засобами має підкріплюватися практичним досвідом. Тому зрозумілою є витрата великої кількості годин навчального навантаження на практичні заняття майбутніх хіміків, біологів, медиків з метою передачі професіоналами навичок і

практичних знань. М. Поланьї зауважив, що в науці існують такі знання, які неможливо передати у вербальний спосіб. Такий тип знання разом з ціннісними орієнтаціями вчений назвав неявним [373].

Отже, розрізняють традиції вербалізовані, котрі постають у вигляді словесних текстів, і невербалізовані, які функціонують в якості неявного знання, що передається безпосередньою демонстрацією практичної діяльності.

Потужність традиції міститься у постійному відтворенні одних і тих же дій за різних обставин. Ця безкінечна повторюваність забезпечує сталість традиції та міцність її наукової бази. Визнанням певної наукової концепції засвідчується необхідність її осмислення з урахуванням нових точок зору, нових вимог й обставин її функціонування із збереженням стандартних способів аналізу або тлумачення. Завдяки створенню наукових осередків з метою порівняння науково-дослідницьких результатів різних науковців народжується могутня індустрія з виробництва наукових знань, яка відіграє суттєву роль у розвитку сучасного наукового знання [127, с. 272-273].

Отже, будь-яка повторювальна діяльність, чи позитивна, чи негативна, генерує певний досвід. Кожний індивід за результатами своєї діяльності набуває унікального досвіду. Повторювана дія може спричинити появу нового з наступним покращенням дійсності, оскільки в традиційній діяльності людини, в якій завжди присутня новація, прихована рушійна сила культурного прогресу людства. Цей важливий для прогресивного розвитку культури фактор може обмежуватися індивідуальним досвідом людини або досвідом, запозиченим у іншого індивіда чи соціокультурного зразка.

Шляхом поєднання теоретичних знань та практичних вмінь, що досягається перетворюючою діяльністю людини, традиція через соціальне наслідування соціально-культурної практики сприяє вирізненню людини з тваринної природи. Таким чином, важливою функцією традиції є збереження і передавання колективного досвіду. За своєю суттю вона є консервативною і

потребує дотримання обов'язкових норм і правил, закріплених людським досвідом суспільної діяльності.

Традиція може бути фактором гальмування прогресивного розвитку суспільства. Але якщо поглянути на традицію як селективний механізм новацій, то зрозуміло, якщо при порівнянні з традицією новація виявиться більш адекватною новим умовам розвитку суспільства, то минула традиція відкидається, а натомість приймається новація, яка закріплюється новою традиційною практикою. Туь простежується така важлива риса традиції, як динамізм зміни її форм та змісту. Традиція постаає попередньою новацією, останню ж завжди слід розглядати як потенційну традицію, оскільки розвиток суспільства відбувається через взаємодію наслідування традиційного досвіду і прилучення до нових традицій.

В результаті, кожна традиція проходить чотири етапи у своєму розвитку: перший етап пов'язаний з процесом виникнення певної новації, коли члени суспільства усвідомлюють потребу функціонування останньої; етап адаптації характеризується співіснуванням цієї новації з тим видом суспільної діяльності, завдяки якій виникла ця новація; на етапі стабілізації зазначена новація або стає новою традицією, або відкидається; на третьому етапі відбувається відмирання або заперечення цієї традиції суспільством, і як наслідок – виникає новація, яка згодом повторює весь історичний цикл свого народження і відмирання. Такий коловорот розвитку взаємовідносин традиції та новації обумовлює розвиток культурної історії, а людина таким чином своєю діяльністю створює певний культурно-історичний досвід, в межах якого завжди виникає новація.

Отже, будь-який модернізаційний процес детермінується взаємодією традицій та новацій як в науці, так і культурі, від якості якої залежить успішне або неуспішне функціонування модернізаційних новацій. Якщо традиція є гарантом структурної стабільності соціокультурного утворення та його здобутків, то новація дає спільноті можливість адаптуватися до нових умов оточуючого середовища, до подальшого її оновлення і розвитку.

Процеси модернізації в сучасному суспільстві сприяють трансформмації в традиційній культурі, змінюючи в ній баланс відносин традицій та новацій.

Діяльність людини у сучасному суспільстві позначена активною інноваційністю у різних її сферах: господарській, політичній, економічній, духовній. Ця прикметна ознака культури XXI ст. вимагає створення ефективних механізмів успішного соціокультурного регулювання інноваційними змінами, які в подальшому мають бути основою розв'язання проблем життєдіяльності суспільства. Важливим механізмом такого регулювання має стати застосування в модернізаційних процесах інновації. Щоправда, капіталістичній системі у XXI ст. притаманний занепад галузей, пов'язаних із перспективними енергетичними технологіями, а також гіпертрофований розвиток індустрії споживання. Причому, інформаційні технології, які інтенсивно розвивалися, теж стали працювати в основному на задоволення первинних споживчих інстинктів.

Корпорації прекрасно розуміють, що необмежений розвиток науки і техніки приведе до такого зростання промислового виробництва, яке зробить їх непотрібними. Суспільству більше не знадобляться посередники, які контролюють обмежені ресурси. Виникне надлишок найрізноманітнішої продукції. Торгівля, що переводить гроші на товар і навпаки, втратить своє значення, поступившись місцем виробництву.

Товарно-грошові стосунки виявляться витісненими на периферію економіки, а їх місце посяде прямий продуктообмін. Пануватиме натуральне господарство – що мало місце в традиційному суспільстві. Щоправда, це відбуватиметься на набагато вищому економічному рівні із залученням нових технологій. Отже, технократія спонукає до відродження традиційної цивілізації.

Всі характерні ідентифікуючі ознаки сучасного суспільства, а саме – динамічність розвитку, технізація та технологізація, інформаизація тощо – є по-сучасному специфічні. На цьому фоні рельєфно визначається глибокий

розрив між сьогоденням і минулим, сучасним і традиційним. Йдеться про дві тенденції, які суперечать і концептуально протистоять одна одній: з одного боку, це процес глобалізації й супутні йому універсалізуючі тенденції, з іншого,– посилення різних форм фрагментації, зумовлених підвищенням ролі етнокультури та етнічної ідентифікації. Остання часто реалізується через по-новому функціонуючу традицію.

У періоди соціокультурних модернізацій, коли традиція з яких-то причин не може перекодувати зміст трансформаційних зразків у власну знакову систему, спостерігається так званий культурний вибух, який означає руйнування попередньої системи культурно-парадигматичних констант, Як зауважив Ю. Лотман, при цьому деякі культурні стереотипи, які недавно покинули семіотичний простір культури, трансформувавшись, знову увійшли в неї [286, с. 178]. Сам момент стрибкоподібного соціокультурного зламу спроможний стимулювати регенерацію архаїчних культурних зразків і рівнів свідомості. Трансформація культурних систем та їх елементів в умовах соціально-культурних зрушень супроводжується стрімким зростанням семіотичності соціальної дії не тільки шляхом формування нових форм поведінки, а й підвищення рівня знаковості символістики стосовно старих форм [289, с. 485-486].

Фахівці у сфері політичної антропології також констатують виникнення в епохи соціальних революцій «архаїчного синдрому», що проявляється в актуалізації архаїчних пластів колективної свідомості, яка в ці періоди характеризується підвищеною семіотичністю, своєрідною «знакоманією». Внаслідок цього процесу вкорінюється явище неотрадиціоналізму – модернізованого ідеологічного напряму цивілізованого суспільства, спрямованого на абсолютизацію традицій та їх тотального використання.

Очевидно, глибока історичність неотрадиціоналізму в період соціокультурної модернізації пов’язана з розмиванням і втратою колективної ідентичності, а для побудови нової колективної ідентичності потрібні деякі

глибинні підстави, що є інваріантними для цієї культури (деякі учені говорять навіть про своєрідні культурні гени – «меми»), тому приймаються колективним несвідомим a priori. З позицій морфології культури О. Шпенглера таке явище відрекомендовується «глибинним пробудженням душі», притаманним кожному народу, є таким, що «завжди залишається підлеглим прасимволу саме своєї, а не іншої культури» [537, с. 289]. У зв'язку з цим можна послатися на П. Сорокіна, який називав такі апріорні підстави великими первинними посилками культури, що визначають не лише її «душу, тіло і соціокультурну фізіономіку», а й увесь подальший розвиток як інтегрованої цілісності [438, с. 44]. Аналогічним чином Г. Лебон, який займався вивченням проблем масової психології, також зазначав, що «за установами, мистецтвом, віруваннями, політичними переворотами кожного народу стоять певні моральні та інтелектуальні особливості, з яких витікає його еволюція» [254, с. 21].

Системно еволюціонуючи, інноваційність як складова духовного життя суспільства запускає механізм трансформації, наслідком якого є формування передумов соціокультурних перетворень. Такі зміни мають різний масштаб і їх суть залежить від здатності людини до творчої діяльності, що визначає можливості суспільства у плані сприйняття або несприйняття результатів такої творчої діяльності. Будучи сутнісною потребою людської істоти, інноваційний фактор мотивує суспільство до досягнення більшої природності, до пошуку першопричин явищ і процесів. Завдяки цьому суспільний організм стає здатним до об'єктивного засвоєння елементів новизни, що допомагає простежити історичний взаємозв'язок між здатністю до адаптації та шляхами вирішення проблем, що постають перед людською спільнотою.

До основних передумов засвоєння пропонованих інновацій належать виникнення й ускладнення потреб суспільства. Цей факт змушує звертатися до нових і ефективних засобів розв'язання потреб, які до того ж невпинно змінюються. «Первісною функцією виховання, – наголошує німецький

дослідник А. Тремль, – є передача новим людям старого знання (і здібностей) для того, щоб ті змогли також постаріти. Це не виключає креативності та інновацій, але значною мірою релятивізує їхнє значення, оскільки порівняно із традицією інновація має обмежене значення» [573, с. 76].

У контексті такого культурологічного неотрадиціоналізму оформлюється своєрідне феноменологічне поняття старого, яке можливе завдяки культурі пригадування, яка визначає ознаки виховної культури. Вже сам по собі акт пригадування має елемент інноваційності, оскільки нове розкриття старого, його нова інтерпретація змінюють знання та досвід, приховані в історико-культурних зразках, на відкриті пошуки їх застосування. «Старе, – як слушно зауважує А. Тремль, – це ґрунт, на якому ми «стоїмо» в сучасності і з якого ми вибігаємо у майбутнє. З минулого походять розрізнення, за допомогою яких ми мислимо і діємо. Якщо ми забуваємо про цей грунт, наші думки та дії стають безгрунтовними. Якщо ми бажаємо зрозуміти нас самих та нашу сучасність, слід зануритися далеко у минуле» [573, с. 76].

Неоеволюціоністські концепти історичного процесу підтримують подібні дослідженнч та навіть надають їм статус наукової необхідності. Зокрема, Н. Еліас, німецький та британський соціолог і філософ, вважав, що відповідь щодо просування національно організованих спільнот у своє майбутнє, визначні доленосні події в історії деяких народів треба шукати у взаємообумовлених діях окремих індивідів, принаймні на протязі життя кількох поколінь.[573, с. 77].

Як складова духовного життя суспільства інноваційність, системно еволюціонуючи, запускає механізм трансформації, наслідком якого є формування передумов соціокультурних перетворень. Такі зміни мають різний масштаб і їх суть залежить від здатності людини до творчої діяльності, що визначає можливості суспільства у плані сприйняття або несприйняття результатів такої творчої діяльності. Будучи сутнісною потребою людської істоти, інноваційний фактор мотивує суспільство до

досягнення більшої природності, до пошуку першопричин явищ і процесів. Завдяки цьому суспільний організм стає здатним до об'єктивного засвоєння елементів новизни, що допомагає простежити історичний взаємозв'язок між здатністю до адаптації та шляхами вирішення проблем, що постають перед людською спільнотою.

До основних передумов засвоєння пропонованих інновацій належать виникнення й ускладнення потреб суспільства. Цей факт змушує звертатися до все новіших та ефективніших засобів вирішення певних потреб, які до того ж невпинно змінюються. Але, створення нового та його опанування є можливим лише через збереження та пригадування старого [573, с. 77].

Якщо звернутися до витоків, пише Р. Геннон, то побачимо, що традиційне суспільство не знало опозиційних особливостей відмінностей між «сакральним» (священним) та «профанним» (мирським). Це з'являється пізніше традиції, у процесі її низхідного розвитку, із свідомим та прямим опором Традиції. На думку Р. Геннона, «профанна» точка зору виникає саме як продукт і результат певного виродження, яке є наслідком історичного людського циклу та його поступового дистанціювання від початкового стану. Якщо традиційна культура корегувалася певними принципами і узгоджувалася з ними, то «профанна» діяльність людини, ігноруючи ці принципи та відокремлюючись від них, являла собою, як пише Р. Генон, «чимось зовсім незрозумілою». Профанність, вважає мислитель, – за винятком до певної міри класичної античності – властива виключно сучасній цивілізації, яка постає, по суті, крайнім ступенем виродження [113, с. 402], [127, с. 273].

Отже, цьому виродженню передував нормальний стан людини до падіння, коли все мало традиційний характер, адже розглядалося у своїй сутнісній залежності від принципів і в узгодженості з ними; діяльність «профанна», тобто така, що ігнорує ці принципи і відокремлена від них, була чимось зовсім незрозумілою, – навіть якщо вона відносилась до того, що прийнято вважати «повсякденним життям» (або, скоріше, до того, що могло

їй тоді відповідати, але уявлялося в аспекті, який досить відмінний від того, що мають на увазі під цим наші сучасники), і з ще більшим обґрунтуванням – до всієї галузі наук, ремесел і мистецтв, в яких цей традиційний характер зберігався і у більш пізніші часи, зустрічаючись ще у будь-якій цивілізації традиційного типу. Тому є підстави сперджувати, що їх «світська» концепція – за винятком до певної міри класичної античності – постає атрибутивною ознакою виключно сучасної цивілізації, яка віддзеркалює, по суті, крайній ступінь виродження [113, с. 402], [127, с. 273-274].

Останніми роками поширення наукових інституцій сприяло розвиткові нової галузі знань – інноватики, предметом наукового дослідження якої є теорія і практика інноваційної людської діяльності. Джерела інновацій вчені вбачають у суспільних потребах, які постають реагентами у пошуках нових феноменів, предметів, речей. Розробка нових принципів і норм у соціокультурній сфері зумовлена наявністю насамперед нерозв’язаних соціальних проблем.

Отже, у сучасному науковому знанні спостерігається активний процес синтезу традицій та новацій як поєднання елементів різних етнонаціональних культур, підсумок культурних контактів та взаємодії культур. Об’єктивною основою для перешкод культурній взаємодії є нерівномірність суспільно-економічного розвитку. У розробці нових наукових концепцій простежується зв’язок поняття інноваційності з поняттям «традиція», що значною мірою детермінує статус сучасних теоретичних здобутків у будь-якій сфері суспільного виробництва. Будучи складним механізмом відтворення і передачі соціокультурного досвіду, традиція забезпечує неперервність та внутрішню сталість людської спільноти.

Висновки до другого розділу

Поняття традиції, новації та інновації сучасними дослідниками вживаються у контексті новітніх соціокультурних тенденцій і трансформацій.

Сутність цих понять невід'ємне від особливостей їх взаємодії та взаємозв'язку. Будучи чинником розвитку будь-якої людської спільноти, її культури та мистецтва, науки, економічної і політичної діяльності, вони сприяють якісно новим змінам суспільнихутворень, теоретичних положень, творчих продуктів людської діяльності й формотворчої практики. Успішна взаємодія традиційного та новаційного є ефективним способом заперечення всього, що не сприяє повноцінному розвитку людської спільноти. Таким чином, реалізується синтез традицій та новацій у їх органічній взаємодії, що є постійною дилемою для суспільної свідомості з причини суперечливості самої сутності минулого, у якому завжди присутнє суперництво різних тенденцій.

Інше джерело цієї суперечливості – наявність альтернатив розвитку суспільства, вибір яких передбачає узгодження із традиціями, що склалися впродовж тривалого часу. Будь-яке розвинене суспільство, незважаючи на вагому роль традицій, які надають авторитета культурі, не можна собі уявити без розвитку, без поновлення культурного досвіду, без новацій. Також слід враховувати, що крім властиво загальносоціальних і соціально-економічних факторів у детермінації культури діють ще й фактори наступності у суспільстві всупереч зміні формаційних факторів.

У будь-якій культурі поєднується традиції та новації, проте зараз загальною тенденцією в історії людства виступає поступ суспільства від культури традиційної до інноваційної. Таким чином, духовна життєдіяльність сучасного суспільства регулюють дві взаємопов'язані тенденції: з однієї сторони, універсалізація культурних традицій сучасної людської спільноти, з іншої, – поглиблення нового сутності традиційної культури.

РОЗДІЛ 3

СВІТОГЛЯДНІ ПЕРЕХРЕСТЯ НЕОТРАДИЦІОНАЛІЗМУ

3.1. Неоміфологізм як форма неотрадиціоналізму в світоглядній культурі

Цінність культурного оновлення для певного історичного проміжку часу полягає у перевазі новаторського перед традиційним. Водночас для онтологічного аспекту статусного оновлення цінностей сучасність формується під впливом насамперед явищ духовного ґатунку, феноменів в основному нематеріального характеру. Проте, для постмодерної психології межа, різниця між новими та старими традиціями перетворюється на абсолютизовану, не залежну від зміни ряду онтологічних концептів, що позначають традиції та інновації. У ситуації радикального плюралізму втрачається розуміння міри культури, проте загострюється почуття міфу.

Як базисне колективне уявлення, що лежить в основі культури, міф притаманний кожній культурі в якості її основного елемента. За своєю гносеологічною сутністю міф у такому його тлумаченні є когерентним поняттю «трансцендентальна схема» І. Канта. Воно постає чуттєво-інтелектуальним утворенням, котре відносить нас одночасно як до сфери емпіричного (яке, однак, зовсім не є його базисом, що зайвий раз підтверджує абсолютна нечутливість міфу до фактів), так і до сфери чистого умогляду (на що вказує нам здатність продуктивної уяви, виражена в міфі найбільш повно). Міф сполучає в собі осмислення реальності й продукування ціннісних смислів.

Пантеїстичне відчуття природи, сакральне сприйняття Всесвіту та людського буття у ньому було головною ознакою праукраїнської архаїки та української культурної традиції. Міфологія речі, на думку С.Кримського, утворює софійні символи буття [233]. Міфологізація предметності, вважав

О.Лосєв, становить одну з важливих функцій мистецтва взагалі. У своєму становленні художня форма перетворює будь-яку предметність у модусі міфу, наділяючи її нескінченним багатством і розмаїттям життя [281]. Витоки міфології речі М. Еліаде вбачав у космології. Особливості її розвитку в буддійській культурі пов'язані, на думку Дж. Кемпбела, з головною ідеєю східної духовності – переживанням особистісної тотожності з Божественним Абсолютом. Перенесена на будь-яку предметну форму, відокремлену від усього світу, вона дає неочікувані естетично-художні результати, у чому, власне й переконує естетика європейського модернізму [245].

Онтологію речі спеціально досліджував М. Гайдеггер («Річ», 1950). На його думку, предмет і річ нетотожні. Предмети розпізнаються за ознакою функціональності, їм не властива додаткова аура пам'яті. Речі оточують людину й створюють її набагато раніше, ніж стають предметами. Чаша не «розроблена» гончарем, а знайдена – у «чаші озера», у долонях рук. На відміну від предмета (тобто, у первинному філософському смислі, того, що стоїть перед суб'єктом і є тим, що ми уявляємо собі) річ «стоїть» сама по собі, вона, згідно з М. Гайдеггером, є не символом, а самою присутністю світу, у чому й полягає її сутність. Вона втілює четверицю – нерозривне єднання чотирьох першооснов, яке об'єктивується у «Світовому дереві», Раєві, чотирьох стихіях, чотирьох частинах світу – дає відбутися їй, повертаючи людству досвід «близькості» Буття, для чого потрібно змінити концепцію ставлення до світу в цілому [500].

Положення про те, що міф є явищем, яке лежить в основі культури і світосприйняття як такого, і – відповідно – притаманний кожній культурі, природним чином виводиться із самого визначення міфу. Справді, кожна культура постає єдністю багатоманітності численних явищ і процесів, своєрідних дробів з різними знаменниками, які на початкових стадіях спроможний звести до спільного знаменника лише міф.

Міф є обов'язковою і неминучою підставою будь-якої культури і будь-якого світосприйняття, а також одним з необхідних елементів пізнання. Він

утворює те, що філософи і культурологи називають універсаліями культури. Незважаючи на все багатство палітри суджень про міф, чимало теорій міфу є суперечливими – їх можна назвати міфологічними чи навіть міфічними. Інші ж, на перший погляд значно більш збалансовані, залишають по собі не стільки відповіді, скільки запитання, для відповідей на які потрібно створювати нові теорії. Невизначеність самого предмета дослідження і безліч різнотлумаченнях сприяють пошуку і виявленню міфу в найрізноманітніших сферах людської діяльності, що призводить не лише до міфологізації самого міфу, а й до міфологізації культури в цілому. У зв'язку з цим виникають питання: чим усе-таки є міф? З чим пов'язаний усталений інтерес до нього впродовж століть і особливе загострення цього інтересу останнім часом?

Сходячись на думці, що міф як такий «безсумнівно, є явищем стародавньої культури, автори численних праць, що стосуються цього поняття, тим не менш, сміливо переносять його в літературу і в буденну свідомість інших часів аж до сьогодення, як правило, не роблячи застережень про коректність такого перенесення і не бентежачись з нагоди наявного протиріччя. Навіть у найбільш ґрунтовних монографіях, присвячених теорії міфу – як, наприклад, у класичній праці Є. Мелетинського «Поетика міфу», – відсутнє єдине визначення поняття «міф». У результаті в сучасному дослідницькому середовищі сприймається як самоочевидність, що словесний знак «міф» у наш час корелюється із взаємовиключними значеннями і вживається не лише як щось багатозначне, а й як істотно невизначене» [313, с. 262]. Втім, одне з ключових понять соціальної теорії не може тривалий час залишатись невизначеним, то ж актуальність зазначеного аспекту не підлягає сумніву.

Інша істотна тенденція сучасного світу, яка також виразно свідчить про актуальність окресленої проблеми, пов'язана з розпочатою в середині XX століття і триваючою донині експансією міфологічного в сучасній свідомості і в сучасному суспільстві. Дослідження різних виявів і аспектів міфопоетичного та аналітичного типів світосприйняття, аналіз їх соціальних і

психологічних основ і передумов, різних соціокультурних характеристик сприяє висвітленню ключових проблем сучасної культури і світосприйняття, яким притаманне посилення значення міфопоетичної складової. Крім того, якщо ми досліджуємо міф як основу культури і як один з найбільш істотних чинників людського світосприйняття, то актуальність дослідження в даній сфері стає очевидним для філософії, виходячи з необхідності уточнення її предметного базису.

Справді, і для розуміння людини як такої (чим, власне, займається філософська антропологія), і для саморозуміння (що необхідно кожній людині і на що скеровані в своїх цільових орієнтирах психологія, філософія та мистецтво), і для генерування правил і стратегій практичної діяльності критично-рефлексійне ставлення до основ світосприйняття є ключовою і вкрай необхідною умовою.

Міф – це не лише феномен культури і навіть не особливий тип культури, а одна з основ культури як такої і одна з істотних складових людського світосприйняття в цілому, тоді як мітопоетичне світосприйняття – це певний вид світосприйняття, який структурує і культуру, і суспільство за своїми законами, домінує в певних типах культури і суспільства, знаходить відповідне відображення в культурних артефактах і уявленнях, які утворюють онтологічний фундамент міфопоетики.

Дослідники в один голос констатують латентний вияв міфу в культурі, його атрибутивне й навіть імперативне значення для культури. Тип міфу, що лежить в основі деякої культури чи певного світосприйняття, відповідним чином структурує світ, задаючи специфічну «сітку бачення», фактично обумовлюючи уявлення про принципи причинності, простору, часу, типи класифікації, способи ідентифікації в межах конкретно-історичного світосприйняття. Різні міфи специфічно структурують світ – відповідно до того типу соціальності, в якому вони існують, адаптуючи його до людини даного суспільства і визначаючи специфіку світосприйняття, відповідну даному типу соціальності.

Переконливі ознаки має теза, відповідно до якої «сприймати клаптикову ковдру міфу можна лише в широкому соціальному контексті. Міф – це не самозначуща духовна реальність, якою є, наприклад, література, а духовна реальність, котра за допомогою певних ритуалів; обслуговує соціальний порядок: санкціонує одні й забороняє інші способи взаємин людей, а також способи взаємовідносин людей зі світом навколишньої природи» [273, с. 278].

Міф часто витлумачується «архетипом соціального досвіду». Хоча таке твердження не вичерпує всієї специфіки міфу, але, тим не менше, воно відображає одну з його найбільш істотних, атрибутивних ознак. Справді, «немає нічого більш-менш значного в навколишньому світі, що не було б відображене і вкорінене в міфології. Будь-які навички і вміння, будь-які здібності людського роду – все отримує своє віддзеркалення в міфі» [273, с. 279]. Однак міф не просто транслює досвід, а й організовує його, задаючи певну «сітку бачення» завдяки властивій йому функції суміщення прагнення до сенсу і до реальності, а також на підставі канонізації сенсу як центруючого елемента будь-якого досвіду.

Мітопоетичне світосприйняття володіє власною специфікою побудови образів і особливими типами закономірностей. Типу соціальності, когерентному міфопоетичному світосприйняттю, притаманна низка істотних особливостей. Незважаючи на позірну традиційність і принципову протидію інноваціям, саме цей тип світосприйняття виявляється найбільш придатним для історичних періодів, коли суспільство перебуває в точках біфуркації.

Міфопоетика як певний тип міфу для свого функціонування потребує певного типу соціальності. Не випадково соціальне середовище первісних людей істотно відрізняється від нашого, а сприйняття зовнішнього світу первісними людьми разюче відрізняється від нашого сприйняття.

Надзвичайно важливими є адаптивна та творча функції міфу. Якщо перша забезпечує усталеність культури, суспільства й індивіда, то друга лежить в основі зміни як такої, перманентного поширення інтересу людини

за рамки існуючого світосприйняття, чим сприяє гнучкості світоглядного каркасу суспільства. Інші функції міфу (пізнавальна, комунікативна, координаційна, інтегративна) фактично є похідними від двох основних функцій.

Досліджуючи аспект «об'єктивності й необхідності міфу», В. Полосін виокремлює три причини, які дозволяють, з його точки зору, існувати міфу «навіть в епоху розквіту раціоналізму». Перша – психологічна функція міфу – фактично є одним з варіантів основної соціально-психологічної функції міфу – адаптивної, а також безпосередньо пов'язана з другою основною його соціально-психологічною функцією – творчою (функцією виправдання глуздом). Кожна з цих функцій заснована на базисних потребах людини і на специфіці людського світосприйняття в цілому, тому присутність міфу є вкрай необхідною для людського світосприйняття незалежно від типу останнього.

За свідченням В. Полосіна, вияв даної функції можна простежити, зокрема, в тому, що «поки у людини при всій її заглибленості в актуальні проблеми побуту існує бажання вийти за межі власної актуальності – бажання якоїсь постійної і навіть абсолютної стабільності буття, вічності, – навіть у найбільш послідовного раціоналіста залишаються, щонайменше в підсвідомості, елементи міфологічної свідомості: ірраціональні, образні, чуттєві уявлення про загальну смислову цілісність буття як умови абсолютної стабільності. Бажання вічності нерозривно пов'язане з відповіддю на питання про сенс власного існування, і ця постійна внутрішня потреба, посилювана кожним нагадуванням про власну смертність, народжує в підсвідомості образи-символи, котрі алегорично дають відповідь на головне питання або якось трактують його» [375, с. 41]. Таким чином, достеменно притаманна людині потреба в сенсі й стабільності знаходить у міфові можливість своєї реалізації, свого перманентного відтворення, своєрідної реінкарнації, підтверджуючи неусувність міфу, його значущість для практично будь-якого індивіда.

Виконуючи адаптивну функцію, створюючи комфорт і прийнятність навколишнього буття, міф одночасно і олюднює його, бо це рух обживання виявляється єдиним можливим способом психологічної адаптації, в силу чого адаптивна функція міфу виявляється нерозривно пов'язана з функцією творчою – з рухом до сенсу. Міф постає одним з основних способів формування смислового поля культури.

Позиція співпричетності й співучасті, характерна для міфу, є неодмінною умовою можливості людської ідентифікації та збереження цілісності людської особистості, тому міф слугує зв'язку людини не тільки зі світом, а й більш конкретно – із суспільством, в якому вона може отримати визнання, підтримку і виправдання власних цінностей.

Ще одна виокремлена В. Полосіним функція міфу – онтологічна: «Раціональне пізнання зосереджує всі зусилля на дослідженні сьогодення в проекції на майбутнє, але вельми спрощено інтерпретує минуле, вбачаючи в ньому завжди сукупність недосконалостей, недорозвиненості, помилок і безглуздостей. Тим часом минуле як таке вже не існує саме по собі, поза актуальною свідомістю; його буття – в (під)свідомості людини і суспільства, воно – компонент справжнього, що містить трактування життєво важливого досвіду, вибудуваного за схемою «якщо – то». Сукупний досвід людства виявляється необхідним компонентом цілісності погляду на світ. Міф – унікальний засіб синтезу в сфері пізнання, без нього результати аналізу втрачають остаточну цінність» [375, с. 40].

Незалежно від того, чи домінує в будь-якому типі світосприйняття спрямованість на минуле чи майбутнє, саме міф відповідає за утримання цілісності нашого уявлення про світ, поєднуючи наші уявлення про причинність і тип колективної пам'яті за принципом додатковості таким чином, що вони не суперечать один одному. Так зберігається не лише можливість психологічної адаптації людини до будь-якої ситуації – як стабільної, так і нестабільної, а й цілісність уявлень про світ.

Свідомість і несвідоме відіграють тут компенсаторну роль по відношенню одне до одного: якщо уявлення про причинність засновані на уявленнях про порядок, як це відбувається в аналітиці, то колективна пам'ять, відповідно, передбачає передовсім фіксацію винятків і потребує розвитку писемності. Якщо ж уявлення про причинність пов'язані з поняттям винятковості (що характерно для міфопоетики), то колективна пам'ять, навпаки, буде припускати фіксацію однорідного (тимчасових циклів, просторової організації, типажів і архетипів поведінки тощо) і ґрунтуватися на усній традиції.

Згідно з В. Полосіним, істотною є також соціальна функція міфу, котра виражається, зокрема, в тому, що «міф є необхідним, об'єктивним і унікальним засобом збереження і використання сукупного суспільного досвіду, стає підсвідомістю суспільної свідомості – з одного боку, тоді як з іншого боку виявляється, що різний тип світосприйняття і, зокрема, різне розуміння раціональності, різні уявлення про принципи причинності й просторово-часову організацію не лише по-різному структурують світ, а й істотно впливають на формулювання соціально-політичних ідеалів і на уявлення про можливості й засоби їх здійснення і в цілому на можливість існування в суспільстві тих чи інших соціальних форм» [375, с. 42].

Питання особливостей міфологічної картини світу і проблем її реконструкції розглядалося багатьма дослідниками. Цим аспектом оперує більшість філософських концепцій міфу (наприклад, Р. Барта, Я. Голосовкера, Е. Кассірера, К. Леві-Стросса, М. Ліфшиця, О. Лосєва, Б. Малиновського, М. П'ятигорського, К. Хюбнера, М. Еліаде, К.Г. Юнга). Під впливом Р. Барта за допомогою міфу здійснюються дослідження побуту, повсякденності та ідеології. Міф використовують для аналізу багатьох часткових явищ культури (статті А. Мещерякова, А. Рапопорта, А. Еткінда). У культуролога Ж. Амері міф постає «національною ідеєю», котра визначає світоглядну спрямованість суспільства і особливості культури певного історичного періоду.

Міф аналізують з найрізноманітніших позицій: лінгвістики та палеорелігіознавства (Вяч. Вс. Іванов, В. Топоров), філософії та соціології (О. Кірсанова, М. Ліфшиць, П. Гуревич, А. Гулига); етнографії та фольклору (С. Парамов, Н. Кринична; зокрема, в етнографії вельми популярним є уявлення про міфологію як про «первісну релігію» – В. Вундт), психології (А. П'ятигорський), літературознавства та мистецтвознавства (Н. Вєтрова, Є. Яковлєв). Праць з теорії міфу, виконаних у рамках філології, етнології, культурології та філософії, вочевидь чимало. Докладний аналіз більшості з цих теорій можна знайти в книзі Є. Мелетинського «Поетика міфу», а також у працях В. Півоєва «Міфологічна свідомість як спосіб освоєння світу» та К. Хюбнера «Істина міфу».

Тим не менше, незважаючи на багатоманітність праць, присвячених проблематиці міфології, в жодній з них не здійснено розгляду міфу як найбільш загальної категорії одночасно з виокремленням певного виду міфу – міфопоетики, а також вивчення останньої як специфічного типу світосприйняття людини, притаманного будь-якому людському світосприйняттю

Міф був предметом вивчення багатьох дисциплін. Часто він ставав предметом спеціального філософського розгляду, однак міждисциплінарного дослідження міфу, а тим більше – дослідження різних аспектів міфопоетичного та аналітичного світосприйняттів як домінантних типів людського світосприйняття в цілому в їх відношенні до принципів причинності, уявлень про простір і час, соціальних і антропологічних принципів, – проведеного на міждисциплінарному рівні із залученням даних психології, герменевтики, філософії науки, соціології, культурології, філософської антропології та соціальної філософії, як і філософського аналізу соціальних функцій міфу в наявних працях не робилося.

Таким чином, можна констатувати відсутність консенсусної дефініції міфу, котра дозволила б несуперечливо тлумачити феномен міфу і стверджувати про існування специфічних рис і принципів функціонування

міфопоетичного світосприйняття. Назріла нагальна потреба формулювання такої дефініції, накопичено величезний теоретичний і практичний матеріал, який дозволяє вивести дослідження не лише самого міфу, багатьох аспектів людського світосприйняття в цілому на принципово новий рівень.

Стосовно міфу сучасний теорико-концептуальний компендіум солідаризується в одному: «Чи розуміли міф як алегорію або як символ, як поезію або як науку, як архетип або як структуру, фактично в міфі завжди знаходили тільки те, що бачив у ньому сам дослідник. Тим часом, для тих, хто створював міфи, він був об'єктивною дійсністю і, отже, не міг бути ні алегорією, ні символом, ні поезією, ні наукою, ні архетипом, ні структурою. Відповідно вивчати міфи з точки зору їх «прихованого значення» – алегоричного чи, символічного, евгемеричного, натуралістичного, архетипічного або структурного – неправомірно ні для з'ясування природи самого міфу, ні для виявлення його когнітивної ролі. Однак, можна і потрібно досліджувати міфи з іншої точки зору – антропологічної, або соціально-психологічної, а саме: якщо людина створює міфи, то їй це чомусь потрібно; досліджуючи міфи, необхідно враховувати той важливий факт, що це був не просто якийсь текст, котрий належить певній культурі, а «тлумачення і пояснення світу, які набули чинності закону, що регламентує життя людини» [173, с. 88].

Відповідно, варто дослідити, якими епістемологічними ресурсами і соціально-психологічними функціями володіє міф. Іншими словами, яка епістемологія, соціологія і психологія міфу, якою є його внутрішня будова не як тексту, а як антропологічної настанови, котра регулює і регламентує людське життя.

Важливе теоретико-методологічне значення має виявлення ліній спорідненості та принципів розмежування міфу, науки та релігії. Демаркаційна лінія між міфом, наукою та релігією лежить у площині їхнього ставлення до співвідношення віри і знання. Що стосується співвіднесення міфу та здорового глузду, а також міфу та аксіоми, то тут розмежувальна

лінія буде ще більш очевидною, оскільки міф завжди відсилатиме нас до здатності уяви і, відповідно, виражений в образі, натомість положення здорового глузду і аксіоми завжди є судженнями і залежать від певної пізнавальної здатності, а саме – здатності судження. Відповідно, ні аксіоми, ні положення здорового глузду, ні будь-які непроблематизовані конструкти, що лежать в основі того чи іншого теоретичного знання, міфами не є.

Непроблематизованість є лише однією з особливостей міфу – причому, властивістю вторинного ґатунку, тобто безпосереднім наслідком його глибинних властивостей, якостей і характеристик, у зв'язку з чим відносити щось до сфери міфу на підставі непроблематизованості не зовсім коректно. Інша справа, що сама по собі наявність непроблематизованих компонент у схильних до проблематизації і аналізу сферах знання і сприйняття може бути наслідком того, що за ними стоїть міф, хоча самі вони не є міфами.

Оскільки міф як специфічний феномен утворює фундамент кожної культури і лежить в основі будь-якого типу світосприйняття, то для визначення специфіки того, що раніше традиційно називалося «стародавніми міфами», або ж просто «міфами», очевидно, потрібне введення нового терміну. Таким терміном може слугувати поняття «міфопоетика». «мітопоетичне світосприйняття», котрі передбачають, що, незважаючи на базисність міфу як для особистісного світосприйняття, так і для будь-якої культури та суспільства в цілому, світосприйняття, однак, може бути не лише міфопоетичним, а й якимось іншим. Інакше словосполучення «мітопоетичний світосприйняття» мало б виразні ознаки тавтології, контрпродуктивного подвоєнням сенсу.

Міфопоетика суть явище аж ніяк не синонімічне міфу, хоча і безпосередньо з ним пов'язане. У стислому вигляді міфопоетику можна визначити як певне відображення домінування міфопоетичного світосприйняття, тобто світосприйняття, котре базується на традиційному типі міфу, що стає очевидним при проведенні порівняльного аналізу принципів причинності, уявлень про простір і час, способів класифікації та

ідентифікації, які існують в аналітичному і міфопоетичному світосприйнятті. У предметному плані міфопоетика може бути представлена стародавніми міфами і фольклорними текстами пізніших часів.

Чому в «міфопоетичних» типах суспільств домінує міфопоетичний тип світосприйняття і які особливості передбачає його домінування? Якщо «логічний» міф, на якому ґрунтується культура, дає людству можливість структурування як таку, можливість науки і системного дослідження, можливість розвиненої соціальної стратифікації та соціальної мобільності, то що дає «традиційний» міф, котрий лежить в основі культури і будівлі міфопоетичного суспільства?

Основні сутнісні ознаки міфопоетичного світосприйняття зводяться до наступного: вірогідність і варіативність (частковим виявом якої є полііпостасність героїв міфопоетики). На мовному рівні це проявляється як метафоричність і символічність, множинність імен та найменувань, варіативність оповідання (і міф, і казка завжди відрізняються в кожному новому переказі для кожного нового слухача).

Домінування міфопоетичного світосприйняття виникає в певні історичні моменти, які можна назвати своєрідними точками біфуркації людського суспільства, а саме: в період, що передував виникненню складноструктурованої та ієрархізованої суспільної системи (т. зв. «примітивні» або власне «міфологічні» суспільства), і в момент зламу цієї системи (перехідний період у житті соціуму). Забезпечення психологічного комфорту в «хаотичні» періоди суспільного розвитку – основна специфічна роль міфопоетичного світосприйняття.

«Міф принципово виходить не з того, що є, а з того, що може бути. А це означає, що структура міфу може бути охарактеризована як імовірнісна. У міфі людина виходить не з логіки факту, а з логіки, згідно з якою все може бути. Це саме та логіка, яка дозволяє зберігати принципову відкритість майбутньому – причому, відкритість будь-якому майбутньому» [273, с. 127].

І міфопоетика, і аналітика як різні типи людського світосприйняття однаково необхідні людині, бо функцією аналітичного світосприйняття є підтримання людського буття як такого, натомість функцією міфопоетики є потреба зробити це буття власне людським. Перефразовуючи і уточнюючи це положення, можна сказати, що аналітика має справу з людським існуванням (і є його основою), вона відповідає за питання, пов'язані з прагненням людини до реальності, тоді як міфопоетика обґрунтовує і підтримує людське буття, відповідаючи за все коло питань, пов'язаних з прагненням людини до смислу і з можливістю його суміщення з прагненням до реальності.

Міфотворча реальність пов'язує всю історію людства з його одвічним прагненням до осмислення навколишнього світу й природи людини. Міф є архаїчною оповідддю, переказом про духів і богів (а пізніше – і героїв), фантастичним відображенням дійсності, яке виникає як результат одухотворення свідомістю людини природних явищ й усього світу. Проте, попри його фантастичність, міф поєднує явища з людськими потребами та інтересами. Специфікою міфу є його здатність передавати суспільно значущу інформацію персоніфікованим чином, пристосовуючи й уточнюючи її значеннями та смислами конкретно-чуттєвого рівня побутової свідомості людини, пов'язаної з її повсякденною життєдіяльністю. Цими рисами можна пояснити ту наполегливість, якою супроводжується наукова думка у дослідженні теорії міфу.

Як слушно зауважив М. Пірен, «свого часу «модерна епоха» обіцяла індивідуальне щастя, засноване на матеріальному добробуті; сьогодні ж ми є свідками розчарування, викликаного цим фальшивим сподіванням. Ми живемо в суспільстві, переповненому речами, але люди розчаровані від цього, тому нещасливі. Більше того, дуже поширеним почуттям є нудьга, бо модерне суспільство раціоналістичне й технократичне, дало життя рафінованій культурі речей, а вся найбільш типова людська сфера, яка лежить у вимірі стосунків та любові, була заблокована, позбавлена можливості реалізації. Оскільки щастя належить саме до цієї сфери, то ми є

свідками парадоксального явища: люди задоволені окремими речами і здобутками, але нещасливі» [365, с. 59].

Упродовж кількох десятиліть виник потужний тренд мистецького неотрадиціоналізму, визначений як неоміфологізм. Його образно-семантичним підґрунтям є переважно пошуки власної ідентичності (особистісної, національної, етнокультурної) та смисложиттєвих орієнтацій. Загалом ХХ ст. засвідчило масштабне відродження міфів.

Вагоме значення символу в культурно-історичному спадку привертає увагу гуманітаріїв-інтелігентів: філософів, культурологів, соціологів й ін., що виходить за межі окремого вузькоспеціалізованого інтересу. Фіксують певну закономірність у чергуванні культурних процесів ресимволізації/десимволізації. Тенденції розвитку постмодерну вказують на десимволізацію, руйнацію символічних основ культури, що знаходить висловлення в концептах «втраченого референту», «спустошеного знаку», «позначуваного без позначника», «смерті суб'єкта» тощо. Ці ідеї засвідчили радикальний скептицизм постмодернізму [88, с. 142]. Все це поєднується з амбівалентністю постмодерної ідеології, коли її сприймають і як «лабіринт», і як «нескінченний тупик». З цими настроями пов'язаний феномен неоміфологізму в сучасному українському мистецтві [85].

У філософії Нового часу міф стає філософською проблемою настільки, наскільки в ньому виражається певна первинна тенденція духу, певний «самостійний образ структурувальної роботи свідомості» [212, с. 16]. Доба Відродження поєднала чимало феноменів свого минулого; пантеон її культурних героїв зібраний із старозавітної (згадаємо, наприклад, «Давида» Мікеланджело) та євангельської історії («Мадонни» Рафаеля), а також Античності – в образах греко-римських міфів і творінь античних авторів, що також мали силу міфопоетичного переказу. «Інколи, посилаючись на Біблію або Послання Апостолів, гуманісти тут же звертаються до Овідія, Платона та інших античних авторитетів. Захоплюючись способом життя давньоримських язичницьких полководців, Петрарка передбачувано згадує і християнських

«подвижників пустелі» – святих Павла та Антонія» [334, с. 91], – зазначає М. Найдорф. Таким чином, своє історичне минуле люди новочасної культурної доби мислили так само, як люди середньовічної доби уявляли своє євангельське минуле – через міф або міфопоетичний переказ.

Міфічні образи були в культурі Нового часу не тільки «чистими прикладами» людських типів, а й концентратами культурних символів. Френсіс Бекон (1564–1626) тлумачив античні міфи у праці «Про мудрість давніх» у пізнавальному аспекті, вбачаючи в образах міфології алегорично подану картину світу та його походження. На його думку, у міфі закладена змістова глибина, певна таємниця, а не просто розважальна історія. Апеляція до античної міфології завершилося її переглядом, новим прочитанням і створенням наново. Внесок доби Відродження у тлумачення міфів не був вирішальним, а лише розвивав попередні, традиційні підходи до міфології, витлумачуючи міф засобом філософських, етичних, наукових та релігійних алегорій.

Представники німецького Просвітництва ставилися до міфології з великим пієтетом. Й. Вінкельман вважав, що античність дала світові неперевершений ідеал краси, окремі міфологічні теми та сюжети дослідник аналізує в «Історії мистецтва давнини» (1763). Г. Лессінґ критикує класицистів і І. Вінкельмана; на зразках грецького мистецтва, міфологічних образів він створює свої естетичні концепції та стає на захист мистецтва, більше пов’язаного з життям, проти ідеалізму І. Вінкельмана. Й. Гердер вбачав у міфах вияв національної своєрідності, свідомості народу, поетичне вираження народної мудрості, що втілилася народній творчості, фольклорі, мріяв про створення нової міфології та перспективність міфів для тогочасної художньої творчості.

В естетиці романтизму міф стає однією з основних тем – не лише твори мистецтва, а й саме життя трактується як здійснений міф, міфічне буття, а міф інтерпретується як дійсність, реальність, правда, поезія. З огляду на те, що романтизм формувався в період зростання національної самосвідомості,

дослідники цієї доби зверталися до витоків націй – фольклору, міфології. Ми бачимо тут (хай і в початковій формі) історичний підхід до явищ культури. Щоправда, романтики інколи ототожнювали міф і поезію, міф і релігію.

Ф. Шлегель у «Промові про міфологію» (1800) висловлює думку, що міфологія – результат не стільки чуттєвого осягнення та символізації природи, скільки духовного. Міф – зосередження безкінечних трансформацій і перетворень образів. Висловимо й певне застереження – усі наукові теорії, релігію, містицизм, усю символотворчість, у якій виражалося духовне життя людини, Ф. Шлегель розумів як міфологію, що гармонізує навколишній світ.

Теоретичне опрацювання проблем міфології здійснив Ф. Шеллінг, зокрема у «Філософії мистецтва» (1802 – 1805). Дослідник вважав, що міфи – не фантазія, а форма вияву абсолюту, тому, щоби зрозуміти міфи, слід не просто їх вивчати, протиставляти як об’єкт самому собі, а дивитися на них «зсередини». Протиставлення природи мистецтву знімається міфологією, яка в символічній формі виражає обожнення природних явищ. Алегоричне та евгемеричне тлумачення міфу Ф. Шеллінг заперечує – саме символ є конструктивним елементом міфології, його першопочатком і основою. Дослідник підносить античну міфологію, порівнюючи її з давньоосхідною та християнською; висловлює думку, що грецька міфологія є символічною та реалістичною, індійська більшою мірою є алегоричною, перська – схематичною; східна міфологія увінчується християнською – найбільш ідеалістичною. Міфотворчість для Ф. Шеллінга не локалізована на ранньому етапі розвитку людства, а здійснюється упродовж всієї тривалої історії культури. В цьому смислі вона є вічною.

В кінці XIX ст. спостерігається підвищений інтерес до міфу представників гуманітарної інтелігенції :етнологів. філософів, літераторів, мистецтвознавців, соціологів й ін. Розширюється і поглиблюється процес реміфологізації. Поштовхом до такого нового сприйняття міфу стали концепції Р. Вагнера та Ф. Ніцше.

Підкреслюючи важливість і необхідність долучення людини до загадкового міфу, Р. Вагнер бачив в ній творця мистецьких цінностей, оскільки міф є поезією людської смисложиттєвості. Зміст відомої оперної тетралогії Р. Вагнера «Перстень Нібелунга», побудованої на міфологічних традиціях давньонімецьких переказів, відкриває особистість надлюдини, якою композитор вважав обдаровану людину. Він розвинув досягнення своїх учнів і колег, збагативши музику новими образами, новими музичними засобами відображення людській душі й створивши «нескінченну мелодію», мелодійний безперервний потік, підпорядкований динамічній ідеї безперервного руху до духовно-культурної досконалості. Маестро намагався через архетипні музично-міфологічної свідомості висловити «вічну» проблему так, щоб вплинути на розв'язання кардинальних не лише життєвих, а й моральних колізій свого часу. На його думку, місією оперного мистецтва має бути розкриття вічних проблем, вічних ідей людського життя. Тому в оперн сюжетах не повинно бути нічого минущого» [67, с. 56].

Хоча спеціально присвяченої міфові окремої роботи у Р. Вагнера немає, але зазначенупроблематику композитор розкриває у багатьох своїх теоретико-музичних працях, аналізуючи різні аспекти конструювання та функціонування міфу в культурі. Його думки про призначення і функціонування міфу хоча й мають в основному прикладну спрямованість щодо використання деяких позицій міфу у загальній системі художньої та життєвої артикуляції й інших фундаментальних артистичних проектах з метою розвитку культурних модуляцій. Технології роботи з міфом тісно повязані з його онтологією, а сама відособленість – міф – постає сполучною ланкою інтелектуальних і життєвих циркуляцій, «культурним стандартом», моделлю або матрицею [317].

Наукове вивчення міфів у другій половині XIX ст. розгорталося під впливом позитивізму. Міфологічна школа виникла в Німеччині та Росії (А. Кун, М. Мюллер та ін.). Лінгвістична теорія М. Мюллера інтерпретувала виникнення міфів як результат «хвороби мови», а образи богів – як природні

символи. Антропологічна, або еволюціоністська, школа (Г. Спенсер, Е. Тайлор та ін.) виникла в Англії й була наслідком перших дійсно наукових кроків компаративної етнографії. За Е. Тайлором («Первісна культура», 1871), міфологія має анімістичне походження, у цивілізованих народів вона зберігається як «пережиток» [456].

.Прямолінійний еволюціонизм та недооцінка якісної специфіки соціальної психології, ототожнення міфу з первісною наукою призводили до невизнання своєрідного поетичного змісту міфу. З розвитком культурно-цивілізаційного процесу міфологія має втратити самостійне значення – у цій позиції натуралістична та антропологічна школи були близькими одна одній. Обидві вперше дослідили міф науковими засобами, унаслідок чого складалось враження його вичерпного пояснення, яке водночас було й повним його розвінчанням.

Однак найпотужніших форм реміфологізація набула у другій половині XIX – XX століттях. Реміфологізація відбувалась не лише у «філософії життя», найзначнішим представником якої був Ф. Ніцше, а й у філософії екзистенціалізму (А. Камю), в екзистенційній аналітиці М. Гайдеггера, у філософії мови. Перегляд М. Гайдеггером західної метафізики, повернення повсякденності статусу філософської проблеми, відновлення онтологічного виміру мистецтву («Буття і час», «Путівець», «Виток художнього творіння») – все це суттєво вплинуло на формування міфопоетичної концепції у мистецтві XX ст.

Розвиток тенденцій у мистецтві авангарду, унаслідок яких він опиняється у стані нестачі браку символів (Г. Гадамер); опозиція реалізм/авангард (образ/знак) як визначальна у розвитку мистецтва XX ст.., маніфестація якої в естетико-мистецтвознавчій думці була переобтяжена ідеологічними конотаціями; панування номіналізму в мистецтвознавстві XX ст.. – з усіх цих причин довгий час тривала елімінація з проблемного поля естетики й мистецтвознавства категорій міфу й художнього символу в їх зв’язку з проблематикою сучасного мистецтва. Сучасний філософсько-

естетичний огляд українського неоміфологізму з необхідністю передбачає виокремлення теорії художнього символу у контексті постклассичної образотворчості.

Міф як естетична категорія утверджує онтологічний статус мистецтва. За таких умов естетика постає не лише в ролі теорії мистецтв, а насамперед теорією цінностей, у центрі уваги якої перебуває художнє моделювання «можливого» буття – картини світу й образу людини у цьому світі. Естетика міфу є пошуком цілісності («все у всьому»), поліфонічним тематичним полем, у якому перетинаються і утворюють щільні сув'язі екзистенційні, онтологічні, естетичні, аксіологічні мотиви.

За О. Лосєвим, міф є буттям особистісним, а кожна особистість є так чи інакше міфом, головною ж ознакою особистості постає її апріорна спрямованість на цінності. Розглядаючи структуру аксіологічного досвіду, С. Левицький відзначав, що цінності у чистому вигляді певною мірою є автономними щодо реального буття і лише «відкриваються», «втілюються» в реальному бутті. Неможливо піддати їх раціоналізації – вони безпосередньо дані свідомості, переживаються в емоційному досвіді, проте факт емоційного переживання не робить їх суб'єктивними. Об'єктивність та апріорність цінностей щодо будь-якого предметного досвіду означає, що самі цінності не можуть бути предметом оцінок – вони є умовою можливості оцінок. З цих причин сприйняття самих цінностей недоступне пізнанню розсудком, а з необхідністю набуває ознак безпосереднього споглядання, позапоняттєвого знання, інтуїції, емпатії.

Таке знання можливе у символічній формі – в галузі релігії, міфу, мистецтва. Ось чому «тексти культури» – міф, слово, релігійна пам'ятка, мистецький твір (і, зокрема, твір неоміфологічний) у процесах особистісної трансформації мають статус медіаторів – первісних матричних символічних структур, головною функцією яких є суб'єкт-об'єктне впорядкування, подолання онтологічного відчуження «Я» та «не-Я» [214].

Звертаючись до архаїчних шарів, перехідна культура отримує в своє розпорядження символічний інструментарій, який відповідає міфологічному способу організації соціокультурного простору. Відомий дослідник у галузі історії релігій М. Еліаде відзначав «терапевтичну роль» повернення суспільством до Початку Начал для породження «нового», «чистого», «ще не зношеного часу» [547, с. 52]. Адже незважаючи на зовнішню десакралізацію сучасного життя, «більшість «невіруючих» живуть під впливом псевдорелігій і деформованих міфологій», а за змістом й структурою культурне «несвідоме виявляє дивні аналогії з міфологічними образами і картинами» [547, с. 130]. Дійсно, апеляція до архаїки закономірна в контексті сприйнятої повсякденною свідомістю установки, у якій «архаїчне мислиться не як простий атрибут минулого, а як «чиста форма» всіх модусів часу», як «традиція», «спадщина», без якого було б неможливо саме наявне існування» [65, с. 9].

Ж. Бодрійяр підкреслює, що в ситуації, коли символічна співвіднесеність речей і людини в культурі виявляється втраченою, саме коннотації, що відсилають до міфу про першооснову, про природу й доіндустріальну працю, до предків, дитинства … стають останнім засобом «за допомогою знаків заново внести у світ доцільність» [46, с. 67]. А основними шарами культури, якими оперує міф, як указував у свій час А.Лосєв, є особистість, історія, слово й чудо [280, с. 160].

Процес відродження релігійних свят та обрядів пов’язаний з відродженням цілої мережі дохристиянських слов’янських вірувань. Етнічна релігія «Рідна Віра» існувала ще перед виникненням світових релігій та паралельно з ними, зберігаючи обрядово-звичаєві традиції у побуті та поведінці. Деякі елементи Рідної Віри в Україні потому зберігалися у двовір’ї, поєднавши язичницькі та християнські світоглядні ідеї. Відродження цієї релігії започаткував професор В. Шаян у 1934 р. Свої дослідження язичництва він втілив у праці «Віра Предків Наших», опублікованій учнями і послідовниками вченого у 1987 р. Рідна Віра

ґрунтується на язичницьких тлумаченнях Бога як всюдисущної сутності, яка проявляється через багато імен богів. Рідна Віра, максимально зберігаючи структуру та регламент прадавніх українських обрядодій, створює сучасну теологічну теорію з метою вдосконалення української людини, піднесення національної свідомості.

В Україні налічуються десятки громад-сповідників даної релігії: у Києві, Харкові, Чернігові, Миколаєві, Львові, Одесі й інших містах і селах. Серед української діаспори також є сповідники Рідної Віри, найзначнішою з яких відзначається Громада Рідновірів у Гамільтоні (Канада) при Дажбожій Святині. Київська Громада українських язичників відома під назвою «Православ'я», що пояснюється словосполученням як Прав – «Божественний закон» – і славлення – рідновірське богослужіння. Українські рідновіри мають своє вчення «Волховик» і «Православ: молитви до Рідних Богів», видається календар обрядово-побутових свят «Коло Свароже».

Інший неоязичницький культ – Рідну Українську Національну Віру (РУНВіру) – заснував Л. Силенко після Другої світової війні в українській діаспорі. Завдяки реформуванню політеїстичної язичницької віри українців, Л. Силенко сподівався на прийняття останніми нової запропонованої ним монотеїстичної картини світу, Згідно з нею, осягнути Бога українцями можливо лише як Дажбога. Лише це ім'я є істинним для Бога, яке сприяє поневоленню та вдосконаленню їх власного єства. Рунвіра встановлює для українців вагоме місце у релігійному житті планети.

Не визнаючи фізичного зображення Дажбога, оскільки прибічники РУНВіри рахують його за втілення духу, який не може бачити смертна людина, адже він є Волею, Правдою, Любов'ю, Милосердям, рунвісти звертаються до нього своєрідними молитвами, специфічними обрядами вінчання, хрещення дитини, поховання, по-своєму справляють свої свята. Символом цієї релігії виступає Тризуб на фоні сонячного палаючого диску. Основні заповіді зорієтовують віруючих на безкорисливе добро, щиру любов й душевне розуміння Бога, які об'єктивуються у шануванні духовних

цінностей наших предків, їх примноженні та збереженні. Основною культовою будівлею рунвірівців є собор Святині Матері України, що розміщається у м. Спрінг Глен штату Нью-Йорк у США. Громади (станиці) рунвірівців фіксує Америка, Канада, Австралія, Англія й інші країни, де мешкає українське населення. В самій Україні функціонують понад тридцять громад Рунвіри. Займається координацією їхньої діяльності священник київської громади «Дажбожа» Богдан Островський [279].

За справедливим зауваженням Г. Лозко, глобалізаційні процеси активного впровадження плюралізму політичних, ідеологічних, релігійних й інших доктрин невідворотно сприяють зниженню й навіть руйнуванню усталеного протягом тривалого історичного часу рівня гомогенності корінних етнічних народів. Наслідки такої ситуації можуть призвести до зменшення взаємодоповнення при соціокультурних взаємодіях, загрозливого зростання внутріетнічних і міжетнічних протиріч, радикальної трансформації у сфері релігійної свідомості. Універсальні релігії ховають у собі потенційну небезпеку через ідею вищості та винятковості однієї конкретної релігії, тим самим породжуючи релігійний фанатизм і ворожнечість щодо іновірців. Г. Лозко у зв’язку з тим радить з метою домогтися релігійної гармонії у суспільстві спрямувати свої зусилля у напрямку втілення принципу «єдність різноманітного», що проголосив Світовий Конгрес Етнічних Релігій (WCER) [235].

У ХХ ст. простежуються дві важливі тенденції розвитку людства: з одного боку, відбувався занепад тоталітарних ідеологій, а з іншого, – формування споживацького суспільства у розвинених країнах світу. Зазначені тенденції розвиваються на фоні канонізації загальнолюдських цінностей. В результаті зазначених процесів виникає новий тип цивілізації, який ідентифікується поняттям «постмодерн» [514, с. 49].

У вирішенні проблеми самототожності західноєвропейської культури у ХХ ст. більшість сучасних дослідників-культурологів схиляються до того, що неоміфологічну свідомість слід вважати одним з основних напрямів

культурної ментальності нашого століття у від символізму до постмодернізму. Міфологічне, пронизуючи фундаментальну культуру XX ст., надає їй тотальної міфологічності.

Характерним є те, що під вивіскою міфу функціонує не лише міфологія у вузькому розумінні, а й історичні перекази, історико-культурна інтерпретація попередніх років. Наприклад, реактуалізація національних традицій у російській культурі кінця XX ст. набула величезного масштабу. Символіка, образи та культурні герої, що є національними знаками архетипічних констант, беруться російською культурою з минулої, особливо прадавньої, билинно-міфологічної історії.

Така історія містить як саму національну традицію в її чистому споконвічному вигляді й соціокультурні зразки, що відсилають до цієї традиції, так і міфологізовані конструкти, з яких складається колаж неотрадиціоналізму й, оскільки й сама історія в сьогоднішню епоху – це «предмет конструювання, місце якої не порожній і гомогенний час, а час, наповнений «актуальною сучасністю» [35, с. 86]. Взагалі, як констатує Р. Барт, «людей цікавить у міфі не істинність, а застосовність» [28, с. 271]. Відповідно, традиційні символи експлуатуються у рекламному дискурсі [344], які часто стають предметом постмодерністських ігор.

Звернення до історичних і билинно-міфологічних джерел культури відбувається у всіх її сферах: архітектурі, літературі і мистецтві, соціальних стереотипах поведінки, політиці, дизайні товарів і змісті комунікативних джерел (радіо- і телепрограм, періодичної преси, рекламних оголошень тощо). Але як тільки найбільш явним образом релікти архаїчних структур культури зберігаються саме в соціалізованих сферах повсякденності, у тому числі у традиційних формулах соціокультурних практик (адже культура повсякденності пов’язана із самими глибинними архетипічними шарами колективного несвідомого), саме повсякденна культура стає в перехідні епохи найбільш насиченою символами й знаками традиційно-архаїчного характеру. Всеохоплюючий семіозис стає невід’ємною її характеристикою,

сама культура повсякденності набуває маркірований характер, а «історичні міфологеми як одна з форм переживання історії органічно вписуються в повсякденність [32, с. 74].

Найвище аксіологічне значення набувають найбільш далекі часи. І оскільки в рубіжній точці сходяться минуле й майбутнє, вона практично завжди характеризується феноменом «зворотної перспективи»: чим віддаленіше минуле, тим значніше його реактуалізація. Найбільш цитованим є самий прадавній рівень слов'янської культури (включаючи раннє Середньовіччя), а також культура попереднього рубежу століть, у тому числі модерн і художній авангард, які у свій час активно зверталися до символіки національних джерел. У цьому випадку відбувається цитування, тобто дворівнева темпорально опосередкована культурна референція.

З кожного історичного шару культурою вибираються дуже різні за зовнішніми характеристиками особистості й події, які здатні сформувати нову аксіологічну систему парадигматичних констант, санкціонуючи їх своїм високим культурним статусом, і репрезентувати складну культурну парадигму у всіх сферах сучасного життя [344].

У цілому в культурі Росії колективна індивідуація здійснюється на основі саме цих прадавніх національних архетипів. Масова й повсякденна культура матеріалізують духовну складову вектора історизації у формі розрізнених артефактів, які являють собою різні варіанти відтворення (від ідеологічних конструкцій до іронічної гри) таких російських традицій, як народні свята й народні ремесла, праця на землі, державність, релігійність [344].

Будучи свідомо і художньо орієнтованим на пошук образів естетичного узагальнення, неоміфологізм як форма неотрадіціоналізму образно моделює реальність як автономну художню сферу, створюючи на її основі світ культурних архетипів. Полісемантіка неоміфологізму в художній творчості визначає структуру і лексику образності, специфічну морфологію онтологічного статусу художньої реальності, яка опосередковує взаємодію

художньої свідомості з реальними традиціями і визначає її культурну закодованість у різних проявах - художньому, міфологічному, релігійному і т.п. Так з'являються твори, які стають знаковими, в яких звичайні явища трансформуються в легендні. Недарма перші прояви неоміфологізму були повязані з розквітом символізму та модерну. У зв'язку з цим постмодерна культура включає неоміфологічний діалог традиції з новацією, яка особливо чітко простежується в українському постмодерному дискурсі. У пошуках власної ідентичності національна культура творить нову етнокультурну реальність, яка, у свою чергу, призводить до нейтралізації проявів гуманістичної кризи постмодерну [87], [88].

Неоміфологізм як художньо-естетичне явище будується на вимогливо перспективному ставленні до міфологічних стереотипів минулого. Прихильники неоміфологіческого теорії швейцарського психоаналітика К. Юнга інтерпретують сюжети і образи новітньої літератури як символічне переосмислення архетипів найдавніших міфів [408, с. 79].Типове розуміння неоміфологізм передбачає орієнтування структури художнього твору на розкриття міфологемного сюжету, проте в ширшому своєму значенні це явище можна трактувати і як просте запозичення домінантних для певного часу міфологічних сюжетів. Тому неоміфологізм є формою традиціоналізму, який теж детермінується роллю традиції в історичному розвитку.

Українські дослідники неотрадіціоналізму переконані у концептуальній обумовленості традиції, оскільки бачать невідворотність занепаду і докорінної трансформації міфу - головного джерела традиційності в останні століття. Так, обов'язки духовних лідерів і стародавні ритуали замінюють церковні вчення, а з відділенням церкви від держави естафету духовного провідника намагається підхопити держава, зокрема чиновництво. Коли ж йому це не вдається, особливо після лібералізації режимів керівних держав Заходу в XX ст., Функція суспільної місії захисту традиційності як основи буття лягає на мистецтво [89]. При такому підході, для того щоб письменник міг назватися неотрадіціоналістом, йому потрібно лише проголосити своє

неприйняття всього нового і прогресивного. Подібну методологію зовсім не можна назвати послідовною, проте вона досі існує в науковому середовищі, особливо країн з недостатнім рівнем інформатизації та звернення знань.

Отже, символізм в культурі к є загальнолюдським, універсальним, але водночас національно-специфічним, етногенетичним. Українська система символічної картини світу є найдавнішою і найбагатшою системою традиційної культури. Вона породжена первісним синкретизмом, згодом утверджена формуванням українського фольклору, які відобразили історичні етапи світорозуміння символіки усної народної творчості. Водночас світогляд людини позначений нерозривною єдністю, одночасною присутністю у ньому раціональних і ірраціональних елементів. Картина світу українців представлена розмаїттям поглядів на природу символіки, її зміст від взаємного прийняття до діалектичного відкидання. У міфі присутні обидві концептуальні позиції.

При неотрадиціоналізмові відбуваються якісні видозміни призначення та змісту традиції. Це тягне за собою формування нової структурної специфіки у неоміфологічному художньому образі. Її особливостями є 1) надання онтологічного статусу культурній (мистецькій), а не життєвій реальності, 2) те, що між реальним життям і мистецьким твором розташовується традиція (культурна, мистецька), що трансформує звичайне життя у«життя у культурі» (легенду). Постмодерністський тип мислення, властивий сучасній людині, змушує її усвідомлювати глибоко філософські смисли та цінності (хоча вона й не ставиться до них занадто відповідально і всерйоз), і цей етап розвитку культури являє собою ситуацію суцільної перехідності та медіативності, яка все частіше з наявності варіативності поведінкових та життєвих стратегій інтерпретується неоднозначно. Унаслідок цього у свідомості людини з’являються численні форми неоміфологічного дискурсу.

3.2. Соціокультурний неотрадиціоналізм в обрядах побутово-життєвого циклу

В українській культурі особливе місце належить традиційним звичаям та обрядам. В наш час стає все більш актуальним науковий інтерес до витоків та розвитку українських традицій, звичаїв. Вивчення української традиційної культури, її збереження в умовах прискореної урбанізації та поширення «масової культури» – це турбота про її розвиток у сьогоденні та майбутті нашого народу. Адже традиційна календарна та релігійна обрядовість відображає етнічне, соціальне, історико-культурне життя людей. Гуманістична ідея є домінуючою в традиційній обрядовості українського народу. Досліджуючи трансформаційні процеси, які відбувались в календарній обрядовості впродовж тисячоліть, вплив міграційних факторів, заборони святкувань народних обрядів за радянських часів, назріла потреба аналізу формування неотрадицій в сучасній побутово-життєвій обрядовості.

Звичаї українського народу втілені в світовідчуттях, світосприйнятті, взаєминах між людьми. Все це здійснює істотний вплив на духовну культуру народу. Саме звичаї постають тим інструментом, який об’єднує людей в єдиний народ і націю. З появою первісних людей пов’язане зародження звичаїв, які з часом трансформувалися під впливом еволюції розвитку кожного народу. Це ті неписані закони, якими керується нація під час вибору на користь тієї чи іншої альтернативи життєдіяльності й розвитку.

Чимало вчених, письменників першої половини XIX ст., розбуджені діяльністю «Руської Трійці», сприяли накопиченню фольклорно-етнографічного матеріалу та глибшому пізнанню традиційної культури українців. Із середини XIX сторіччя народознавча наука виокремлюється в самостійну галузь. Створюються спеціальні наукові установи, товариства, які розробляють методику культурологічних досліджень, зароджуються нові наукові напрямки, течії, найбільш поширена еволюційна концепція розвитку

народів та їхніх культур, взаємовпливи в народних культурах, міграційні сюжети у різних жанрах усної народної творчості тощо.

Активізація наукового вивчення культури українців усіх регіонів почалася із створення наукової установи Південно-Західного відділу Російського Географічного Товариства у Києві (1873–1876 рр.). Члени цього товариства запровадили і поширили цілий ряд наукових програм з метою вивчення традиційної етнокультури українців.

Формування й збереження сталості традиційної культури в рамках традиціоналізму реалізується, зокрема, за допомогою обрядів життєвого циклу. Відтак соціокультурний неотрадиціоналізм пов'язаний безпосередньо зі способами існування традицій у сучасних умовах і механізмами трансляції й адаптації соціокультурного досвіду до мінливих умов. Вияв соціокультурного неотрадиціоналізму має особливе значення в сімейно-побутовій сфері, в обрядах життєвого циклу жінки, оскільки саме в родині й насамперед за допомогою жінок здійснюються збереження і трансляція етнічної культури. Обряди та календарні свята етнографічної групи українців увібрали в себе основні риси соціального життя, позначені впливом основного господарсько-культурного типу, розкривають естетичну, комунікативну, морально-етичну функцію обрядів та звичаїв.

Існування соціокультурного неотрадиціоналізму насамперед поєднане з особливостями сімейно-побутової сфери життєдіяльності – зокрема, з обрядами життєвого циклу. У соціокультурному неотрадиціоналізмі має місце процес ревіталізації обрядів життєвого циклу, який полягає у формуванні рефлексованих, упорядкованих соціальних норм. Процес ревіталізації є способом відродження того змісту, який містить традиція, але в іншому соціальному контексті.

Уявлення про традицію залежить від того, як їх міряти і як враховувати. Наприклад, традиційна цивілізація символізує бідність, деспотизм і т. д. Але такої твердої прив'язки не має. Етос, ціннісна система досить автономна: вона може реалізуватися в будь-якому режимі життя, без

залучення примітивної вульгарно-матеріалістичної детермінації – наприклад, природних сил. Навпаки, ціннісні детермінації не менш, а в деяких випадках більш сильні, ніж детермінації природного характеру.

Традиція охоплює об'єкти соціального успадкування та його способи, а найчастіше вона постає у формі звичаїв і обрядів, що відтворюють норми поведінки людини. У загальному фольклорному контексті радянське і пострадянське народне мистецтво, за нечисленними винятками, є різноманітними проявами фольклоризму, якщо розуміти його як широке коло явищ, об'єднаних загальною ознакою – функціонуванням традиційних елементів народного мистецтва, народних обрядів і фольклору у рамках сучасних неотрадиційних, модернізованих побутових, обрядових й естетичних систем.

У будь-якій релігії свято є істотним елементом культу. Під час свята люди вшановують те чи інше природне явище, історичну подію, божество, подію в житті певної людини. Не були винятком і свята українського народу. Аби виразніше зрозуміти езотерично-символічний та філософсько-історичний зміст християнських свят, які відзначалися в Україні XI – XIV ст., побіжно розглянемо свята, що були їх предтечею. З приходом на терени Русі християнської релігії докорінно змінився зміст свят, які традиційно відзначалися в релігійному житті та народному побуті. За реконструкцією Г.Лозко [273], українська язичницька обрядовість здавна мала два важливих цикли: календарні звичаї, котрі пов'язаними з астрономічними природними циклами і господарською діяльністю, та родинно-побутові, які називають соціальним роком. Хоча ці роки тісно переплітаються, в народі чітко протиставлявся повсякденний та святковий час: останній вважався священним. Як вірили язичники, саме в цей сакральний час посилювалася магічність слова. До богів доносилися молитви-слави, і вони допомагали своєму народові. Багатство обрядів повною мірою відображалося в календарях, які у VII – IX ст. мали назву «Кола Свароже», про що є відомості у «Велесовій книзі» [50].

Календарні обряди та дохристиянські святкування детермінувалися річними циклами й становили значну частину традиційно-побутової культури. У стадіальності життєдіяльності можна виокремити такі основні акценти: сезон весіль, де дозволялося укладання шлюбів; період заготівлі зимових запасів та час культу предків. Ці фактори містили триєдність людського буття: фізичне існування, продовження роду та духовного відтворення. Календарна обрядовість перебувала у такому ж логічному зв'язку із природою, маючи відповідно чотири цикли: зимовий, весняний, літній, осінній. Наведені цикли приурочувались до природних явищ, – з одного боку, і до відповідних їм видів сільськогосподарської діяльності, з іншого. Кожен цикл закінчувався і знову починався з тих же явищ природи, господарських та обрядових дій.

У дохристиянську давнину фундаментальною основою свят і календарних обрядів була релігійна складова, побудована на космогонічних знаннях і уявленнях. У світогляді того часу панували космогонічні та хтонічні тотемістичні уявлення, пов'язані із Всесвітом, рухом планет і Землі, персоніфікацією природних явищ, та анімістичні уявлення, обумовлені особливостями довкілля, природного середовища, тваринного та рослинного світу. Політеїзм прадавніх українців підкріплювалася вшануванням відповідних свят. Серед таких свят, що тривали впродовж року й утворювали «Коло Свароже» відзначалися: Свято Різдва-Коляди, Водосвяття, Громниці, Колодія, Новоліття, Вербниці, Великдень, Зелені свята, Купайла, Світовида, Покрови, Долі.

Основоположник традиціоналізму Рене Генон писав, що там, де людська спільнота дотримується своїх традицій, буття її буде щасливим, але воно загине, якщо зневажатиме закони людської природи [111].

З дохристиянських часів до наших днів дійшли веснянки-ігри в формі пісенних діалогів, які являли собою єдність жестів, рухів, слів, хорових ігор. Під час ігор імітувалися сільськогосподарські роботи: сіяння, жнива, орання, сапання, молотіння. Відчуваючи животворну силу рідної природи, селяни

намагалися шляхом поваги і шанування її духів та богів, що населяють потойбічний і небесний світ, а також світ земний, прославити, звеличити, умилостивити, сподіваючись на їхню благодійність по відношенню до родини, здоров'я, господарства.

Древньоукраїнські традиції увійшли до нас у побут і ми тепер не уявляємо без клечання Святої Трійці, навіть називаємо це свято «Зеленим святом». Українці на Великдень розмальовують яйця, відзначають свято Купала, худобу виганяють на Юрія.

Початок святкування Пасхи припадає на початок V сторіччя. До речі, наші пращури у побуті користувалися писанками, про що свідчать археологічні знахідки, розкопки стародавніх могил. Писанка, без сумніву належить до артефактів стародавніх вірувань, об'єктивуючи символіку сонячного культу та тодішніх ритуальних обрядодій, у святкуванні Сонця – Землі – Води – Весни. Птахи як вісники сонця, радості, весни дуже шанувалися нашими пращурами. Шануються вони й зараз. За допомогою пташиного яєчка, яке було амулетом, люди привертали до себе добрі, світлі сили, а лихі, темні – відвертали. Наші древні пращури вірили – писанки володіють чарівною силою, тому завжди вважали їх святістю, святістю особливою.

В писанці більше ста символічних малюнків. Кожен орнамент-малюнок має своє символічне, магічне значення. Писанка і крашанка в епоху християнської ери набули нового значення. Вони стали символом радості, щастя і віри у Воскресіння Христа як символ всепрощення, вселення радості, символ привіту. Масові народні свята як явище слов'янської художньої культури включають у свою структуру яскраві обрядові дії. Наприклад, веснянки в Україні традиційно виконуються з елементами обрядового хороводного танцю, умовною імітацією трудових процесів, мімічними й пантомімічними деталями, які образно підкреслюють піднесений настрій учасників.

Наприкінці ХХ ст. українська національна культура переживала складні процеси, що включали як творення й відродження, так і руйнування. Слід врахувати те, що розвиток культури українців протягом ХХ ст. здійснювався у складних умовах історії (війна, політичні переслідування, репресії, криза економіки, радянська уніфікація культури). На розвитку народознавчих, культурологічних дисциплін у 1920–1930-х роках позначився терор тоталітарного режиму і численні репресії народознавців. Була знищена ціла школа високопрофесійних вчених, які досягли значних успіхів у вивченні світоглядних уявлень, етномузикології.

У 1939–1940-х роках на західних землях України було зліквідовано радянською владою Наукове товариство Шевченка, яке за своєю суттю було академічною установою, мало авторитет у міжнародних наукових колах. Великим випробуванням для України і всього світу стала Друга світова війна. Наукові дослідження у повоєнний час в Україні з традиційної культури майже не проводилися.

Головне завдання радянської науки було направлене на вивчення паростків соціалістичного побуту, лише із 60-х років ХХ ст. розпочинається ґрунтовне дослідження традиційної культури, насамперед матеріальної галузі. В 60–70-ті роки ХХ ст. дослідження традиційної культури українців проводилося на еміграції передусім членами НТШ, яке відновило свою роботу у 1947–1948 роках за кордоном. Під керівництвом В. Кубійовича почалася підготовка «Енциклопедії українознавства».

Тільки кінець 70-х – початок 80-х років ХХ ст. ознаменований зацікавленням академічних вчених до переважно матеріальної культури українці. Вивчається народна архітектура, одяг. Культурологічні студії знаходять прихисток серед відважних аматорів, письменників, зокрема це Іван Прокопів, Степан Пушик, Іван Чорі та ряд інших. Помітний внесок у вивчення свят та обрядів, особливо окремих етнографічних реалій зробив етнолог В. Курочків. Особливо цінними є його міркування з приводу походження звичаїв водіння «Кози» та «Маланки». Порівняльний аналіз

святково-обрядової культури допоміг вченим підійти до осмислення структури компонентів, генези окремих реліктових явищ, виявити в загальноукраїнській основі обрядовості виразні локальні риси, притаманні етнографічним групам українців.

Період XX – початок XXI ст. характеризується поступовим зростанням наукових інтересів до витоків традиційної етнокультури в регіональних проявах, однак він уповільнений через економічні і політичні фактори. Генезу традицій та звичаїв чимало вчених пояснювали по-різному. Вчені минулих сторіч бачили походження календарних свят від східної міфології – індійської і іранської, що було характерно для наукових напрямків середини XXI сторіччя. Інші ж вбачали впливи греко-римських звичаїв.

Теоретичне осмислення традиційної культури українців, яка зберегла для нас величезну інформацію про історію, світоглядні уявлення народу є сьогодні одним із пріоритетних напрямів вивчення історичної науки. Спостерігаючи в XXI ст. відродження традиційної культури, віддаємо належне працям, які порушили низку актуальних проблем еволюції обрядів та звичаїв.

Для глибокого розуміння розвитку народних традицій та процесів трансформації в святково-обрядовій культурі українців посідає цілий ряд малодосліджених проблем. Одна з них – це культурний симбіоз давніх пластів обрядовості з нашаруванням християнських елементів. Наприкінці XX – початку XXI сторіччя з активізацією неоязичництва дискусії навколо впливу християнства на традиційну культуру загострилися. Існує декілька поглядів на цю проблему, які часами дуже різняться. Певне коло вчених переконане, що з введенням християнства, старий поганський зміст народних звичаїв християнської віри органічно ввійшов в суспільне і особисте життя наших пращурів. Думка очевидно є досить дискусійною. Полярну позицію займають прихильники давньої рідної віри, тобто первісних світоглядних уявлень. Вони вважають, що християнська релігія негативно вплинула на

еволюцію традиційної культури українців, спричинилася до втрати системи давніх народних цінностей і духовності.

Календарні свята та обряди етнографічної групи українців увібрали в себе основні риси соціального життя, позначені впливом основного господарсько-культурного типу, розкривають комунікативну, естетичну, морально-етичну функцію звичаїв та обрядів.

Войовничий атеїзм винищував народні звичаї. В умовах радянської дійсності була порушена природа еволюції традиційної народної культури. Ритуали святкування поступово спрощуються, вони отримують нове трактування та десакралізуються. Зрозуміло, що із зміною життя людини змінюється й мотивація певних ритуалів, котрі в умовах селянської сільськогосподарської общини відігравали роль замовляння. І досі, в сучасних умовах часто зберігається показна театральність святкування, але внаслідок розмивання та деструктації обрядових дійств втрачається відчуття особливого статусу події в житті українців.

Значної школи збереженню автентичної обрядовості завдавали часто аматорські спроби переробок обрядів, які видавались за оригінальні зразки народної творчості. Негативну роль відіграв в цьому і брак знань та інформації у працівників культури і освіти, які виступають організаторами святкування свят в Україні. В адміністративному порядку впроваджувалися загальнорадянські форми обрядової, святкової культури. Традиційна обрядова культура українців була позначена нашаруваннями, трансформаціями, модифікаціями у змісті та структурі.

Після перемоги Жовтневої революції святково-обрядову сферу віднесли до найважливіших соціально-ідеологічних чинників, невід’ємних складових державної політики. Тому виробилася нова, пристосована до нових соціальних реалій ХХ ст. система традицій і обрядів, дуже подібна до старої за формою, але якісно інша за змістом. Радянська влада намагалася проводити новоутворені свята під час «храмових свят», з метою обмеження вірних під час Різдва або Великодня. Всупереч перешкодам українці

(здебільшого західних областей) відчували себе частиною громад. Існування національних традицій захистило населення від тиску тоталітарного режиму. На жаль у багатьох містах Східної та Північної України українські національні звичаї та обряди малостійкі. О. Нельга аргументовано зазначав, що «проблема безетнічності є проблемою безсоціальності й навіть антисоціальності... безетнічні особи експансивного нахилу стають на шлях жорстокості, злочинності тому, що стосовно них не «спрацьовує» регулятивно-обмежувальна функція етнічного» [338, с. 52-53].

У такому контексті українські народні традиції після 1917 р. були віднесені до категорії шкідливих пережиткі. У руслі розгортання войовничого атеїзму і боротьби зі «святенництвом» їх всіляко викорінювали і забороняли. При цьому зберігалися найнеобхідніші церковні обряди – вінчання, хрещення дитини, похоронні відправи тощо. Хоча офіційна влада ставилася до них негативно, проте самі радянські чиновники нерідко вдавалися до застосування обрядів. Своєрідний феномен «двовір'я», коли одночасно із новими, соціалістичними святами й церемоніями, які повинні були сприяти «формуванню науково-матеріалістичного світогляду» радянських людей [406, с. 486], існували й стародавні релігійні традиції та обряди. При цьому «нова» обрядність так остаточно і не витіснила багатовікових релігійних традицій, хоча деякі її елементи досі зберігаються в сучасній Україні.

Відверто грубий, войовничо нігілістичний підхід радянської влади до такої делікатної духовної сфери, якими є звичаї і обряди, спричинив втрату багатьох народних святково-календарних традицій. Вони почали відроджуватися лише на початку 60-х років, у пору хрущовської «відлиги», що супроводжувалася деякою демократизацією суспільства.

Насаджування радянської культури призвело до значних змін у традиційній побутовій культурі українців. В 1964 р. розпочалася компанія антирелігійних ритуалів та свят. З цією метою в Москві відбулась нарада по радянським обрядам, де йшла мова про розробку і втілення «високохудожніх

ритуалів, художнього оформлення та примірного репертуару обрядів, сучасних свят та звичаїв...» [166, с. 159].

При Раді Міністрів УРСР 1 вересня 1978 р. було створено Положення про комісію по радянським традиціям, святам та обрядам. Існували сільські, селищні, районні комісії, котрі підпорядковувалися обласним, а ті в свою чергу Комісії по радянським святам, обрядам при Раді Міністрів УРСР, яка «спрямовує та об'єднує всю роботу, що проводиться в республіці з розповсюдження радянських традицій та обрядів, проведенню свят, поширенню ритуальних обрядів; координує й контролює діяльність комісій по радянським обрядам та традиціям при виконавчих комітетах міських та обласних рад народних депутатів, надає їм всеохоплюючу допомогу в організації вивчення та пропаганди радянських традицій та обрядів, проведенні свят, запровадженні ритуальних обрядів» [442, с. 52-53].

В таких умовах під тиском заборон та поширення сурогатів важко було зберегти автентичну традиційну культуру. Хоча громадяни, переважно ті, хто найменш залежав від волі місцевого керівництва, прості колгоспники, пенсіонери тощо продовжували дотримуватися старих традицій. У нової влади головним завданням стала боротьба з церквою. Уніатська церква в цей час була повністю розгромлена. Влада розпочала масову атаку на церкву під маскою антирелігійної пропаганди. Із закриттям церков набувало поширення таке явище як підпільна релігійність. Радянські ідеологічні працівники не раз стверджували, що боротьба з церквою має на меті визволити людину від непотрібних застарілих стереотипів, які заважали людині розвиватися. Між рядками антирелігійної риторики можна було вловити основний зміст: якщо обряди виражають віджилі людські стосунки, вони будуть гальмом на шляху остаточної ліквідації минулого. Саме таку роль відіграють в соціалістичному суспільстві релігійні обряди. Деякі з них набули в процесі історичного розвитку етнічного забарвлення і в силу цього сприймаються частиною населення як національні .

На перших порах ідеологічної обробки діячі культури намагалися перетворити Новий рік на революційне державне свято. Обов'язковими стали зустрічі Нового року у колі секретаря райкому, передовиків виробництва. Такі свята мали цілком визначений радянський символічний ряд – кремлівське вітання й куранти, робітники та колгоспники.

Ю. Бромлей, котрий визнавав, що свята сімейно-приватного та громадянського циклу в Радянському Союзі знаходяться все ще в стадії становлення та пошуку [59]. Це означало, що такі свята не перетворились на традицію і не мали єдиної структури, що відрізняє свято як частку традиційної культури від різних політичних мітингів. В календарі СРСР взагалі не було сімейних свят, оскільки 8 березня навіть більше було наповнене політичним та соціальним змістом. Було значно скалічено або ліквідовано український символічний, національний простір. Національна символіка повсякденного життям українців поступово винищувалася.

Після виголошення незалежності України, відійшли остаточно в минуле заборони та переслідування традиційних українських свят. На хвилі культурно-національного відродження інтерес до традицій зростає, особливо до дійств народних обрядів, котрі в той час виконували також функцію політичної дії. Відродження державності України у 1991 році викликало поновлення інтересу до фольклорного надбання.

Відродження і подальший розвиток національних традицій співпадали з піднесенням національної свідомості. Починають відроджуватись і традиційні обряди. Український народ зберіг свої стародавні звичаї, які виразно виявляють себе у відновленні традицій у суверенній Україні. Все більший інтерес у вчених викликають різні аспекти відтворення традиційної обрядовості.

Можна стверджувати, що структура духовної культури, календарна обрядовість, фольклор мають загальноукраїнську основу. На території України автохтонне населення має свої морально-етичні засади та етнографічну скарбницю української нації. Найбільш стійкою в українській

духовній культурі є обрядова творчість, оскільки в ній яскраво проявляється специфіка того чи іншого етнографічного регіону, яка з його внутрішнім історичним розвитком та зовнішніми іноетнічними впливами панівних культур. Цінні відомості про святкування нашими предками зберіг землеробський календар, віднайдений та розшифрований російським вченим Б. Рибаковим [315, с. 41].

Останніми роками можна почути, що українці втрачають свої звичаї, традиції, самобутність. З цією думкою можна погодитись лише частково. В цілому український народ продовжує зберігати традиційну культуру в духовній сфері. Традиційна культура, що відроджується, дає основу для успішного розв'язання економічних, культурних та соціальних проблеми, які виникли в період розбудови незалежності України. Водночас етнокультурні процеси, що відбуваються сьогодні в урбанізованому середовищі наших міст, викликають занепокоєння науковців. Духовна українська культура складалася на протязі всього формування української нації, проте в наш час відбувається процес руйнування деяких елементів української традиційної культури.

Український народ зберіг обрядові традиції, які йдуть від кореня етнофонду культури, зокрема, функціональне призначення свят, необхідних для життєдіяльності людини. «Найбільш стійкими традиційними елементами духовної культури, – зазначає Ю. Бромлей, – є, наприклад, календарні звичаї та обряди, в яких виявляються, по-перше етнічна специфіка того чи іншого народу, по-друге риси, що засвідчують генетичну спільність та однакові чи подібні закономірності історичного розвитку певних етносів, і по-третє, – ознаки, властиві загальнолюдській культурі. З цієї точки зору дослідження календарних звичаїв та обрядів теж відіграє особливу роль у комплексі невідкладних завдань сучасної етнографічної науки» [58, с. 364].

На протязі багатьох віків народні звичаї трансформувались, втративши свою релігійно-духовну семантику: «Те, що мало в цій обрядовості релігійно-магічні функції, було відкинуте, а те, що виражало земні переживання і

думки, стало розвиватися незалежно від будь-якої релігії по лінії народного мистецтва. Відбувався процес взаємного поділу, відокремлення релігії й мистецтва, перетворення цих форм духовної діяльності в самостійні» [452, с. 105].

До нашого часу українці зберегли традиції поклоніння своїм померлим родичам. Ці вірування сприяють приплоду худоби, збільшенню урожаю, позитивному впливу на здоров'я людини. Не випадково, основна обрядова страва Свят вечора – кутя з медом, миску з якою лишали на ніч на столі для душ померлих родичів. Випікання на Галичині різдвяного хлібу-книшу, що мав назву «душа», також пов'язано із шануванням душ померлих родичів.

В перший післявеликодний тиждень по всій Україні відбуваються поминання (в різних місцевостях мають назви «проводи», «гробки», «діди»). В церкві в цей день відправляється заупокійна літургія. Умилостивлені пращури сприяють збільшенню здоров'я та віку у людей, покращенню врожайності. На Спаса також поминають померлих родичів, ставлячи миску зі стравою на піч на ніч, щоб їли «діди». В цей день просять пращурів забезпечити гарний урожай на наступний рік.

Навіть у наш час на Зелені свята (Клечальну суботу) на Поділлі збереглась традиція поминати померлих, які на кладовищі трапезують поряд з живими. Особлива звичаєвість пов'язана з клечанням – прикрашанням хати перед Святою неділею квітами. Гілки липи, клена, м'яту, полин вішають над дверима, біля вікон, в хліву з метою запобігання впливу відьом, дії яких на Зелені свята активізуються. Оберегом від них є первоцвіт, осика та інше зілля. Клечальним зіллям миють голову, носять в якості оберега. Культ рослинності зберігся до початку XXI ст.

Ще з літописів відомий обряд водіння Куста, який в наш час поширений на Поліссі. Різновиди цього звичаю побутують на Полтавщині (водіння Тополі), на Чернігівщині (водіння Тополі), на Чернігівщині (ставити «дуба»). В обрядах функціонують складчина, ритуальні трапези. З плином часу одні

магічні дії нашаровувались на інші, мали вплив різних історичних епох, занепадали та трансформувались в естетично-розважальні.

У святково-обрядовій сфері духовної культури традиції функціонують на звичаєвій основі, виступаючи втіленням автентичності, первинності та нерефлексованості. Специфіка обрядової трансляції традиції передбачає безпосередньо-практичну форму дій, наявність суворо регламентованої поведінки (ритуалу), усного передання у міфології та фольклорі. Так, проводячи аналіз Купальських пісень, ритуалів, чаклувань, легенд, ми можемо з великою впевненістю сказати, що крім вірувань, пізнання, відображення бажань слов'ян-українців у цих традиціях приховані глибокі ідеї. У звичаях розпізнається вищість любові й кохання над усім матеріальним, співзвуччя людини й природи, людське щастя, тайна шлюбу. Українські святкування вражають нас мудрістю віків, прагненням до ідеалу, пізнанням себе та навколишнього світу.

Обряд і ритуал – феномен формалізованої поведінки, сукупність суспільно-значущих дій, які мають переважно символічне значення та сприяють зміцненню соціокультурних зв'язків між членами певної групи або між групами. Зокрема, ритуал та обряд органічно пов'язані з віруваннями конкретної спільноти, її уявленням про світ, міфами та цінностям. «Обряд та міф відтворюють один одного, перший – у формі дійства, другий – у формі пам'яті», – писав у зв'язку з цим К. Леві-Стросс [259, с. 218].

Після здобуття української суверенної держави було висунуто концепцію розвитку духовності народу, поєднаного з розвитком культури, відродженням його обрядово-святкової культури. Релігійні свята українців зазнали на собі впливу двовір'я. Як у минулому, так і тепер спостерігається перенесення функцій язичницьких богів на Ісуса Христа і святих мучеників, надання побутовій язичницькій звичаєвості християнської інтерпретації та символіки (віра в святенність покуття, прикрашання рушниками ікон тощо), паралельне виконання язичницьких і християнських обрядових дій,

поєднання суто святкових феноменів: Різдва Христового з Колядою, Купайла – зі святом Іоанна Хрестителя тощо.

Нині відновлені й широко практикуються театралізовані масові обряди та свята всіх річних циклів – «Різдвяні вертепи», «Новорічні колядування», «Закликання весни», «Великодні дзвони», «Заплітання шуму», старовинне дійство «Вулиця» тощо. В багатьох регіонах України повернені до громадського побуту традиційні народні свята «Зелене поділля», «Купала».

В Україні до XXI ст. збереглась традиція святкування Масляни (Масниці, Сирного тижня, Колодки, Колодія), яке користується великою популярністю в усіх верствах населення. Це традиційне свято мало завжди жіночий початок: від початку до кінця воно керується жінками. Основна ідея свята – ініціація шлюбних стосунків та дітонародження. Особливістю української Масниці було прив'язування колодки до ноги парубка чи дівчини за те, що вони вчасно не одружилися (мається на увазі тиждень м'ясниць перед Масницею). Це був тиждень переходу від м'ясних страв до молочних. За стародавнім звичаєм на перший день масляної господині готують холодець із свинячих ніжок, тому в народі цей день називають «ніжкові заговини». Господині пекли пироги з сиром, гречані млинці, смажені на смальці або маслі. Заміжні жінки увесь тиждень справляють «колодку», погулявши, співають: «Масляна, Масляна, яка ти мала, – якби ж тебе сім неділь, а посту одна!».

Щоб жито родило, жінки в'їзджали в хату на коні, переодягнувшись на козака, та підперізувались житнім поясом. Цей звичай зустрічається на Кіровоградщині. Підтвердженням того, що звичай «Колодки» має витоки з часів матріархату є соціальна рівність: в святі не розрізняються багаті та бідні, верховодять в «Колодці» жінки. В звичаї «Колодки» присутній громадянських характер свята, що дає підставу стверджувати, що в добу родового побуту справа одруження була основною. Рід мусив дбати про одруження молоді та народження дітей. Елемент магічних дій в деяких

місцевостях має звичай сповивати колодку пелюшками від 2-3 матерів, які мають дітей-немовлят.

Свято «Колодки-Колодія» мало жартівливий характер, в основі якого лежала загальна веселість, енергійність, миролюбність.В давнину це свято було розповсюджене по всіх українських землях. В святкуванні приймали участь всі соціальні стани: переходом до весняних свят є м'ясниці (зимні м'ясниці), з їх веселими забавами й танцями (танцювали на коноплі), зі слідами західних впливів (карнавалу), куди треба зарахувати й західноукраїнський звичай прив'язувати дівчатам і парубкам колодку.

До середини XX сторіччя в українських селах зберігся звичай переодягнення чоловіка в жіночий одяг, обв'язування його клоччям «прядінням» з метою вдалого виконання прядільних робіт під час посту. Одним з елементів святкування Масниці є рядження. На Полтавщині, Сумщині до наших днів зберігся звичай наряджати жінку «старою бабою», а потім «старим дідусем», що символізує короткий піст. На Тернопільщині ряджені «іграли на народних інструментах» (качалках, скрипках).

Відчуваючи животворну силу природи, селянин намагався шляхом шанування її богів та духів, що населяють небесний і потойбічний світ, а також земний світ, умилостивити, прославити, звеличити, сподіваючись на їхню благодійність по відношенню до родини, господарства, здоров'я.

Благовіщення – свято воскреслої землі, пробудження природи, яке належить до 12 основних свят церковного календаря. Воно сповіщає про відвідання архангелом Гавриїлом Діви Марії та новину народження Ісуса. Люди вірили, що на Благовіщення, як і на Великдень, сонце, виходячи, грає та всміхається.

Здавна на свято Благовіщення дівчата співали веснянки («перегуки»). Обрядовими піснями молодь пробуджувала природу, спонукала рослини до життя. В піснях-веснянках цілющими та магічними властивостями були наділені трави-чорнобривці, васильки, рута.

З дохристиянських часів до наших днів дійшли веснянки-ігри в формі пісенних діалогів, які являли собою єдність жестів, рухів, слів, хорових ігор. Під час ігор імітувалися сільськогосподарські роботи: сіяння, жнива, орання, сапання, молотіння.

У веснянках-гаївках, які водять виключно дівчата, звеличується краса, вірність, любов. Всі веснянки дишуть здоровим, чистим почуттям радощів життя і молодої світлої сили. Наприкінці ХХ ст. на Західній Україні побутувала традиція водити хороводи та співати веснянки на цвинтарі та біля церкви. Ці обрядові дії вшановують померлих родичів та забезпечують приход весни. За звичаями подолян в їх місцевості існують звичаї заворожування пролісків та топтання рясту, яке символізувало життя: «Топчу, топчу ряст, дай Боже діждати і на той рік топтати!»

У традиційно-побутовій культурі українців всупереч християнському віруванню збереглося чимало елементів язичницької старовини. Симбіоз християнських та язичницьких уявлень виразно простежується в накладанні християнських свят на обрядово-ритуальну структуру дохристиянського народного календаря і в створенні нових видозмінених язицько-християнських обрядів [418, с. 18].

Чимало релігійних свят у сучасній незалежній Україні проводяться із застосуванням світських елементів, але із збереженням віками складеного ритуалу. Державними з релігійних свят стали Різдво, Великдень і Трійця. Як вважають українські науковці О. Різник і О. Грищенко, більшість українських громадян святкує їх не з релігійних переконань, а з поваги до культурної традиції, вбачаючи у цьому провину атеїстичної пропаганди в СРСР [414, с. 499]. Але, незважаючи на це, релігійні свята міцно увійшли до масової свідомості завдяки засобам інформації: літургії основних конфесій України УПЦ КП, УГКЦ, УПЦ-МП та звернення їхніх керівників до населення української держави транслюються телерадіокомпаніями.

Найбільш яскраво, на наш погляд, проводиться зараз Новий рік, Різдво, Водохреща. Святкують Калиту, Маланку. Знову відроджений забутий вертеп;

співають щедрівки, колядки; ряджені бажають щастя, здоров'я, добробуту людям. Колядування і щедрування знову повертаються до нас, набирають духовної сили. Величальні пісні лунають по селах, містах, звучать по радіо, у телепередачах. Втрати від зневаги народного художнього набутку даються взнаки.

В Україні діє достатня для задоволення потреб віруючих громадян мережа церковно-релігійних інституцій. Протягом останніх років динаміка її зростання має сталий характер. Швидкими темпами, порівняно із традиційними церквами, зростає кількість неорелігійних і протестантських організацій. Водночас, зберігається історично притаманне Україні домінування православ'я. Практично всі конфесії в Україні мають регіонально визначену мережу своїх структур.

Водночас політична атмосфера є безпосередньо присутньою у святі. Фальш, протиріччя, розлади у суспільстві в повному обсязі відчутні у святі. Масове свято, ініційоване зверху та не підкріплене життєвою правдою, не відповідає суті масового народного дійства та приречене на зникнення. Наприклад, коли в Елладі занепали суспільні ідеали і демократія, разом з ними щезли й народні свята. Наявність нетрадиційних релігій і вільне проведення релігійних свят їхніми представниками свідчить про свободу віросповідання в нашій країні та зміцнення демократії.

Наприклад, рунвісти Києва мають можливість вільно відправляти обряди за своєю вірою. Кілька років вони збираються на Трухановому острові, щоб відзначити Купальське свято. При цьому шаблею окреслюється магічне коло, яке окроплюється водою й обсипається попелом. За допомогою живого вогню запалюється купальське вогнище. Після вшанування славних пращурів відбувається традиційне перескакування через вогонь: спочатку юнаків, а потім дівчат.

Обряд пускання вінків на воду відомий в народі ще з дохристиянських часів. Якщо вінок наздоганяв вінок – пара побереться та буде довго і щасливо жити. А якщо ні – втрачена надія на вдалий початок сімейного життя. Біді,

що напрочили вінки, можна зарадити найвищими силами: вогнем і водою. Свято Купала відбувалося на честь стихій води та вогню. Хлопці та дівчата обливаються водою та скачуть через вогонь, відводячи від себе біду.

На Звенигородщині крім вінків пускали на воду й купалицю з запаленими свічками. На Поліссі деревце спалювали, а попіл використовували з лікувальною та захисною метою.

Характерні ознаки анімістичного світогляду – це ворожіння на Купала: заворожування роїння бджіл та медозбору, заворожування доброго урожаю. В разі отримання від «Купалочки» свіжого вінка – одруження у скорому часі та багато інших. Вінок – символ щастя, одруження, добробуту, успіху. Це гадання у дівчат у давнину було благанням бога кохання Купала послати їй пару, щасливе життя. Мало що змінилося в натурі української дівчини й сьогодні.

Купальські пісні виникли в далеку давнину, в добу родово-племінного побуту. Деякі з них змінились, відійшли від купальських тем і увійшли до весільних, коляд, народних про кохання, жартівливих пісень. Окремі теми зберегли яскравий первісний зміст. У Купальських піснях широко розвинутий культ природи, адже на Купала вся природа «грається» – дерева та рослини можуть переходити з місця на місце. В це свято природа досягає найвищого розквіту та краси. В день Купала радіють люди, тварини, вода, земля.

За анімістичним світоглядом – природа жива, має душу. Душі покійників, що відлетіли у вирій, прилітають до нас. Культ покійників мав значне місце в Купальськім обряді. В образі Марени українці уявляли своїх родителів-прародителів. В давнину покійників замість поховання пускали на воду – «за водою».

Містерія Купала – сонячного божества наших предків, ознаки культу сонця дуже виражені в купальських святкуваннях. До наших часів дійшло прислів’я: на Купала «сонце грається і купається». Перед ворожінням дівчата підіймають вінки високо до сонця та водять хороводи лише «за сонцем».

Культ квітів був поширений в давній Русі ще у добу родового побуту. Квіти в народі користуються великою повагою. Квітками оздоблювали весільне гільце та коровай, хати під час свят, ставили на могилі покійника. Християнство прийняло пошану до квітів: чотири рази на рік в церкві святять квіти. Декілька разів на рік в храмах святиться й вода. В давнину зіллям лікували, заворожували, відганяли зло, приворожували.

Культ води був надзвичайно поширений ще у дохристиянських часів. На Купала мусили всі скупатися – очиститися. Купальську росу збирали, зберігали та використовували при хворобах та чаклуваннях.

Вода благовіщенська, водохрещенська, стрітенська, купальська у людей була запобіжним засобом в боротьбі з лихом та смертю. Як боротьба з духами під час похорону проводиться за допомогою води, вогню, шума, так і весняне очищення в першу чергу знає три засоби: обливання, очищення через вогонь і прогнання через викликання шуму: до цього, правда, приєднуються ще два нові способи – оборювання або взагалі обхід та очищення повітрям (обмазуванням) [429].

Зі святом перемоги весни Стрітенням-Громницею пов’язані свячення води та свічок, що вважаються чарівними. Їх святили в церкві і засвіченими несли до своїх хат з метою збереження їх від пожежі, надання людям здоров’я, приплоду у худоби. Стрітенська вода мала безліч чарівних властивостей: лікувала рани, рятувала від відьом та «пристріту», нею кропили вулики перед виставкою весною, окроплювали худобу перед першим вигоном на пасовисько, кропили чумаків перед подорожжю по сіль в Крим.

Після прийняття християнства в день Юрія Переможця святили воду, поля кропили святою водою, благаючи зберегти урожай, качалися на зеленім руні на всі боки, причакловуючи багатий урожай (цей звичай існує і в наш час). В день св. Юрія сходить весна на землю, коли її перед тим тільки виглядали та викликали. Юрій або Юрай, інколи Рай – це наче Син Божий, що відкриває небо й пускає дощ і росу на землю. В цей день роса має цілющу

силу, нею промивають очі, на Юр'єву росу виганяють до схід сонця худобу [429].

До літніх сакральних свят тисячолітньої давнини належить заворожіння бродів-переходів, очищення й освячення рік, ставків, криниць. Люди, які жили біля річок, завжди мали необхідність переходити річку «у брід». Первісні люди вірили, що на броді є добра сила, яка рятує людей, оберігає від небезпеки. В давнину біля бродів ставили кам'яні баби, які виконували роль оберега. З метою умилостивлення добрих сил первісні люди здійснювали хресні ходи до бродів, під час яких священик святив воду, служив молебен, один з господарів розкидав по землі татар-зілля.

На Юрія, Зелені свята чи в петрівчані дні відбувались священні походи на річку або ставок. Ці дії мали на меті не лише очищення води від злих сил, це була ода воді – «Найвищому чистителеві й святителеві». Починався похід вранці, під час шестя проходили священні танці та магічні співи на честь води. Суть священних обрядів полягає в умилостивленні водних сил; віддання шани душам покійників (існувало вірування, що прародителі припливали водою); умилостивлення русалок, щоб безпечно було купатись; заворожування води з метою надання їй чудодійних властивостей з метою зміцнення здоров'я людей та худоби.

На території України зустрічаються підземні джерела з холодною водою – невеличкі кринички. В них вода цілюща, як кажуть в народі «помічна». Селяни завжди брали її з собою під час жнив, бо вірили, що вода із Криничок є чудодійною, вона допоможе під час жнив не покалічитись серпами, сонце не буде так сильно пекти, люди та коні обов'язково будуть здорові. До Криничок щороку під час Зелених свят, Русального тижня, Івана Купала, Іллі відбувалися хресні ходи.

На Україні по селах існував звичай очищення сільської криниці. В дохристиянські часи існувало вірування, що криницю охороняють добрі духи-опікуни людського роду, але криницю намагаються опанувати і злі сили, а в цьому випадку люди будуть хворіти. Щоб цьому запобігти люди

кропили криницю водохрещенською, юріївською, благовіщенською, купальською водою. Біля криниць насаджували верби, на гілках яких сиділи добрі духи-опікуни, яким було потрібно бачити воду в криниці з метою охорони людей та заподіяння їм всякого лиха.

Криниця в народнім уявленні є символом багатства, чистоти, святості. Дівочі дії магічно пов'язані з криничною водою: «Будь здорова, як вода; багата, як земля; щаслива та весела, як весна». Під час сакральних походів біля криниць на столах ставили запалені свічки, коливо, благовіщенську та водохрещенську воду. Вода та горящі свічки знаменували очищаючу силу, здоров'я для людей і тварин.

З глибокої давнини до нас дійшли відомості про «Польову Криницю», яку копали громади, або парубки, які давали обіцянку ніколи не одружуватись. В народних «любовних» піснях розвивається мотив безнадійного кохання:

Культ вогню був ще у наших пращурів, які шанували його як святиню. Люди вірили, що він взятий з неба від бога сонця. Вогонь дає тепло та добробут людині. На Купала пускали хлопці з пагорбка колесо, обгорнуте соломою (щоб горіло) на честь сонця-вогню, його «небесного бігу». В своїх працях Б. Рибаков дійшов висновку, що вогні на честь сонця (чи персоніфікованого бога сонця на зразок Дажбога), рудименти яких зафіксовані на широкому просторі в XIX–XX ст., почали розпалювати ще три тисячі років тому. Вогонь у давнину добували тертям однієї деревини об іншу. З часом ця дія набула обрядового статусу, перетворившись в ритуал. Цей вогонь східнослов'янські народи називали цар-вогнем, царем неба, святим, живим вогнем [421, с. 318].

Культ прощання з літом – шанування Купала, його поховання та оплакування. У всіх купальських ворожіннях відчувається лейтмотив прощання з літом. З днів Купала вже рослинність не росте, а лише визріває. Оплакування Купала символізує літо, що проходить, завмирає на зиму.

Свято Купала пережило декілька періодів і вилилось у свято молоді та добору пари. Аналізуючи Купальські пісні, ворожіння, ритуали ми можемо сказати, що крім вірувань, пізнання психіки, відображення бажань слов'янина-українця у цих звичаях приховані глибокі філософічні ідеї. Ми зустрічаємось з питаннями про вічність людини, співзвуччя душі людини з природою, тайну шлюбу, людське щастя. В українських святкуваннях, піснях, легендах сучасників вражає високий вияв людяності, прагнення до ідеалу, до пізнання себе, природи, світу.

Відродження та становлення національної культури невід'ємне від повернення із забуття старовинних вірувань та народних обрядів. Доступність і зрозумілість фольклорних фестивалів, ярмарок та народних гулянь робить їх привабливими для різних категорій населення. Цим компонентам обрядової, святкової культури внутрішньо притаманні високий рівень імпровізаційності, динамізм, емоційна розкутість, адекватне відображення явищ соціальної дійсності. Плідною святковотворчою діяльністю займаються нині активісти культурно-національних товариств (болгарських, єврейських, угорських, польських та ін.). Національні свята організуються в місцях компактного проживання представників певного етносу. У кожного регіону є свої особливості проведення трудових, сімейно-побутових, родинних обрядів і свят. Вони організуються з врахуванням ретельно вивченої символіки та місцевої звичаєвості.

Обрядове дійство як фольклорно-етнографічний феномен сприяє створенню атмосфери гармонії стосунків між людьми. Ритуальність, що присутня в масовому театралізованому дійстві, робить усталеним його сценарій, й у такий спосіб сприяє традиціоналізації. Ритуал, збагачений елементами імпровізації, робить свято виразником кращих набутків народної етики та естетики, інтегратором великих мас людей. Останнє у повній мірі стосується відроджуваних свят Козацької Покрови та Різдва Христового.

Традиційним стало відправлення урочистих молебнів за Україну у Софійському та Володимирському соборах столиці, львівському соборі Св.

Юра та ін. на честь Дня Незалежності, в яких беруть участь, як правило, вище державне керівництво України, народні депутати. В урочистій літургії у святій Софії Київській беруть участь Президент України, вищі державні посадовці, ієрархи найважливіших релігійних конфесій в Україні.

Заклик до відродження духовної культури нації та історії сприяв появі нових форм масових театралізованих дійств: свят кобзарського мистецтва, козацьких забав, свят «співочого поля» та ін. В якості нового різновиду культурного спілкування постало творче звітування областей України з культурно-мистецькими програмами в м. Києві, – акція, в якій бере участь велика кількість окремих виконавців та колективів й до організації якої причетна практична вся Україна. Цікаві мистецькі знахідки, показані в цих оглядах-звітах, рівень професіоналізму й неповторний фольклорний колорит кожного регіону створюють плодюче поле для подальшої діяльності на ниві культурного розвитку нації.

Відроджене наприкінці XX ст. козацтво є спадкоємцем та продовжувачем ідейних та духовно-моральних засад своїх славних попередників. В незалежній Україні воно знову запитане в контексті необхідності повноцінного існування української національної ідеї, самоорганізації і самоврядування українства. Опікуючись проблемою формування патріотичної свідомості молоді, регіональні керівники звертаються, з-поміж іншого, до географії історії. Донецька громада запорізького козацтва особливо шанує місцевість Козацьку пристань на Слов'янщині поблизу селища Райгородок, заснованого майже 300 років тому на вільних українських землях. Саме сюди, на берег річки Сіверський Донець, поверталися з далеких походів відважні козаки і стояли в дозорі, захищаючи кордони рідної землі. Нині на цьому місці встановлено Хрест і пам'ятний знак, на освяченні яких були присутні керівники області та реєстрового Українського козацтва.

Це надихнуло працівників культури на проведення Відкритого фестивалю творчості козацтва «Козацькому роду нема переводу». Його було

вирішено провести у вересні 2003 р. в рамках Національної програми відродження козацтва. Співзасновниками й активними пропагандистами фестивалю стали козацькі формування Донецької області. Культурницькі заходи його відбулися в Новоазовському й Володарському районах, а також у м. Маріуполі. Фестиваль відкрився він творчою акцією «Ми – козацького роду», в якій своє мистецтво презентували етнографічно – фольклорні колективи з Запорізької, Кіровоградської, Вінницької, Житомирської, Одеської, Сумської, Рівненської, Херсонської й Чернігівської областей, а також Кримської Автономної республіки.

Козацьку самобутність Донеччини презентували відомі далеко за межами області митці – народний ансамбль танцю «Квітень» з Маріуполя, заслужений ансамбль танцю і пісні «Донбас», народний ансамбль танцю «Юність Донбасу» з Донецька, народний фольклорний ансамбль «Краматорські хлопці та дівчата» та інші.

Наших сучасників та науковців цікавлять реалії історичної дійсності, яким не підвладні зміни, модифікації та трансформації, що відбувались в традиційній культурі українців протягом останнього століття: «Найбільш стійкими традиційними елементами духовної культури є, наприклад, календарні обряди та звичаї, в яких виявляються, по-перше етнічна специфіка того чи іншого народу, по-друге риси, що засвідчують генетичну спільність та однакові чи подібні закономірності історичного розвитку певних етносів, і по-третє – ознаки, властиві загальнолюдській культурі. З цієї точки зору, дослідження календарних звичаїв та обрядів теж відіграє особливу роль у комплексі невідкладних завдань сучасної етнографічної науки» [58, с. 364].

Герої кінофільмів «Тіні забутих предків» С. Параджанова, «Криниця для спраглих» Ю. Іллєнка, «Камінний хрест» Л. Осики існують в світі ритуалів і обрядів. Глядач має можливість опинитися у найдальшій культурній периферії, на Гуцульщині, котра зберегла національне буття саме

завдяки віддаленості, створила ситуацію національної ідентифікації, яку вилучили з життя в радянські часи.

Справді, адже «старе, – як зауважив А. Тремль, – це фундамент, на якому стоїмо ми в сучасності, з котрого ми потрапляєм в майбутнє. З нашого минулого походять розрізнення, за допомогою яких ми мислимо і діємо. Якщо ми забуваємо про цей ґрунт, наші думки та дії стають безгрунтовними. Якщо ми бажаємо зрозуміти нас самих та нашу сучасність, слід зануритися далеко у минуле» [573, с. 76].

В процесі історичного розвитку етнокультурний досвід кожного народу в процесі історичного розвитку безумовно зазнає змін, але етнофонд культури продовжує жити у інших системах професійної і традиційної культури, виконуючи свої важливі пізнавальні, виховні, соціалізуючі функції. Відбувається трансформація обрядовості, багато магічних елементів переходять в ігрові, розважальні.

Вік глобалізації вніс певні негативні зміни в поглядах на сімейні цінності. Легковажність щодо шлюбних обов'язків, порушення морально-етичних норм у стосунках між батьками, дітьми та онуками актуалізує необхідність звернення до етновиховної системи в традиційній культурі. Здавна виховання етики, поведінки в сім'ї певною мірою формувалося й засобами святково-обрядової культури. Особлива виразність щодо сімейних цінностей простежується у святах та обрядах зимового циклу Гуцульщини.

Традиційні елементи обряду, побутування яких підтримується нормами суспільної поведінки й психології, утворюють емоційну святкову атмосферу своєю невимушеністю, елементами гротеску й карнавально-святковим світовідчуванням. Завдяки рисам традиційності обряд набуває неповторного, властивого лише конкретній місцевості колориту. В традиційних обрядах люди намагаються в традиційній звичній для них формі задовольнити свої національні почуття. І хоча на технологічному рівні, на якому жили наші предки-селяни, звичайно, крім як у рамках їх традиційної народної культури вижити було неможливо, але прийде час, коли й на рівні тієї цивілізації, до

якої ми звикли, теж не можна буде вижити без повернення до традиційних цінностей. Вони будуть реалізовуватися в іншій формі, тому не слід перебільшувати натуралістичну складову й думати, що коли ми вертаємося до традиціоналізму, то обов'язково прийдемо до деспотизму і бідності. Ні, звичайно [168].

Синкретизм обрядових форм, синтез традицій і інновацій – цей шлях розвитку етносоціальних обрядів пропонує сучасна соціальна дійсність. Традиційне й інноваційне не просто репрезентують поєднання двох граней культури, а утворюють сутнісну характеристику процесу її існування та розвитку. Інновація не може виникнути поза традицією, навіть якщо вона її повністю заперечує. Отже, будь-які інновації генетично зростаються з традиціями, вбирають їх в себе. В певному сенсі традиція та інновація виступають не лише механізмами розвитку, а й механізмами становлення суспільства [350, с. 154].

Ні традиційна наука, що в силу своїх особливостей потребує освоєння спеціальних методик і технологій, ні традиційна релігія й ідеологія, розколоті внутрішніми суперечностями, не може запропонувати щодо цієї ситуації ефективні й прості засоби вирішення. Вихід з кризи людство інтуїтивно шукає у сфері міфотворчості, прикрашаючи жорстокий реальний світ уявним і бажаним. У відповідності з концепцією М. Еліаде, румунського історика релігії й антрополога, людина у різних традиційних суспільствах може панувати лише у просторі, відкритому догори, де символічно забезпечувався розділ рівнів і де спілкування з «іншим світом» здійснювалось завдяки обрядам (праці: «Повторення і архетипи » (1949), «Символи і образи» (1952), «Священне і мирське» (1956), «Різновиди міфу» (1963), «Ностальгія за джерелами» (1971) та ін.) [436].

Ось чому відродження традиційної культури дає основу для успішного розв'язання культурних, соціальних та економічних проблем, які постали перед українцями в час розбудови незалежної України. Етнокультурні процеси, які відбуваються сьогодні в урбанізованому середовищі наших міст,

хвилюють науковців. Українська духовна культура складалася упродовж всього формування української нації, проте в наш час деякі елементи традиційної української культури зникають. В XXI ст. відбувається взаємопроникнення національних культур. Здебільшого культура твориться у містах. Внаслідок цього явища відбувається процес знекровлення села.

До того ж повернення до народних традицій відбувається в умовах подальшої глобалізації культури, яка передбачає у XXI ст. глобальну неотрадиціоналістську революцію, і принципом повернення до традиційного буде універсальним принципом.

Водночас на території України автохтонне населення має свої морально-етичні засади та етнографічну скарбницю, характерні саме для української нації. Найбільш стійкою в українській духовній культурі є обрядова творчість, оскільки в ній яскраво проявляється специфіка певного етнографічного регіону, її пов'язаність з його внутрішнім історичним розвитком та зовнішніми іноетнічними впливами панівних культур.

Саме етнічна своєрідність українського народу, специфіка його природно-географічного середовища та історичного розвитку об'єктивно обумовили потребу культурного неотрадиціоналізму в умовах глобалізованого світу. Завдяки культурологічному неотрадиціоналізму починає вимальовуватись феноменологія старого, котре зберігається за допомогою культури пригадування.

І в наш час духовного відродження ми знову повертаємося обличчям до витоків народної культури, духу традиціоналізму. Через обрядові дійства передаються етнічна специфіка народу, риси, що засвідчують генетичну спільність та однакові чи подібні закономірності історичного розвитку етносу, ознаки, властиві загальнолюдській культурі.

Передача певних традицій закріплює соціальні цінності та ідеали, поєднані з ідеологічними та культурними особливостями кожного, окремого суспільства, з працьовитою діяльністю його громадян та їхньою потребою у якісному дозвіллі. Неотрадиціоналістські тенденції особливо специфічно

проявляються в культурі народу, які перетинаються з найглибшими архетипічними рівнями колективного несвідомого. Тому не випадково явище неотрадиціоналізму у культурі розглядається, зокрема, у контексті феномену обрядотворчості. Обрядова традиція є універсальним механізмом передання соціокультурного досвіду людства, функція якого міститься у забезпеченні стійкої історико-генетичної спадкоємності в соціокультурних процесах.

Отже, традиційна етнонаціональна культура, котра розглядається як система обрядових практик та етнокультурних цінностей, виступає найпотужнішою засадою культурного неотрадиціоналізму. Якісна відмінність традиціоналізму від неотрадиціоналізму полягає у пріоритеті рефлексуючої свідомості як основи функціонування механізму традиції. Йдеться про органічне поєднання її раціональної доцільності й символічного відображення соціокультурної реальності, коли виконання певних звичаїв і ритуалів покликано здійснити раціональну функцію самоідентифікації тих або інших соціальних суб'єктів.

Серед свят і обрядів календарного циклу українців збереглися вірування про єдність Всесвіту, особливо його вертикальної моделі: потойбічний світ, земний і небесний. В українській обрядовості дуже чітко простежується світоглядна уява наших далеких пращурів про те, що прихід нової пори року залежить від пращурів потойбіччя – вірію. Власне тому так розвинені й збережені звичаї шанування померлих весною, хоча культ пращурів притаманний усім переходовим моментам у природі: від весни до літа, потім до осені, зими. Власне сільськогосподарська основа народного календаря є своєрідним скелетом, на якому прималися різні обрядодії та церемонії, релігійно-поетичного і громадського життя.

3.3. Світоглядно-ціннісні традиції в театральному мистецтві

Традиція та інновація є найголовнішими факторами розвитку всіх видів людської діяльності, зокрема мистецтва. Чи не найнаочніше можна розглянути динаміку цього процесу на прикладі еволюції національного театру. З професійного погляду першим найбільш оформленим видом театральної культури в Україні можна вважати шкільний театр XVII – першої половини XVIII століття – важливий культурний феномен епохи, який значною мірою сконцентрував ті художні особливості, які були властиві культурі бароко. Це були переважно релігійні вистави, де чималу роль відігравала музика, переважно співи як сольні, так і хорові.

В епоху бароко обрамлення стало артефактом і набуло великого значення як у світському, так і в сакральному мистецтві. Рама свідчить про цілісність твору, який у той час був завжди багатоскладовим. Наприклад, рама картини займала іноді більше місця, ніж саме зображення, перебираючи на себе основні символи епохи. Книга також мала рамочну конструкцію із передмови та післямови. Містерії та мораліте в театрі могли виконувати роль рами по відношенню одне до одного, так само як раму п’єси організує пролог та епілог [440, с. 61].

Зовсім невипадково в інтермедіях фіналом сюжету була остання подорож грішників, яка виявляла зв’язки цього світу з потойбічним. Але в шкільному театрі відбулося порушення кордонів серйозного і сміхового світів, які суворо зберігалися до цього часу у східнослов’янській культурі. Комічне концентрувалося в інтермедіях, побудованих у дусі народних традицій. Відповідно до правил поетики шкільного театру комічне передавалось на сцені незліченними бійками, обманом, зіткненнями. Інтермедії в спрощеній формі пояснювали глядачам про шкоду пияцтва, гри в карти, ледарство.

Загалом виникнення українського театру можна датувати добою Ренесансу. Тоді скоморохи спочатку грали вистави для князів і бояр, а лише

згодом вони мандрували по містах і селах. На останні відомості про скоморохів можна натрапити в XVI ст. Були в Україні і комедіанти, які, граючи на інструментах та співаючи пісень у жанрі балади, як правило, супроводжували їх жестикуляцією та мімікою.

Усі види театральних вистав доби Середньовіччя (містерії, міраклі, мораліте) були швидко засвоєні українськими братськими та іншими школами. Містерію, вигнану з храму, замінила духовна драма, яка практикувалася і в нижчих школах. Втративши свій першопочатковий зміст, вона набула у своєму характері нового педагогічно-пропагандистського забарвлення. В єзуїтських колегіумах презентувалися прекрасні театральні постановки з латинськими віршованими п'єсами (Кам'янецький єзуїтський колегіум).

Шкільний театр розвивався в Україні упродовж кінця Ренесансу, бароко і рококо (XVII – XVШ ст.). Оскільки вистави відбувалися в школах, їх облаштування залежало від матеріальних можливостей школи. Проте в Київській академії, яка на той час вважалася основним театральним осередком, декорації були досить пишними. Ролі у виставах виконували школярі, їхнім вчителям, як правило, належало авторство театральних постановок. Глядачами теж були люди обрані. Відтак, театр того часу був театром недоступним для простого люду.

У добу рококо в Україні виникає вертеп – вид ляльківого переносного театру, яким спочатку користувалися мандруючі по селах школярі, представляючи у своїх виставах ляльківих персонажів Різдва Христового. Фольклор приніс у вертеп комічне, ввів низку персонажів, на перший погляд не пов'язаних з персонажами різдвяних містерій, наділивши їх стрімким рухом.

Для українського вертепу традиційно характерна імпровізація з використанням широкого комічного репертуару. Сміхом політична сатира викривала як церковних, так і світських можновладців, виводячи на сцену негативні персонажі, які їх уособлювали. Казковий світ драматичної вистави

на основі народної поезії нерідко змінювався комічними побутовими сценами [361].

Відмінності в сюжетній будові вертепної драми східного варіанта від західного можна вбачати в культурних традиціях європейського Сходу та Заходу («візантійсько-слов'янської» та «латинської»). Вони виявляються у порівнянні східноукраїнських вертепів із західними церковними виставами та середньовічними апологіями. В останніх профанація релігійних персонажів була припустимою, тому сакральним постатям часто приписувалися такі несподівані якості, як рухливість та енергійність (А. Гуревич); в інших випадках профанація здійснювалася опосередковано – через сценічне сусідство низових персонажів. На відміну від західної, східна традиція була стриманішою, тому персонажі Святої Родини у всіх східноукраїнських вертепах не лише статечні, але й статичні та мовчазні, що відбиває принципову для цього регіону недоторканність сакрального сфери. Критерієм для диференціації західних та східних вертепів є характер сакральних героїв (балакливість та дієвість для західних варіантів, мовчання та статичність для східних), особливості поклоніння й піднесення дарів Новонародженому. У крешах і шопках на поклін до Христа йшли не лише пастухи та волхви, але й побутові персонажі, не передбачені біблійним сюжетом. В чеських віфлеємах зображувались навіть творці й замовники вертепів, їхні сусіди та родичі. Склад дарунків відбивав місцеві смаки: вино, ковбаса тощо. Східноукраїнські ж вистави дотримувалися біблійної традиції. Релігійна частина вертепної вистави об'єктивно виступала запорукою існування вертепу в цілому, допомагаючи розкривати внутрішній потенціал пристосування до новацій зі збереженням первісної глибинної семантичної насиченості. Не випадковою вбачається і її провідна роль у нинішньому відродженні цього різновиду ляльківого театру [192].

Первісний вертеп, безперечно, вплинув і на творчість І. Котляревського, який відкрив нові мистецькі можливості епохи української

драми. З її розквітом український театр робить радикальний крок, різко змінюючи форми і зміст.

Перший український репертуар і обмежувався творами, створеними І.Котляревським, Г. Квіткою-Основ'яненком, В. Гоголем (батька М. Гоголя), А.Ващенком-Захарченком, пізніше Т. Шевченком, І. Кухаренком, Є. Стороженком, М. Костомаровим та ін. Довго в історії України не було створено постійного професійного театрального осередка, натомість твори на українській сцені ставили театральні аматори або ж приватні трупи багатих поміщиків (Д. Трощинського, Д. Ширая), мандрівні польсько-українські трупи, зокрема П. Рикановського, Л. Молотковського, Ю. Жураковського і М. Щепкіна.

Театр перестає бути шкільним, а стає кріпацьким або міським, «бродячим». На початку XVIII ст. освічену шляхту вже не задовольняли вузькі рамки вертепу. Великі магнатські маєтки – Тульчин, Ізяслав, Миньківці, Меджибож та ін. стають власниками перших приватних театрів. Перший театр європейського зразку Україна побачила наприкінці XVIII ст., та був він не зовсім українським. У Харкові йшли російські вистави, а в Камя'нці-Подільському – польські. 1789 р. в Харкові побудували постійний театр, який очолив Г. Квітка-Основ'яненко.

Питання, яким шляхом розвиватися українській культурі і, зокрема, театральній, вибору її орієнтації на європейські зразки чи на власні фольклорно-етнографічні традиції – давно хвилювало її найвидатніших представників – М. Вороного, Б. Грінченка, М. Драгоманова, П. Куліша, Лесю Українку, І. Франка, а дещо пізніше – М. Зерова, М. Хвильового та ін.

Особливо загострилася ця проблема з початком XX ст., коли нова генерація митців (В. Пачовський, Б. Лепкий. С. Чарнецький, М. Яцків, П. Карманський та ін.) творчо об'єднуються для того, щоб цілком модерним європейським способом зобразити своєрідність життя українського народу. Саме у цей час виникають і перші театральні дискусії на сторінках часописів «Слово», «Рада», «Українська хата» та ін.

Кризову ситуацію в українському театрі констатував Д. Антонович: «Український побутовий театр досить швидко опинився в позиції старого театру, в якому ще блищали великі таланти, але який для поступовішого глядача втратив характер сучасного театру, в якому б можна було почути нове слово театрального мистецтва. Між поступовішою частиною громади і театром став помічатися певний дисонанс. Нові часи вимагали нових пісень...» [9, с. 192-193].

Звісно, що така ситуація в українському театрі була зумовлена, насамперед, постійними утисками, заборонами, обмеженнями національної сцени царським урядом по суті упродовж усього XIX ст.

Зусиллями найвидатніших діячів української культури в кінці XIX – на початку XX ст. робляться суттєві кроки щодо оновлення театрального мистецтва, насамперед через поповнення репертуару творами Л. Українки, В. Винниченка, О. Олеся, перекладною драматургією. Водночас з'являються нові театральні колективи, активізується театрознавство, організовуються перші театральні школи.

Сценічне мистецтво розвивалося на традиціях корифеїв національного театру. М. Кропивницький, М. Старицький, М. Заньковецька, Г. Борисоглібська активно виступали як автори і режисери. Українські театри і далі не мали державного статуту, існуючи на засадах приватних антреприз, артистичних товариств, аматорських гуртків, були мандрівними, гастролюючими трупами несталого складу. Це було певною перешкодою на шляху розвитку театрального мистецтва, але водночас у тодішніх політичних умовах мало важливе просвітницьке значення: український театр залишався майже єдиним інститутом, що пропагував національну свідомість та культуру. Тільки у ньому можна було публічно почути українську мову. Тим більше, що переважали у репертуарі оригінальні українські п'єси – драми, комедії, водевілі, народні оперети. Ставилися також твори російських і зарубіжних авторів у вільних перекладах на українську мову.

Поряд з мандрівними трупами М. Кропивницького, П. Саксаганського й І. Карпенка-Карого, Д. Гайдамаки, О. Суходольського, Л. Сабіна у м. Києві існував і перший стаціонарний український театр М. Садовського (1906–1920). На його сцені вперше в Україні були поставлені оперні вистави. Театральна стилістика колективу відзначалась ансамблевістю, коли автор почув себе органічною частиною спектаклю

На західноукраїнських землях продовжував діяти театр «Руська бесіда», режисером до якого був запрошений з Наддніпрянщини М. Садовський, а потім – Й. Стадник. На сцені цього театру розквітли обдарування В. Юрчака, К. Рубчакова, А. Ніжанківського, Є. Коханенка.

Сфера духовної культури 1920-х рр. була репрезентована строкатою палітрою мистецьких сил. Продовжувала функціонувати стара еліта, у тому числі й в роки громадянської війни антибільшовицькою політичною діяльністю. Пристрасно прагнула культурницької діяльності вузівська молодь, створюючи навколо наболілих проблем атмосферу творчого ентузіазму. Характерною рисою умонастрою молодих культурних сил була нетривка пов’язаність з традицією, гостра потреба пошуку якісно нових форм життєвої поведінки й світоглядних цінностей. Зазначеній історичній епосі були притаманні зневага до умовностей, демонстративна простота поведінки, загострена потреба у створенні небачених іще мистецьких форм.

У Росії криза символізму наприкінці 1910-х рр. викликала інтерес до художньо-театральної специфіки. Почасти такий тон в обговоренні проблеми задали самі теурги. А. Бєлий, за його словами, у цей час із «тактичних» міркувань захищав традиційну естетику, диференціацію й спеціалізацію в мистецтві [56, с. 38]. Під видовищністю стали мати на увазі мальовничість. Оплески при виді декорації, відразу після підняття завіси, стали звичайною справою в театрі, але, за спогадами сучасників, вони не завжди повторювалися наприкінці дії.

Театральні критики закликали режисера або вирватися із цього полону, або зовсім передати декораторові свої функції, раз вже той однаково

«допомагав режисирувати п’єси й самостійно їх режисирував, давав теми лібретистам, у малюнках для костюмів давав ритми танців для балетмейстерів» [449, с. 2].

У дягілевській антрепризі М. Реріх виступав не тільки оформлювачем, але й лібретистом «Весни священної». «Театр давно усвідомив необхідність звертатися до художників для того, щоб вони керували постановкою. Адже будь-яка вистава – низка картин, що безупинно змінюють одна одну, а раз це так, то ясно, що ці картини повинні бути створені художником ..., пора, нарешті, здійснювати це насправді» [400, с. 42], – говорив він у період постановки «Пер Гюнта» у Художньому театрі. Бажання розширити свої повноваження М. Рерих пояснював тугою за «золотим століттям» колективної творчості, коли представники різних мистецтв не почували себе відірваними один від одного. Така заява у період, коли одні заперечували в театрі театр, інші – літературу, треті – живопис, показувало, що не для всіх минув час мрій про синтез, містерію й містагогію.

Театральні діячі в один голос заговорили про необхідність «отеатралити театр» (Н. Кугель), провести «театралізацію театру» (О.Таїров), проголошували «апологію театральності» (М. Євреїнов), «культ каботинажа» (В. Мейєрхольд). Театральність – найважливіший критерій якості постановки.

Найбільш послідовно програма «театрального традиціоналізму» втілювалася в Стародавньому театрі, створеному спеціально для демонстрації особливостей театральних напрямків різних історичних епох. У 1910-ті роки критики зауважили один важливий недогляд сучасної сцени: дотепер постановники займалися тільки класичним автором, забуваючи про класичне театральне мистецтво: «і в голову не приходила думка про якесь мистецтво театру, відмінному від мистецтва поета» [54, с. 120]. У Стародавньому театрі не звертали уваги на літературні гідності драми, у класиці прагнули воскресити манеру гри, що захоплювала її сучасників, а могли й взагалі обійтися без п’єси.

Значення Стародавнього театру виходить за рамки конкретного театрального підприємства. Конкретне театральне підприємство породило стародавній театр-стиль, який в 1910-і рр. поширювався так само стрімко, як десятиліттям раніше «містеріальний наркоз», його не зупинила навіть революція. «Виконавці натурально зображують не самих діючих осіб, а акторів Гоцці» [235, с. 15], – писав М. Кузмін про вахтангівську «Принцесу Турандот». «Театр у Росії в 1672 році» – під такою назвою Олександрійський театр ставить ряд сценічних ілюстрацій давньої старовини, коли в московській державі лише пробивалися перші паростки театрального мистецтва» [459, с. 11], – сповіщала у 1919 р. газета «Вісник театру».

Театр «не лише відображав світ в цілому, людське життя, примхи долі, недовговічність земного існування. Він був джерелом, до якого постійно звертались майстри інших мистецтв, літератури, архітектури, живопису. Тому літературні твори набували ознак театральності, будувались таким чином, що читач міг зримо уявити написане, слідкувати за подіями, що розгорталися на сторінках твору так само, якби він слідкував за ними в театрі» [441, с. 59]. Поєднуючи слово, дію, образ за бароковим принципом синтезу мистецтв, театр не відходив і від середньовічних традицій, підкорюючи слову всі елементи театрального тексту. Але це було слово вже не середньовічне, в ньому явно проглядали барокові ознаки. Воно підкорювалося законам риторики і за своєю функцією, тенденцією наочності наближалося до дії.

Різка зміна політичних орієнтирів в Росії та Україні вплинула на подальший життєвий шлях вітчизняних театрів, зумовила драматизацію соціального змісту сценічних дійств. «Вибірковість» репертуарної афіші стає невід’ємною рисою феномену політизації театру. Політичний театр у Радянській Україні, народжений як естетичне явище у руслі «європеїзації» національного мистецтва, активно апробовував авангардистську полістилістичність у драматургії, в тому числі і у виражальних засобах і прийомах сценічної інтерпретації.

У режисерських інтерпретаціях класики відбувалося конкурентне змагання «традиційного» та «лівого» театрів. З 1922 р. головним ініціатором експериментальних пошуків в українському театрі стало мистецьке об'єднання «Березіль» (МОБ), очолюване Л. Курбасом. Воно являло собою розгалужену мережу творчих «майстерень» та «станцій», репрезентантів широкого спектру художніх ідей й різних естетичних орієнтацій. Під дахом МОБу одночасно працювало багато режисерів, об'єднаних у Режштабі. Вони сценічно інтерпретували як і західноєвропейську класику («Жакерія» П.Меріме, режисер Б. Тягно, 1925 р.), так і українську. Було, зокрема, здійснене перероблення у відповідності з суспільною актуальністю п'єс «Пошились у дурні» М. Кропивницького (режисер Ф. Лопатинський, 1924 р.) та «За двома зайцями» М. Старицького (режисер В. Василько, 1925 р.).

Особисто Л. Курбас, керівник і організатор МОБу, був митцем широкого й швидкозмінного спектру шукань, «людиною в русі». Ще 1916 р він виголосив у своєму «маніфесті» про «поворот до Європи», про розрив з традицією побутового театру, з пануючим у театрі етнографічним реалізмом, який паралізує творчість і насаджує шаблон. Новий актор не буде імітатором, в ньому інтелект мусить сполучатися з високою акторською технікою й досконалим фізичним тренажем. Новий театр мав відповідати стилеві часу, якого слід шукати у символізмі, а також у філософському інтуїтивізмі.

У першій половині 1920-х рр. домінує явище художньої біфуркації, пошуків театральних колективів на протилежних позиціях: між романтизмом і реалізмом, експресіонізмом та формалізмом. Друга половина 1920-х рр. позначилась явищем протистояння прихильників традиціоналізму (так звані «праві» – шевченківці, заньківчани, франківці) та експерименталіз му («ліві», репрезентовані театрами Л. Курбаса, М. Терещенка). Якщо перший період характеризується прагненням відходу від побутовизму, розважальності, то в другому спостерігаємо посилення тенденції до синтетизації театральної дії (акцент на цілісність задуму, ідеї, співвідношення акторської гри й режисерського рішення, пошук оптимальної художньої форми тощо).

На середину 1920-х рр. в українському сценічному мистецтві в процесі природного художнього розмежування визначилися дві театральні системи: одна була спрямована на відображення життєвої реальності (Г. Юра), друга презентувала ліве мистецтво з утвердженням його умовних форм на театральній на сцені (Лесь Курбас). Хоча перша мала видиму опору в традиціях театру корифеїв, а друга ще мусила зміцнити естетичний ґрунт для дальшого розвитку, поява обох була закономірною.

Л. Курбас наголошував, що традиції старого українського театру зовсім невідповідні новому репертуарному змістові. Мистецтво, котре не вдосконалюється, костеніє у традиціях, перестає бути живим, мертвіє й вражає самий статус мистецтва. Актори ж, виховані на традиціях вітчизняного реалістичного театру (С. Семдор, В. Васильєв, Г. Юра та ін.) спиралися у своїх шуканнях на принцип життєвої правди. Якщо Л. Курбас захоплювався студійною роботою, то частина акторів підтримувала ідею «репертуарного театру», прагнучи від закритих студійних експериментів перейти до вистав для широкої аудиторії.

Авангардистсько-модерністські тенденції привели Л. Курбаса до створення театру «символічних форм», своєрідного театру-студії, призначення якого полягало в утвердженні нових мистецьких ідеологем. Театр ім. І. Франка обрав шлях «репертуарного театру», проголосивши себе прямим спадкоємцем реалістичних традицій театру корифеїв. Саме їх реалістична програма виявилась спроможною розкрити сутнісні явища українського театрального Відродження.

Репресії 1930-40-х років та загальна боротьба з інакомисліем у країні призвели до колосальних втрат творчого потенціалу вітчизняного театрального мистецтва. Мав право на існування лише соцреалістичний театр, все інше кваліфікувалося як ворожий вплив. Утворився відповідний архетип «радянської культури», «пролетарського мистецтва» тощо. Цей архетип виявився надзвичайно стійким. Справді, будь-яка свідомість, індивідуальна чи колективна, значною мірою визначена архетипами

колективного несвідомого, які забезпечують її цілісність та обумовлюють її потреби. Якщо в художньому творі відображаються архетипи, то цей твір є стійким, тому що, збігаючись з матрицею образів, існуючих у свідомості кожної конкретної людини, буде викликати до себе постійний інтерес. За К. Юнгом, оскільки архетипи універсальні, вони усі присутні у несвідомому кожної людини. Тобто наявність архетипів є фактором, своєрідним «гарантом» довговічності феноменів культури [550, с. 14].

Архетипічна структура «просвічує» в образах народного мистецтва, будучи основою їхньої стійкої трансляції. Усе зазначене повною мірою стосується сфери традиційного мистецтва – народного театру, у тому числі лялькового.

Архетипічна структура виявляється в образах народного мистецтва, будучи основою їхньої стійкої трансляції. Усе сказане повною мірою стосується сфери традиційного мистецтва – народного театру, у тому числі лялькового. Варто розглянути цей момент на прикладі вертепу.

Вертеп був одним із істотних елементів мови – інтегратора середньовічної та ренесансної культур, оскільки разом із храмом і асоційованими з ним різновидами майданних видовищ формував і ретранслював інформаційне поле культури, допомагаючи профанній частині суспільств долучатися до цінностей християнської цивілізації. Загальний стан вертепу зазнав потужного впливу історичних умов XX ст., зокрема атеїзму, внаслідок чого релігійна частина вистави втратила свого глядача.

Зрештою, ставити її стало неможливим через заборону на вертеп. Спочатку заборонили канонічну релігійну виставу. Вертепники продовжували грати другу частину, доводячи, що ніякого стосунку до Різдва вона не має. Але згодом заборонили й комедійну частину. Так чи інакше, п’єса все ж таки була пов’язана з Різдвом. У Молдавії заборонили навіть народну драму, у якій зовсім не було натяку на сакральність – суто героїко-комедійна вистава. Але гралася вона на Святки, тож була опосередковано пов’язана з релігією [190, с. 23].

У Західній Україні традиція не переривалася: у Львові вертепники грали у масках, щоб їх не впізнавали. До кінця XIX – поч. XX ст. вертепи майже на всій території України стали рідкістю. Спричинилися до цього, імовірно, не тільки конкуренція з боку великих театрів, але й вимивання архетиповості вистави, породжене історичними й культурними змінами.

Залишений без своєї містеріальної частини, позбавлений основної матриці архетипів чи засобів впливу на свідомість людей, випавши з сакрально-різдвяного контексту, вертеп був приречений на вмирання, прискорене до того ж тектонічними зрушеннями в суспільній свідомості під час панування атеїстичних ідеологем і культурною політикою, спрямованою не на збереження давніх цінностей, а радше на їхню руйнацію під виглядом побудови нової аксіологічної системи. Це й спричинило невідповідність вертепу культурній ситуації та його перетворення на один із сумних експонатів музею втрат української народної культури [190, с. 23]. Тож релігійна частина вертепної вистави, на нашу думку, повинна осмислюватися саме як запорука існування вертепу в цілому, на що вказує її провідна роль у відродженні цього виду лялькового театру.

Недарма кінець XX ст. в Україні пов’язаний з прискоренням процесів ідеологічної переорієнтації суспільної свідомості, формуванням нових відношень, зокрема кіномистецтва і релігії, зумовлених цілком новою релігійною ситуацією в країні. Так, 1993 р. в Луцьку відбувся фестиваль «Різдвяна містерія», де показували сучасні вертепи не тільки з України, але й з Іспанії, Франції, Німеччини, Канади, Польщі та Білорусі. Метою організаторів фестивалю було насамперед відродження релігійної традиції.

Внаслідок докорінних змін у суспільному статусі церкви, релігійних організацій останні вступають у найактивнішу фазу громадської діяльності, масштаби якої швидко зростають. Значно збільшились можливості релігійних організацій, духівництва в поширенні сфери свого впливу, розповсюдженні основ релігійного світогляду, віровчення як традиційного, так і неортодоксальних напрямків релігійно-філософської думки.

Присутність релігійних діячів можна прослідити на багатьох напрямках соціально-культурного життя країни. Церква активно залучається до державної політики. Розширюється мережа діючих парафій. Швидкими темпами йде будівництво нових храмів різних конфесій, щоб задовольнити потреби духовного життя віруючих. Відроджуються і реставруються національні святині після десятиліть занепаду і нищення. Збільшується кількість активних відвідувачів храмів, помітно зростає число зареєстрованих релігійних об'єднань. Важко не помітити значну активізацію проповідницької, видавничої, громадсько-просвітницької діяльності.

Духовне життя країни, що переживає «релігійний ренесанс», проходить під знаком загостреної зацікавленості повсюдно відроджуваними релігійними традиціями широкого спектру. До пропаганди релігійного світогляду та культової практики, позитивного, апологетичного висвітлення діяльності офіційної церкви, а також релігійних об'єднань нетрадиційної світоглядної орієнтації активно залучаються всі засоби масової інформації. Голос проповідників, і не тільки вітчизняного походження, а й закордонних, серед яких трапляються вельми екзотичні, дедалі частіше лунає з кіно- і телеекранів. Діячі культури, мистецтва, котрі ще зовсім недавно мали вигляд цілковитих матеріалістів, якщо не безбожників, поспішають, майже наввипередки, засвідчити свою повагу та ідейну підтримку [161, с. 239].

Йдучи назустріч вимогам сьогодення, українські кіностудії виробляють свіжу релігійно-стверджуючу кінопродукцію. Вона висвічує історію, життєдіяльність церкви, священостужителів, світоглядні основи багатьох релігійних учень та їх культову практику, морально-етичні, психологічні засади релігійної свідомості, звертається до релігійно-історичної теми, релігійного мистецтва пам'яток релігійної архітектури тощо.

У полі міфологічних проекцій сучасної драми співіснують дискретні претексти «ідеальної ментальності» (традиції, забобони, вірування, мораль, цінності) та «відчуженої ментальності» (влада, ідеологія, соціальні інститути та ін): «певним чином сучасність вертається до відпочаткового взірця,

сприймаючи повсякденність як єдиний та одиничний світ, а все «ідеальне» – як симулякри першого, другого і третього порядків» [415, с. 54]. З огляду на все вище зазначене можна говорити про нову добу взаємозбагачення театру та міфу на рівні міфологічних наративів, статусних опозицій, сюжетних матриць, комунікативних стратегій і символічних форм, а також про новий міфоцентричний дискурс сучасного драматургічного жанрового моделювання.

Комплікативні жанрологічні стратегії сучасної драми, у свою чергу, спираються на дві найбільш загальні риси, виокремлені Р. Каюа у будь-якій міфологічній ситуації: 1) діалектика афективного загострення перманентного матеріалу (у синтаксисі міфології є певна потенційність щодо різних рівнів афективного переживання); 2) діалектика комплікації (міфологічна ситуація практично завжди «накладається» на одну чи кілька інших) [203, с. 49]. Театр має у своєму арсеналі ще один дієвий міфологічний ресурс – перетинання кордонів театральної і нетеатральної дійсності всередині сцени («подвійна перспектива» – «театр у театрі»), який сприяє виникненню нових жанрових модальностей сьогоденної драми.

Демократизація нашого суспільства, а отже і мистецького життя, призвела до різкого підвищення тонусу національної сцени, творчого розмаїття, відкрила нові можливості для сценічного пошуку і експерименту. З'явилось понад 100 нових театрів-студій, більшість із яких тяжіє до нових форм, руйнації стереотипів, створення власної театральної лексики. В українському театрі відчутно активізуються сценічні пошуки і театральні експерименти. Здавалося б, мети досягнуто. Театр знову має можливість вільно і органічно розвиватися, інтегруватися у світовій театральний процес.

Видатний український режисер Сергій Данченко влучно зауважив: «Не так давно всі клялися Станіславським, а робили цілком різні вистави. Тепер клянуться Курбасом або Гротовським, випускаючи вистави, під якими жоден із названих не підписався б…» [154, с. 51]. Заграючи з нашим здеградованим суспільством, використовуючи грубі прийоми масової культури, молоді

режисери часто звертаються до не найкращих людських почуттів, насичуючи свої вистави брутальністю, відвертою еротикою, неестетичними мізансценами і позами, що дало підстави відомому українському театральному критикові В. Заболотній охарактеризувати одну з таких вистав як «культивування, хамства, ницості і свинства людського» [337, с. 5]. Доктор мистецтвознавства Н. Корнієнко вбачає в цьому «ледве не третю естетичну революцію (якщо вважати першими двома добу Дюрера та епоху німецького експресіонізму)» [224, с. 30]. Цілком слушно низка театрознавців одним із найтривожнішим симптомів в експериментальному театрі вважають перенасиченість його елементами масової культури, надмірну комерціалізованість, внаслідок чого «виникає загроза втечі явища з художньої зони у зону послуг» [224, с. 77].

Крім цього, в погоні за постановчими ефектами, намаганням бути авангардними режисери часто нехтують роботою з акторами, віддають пріоритет шоковим мізансценам перед розкриттям глибин людської душі. Деякі відверто заявляють, що їм потрібні не актори, а маріонетки. В результаті, як мінімум, знецінюється акторський і режисерський професіоналізм. Вистави тиражують режисерські «знахідки», прийоми і втрачають найголовніше – «життя людського духу» [К. Станіславський], без якого театр мертвіє.

Не повинні ми забувати і про те, що театр завжди виконував декілька функцій – виховну, просвітительську, естетичну, культурологічну, націотворчу і т.ін. Особливо це стосується державних, академічних театрів, які повинні високо нести свою відповідальну місію – бути «художнім і водночас моральним, духовним камертоном нації» [154, с. 190], працювати для різних прошарків населення, наближати його до себе та глядачів, сіяти розумне, добре, вічне.

Насторожує і певна агресивність, нетерпимість, авангардного театру до традиційного. Традиція, як і в 1920-ті рр., все більше стає синонімом консервативності, відсталості (згадаймо термін «назадництво»), гальмом на

шляху розвитку театру. Складається враження, що театр – чи не єдиний вид мистецтва, який розкидається своїми надбаннями, найбезпечніший серед інших мистецтв. Адже, скажімо, музичне мистецтво зберігає свої традиційні народні і академічні хорові колективи – ім. П. Вірського, «Льонок», «Трембіта», «Думка» та ін.

В країні є низка оперних театрів, які виставляють світову і національну оперну класику на сцені по суті в недоторканному вигляді. В концертних залах поряд із творами сучасних композиторів звучить музика М. Глінки, П.Чайковського, М. Лисенка та ін., не втрачаючи своєї цінності і привабливості. То чому ми повинні відмовлятися від свого традиційного класичного театру? Більше того, в Україні мав би існувати хоча б один театр, де українська класична драматургія виставлялася б в зразковому вигляді. До речі, це питання неодноразово порушували Б. Ступка, С. Данченко, Р. Коломієць та ін. Адже при всіх змінах форми, сценічної лексики високохудожній традиційний театр завжди матиме свою аудиторію.

Доречно уточнити, що під традицією ми розуміємо не застарілі стереотипи, закостенілі форми, а найвищі зразки високохудожнього театру, якому властиве глибинне проникнення у драматургію, стилістику автора, розкриття найтонших людських почуттів. Йдеться не просто про життєподібний побутовий театр, а про театр образний, метафоричний, поетичний, який би, увібравши в себе найкращі досягнення світового, залишався водночас глибоко національним.

Дуже точно про це сказав Р. Коломієць: «Є основоположні – ментальні засади національного мистецтва як способу художнього душевиявлення. Вони ні за яких обставин не підлягають перегляду. І є сценічна естетика, стилістика, арсенал засобів виразності. Це – речі, плинні у часі, тому подеколи вимагають оновлення, якщо цього не відбувається, те, що називається традицією, стає гальмом» [325, с. 22].

Неотрадиціоналізм у контексті взаємодії традиції та інновації, їх синтез з метою пошуку нових засобів виразності є важливим, визначальним

фактором розвитку театрального мистецтва. При цьому важливо не забувати про те, що театр завжди виконував декілька функцій – виховну, просвітительську, естетичну, культурологічну, націотворчу і т.ін. Особливо це стосується державних, академічних театрів. Тому у мистецькій діяльності національного театру є надзвичайно важливою повага до традицій, підтримання високого духовно-естетичного рівня, недопущення переважання елементів масової культури, надмірна закомерціалізованість. В цьому контексті перевагу слід надавати неотрадиціоналістичним тенденціям, а новації повинні пройти певну перевірку часом, щоб стати надбанням професійного театрального мистецтва.

3.4. Літературна творчість як віддзеркалення неотрадиційних процесів

Сучасний світовий літературний процес характеризується посиленою увагою до традиційного літературного матеріалу. Дана тенденція, започаткувавшись наприкінці XIX ст. у слов'янських літературах, виразно матеріалізувалася у новітніх мистецьких концепціях неоміфологізму та неотрадиціоналізму. У сучасній культурі ця тенденція ще більше увиразнилася таким феноменом, як неоміфологічна поетика. Поняття міфопоетики, характерної для західного літературознавства, тлумачиться в контексті функціонування літературно-міфологічних структур. Причому осмислення цього терміну обумовлюється глобальними онтологічними та аксіологічними проблемами сучасної цивілізації. Зауважимо, що визначення неоміфологізму як літературного явища і досі не є чітким [497].

Митці кожної культурно-історичної епохи прагнули зрозуміти й й по-новому осмислити класичну міфологічну спадщину з метою вирішення сучасних їм проблем. Тому динамічно актуалізується феномен міфологізму – способу поетичної відтворення міфу в оригінальних літературних творах, яке обумовлене культурною специфікою епохи, задумом письменника й

обраного ним літературного жанру. Отже, значення цього явища в літературному творові не є тотожним його семантичному значенню у первісній моделі міфу. Трансформація міфічних образів у поетичні обумовлена усвідомленням відмінностей суб'єктивних процесів пізнання від об'єктивної реальності.

Міфологічний мотив, опрацьовуваний протягом багатьох століть, набуває у кожній наступній епосі нових значень, слугує способом об'єктивації нової проблематики і з часом може повністю позбутися своєї архаїчності або ж набути суто символічне значення. У сучасному літературознавстві існує напрям архетипової критики, засновником якого є канадський літературознавець і фольклорист Н. Фрай. В основу його покладено тлумачення літератури як «первинної міфології», й відтак теорію літератури він розглядає не в загальноісторичному контексті, але як форму внутрішнього саморозвитку – «тотальної історії літератури» [494].

Відображення у літературних творах стародавньо-міфологічних уявлень опосередковується шляхом трансформації форм поетичної творчості, зокрема засобами символіки. Проблему ж міфологізму в літературі досліджувала українська міфологічна школа, досвід якої згодом використав О. Потебня, автор психолінгвістичної концепції теорії літератури, в основу якої покладена ідея психологічної спорідненості між словом, міфом та літературним твором. Прояви міфологізму яскраво транслюють сучасний латиноамериканський роман Г. Маркеса та Х. Гастуріаса, український химерний роман 1970-х рр. (В. Земляка, П. Загребельного, В. Дрозда), також літературна балада (І. Драча, Г. Мовчана, М. Воробйова).

У ХХ ст. у рамках міфологічної культурологічної школи зародилася й теорія неоміфологізму, заснована на вченні про архетипи швейцарського психоаналітика К. Г. Юнга. Сучасні неоміфологи зводять сюжети й образи новітньої літератури до символічно переосмисленних архетипів найдавніших міфів, віддаючи при цьому пріоритет ритуалові над змістом міфу. Цей новий

напрямок набув значного поширення в англо-американському літературознавстві.

Типовим напрямом неотрадиціоналізму цілком правомірно вважати літературно-мистецьку течію середини ХХ ст. – неореалізму. Вона виникла на основі класичного реалізму із запереченням лінійно-міметичного принципу зображувати життя у його формах. Цій новій формі реалізму концептуально притаманні документальна достовірність, філософсько-аналітичне заглиблення у дійсність та лірична стихія. Для неореаліста часто виражальний нюанс є більш значущим, аніж розгорнутий за загальноприйнятими правилами реалістичний сюжет. Твори неореалізму характеризуються точністю деталей й достовірністю зображення життя людей. Сутнісними ознаками неореалістичних літературних творів є їхня лірична стихія, органічне поєднання автобіографічних елементів з художньою вигадкою. Такою є, зокрема, сюжетна канва трилогії італійського письменника В. Пратайні «Італійська історія» (1955–1966) – сплав ліричного документалізму з художнім вимислом. Принципи неореалізму у своїй творчості рельєфно представили українські письменники першої третини минулого століття – Г. Косинка, В. Підмогильний, Є. Плужник й Б.Антоненко-Давидович, а у 1960 – 1970-ті рр. – твори Г. Тютюнника.

Визначальною рисою неоромантизму – літературно-мистецької течії на зламі XIX й ХХ ст. – виявилося його конструктивна спроба подолання розриву між ідеалом і дійсністю (типове для романтизму) завдяки могутній силі особистості, здатної трансформувати бажане у дійсне. Найповніше неоромантизм окреслився лірикою та драматичними творами Лесі Українки. Письменниця виступала проти реалістичного способу фотографування довкілля, вважаючи його примітивним. Натомість прагнула утвердження модернізму і збереження неоромантизму, створюючи своєю літературною та просвітницькою діяльністю ґрунт для художніх і націєтворчих осяянь в українській поезії. Потужний гуманістичний заряд неоромантизму наснажував пізніше письменницьке покоління «розстріляного відродження»

(О. Влизька, М. Йогансена, Ю. Яновського та ін.) і «празької школи» (О. Теліги, О. Ольжича та ін.).

У рамках неотрадиційності може бути простежено два основні різнонаправлені процеси. Перший орієнтований на відхід від традиції, літературне відновлення, що розуміється як рух до західних світоглядних і культурних цінностей, певна вестернізація. Фактор традиційності – часто виражений ще досить яскраво – виступає у цьому випадку як щось незжите, «не запримічене» автором, природно збережене, далеке від свідомої рефлексії, як свого роду «залишкова традиційність».

Перший процес може бути названий модернізацією культури літератури, другий – її традиціоналізацією, установка ж на нього – традиціоналізмом. Зрозуміло, дана класифікація, як і всяка інша, досить умовна й дозволяє скоріше встановити крайні межі явища неотрадиційності, ніж охарактеризувати весь спектр пов'язаних між ними перехідних форм – більш-менш свідомих підходів до традиції, спрямованих на її відновлення [58, с. 52].

Другий процес орієнтований на повернення до традиції, її відновлення, пов’язаний з рефлексією її основ і свідомою реконструкцією. Так, європейський театр і література постійно зверталися до Античності, і усе більше модними ставали їхні зв’язки з нею. Оброблялися античні сюжети: «Антоній і Клеопатра» і «Юлій Цезар» у В. Шекспіра, «Андромаха», «Федра», «Британик» у Ж. Расина, «Медея», «Горацій», «Помпей» у П.Корнеля. Відтворювалися цілі п’єси. Наприклад, «Комедія помилок» В.Шекспіра повторювала «Менехмів» Плавта, а «Скупий» Ж. Мольєра – плавтівский «Ларчик». Слуги комедій Ж. Мольера, Ф. Лопе ДЕ Вега, К.Гольдоні схожі на спритних, розумних рабів Плавта, що допомагали панам улаштовувати свої любовні справи. Перекладалися античні романи й у наслідування їм писалися нові.

Водночас, поряд з різними міфами, легендами у європейській культурі в епоху античності й Середньовіччя можна виділити й декілька інших

важливих типів усних наративів, які могли служити джерелом формування повсякденних вистав про минуле у відповідних груп слухачів. В античності це насамперед різного роду промови й риторичні дискурси. Відомо, що відомості про минуле часто займали в риторичних виступах досить істотне місце. Про зв'язок риторики зі знаннями про минуле говорить хоча б той факт, що найвідоміша характеристика історії, дана Цицероном, була співвіднесена з ораторським мистецтвом: «А сама історія – свідок часів, світло істини, життя пам'яті, учителька життя, вісниця старовини? Чий голос, крім голосу оратора, здатний її обезсмертити?» [513].

У Середньовіччі істотну роль у формуванні повсякденних знань про минуле відігравала релігійна усна традиція. Християнство, власне, і виникає як усна проповідь, і ця традиція усного спілкування клірикiв з парафіянами підтримується й донині. Незважаючи на поступове поширення письмових релігійних текстів, зокрема тих, в яких міститься інформація про минуле, зберігалася традиція їх читання вголос або усного викладу й переказу, яка дійшла до наших днів.

Сучасна літературна інтерпретація традиційних сюжетів здебільшого позначена синтезом декількох семантичних полів, кожне з яких, взяте окремо, може бути об'єктом конкретного літературознавчого, філософського чи етико-психологічного дослідження. Одначе у художньому контексті вони утворюють складну структурно-змістову єдність, в якій приховано чи явно простежується діалекта національного й інтернаціонального, загальнолюдського і конкретно-історичної, гносеологічної та аксіологічної функцій. Співвідношення та взаємодія очевидного смислу та підтексту в літературних варіантах традиційно-культурного матеріалу сприймається як актуальна для морально-етичної значущості культурного досвіду минулого. Людина і суспільство постійно потребують критичного переосмислення догм і стереотипів історичного минулого й нових соціально-духовних орієнтирів у складних колізіях сучасності.

У періоди екзистенційних зрушень на колективному й індивідуальному рівнях суспільної свідомості відбувається змістова активізація селективних тенденцій щодо використання усталеного соціокультурного матеріалу, що спонукає суб'єктів різних етнонаціональних культур звертатися до напівзабутих сюжетних стереотипів та мотивацій. В таких випадках фіксована у сюжетах-зразках змістова функціональність образів і мотивів підпорядковується новому духовному континууму, або ж їхні аксіологічні характеристики суттєво змінюються.

На відміну від попередніх епох новітня література XX ст. довільно поводиться з класичними зразками й відшукує неординарні шляхи їх переосмислення. Причому останнє здійснюється настільки глибоко й багатоаспектно, що утруднюється самий процес упізнавання використованого традиційного матеріалу, а отже, й усвідомлення рівнів його ідейно-естетичної функціональності в художньому контексті. Складна ідейно-семантична трансформація загальновідомих зразків сприяє створенню символічних стереотипів з супутніми їм асоціативно-образними рядами. Здійснюється ідейно-семантична конкретизація системи домінант традиційної структури, первісна багатоваріантність якої підпорядковується авторській концепції. Наприклад, у класико-циклічних сюжетах (Одіссей, Геракл, Гулівер, Шерлок Холмс) цілком буденні ситуації (тривала й небезпена подорож, вимушена ізоляція від суспільства та ін.) трансформуються в онтологічні моделі, зорієнтовані на дослідження езистенційних станів людського буття.

Семантика більшості традиційних структур будується на народному досвіді, значною мірою інтернаціональному. Специфічна знаковість семантики традиційного матеріалу суттєво полегшує його входження в інонаціональний контекст й посилює гносеологічну функціональність. Характер універсалізації змістовних рис зумовлює активний (постійний) й пасивний (дискретний) рівні літературного функціонування традиційних сюжетів. Активні структури здебільшого функціонують в умовах різних

культурно-історичних епох, успішо пристосовуючись до имог сприймаючого інонаціонального контексту (Прометей, Кассандра, Дон Жуан, Фауст та ін.). Пасивні ж сюжети, з дискретним характером функціонування, потребують специфічних умов для входження у духовний контекст наслідуваної історичної епохи (легенда про місто Кітеж, образи Швейка, доктора Джекіла й містера Хайда, Гулівера тощо [349, с. 343].

Нерідко звернення до легендарно-міфологічних структур диктується прагненням з'ясувати й художньо дослідити глибинні джерела сучасних авторові твору процесів і катаклізмів, шляхом осмислення механізмів фактору повторюваності, проникнутись універсальністю конкретних соціально-ідеологічних й морально-психологічних проблем. Процес залучення традиційних структур до сучасного культурного й предметно-побутового простору характеризується взаємодією низки рівнозначних аспектів актуалізації загальновідомого матеріалу. Національно-історична конкретизація універсальних сюжетних схем не лише «олюднює» їх космогонічний хронотоп, але й наближає абстрактно-загальнолюдську семантику до реальних проблем і турбот звичайної людини, урівнює за соціальною значущістю позачасові конфлікти й буденні колізії сучасного індивіду. Зазначений процес, який з різними варіаціями спостерігався у літературно-мистецькій практиці минулих історичних епох, зазнає нової конституціоналізації у суспільній свідомості сучасної людини.

Останнім часом, особливо в морально-етичному плані актуалізується євангельський сюжетно-образний матеріал, у тому числі й стосовно перспективи подальшого світоглядно-культурного спрямування світового літературного процесу. Сучасна література звертається до Нового Заповіту не просто як до «пам'ятки культури», він виступає живим джерелом сюжетів та образів для художнього дослідження насущних проблем людського буття.

Поліваріантність формально-змістових трансформацій сюжетно-образного матеріалу переконливо свідчить про їхню спроможність входження до інонаціонального контексту. Причому загальновідомі,

неодноразово переінтерпретовані світовою літературою сюжети й образи наповнюють оригінальним конкретним змістом, ускладнюючись актуальною проблематикою. Кожна форма такого переосмислення (або сполучення декількох форм у повному художньому контексті) дозволяє здійснювати нові прочитання традиційних структур, супроводжувані логікою мотивувань відповідно до авторського задуму і духовних запитів культурно-історичної епохи. Традиційний сюжетно-образний матеріал в його невичерпних літературних інтерпретаціях дозволяє зберегти спадкоємність духовних зв'язків між минулим, теперішнім і майбутнім, з'ясувати глибинні витоки сучасних соціальних та моральних конфліктів.

Суперечливі контакти західноєвропейської й сучасної американської культур є переконливим свідченням внутрішньої суперечливості сучасного традиціоналізму. Украй небезпечним явищем є стрімка вестернізація – поширення, а у подальшому й витіснення цінностей національних культур стереотипами сучасної західної цивілізації. Вона розпочалася спонтанно як продовження епохи колоніалізму й являє собою процес сучасної культурної експансії, згубної для традиційної культури. І навпаки, за переконаністю ідеологів і письменників традиціоналістів, лише відродження традиційної культури та її світоглядних основ дозволити вирішити складні соціокультурні проблеми сучасності [58, с. 53].

Традиціоналізм вирізняється надзвичайною складністю і суперечливістю. Комбінація усередині одного визначення таких понять, як «традиційна культура», і «нетрадиційна свідомість» – найчастіше одна з форм нігілізму (принципового й радикального заперечення всякої традиції), – надає йому глибоку антиномічність.

Структурно-функціональна складність традиціоналізму опосередковано детермінує і його суперечливість в ідеологічному плані. Залежно від світоглядних позицій кожного письменника, зорієнтованості на ті або інші філософські концепції, осмислення ним тяглої духовної традиції може набувати як прогресивної, так і реакційної забарвленості. Література,

що апелює до ідеології консервативного традиціоналізму, нерідко сублімується у прояви національної обмеженості та крайнього шовінізму Для прогресивно ж мислячих літераторів відданість духовній традиції супроводжується заглибленістю у духовні цінності життєдіяльності певного народу, мистецько-гуманістичною інтерпретацією його культурної ментальності.

Як відомо, вітчизняною літературною традицією оберігається український патріархальний селянський світ, його духовні цінності. «Селянська» нація своєю духовністю створює все нові потужності ідеального простору для функціонування цієї літератури. Прикладом такого роду традиційності є творчість у різні часи українських «традиційних» письменників Т. Шевченка, І. Нечуя-Левицького, В.Стефаника, Т. Осьмачки, Г. Тютюнника, В. Медвідя та ін. [187, с. 145].

Натомість панівна ідея свободи, звільнення від стереотипів тоталітарної свідомості, переформулювання офіційного соцреалістичного канону, ревізія попередньої традиції, прагнення подолати «неповноту» української літератури, модернізувати її і знайти своє місце в європейському та світовому літературному процесі, уникаючи орієнтації виключно на російські літературні зразки – з цими й іншими векторами розвитку, з цими прагненнями, сподіваннями й очікуваннями пов’язують сьогодні науковці здобутки й завдання українського літературного постмодернізму.

У російській літературі ХХ ст. до неотрадиціоналізму стилістично наближені поетична творчість О. Мандельштама, А. Ахматової та Й. Бродського, поезія і проза Б. Пастернака. Зокрема, поетична спадщина останнього просякнута ідеєю осягнення світу людини та світу природи в їх надзвичайно складній єдності, асоціативності, метафоричності, поєднанні експресіоністичності й класичної поетики.

Творцями потужної культурної традиції в історії української літератури стали Т. Шевченко, І. Нечуй-Левицький, В. Стефаник, В. Підмогильний, Т. Осьмачка, брати Григорій і Григір Тютюнники. Яскравими представниками

сучасного традиціоналізму російський літературознавець В. Тюпа вважає англо-американського поета Т. Еліота, російських поетів О. Мандельштама, А. Ахматову, Б. Пастернака та Й. Бродського [475]. Поетичній творчості останнього властива медитативність, яка реалізується через звернення до культурних ремінісценцій з різних епох (особливо імператорського Риму), ускладнених образів та символів, що іноді трансформувалося у прояви герметичності поетичного образу. У долі російського інтелігента – героя роману Б. Пастернака «Доктор Живаго» (уперше опубліковано за кордоном 1957) відобразились трагічні колізії революції та громадянської війни у Росії. Вірші головного героя цього твору постають своєрідним ліричним щоденником, в якому людська історія осмислюється у контексті християнського ідеалу. У долі російського інтелігента – героя роману Б. Пастернака «Доктор Живаго відобразились трагічні колізії революції та громадянської війни у Росії. Вірші головного героя цього твору постають своєрідну ліричну сповідь, в якій історі людини осмислюється у контексті християнського ідеалу.

Проблема ж впливу духовної традиції на розвиток художньої літератури здавна виступала предметом зацікавленості філологів та культурологів, причому здебільшого у розрізі діахронічності, тобто діалектичного взаємозв’язку минулого і сучасності. Сьогодні постає сучасна українська культура (не лише література, а й образотворче мистецтво, зокрема). Продовжує залишатися актуальною проблема співвідношення сучасного неотрадиціоналізму з естетикою постмодерну в літературі [88].

У дисертаційній роботі Н. Лисенко-Ковальової досліджено теоретична модель нового традиціоналізму в літературній спадщині діячів Мистецького Українського Руху (МУР) Ю. Косача, І. Костецького, В. Петрова-Демонтовича, Т. Осьмачки, І. Багряного та У. Самчука. У гострій полеміці вони прагнули узгодити літературні концепції традиціоналізму та модернізму, визначальні для розвитку української літератури у ХХ ст. У. Самчуком була висунута ідея «великої літератури», яка базувалася на

визнанні літератури найголовнішим чинником духовного самовияву нації в умовах її бездержавності. З нею дискутувала неомодерністська концепція «національно-органічного стилю» Ю. Жереха, основа якої – відстоювання народницько-просвітницьких ідей і принципів. Розбіжність в ідеологічних настановах та естетичних принципах поглядах не завадило «МУРу» духовно об'єднати мистецьку еміграційну спільноту. Відтак ідеї традиціоналізму актуалізуються крізь призму проблематики культурного самозбереження та розвитку в умовах діаспори й продовження визвольної боротьби за географічними межами України.

В. Коваль в аналітичній розвідці «В.М. Богуславский – «путеец языка», традиционалист-новатор теории культуры и искусств» аналізує спробу синтезування цим українським вченим лінгвофілософських, культурологічних і мистецтвознавчих ідей, спорідненого з антропологічним вектором розвитку сучасного гуманітарного знання. Культурологічною концепцією теоретичних вивчень В. Богуславського є сприйняття мови як системно-структурного утворення в культурі, яка, оновлюючись сама, оновлює і всю культуру людини.

У статті Я. Вільної аналізується проблема традицій і новаторства у творчості Г. Квітки-Основ'яненка. Зазначене дослідження розглядається у контексті тлумачення вище названих понять, де поняття «новаторство» трактується як процес руху, розвитку художньої свідомості, в результаті якого виникають якості, невідомі раніше у змісті й формі літературного твору. Новаторство є підґрунтям для подальшого розвитку художньої культури загалом або певних видів мистецтв (їх ідейного змісту, стильових прийомів, художніх образів, композиції тощо). Вироблені новими мистецькими напрямами художні прийоми можуть, переосмислюючись, використовуватися для вираження нового змісту [76, с. 77-78].

І. Фрис у статті досліджує поняття неоміфологізму, дає тлумачення цього терміну, з'ясовує причини виникнення і простежує реалізацію зазначеного явища у сучасній літературі, зокрема, у слов'янській.

Гносеологічну передумову розвитку сучасної міфотворчої діяльності дослідниця бачить у докорінній зміні традиційних поглядів на навколишній світ і філософсько-духовного змісту людської життєвої практики [497].

Російський дослідник Є. Мелетинський у монографії «Від міфу до літератури» аналізує прояви неоміфологізму у сучасному романі і доходить висновку, що літературна історія починається з комплексу «міф-ритуал», який є первісним джерелом усієї духовної культури й містить синкретичне ядро релігії й донаукових уявлень, музики, танцю, театру й поезії. Це виявляється у втіленні міфотворчої фантазії у творах сучасних митців багатоплановим використанням античних, біблійних міфів та легенд, а також створенням авторських міфів з метою інтерпретації нових буттєвих проблем.

Можна говорити про те, що неотрадиціоналізм задає новий горизонт презентованості в сучасній культурі ідей і текстів класичної традиції, виступаючи способом буття класики в сучасну епоху. Така інтерпретація проблеми «традиція-постмодерн» не є домінуючою або загальноприйнятною, проте вона присутня серед багатьох інших в плюралістичній постмодерній рефлексії (Ч. Дженкс, М. Готдінер та ін.), має рацію і може бути доречною і продуктивною у характеристиці особливостей українського літературного постмодерну.

Спираючись на такий підхід, зазначимо: не лише український літературний постмодернізм як такий (у визначенні Т. Гундорової, В. Єшкілєва, Р. Харчук), а й неотрадиціоналізм у різних його проявах (неонародництво, неопозитивізм, неомодернізм, неоавангард у їх сумішах) є постмодерним феноменом, має постмодерну природу. Р. Харчук простежує наявність перехідних художньо-естетичних конструкцій, властивих сучасній українській літературі. Вони є своєрідними стилізаціями й «мовними іграми» з традицією, характерними для творчості сучасних українських письменників В. Шевчука, В. Медвідя, Є. Пашковського й деяких ін. Неомодерна проза, вважає Р. Харчук, від модерної не має жодних принципових відмінностей. Дослідниця пояснює це таким чином: «Оскільки модернізм в українській

літературі був стилем спорадичним і протеїстичним, вільно розвиватися він зміг лише у постмодерний час. Саме для того щоб підкреслити спізненість українського модернізму 90-х, використовують префікс «нео» [503, с. 74].

З такою тезою не згодна О. Вячеславова. На її думку, вітчизняний літературний постмодернізм спирається на модернізм як на традицію, як формалізовану мову, й у процесі її інтерпретації реалізується у складних культурно-мистецьких моделях (неомодернізм, необароковість, неопозитивізм й власне постмодернізм у письменницько-науковій творчості В. Шевчука) й мовних кодах, у відкритій або прихованій формі окреслюють простір діалогу з минулим [88, с. 96-97]. Сучасний постмодернізм у літературній творчості репрезентований елементами неонародництва, неоавангарду, необароко, неоміфологізму та ін.

Міфологізм є своєрідним способом поетичної реалізації міфу у літературних творах. Значення міфу в літературному творі не тотожне його семантиці й залежить від стереотипної культури епохи, задуму письменника й жанру твору. Показовою в цьому відношенні є літературну творчість Лесі Українки. З дитячих років її захоплювали давні народні обряди, веснянки, народні дитячі ігри, щедрівки, мелодії й тексти яких вона записувала. У ліриці Лесі Українки, в її поемах, у драмі-феєрії «Лісова пісня» зазначене втілилося у неповторній музикальності вірша, повнозвучній симфонії пейзажних замальовок, у глибокому знанні українського фольклору. «Лісова пісня» є шедевром наскрізь українським. Завдяки поєднанню волинського фольклору і глибоко філософського світосприйняття вона набуває загальнолюдського звучання й підноситься від слов'янської язичницької міфології до духовних висот людства. Тут органічно злилися наймелодичніше поетичне слово й суворі моральні принципи, за якими поетеса будувала своє життя.

Неоміфологічне мистецтво ХХ ст. як би постійно посилається на найдавніші зразки, порівнює себе з обраною культурною традицією (наприклад, у «Доктор Фаустус» Т. Манна, в ролі міфу виступають різні

легенди і художні твори про доктора Йоганна Фауста, чарівника і чорнокнижника, який жив у XVI ст. і продав душу дияволу).

У постмодернізмові переглядається традиційна ідея письменника як автора твору, ототожнювана з конкретним функціональним принципом, посилюється тенденція приховування авторської функції. Проте, попри наявність елементів спільного із західним постмодернізмом, його українська версія є якісно відмінною, визнаючи культуротворче значення традицій.

Так, особливості поетичних збірників, що вийшли в 90-х роках минулого століття і на початку нинішнього і належать, в основному, людям старшого і середнього покоління («Зболені дзвони» – Н. Теплоухова, «Близьке й недосяжне» й «Закон збереження любові», «Квіти на концертах» – С. Шевченко, «Другий початок» Б. Мамайсура, «Пошепки» Л. Лисенко та ін.). бачаться в самій установці авторів на поєднання минулого і сьогодення, але минулого, побаченого нинішніми очима, із залученням цілого роду сучасних реалій, сучасної розмовної мови і термінологічної лексики.

Співзвучною філософії й поетиці неотрадиціоналізму є творчість Л. Костенко, видатної поетеси, літературний доробок якої складається з ряду поетичних збірників, віршів для дітей, історико-драматичних поем «Маруся Чурай» і «Берестечко», філософсько-публіцистичного есе «Записки українського самашедшого». Твори «Маруся Чурай» і «Берестечко» позначені надзвичайно глибоким проникненням в історичний матеріал, відтак – достовірністю у змалюванні далеких історичних подій та їх філософською осмисленістю. В них органічно поєднуються набутки української духовної традиції зі сміливим новаторством.

Остання поетична поема Л. Костенко «Річка Геракліта» (2011 р.) – це імпульсивний естетико-філософський аналіз категорії Часу. У книзі суперечливо перетинаються часи космічний та суб’єктивний, християнський та античний, минулий психологічний час поетеси та теперішній його вимір, XX ст. діалогує з своїм хронологічним наступником та новим тисячоліттям. Але циклічний час античності й «викреслений» есхатологічний час

християнства – лише різні відтінки й форми циркуляції психологічного часу. У сучасному світі відчуження, що нас оточує – це книжка зустрічей та закодованих діалогів. Сучасна людина – бранець хаотичного часу, яка мчить крізь все своє життя без можливості спинитися, замислитись, збагнути суть і напрямок свого руху. Вона розминається з іншими людьми і з самою собою. Ця думка турбувала французького філософа Ж. Деріда, якого дослідники називають «деконструктивістом метафізики присутності».

І в «Марусі Чурай», і в «Берестечку», створюючи широку панораму життя українського народу, вводячи суто людські, особисті переживання своїх героїв у колосальний історичний контекст, Ліна Костенко водночас віднаходить такі формальні засоби, які дозволяють постійно тримати читача в напрузі, передавати найтонші нюанси змісту.

Якщо в романі «Маруся Чурай» поруч із відтворенням глибоких переживань героїні наявне яскраво виражене подієве начало, то в «Берестечку» ми маємо своєрідний поетичний щоденник Богдана Хмельницького, який зазнав однієї з найстрашніших у своєму житті поразок. Тут ми зустрічаємо численні рефлексії героя над українською історією, його роздуми, що включають цю історію у ширший світовий контекст. Якщо в «Марусі Чурай» поетичні «партії» героїні постійно змінюються об’єктивованою розповіддю від третьої особи, то в «Берестечку» перед нами постає розлогий монолог Богдана Хмельницького. Відповідно авторка втілює свій задум у таку віршову форму, яка максимально точно передає стан героя, допомагає уникнути монотонності, надає творові свіжого і самобутнього звучання. Варто лише переглянути анотацію до видання 1999 р., щоб довідатися, що роман, написаний повністю ще наприкінці 1960-х рр., допрацьовувався авторкою і в 70-х, і в 90-х роках, але читається він на одному диханні, настільки монолітним і органічним постає перед нами цей твір [31].

А. Мойсієнко майже одночасно підготував дві збірки поезій. Одна – «Сонети і верлібри», друга – «Віче мечів» – збірка паліндромів. Хоча сама

традиція подібної поезії бере свої початки в українській літературі ще з Києво-Могилянської академії, від Івана Величновського та Митрофана Довгалевського. Поезія чудового лірика Віктора Женченка втілилася у поетичній традиції (збірка «Зневаж свій страх...») [128].

Мистецтво драми жанрово й структурно пов'язане з феноменами міфу та обряду, знайшовши відображення у низці літературознавчих розвідок (праці М. Андреєва, О. Білецького, Н. Іщук-Фадєєвої, О. Клековкіна, О. Фрейденберг та ін). Жанрова спорідненість міфу і драми ґрунтовно проаналізована у монографії О. Бондаревої «Драматизм міфу і міфологізм драми» [52].

Коли міф як легендарний переказ перестає бути власне сказанням, він трансформується, за твердженням Л. Черняк, у світову драму, чиї персонажі визначені опозицією буття-для-себе і буття-для іншого. Взірцевість міфологічних персонажів, у свою чергу, ейдетичним шляхом визначає їх рольову заданість в якості учасників драми, інтерпретуючи поведінку як гру доведення театральних ролей до свідомості аудиторії [521, с. 31].

Російський культуролог О. Румянцев кваліфікує культуру як ментальний простір, векторно спрямований на людину [414, с. 354], й увесь її світовий обшир (зокрема, міфологія, фольклор, література, живопис, театр) постають одночасно претекстом й потужним гіпертекстом. Драматургічний твір з його публічним виголошенням, читанням у ролях є мисленнєвим «розігруванням» й постановочним дискурсом, широким полем варіативних режисерських і акторських інтерпретацій.

Таким чином, лінія персонажа, пов'язаного з міфологічним претекстом, стає новою експресією архетипного взірця. Зокрема, автори «Теоретичної культурології», апелюючи до концепту «світова драма», актуалізують не власне барокову семантику (шекспірове «увесь світ – театр», кальдеронове «театр Всесвіту», в якому Творець режисує земні події, й у цьому теологічному контексті обмежує людину роллю читця або актора), а людину у процесі шукання самої себе, тобто самоактуалізації.

Міф як авторський формально-семантичний конструкт, продуктивний у подальших культурних рецепціях проявляє себе через численні сучасні креації власне авторських міфів. В. Халізєв при цьому звертає увагу на те, що «неоміфи» як продукт індивідуальної творчості стають власне міфами лише через спричинений ними відчутний суспільний резонанс: тексти, що зазіхають на статус міфів, «міфогенні», неодмінно вимагають активної і, головне, тривалої зацікавленості широкої публіки» [501, с. 196]. При цьому національні літератури орієнтуються не на суто власні проблеми, а намагаються осмислити своє буття в контексті загальнолюдського соціального і духовного досвіду.

Висновки до третього розділу

В сучасну добу глобальних соціально-ідеологічних та духовних зрушень феномен неотрадиціоналізму у сучасній літературній творчості потребує належного переосмислення змістової орієнтації і практичної значущості загальнокультурних традицій у контексті діалектичного зв'язку загальнолюдського та конкретно-історичного, інтернаціонального та національного. Такий підхід допомагає зрозуміти своєрідність інших народів, а значить, поглиблює і збагачує національну духовність. Завдяки цьому кожна національна культура стає невід'ємною складовою загальнопланетарного континууму, збагачуючи себе культурними цінностями інших народів. Сучасність переконливо підтверджує, що легендарно-міфологічна традиція як основа неотрадиціоналізму зберігає гуманістичний потенціал і своїми універсальними морально-психологічними домінантами впливає на прогресивний розвиток інших національних культур.

Українська система символічного відображення світу належить до найдавніших і найбагатших систем традиційної культури. Постмодерністський тип мислення, властивий сучасній людині, змушує її до

усвідомлення глибоко філософських смислів і цінностей (хоча вона й не ставиться до них занадто відповідально і всерйоз), і саме ця епоха являє собою ситуацію суцільної перехідності й медіативності, котра дедалі частіше тлумачиться неоднозначно, оскільки є можливою варіативність, коли людина, сягаючи певної вершини в обраних нею життєвих стратегіях, починає рухатися у зворотному напрямі. Внаслідок цього в свідомості людини з'являються численні форми неоміфологічного дискурсу. Сутність неоміфологічних тенденцій у світоглядній культурі характеризується пошуком праоснов вітчизняної історії, прагненням розчистити її джерела, відновити кореневу систему етнонаціонального світогляду.

Традиційна етнонаціональна культура, котра розглядається як система обрядових практик та етнокультурних цінностей, постає онтологічно-аксіологічною основою культурного неотрадиціоналізму. Сутнісна відмінність традиціоналізму від неотрадиціоналізму полягає у пріоритеті рефлексуючої свідомості як основи функціонування механізму традиції. Йдеться про органічне поєднання її раціональної доцільності та символічного відображення соціокультурної реальності, коли виконання певних звичаїв і ритуалів покликано здійснити раціональну функцію самоідентифікації тих чи інших соціальних суб'єктів.

Неотрадиціоналізм у контексті взаємодії традиції та інновації, їх синтез з метою пошуку нових засобів виразності є важливим, визначальним фактором розвитку театрального мистецтва. При цьому важливо не забувати про те, що театр завжди виконував декілька функцій – виховну, просвітницьку, естетичну, культурологічну, націотворчу. Тому в мистецькій діяльності національного театру є надзвичайно важливою є повага до традицій, підтримання високого духовно-естетичного рівня, недопущення переважання елементів масової культури, надмірна її закомерціалізованість.

Міфологізм є своєрідним способом поетичної реалізації міфу у літературних творах. Значення міфу в літературному творі не тотожне його семантиці й залежить від стереотипної культури епохи, задуму письменника

й жанру твору. Показовою в цьому відношенні є літературну творчість Лесі Українки. З дитячих років її захоплювали давні народні обряди, веснянки, народні дитячі ігри, щедрівки, мелодії й тексти яких вона записувала. У ліриці Лесі Українки, в її поемах, у драмі-феєрії В літературі ХХ ст. провідною ланкою у формуванні художньої мови неотрадиціоналізму стає ідея, художній образ. Саме ідея, навіяна зверненням до національної історії, стає першоджерелом, основою художнього тексту будь-якого літературного жанру і відповідно потребує його неотрадиціоналістського переосмислення.

РОЗДІЛ 4

ВИЯВИ НЕОТРАДИЦІОНАЛІЗМУ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

4.1. Неотрадиція як атрибут живопису

Українська система символічного відображення світу належить до найдавніших систем традиційної культури. В народних картинках Козак-Мамай зображувався сидячим під деревом у вечірніх сутінках у так званій «турецькій позі». Його кінь прив'язаний до дерева чи до спрямованого в небо списа. Основними атрибутами Мамая були бандура, чаша, ріг. Наукова думка підтверджує повторення мотивів і основних тем міфології в різних міфах народів світу на спільну міфологічну основу першообразу. О. Шокало ототожнює Козака-Мамая з образом Будди на Сході. Вказуючи на сакральний зміст образу Мамая, розкриває його як «світоносного воїна», або ж «Воїна Світла», називає його «медитуючим воїном», посвяченим у таємницю єдності мудрості та дії [536, с. 26].

Нині у різноманітних жанрах образотворчого мистецтва спостерігається посилення неотрадиціоналістських тенденцій. Вони безпосередньо продовжують художні стилі минулого, передовсім класицизм і романтизм, а також нові напрями, які вже стали класичними (імпресіонізм та модерн). При цьому мистецький неотрадиціоналізм, поширений насамперед у молодіжному середовищі, оскільки саме молодь, яка виховується в умовах глобалізації, має систему цінностей, що істотно відрізняється від системи цінностей старшого покоління і у рамках якої важливе місце посідає культурний неотрадиціоналізм як деяка розумова конструкція і як спосіб актуальної поведінки.

Загалом помітно, що неотрадиціоналістська орієнтація у художній культурі компенсує в естетичному аспекті авангардистський пафос

«руйнування» культури. Сутність її полягає у наведенні культурних містків між пафосом деструкції та пафосом збереження, в адаптації традиції до нових умов культурної творчості. Зіткнення новаційних технологій художнього формотворення у сфері культури з мистецьким неотрадиціоналізмом й відвертим ретроархаїзмом породжує низку проблем, розв'язання яких без адекватного аналізу культуролого-естетичного підходу, зорієнтованого на онтологічне розуміння феноменів мистецтва, є практично неможливим.

Як і в інших течіях, у неотрадиціоналізмі вплив живопису базується на найбільш ефективному естетичному відчутті – відчутті кольору, перетворюючи його в один із найважливіших засобів художнього освоєння світу. Основним образотворчим та естетичним засобом живопису є система кольорових поєднань (колорит). У цьому сенсі посттрадиціоналістська парадигма художньої культури позначена стадіальною послідовністю зміни передромантичної, романтичної й постромантичної парадигм. Ментальнісно всі вони зосереджуються на інтерпретації твору мистецтва як гетерокосмосу (за А. Баумгартеном), уявлюваного відбитку дійсності, який конструюється творчою уявою автора.

Ідеологи неотрадиціоналізму Е. Геллер, Б. Андерсон, К. Дойч та ін. стверджують, що на антропологічному рівні розвиток людства супроводжується стрімким скороченням тривалості життя, руйнуванням моральних цінностей й збідненням людського розуму, засиллям раціоналізму, сцієнтизму й дезінтегруючого індивідуалізму. Внаслідок цього активізувалася сотеріологічна проблематика виходу з плину історії, прагнення сформувати неотрадиціоналістську еліту й використати її на шляху повернення до джерел.

Неоміфологізм – це концепція, яка розглядає міфологізм як найбільш характерну форму художнього мислення ХХ ст. Відповідно до цієї концепції, все ХХ ст. постає як складна система майстерно поєднуючих і взаємовідбиваючих один одного культурно-естетичних міфів. Неоміфологізм

– специфічна для ХХ ст. форма художнього мислення, що передбачає особливе ставлення до міфологічних сюжетів, образів і символів, які не стільки відтворюються, скільки програються, тим самим народжуючи нові міфи, співвідносні з сучасністю [111, с. 155-156].

Відбувається підвищення символічного рівня зображення, яке набуває ознак відкритої структури, а багатозначність символу тяжіє до злиття з Єдиним. «Ненаративний» живопис української художниці О. Петрової акумулює постмодерністський досвід інтерпретації біблійно-християнської «метафізики світла». Її зображувальна колористика як спадкоємиця релігійно-мистецької візантійської традиції втілює ідею Бога як Світло, нефігуративність її творів («Бог є любов», «Рай», «Лавра», «Зірка Давида» та ін.) за таких умов постає своєрідним способом світобачення, духовним зором.

Тут потрібно зауважити, що, за естетичною концепцією В. Тюпи, вихід художньої свідомості на рівень новітньої парадигми художності історично асоціюється із становленням символізму в європейській культурі (1870-1910 рр.). У смисловому визначенні назва «символізм» пов’язана з мистецькими шуканнями на шляху творчої суб’єктивізації, конструюванням поетики умовностей й інакомовлень, дематеріалізації слова, довільного тлумачення асоціативних зв’язків тощо. У символах глибоко відбивалася трагедія знедоленого села й гримаси капіталізованого міста («Селища, які галюцинують» й «Міста-спрути» Е. Верхарна). Мистецтво символізму передавало примарну, але сповнену гуманістичним смислом мрію про благородне людське покликання (образи у «Затонулому дзвоні», Г. Гауптмана й Синього птаха у М. Метерлінка). Але воно виражало й безвихідність людського існування («Сліпці» М. Метерлінка, презирство до «юрби», культ сили і вождя (С. Георге).

Пантеїстичність вітчизняної духовної традиції є внутрішньо притаманною художньому синтезові символізму та реалізму. Пейзаж у мистецтві – це зображення у творах мистецтва первозданної або зміненої

людиною природи. В якості самостійного жанру він іманентний багатьом видам мистецтва, але особливо поширений у живопису та графіці. На відміну від натюрморту, в якому окремі «неживі» предмети (страви, квіти та ін.) «вихоплені» художником з природи й поставлені в особливі, штучні умови, пейзаж передбачає відтворення природних краєвидів, міських вулиць, архітектурних ансамблів тощо.

Пейзажний жанр в українському образотворчому мистецтві виник на зламі XVII й XVIII ст. як фоновість для барокових портретів й остаточно утвердився протягом XIX ст. У своїй історичній ґенезі вітчизняний пейзажний живопис позначився обожненням й поетизацією природи у дусі романтизму: дещо наївні романтико-реалістичні види й А. Кунавіна, І. Сошенка та В. Штернберга стали підґрунтям для розвитку українського «пейзажу-настрою» у творчості Т.Шевченка, а пізніше С. Васильківського та В. Орловського. Творчість І. Похитонова, закладаючи підвалини національного пленеризму, надихнула на імпресіоністичні пошуки художників М. Бурачека та С. Світославського. Останні синтезувалися у малярській творчості І. Труша та О. Новаківського з подальшим формуванням самобутнього «реалістичного символізму», позначеного алегоричним художнім мисленням й заглибленістю у рідну природу. До того ж містико-пантеїстичні ідеї в різних модифікаціях активізуються на певних етапах розвитку культури та мають на цей розвиток безумовний вплив.

Пантеїзм – вчення, що ототожнює Бога зі світом, уявлення про присутність Бога в кожній найменшій частці космосу. Пантеїзм – так чи інакше – присутній у багатьох філософських системах. Присутність Бога у природі, Всесвіті, душі людини, його еманації, вияв у Світовій Душі – різні ступені пантеїстичного світосприйняття. Образотворчі інтерпретації ідей пантеїзму глибоко закорінені у світ античних міфологічних персонажів – богів, богинь і героїв, переможців у битвах та змаганнях. Їх образи своєрідно інтерпретували художники різних епох. Прагнення втілити героїчні волелюбні ідеали доби французької буржуазної революції через образи

античності здійснив живописець Ж.Л. Давід (1748–1825) у своїх картинах «Клятва Горацiїв», «Смерть Сократа» й «Леонід у Фермопілах».

Античний світ як певний замкнутий цикл, відомий з виникнення до загибелі, постійно служить еталоном для культурологів. Без знайомства з античною культурою неможливо зрозуміти численні грецькі й римські ремінісценції у класиків російської літератури. Російські письменники, починаючи з XVIII ст. успішно переглядали літературну спадщину античних поетів. Так, зокрема, ода римського поета-лірика I ст. до н.е. К. Горація «Пам’ятник» була перекладена М. Ломоносовим, а потім оригінально інтерпретована Г. Державіним та О. Пушкіним. До античних сюжетів у своїй літературній творчості зверталися Д. Мережковський («Юліан Відступник»), Л. Андрєєв (п’єси «Викрадення сабінянок» й «Кінь у сенаті»).

На підсвідомому рівні природні явища зберігають давню символіку, іноді вона збагачується християнською. Багатомірність містико-пантеїстичного символізму слов’янських народів фіксується в емблематиці візуальних образів та філософсько-поетичних алегорій. Символіка кожного з етносів пояснюється його ставленням до рідного природного середовища. До традиційних художніх образів-символів нашого народу відносимо: троянду – символ кохання, сокола й орла – фольклорні синоніми сили, мужності, краси і величі тощо. Закодовані у витворах мистецтва, фольклорних текстах, перогліфах і нескельних малюнках (святилище Кам’яна Могила), вони фіксують уявлення наших пращурів про космос як упорядкований світовий устрій – світолад та місце людини в ньому.

Магічними в українців здавна вважаються ритуальні дії, числа й особливо коло, яке вберігає від нечистої сили. Магічні звичаї і традиції українців, які охоплюють архаїчні підвалини етносу, визначають усю діяльність українця – підпорядкувати особистим, господарським і життєво-побутовим цілям людини природні і громадські сили. Імітативна й симпатична магія у традиційній системі духовної культури включені у духовно-практичну діяльність й свідомісно органічно пов’язані із

стереотипами анімізму, антропоморфізму та іншими архаїчними формами суспільної свідомості.

Структура міфу-символу є рухомою й позначена у художньо-мистецькій діяльності інваріантністю відношень ейдетичного, знакового й трансцендентного його аспектів, й тому його непросто осмислити теоретично, проте це необхідно для з'ясування філософії й художньої практики сучасного неоміфологізму [88, с. 223].

Сучасна людина, за твердженням румунського антрополога й історика релігії М. Еліаде (1907–1986) виходить з нелюдського ритму власного існування за допомогою «криптоміфологічних» сценаріїв поведінки (театру й читання). Феномен же міфу являє собою «священну історію» будь-яких людських обрядів і кальку переважної більшості видів профанної діяльності. Домінуючи у філософії античності й у народному середньовічному християнстві, міфологічна свідомість зазнала нового ренесансу у філософії та мистецтві XX ст., а також у засобах масової інформації. Мислитель у своїй творчості (праці «Міф про вічне повернення. Архетипи і повторення, 1949; «Образи і символи», 1952; «Народження і нове народження», 1958; «Ностальгія по витоках», 1971 та ін.) є послідовним прихильником ідеї непорушності міфу (віри у Вічне Повернення) з сукупності атрибутів дійсної людської духовності.

Історія неотрадиціоналізму як напряму мистецької творчості сягає кінця XIX ст., коли у філософсько-естетичній думці набув потужного розвитку міфологічний дискурс. «Згортання» сюжету в естетиці модернізму асоціювалося з поверненням структурності архаїчного міфу. Закономірно тому, що у сучасній західній філософії культури поняття сюжетності витісняється постмодерним терміном «наративність» [88, с. 146]. Наратив (від лат. narrare – мовний акт, формально-вербальний виклад) – поняття філософії постмодерну, яке фіксує процесуальність самоздійснення (або ж, за Р.Бартом, «повідомленого» тексту). Найважливішою атрибутивною характеристикою наративу є його самодостатність і самоцінність. Згідно з

ученням Р. Барта, процесуальність розгортається заради самої оповіді, а не з метою прямого впливу на дійсність, тобто без будь-якої функціональності, крім символічної діяльності як такої. Цей вчений висунув також ідею «безфабульності» сучасного міфу, важливу для оцінки творів сучасного образотворчого мистецтва. Мистецтво модернізму першим поставило під сумнів класичну естетичну категорію сюжету, що забезпечує цілісність художнього твору.

Живий архаїчний міф на стадії людської передісторії, вважають О.Вячеславова і А. Чаус, був іконічно-просторовим і знаково реалізовувався в дійствах та панхронному (континуально-просторовому) бутті малюнків, позбавлених лінійної заданості. Деякі з текстів міфів збереглися до нашого часу як пізніші трансформації – «переклади» словесно-лінійною мовою. Дослідниця наводить думку російського культуролога і семіотика Ю.Лотмана, що зародження художньої категорії сюжету, є наслідком неадекватного «перекладу» міфу лінійно-дискретною словесною мовою, альтернативної циклічно-часовому механізмові тексту [88, с. 145-146].

«Міфопороджуючий текстовий пристрій», за висловом Ю. Лотмана, утворює центральний осередок масиву культури. Він являє собою семіотичний простір, усередині якого реалізуються комунікаційні процеси й виробляється нова інформація. Вважається, що такий міфопороджуючий текстовий пристрій, основна функція якого полягає у створенні текстів, що підпорядковуються циклічному руху часу, розташовується у самому центрі масиву культури. Оскільки такі тексти не є сюжетними, до їх найважливіших особливостей належить те, що їх неперервна повторюваність узгоджується і певною мірою відповідає циклічності природних процесів: зафіксований у часі та регламентований розвитком природних циклів ритуал включає у себе елементи сюжетних епізодів.

Водночас слід звернути увагу й на ту тенденцію, коли міфологічні тексти організуються у відповідності з поступальним потоком часу, відтак у них непрямим чином фіксуються класифікаційні особливості циклічного

характеру, які характеризують ті чи інші події, відображені у документальних джерелах, як усних, так і письмових. «Такими були усні розповіді про «події», «новини», різноманітні щасливі та нещасливі ексцеси. Якщо там фіксувався принцип, то тут випадок. Якщо історично з першого механізму розвинулися тексти як сакрального, так і наукового характеру, які є законополагаючими і нормуючими, то з другого – історичні тексти, хроніки й літописи» [287, с. 225-226].

Хоча втрачення архаїчними структурами мислення своєї первозданної змістовності призвели до утворення основ синтаксису сучасної мови і граматичних категорій, художній текст відбувається постійний обмін: вже позбавлене самостійного семантичного значення, зазнає вторинної семантизації і навпаки. Відтак відбувається й вторинне оживлення первісних міфологічних кодів оповідання, що надає їм нових змістів, повертаючи нас – свідомо або мимоволі – до міфу [88, с. 146].

Образотворче мистецтво, виокремившись із міфу як синкретичного архаїчного утворення, зберегає родову спорідненість з ним (спільність художньої фантазії з міфологічною образністю, метафоризм, єдність матеріального та ідеального у художньому творі, синтезування образного узагальнення з чуттєвою конкретністю). Відношення образотворчого мистецтва й міфу протягом тривалої були гетерогенними й зумовлювались не лише світоглядними факторами, а й типом трансляції міфу в перманентно вдосконалюване мистецтво. Архаїчне первісне мистецтво як складова частина ритуалу виконувало магічні функції. В умовах дописемної культури воно являло собою форму первинної синкретичної маніфестації вірувань, художньо-естетичне буття архаїчного міфу, адекватне первісному мисленню з властивим йому буквальним ототожненням предмета та знака, речі та слова, істоти та її імені. Онтологізм архаїчного мистецтва та його тотожність міфу є якісно відмінним від наступних сакральних культур, наприклад, християнської, якій притаманні вже знаково-символічні відношення між образо- та та міфотворчістю.

Впровадження античного та християнського міфу у ренесансну образотворчість здійснювалась головним чином засобами текстової традиції. Слушною є думка О. Вячеславової і А. Чаус, що успадкування міфу як писемного тексту характерне для зрілих стадій розвитку культури. Міф постає тут у редукованому вигляді, втративши первісно-архаїчні функції. Вже в античному мистецтві міф постає об'єктом естетичного споглядання й набуває цілеспрямованої алегоризації у сукупності з міметичною образністю й сюжетним розгортанням, формується як жанрова категорія міфологічної картини, яка в академізованій формі проіснувала до XIX ст.

Відродження міфу у мистецтві передмодернізму, започатковане символістами, позначилось глибокими якісними змінами у розвитку образотворчого мистецтва. Якісно новий тип міфологізму зароджувався у надрах європейського й вітчизняного постімпресіонізму, фовізму, кубізму й експресіонізму, які пропагували радикальний перегляд символістської традиції. Спрямування їх міфологемою «повернення до джерел» спричинило, на думку О. Вячеславової, стрімку актуалізацію строкатої палітри архаїчних і традиційних культур, які до того часу перебували на периферії семіотичного простору [88, с. 144-145].

Словесні та іконічні мови принципово відрізняються за своєю структурою. Ізоморфізм як загальний принцип міфологічної свідомості пов'язаний з монолінгвістичністю міфу, неможливістю його перекладу іншою мовою опису, внаслідок чого точність перекладу замінюється смисловою еквівалентністю. Традиційні символи повсюдно включаються в рекламний дискурс і нерідко стають предметом постмодерністської гри. До речі, Й. Гейзінга вважав, що саме гра з'явилася формуючим елементом людської культури, однак не в тому розумінні, що культура походить з гри в ході еволюції, а в тому, що культура виникає у формі гри, тобто культура спочатку розігрується [505, с. 13]. Слід наголосити, що архаїчні й традиційні культури володіють особливо яскравим ігровим потенціалом. У

мистецтвознавстві давно помічено, що звернені у майбутнє художні новації ХХ в. нерідко вертаються в минуле.

Художня культура другої половини ХХ ст., зазнавши впливів радикального художнього та політичного авангардизму, позначилась багатостильовістю й поліконцептуальністю. Естетика постмодернізму розриває цілісність світу на окремі фрагменти, з яких утворює певний колаж, котрий складається з різносмислових шматків. Аналіз тексту поступається вдивлянню у контекст. Іманентними постмодернізмові стають асиметрія, каркавал, гра. Цей новітній культурний напрямок висунув гасло «відкритого мистецтва», яке спонтанно взаємодіє з усіма старими та новими стилями. Відтак й сучасна міфопоетична творчість трактується як певне «перевизначення», неординарна відповідь на виклики сучасності.

Знаковою для процесу становлення художнього стилю неотрадиціоналізму стала запропонована С. Авєрінцевим парадигмальна концепція рефлективного традиціоналізму [2]. Глибокий і всебічний гуманітарій, він створив багаторівневу модель взаємопроникнення давньогрецької та близькосхідної культур, трансформації елліністичної культури у християнську, утвердження християнства як продукту синтезув різних культурних традицій й модифікації візантійської культури у західноєвропейську та східноєвропейську паралелі. Згідно з С. Авєрінцевим, символи, образи й культурні герої є своєрідними знаками національних архетипічних констант, що вилучаються національною культурою з стародавньої, міфологічної історії. Остання містить у собі саму національну традицію в неспотвореній споконвічності разом з міфологізованими конструктами, з яких пізніше утвориться колаж неотрадиціоналізму.

Трактування зв’язків українського неоміфологізму і неотрадиціоналізму з постмодерною мистецькою парадигмою підводить авторів до висновку про сучасну міфопоетичну образотворчість як певне «перевизначення» постмодерну, «відповідь» на виклики постсучасності.

Вітчизняна традиція мистецької міфологізації предметно-речового світу утвердилась завдяки подвижницькій діяльності К. Білокур, Я. Гніздовського, Ф. Манайла, М. Приймаченко, Р. Сельського. Її гідно продовжують у жанровості живописного натюрморту сучасні художники: Т. Дружина, Ю. Комишний, О. Щиголєв та М. Шкарапута.

В живописних видіннях Катерини Білокур ми впізнаємо не просто умовну щасливу землю, – це ідеальна Україна, подана ніби поза часом, поза історичними колізіями [342]. В картинах Катерини Білокур є і сади, сповнені квітами, і огорожа – закрайок тину, що іноді майже потопає в хвилях рослин. Огорожа не стільки огорожує, скільки позначає сад як такий, тобто природу «свійську»; ще одна її функція – позначати «землю», ґрунт під ногами, бо ми в своїй уяві могли б втратити орієнтири, підхоплені хвилями розбурханих квітів, в такому разі картини могли б видаватися по-справжньому ірреальними. Гра художниці значно тонша: вона ніби балансує на межі реальності та ірреальності, дійсності і сну. Сад, перелившись через огорожу стає гаєм, чи взагалі не маючи її – луком, як в «Польових квітах».

На часи життя К. Білокур квітка була вже усталеним елементом орнаментики народного мистецтва. Мова квітів була настільки засвоєна культурою, до якої належала художниця, що вибір квітки для своїх картин, можна сказати, був зроблений нею на генетичному рівні. Ідея квітки як осереддя краси і метафори життя запозичена художницею із народного мистецтва. Для українського народного мистецтва «квіткова» мова здавна є органічною – на рушниках, килимах, кераміці, в розпису – саме квітка – елемент, з якого моделюється зображення. Квітка – найпоширеніший елемент народної поезії. Не дивно, що вони обрали одна одну – художниця і квітка для вираження такого складного світу, який заснувався в непересічній фантазії малярки, сягнувши корінням глибини української душі [342].

Християнсько-моральна тематика представлена художніми інтерпретаціями притчі про блудного сина (скульптурні твори О. Дяченка і В.Ярича, сюжетні картини О. Потапенка). Художник Л. Медвідь у своїй

роботі «Наздогнати метелика», (1996) (з циклу «Блудний син») проводив тему гріховності сучасної людини, позбавленої свідомості особистої провини. Нерідко творам сучасного мистецтва властива безфабульність, відсутність у їх художньому просторі сюжетного розгортання міфологічної дії. І навпаки – вразливо-архаїчними сприймаються нечисленні винятки (картини на християнську тематику О. Лопухова та Б. Михайлова), в яких сюжет будується за канонами XIX ст. з традиційно лінійною інтерпретацією міфологічного мотиву. Коли сюжет заявлено у назві твору, й він, функціонуючи як троп, адекватно розкривається; формуються належний «резерв розуміння» й багаторазового прочитання твору, позначеного відкритою образно-семантичною структурою. І навпаки, відсутність продуманої назви твору (словесного коду), може взагалі позбавити його міфопоетичної семантики. Щоправда, інколи з традиційного ряду випадають позасюжетні форми (пейзаж, нефігуратив-ний живопис), асоційовані з культурними стереотипами неоміфологізму [88, с. 142-143].

Міф мав виключне значення в генезі образотворчого мистецтва. Навіть виокремившись із міфу як синкретичного архаїчного утворення, воно зберегло родову спорідненість з ним (спільність художньої фантазії з міфологічною образністю, метафоризм, єдність матеріального та ідеального у творі, синтез образного узагальнення з чуттєвою конкретністю). Взаємозв’язок образотворчого мистецтва й міфу в часовому плині були гетерогенними й визначалися не лише світоглядними факторами, а й типом трансляції міфу у мистецтво, що також змінювався. Архаїчне первісне мистецтво було складовою ритуалу, виконувало магічні функції. За умов дописемної культури воно становило, як наголошував Ю. Лотман, форму первинної синкретичної маніфестації вірувань, художньо-естетичного буття архаїчного міфу, що виявляє специфіку первісного мислення з властивим йому буквальним ототожненням предмета і знака, речі і слова, істоти та її імені. Онтологізм архаїчного мистецтва, його тотожність міфу відрізняє його від наступних

сакральних культур, наприклад християнської, у якій вже домінують знаково-символічні відношення між образотворчістю та міфологією

За допомогою мистецтва модернізму було уперше залучено до науково-дослідницького обігу стереотипи первісної архаїчної міфології, яка вивчалася етнологами XIX та XX століть.

З-поміж найважливіших для розвитку українського образотворчого мистецтва на зламі XIX та XX століть стали імпресіонізм, постімпресіонізм, символізм, неоромантизм. Останній діалектично увібрав у себе перлини ментально-національної романтики, виявляючись великим синтезуючим стилем на зламі двох зазначених століть.

Ранній образотворчий символізм (модерн) був позначений первинним зв'язком з пізньоакадемічною традицією, зовсім новий тип міфологізму народжувався в європейському й вітчизняному постімпресіонізмі, фовізмі, кубізмі, експресіонізмі, які запропонували радикальний перегляд символістської традиції [14, с. 171]. Усі вони спрямовувалися міфологемою «повернення до джерел» і спричинилися до «обвальної» актуалізації розмаїття архаїчних й традиційних культур і мистецтва, які до того часу перебували на периферії семіотичного простору.

Певна присутність локусу міфу у фольклорі визначила й нові засоби трансляції міфу в образотворчість XX ст. І у фольклорі, і у архаїчних образотворчих пам'ятках міф первинно існував у знаково-символічній («мовній», а не сюжетній) формі, внаслідок чого його рецепція у мистецтві XX ст. найчастіше відбувалася через естетичне засвоєння сучасною образотворчістю цілісних художніх явищ минулого, насамперед у їхній мовній самобутності. Вказані розбіжності знайшли віддзеркалення й у філософсько-естетичній рефлексії: якщо, за Аристотелем, міф є фабулою твору, то за Р. Бартом, він є особливою мовою [28].

Французький художник-постімпресіоніст М. Дені у праці «Визначення неотрадіціоналізму» (1890 р.) розглядає мальовниче полотно лише як плоску поверхню, у певному порядку вкриту фарбами. Причому насолоду надає не

стільки зображуваний предмет, скільки сам по собі процес його зображення у живопису та скульптурі чи просто малюванні. Ідеї М. Дені привернули увагу сучасних йому художників і теоретиків мистецтва. Один із членів групи Блумсбері, традиційного центру інтелектуального життя Лондона, мистецтвознавець К. Белл констатував наявність різниці між істинною формою предмету і його «значущою формою», або ж його прихованою внутрішньою природою, причому остання є найважливішою для розуміння мистецтва внутрішньої природи. За аналогією К. Белл звернувся до арістотелевого положення про форму і види. Для давньогрецького мислителя було не настільки важливим, чи є дана тварина собакою, найважливіше розрізняти, чиє є вона далматинцем або ірландським вовкодавом. Розвиваючи такий спосіб мислення, К. Белл закликав художників використовувати образотворчі засоби для розкриття сутності речей (їх «значущі форми»), а не перейматися досягненням простої зовнішньої схожості [558, с. 18-19].

В образотворчому мистецтві XX ст. першим утіленням неотрадиціоналізму постав «неоенгризм» Пабло Пікассо. Подібними до неотрадиціоналізму мотивами наснажене малярство А. Дерну у Франції та О. Дікса у Німеччині, італійців К. Карра і М. Кампільо. До творчості зазначених митців стилістично тяжів новеченто, стиль образотворчого мистецтва, поширений у фашистській Італії 1920-30 рр. XX ст. Його можна охарактеризувати як своєрідну реакцію на футуризм, але з орієнтацією на класичну гармонію й відверту традиціоналізацію образів. Новеченто набув статусу офіційного стилю (сюжети «трудового героїзму», «єдності народу і влади» тощо). Проте він не досяг абсолютної монополії у художньому житті, співіснуючи, зокрема, з авангардистським раціоналізмом в архітектурі.

За Радянської влади в Росії методологія неотрадиціоналізму була частково притаманна діяльності об'єднання «Асоціація художників революційної Росії» (АХРР), а згодом і майстрів соціалістичного реалізму. Прихильники неотрадиціоналізму у 1930-х рр. діяли у рамках італійського

(група «Новеченто») й німецького (скульптор Арно Брекер та ін.) мистецтва та ще багатьох інших країн Америки, Європи, Азії. У тогочасних США функціонувала група художників-ріджіоналістів. Після другої світової війни розвинувся мистецький рух неореалізму, репрезентований італійцем Р. Гуттузо, мексиканцями Д. Ріверою і Л. Мендесом, румуном К. Баба, німецьким скульптором Ф. Кремером.

Мистецтвознавець Н. Левченко характеризує неотрадиціоналізм у мистецтві ХХ ст. як мистецький вимір конвергентної свідомості і своєрідну радикальну опозицію як до авангардизму, так і до соцреалізму. Явище неотрадиціоналізму аналізується нею в органічному зв'язку з мистецькою традицією авангарду. Це робиться, зокрема, на прикладі творчості французького скульптора й живописця Е. Бурделя – найпотужнішого монументаліста свого часу, А. Майоля та О. Архипенка. Його художню творчість вона вважає до певної міри неотраденціоналістською, оскільки митець в авангардній формі акумулював і наполегливо відроджував цінності національно-культурної традиції. Художня культура ХХ ст., з точки зору Н. Левченко, переживши спокусу радикального художнього і політичного авангардизму, перетворилася у певний постмодерний традиціоналізм.

Неотрадиціоналістський живопис у техніко-зображувальному відношенні передовсім звертається до естетизації кольору як засобу художнього освоєня світу. Тому актуалізується феномен колориту (від лат. color – барва, колір) – елементу форми витворів мистецтва, гармонічного поєднання кольорів, який сприяє розкриттю змісту, символу певного твору, з'ясуванню сутності його характерів і образів, поглибленню сюжету й композиції. Колорит застосований передусім у живопису, оскільки саме тут набуває своє безпосереднє чуттєво-зорове втілення.

У рамках традиціоналізму ХХ ст. художня традиція та авангард поперемінно перебували у стані протиборства та взаємопроникнення (наприклад, П. Пікассо, який у 20-ті рр. захопився класицистською манерою).

Компромісними, авангардно-традиційними можуть бути автономні напрями, наприклад, метафізичний живопис або магічний реалізм; такими є усі без винятку тенденції постмодернізму.

В умовах сучасного глобалізованого світу художня культура є одним з небагатьох осередків збереження ідентичності й етнокультурної самобутності народу. Ліричне світосприйняття світу, яке є однією з ментальних характеристик українського народу, відображена у художній літературі, музиці, живопису, організації побуту. Зокрема, натюрморт постає тією сферою, де відображається тонке відчуття естетичної самоцінності речі, її глибинний емоційний зв'язок із власником та іншими речами у побуті. Мистецтво сучасного українського натюрморту є не аналітичним, холодно-академічним живописом, а спонтанно-синтетичним та високоемоційним, він осягається інтуїтивно, схвильованістю серця небайдужої людини. На фоні загального руху мистецтва до світових художніх практик, взаємопроникнення жанрів та прагнення нового, натюрморт зберігає, передусім, моральні пріоритети індивіда, побожність, цнотливість, внутрішню заглибленість, свободу і самоствердження, елегійно-мрійливий характер українців, філософію серця [290, с. 73].

Сучасний український натюрморт є символічною репрезентацією історії українства, об'єктивованої у звичаях, традиціях та інших стереотипах соціальної поведінки, спілкування тощо, зокрема у національних особливостях культурної системи. Опора на багатовікову традицію поєднується в ньому з новітньою художньою стилістикою та вражальністю, яка стає дедалі важливішою у розвитку жанру.

З іншого боку, рефлексія «позакультурного простору» в духовній культурі XX століття зорієнтовувала споживача на цінності авангарду, тоді як прихильники полікультурності приваблювали стереотипами простору. Розбудова нової колективної ідентичності вимагала визнання поліваріантності світової культури й одночасно права кожного етносу на культурно-національне відродження. Морфологічна концепція культури

О.Шпенглера культивувала ідею «глибинного пробудження душі», властиве кожному народові, котрий і яке «завжди залишається відданим прасимволові саме своєї, й жодної іншої культури» [537, с. 289]. Абстрактний термін «людство», на думку філософа, – не більше, ніж порожній звук. Кожна з національних культур, до якої громадяни певної країни є прив'язаними протягом тривалого періоду історичного часу, характерна своїми власними ідеєю, пристрастями, життям, бажаннями, почуваннями, й, врешті, власною смертю.

Потужне протистояння художніх стилів XXI ст. зумовлюється продуктивною напругою творчої рефлексії, в умовах якої практично неможливо провести однозначну демаркаційну лінію між мистецтвом авангардистів та неотрадиціоналістів. Цілком зрозумілою є наявність іррелевантності категорії сюжету у сучасній неотрадиціоналістській образотворчості, зважаючи на специфіку міфу як мови. На відміну від словесно-дискретних мов міф є іконічною мовою. У дискретних мовних системах текст сприймається як вторинний щодо знаку. У континуальних же мовах, до яких належить і образотворче мистецтво, первинним є цілісний текст, здатний трансформуватися на засадах ізоморфізму.

До того ж традиційне суспільство, за вченням П. Сорокіна, сприймається передовсім через систему цінностей, норм та значень, які визначають не тільки його «душу, тіло й соціокультурну фізіономіку», а й весь її подальший його розвиток як інтегрованої цілісності [438, с. 44]. Аналогічним чином Г. Лебон, розглядаючи проблеми масової психології, відзначав, що «за установами, мистецтв, вірувань, політичних переворотів кожного народу перебувають відомі моральні й інтелектуальні особливості, з яких випливає його еволюція» [254, с. 21]. Духовним електоратом мистецтва неотрадиціоналізму з середини 1970-х рр. правомірно вважати націоналістично зорієнтовану творчу інтелігенцію, майстрів масової культури, ідеологів неоконсерватизму та фундаменталізму, представників філософії «нових правил» у Франції й неоєвразійства в Росії. Вони вбачають

у неотрадиціоналізмові теоретичну основу критику «ліберального гуманізму» сучасної західної культури.

Отже, неотрадиціоналізм у мистецькій творчості демонструє модернізовану версію абсолютизацію традиції. Разом з тим неотрадиціоналістськими тенденціями позначено широку сукупність художніх явищ у культурі ХХ ст., пов'язаних із безпосередньою опорою на історичні традиції мистецтва. Поняття неотрадиціоналізму виникло в другій половині ХХ ст., коли це явище було усвідомлено як шар культури, що протистояв авангардизму, який тоді мав панівні позиції в мистецтві багатьох країн і являв собою один з найбільших художніх напрямів епохи. Водночас історія неотрадиціоналізму як напряму мистецької творчості сягає кінця XIX ст., коли в естетичній культурі набули потужного розвитку міфологізм та утопізм. Для художньої культури ХХ ст., яка пережила радикальний художній і політичний авангардизм, настав період міжстильового синтезу, коли на основі різних історико-культурних традицій генеруються нові, просякнуті духом універсалізму та гуманістичного осмислення мистецької творчості.

4.2. Неотрадиціоналістське трактування скульптурних творів

Скульптура (від лат. sculpo – висікати, вирізати) – це вид образотворчого мистецтва, витвори якого мають об'ємну, тривимірну схему й виконуються з твердих або пластичних матеріалів. Вона зображає здебільшого людину й рідше тварин у широкому жанровому спектрі: портрету, історичних, побутових, символічних, алегоричних стереотипів, також у жанрі анімалістики. Художньо-виразними засобами скульптури є побудова об'ємної форми, пластичне моделювання ліплення, розробка силуету, фактури й у деяких випадках кольору. Історично склалися кругла, рельєфна, монументальна й монументально-декоративна, станкова та інші різновиди скульптури.

Скульптура зародилася в часи первісно-общинного ладу, коли людина навчилася створювати з глини та каменю потрібні у господарстві предмети, зображення своїх одноплемінників, тварин та природних явищ. Її розквіт відноситься до пластичного періоду розвитку мистецтва – античності. Саме в скульптурі набув наочного втілення естетичний ідеал гармонійно розвинутої особистості, виробленої грецькою культурою. Видатні давньогрецькі скульптори Мирон, Фідій та Поліклет створили ідеалізовані образи прекрасних душею й тілом богів, героїв та своїх знаменитих сучасників. Антична скульптура вагомо вплинула на подальший розвиток європейського мистецтва – від скульпторів Стародавнього Риму до російських реалістів. На ґрунті античності розквітла творчість визначних майстрів Відродження – Донателло, Л. Берніні, Мікеланджело, скульпторів-класицистів А. Канови та Б. Торвальдсена. Високого розвитку досягла російська реалістична скульптура, уславлена іменами Ф. Шубіна, М. Козловського, І. Мартоса, М.Антокольського та ін.

Розвиток скульптурного мистецтва пов’язаний з культурами Стародавніх Єгипту, Ассирії та Вавилону. Митці цих держав володіли обома скульптурними родами і як матеріал в основному використовували вапняк, після чого скульптурне зображення розмальовували різнобарвними фарбами. Всесвітньо відомі шедеври давньоєгипетської скульптури – статуя переписувача Каї і портрет цариці Нефертіті, а також рельєфні зображення скульптурного мистецтва Вавилону та Ассирії.

Надзвичайно важливий етап у розвитку скульптури – мистецтво Стародавньої Греції, яке і сьогодні вражає своїми блискучими взірцями. Головна мета давньогрецьких майстрів скульптури полягала в створенні образу прекрасної і гармонійної людини. Саме тому митці Стародавньої Греції активно використовували у своїй творчій практиці основні жанри скульптурного портрета: побутовий, ню (оголений) та анімалістичний.

Скульптори Стародавньої Греції, серед яких передусім слід згадати імена Мірона, Поліклета, Фідія та Олександра, об'єктами своїх творів роблять

як героїв міфів – статуї Афіни та Зевса (скульптор Фідій), Афродіти (Венери) Мілоської (скульптор Олександр), Ніни Самофра-кійської (скульптор невідомий), так і звичайних людей – статуя Дискобола (скульптор Мірон), «Дорифор» та «Діадумен» (скульптор Поліклет). Слід зазначити, що у давньогрецькому мистецтві існували як одиничні скульптури, так і скульптурні угруповання, серед яких найбільш відомою була скульптурна група, створена Атенодором, Полідором та Агесандром, що зображала – Лаокоона (жерця бога Аполлона) та двох його синів, які гинуть у боротьбі зі зміями (I ст. до н. е.). Страждання ніяк не спотворює обличчя Лаокоона, не порушує загальної гармонії образу і блискуче передає відчуття внутрішньої свободи героя.

Подальший розвиток мистецтва скульптури відсилає нас до культури Стародавнього Риму. Великої популярності тут набуває скульптурний портрет, створення якого було пов'язане з релігією римлян і надзвичайно розвиненим у них культом пращурів, яких увічнювали у скульптурних зображеннях. Поступово римські митці починають створювати скульптурні портрети, серед яких передусім зображуються видатні особистості (імператори, філософи, матрони), і намагаються добитися схожості з оригіналом.

В епоху середньовіччя скульптура активно взаємодіє з архітектурою, адже у багатьох країнах Європи готичні храми були прикрашені скульптурними зображеннями, що передавали напружене духовне життя. Цей принцип у подальшому буде цікаво використаний при спорудженні Собору Паризької Богоматері.

Надзвичайне піднесення мистецтва скульптури пов’язане з італійським Відродженням. Скульптурні твори Донателло (1386–1466) – статуї пророка та полководця Гаттамелати – і особливо роботи Мікеланджело Буонарроті – «Вакх». «Давид», «П’єта» – є шедеврами світової скульптури.

Творчість Мікеланджело – блискучий приклад синтезу архітектури, скульптури та живопису, яскравим взірцем якого була гробниця сім’ї Медічі.

Кращі статуї гробниці – це скульптура Мойсея та фігури двох скутих рабів, один з яких розриває пута, а другий, не витримавши випробувань, вмирає. Проте навіть переможений герой в інтерпретації великого Мікеланджело сприймається як сильна і прекрасна особистість.

У творчості цього скульптора домінує мімесистичний підхід, який яскраво виявляється і у більш метафоричних роботах великого митця, зокрема у його скульптурних зображеннях «Ранок» і «Вечір». Ці твори Мікеланджело несуть глибинне смислове навантаження і символізують загальнофілософські поняття «смерті» та «народження».

Твори провідних митців італійського Відродження мали значний вплив на подальший розвиток мистецтва скульптури у країнах Східної Європи. Так, у XVI ст. в Україні набуває великої популярності скульптурний портрет, який був поширений у вигляді надгробних пам'ятників і тісно пов'язаний з епохою італійського Відродження. Наприклад, в Успенському соборі Києво-Печерської лаври було встановлено надгробок князя К. Острозького: князь у лицарському вбранні немовби відпочиває на ложі. Монумент спирається на трьох скульптурних левів із світлого мармуру. Подібними були надгробки Олександра-Ванька Лагодовського в Уневі, Катерини Рамултової у Дрогобичі та ін.

Послідовним інтерпретатором естетичних принципів високого класицизму засвідчив себе російський скульптор й майстер художнього лиття П. Клодт. У монументальних творах й дрібній пластиці він прагнув безпосередньої фіксації життєвих спостережень. П. Клодт спеціалізувався у скульптурно-портретному й анімалістичному жанрах. Між 1848 і 1853 рр. митець створив свої найвідоміші роботи: чотири бронзові групи приборкувачів коней на Аничковому мосту й пам'ятник байкарю І.Крилову у Літньому саду у Санкт-Петербурзі, а також пам'ятник Святому рівноапостольному князю Володимиру в Києві (у співавторстві: О. Тон – п'єдестал, В. Демут-Малиновський – барельєфи). Його композиціям

властивий прозорий (Приборкання коня) й прихований (пам’ятник І.Крилову) динамізм.

В Україні другої половини XIX ст. у жанрі монументальної скульптури створено пам’ятники Б. Хмельницькому (приятель Т. Шевченка, білоруський архітектор М. Микещин), І. Котляревському та М. Гоголю у Полтаві (український скульптор-передвижник Л. Позен). Для пам’ятника І.Котляревському Л. Позен виконав горельєфи на теми «Енеїди», «Наталки Полтавки» й «Москаля-чарівника», де тонко відтворив характери відомих літературних персонажів. Цей скульптор створив також низку реалістичних композицій станкового характеру на теми з сучасного йому життя українського села та історії («Кобзар», «Запорожець у розвідці», «Скіф» та ін.).

Найславетнішим українським скульптором XX ст. є О. рхипенко, який започаткував кубізм у світовій скульптурі (найяскравіший приклад – станкова робота «Людська постать, 1914 р.). Митець принципово змінив поширені погляди на скульптурну пластику, перебуваючи у постійному пошуку нових виражальних засобів. О.Архипенко змушував свої твори рухатися, оздоблював їх кольоровим склом й металоконструкціями, створював концептуальні моделі, що передавали художні ідеї автора у лаконічний, гранично формалізований спосіб. Як часто було з творами модерністів, спочатку його роботи отримали визнання лише у фахівців, широка публіка сприйняла їх значно пізніше.

Неотрадиціоналізм як художньо-естетичний прояв конвергуючої свідомості та явище, опозиційне авангардизмові й соцреалізму, ґрунтовно досліджується українським естетиком Н. Левченком, зокрема, на прикладі творчості французького скульптора й живописця Е. Бурделя – найпотужнішого монументаліста свого часу, А. Майоля, О. Архипенка.

Провідні скульптори XX ст. (Е. Бурдель, А. Майоль, Ш. Деспьо, Г. Голубкіна, С. Коненков, Е. Неізвєстний та ін.) запропонували узагальнено-символічне трактування скульптурних образів. Скульптура поглиблює

психологічний зміст зображення, розширює можливості вираження у пластиці духовного життя епохи.

Французький скульптор, рисувальник і живописець Е. Бурдель (1861–1929) у своїх творах майстерно втілює ідею синтезу традицій грецької архаїки, ранньої класики та європейського середньовічного образотворчого мистецтва. Широко відомими є його скульптурно-героїзовані роботи: «Геракл, що стріляє з лука» (1909), «Пенелопа» (1909–1912) й «Сафо» (1924-1025). Його сучасник і співвітчизник А. Майоль (1861–1944), створюючи головним чином оголені жіночі фігури шляхом творчої інтерпретації античної пластики, прагнув досягнути гармонії матеріально-вагомих й пластично-узагальнених форм («Середземномор'я», 1901–1905; «Помона», 1910), реалізації чуттєвого начала на засадах єдності людини і природи («Ріка», 1939–1943).

Щодо витоків української скульптури, то вони губляться в глибині віків разом із початками історії українського народу. З певністю можна твердити, що скульптура на Україні процвітала як у формах монументальних, так і в формах дрібних пластичних виробів ще задовго до розповсюдження на Україні християнства. Ясна річ, з оповіданнями літописів про зображення передхристиянських богів у Києві і спеціально про Перуна, що ніби мав срібну голову та золоті вуса, поважно рахуватися не можна, бо літописні оповідання про це складалися щонайменше через дві сотні літ або ще пізніше – після того, як вже тих передхристиянських богів не існувало й пам'яті про них заховатися не могло. Але монументальні кам'яні скульптури – т. зв. кам'яні баби – були широко розповсюджені по всіх теренах українських земель, і вони могли справляти враження на пізніших літописців, що могли їх приймати за зображення богів і згідно до них описувати, які в Києві були поганські боги. В дійсності ж ті кам'яні баби були останками різних культур і різних народів, що в різні часи мешкали на Україні. Дрібніші скульптурні вироби теж знаходять археологи по всій Україні; ці вироби також із різних часів і належать до пам'яток різних народів, що або жили на Україні, або

мали тут свої колонії, або кочували чи переходили через Україну, або що, нарешті, були в зносинах із населенням України; в цім останнім випадку їхні скульптурні вироби потрапляли на Україну шляхом торгівлі, військового грабунку чи ще в який інший спосіб.

Археологи прагнуть ті знахідки привести до системи й багато в тому напрямі зробили, але все ж у нинішні часи говорити про розвій скульптурного мистецтва на Україні в добі з-перед початків другого тисячоліття нашої ери не маємо можливості. Найстарші пам'ятники української скульптури відносяться до доби християнської, хоча в Києві знаходяться мармурові скульптури з давніших часів, але ці твори були не витвором київського скульптурного мистецтва, а старовинними творами, привезеними до Києва через яке півтисячоліття після свого постання. Очевидно, такі твори до української скульптури зараховувати не доводиться і про них мова може бути остільки, оскільки ці пам'ятки чужого мистецтва були взірцями для українських майстрів і в той спосіб робили свій вплив на українське мистецтво.

До таких пам'яток належать, наприклад, мармурові саркофаги чи великі мармурові труни в соборі Софії в Києві, з яких один більший без усяких підстав називають труною великого князя Ярослава. Цей саркофаг роботи, можливо, четвертого століття й, мабуть, виготовлений десь у східних грецьких провінціях; він протягом половини тисячоліття відслужив свою службу, а коли вже всяка згадка про покійника, що в тому саркофазі був похований, зникла, то самий саркофаг було, певно, продано до Києва для нового похорону.

В кожному разі білий мармур – це камінь, якого на Україні немає й тому в старовину на Україні різьбити мармуру не вміли і всі старовинні скульптури з мармуру, правдоподібно, не місцевого виробу, а привезені з чужини. Зате на Україні багато інших порід каменю, особливо на Волині, – гарного рожевого шиферу, порівняно нетвердого каменю, зручного для різьблення, й найстаріші кам'яні українські скульптури різьблені з шиферу.

Поруч із тим на Україні розвиваються з найдавнішого часу вироби металевих, здебільшого дрібних бронзових або мідяних речей, особливо натільних хрестів, хрестиків та ікон й іконок, але це все вже вироби не давніші, мабуть, XI ст. і відносяться до часів християнського культу, з яким здебільшого пов'язані своїм призначенням та оздобами [181, с. 36-37].

Отже, найстаріші пам'ятки української скульптури – це речі, різьблені з каменю, почасти відливані з металу. Це вже саме по собі свідчить про широке розповсюдження на Україні скульптурної творчості в давнину в різних технічних засобах, бо техніка скульптури з металу є ліплення та відливання, іноді карбування; особливо складного знаряддя й великого ремісничого уміння вимагає техніка відливання скульптури з металу, – те ливарницьке ремесло, що в давнину називалося людвісарством або конвісарством. Скульптура з глини вимагає тільки ліплення та обпалювання, що, очевидно, значно простіше. Дрібні ж вироби з металу, особливо з шляхетних металів, вимагають або карбування, або детальної сніцерської (ювелірної) обробки. Всі ці різновиди скульптурної творчості на Україні напевно вже процвітали в XI ст. і пам'ятки їх дійшли до нашого часу [10].

Сучасні прояви скульптурного неотрадиціоналізму в Україні тематично пов'язані із зацікавленістю авторів типологією міфопоетичних форм. При упорядкуванні емпіричного матеріалу вони користуються традиційними критеріями, намагаючись відстежити твори за сюжетом, за приналежністю до певної міфологічної системи. Для творчості видатних українських скульпторів авангарду Олександра Архипенка та Івана Кавалерідзе характерне звернення до стародавньої культури України та народного мистецтва.

Надзвичайна цілісність сприйняття світу, яку художники авангарду намагаються відновити або збагнути через творчість, була притаманна стародавнім цивілізаціям людства та народному мистецтву. Особливо притягували увагу художників авангарду стародавні міфи, епос, легенди, казки та інша народна творчість.

Безпосереднім предтечею художнього стилю неотрадиціоналізму справедливо вважають визначного українського скульптора-кубофутуриста О. Архипенка. Цей український скульптор, графік, живописець, здобувши професійну освіту у Київському художньому училищі та Московському училищі живопису, скульптури та архітектури, свою практичну діяльність фактично пов'язав із західноєвропейським (Франція, Німеччина) та американським (Нью-Йорк) регіонами. Творчість митця є яскравим взірцем органічного поєднання специфіки української національної самосвідомості і планетарного світосприйняття: «Білий торс», «Бюст Карла фон Вайнберга», «Блакитна танцюристка» та ін. У мистецтві, за його естетичною концепцією, слід уникати конкретності, віддаючи перевагу абстрактності символів, асоціації та відносності. Тому художник уникав етнографізму, проте чимало деталей одягу персонажів й характер орнаменту його творів мають національну забарвленість. Такими є, зокрема, скульптури «Жозефіна Бонапарт», «Стародавня єгиптянка» й «Арабка». Ритми різних часів, народів, у тому числі й українські історичні заглиблення, даються у творах О. Архипенка взнаки: магія трипільської культури (фігурки з птахоподібними головами), мотиви мозаїк Київської Русі («Рожевий торс на мозаїчному тлі»), впливи українського бароко. Бронзове погруддя всесвітньо відомого диригента В. Менгельберга (подароване автором Києву) виконані у дусі необароко: диригент, переживаючи бурю бетховенського твору, виказує пристрасть, шал і пафос. Немов архаїчний майстер, О. Архипенко насичував пластичні форми магічною символікою. Його шедеври, немов невикінчені фрагментарні й не деталізовані, справляють враження первісності й вічного творення життя.

Міфо-релігійний символ матері-роженіці-богині втілив у собі найбільш значний ідеал всіх поколінь людства. Цей мотив знайшов своє продовження і в мистецтві початку XX ст. Так, у творчості О. Архипенка архетип матері знайшов своє проявлення через ключові теми: «Мати» і «Жіноча фігура». Твори митця викликають нескінченний ряд асоціацій,

пов’язаних з природою та досвідом людини. Образ жінки у творчості скульптора втрачає індивідуальні особливості і набуває символічного значення. Для О. Архипенка жіноча стихія – це основа творіння. Художник прагне реставрувати магічну суть магічної природи, яка служить символічним ключем для відкриття таємниць Всесвіту.

У пошуках художньої виразності жіночого образу Архипенко звертається до культури стародавніх словян та народного мистецтва. Витвори давніх невідомих майстрів захоплювали Архипенка і залишили глибокі враження ще в дитинстві [181, с. 56].

Перші твори, які принесли йому визнання за кордоном, створені під сильним впливом скіфських і половецьких «баб». До них відносяться: «Мати і дитя» (1910), «Відпочинок» (1910), «Жінка і кіт» (1910) та інші. Наприклад, скульптура «Жінка й кіт», виконана з бронзи, але створює враження каменю. Справа в тому, що Архипенко перші свої твори втілював у камені, щоб з більшою виразністю передати таємничу простоту художнього образу, як це робили давні майстри. У цій композиції простежується ідея «все у всьому», яка своїм корінням пронизує глибину тисячоліть і знаходить своє яскраве відображення в міфологічних образах тотемізму. Сутність цих образів полягала в ототожнюванні людини і тварини, де люди сприймали тварин як своїми давніми предками і покровителями роду. Звернення скульптора до Трипільської пластики відчувається у таких творах, як «Вази-жінки» (1918; 1919), «Жінка, яка сидить» (1920), «Жовте і чорне» (1938) та інших.

Доробок О. Архипенка займає особливе місце у розвитку скульптури ХХ ст. Феномен цього митця традиційно пов’язують з розвитком українського авангарду 1920-х рр., проте слід чітко пам’ятати, що творчість О. Архипенка («Мати й дитина», «Карусель П’єро», «Статуетки» тощо) вийшла за межі суто національного, набувши рис загальнолюдського, що дає підстави стверджувати, що художня спадщина українського митця – це настільки явище національної культури, наскільки і світової.

У спадщині О. Архипенка можна простежити тяжіння до тематичної спрямованості, що зумовило виникнення циклу робіт, який можна назвати «архипівськими мадоннами» – «Мадонна», «Океанська мадонна» тощо. У мистецтві, за його естетичною концепцією, слід уникати конкретності, віддаючи перевагу абстрактності символів, асоціації та відносності. Тому художник уникав етнографізму, проте чимало деталей одягу персонажів й характер орнаменту його творів мають національну забарвленість. Такими є, зокрема, скульптури «Жозефіна Бонапарт», «Стародавня єгиптянка» й «Арабка». Ритми різних часів і народів, у тому числі й українські історичні заглиблення, даються у творах О. Архипенка взнаки: магія трипільської культури (фігурки з птахоподібними головами), мотиви мозаїк Київської Русі («Рожевий торс на мозаїчному тлі»), впливи українського бароко. Бронзове погруддя-портрет всесвітньо відомого диригента В. Менгельберга (подароване автором Києву) виконані у дусі необароко: диригент, переживаючи бурю бетховенського твору, виказує пристрасть, шал і пафос. Немов архаїчний майстер, О. Архипенко насичував пластичні форми магічною символікою. Його роботи , немовби невикінчені, фрагментарні й не деталізовані й тому справляють враження первісності й вічного творення життя.

Скульптурні твори А. Куща присвячені праукраїнському язичницькому пантеону. У скульптурному циклі «Коло Свароже» український етнокультурний код присутній на вербальному рівні, тоді як зображувальність семіотична наближена до європейської класицистично-академічної пластики (головною темою її завжди була антропоморфна антична міфологія), що й виступає засобом алегоризації праслов’янського символізму, елімінує смислову нескінченність, яка становить родову ознаку останнього.

Початок ХХ ст. пов’язаний зі становленням творчості українського митця І. Кавалерідзе, талант якого розкрився як у мистецтві скульптури – пам’ятники княгині Ользі, Г. Сковороді, Т. Шевченку, Артему; погруддя Б.

Хмельницького, О. Пушкіна, М. Гоголя, М. Мусоргського; кілька портретів Ф. Шаляпіна, так і у мистецтві кіно. Він був визначним майстром українського авангарду, заглибленим в українську культурну традицію. Уся різнопланова творчість І. Кавалерідзе – скульптора, майстра малої пластики, художника, кінорежисера, драматурга і сценариста – пов'язана з Україною.

В 1911 р. у Києві за проектом І. Кавалерідзе було встановлено багатофігурний монумент на Михайлівській площі. На постаменті з рожевого граніту було розміщене скульптурне зображення княгині Ольги, ліворуч від неї на узвишші знаходилася фігура апостола Андрія Первозваного, праворуч сиділи просвітителі слов'янського світу – Кирило і Мефодій. У розпалі боротьби з монументами царизму пам'ятник було знищено й у первісному вигляді відроджено лише у роки державної незалежності України.

І. Кавалерідзе був основоположником авангардного напрямку в українській скульптурі. Зорієнтований на динаміку митець здобув перемогу на конкурсі проектів відомому революціонерові Артему. За задумом скульптура-новатора, 15-метрова статуя мала стати втіленням нової, революційної епохи. В обраному для пам'ятника матеріал заліза символізував силу, а бетон – стійкість. Схил вражаючого п'єдесталу представляв собою трибуну. Цей пам'ятник Артему встановили у м. Бахмут (нині Артемівськ). Коли М. Хрущов побачив його, то буквально «поховав» автора, звинувативши його в авангардизмі. «Був такий скульптор» – прозвучало як вирок. На це майстер відповів лаконічною телеграмою: «Я живий».

Найулюбленішим для скульптора був образ мандрівного філософа Г.Сковороди. Його І. Кавалерідзе «ліпив» протягом всього свого життя. Більше ніж півстоліття дистанціюють перші пам'ятники у Лохвиці та Сумах (1922) від монументу у Києві біля Києва Могилянської академії (1977). Сковородянська тема стала яскравим етапом життя художника. Погрудні пам'ятники Г. Сковороді споруджені у містечку Чорнухи на Полтавщині й на

батьківщині мислителя в с. Сковородівка (раніше – Пан-Іванівка) на Харківщині.

Сучасна київська школа скульптури зорієнтована значною мірою на цінності класичного мистецтва. Довершеністю композицій в античному дусі позначені, зокрема, кінно-спортивні скульптури (людина й кінь) майстра В. Клокова (1928–2007) – старшого покоління митців. Споріднених йому естетичних смаків дотримується авторка граціозних молодих героїнь, різьблених з дерева, Ю. Укадер. Вона дотримується європейсько-середземноморської класичної скульптурної традиції. Зацікавленість В.Протаса давньогрецькою міфологією заохотило його до вироблення своєрідної іконографії та стилізації художніх форм роботи («Леда і лебідь», «Теллус-Гея» й «Викрадення Європи») [265, с. 13].

В українському досвіді особливого значення набуває звернення до прадавніх культур. Трипілля стало своєрідної точкою відліку національної ідентичності. Унікальність української ситуації полягає в тому, що науково-історичні розвідки не віддалені в часі від їх безпосереднього відображення в мистецтві, особливо у скульптурі. Адже трипільська пластика зберегла набір прадавніх архетипів, які активно використовуються сучасними художниками. Попереднє покоління скульпторів, яке ще за радянських часів звернулося до відродження національної спадщини, вже закріпило в скульптурній пам’яті образи сивої давнини. Досить пригадати кам’яні цикли В. Шишова «Минуле і майбутнє», «Світло», «Фетиш», мотиви «П’єти» у Є. Прокопова, половецької баби в О. Костіна, В. Федорука, Л. Козлова, О. Дяченка.

Творчість скульптора О. Леонова – світ яскравих духовних образів, який відображає широту авторської думки. Його скульптура надзвичайно різнопланова за тематичним наповненням та глибиною осмислення образів. Уся творчість скульптора («Апостол Павло», «Спас Чисте Око», «Христос з дітьми», «Гармонія», «Фенікс», «Звідки беруться діти?», «Східна Афродіта», «Жанна Дарк» та багато інших скульптурних композицій митця) традиційно спрямована на вираження і донесення до людини праведного шляху

людського духу, хоча його мистецтво несе в собі риси унікальності й новаторства. Воно стало проривом у художньому осмисленні історії всього людства. Скульптор переступив рамки національної школи, глянув на буття з прогресивних позицій XXI ст., у якому інформаційний простір, будучи основою, носить загальносвітовий характер.

Про формальну сторону творів О. Леонова можна сказати, що вони виконані на основі глибоких знань законів пластичної анатомії людського тіла. У більшості робіт використана традиційна техніка шамоту, що дозволяє зберегти усі особливості авторського ліплення й зближує її з технікою масляного живопису, при якій мистецький твір від задуму до завершення створюється автором. Мистецтво О. Леонова несе яскраво виражений позитивний характер, зорієнтовує людину на духовно-моральні ідеали. Їм притаманна урочистість, гармонійність, класична стриманість

Майстри одеської скульптурної школи засвідчили себе як неперевершені майстри ліричних фантазій, карнавального сміху й середземноморської язичницької розкутості. Пустотливо-романтичні образи скульптора Є. Лелеченка немовби балансують на межі «небесного» («Четвертий вершник») і «балаганного», за влучним висловом тамтешнього мистецтвознавця Л. Сауленко («Риба-фіш, або На рибку сісти й рибку з'їсти»; «Лоліта» як варіант еротичної скульптури; «Очікування триєнале, або Гра в бісер»).

Дедалі глибше розвиває свої кольорові думки про нерозривну єдність двох світів – природного й людського скульптор Ю. Зільберберг. Від перших анімалістичних композицій («Кіт», «Олень», «Жінка з птахом», «Равлик», «Риби») майстер духовно піднісся до створення своєрідної ландшафтно-скульптурної композиції, яка може делікатно існувати на стіні («Віддзеркалення») або на підлозі («Птахи та листя»). Ідеєю людяності просякнута скульптурна анімалістика Л. Субангулової, світу приязних контактних істот («Птах»; «Звір», «Пелікан»; «Носоріг», «Грифон», засвідчуючи безмежні виражальні можливості шамоту (обкаленої до спікання

вогнетривкої глини), декоративного за формою й міфо-поетичного за творчим задумом.

Експозиції Великого скульптурного салону, організатори якого проголосили місію донести до широкої громадськості інформацію про актуальні напрями в сучасному українському мистецтві й уможливити зацікавлений діалог художника й потенціального покупця. У колосальному виставковому просторі Українського дому дедалі потужніших обертів набуває бажання представити широке поле всіх існуючих на сьогодні надбань художнього ринку, який засвоюється приватним капіталом і може певним чином впливати на сучасну формотворчість. До віртуального музею входить українська народна дерев'яна скульптура XVIII – XIX ст., скульптура славетного майстра Пінзеля, окремі твори видатних представників паризької школи – О. Родена, А. Джакометті, О. Архипенка, К. Бранкузі, А. Модільяні, П. Пікассо, Ж. Ліпшиця, Х. Орлової, Е. Недельман, Мане-Каца. У березні 2009 р. відбувся показ найдавніших скульптур, які збереглися на українських землях – половецьких кам'яних баб із музейних зібрань України. На горішніх поверхах розгортаються персональні експозиції сучасних скульпторів.

Як правило, художники самі обирають для себе те чи інше поле діяльності або просто не розділяють цих сфер. Адже будь-яку роботу професіонала можна запропонувати для продажу. Салон має охопити найрізноманітніші стильові варіації на різні смаки – класичні, авангардні, екзотичні, банальні, масові. Хочеться вірити, що в майбутньому трієнале і салон – працюватимуть на благо прадавнього і високого мистецтва скульптури [265, с. 18].

Відповідно до норм загальнолюдської моралі, скульптура не повинна посилати «Прокляття зрадникам і ворогам» (назва роботи творчості вінницького скульптора В. Смаровоза). А образ померлого нескореного козака з фігурами плакальниць не слід постійно асоціювати тільки з викарбуваною на п'єдесталі назвою з характеристикою Сейму як ріки «нашої

долі, сліз і крові» (скульптурна композиція М. Теліженка). Адже пам’ять про драматичну історію Батурина фіксують уже два символічних хрести: дерев’яний, при в’їзді у місто, другий – з розп’яттям – поруч з архітектурним фрагментом заново відбудованої дерев’яної фортеці, скульптурні композиції «Гетьманська слава» (автори Микола і Богдан Мазури), «Мати, що проводжає синів у військо (О. Косарєв) на майдані Гетьманської слави в традиціях пишного бароко. Набагато ціннішими в ідеологічно-виховному відношенні можуть стати скульптурно-символічні композиції «Мадонна Батурина» Ф. Бетліємського, «Свідок трагедії» М. Білика, «Круговерть життя» Ю. Синькевича, «Реквієм» В. Волосенка, «Плач над героями Батурина» Л. Миська, «Брама пам’яті» Ю. Степаняна, пісенне «Прощання» А. Валієва, тремтливе «Материнство» О. Дяченка, святкове «Українське воскресіння» з образом писанки В. Ропецького, композиція з дванадцяти кам’яних фігур під назвою «Час» В. Гутирі і П. Старуха [265, с. 19].

У виставкових залах Центрального будинку художника проводилася художня виставка «Всеукраїнське трієнале скульптури. Київ 2011». Експозицію виставки становили близько 200 скульптурних композицій, від мініатюрних медалей і плакеток до монументальних пластичних образів. Скульптор із Дніпродзержинська Гарник Хачатрян представив на виставці скульптурну роботу «Людина з мітлою» (метал), яка й була визнана кращою на трієналі. Він одержав за цю роботу Гран-прі художньої виставки «Всеукраїнське трієнале скульптури. Київ 2011». За словами Г. Хачатряна, у скульптурі втілений образ старого двірника – мудрої інтелігентної людини, яка й на пенсії вимітає сміття з вулиць. А за характерними й стилістичними рисами зрозуміло, що двірник готовий відстоювати чистоту й у політиці, і в людських душах.

Добрий геній Кримського півострова, особливо його морського узбережжя, органічно пов’язаний з греко-античною культурою Причорномор’я. Колектив митців з різних міст України та Грузії презентували на міжнародному симпозіумі у Партеніті свої скульптури,

присвячені історії Криму часів Геродота. Отже, й у практичному відношенні традиція класичної антики стала для скульпторів не догматичною, але мудрою наставницею і покровителькою. Кожен майстер мав повну свободу самовираження й інтерпретації. Зважаючи на історико-символічне походження сучасної Грузії від легендарної Колхіди, художники цієї країни є авторами великої кількості творів на греко-античну тематику. Зв'язок з античністю ніколи не переривався в доробку грузинських скульпторів. Грузинський скульптор М. Цікадзе, зокрема, є автором динамічно напруженої статуї «Персей», а Г. Гвелесіані – оголеної фігури «Хлопчик з скрипкою». Скульптурна композиція «Прекрасна Галатея перед різблярем Пігмантаном» належить різцю вірменського майстра Г. Хагатряна. Цікавою у контексті історико-культурного зв'язку між різними світовими цивілізаціями є інтерпретація українським скульптором Ю. Степаняном постаті Сфінкса як утілення контактів грецької античності з єгипетською цивілізацією.

Наприкінці XX – на початку XXI ст. тривали процеси активізації творчості скульпторів різних регіонів України й організації їхніх мистецьких осередків. Традицією, започаткованою 1999 р. Національною спілкою художників України, стало проведення Всеукраїнських виставок «Триєнале». З 2006 р. у практику скульптурного життя активно увійшли грандіозні експозиції скульптурних салонів та інших змагальних на майстерність виставок. У березні 2010 р. відбувся четвертий Великий скульптурний салон. До того дедалі різноманітнішою стає практика традиційних скульптурних симпозіумів, які ведуть свою історію в Україні ще з 1986 р. Відповідно до програми цих форумів, відбувається обговорення процесу творчого пошуку нових пластичних ідей й розвитку академічної традиції скульптури в умовах цивілізації постмодерну.

Крім того, виставки скульптурних композицій митців з усієї України відтворюють репрезентативну картину об'єктивного розподілу творчих сил і демонструють становлення і розвиток нових скульптурних осередків і шкіл

поряд з провідними майстрами скульптурного мистецтва Києва, Харкова і Львова.

Отже, розвиток мистецтва скульптури у сучасній Україні характеризується жанровою розмаїтістю й активним діалогом проявів неотрадиціоналізму з новітніми соціокультурними явищами та процесами. Сучасна художня практика засвідчує високий професіоналізм вітчизняних скульпторів й закономірну інтегрованість їх творчості у загальноєвропейський та світовий культурно-мистецький процес.

4.3. Неотрадиціоналістські тенденції розвитку української графіки

З появою рукописних книг у Київській Русі XI – XII ст. був пов'язаний плодотворний розвиток книжкового графічного мистецтва. Книга в XI – XII ст. оздоблювалась києворуськими художниками оригінальними орнаментальними заставками, сторінковими ілюстраціями (книжковими мініатюрами), чудернацькими заголовними літерами, невеликого розміру малюнками по берегах сторінок. Незмінною особливістю національної графічної традиції є повага до досягнень минулого, одночасно з його творчим переосмисленням, створення і розвиток різноманітних шкіл, що й становить основу вітчизняного неотрадиціоралізму у графіці.

Серед найдавніших творів книжкової графіки, які збереглися дотепер, відносяться шедеври XI–XII ст.: «Остромирове Євангеліє» (1056), «Ізборник Святослава» (1073), «Трірський псалтир» (або «Кодекс Гертруди»; 1078 – 1087), «Юр'ївське Євангеліє» (1120 – 1128) та «Добрилове Євангеліє» (1164).

Орнаменталістика оздоблення «Остромирового Євангелія» споріднена з традиційною києворуською виконавською технікою. Її прикрашають орнаментальні заставки, великі ініціали й тристорінкові ілюстрації із зображенням постатей євангелістів з використанням перегородчастої емалі. «Остромирове Євангеліє» і на сьогодні є унікальною та неперевершеною пепрлиною книжкового графічного мистецтва.

«Ізборник Святослава» – це зібрання статей повчального характеру різних церковних і світських авторів (оформлення київського дяка Івана), ілюстрований чотирма мініатюрами, з яких у традиційно-побутовому відношенні найцікавішим є груповий портрет сім'ї князя Святослава Ярославича. По берегах сторінок книги вміщено космогонічні малюнки, споріднені із знаками зодіаку.

«Кодекс Гертруди» («Трірський псалтир») написаний на замовлення трірського архієпископа Ерберга і належав дружині князя Ізяслава – Гертруді. Й нині він зберігається у м. Чівідале (північна Італія). Латинський текст цього джерела супроводжується мініатюрами з портретами князя Ярополка Ізяславича, його матері та дружини Ірини. Мініатюри «Трірського псалтиря» позначені синтезуванням русько-візантійської й романської графічних традицій за участю різних художників.

Графіка київоруської рукописної книги у XII ст. переважно позначена зорієнтованістю авторів на етнокультурну самобутність. Визначними літературними пам'ятками цієї історичної доби є «Юр'ївське Євангеліє» (1120–1128 рр.), створене Ф. Угринцем на замовлення Новгородського Юріївського монастиря, та «Добрилове Євангеліє» (1164 р.), написане, вірогідно, на Волині дяком Костянтином (в миру Добрилом). Багато дослідників звертали увагу на особливість оздоблення «Юр'ївського Євангелія».

Заголовні літери в «Юр'ївському Євангелії» контурно виконано кіновар'ю. Дотримуючись єдності стилю при оздобленні цієї книги, художник новаторськи поставився до виконання композиції кожної заголовної літери (загальним числом 65), таким чином збагачуючи традиційну орнаментику книжних заставок зображеннями тварин, птахів й кумедних фігурок людей. Малюнки талановитого ілюстратора «Добрилового Євангелія» зроблені за однаковою композиційною схемою. Постаті євангелістів уміщені у квадрати з орнаментованими рамами у вигляді стрункіх колон, які вінчаються великими банями.

У способі вибудови композицій в них поєднуються декоративні й суто графічні елементи. Скупий, проте сміливий рисунок позбавлений зайвої деталізації. Зображення характерне лінійно-площинною орнаментальною ознакою, яка свідчить про потужний вплив на оздоблення книги народного декоративно-прикладного мистецтва.

Київоруська книжкова графіка XI – XII ст. утілює традиційно-стильові ознаки давньоруського графічного мистецтва – величність при вирішенні художніх композиції та умовно-площинну зображувальність за цілісного поєднання набутків техніки тогочасного іконопису, виконання мозаїки, фрески й елементів декоративно-прикладного мистецтва. Діяльність книжкових графіків зазначеного періоду дають сучасній людині уявлення про зміст і стиль графічного мистецтва художників Київської Русі, дотримання традицій книжкової мініатюри й орнаментики, індивідуальність манери писання.

Ілюстраціями «Оршанського Євангелія» (друга половина XIII ст.) стверджується індивідуалізація та психологізація образів євангелістів, робиться більший акцент на людині. Художник більшу увагу приділив людським рисам зображуваних ним постатей у порівнянні з художнім оздобленням джерела.

Майстри вцілілої під час татаро-монгольської навали рукописної книги засвідчували в її оформленні зацікавленість технікою фрескового малярства, втілюючи образ тогочасної людини. Свідченням розвитку рукописної книжкової графіки напередодні й у період татаро-монгольської навали, подальшого переміщення центру києворуської культури у Галицько-Волинське, а згодом і у Володимиро-Суздальське князівство стали «Бесіди Григорія Богослова» (XIII ст.), «Хроніка Георгія Амартола» (початок XIV ст.), «Галицьке Євангеліє» (XIII – XIV ст.) і «Київський псалтир» (1397).

Невеликий формат «Галицького Євангелія» ілюструють чотири традиційні сторінкові мініатюри, які репрезентують монументальний стиль з розкішним архітектурним орнаментом. Пластичне виконання, відтворення

психологічних рис персонажів, відчутна матеріальність предметів, колористика малюнків, оживлена кіновар'ю та золотом, приваблює своєю красою і розкішшю.

«Київський псалтир», виконаний київським протодияконом Спиридоном для єпископа Михаїла, тісно пов'язаний з художніми традиціями м. Києва Цей шедевр виконано традиційним уставним написанням й оздоблено численними невеликого розміру рисунками по берегах. Поряд з канонічними художніми інтерпретаціями іконописних сюжетів рукопис оздоблений побутовими композиціями й зображеннями свійських тварин і птахів, супроводжується пейзажними і алегоричними сюжетами.

У зазначених малюнках з'акумульована києво-руська мистецька традиція, закорінена у графіку «Остромирового Євангелія» й «Ізборника Святослава», а також ремісничу майстерність перегородчастої емалі. Спираючись на канонічні традиції греко-візантійського церковного живопису, оформлювач «Київського псалтиря» вдається й до соковито-яскравих барв із золотистим відтінком, властивим київському іконописові.

Вітчизняне мистецтво оформлення рукописної книги XIV – XVI ст. збагачувалось розмаїттям орнаментських заставок й ініціалів, виконуваних із залученням рослинних, звіриних й вигадливо переплетених геометричних елементів – так званої плетінки.

Велика кількість рукописів, окрім дорогоцінного пергаменту, тепер для свого виготовлення потребувала паперу як значно дешевшого матеріалу. Художнє оздоблення поряд з традиційною темперою використовує акварельні фарби, які добре сприймає папір. В результаті прискореного процесу написання книг саме письмо пишеться з невеликим нахилом, втрачаючи деяку урочистість, ніж це притаманно «уставу», але все одно залишається красивим. Так народилося «напівуставне» письмо.

При написанні заголовних літер тексту дедалі частіше користувалися декоративною в'яззю. Композицію заставок і ініціалів збагачували мотиви

контурної плетінки, яка своїм рисунком нагадувала ткані або плетені ужиткові вироби. Найпопулярнішою була плетінчастий циркулярний орнамент. Вигадливе перелетення контурних кілець утворював різноманітні геометричні фігури у вигляді ромбиків, квадратів, трикутників, півкілець, хрестиків та інших форм соковитої забарвленості.

Плетінка заставок органічно поєднується із елементами прекрасної рослинної орнаментики, у подальшому традиційної для книжкового оздоблення. Починаючи від заставки або ініціалу, рослинний орнамент розгортається униз берегом сторінки та обрамлює весь рукописний текст або мініатюру, надаючи сторінці розкішного вигляду як оригінального витвору книжкової художньої графіки.

З середини XVI ст. в Україні поширилося книгодрукування, передовсім пов'язане з діяльністю Івана Федорова. У 1573 р. І. Федоров 1581 р. надрукував Острозьку біблію у Львові друкарню, звідки вийшов у світ «Апостол». Після переїзду до м. Острог І. Федоров у 1581 р. надрукував Острозьку Біблію. Своїм художнім оздобленням тогочасна друкована книга майже повністю повторювала графіку рукописної книги. Текстові передували орнаментальні заставки з композиційно включеними в них сюжетними сценками або портретами святих. Заголовки розділів виконувалися витонченою шрифтовою в'яззю, друкованою кіновар'ю або суриком.

Початкові літери розділів – ініціали, а також кінцівки розділів традиційно декорувалися елементами рослинної й тератологічної орнаментики. У друкованій книзі поряд з орнаментально-декоративним оздобленням вміщувалися композиційні ілюстрації й текстові гравюри різного розміру.

Слідом за львівською та острозькою упродовж XVI й XVI ст. друкарні було створено також у містах Києві й Рогатині, а також у західноукраїнських селах: Почаєві, Стрятині, Кутеїні, Крилосі та Угерцях.

Композиція орнаментальної архітектурної арки титулів «Острозької Біблії» (1581 р.), виданої І. Федоровим, а також стрятинських і крилоських

видань 1604 і 1606 р. стала типовою схемою. Всі українські друкарні до кінця XVIII ст. дотримувалися її, немовби змагаючись між собою у пишноті орнаментики й стрункості сюжетних композицій на титулах своїх видань. Причому особлива увага приділялася сюжетним фронтиспісам, які вміщувались на зворотній сторінці титулу з презентацією. Нерідко вміщувалися назви гербів друкарень й імен видавців, тобто друкарської марки.

Якщо рисунок для рукописної книги виконувався вручну безпосередньо на пергаментному чи паперовому аркуші, то для друкованої книги його вирізували на дерев'яній дошці з яблуні, груші, горіху або липи з поздовжнім розпилом. Одначе саме такий характер волокон дошки ускладнював виконання звичайним штихелем округлих та діагональних ліній та особливо перехресних штрихів. Тому лінії та штрихи обережно обрізали з обох боків кінчиком ножа, а проміжки між штрихами і не зарисовані площини між лініями, які не повинні були друкуватися, вибиралися спеціально призначеними для цього долітцями. Зазначена мистецька технологія отримала назву обрізної гравюри, або дереворізу.

На відміну від багатокольорових малюнків рукописної книги, стародруки оздоблювалися лише чорно-білими гравюрами, частково з оживленням кіновар'ю або суриком, причому лише у заголовках та ініціалах. Художній досвід наших пращурів засвідчує, що майстерно вирізаний штриховий і віддрукований на паперовій сторінці стародруку рисунок справляє таке ж потужне враження, як і багатокольоровий малюнок для рукописної книги [434, с. 211].

В орнаментальному оздобленні наступних українських стародруків митці дотримувалися художньої стилістики видань І. Федорова. Його духовний спадкоємець П. Беринда уславив себе як педагог, письменние і лексикограф. В якості друкаря і гравера творив також у Стрятині та Львові, з 1619 р. – у Києві. Завідував Києво-Печерською друкарнею. Під орудою П. Беринди склався й функціонував колектив талановитих граверів. П. Беринда і

його послідовники запровадили перші в історії українського друкарства сюжетні гравюри-ілюстрації, супроводжуючи ними тексти з «Євангелія учительського».

Монастирські друкарні успішно функціонували, зокрема, у Чернігові, Уневі та Почаєві. Зокрема, у друкарні при чернігівському Єлецькому монастирі працювали відомі майстри С. Ялинський, Федір А. й Афанасій К. (прізвища двох останніх нині невідомі). Почаєвську лаврську друкарню уславили друкарі й гравери Й. Гочемський, Ф. Стрельбицький, майстер з ініціалами «І. М.». Існували також «мандрівні» пересувні друкарні, які належали приватним особам й перевозилися з місця на місце. Зазначене переконливо про те, що потреба у друкованій книзі в Україні помітно зросла.

Найвидатнішою пам’яткою української літератури, створеною у другій половині XVI ст., є «Пересопницьке Євангеліє» (1556–1561) – рукописний переклад чотирьох Євангелій з болгарської мови. Його здійснено у 1556 – 1561 рр. у на Волині (с. Пересопниця, нині Рівненська область) – Пересопницькому Пречистенському монастирі – звідси назва Євангелія. У цій унікальній книзі, вишукано оформленій художніми заставками за стереотипами традиційного розкішного орнаменту, містяться також сторінкові ілюстрації із зображеннями євангелістів.

На зламі XVI та XVIII ст. художня графіка рукописної книги, паралельно з оформленням книги друкованої, розвивалася у напрямку більшої мальовничості і декоративності. Традиційні композиції релігійного змісту дедалі частіше доповнюються сюжетами світського характеру – місцевими пейзажами, архітектурою, портретами, зображенням побутових сцен тощо. Заставки та ініціали з розмаїтою скомбінованістю геометричного плетіння забарвлюються рослинно-кольоровим орнаментом, з обрамленням усієї сторінки довкола тексту. У процесі оздоблення своїх рукописів художники нерідко виконували копії з гравюрних стародруків за технікою рисунку пером з різнокольоровою аквареллю. Активному розвиткові

книгодрукування сприяло розгортання визвольного та просвітительського руху проти польсько-католицької експансії.

Оплотом культурно-освітніх інтересів українського населення після проголошення у 1536 р. релігійної Брестської унії стали православні братства. Вони створювалися на базі парафіяльних церков, проте за складом членів більшість із них мало світські об'єднання міщан при Львівському Ставропігійному (підпорядкованому безпосередньо константинопольському патріархатові) братстві. Діяли друкарня, книгарня та бібліотека. Взірцем тогочасної книжкової графіки стало видрукування у Львівській братській школі українською й грецькою мовами складеної у 1588 р. греко-слов'янської граматики «Аделфотес» («Братство»).

Подальшому розвиткові художньо-видавничої діяльності Києво-Печерської лаври сприяло гравірування на дереві і металі. Митрополитом Петром Могилою була задумана гравірована «Біблія» – на зразок виданої у Німеччині І. Піскатором «Біблії для неписьменних» з п'ятистами гравюрами на металі.

Реалістичні естетичні принципи епохи Відродження у цьому видові мистецтва поєднувались з народними художніми традиціями (оздоблення Анфологіону, церковної книги, яка містила в собі служби свят Господніх, Богородицьких і Святих, у 1619 роціграверо̀м Григорієм і «Требника» у 1646 році, гравер Ілля. Концептуально спираючись на сучасні йому методики німецьких майстрів, останній виконав понад п'ятсот гравюр на дереві з багатофігурними композиціями й розкішним рослинним орнаментом Елементами творчої індивідуальності позначалася робота цього ж гравера над гравюрами до «Патерика Печерського» (1655–1658). Зацікавленість печерських граверів світськими сюжетами знайшла відображення, зокрема, у художньому оформленні книги К. Саковича «Вірші на жалісний погреб шляхетного лицаря Петра Конашевича-Сагайдачного гетьмана війська його королівської милості Запорозького» (1622). Видання ілюстроване кінним портретом П. Конашевича-Сагайдачного, гербом Війська Запорозького й

зображенням штурму запорожцями турецької фортеці Кафи у 1616 році під проводом цього видатного полководця й державного діяча. Прикро, що ім'я автора зазначених робіт залишається донині невідомим.

Значна увага у тогочасній українській графіці приділялася зображенню ландшафту й архітектурі, відповідному типажеві та одягу, історичним персонажам тощо. У другій половині XVII–XVIII ст. у мистецтві лаврського художнього центру неподільно домінував стиль бароко, з лінійною й повітровою перспективами, декоративною вишуканістю кольору (А. Галик, Ф. Падловський, З. Голубовський). У лаврських виданнях з'явилися пишні офорти та гравюри, обрамлені барочними картушами й соковитим рослинним орнаментом (твори майстрів Федора, І. Щирського, А. Козачковського).

Талановитими майстрами гравюри на міді й офорту засвідчили себе Олександр і Леонтій Тарасевичі, які вчилися на кращих світових взірцях, адже були вихованцями західноєвропейських майстрів, добре обізнаних з світовими досягненнями мистецтва гравюри [448, с. 190].

О. Тарасевич вчився в Аугсбурзі (Німеччина), пізніше мешкав у білоруському містечку Глуську та Вільно, виконуючи замовлення на ілюстрації для різних видань, що друкувалися на теренах тогочасної Речі Посполитої. Ним створено, зокрема, портретні гравюри польського короля Яна Собеського, хорунжого Казимира Клоцького та митрополита Киприяна Жоховського.

Ставши ченцем Києво-Печерської лаври, О. Тарасевич очолив монастирську друкарню й особисто працював над гравюрами переважно релігійного змісту, а також над портретами сучасників. Реалістичною манерою виконання й психологізмом позначені його портрети архімандрита Києво-Печерської Лаври Мелетія Вуяхевича, українського церковного, політичного та літературного діяча Лазаря Барановича й майстерно виписана персона князя Василя Голіцина. Висока майстерність володіння О. Тарасовичем світлотіньового моделювання художнього втілення об'єму

справила вагомий вплив на творчість його сучасників та граверів пізнішого часу.

Брат Олександра Тарасевича Леонтій, обдарований майстер книжкової ілюстрації й естампної гравюри, також вчився майстерності в Аугсбурзі у визнаних тоді художників-граверів – братів Лукаса і Вольфганга Кіліанів. Працював у містах Москві, Києві, Чернігові та Вільно, виконуючи ілюстрації для релігійних та світських книг, до портретів сучасників, панегіриків та композицій з історичної тематики. З-поміж книжкових ілюстрацій висока художність притаманна його гравюрам до «Патерика Печерського» (1702) і «Нового Заповіту» (1703).

Високим психологізмом характеризуються створені майстром ілюстративні образи Нестора Літописця та Ієремії Прозорливого для «Патерика Печерського». У високохудожніх пейзажних фрагментах зображено красоти Києва і Дніпра. Ці витвори позначені вправністю рисунку, професійно змодельованою світлотінню й досконалою технікою різця майстра.

Ілюстрації до «Патерика Печерського» неодноразово копіювалися у гравюрі на дереві й металі іншими майстрами протягом XVIII – XIX ст. у процесі перевидань. Л. Тарасевич також плідно працював над композиціями панегіричного характеру, в яких прославлялися переможні дії російсько-козацького війська над турками при взятті турецьких фортець Кизи-Кермен та Азов. У портретній творчості О. і Л. Тарасевичі дотримувалися реалістичної манери.

Стилістика українського бароко рельєфно втілилася у графіці видатних художників М. Зубрицького, Г. Левицького та А. Козачківського. Останній уславився гравюрами на міді (1721–1737), вміщеними у книгах Києво-Печерської лаври. Його авторству належать: титульний аркуш до «Апостола» (1722), ілюстрації до «Толковой псалтыры» (1788) й «Новому Завету с приложением псалтыри», гравюри «Покладання во гроб», «Цар Давид» тощо. Гравюри А. Козачківського відрізняються складною композицією,

наповненою експресивністю та динамічністю рухів. Його манера писання характеризується сміливим рисунком, упевненим штрихом, досконалим володінням світлотінню.

Видатним майстром гравюри засвідчив себе київський художник Г. Левицький, батько талановитого художника Д. Левицького. Г. Левицький є автором ілюстрацій для релігійних та світських видань Києво-Печерської типографії, плідно працював з естампною гравюрою, особливо з академічними тезами й подарунковими гравюрами великих розмірів. Йому ж належить популярне у той час «родове дерево», де родина відображалася у вигляді дерева, а її члени – як гілки, листочки й плоди. У вигляді розлогого куща троянд Г. Левицький зобразив родовід О. Розумовського. У такий спосіб художник прагнув підкреслити схильність вельможі до прекрасного. Квітучий кущ з іменами осявається променями яскравого сонця, яке щедро заливає оточену горами долину – благодатний край, в якому набрав силу рід Розумовський [428, с. 206].

Г. Левицьким виконано багато ошатних гравюр орнаментально-декоративного характеру на замовлення Київської академії, з якою він мав творчі зв’язки. Гравюрам Г. Левицького характерна досконаліть, чистота рисунка, м’якість у манері штрихування й майстерність у створенні пластично виразних форм. Людина в його композиційних творах зображується у дусі урочистості, святковості, з монументальність й бароковою пишністю, широким залученням розмаїтої символіки релігійного та світського змісту.

Никодим Зубрицький, видатний український гравер і рисувальник, виконував свої гравюри не тільки на дереві, а й на міді. У творчому спадку митця налічується більше чотирьохсот творів: книжкових ілюстрацій, різних типів прикрас, естампів, виконаних з використанням техніки обрізної гравюри (дерево), мідериту і офорту (на металі). Найвідомішим творчим доробком Н. Зубрицького є цикл його гравюр на моральні, філософські та релігійні настанови до твору духовного призначення «Ифика ієрополітика,

или філософія нравоучительная символами и пріудобленіями изьяснена к наставленію і пользе юним» (1712). Це видання містило 67 гравюр Н. Зубрицького і було дуже популярним не тільки в Україні, а й за її межами. Слід сказати, що «емблематична література», до якої відноситься вищезгаданий твір, з XVI ст. стала досить поширеною в західноєвропейських країнах. Гравюри Н. Зубрицького відображають тематичні лінії, які визначають змістовну канву графічного циклу твору. Зокрема, моральні цінності розкриваються низкою гравюр на тему «Стидініє» із зображеною дівчиною, яка сором'язливо закриває своє обличчя тонким серпанком. Гравюра «Дружество» відтворює символ бажань розумної душі у вигляді двох крилатих сердець. Гравюра «Щедрість» порівнює людську рису характеру з невичерпним джерелом води, натякаючи на невичерпність матеріального статку щедрої людини. В цих гравюрах Н. Зубрицьким використана змішана техніка виконання, а саме застосування штихеля у роботі з офортом. Н. Зубрицький своїм високим професіоналізмом зумів сполучити західні прийоми і методи гравірування з характерними особливостями національної гравюри, що стимулювало українське образотворче мистецтво у його подальшому розвитку.

З початку XIX ст. спостерігається новий і визначальний етап в розвитку графіки: у вітчизняному графічному мистецтві стає домінуючою станкова графіка побутової, історико-героїчної й пейзажної тематики, утверджується жанр книжково-графічного портрету, що в умовах панування церковного канону могло існувати тільки частково у вигляді книжкової та естампної гравюри.

Збагачення і якісне удосконалення художньої графічної лексики супроводжувалося опануванням митцями нових на той час технік у графічному мистецтві: торцевої гравюри на дереві, автолітографії, офорта, акватинти й меццо-тинто, так званої «чорної манери», що з'явились наприкінці XVIII – на початку XIX століття. Зокрема, торцеву гравюру було винайдено у 1771 р. відомим англійським художником, гравером на дереві та

міді, талановитим ілюстратором Т. Б'юїком, який відкрив техніку гравірування штихелем на торці самшиту й успішно домігся розмаїтої тональності у втіленні виражальної світлотіні та витонченості художньої лінії у творі.

На відміну від трудомісткої гравюри на металі, торцева гравюра є простішою за технікою виконання й її можна друкувати у книзі одночасно з текстом, подібно до обрізної гравюри. В українському книгодрукуванні цей традиційний тип гравюри став уживатися з початку XIX ст. Мистецтво літографії – графічна техніка переносу відбитків з плоскої (нерельєфної) друкованої форми на камінь або металеву пластинку – було винайдено у кінці XVIII ст. німецьким художником А. Зенефельдером й швидко набуло широкої популярності. В Україні літографія з'явилася у 1820-ті рр. і гравери ж відразу зрозуміли, які вигоди несе їм ця нова гравірувальна техніка.

Українську реалістичну станкову й книжкову графіку започаткував Т.Шевченко. Вихований на традиціях академічної школи класицизму, Шевченко-художник поступово еволюціонував до реалізму у живопису та графіці. Митець успішно виконував рисунок як олівцем, так і пером, захоплювався сепією та аквареллю.

У мистецькій творчості Шевченка-художника вагоме місце займає книжкова графіка. Естампна графіка як найдоступніший вид мистецької творчості для населення була надзвичайна цінною для Т. Шевченка: його прекрасні офорти та акватинти свідчать про наполегливу працю в цих видах графіки.

Серія шевченківських офортів «Живописная Украйна» (1844) презентує картини історичного минулого й сучасного художнього народного побуту на тлі краси рідної природи. Альбом дістав високу оцінку тогочасного «Товариства заохочення художників. «Видання, – зазначають його фахівці, – відрізняється немалими позитивними моментами. Рисунки накреслені та вигравірувані на міді (a l'eau forte) впевненою рукою. В них виявляються оригінальність, спостережливість, ефекти освітлення та виразність. Ми

знайомимося з минулим і сучасним буттям українців, з їхніми повір'ями та обрядами та з особливим задоволенням спостерігаємо за начерками художника, який красномовно й дотепно передає нам враження свого дитинства про рідну вітчизну» [165, с. 234].

У 1856–1857 роках в останній період заслання й відразу після нього Т. Шевченко створює соціально загострену серію малюнків про життя і побут казахського населення, а також трагедію солдатчини, яку він сам пережив у казахських степах: «Притча про блудного сина», «Кара шпіцрутенами», «Кара колодкою», «У в'язниці», якими засуджує жорстокість царського самодержавства.

Вагоме місце у творчості Шевченка-графіка посідає портрет. Правдивим розкриттям психології людини позначені портрети сучасників митця Ф. Бруні, П. Клодта, А. Олдріджа, Ф. Толстого, М. Щепкіна, а також низка автопортретів, якими розкривається глибока душевна драма гнаного російською владою письменника.

Ще у період навчання у Петербурзькій академії мистецтв Т. Шевченко реалізував свій талант у книжковій графіці. У 1840 році він виконав акварель «Марія» до поеми О. Пушкіна «Полтава», а ще через рік створив ілюстрації до повістей «Сила волі» М. Надєждіна й «Знахар» Г. Квітки-Основ'яненка. Остання ксилографічно була відтворена у книзі О. Башуцького «Наши, списанные с натуры русскими» (1842). Т. Шевченко графічно проілюстрував також повість М. Гоголя «Тарас Бульба» (1842) й виконав сепії до власних поем «Слепая» та «Невольник».

Невдовзі Т. Шевченко проілюстрував книгу М. Полевого «История Суворова» (1843) й виконав 12 портретів до праці цього ж автора «Русские полководцы» (1844), переведених у гравюру на металі англійським гравером Дж. Робінсоном й надруковані у Лондоні. Т. Шевченко зробив також ілюстрацію до шекспірівської трагедії «Король Лір». В останні роки життя Т. Шевченко удосконалював своє мистецтво офорту й акватинти. Його велика майстерність у цих видах графіки здобула високу оцінку як

найкращого офортиста свого часу: митець був удостоєний почесного звання академіка гравюри.

Творчість Т. Шевченка-художника справила потужний вплив на подальший розвиток українського та російського графічного мистецтва, збагативши його традиції. Значення здобутків графічного мистецтва українського генія справедливо оцінив російський і український художник і фольклорист Л. Жемчужников. Останній про Т. Шевченка як всенародного талановитого поета та художника зазначав: «Вийшовши з народу, він не відвернувся від убозтва й голоти, навпаки – він і нас повернув обличчям до народу, примусив полюбити його і співчувати його болям. Він ішов попереду, уособлюючи чистоту слова, думки і життя («Основа», 1861, 5 березня) [432, с. 30-31].

Шевченкову традицію у галузі графіки розвинули Л. Жемчужников, К. Трутовський, П. Мартинович, О. Сластіон і деякі ін. Мартинович і О. Сластьон після закінчення Петербурзької академії мистецтв успішно працювали у станковому рисунку й книжковій ілюстрації. У пошуках традиційної «моделі» графічної творчості вони разом подорожували полтавськими селами, були і в польській Пщині, відтворюючи на своїх картинах прекрасні краєвиди та знаходячи типажі селян і кобзарів для портретних замальовок.

Ще навчаючись в Петербурзькій академії мистецтв, П. Мартинович за свої талановиті рисунки, виконані олівцем, завжди отримував найвищі похвали та нагороди. Показуючи відверту байдужість до академічних програмних завдань з античної міфології та Біблії, П. Мартинович зосередився на створенні ілюстрацій до поем «Гайдамаки» Т. Шевченка та «Енеїда» І. Котляревського. В якості героїв на його композиціях виступили полтавчани. Митець також ілюстрував українські пісні.

З 1881р., проживаючи у рідному Костянтинограді, художник працює також над серією портретів селян та кобзарів Полтавщини. Ідейним наставником П. Мартиновича в художній розробці народної теми став

відомий російський живописець і рисувальник І. Крамської – автор картин, виконаних під впливом творчості М. Гоголя та власних спогадів про перебування на Україні у 1871 р. Високо цінувавши талант молодого художника та його хист до графічного зображення, він всіляко сприяв розвиткові його творчого дару на цьому нелегкому поприщі художника. Портретна галерея селян та кобзарів стає вінцем творчості П. Мартиновича та визначним феноменом українського мистецтва.

Передаючи світлотіньові ефекти у художніх формах твору, П. Мартинович спромігся гранично використати тонове багатство італійського олівця. О. Сластіон у своїх спогадах про П. Мартиновича засвідчує, що де той провів олівцем, там уже не треба поправляти рисунок, відразу виходить закінчення. Вереміївські малюнки стали останніми у творчості митця. Напередодні самої смерті у 1903 р. П. Мартиновичу пощастило виставити цю графічну серію у Полтаві на художній виставці, яку влаштували з нагоди відкриття пам’ятника І. Котляревському.

У 1870-х рр. започаткував роботу над ілюстраціями до поеми «Гайдамаки» Т. Шевченка український ілюстратор, бездоганний малювальник, тонкий знавець козацького побуту О. Сластіон. Майстерне володіння рисунком та світлотінню дало можливість художникові успішно розв’язувати композиції, позначені складною динамікою й переконливо відтворювати трагічні образи героїв шевченкового твору про народне повстання.

За оцінкою дослідників, рівня графічних ілюстрацій О. Сластіона, виконаних тушшю і пером, зі складними багатофігурними композиціями та заставками) не вдалося досягнути жодному з наступних художників. Вони стали настільки популярними, що друкувалися на поштових художніх листівках. Видання «Гайдамаків» (1886 р.) стало можливим завдяки допомозі відомого петербурзького мецената О. Штігліца – засновника Художньої школи. За кліше, виготовленим у Відні, друкарня Суворина у Петербурзі видала поему накладом 3 тис. примірників [1, с. 212].

Після закінчення Петербурзької академії мистецтв у 1882 р. художник працює у Військовому міністерстві, де в архіві-музеї вивчає реліквії Запорозької Січі, а згодом викладає у Миргородській художньо-промисловій школі ім. М. Гоголя. Подорожуючи з П. Мартиновичем містами і селами Полтавщини, О. Сластіон знайомився із кобзарями, малюючи їхні портрети, записуючи пісні та думи. Кожен з майже сорока зазначених портретів мали оригінальну композицію й виконувались пером з розмивкою туші та олівцем, а також білилом.

У 1886 р. разом майбутнім знаменитим істориком-академіком Д.Яворницким О. Сластіон відвідав славетні землі запорізької козацької вольниці. Ця подорож надала художникові можливість ознайомитися з великим обсягом історичного матеріалу, який дозволив йому на основі вірогідних фактів зробити нові ілюстрації до нового видання (1886) поеми Т.Шевченка «Гайдамаки». Ілюстрації до поеми зразу ж зробили О. Сластіона знаменитим художником-графіком.

О. Сластіон створив також ілюстрації до поеми Д. Мордовця «Козаки і море», історичних монографій Д. Яворницького «Запорожье в остатках старины ы преданиях народа» та «История запорожских казаков». Вагомим набутком художника є графічний альбом «Старина украинская и запорожская», створений під враженням перебування разом з Д.Яворницьким на Запоріжжі. До твору увійшли портрети українських гетьманів, зразки традиційного народного вбрання та побутових речей, зображення визначних культурних пам’яток й типажі представників соціальних верств Гетьманщини. Одначе ілюстрації до цього видання художник створив у новій для себе техніці літографії.

Українське образотворче мистецтво першої чверті ХХ ст. позначилося прагненням синтезування новаторського пошуку й елементів неотрадиціоналізму. Творчий стиль видатного художника-графіка й ректора Української академії мистецтв Г. Нарбута формувався під впливом ренесансних ідей німецького живописця, рисувальника, гравера й теоретика

мистецтва А. Дюрера, традицій неокласицизму та модернізму. 1917 р. він зацікавився створенням ілюстрованої «Української абетки, в якій досяг лаконічності малюнку, поєднаного з вишуканістю композиції та колористики, витонченою технікою, бездоганним художнім смаком. У трактуванні літер митець використовував кращі надбання української рукописної й друкованої книги, а також досягнення західноєвропейських типографів.

Г. Нарбут першим з українських художників висунув принцип архітектурної інтерпретації книги як неповторно єдиного цілого організму, в якому засоби графічного мистецтва відтворюють головну ідею та зміст тексту. Таким чином, відчуваючи художню архітектоніку твору під час його ілюстрування, художник уміло поєднував мистецтво рисунку з книжковим текстом.

Дотримуючись художньої техніки петербурзького об'єднання «Мир искусства», одним з керівників якого був і сам Г. Нарбут, митець орієнтувався і на досягнення західноєвропейського та українського графічного мистецтва. Г. Нарбут від оповідного супроводу у своїх перших ілюстраціях для російських казок й казок Г. Андерсена еволюціонував до рівня вищого етапу професіоналізму – співтворчості з автором книги, відтворення духу й змісту тексту автора засобами графічного мистецтва, виходячи передовсім з самого сюжету літературного твору. Зокрема, обкладинку книги «Антологія» М. Зерова (перекладача античної поезії) художник виконав у класично-античній манері зі шрифтом, стилізованим під давньогрецький, й заставками у вигляді архітектурних деталей античних споруд. Колористика ж ілюстрування зазначеного твору є досить скромною з домінуванням чорного й брунатного кольорів, подібно до античної чорно-фігурної кераміки. Крім книжкових ілюстрацій та шрифтових обкладинок, Г. Нарбутові належать оригінальні замальовки силуетних портретів, рисунки з натури, пейзажі, митець формував алегоричні композиції та натюрморти.

Графічно-ілюстративним шедевром є виконана Г. Нарбутом картина «Еней з військом» до поеми І. Котляревського «Енеїда», позначена характерними рисами барокового іконопису й самобутністю козацьких портретів [1, с. 167-168]. В ній у гранично лаконічній формі поєднуються художні особливості української іконографії, народної картини та монументального малярства з вирішенням композиції в урочисто-пафосному, героїчному дусі, іманентному поемі І. Котляревського. В роботі Г. Нарбута відчувається глибоке творче переосмислення поеми засобами образотворчого мистецтва. Митець славить козаків, надавши їм засобами мистецтва зовнішності античних героїв. Будуючи енергійно-сувору ритміку композиції й використовуючи соковиту колористику українських барокових ікон та козацьких портретів, художник концентровано втілює високу ідею громадянського служіння, особливо актуальну у період національно-визвольної боротьби й Української Народної Республіки.

У 1917-1918 рр. Г. Нарбут виконував ескізи мундирів Української армії, розробив дизайн українських паперових грошей та поштових марок. Нарбутівські купюри грошової одиниці гривні є справжніми витворами мистецтва, декорованими вишуканими бароковими орнаментами й написами з декоративних шифрів. Наприклад, на банкноті 100 гривень, грошової одиниці, запровадженої у 1918 р. Центральною Радою зображено вінок з гербом рівноапостольного князя Володимира – тризубом, а обабіч нього постаті селянки й робітника з молотом. За розробленим художником кліше створено проекти вітчизняних поштових марок із зображеннями князя К. Острозького, гетьмана П. Дорошенка й філософа Г. Сковороди [1, с. 166-167]. Займаючись малими формами графічного мистецтва, Г. Нарбут прагнув при розробках різноманітних етикеток, упаковок, грального карт, цінних паперів тощо тактовно використовувати елементи українського декоративно-прикладного мистецтва. Рисунки шрифтів на базі модернізованої кирилиці у поєднанні з шрифтами українського бароко набули широкого застосування у

нарбутівському книжковому оформленні й у подальшому наслідувались його учнями.

Великий вплив на творчість Г. Нарбута виявили теплі стосунки і дружня допомога та мистецькі консультації І. Білібіна, російського живописця, графіка та сценографа. Згодом на основі засвоєння й розвитку українських національних традицій, зокрема стародруків і народного мистецтва художник виробив власний стиль. Запозичивши під час навчання у Петербурзі технічні прийоми книжкового ілюстрування й театральної графіки російського художника І. Білібіна й перевершивши його у графічному вмінні та майстерності, Г. Нарбут уперше у вітчизняній практиці вирішив завдання комплексного оформлення книги. Йому належить авторство сповнених багатою творчою фантазією й тонким гумором обкладинок і малюнків до байок І. Крилова (1912) й казок Г. Андерсена (1912).

На основі шрифтів стародрукованих книг Г. Нарбут створив новий український шрифт, який згодом назвали «нарбутівським». Білі й чорні силуети, чіткі лінії та штрихування й інші запропоновані ним засоби графічної техніки були втілені з високим художнім смаком. Заголовні літери позначені цілком своєрідною граничною простотою, чіткістю абрисів й стрункістю пропорцій у поєднанні з грайливою пишністю рослинного орнаменту.

Г. Нарбута приваблювала стихія українського народного мистецтва, старовинної народної гравюри, дитячої іграшки й народної картини «Козак Мамай». Його архітектурна фантазія насичувала творчі пошуки митця. Змальовуючи стародавню архітектуру, художник ретельно виписував складне перспективне нагромадження архітектурних колон й малюнок вибагливої паркетної підлоги. Класичні та барокові архітектурні елементи українських церков, соборів та старовинних палаців легко упізнаються в ілюстраціях Г. Нарбута до казок Г.-К. Андерсена, надаючи їм своєрідної національної забарвленості.

Працюючи після утвердження Радянської влади над замовленням видавництв Ради народного господарства України та Всеукраїнського літературного комітету митець широко використовував у своїх графічних творах мотиви традиційного вітчизняного декоративно-прикладного мистецтва (елементи орнаментів тканин-набійок, полтавських килимів, розписного опішнянського посуду, дерев'яного різьблення тощо), започаткувавши новий стиль книжково-журнальної графіки.

На обкладинках часописів «Мистецтво», «Зоря», «Солнце труда» та ін. Г. Нарбут зображував козаків-бандуристів, стилізовані квіти, український орнамент, з'інтегровані традиційно чіткою графічною логікою у єдине гармонійне ціле. Художником було покладено початок самобутній національній стилістиці української книжкової графіки, розвинутої його послідовниками – А. Середою, Л. Хижинським, М. Кирнарським, П. Ковжуном, А. Страховим та ін.

Українська станкова графіка з самого знаходилась у творчих пошуках. Створення у першій чверті XX ст. низки нових видавництв й спеціалізованих літографічних майстерень, організація мистецьких товариств й навчальних закладів сприяли диференціації графічних технік – автолітографії, офорту, гравюрі на дереві й лінолеумі тощо.

Новий світогляд початку XX ст. сприяв особливому інтересу до графічного мистецтва. Майстри культурно-історичної епохи модерну вбачали у графіці художню галузь з широкими можливостями пластичної художньої мови, сприятливої для пошуку ускладненої умовності образних рішень, зв'язку мистецтва з реальною дійсністю, нового синтезу західноєвропейських мистецьких тенденцій й національних особливостей художнього процесу.

Потужним осередком неотрадиціоналізму була Українська академія мистецтв, в якій викладали видатні представники вітчизняної графіки Г.Нарбут, М. Бойчук та В. Кричевський. Незважаючи на відмінності і суперечності у підходах до особливостей графічного мистецтва та шляхів їх

розв'язання, зазначеним художникам була властива спільна ідейна основа. У новій українській графічній школі, фундаторами якої вони стали, надзвичайно сильним виявилося неотрадиціоналістичне начало. Важливе місце в їх творчості належало критичному переосмисленню культурно-історичних набутків митців попередніх епох. Зокрема, нарбутівська течія в образотворчому мистецтві – бойчукізм – концептуально ґрунтувалася на ідеї взаємопроникнення двох культурно-історичних середовищ – новітніх західноєвропейських мистецьких течій й усталених традиційних художніх мотивів і форм [314, с. 108].

Синтетична стилістика М. Бойчука передбачала створення великих настінних розписів, в яких площинність та узагальнення зображень, характерні для візантійського мистецтва, поєднувалась з колористикою українського живопису та народної картини. Митець успішно займався також виготовленням гравюр на дереві, книжкових ілюстрацій та плакатів. До нашого часу збереглися плакати «Шевченківське свято» (1920 р.) й обкладинка для черкаського видавництва «Сіяч» (1918 р.), підписані «Робітня (майстерня) Бойчука» тощо [1, с. 171].

Український художник і графік В. Кричевський уславився як автор обкладинок для книг «Українське мистецтво» (1913), «Українська книга» (1923), «Майстер корабля» Ю. Яновського (1930) і ін. Для його графіки притаманні вміле використання традиційного українського орнаменту, вишукані композиції шрифтових заголовків обкладинок книг. У галузі книжкової ілюстрації успішно творили також художники Г. Лукомський та О. Кульчицька.

У першій третині ХХ ст. графічне мистецтво стає різноманітнішим, охоплюючи різноманітні свої жанри та застосовуючи новітні техніки виконання. Навчання майстрів вітчизняної графіки в цей період здійснювали спеціальні відділення у мистецьких закладах в Києві, Харкові, Одесі, а також у мистецькій студії О. Новаківського у м. Львові (тогочасна Польща).

Зазначена доба характерна активною творчістю художників-графіків нового покоління, які залучали до нових творчих технік молодих митців.

Зразки тогочасної вітчизняної графіки, створювані різними мистецькими осередками Харкова, Києва та Одеси (у Радянській Україні), Львова, Станіслава (нині Івано-Франківськ), Чернівців, Дрогобича (за межами радянської держави), Праги, Парижа, Лейпцига, характеризувалися спорідненістю художньої лексики й пошуком нових можливих варіантів залучення мистецьких традицій, художньо-образного вирішування шляхом осмислення діалектичного зв'язку традиційного і новаторського в національному мистецтві.

Відбулася диференціація мистецтва графіки на численні художні сфери: станкову авторську й естампну графіку, журнальну та книжкову, графіку ужиткову, плакат, екслібрис, ескіз театрального костюму й декорації, малюнок до монументальної графічної композиції тощо. Зазначені форми графічного мистецтва вважалися художньо самодостатніми, їх зразки успішно експонувалися на різного спрямування мистецьких виставках, як в самій Україні, так і за її межами.

На розвиткові вітчизняної графіки позначилися вагомі впливи загальноєвропейських художніх течій – модерну, символізму, неопримітивізму, футуризму, кубізму, експресіонізму, конструктивізму, функціоналізму, сюрреалізму, Ар Деко, неокласики тощо. Не є дивним, що роботи художників у таких мистецьких обставинах зазнали на собі різні лексичні нашарування, що відобразилося у загальній картині стану українського графічного мистецтва.

Складна динаміка подальшого розвитку мистецтва української графіки реалізовувалась саме через співіснування різноманітних стильових напрямків, серед яких: академізм, модерн, символізм, авангардистські та неоавангардистські течії, поєднання різних культурно-історичних типів: новітніх, традиційних та архаїчних. До активу слід залучити зразки пам'ятників культури, минулих художніх традицій, адже сучасна культура

супроводжується різноманітними історичними формами, які відображають органічний зв’язок минулого і сьогоденного. Становлення та утвердження нової художньої мови відбувалося в умовах динамічного взаємоперетину усталених традиційних художніх мотивів та нових графічних засобів утілення образу.

З розвитком сучасних комп’ютерних та цифрових технологій асоціюється новий мистецький напрямок – комп’ютерна художня графіка. Авторські естампи виконуються у техніці комп’ютерного принту на широкоформатних плоттерах, струменевих та лазерних принтерах. Художники у роботі над естампом дедалі частіше використовують синтезування станкової і комп’ютерної графіки. Проте надмірне захоплення застосуванням комп’ютерних технологій спричиняє знеособлювання естампу [5, с. 110].

Застосовуючи стандартний набір художніх фільтрів і інших можливостей графічних програм, художники втрачають індивідуальну графічну мову, авторські особливості друку. Втрата зв'язку між художником і матеріалом негативним чином позначається на розвитку мистецтва графіки в цілому. В естампах, видрукуваних за допомогою комп’ютерного принту, не відчувається індивідуальної манери автора й спостерігається нівелювання авторської приналежності графічних робіт. Комп’ютерний принт менш коштовний, ніж естамп, видрукуваний на офортному верстаті. Причина – можливості необмеженого тиражування на сучасному поліграфічному устаткуванні.

Має місце ігнорування художніх особливостей матеріалу. Комп’ютер та інші новітні поліграфічні технології не в змозі адекватно протистояти індивідуальному художньому друкові. Водночас новітні художні технології й матеріали є інструментарієм для втілення сміливих авторських ідей й невичерпним потенціалом для експерименту над формою і змістом. Авторам варто побоюватися втрати індивідуальних мовних і стилістичних особливостей своїх робіт. На даний момент комп’ютер і сучасні поліграфічні

технології не можуть повноцінно замінити художній авторський друк, що має в мистецтві графіки неминущу цінність.

Графічні матеріали й технології, пов’язані з авторським художнім друкуванням, постійно розвиваються й вдосконалюються, дозволяючи художникам-графікам створювати нові візуальні ефекти й складні тематичні композиції, коректувати помилки, допущені у процесі «ручного друкування».

Висновки до четвертого розділу

Історія розвитку мистецтва української графіки упродовж століть характеризується синтезуванням неотрадиціоналістичних рис та тенденцій, що у поєднанні з полістилізмом визначило надзвичайно широкий і багатий діапазон можливостей її практичного застосування. Вітчизняна графіка як художньо-мистецький феномен об’єктивується у багатожанрових проявах станкової, книжкової, журнальної, театральної та промислової графіки, екслібрисі, плакаті, малюнку тощо) та плюралізмі художніх стилів і мистецьких напрямків. Багатоваріантність й можливість творчого вибору, різна динаміка поширення мистецьких напрямів вірогідно сприяють рівномірному і швидкому розвиткові графічного мистецтва загалом. Дослідження графічного мистецтва ХХ ст. як концептуального об’єкту історії мистецтва сприяють прогнозуванню подальшого розвитку цілісного комплексу духовної культури України зі збереженням прогресивної національної ідентичності у європейському та світовому культурному контексті шляхом осмислення й акумуляції традицій вітчизняної графіки під впливом розвитку сучасних естетичних смаків та потреб.

Неотрадиціоналізм у просторових та часових видах мистецтва є досить актуальним для сучасної української художньої практики з огляду на художні якості народного традиційного мистецтва. Повага до традицій викликає особливе зацікавлення окремих художників, які спрямовують свою творчість на збереження етнокультури та її відродження, пам’ятаючи, що у

ній сконцентрована система символів та знаків, яка в будь-який час доносить до людей різні ступені інформативності. Водночас впровадження сучасних технологій у традиційне мистецтво має не тільки позитивні, а й негативні аспекти. З розвитком сучасних комп'ютерних і цифрових технологій виникли нові напрями – комп'ютерна графіка, комп'ютерне моделювання, застосування цифрових технологій в образотворчому мистецтві.

В роботі над художніми творами використовують синтез традиційних та комп'ютерних засобів виразності. Проте надмірне захоплення застосуванням комп'ютерних технологій часто призводить до того, що вони заміняють живу людську ініціативу і стають самодостатніми. Сучасні технології й нові матеріали – це інструмент для втілення сміливих авторських ідей, простір для експерименту над формою та змістом, а не самоціль. Тому авторам слід звернути особливу увагу на збереження індивідуальних мовних і стилістичних особливостей своїх художніх робіт.

РОЗДІЛ 5

НЕОТРАДИЦІОНАЛІЗМ У ПРИКЛАДНИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ

5.1. Збереження традицій в декоративно-прикладному мистецтві

Декоративно-прикладне мистецтво – це художнє оздоблення речей, що оточують і обслуговують нас, прикрашають наш побут, створюють родинний затишок. Здавна люди у процесі в міру розвитку естетичного смаку, створювали побутові речі не тільки корисними, а й привабливими, здатними підкреслити певний стиль художнього вираження дійсності, який підкреслює їх призначення, несе узагальнену інформацію про спосіб життя, епоху, про світобачення та життєві пріоритети народу. Естетична виразність прикладного мистецтва діє на людину повсякчас. У цьому полягає його важливість та незамінність. Твори прикладного мистецтва відносяться до вершин мистецтва. Деякі напрями цього мистецтва вже набули характеру окремого виду мистецтва. Такими є, зокрема, конструювання одягу, ювелірне мистецтво, художні вироби із скла, окремі види керамічних виробів тощо.

Декоративно-прикладним мистецтвом людина здавна послуговувалась у своєму побутовому житті. Більше того, це мистецтво є попередником усіх розвинених пізніше напрямів і видів художньої культури людства. Постаючи з народних звичаїв і вірувань, будучи пов’язаним із виробничою діяльністю людини, її світоглядними та релігійними уявленнями і побутом, воно відповідає ментальним особливостям роду, племені, нації і активно користується мистецькими здобутками усіх форм художньої діяльності – зокрема, живопису та скульптури.

Тенденції в дизайні одягу, інтер’єру та побутових речей змінюються в наш час значно швидше, ніж раніше. Сучасний дизайн декоративно-прикладної продукції позначений широким діапазоном технологій і

матеріалів, стилів і напрямів. Процес поступової їх еволюції є закономірним у контексті з новітніми технологічними процесами та намаганням подолати протиріччя предметно-просторового середовища між прагненням його уніфікувати до його індивідуалізації зі збереженням тенденційності неотрадиціоналізму.

Декоративно-ужиткове мистецтво як вид художньої діяльності кожної історичної епохи відповідало загальній спрямованості інших видів мистецтва, його художні стилі змінювалися разом із стилями в архітектурі, живопису, скульптурі та ін. У Західній Європі воно особливо актуалізувалося в епоху Відродження, у часи готики та бароко. У XIX ст. тенденції еклектизму, властиві художній культурі, проявилися й у декоративно-прикладному мистецтві. У другій половині цього ж століття, паралельно з існуванням виробів народної творчості, виготовлення декоративно-прикладних предметів спрямування переходить на промислову основу, й відтак утворюється галузь художньої промисловості.

Археологами на території України знайдені предмети декоративно-прикладного мистецтва, які належать до найдавнішого часу (пізньопалеолітичні вироби з кісток, кераміка Трипілля, скіфські вироби з металу). Зокрема, у вжитку трипільців знаходилася велика кількість посуду. Його виробляли з глини, яку здебільшого вкривали монохромними або поліхромними розписами. Вони складалися з рослинного або геометричного орнаменту, інколи – зображень одомашнених тварин, зокрема, кіз та корів. На уламках глиняного посуду лишилися сліди сонячних символів, з-поміж яких кола, хрести, спіралі й різновиди свастики. Ці символи характерні для культури раннього землеробства, коли люди, що усвідомлювали свою залежність від сил природи, намагалися вплинути на неї за допомогою магічних дійств та знаків. У цей період люди сприймали сонце як верховне божество Всесвіту, від якого залежить усе, але передовсім стихії, безпосередньо важливі для врожаю, родючості землі та худоби.

На межі XX – XXI ст. разом з активною світовою міграцією відбувається деяке послаблення етнічних і культурних особливостей європейських народів. Справді, треба визнати, що швидкий поступ глобальної цивілізації дещо зменшує культурні надбання окремих націй. В українському мистецтві також спостерігається «запозичення» мистецьких схем від інших культур. У добу глобалізації – це неминучий процес. Саме він призводить до поступової руйнації автентики національного мистецтва, тобто порушує семантико-ментальний код мистецьких творів.

Водночас глобалізація, як не парадоксально, породжує і зворотний процес, а саме: підштовхує як українське мистецтво, так і мистецтво багатьох європейських країн до національної ідентифікації, спрямовує до пошуків архетипів своєї культури, повертає до національної культурної спадщини, стимулює збереження національної самобутності.

Культурно-історична практика людства неможлива без символів, знаків, міфів, адже ними пронизані мистецтво і література, театр і музика. Видатний філософ і філолог XX ст. О. Лосєв писав: «Будь-яке мистецтво, навіть і максимально реалістичне, не може обійтися без конструювання символічної образності» [284, с. 158]. Також філософ наголосив, що без застосування символіки мистецтво перетворилося б на нерухому, самодостатню, мертву реальність, яка немає ніякого об’єктивного, тим паче виховного значення.

Термін «символ» (від гр. symbolon – «знак», «прикмета», «ознака»; фр. symbole – умовне позначення будь-якого предмета, поняття, явища) також мав у древніх греків значення поєднання, злиття, зв’язок частин. Термін «символ» уперше у філософії застосували піфагорійці для визначення поняття шляху пізнання. Надалі ним означували образи, що були недоступні безпосередньому спостереженню, властиві стихії потойбічних сил, підвладні законам космічної гармонії [12, с. 552]. Романтики вважали символ духовним мостом до непізнанного та органічною формою виразу уявлень про вищі сутності.

Після епохи романтизму символом усе більше послуговувалися. Досить пригадати такий художній і філософсько-естетичний напрям, як символізм, прихильники якого дотримувалися думки, що світ непізнанний, є лише деякі натяки, символи, що допомагають орієнтуватися в ньому. На межі XIX–XX ст. виникли різноманітні філософські й художні школи, які ставили за мету розтлумачити природу подібних образів. Дехто стверджував, що реально існуючої дійсності нема, що людина оточена символами і тільки ними мислить. Інші, як П. Флоренський, бачили в символі велику культурну традицію, яка то згасає, то знову пробуджується, ідучи від давнини через віки [493, с. 56-57]. Учені, на чолі з К. Г. Юнгом, доводили, що символічні образи – це архетипи, які вічно існують у душах людей, будучи їхнім позасвідомим досвідом, що проявляється в сновидіннях, у манерах поводження, у створюваних ними мистецьких творах [561, с. 76].

Безумовно, символи давнього світу, епохи середніх віків, романтизму, символізму мали відмінності, бо кожна епоха творила своє уявлення про таку складну форму освоєння світу. Проте, незалежно від різноманітних інтерпретацій, очевидно, що це найважливіший інструментарій моделювання образів дійсності, справжній «інвентар» культури людства, який допомагає уявити те, що недоступне реальному відображенню. Історія свідчить, що символом може слугувати будь-що – і образи природи (каміння, рослини, тварини, сонце, місяць, вода, земля, вогонь тощо), і абстрактні форми (числа, геометричні фігури). Фактично весь космос є потенційним символом, а людина схильна до творення символів.

Подібним до поняття «символ» у мистецтві є поняття «знак» (англ. sign; фр. signe; нім. Zeichen) – умовний об’єкт, який за певних обставин набуває особливого смислового значення. Таким об’єктом може бути предмет, явище, процес або абстрактне поняття. Мистецтво доцільно розглядати як складну знакову систему, в якій існують знаки різних рівнів: абстрактний начерк або абстрактна форма (у первісному, традиційному, народному мистецтві – як одиничний мотив або рапорт в орнаменті), що є

знаками природних чи надприродних сил; зображення явища, трансформованого в поняття; уособлення моральної, релігійної, громадської ідеї (алегорія); розвинутий образ-символ – утілення системи уявлень, ідей духовних сутностей [12, с. 50]. Таким чином, поняття знака, алегорії, символу є дуже подібними і деколи їх важко відокремити.

Кожний народ упродовж своєї історії накопичує ідеї, традиції, які передає в спадок наступним поколінням. Тривалий час він формує базову структуру уявлень про світ, що відображуються передовсім у міфології. Саме вона є органічним поєднанням історичної правди і вигадки. Це підвалини, на яких базується розуміння мистецтва і літератури, етнонаціональна їх своєрідність.

Нині, коли гостро постала проблема глобалізації культури, питання збереження генної історичної пам'яті, архетипів рідної культури є особливо актуальними і важливими. Для України, яка розміщена між Заходом і Росією, небезпека проникнення і впливу іншої маскультури вже реально усвідомлена. Щоб протидіяти цьому процесові, важливо не дати піти в небуття символам і знакам, які прийшли до нас через тисячоліття, а вдихнути в них нове життя, збагатити ними наше сьогодення. Необхідно віднайти саме ті глибинні полісемантичні образи, що були біля витоків української культури, з яких сформовано архетипові «матриці» сприйняття світу, які відображають усю систему уявлень наших предків про світ, уособлюють правічний Український Дух [117, с. 16].

У давніх слов'ян, зокрема східних, історію впорядкування всесвіту, історію космосу містили міфи, легенди, казки, пісні, а згодом – літописи. Саме з них дізнаємося про природний і людський світ, про моральні норми життя, про звичаї і свята наших предків. Яку величезну інформацію дають нам щедрівки, колядки, веснянки, пісні весільні й поховальні, численні приказки, примовки, прислів'я і загадки. І хоча релігійно-міфологічну цілісність язичництва в період християнізації було порушено, наші пращури зуміли багато зберегти і пристосувати до нової релігії (і свята, і певні

традиції). Окремі мотиви, персонажі живуть у нашій культурі й донині. Чимало з них трансформувалося завдяки фантазії та уяві народних майстрів і професійних художників декоративного мистецтва. Безумовно, у процесі розвитку українського мистецтва трактування багатьох знаків і символів значно змінено. Як влучно висловився В. Гюго, «перекази породжували символи, під якими самі вони зникали, як стає невидним стовбур дерева, коли розповивається листя і усі ті символи, в які вірило людство, поступово зростали чисельно, множились, перехрещувалися і дедалі ускладнювались; первісні пам'ятки вже не могли їх містити, символи їх у всьому переросли; пам'ятки могли лише давати вираз первісним традиціям, так само простим і близьким до землі, як і вони самі…» [152, с. 95].

Популярність українського народного мистецтва і професійного декоративно-прикладного мистецтва в нашій країні та за її межами є по суті визнанням його здобутків. У предковічних образах цього мистецтва, його зручних для побуту формах й динамічних мотивах орнаменту сконцентровано символіку рідної природи, складні перипетії історичної долі, доброта й щедрість душі української людини.

Народне декоративне мистецтво України розвивалось у двох основних формах – домашнє художнє ремесло й організовані художні промисли, пов'язані з ринком. Природні багатства України, вигідне географічне і торговельне положення сприяли розвиткові домашніх ремесел та організованих художніх промислів. Як уже зазначалося, перехід від мануфактур до фабрик, промислового виробництва у XIX ст. негативно позначився на подальшому розвиткові художніх промислів, основа яких – традиційна художня рукотворність.

Поза тим, українське народне декоративне мистецтво – це все ж величезний світ духовної і матеріальної спадщини етносу, набуток художніх ідей численних поколінь народу, дорогоцінна скарбниця, що живить сьогодні професійно-мистецьку творчість. Унікальна своєрідність українського народного декоративно-прикладного мистецтва виформувалась під впливом

конкретних природних, етнопсихологічних, соціально-історичних, економічних та інших умов. Вона складається із сумарних художніх відмін і внесків багатьох історико-етнокультурних регіонів та територій етнографічних груп. Адже у художньому прогресі людства проходить два зустрічних процеси. Перший походить від первісного синкретизму. Шлях розвитку мистецтва – це постійних процес відокремлення, виділення його видів. Він відбувається безперервно, на різних етапах історії людського суспільства. Виникнувши внаслідок трудової діяльності, мистецтво, нерозривно пов'язане з життям народу, було тільки народним. Демократизм народного мистецтва як особливого засобу пізнання, відображення та творення дійсності, виховання й ґрунтування людей мав важливе значення для майбутнього розвитку художньої культури.

Народ у своїй художній творчості відображає історичну практику пізнання та освоєння навколишньої діяльності, суспільний лад і побут. У народній творчості виявлений складний світ людських почуттів і переживань, відбиті палка любов до рідної землі, духовні запити, прагнення та мрії людини в краще майбутнє.

Високого художнього рівня досягли художні ремесла у східних слов’ян (метал, кераміка, різьблення на дереві тощо). Їхню оригінальну, високохудожню творчість засвідчують збережені пам’ятки, літописні дані та описи іноземців, які за рівнем художнього ремесла ставили Давню Русь на друге місце після Візантії.

Відомі високохудожні вироби Київської Русі з кераміки, скла, металу та ін. Предмети із кістки, бронзи, срібла та золота, зроблені майстрами Київської Русі, вирізнялися стилістикою та незвичністю форми, що надавало їм високу художню цінність навіть за умов запозичення технології виготовлення таких предметів. Були засвоєні зернь і скань, орнаментувався вишивкою одяг. Зміцнення держави позначилося на збільшенні кількості та якості прикрашальних виробів: золотом та коштовним камінням прикрашали себе вельможні персони. З’явилися традиції прикрашання складними

малюнками зброї та кінської збруї. Поширилися ковані пояси, слугуючи скоріше прикрасою, бо ретельно оздоблювалися крапкуванням й ажурними прорізями. Що ж стосується домашніх ремесел, які пов'язані з сільськогосподарським видом діяльності, вони мали допоміжне значення, заняття ними сучасною мовою називалося б «хоббі». Селяни й у подальшому виготовляли полотна, сукна, взуття та інші предмети вжитку для власних потреб.

Декоративно-прикладне мистецтво безпосередньо входить у сферу матеріальної і духовної культури народу. У цьому плані становлять інтерес думки дослідників про аспекти умовного розмежування матеріальної і духовної культури, спеціальне виділення художньої культури на тій основі, що в останній відбувається процес злиття матеріальної, реальної форми і духовного змісту. Килими, кераміка, одяг, тканини, вишивка і т. ін. є результатом як духовної, так і практичної діяльності людей.

Поступово традиціоналізуючись, самобутнє народне мистецтво України втілилося у килимарстві, художній вишивці, кераміці та різьбленні по дереву. Кінець XIX – початок XX ст. позначилося розвитком народно-ужиткового мистецтва у напрямі бережливого ставлення до його видів та форм. Українське народно-ужиткове мистецтво характерне оригінальними композиціями, в яких задіяні фантастичні квіти, звірі та птахи, вибагливі рослинні та геометричні орнаменти. Крім того воно славиться прекрасними різьбляними інкрустаціями, в яких використовується бісер, перламутр, ріг, різнокольорова деревина, Користуються великою популярністю барвисті вишиванки та килими. Найвідоміші осередки прикладної майстерності знаходяться у Решетилівці Полтавської області (килимарство), Ічні і Дегтярах Чернігівської області (гончарство), Косіві, Пістині та Яворіві в Івано-Франківській області (керамічні вироби, різьблення), фаянсові вироби виготовляють у Кам'яних бродах Житомирської області. У XIX ст. було створено й заводи з вироблення фарфору та скла [321, с. 69-70].

Розглядаючи сучасне декоративно-прикладне мистецтво, ми оцінюємо і його місце у людській діяльності, житті. При збереженні традиційних підходів до декоративно-прикладної майстерності вона стає ще досконалішою, збагачуючись новими ідеями, ціннісно зростаючи у своєму художньо-культурному та практичному вимірі.

Культурна спадщина декоративно-прикладного мистецтва базується на загальноукраїнських національних традиціях, які передаються з покоління в покоління, збагачуючись змістовно і духовно. Споконвіку у слов'ян дерево було основним матеріалом для формування предметного довкілля. Здебільшого з дерева будувалися житлові і господарські будинки, церкви і каплички. Значною мірою це зумовлювалося доступністю й дешевизною деревини. Початок художньої обробки дерева своїм корінням сягає чи не найпоширенішого виду ремесла – майстерної обробки дерева у всіх його видах.

Упродовж історії декоративно-прикладне мистецтво України неодноразово змінювало свій вигляд, переживаючи то падіння, то злети, але щораз відкриваючи нові прикмети національної культури. Та й шлях українського мистецтва в цілому позначений неабиякими контрастами, нерівномірністю внаслідок трагічної історії, складних умов існування нації та культури.

Сучасні художники з професійної декоративної майстерності в найрізноманітніших мистецьких жанрах і техніках використовують різноманітні матеріали в контексті сюжетного, образно-пластичного композиційного рішення. Послуговуючись однаковими символами, індивідуально кожен митець надає їм своє, нерідко неспоріднене, смислове значення. Це робить символіку декоративного мистецтва доволі строкатою та суперечливою.

Зокрема, споглядаючи твори митців, які представили свої декоративні роботи на виставці «Декоративне мистецтво України кінця XX століття. 200 імен» (керівник З. Чегусова, презентованій 2003 р. у київському

«Українському домі»), в якому було представлено (як у названому альбомі, так і на однойменній виставці в залах Експоцентру) більше 1 тис. мистецьких творів, переконуєшся в стійкості деяких праслов'янських символічних мотивів і християнських образів, переконуєшся в усталеності вічної давньослов'янської символіки й біблійних сюжетів, значною мірою трансформованих й переосмислених сучасними професійними художниками.

З цікавістю сприймаються постмодерністські інтерпретації найдавніших символічних форм (глека, макітри, миски), здійснені сучасними художниками-керамікаами Леонідом Богинським, Володимиром Оврахом, Олександром Росєм та Андрієм Скорим та ін., які, як ми бачимо, можуть бути універсальними і яскравими засобами втілення найсучасніших мистецьких ідей. Зазначені предмети, які були найритуалізованішими символами вмістилища душ і духів у прадавні часи, використовували в обрядових слов'янських ритуалах, пов'язаних з шануванням предків. Створені нашими пращурами зразки стилізованого домашнього посуду просякнуті ідеєю антропоморфізму, що проявляється не лише у формах, а й у побутово-господарській лексиці (назві окремої частини посуду: горло, плічка, ручки, носик тощо), утіленої здатністю, як і людина, народжуватися та вмирати [430, с. 141].

Центральним скульптурно-декоративним зразком професійної оригінальної кераміки художників У. Ярошевич, Г. Липи та П. Печорного є образ язичницької Берегині, яка разом з Родом породила все суще і виступала охоронницею і заступницею наших предків. Кожен з цих митців створив оригінальний образ цього стародавнього жіночого божества - годувальниці й захисниці сімейного вогнища, Жінки-Матері великої життєдайної сили, неповторного у своїй материнській любові до людства. А засобами художнього текстилю її інтерпретували Л.Довженко, Н. Борисенко та Н. Саєнко. Гармонійне поєднання художниками рослинних і тваринних мотивів при зображенні Берегині як упорядкувальниці Всесвіту й всієї живої природи наділяє її життєтворною енергією і стійко асоціюються із скульптурами

неолітичних богинь, яким колись поклонялася людина. Це Рожаниця, богині пологів; Берегиня, захисниця від лиха; Мокоша, богиня животворящої вологи.

Українські гобелени та батики, створені Н. Гронською, Т. Кисельовою та Л. Майданець-Саєнко, Н. Саєнко, відтворили образ древнього універсального Світового Дерева як символу невичерпного життя. Саме це Дерево, яке називалося по-різному: Деревом життя, Космічним деревом, Райським дерево, Деревом просвітління в залежності від його сприйняття світовими культурами, і було невід'ємним образно-пластичним компонентом культури всіх народів світу, основним традиційним символом безсмертного життя. Його вертикальна спрямованість є втіленням світової вісі (axis mundi), коріння – неосяжних глибин підземного світу, а стовбур з гіллям – землі з рослинами та живими істотами. За твердженням М. Еліаде, загадковий Всесвіт, неосяжний космос сприймався давньою людиною у формі велетенського дерева, здатного до постійного самовідродження. У Світовому Дереві наші пращури вбачали джерело життя й плодючості, знання і мудрості. Воно символізувало також жіночу силу – безсмертну продовжувачку людського роду [545, с. 21-22].

Художники львівської школи з прикладного мистецтва, майстри роботи з художнім текстилем уславилися передовсім мистецтвом гобелену – витканого уручну килима, картини. Ця відома у світі школа виховувала митців на основі ґрунтовних професійних знань з даної галузі, прищеплення їм практичних навичок шанобливого ставлення до традицій ремесла, глибокого осмислення української народної спадщини та досвіду світового мистецтва.

Художньо-естетичний стрижень львівського гобелену представлений геометризованим началом у комбінації зі складними абстрактними символами. У своїй практиці митці часто працюють з орнаментальними мотивами у писанкарстві, килимарстві, вишивці. Спираючись на багатовікову культурну традицію, прикарпатські митці звертаються до експресивної мови

геометрії кола (символ абсолютної довершеності у дохристиянському культі сонця, мандалу тибетських монахів, сферичних конструкцій прадавніх астрономів тощо), квадрату (символу орієнтації людини у просторі, знаку матеріального світу, чотирьох життєдайних стихій та сторін світу), трикутника (символу триєдності, в язичництві – людської душі, а у християнстві – Святої Трійці).

Композиційно гобелени львівських майстрів позначені нерозривною єдністю масштабної абстрактної форми й пісенної ритміки карпатського музичного фольклору. В них відчуваються і смерекові ліси, і гірські ландшафти, і дерев'яні огорожі гуцульських садиб. В народній пам'яті Карпати стійко ототожнюються з казковими чародійствами. Зазначене знайшло відображення у «Страшній помсті» М. Гоголя, де розповідається про дивовижну мапу, яка з'явилася перед народом і на якій лише старі люди впізнали Карпати. Не дивно, що для казково-міфологічного сюжету письменник вибрав Карпати, адже: тут, за прадавніми легендами міститься сакральний центр Слов'янщини зі священними дубами у таємних місцях гірських вершин. Багато різних слов'янських земель зберігає пам'ять про чудодійну силу цих сакральних дерев [378, с. 39].

Митці, які використовують техніку батика, послуговуються першоджерелами народного мистецтва. Їх звернення до його прадавньої практики допомагає поєднати у своїх композиціях старовинний досвід і сучасне художнє мислення, втілити в них неосяжний і плинний час. У творах художників Н. Дяченко-Забашти, Л. Нагорної, З. Шульги, Г. Забашти, А. Шнайдера відчувається генетичний зв'язок з минувшиною, подих віків через орнаменти і символи керамічних виробів, які нагадують первісні архетипи трипільської культури.

Професійних митців сучасної української декоративної майстерності, які прагнуть відновити давні народні традиції ремесла, надихають пам'ятки трипільської культури і княжої доби, традиційносхідної слов'янської етики та естетики. Роботи художниць Л. Семикіної, Г. Забашти, Т. Печенюк та ін.

відображають символіку закодованих орнаментів язичництва та християнства.

Продовжують залишатися актуальними і у XXI ст. інтерпретовані на сучасний лад біблійні мотиви та християнські образи. «Християнство, – зазначає І. Нечуй-Левицький, – принесло ще один елемент в давню українську міфологію, надавши міфічним богам колорит християнський, змінивши давніх богів на Христа, св. Петра, св. Миколу і Богородицю й змішавши докупи події християнської історії і факти міфологічні» [343, с. 7-8]. Через понад 100 років у своїх архаїзованих і водночас модерних творах майже те саме творять майстри професійної кераміки, скла, текстилю.

Привабливими для сучасних художників-декоративістів є символічні образи хреста, райського птаха, а також риби. Остання як ранньохристиянський символ причастя Христа асоціювався у багатьох попередніх релігіях з божествами кохання й родючістю землі. Середземноморська культура бачила в ньому ще і символ щастя. Нерідко сучасні митці у своїх роботах використовують образ янгола, підкреслюючи його неземне походження й мотив ковчегу – символу спасіння людства від гріховного безбожжя через хрещення, корабля, який не потопає у житейському морі.

Перелік цих символів може бути нескінченним. І справді, мова сучасного вітчизняного професійного декоративного мистецтва апелює до семіотики українських знаків та алегорій, прагнучи виразити палітру найтонших відтінків оточуючого людину світу. Декоративно-прикладне мистецтво постійно розширює діапазон своїх зображальних засобів, поглиблює філософічність змісту й ускладнює образність художнього рішення твору.

Потужною символічною силою наділяється квітка, яка часто використовується в декоративному мистецтві. Архетиповий символ духовного в людині – квітка – вважається у світовій художній культурі знаком Землі і центром Всесвіту. Квітуча рослина асоціюються передусім з

весною, красою природи, символікою молодості, здоров'я й радості життя, сонячного й оптимістичного сприйняття природи, смислу життя. Пора року, коли все квітне та благо ухає, завжди сприймалося людиною як повернення до нового життя, відродження життєвих сил і надія на краще. Квіти символізують дітей, дівчат й виступають символом беззахисності. Культ квітучої рослини супроводжував людину весь її життєвий шлях і навіть по смерті. Голови українських дівчат, як у Давній Греції та Римі, на святах прикрашали барвисті вінки.

Арт-проектом «Квіти України», ініційованого Міжнародною асоціацією арт-критиків (AICA), який навесні 2007 р. було успішно презентовано у Парижі в залах Інформаційно-культурного центру при Посольстві України у Франції, засвідчено невмирущі мистецькі традиції українських художників. Експонати вразили тутешніх глядачів високим художнім рівнем виконання монументальних гобеленів Л. Жоголь і прекрасних акварелей М. Гроха. Постійне представництво України при ООН сприяло відкриттю восени ж цього року виставки за арт-проектом «Квіти України-2», приміщення для якої було надано культурною установою українців США – Українським інститутом Америки у Нью-Йорку.

Нью-йоркці немовби відчули музику акварельних аркушів М. Гроха, які приголомшують своєю простотою і одночасно складністю природної гармонії зображення українських квітів, естетичним збагаченням людини спогляданням квітково-орнаментальних килимів Н. Саєнко та гобеленів Л.Майданець-Саєнко – втілення самобутньої національної традиції у справжньому творі народного мистецтва.

Концептульною ідеєю зазначеного проекту стала висловлена ще у 1911 році відомим бельгійським драматургом і поетом М. Метерлінком глибока філософська думка: яким було б людство, якби воно не знало квітів? Чи були б тоді наш характер, наша моральність, наша здатність до краси і щастя бути такими ж, як тепер?

Сучасне інформаційне суспільство характерне зростанням духовних запитів людей, які не задоволені домінуванням раціонального над емоційно-почуттєвим під впливом тотальної прагматизації. На зміну цій стильовій системі прийшли інші напрями та стилі. Серед них – фольклорний напрямок.

Реалізації художньо-естетичних потреб українців успішно сприяє діяльність дизайнерів на ниві декоративно-прикладної майстерності, поглибленій у народно-етнографічні джерела. Власне етнодизайн існував завжди, адже творча діяльність народних майстрів та професійних художників має в собі національні риси. Тому нині існує стійка зацікавленість тими видами прикладного мистецтва, які спрямовані на створення досконалих естетичних практичних об'єктів матеріального середовища. Значною мірою ця зацікавленість стосується дизайну, об’єкти якого включають в себе сукупність естетичних, функціональних, ергономічних технологічних властивостей.

Всі ці риси притаманні й предметам народного мистецтва, яке з повним правом можна назвати етнодизайном. Протягом останніх десятиліть традиційне прикладне мистецтво перебувало у кризовому стані. На нашу думку, становлення етнодизайну як нової поліфункціональної галузі гуманітарної теорії і практики потребує передачу молодим художникам знань навичок, вироблених цілими поколіннями народних майстрів, кваліфікованої підготовки їх у вищих мистецьких навчальних закладів із застосуванням новітніх освітньо-виховних методик і технологій. Тому одна з ефективних умов удосконалення навчального процесу підготовки художників-дизайнерів у галузі декоративно-прикладного мистецтва – звернення до духовного досвіду в декоративно-прикладному мистецтві попередніх поколінь, виходячи з сучасних розробок художньої освіти і педагогіки мистецтва. Художники-дизайнери у своєму зв’язку з народним мистецтвом, природою дотримуються у своїй діяльності живих традицій у шанобливому ставленні до природи, фольклору.

У минулому питання професійної підготовки художників-прикладників хвилювало як педагогів, так і організаторів художньо-виробничої діяльності народно-художніх промислів. Проте, аналізуючи особистий багаторічний досвід у цій діяльності, митець і педагог В. Парахін констатує недоліки існуючої практики навчання молоді народному декоративно-прикладному мистецтву. Сучасна здібна молодь вступає у художні училища народного прикладного мистецтва, де формалізовано-академічний процес готує з неї у кращому випадку імітаторів народної творчості. Він застерігає, що академічні принципи навчання не сумісні з народними, адже народний майстер формується не казенною школою, а культивується усією наповненістю культурного середовища [282, с. 25].

Упродовж багатьох років основним постулатом радянського мистецтва був академічний принцип вірності натурі й відображення дійсності без урахування продуктивної уяви, фантазії, творчого пошуку, розмаїття емоційних станів, властивих людині. Критичним ставленням до академізму та соцреалізму уперше позначилась діяльність Державної академії мистецтв, створеної в Києві у грудні 1917 р.

Художник М. Бойчук започаткував новий творчий напрямок в галузі монументально-декоративного мистецтва, який ґрунтувався на традиціях українського середньовічного іконопису. Будучи жанрово зорієнтованим на запереченні станковізму, митець обстоював ідею взаємопроникнення епічного й ліричного начал, трансформації жанрів, звернення до декоративності. М. Бойчук приділяв головну увагу опануванню молодими художниками добудовчої техніки малюнку (кольору, лінії, ритму й площини). Він писав: «Український народ у своїх кращих колективних творах надає таке саме розуміння мистецтва, як і ми. Треба лише аналізувати, дивитися, у який спосіб переводиться в дійсність, який має містично-ідеалістичний смак... як витворюється національний тип [49, с. 345].

Такий новаторський підхід у викладанні протистояв академізму у всіх його проявах. Але це тривало недовго, бо у 1922 р. Академію реорганізували

у Художній інститут, частина відомих художників-викладачів поступово була репресована, інша – знищена. Тенденції відходу від академізму в процесі підготовки художників-прикладників дотримувався відомий мистецтвознавець Ю. Лащук. Він зазначав, що засвоївши за цим методом окремі навчальні канони (передусім анатомічний малюнок і закони перспективи), можна було, без особливого зусилля, і, головне, – без крихти таланту – стати продуцентом тематичних полотен, парадних портретів і скульптур, які (за чималі кошти) могли б оспівувати потрібну замовникові дійсність з документальною, аж до фотографізму, точністю [253, с. 67].

У сучасній художній практиці багатьох європейських країн давно відійшли від академічної системи навчання в галузі декоративно-прикладного мистецтва. Зарубіжні педагоги вважають, що в навчальних закладах декоративно-прикладного профілю має викладатись декоративний рисунок, декоративний живопис та декоративна скульптура. Провідним принципом в художньо-освітній практиці в Україні протягом останніх років був і залишаться академізм. Навчальні плани і програми, побудовані так, що на перший план виступає зображальність (межує з натуралізмом), а не творче переосмислення (стилізація) форм природи.

В академічних навчальних курсах з прикладного мистецтва фактично ігнорувалася художня спадщина всесвітньо відомих народних майстрів Катерини Білокур, Тетяни Пати, Параски Хоми, Марія Приймаченко, династії Шкрібляків-Корпанюків. Традиційного робота з матеріалом у декоративно-прикладному мистецтві відсувається на другий план. І, напевно, не мала б українська національна культура таких самобутніх талантів, якби вони пройшли через сучасну систему навчання. Перспективні шляхи оптимізації змісту дизайн-освіти в Україні окреслив у своїх багаточисельних працях В. Даниленко. Зокрема, він звертає увагу на необхідність надати змістові дизайн-освіти таких характеристик, які б найкраще відповідали орієнтирам розвитку проектної культури в сучасних реаліях нашої держави [153, с. 64].

Одним з основних кроків у розв'язанні цих проблем є розроблена Концепція розвитку декоративно-ужиткового дизайну на основі традиційної етнокультури. Відповідно до концепції в 2003 р. в навчальний процес системи художньо-мистецької вищої освіти введена додаткова спеціалізація «Етнодизайн». Для забезпечення підготовки художників-дизайнерів з даної спеціалізації Б. Тимківим були розроблені і затверджені МОН України навчальний план та програми. Об'єктом етнодизайну є поєднання сучасних художніх технологій етнокультурних традицій регіону. Мета – створення нової моделі предметного середовища на основі традиційних ремесел, етнокультурних традицій шляхом їх збереження і розвитку в індивідуальній та колективній творчій діяльності митців.

Головний шлях розвитку етнодизайну – це шлях традиціоналізму, який передбачає виникнення нового за рахунок старого або створення нового, шляхом входження в старе. Таким чином, відбувається постійне самооновлення традиції. Цей традиціоналістський напрям має цілком певну прив'язку до регіону, соціально-економічних, природно-кліматичних та місцевих локальних умов. З іншого боку, апеляція до минулого, народних джерел культури започаткувала етнодизайн насамперед як явище стилізації, ніж стилю.

Фольклорна стилізація (етнодизайн) – це не відмова від сучасності, не реставрація. Це потреба людей в духовній опорі на національні традиції, взаємозв'язок поколінь. Метою спеціалізації етнодизайну предметного середовища є використання регіональних етнокультурних традицій, яка була концептуально запропонована як основа для розробки дизайн-проектів і творчих експериментів у галузі нетиражованого дизайну, формування у студентів проектної уяви. В результаті вивчення етнодизайну студент не тільки знатиме теоретичні і практичні основи проектування об'єктів предметного середовища, стаддизайн-проектування, сучасні концепції дизайну, а й гармонійно і раціонально суміщати все це з кращими традиціями автентичного прикладного мистецтва свого регіону.

Впровадження такої спеціалізації було доцільним, оскільки сьогодні є дуже актуальним широке використання художніх народних традицій регіону в процесі практичного формування середовища, яке вимагає кваліфікованих проектних розробок. Це ж можна сказати про спеціалізацію Етнодизайн одягу художніх виробів (аксесуарів). Головними напрямками проведення занять з етнодизайну є: а) вивчення студентами історії вітчизняної дизайнерської думки, витоки, художні виконавські традиції народного декоративного мистецтва; б) культивування творчого мислення, потрібного для проектування й виготовлення художнього виробу, що передбачає гармонійне цілісне уявлення про принципи конструктивного вирішення; в) прищеплення проектної й художньо-виконавської культури, заснованої на компетентності в питаннях моделювання одягу з урахуванням специфіки предметно-просторового середовища й технологічних прийомів художнього декорування виробу [473, с. 117].

Навчання студентів знанням першоджерел вітчизняної дизайнерської думки, витокам, художній виконавській практиці використання народних традицій в декоративно-прикладній майстерності слід реалізовувати на основі технологій запам’ятовування основних специфічних рис художніх доробків різних центрів традиційного народного мистецтва. З цією метою у процесі навчальних занять потрібно якнайповніше використовувати різноманітний наочно-ілюстративний матеріал, передусім конкретні зразки художньо-декоративної продукції народних майстрів, проводячи поглиблений художньо-змістовний аналіз на основі повного відображення їхнього зв’язку з рідним для них природним середовищем, життям, традицією, історією народу, народним світосприйманням, національною свідомістю [462, с. 133].

Під час змістовного аналізу художньої речі необхідно висвітлювати такі питання: де, ким і як створений твір; яким чином форма, декор, техніка виконання узгоджені з матеріалом і призначенням виробу; різноманітність орнаментальних мотивів техніки їх виконання в народному мистецтві;

загальне місцеве в художніх виробах різних шкіл народного прикладного мистецтва; роль чуттєвого сприйняття природи навколишнього середовища в процесі виготовлення художнього виробу майстром [462, с. 133].

При відборі зразків художніх виробів не варто обмежуватися тільки одним з народного промислу. Важливо збагатити студентів знанням видової диференціації декоративно-прикладного мистецтва (кераміки, вишивки, різьблення та ін.), їх своєрідність, відзначити ансамблевість конструювання художніх виробів – гармонійне поєднання з навколишнім середовищем.

Студенти на заняттях повинні робити начерки і зарисування конкретних художніх виробів, зразків народного мистецтва, археологічних знахідок з експозиції певного музею або фонду навчального закладу. Перед студентами необхідно ставити конкретне завдання: виконати короткочасні довготривалі зарисовки всього виробу фрагментів найбільш виразних орнаментальних мотивів різних шкіл народного мистецтва. Зазначене потрібне для створення індивідуального методичного фонду майбутнього художника-професіонала, з якого він черпатиме у подальшому сюжетність власних композицій.

Духовний світ і естетична уява народу століттями складалися в щоденному спілкуванні з природою, яка надлила його відчуттям краси, прагненням створювати навколишні предмети яскравими і досконалими. Тому прищеплення майбутнім художникам уявлень про декоративність – вишукану орнаментальність форми, прикрашальність образів людини і природи, реальне шліфування деталей – передбачає глибоке й всебічне знання навколишнього природного світу, явищ живої дійсності, краси і досконалості її форм. Цьому сприяє проведення екскурсій на природу, супроводжуване зарисовуванням різних об’єктів. Це допоможе студентам глибше зрозуміти походження, характер і зміст декоративних форм в народному мистецтві, розкриє можливості і засоби застосування їх в майбутній творчій діяльності.

У роботах професійних художників простежується використання усталених народних традицій і тенденція до створення просторових композицій образно-асоціативного змісту з прагненням пластичними засобами в різних матеріалах передати глибоку філософську думку, настрій, емоції, світовідчуття, втілити певну ідею, конкретний образ. Професійне декоративне мистецтво України кін. ХХ – поч. ХХІ ст. – це величезний пласт національної культури, який формується в межах загальноєвропейського художнього процесу.

Килимарство та декоративне скло все активніше використовується в якості культурного простору для втілення символічних образів у яскравих декоративних формах.

Великого значення в оформленні інтер'єрів набуває гобелен – сюжетний килим великих розмірів. Багата українська традиція гобелена, який став дуже популярним на початку ХХ століття. Основоположниками українського гобелена були Є. Кульчицька, М. Бойчук, С. Колос. Нині ці традиції продовжують насамперед випускники Львівського інституту побутового і декоративного мистецтва. Гобелен демонструє багатство пластичних можливостей, є синтетичним жанром. У ньому поєднується гладкий текстиль і навіть «текстильна скульптура» – об'ємне ткацтво.

Сучасні технології продукування художнього скла, позначені складними способами його обробки (гравіюванням, хімічним травленням, розписом), інтегруються з мистецько-фантазійною формотворчістю. Спеціальним «гутним склом» теплого зеленуватого кольору, яке здавна виплавлялося в Україні у спеціальних склодувних майстернях, прикрашався простір біля хатньої печі. Використання цього скла значно розширилося з кінця минулого століття. Залежи гутного скла в Україні розроблялися в лісистих та піщаних районах.

Для скла необхідні точність задуму, багаті предметні зв'язки та асоціації. Найвідомішим у нашій країні й навколоєвропейському просторі професійним майстром художнього розпису скла є художник А. Бокотей,

Заслужений діяч мистецтв України, проректор Львівської Академії мистецтв. А. Бокотей виставляв свої роботи на 80 виставках різних країн світу, організовував унікальні художні акції у Львові – Міжнародні симпозіуми художнього скла. Творчі проекти цього знаного українського митця позначені органічною єдністю таких художніх вимірів, як об'єм і площа, прозорість та звичайна «сіра стіна». Його творчій манері притаманна абстрактність композицій з переливчастими відтінками та відблисками, скрізь які висвітлюється образ казково-символічного світу за аналогією з деякими зразками українського «казкового» модерну початку минулого століття. Тому цілком справедливо його найвідоміші композиції із зображенням «Чумацького шляху», «Народження матерії», «Всесвіту» вважають класичними в галузі вітчизняного художнього скла. Він створює дивовижні композиції, абриси яких виникають усередині скляної, наче ледь видимий символічний образ.

Народні ремесла ґрунтуються на народних традиціях, прагненні майстрами їх творчого опанування. Полтавське селище Опішня традиційно вважається центром виготовлення майоліки, гутного скла й килимів. Митці з Опішні дотримуються традицій наших пращурів з широким використанням символіки квітів у килимах та вишивках. Символічне значення квітки в народній творчості несе не лише красу, й безкінечність людського життя, що втілюється, зокрема, у вінку, позначеного символом відновлення, вічного кругообігу і безперервності. Але передовсім опішнянські майстри уславилися виготовленням керамічних виробів (кахлів, скульптур, ваз та ін.) з обпаленої глини, які є особливим художнім явищем в українській традиційній культурі.

Тут виготовляються численні різновиди керамічного посуду: мисок, глечиків, барилець для вина, стилізованого під гарбуз посуду для води, посудин у вигляді фігурок барана та лева – найдавніших символів українського домашнього вогнища. Найвідомішими опішнінськими мисткинями з художньої кераміки є І. Білик, Г. Пошивайло, В. Омеляненко. З прикрістю слід визнати, що неодноразові спроби надати універсальним

народним промислам, в тому числі й опішнянським виробам, формату масового виробництва виявився невдалим. Слід зауважити, що зазначені види виробів, які виготовляються в Опішні, майже не зустрічаються у промислах інших містах України.

Фарфор-фаянс України є частиною загальної історії світового декоративно-ужиткового і промислового мистецтва, невід'ємною складовою духовного розвитку людства, одним з історико-культурних феноменів еволюції дизайну. Формування традиції вітчизняної тонкої кераміки розпочалося задовго до періоду, відображеного в європейських джерелах.

Впродовж XX ст. віхи ранньої історії «білого золота» на українських землях в силу ідеологічних питань і політичних альянсів воліли забути. Адже паростки українського м'якого і твердого фарфору пов'язані з королівськими родинами Європи, що неминуче ведуть до Польщі, Франції, Голландії, Австрії, Німеччини. Дружковський завод впровадив виробництво ляльок у спідницях для самоварів, засвоїв біжутерію – галантерею. Більшість заводів опонували нову товарну нішу – посуд для ресторацій з вензелями, гербами, монограмами, емблемами, девізами замовника. До закриття Полтавський, Бориславський, а також нині існуючий Сумський заводи відпрацьовували форми посуду з ажурними потрійними ручками, «баньками», дзвіночками.

Серед ваз вирізнявся декор творів І. Віцька, який першим почав зображати гуцулів з трембітами на тлі Карпатських гір [157, с. 71-72], узгоджуючи декор з формами ваз, похідними від копенгагенських аналогів епохи модерну і Арт Деко. Невдовзі окреслену тематику він апробував й у дуже вдалих чайно-кавових експериментах.

Новітні вироби пластики репрезентував тандем О. Рапай і Г. Калуга, які звернулися до образів національних літератури і фольклору «Баби Параски і баби Палажки», змальованих з гумором у вигляді шаржів. Близьку за стилістикою композицію на тему «Українського весілля» представила В. Трегубова.

У 90-х рр. XX – на початку XX ст. з'являються «гламурні» теми вітчизняного фарфору. Класики В. та М. Трегубови замість мавок, Вакул і Оксан пропонують скульптурну групу «Малий бізнес», галантних «За двома зайцями», композицію «Вєрка Сердючка і гаїшник». Інший художник-скульптор О. Шевченко з Коростеня створює твори «Франт» і «Франтиха», сервізи «Камасутра».

Художниця О. Баранова відома своєю технікою плоско-рельєфного різьблення. Майстерно володіючи лінією, вона перетворює її у цілісну, завершену й декоративну художню структуру. Її роботи ніколи не повторюються, один раз знайдена композиція залишається неповторною і оригінальною. Звідси і певна загадковість назв творів, романтичних і водночас звичайних, буденних, як, наприклад, «Противага вічного і земного», «Моя рука в твоїй руці», «Ангел мій», «Ангел, який трубить», «У кожного своя ніша», «Червоні вітрила», «Мавка», «Трійця», «Благословіння» і інші.

У напівреалістичних й напівмодерністських композиціях В. Баранової міститься традиційна філософська інтерпретація життєвоважливих процесів на землі, але їх трактування є надзвичайно простим і зрозумілим. Без сумніву, таку своєрідну концепцію відтворення людського буття і людської сутності в оригінальній і достатньо специфічній техніці дерев'яного різьблення можемо віднести до цілком сучасних, новаторських і в той же час з елементами збереження традиційного у мистецьких знахідках.

Надзвичайно велику мистецьку спадщину зберігає західноукраїнське Полісся, і, окрім цього, ще й величезний і далеко не вичерпаний мистецький потенціал в галузі декоративно-прикладного мистецтва. Якщо ж вести мову конкретно про художню обробку дерева як окремий напрям декоративно-прикладного мистецтва, то тут незадіяними і нереалізованими виявляються досить значні культурно-мистецькі простори. Участь художників-різьбярів у художніх виставках (а їх кількість є досить незначною), і навіть їх визнання не дають повної уяви ні про стильові ознаки їхньої творчості, ні про

особливості. Зрештою, такими специфічними проблемами займається вузьке коло спеціалістів. У Рівному успішно функціонує обласний центр народної творчості, в котрому науковець-ентузіаст Катерина Цимбалюк на наукових засадах здійснює клопітку роботу як з виявлення нових імен художників-різьбярів, так і з систематизації їх творчості [446, с. 156-157].

Своїм походженням писанка зобов'язана старовинним традиційним обрядам та святам, присвяченим приходу весни та пробудженню природи. Традиційне українське писанкарство характерне розписом великоднього курячого або дерев'яного яйця різноманітними видами орнаменту – геометричного, рослинного і тваринного. Причому кожному кольору писанковий розпис надає власного магічно-символічного змісту. Розписане яйце символізує джерело життя, нове народження. Звичай розмальовувати писанки спостерігається ще з дохристиянської епохи, але нині він є найпоширенішим у західних регіонах України.

Феномен неотрадиціоналізму позначився на більшості творів декоративно-прикладного мистецтва, реалізуючись у різних художніх стилях і напрямках з використанням низки сучасних технологій та матеріалів. В умовах стрімкої динаміки тенденцій етнокультурної еволюції дизайну одягу, інтер'єру й побутових речей зміна художніх стилів і течій є суголосною з новітніми технологічними процесами й прагненням подолати суперечність між уніфікацією предметно-просторового середовища і тенденцією його індивідуалізації. Сучасному декоративно-прикладному мистецтву внутрішньо притаманно новаторське формотворення й поширення творчої індивідуалізації.

Процес збереження традицій в сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві вбачається в органічному поєднанні новаторського формотворення й використанні найсучасніших технологій з вічно живими казково-міфологічними мотивами й уявленнями східних слов'ян про космос та рідну природу, які сповнені глибоким сакральним змістом.

5.2. Мода: неотрадиціоналістська специфіка

Головні конвертовані валюти суспільства споживання – влада, знання, інформація, a idea fixe такого суспільства – максимально можлива простота і легкість споживання. Саме такі ціннісно-цілепокладаючі орієнтири диктують тенденції моди, віддзеркалюють статусний характер споживання, визначають найтонші відтінки й особливості в стилістиці споживання, задають ажіотажний попит, зумовлюють параноїдальне полювання за знаками соціального престижу, слугують надійним дрес-кодом, консолідують «своїх» і відсівають «чужих», увиразнюють і унаочнюють новий тоталітаризм як диктатуру речей, грошей та іміджевих пріоритетів і преференцій.

Те, що відрекомендовують «громадською думкою», зазвичай змушує сучасну жінку все частіше змінювати вбрання, а забезпеченого чоловіка – автомобілі. Ще більш примусовим і регламентованим є характер «задоволення потреб» у публічних людей – політиків, акторів, великих чиновників і т. ін. У цьому випадку людині доводиться майже повністю відмовитися від задоволення особистих запитів на користь жорстких канонів споживання.

Комерційні успіхи індустрії парфумерної продукції вражають чи не найбільше. Зокрема, згідно з прогнозом американської дослідницької компанії Global Industry Analysts, «2017 року обсяг світового ринку парфумів, одеколонів та туалетної води перевищить $36 млрд» [347, с. 31]. Здавалося б, підстав для розпачу немає, однак простежується далекосяжна за своїми наслідками проблема: «В умовах масового виробництва поняття шляхетності розмивається, псується смак споживачів, зникає розуміння, що духами користуються не просто для того, щоб добре пахнути. «Ніколи люди не були так віддалені від власної ідентичності, як сьогодні. Парфумами часто користуються, щоб надіти на себе образ когось іншого. Мало хто використовує їх, щоб знайти або виокремити себе», – визнав у інтерв'ю в газеті «Цайт» один з культових творців парфумів Серж Лютен. Духи й

одеколони сьогодні виробляють у такі кількості, що споживачі розрізняють їх здебільшого не за ароматом, а за дизайном флакона» [347, с. 31].

Характерною ознакою сучасності є мегатренд, згідно з яким жінки стають основними споживачами у споконвічно чоловічих сферах. Тенденція розвивається по висхідній, тому компанії, які бажають залишитися на плаву, змушені докорінно перебудовувати свої виробничі орієнтири і пріоритети. Нині прекрасна стать бере участь у прийнятті 85% рішень, пов'язаних з придбанням речей, витрачаючи на них упродовж року майже 20 трлн. доларів. Це більше, ніж сукупний обсяг споживчих ринків Індії і Китаю.

Явище, яке маркетологи назвали girl power, поширюється з пандемічною швидкістю: жінки вже випередили чоловіків за кількістю покупок деяких видів традиційно чоловічої продукції на кшталт автомобілів і електроніки, стали основною аудиторією телебачення й кіно, наздоганяють сильну стать в пристрасті до відеоігор і спілкуванню в Інтернеті. Компаніям доводиться адаптувати під жінок дизайн, функціональні параметри і рекламні акценти товарів. Це вкрай важливо для перспектив бізнесу, оскільки представниці слабкої статі більше довіряють рекламі і набагато частіше роблять спонтанні покупки. Вражаючою ілюстрацією сфер, які донедавна вважалися в основному чоловічими, а нині стали жертвами «фемінізації», є кіноіндустрія, телебачення, телекомунікації і споживча електроніка.

Не те, щоб глядачів чоловічої статі раніше було набагато більше, ніж жіночої, однак традиційно домінуючий тренд у цій сфері визначали чоловіки: навіть нині жінок серед співробітників виробничих команд студій не більше 25%. Саме в розрахунку на сильну половину людства створювалися бойовики, які ще в 1990-і були найбільш касовим жанром. Тепер ситуація зазнала докорінних змін: як свідчать дані Box Office Mojo, в Західній Європі жанрами, що користуються найбільшим попитом, є комедії і фільми для сімейного перегляду.

Чому так сталося? Основна причина – кількість відвідувачів кінотеатрів упродовж півтора десятиліття поспіль зменшується (майже на 4%

щорічно), тому продюсери прагнуть підлаштуватися під найбільш сприйнятливу аудиторію. Зараз лише незалежні студії наважуються на виробництво кінострічок «на віки» – в абсолютній більшості випадків переслідуються суто комерційні інтереси, знімки фільмів, актуальних для тут-і-тепер. Борючись за прибуток, у Голівуді віддали перевагу жіночому фактору, бо картини для цієї категорії глядачів швидше окуповуються.

Ще 20 років тому в бойовиках були потоки крові, секс і насильство. Сьогодні середньостатистичний блокбастер – це картина для сімейного перегляду: там обов'язково має бути любовна лінія, а замість кривавих річок – психологічні дуелі. Студії все більше орієнтуються на глядачок, спраглих за емоціями та інтригами. Значною перевагою для виробників є та обставина, що, пропонуючи «сльозогінку» замість «м'ясорубки», продюсери успішно економлять на дорогих спецефектах і відомих акторах.

Зокрема, фільм «Сутінки. Сага. Молодий місяць», де немає ні того, ні іншого, лише за півроку після прем'єри заробив 709 млн. доларів – в 14 разів більше свого бюджету, який склав 50 мільйонів. Таке співвідношення витрат і прибутків було недосяжним для колишніх блокбастерів: у найбільш успішного «чоловічого» бойовика 1990-х «Термінатора-2» ці цифри становили 94 і 519 млн. відповідно, тобто за два десятиліття після прем'єри фільму касові збори ледь перевищили п'ять бюджетів.

Якщо в 1998-му було випущено лише шість фільмів у жанрі романтичної комедії, то в 2011-му – понад 30. Після глобальної фінансово-економічної кризи кіностудії використовують їх як страхувальний засіб: витрат мінімум плюс прогоріти практично неможливо. Це вкрай важливо, якщо врахувати, що навіть одному провальному блокбастеру цілком до снаги призвести до фінансового краху виробника. Прикладом може слугувати історія кіностудії MGM, яка в 2010 році опинився на межі банкрутства з 4 млрд. доларів боргів: не зумівши перебудуватися під новітній тренд, студія продовжувала знімати фінансово обтяжливі «чоловічі» картини («Брати

Ґрімм», «Основний інстинкт-2», «Ганнібал: Сходження» і т. ін.), збір від яких не покрив і половини своїх бюджетів.

Інтернет народжувався в суто чоловічому середовищі військових і програмістів. Однак у наш час він втратив свою гендерну ідентичність: нині жінки проводять в ньому на 8% більше часу (дані comScore) і виявляють надзвичайну купівельну активність, що надає їм статусу найкращої цільової аудиторії для інтернет-маркетингу. Жінки з дітьми до 12 років в США щорічно витрачають на онлайн- та офлайн-покупки 3 трлн. доларів. З урахуванням перспективності ринку роздрібних онлайн-продажів і того, що слабка стать в Інтернеті поки що «недопредставлена» (навіть у західних країнах близько 14% жінок ніколи не виходили в Мережу), найближчими роками тенденція лише наростатиме. Онлайнові засоби соціалізації принесли революцію навіть у настільки чоловічу сферу, як геймінг: зараз у США 64% з 117-мільйонної армії геймерів – жінки.

Практика також спростовано стереотип, згідно з яким жінки з технікою не дружать: за даними американського рітейлера HSN, прекрасна стать впродовж року купує 4,7 предмета споживчої електроніки, тоді як чоловіки – лише 4,2. Зокрема, планшетами жінки поповнюють свій інструментальний арсенал на 18% частіше, а ноутбуками – на 20%. Крім того, саме вони стають володарками 66% всіх персональних комп’ютерів у світі. Цей тренд виявився б ще переконливішим, якби не та особливість (цілком вірогідно, тимчасова), що сам функціонал електроніки не подобається жінкам, оскільки для них ціннішою є зручність у використанні, ніж технічні опції.

iPhone був першим смартфоном, який жінки купували частіше чоловіків. За один 2007-й число американок, які мають такий пристрій, подвоїлася – до 10,4 млн. Зараз у США смартфонами жінки користуються частіше, ніж чоловіки. Жінки впевнено окупували навіть ті ніші, які донедавна здавалися абсолютно чоловічими. При цьому вони демонструють не лише наздоганяючу поведінку, із запізненням осягаючи те, що чоловіки освоїли раніше, – під них створюються нові послуги та ринки.

Тим не менше, більшість жінок нарікають, що рекламна сфера все ще не розуміє їхніх потреб. Як тільки виробник збагне, якими пріоритетами і преференціями керується прекрасна половина людства, він отримає величезні прибутки. Показовим прикладом може слугувати випадок з Nike: кілька років тому цей лейбл вирішив проаналізувати, чому лише 20% її покупців – жінки. За результатами опитування з'ясувалося, що в цій торговій марці ледь не все було орієнтоване на чоловічу аудиторію – від агресивно-мускулинних слоганів (Just Do It) до моделей жіночих кросівок, які в абсолютній більшості були лише зменшеними копіями чоловічих. Редизайн і нова рекламна кампанія дозволили впродовж лише кількох місяців збільшити продажі жіночого взуття вдвічі.

Чи не єдине, що може повернути згаслий інтерес чоловіків до телебачення – це його онлайн версія. Але й тут вони вже не лідери. З трьох основних способів монетизації інтернет-ресурсів (реклама, онлайн-продажу, платний контент) чоловіки користуються в основному останнім, а основною аудиторією реклами і магазинів у Всесвітній павутині вже давно є жінки.

Як іронічно зауважив Мішель Уельбек у романі «Світ як супермаркет», мета і функції сучасної реклами є благородними, підступними і злочинними водночас. Зокрема, реклама продовжує, по-перше, вдосконалювати засоби пересування для тих, кому нема куди прагнути, оскільки вони ніде не почувають себе як вдома; по-друге, створювати нові засоби зв'язку для тих, кому нема що сказати; по-третє, полегшувати контакти між тими, хто не бажає ні з ким спілкуватися.

Становлення і трансформації художніх напрямків та стилів в історії культури людства детерміновані динамікою соціально-економічного розвитку суспільства. З кожною новою історичною формацією постає потреба художньої реінтерпретації її життєвого змісту, переосмислення уявлень про світ і людину, перебудови системи зображувальних і виразних засобів. Одні художні стилі функціонують протягом кількох століть, натомість інші – не більше десятиліття. Причому, вони не завжди змінюють

один одного у строгій послідовності, й іноді декілька стилів та напрямків співіснують як альтернативні.

Розвиток стилю українського національного вбрання завжди відбувався у динамічному зв'язку з іншими етнокультурами. Пожвавлені водні й сухопутні торговельні шляхи, що пролягали Україною, сприяли обмінові товарами між Північчю та Півднем, Заходом і Сходом. Різноманітні зразки прядива, фарб, тканин, прикрас і деталей одягу, які потрапляли до Київської Русі з інших земель, синтезувалися у стереотипах буденного та святкового одягу наших пращурів. З-поміж численних різновидів народного ткацтва поширеними на Русі були полотняні складові жіночого одягу: запаски, крайки, перемітки та плахти. На Фресках Софії Київської споглядаємо постаті чоловіків і жінок в одязі з вишивками по краях рукавів і на наплічниках. Майстерно вишивалися коштовні священницькі ризи та княжі вбрання. Вишивання виконувалося шовком, золотом і сріблом. Причому привертає увагу відсутність геометричних форм при використанні багатого рослинного орнаменту [330, с. 86-87].

Найдавніші риси у традиційному вбранні українців зберігаються на колишніх землях древлян, сіверян, полян та інших племен, на чиїх землях сформувалися перші давньоруські князівства. Територіально це терени Подніпров'я (Київщина, Чернігово-Сіверщина, Переяслав-Хмельниччина), Галичина і Волинь, Подністров'я та Полісся. В одязі наших пращурів відображалися особливості поступового заселення українських земель, супроводжуване змішуванням регіональних культур, різноманітними контактами із слов'янськими та неслов'янськими сусідніми.

Як відомо, костюм традиційно інтерпретується як ансамбль, що складається з одягу, взуття та головного убору. Поряд із житлом він є своєрідним засобом захисту від несприятливих впливів зовнішнього середовища. Як різновид декоративно-прикладного мистецтва костюм виступає продуктом творчої діяльності людини. Образне розв'язання цілісності костюму передбачає врахування низки естетичних чинників:

архітектоніки, симетрії та асиметрії, контрастності та ритміки тощо. Безумовно, важливими є масштабність та пропорційність одягу стосовно частин людини, а також пошивний матеріал, фактура, колір і малюнок. На формування костюму впливають природно-географічні фактори, спосіб життя, релігійні уявлення, моральні й естетичні норми.

У своїх найбільш виразних формах український традиційний одяг сформувався у докапіталістичний період. У другій половині XIX ст. нові суспільні відносини поступово проникають в усі сфери життя українців. Ліквідація кріпосництва та феодальних бар'єрів створює сприятливі умови і для вдосконалення процесу виготовлення народного одягу. На рубежі XIX – XX ст. упроваджуються фабричні прядки та нитки, які значно збагачують тканини та вишивки різноманіттям їхньої кольорової гами. Фабричні матеріали витісняють трудомісткі у виготовленні саморобні, що, в свою чергу, прискорює розвиток крою. Машинна техніка, котра замінює ручне шитво, дає поштовх розвиткові нових художньо-технологічних прийомів. Нарешті готові елементи одягу (пояси, хустки, взуття) замінюють саморобні, а з розвитком швейної промисловості селяни дедалі частіше користуються одягом фабричного виробництва.

За допомогою одягу народ нагромаджував і зберігав свій досвід та традиції, передаючи їх від покоління до покоління. Наявність традиційного одягу є ознакою соціалізації. Усталеність як норма свідчить про сформовані світоглядні позиції та чіткі морально-етичні уявлення. Тобто традиційність в одязі є відбиттям моральності в житті. Для порівняння: сучасне швидкоплинне відношення до одягу відбиває аналогічне ставлення людини до світу, до норм, до цінностей – нічого вічного, все минає.

Українське народне вбрання, як і будь-який інший національний одяг, – феномен не лише культурного, а й загальноісторичного плану. У ньому виразно втілились ті характерні особливості національного характеру та ментальних традицій, які складалися в світогляді українського народу протягом декількох століть.

Активні контакти української культури з іншими, їх взаємопроникнення, мало наслідком те, що національне вбрання українців, зберігаючи власні традиції, увібрало в себе культурні цінності різних епох. Традиційне українське вбрання характеризується комплексністю, що відбиває як майновий та сімейний стан людини, її вік, так і регіональні ознаки. Одяг передавав також еволюцію національного світогляду, системи цінностей, звичаїв, обрядів, вірувань тощо.

А. Чехов не випадково наполягав, що в людині все має бути прекрасним: і душа, і тіло, і одяг, і думки. Цією концептуальною тезою він підкреслював значення світоглядно-духовних, естетичних та стильових факторів для формування всебічно розвиненої особистості.

Одяг втілює в собі безліч культурних особливостей, реалізуючи не лише функціональне покликання, а й матеріалізуючи філософсько-етичні ідеї та естетичний ідеал. Його характерною і вкрай істотною ознакою є соціально-диференціююче навантаження. Одяг як один із виявів моди постає найважливішим засобом спілкування між людьми, своєрідною сигнальною системою та інформаційним покажчиком. Здатність моди розмежовувати соціум і водночас бути віддзеркаленням розмежованого соціуму має місце в кожному суспільстві, в якому існує майнове, світоглядно-стилістичне та ментальне розшарування, структурованість [336, с. 101].

Здавна одяг виконував низку функцій, серед яких: захисна, оберегова (магічна, обрядова), естетична, етнічна, соціальна, статево-вікова. Залежно від призначення одягу, підкреслюється одна або декілька функцій (святкове вбрання – естетична, весільний чи поховальний – обрядова тощо), інші відступають на другий план. Наприкінці XIX – у першій половині XX ст. великі зміни у побуті й світогляді українців зумовили появу принципово нових функцій одягу, що корінним чином перебудувало його функціональну структуру та її емоційний зміст.

Важливими класифікаційними ознаками одягу є: матеріал, з якого він виготовлений, крій (форма деталей), конструкція (способи їх з’єднання),

техніка шиття (ручна або машинна, або плетіння), технологія шиття, характер комплексного поєднання і т.д.

Еволюція первинних форм одягу відбувалася завдяки освоєнню мистецтва драпірування тканин. З удосконаленням методів скріплення і зшивання матеріалів, техніки крою тощо, форми одягу урізноманітнюються. Це, у свою чергу зумовило еволюцію матеріалів, яка знаходилася в тісному зв'язку з технологічним поступом.

У сучасному моделюванні одягу доцільно використовувати найкращі національні традиції, як-то: вимоги до матеріалу, крій, техніка виконання, оздоблення, колористику, комплексне носіння та ін. При цьому слід аналізувати як конструктивні прийоми створення об'ємно-просторових форм одягу, так і орнаментально-колористичні (декоративні) особливості його художнього оформлення. Цей момент є культурозахисним і набуває особливої актуальності у зв'язку з прогресуючою уніфікацією етнодиференціюючих ознак та до їх нівелювання, спричиненого триваючим процесом глобалізації, як політико-економічної, так і культурної.

Спрямування України на європейську культурну модель розвитку вплинуло й на ті естетичні орієнтири, які практично стають провідними для усіх сфер культури в сучасному українському суспільстві, від академічного мистецтва до шоу, модельного бізнесу, масових виявів естетичної свідомості.

Національні традиції – специфіка й прерогатива процесу формування художнього образу в мистецтві певної національної спільноти, які особливо актуалізуються в процесі поступу мистецтва в часи національної само-ідентифікації, або ж для збереження своєї «окремішності» в процесі глобалізації, особливо в індустрії моди початку XXI століття.

Перш за все слід зупинитися на окресленні терміна «національні традиції» у художньому костюмі й окреслити засоби їх художньої трансформації в процесі неотрадиціоналістичного переосмислення. Національне мистецтво включає в себе традиції певного регіону чи етнічної спільноти, тому й позначене значно ширшим діапазоном джерельної та

історико-культурної бази, яка, зокрема, ґрунтується не лише на основі звернення до традиційного мистецтва певного народу, а й до глибин його історії, зокрема, археологічних культур, певних історичних мистецьких стилів тощо. Відповідно, ускладнюється, синтезується весь культурний та історичний грунт, притаманний культурі певної нації [342, с. 212].

Відтак, логічними видаються зарахування до національних традицій у неотрадиціоналістичному моделюванні костюма характерних звернень українських дизайнерів до образної мови Трипілля в сучасному моделюванні костюму, чи історичних екскурсів у моду Київської Русі чи добу козацтва. Адже мода – це циклічно змінна форма соціально-культурних ідей, вартостей, стилів та інше, характеризується змінністю, оригінальністю, високим семіотичним статусом інноваційних елементів. Традиція ж – відносно стабільна форма соціально-культурної спадщини, що репродукує історично сталі еталони, передбачає постійність, спадковість історичного досвіду і високий семіотичний статус архаїчних елементів.

Якщо традиція завжди зводить свою будівлю на міцному фундаменті світоглядно-аксіологічних пріоритетів, які ретельно генерувалися, культивувалися і передавалися у спадок упродовж тривалого часу, то буттєвість і становлення моди більш «легковажне» і спонтанне; для цієї сфери евристичне осяяння має значну більше значення і вищу цінність, ніж поступове, повільне, ретельне нашарування гумусу традиції. Така генеалогічно-функціональна особливість моди пояснює численні курйози, які супроводжували становлення багатьох трендів моди. Приміром, засмага стала популярною лише починаючи з 1920 року, коли мадам Коко Шанель повернулась із французької Рів'єри засмаглою. В даному разі доводиться констатувати симбіоз курйозності, іронії і комізму: мадам тоді вживала заспокійливе, в результаті чого кілька разів засинала на сонці. Публіка про це не підозрювала, вважаючи, що засмага стала результатом ретельно зваженого модно-маркетингового тренду.

Глузливою ілюстрацією, викриттям такої сутнісної ознаки моди постав кінофільм «Forest Gamp». Кожен життєвий етап головного героя тут пов'язаний з відповідним модним трендом, який опанував масовою свідомістю американського суспільства. І попри те, що основний персонаж абсолютно хибно тлумачив сутність процесів і причинно-наслідкових зв'язків, він досягав феноменальних успіхів. Опосереднедковано це свідчить чи, щонайменше, натякає на те, що субстанційно сфера моди поліаспектна, непередбачувана й ірраціональна, тому тут вирішальне значення має не диплом Стенфорда, Оксфорда чи Берклі, а інтуїція, ініціативність, реклама та сукупність багатьох психологічних нюансів, наявність чи відсутність яких визначають амплітуду успіху зусиль у галузі моди.

Об'єднуючим і спільним для обох соціально-культурних форм з погляду неотрадиціоналістичного підходу є створення колективних стереотипів-штампів у сприйнятті як модних, так і традиційних культурних форм (елементів, комплексів, сполучень кольорів і т. ін.). У процесі розвитку традицій у циклічно-змінному формуванні моди вони виступають як взаємні джерела, тісно переплітаються між собою. Результати їх взаємовпливів відмінні.

Мода фрагментарно вичленовує традиційні одиничні елементи (крій, декор, техніки, колір) і відповідно формує новаційні напрямки, підпорядковуючи все інше оригінальному вибраному засобу чи елементу. Натомість традиція, запозичуючи модний інноваційний елемент, максимально підпорядковує його укладеній структурі і вписує його у загальний ансамбль.

Ролан Барт уподібнює мову культури імперії знаків. Репрезентантами культурних знаків він відрекомендовує ритуали приготування страв, інтер'єри житла, принципи забудови міста і облаштування вокзалів, види упаковок тощо [27, с. 415]. Саме ці транслінгвістичні знакові системи Р. Барт наділив поряд із вербальними знаковими системами статусом «дискурс» [29, с. 457].

Творчість французького мислителя містить теоретичний аналіз найрізноманітніших видів дискурсу. У фокусі дослідницької оптики Р. Барта знаходяться дискурси історії, медицини, звичаїв, однак особливу зацікавленість у нього викликали дискурси сучасних міфів, які продукуються масовою культурою – насамперед дискурси моди, реклами і предметів масового споживання. Найбільшу увагу Барт приділив вивченню структури дискурсу сучасної Моди як феномена масової культури. Дискурс-аналізу моди присвячено фундаментальну працю «Система Моди», опубліковану в 1967 році.

У дискурсі моди Барт виділяє три структурні різновиди – *вербальну структуру* (словесні змалювання модного одягу), *іконічну структуру* (зображення модного одягу в малюнках, на фотографіях і т. ін.), *технологічну структуру* (реальний матеріальний одяг як технологічний продукт крою і шиття). «У цих структур, – зазначає Р. Барт, – неоднаковий режим поширення. Технологічна структура постає вихідною мовою-кодом, по відношенню до якого реальні речі являють собою лише елементи «мови». Дві інші структури (іконічна та вербальна) також являють собою мовні коди, але вони суть похідні мови, бо посідають проміжне, опосередковане місце в процесі поширення» [29, с. 39].

Поширення дискурсу Моди в суспільстві здійснюється за допомогою перетворення його технологічної структури у вербальну та іконічну. Ця трансформація здійснюється за допомогою *шифтерів* (операторів перекладу, перемикачів з одного коду на інший). Р. Барт виокремлює три види шифтерів: 1) перемикачі від реальності (технологічної структури) до іконічних образу, 2) перемикачі від реальності до вербального коду (мови); 3) перемикачі від образу до мови.

Згідно з Р. Бартом, означуване в дискурсі Моди має ще одну важливу форму буття, яка позначається поняттям «риторична система». Риторична система Моди володіє двома компонентами: «писемність Моди» та «ідеологія Моди». Якщо *писемність Моди* – це прийоми змалювання одягу,

метафори (наприклад, «романтичний балет аксесуарів»), паратаксиси, що створюють певний настрій, стереотипні висловлювання і типи побудови сюжету, то *ідеологія Моди* є системою соціокультурних пріоритетів, функцій, ідей, мотивів, міфів, цінностей та інших ментальних засобів, залучених в якості артикуляційних інструментів у дискурс Моди.

У дискурсі моди Р. Барт виокремлює когнітивні, соціально-статусні, рольові та нормативні моделі. До *когнітивних* моделей відносяться: 1) моделі культурного стилю, під знаком якої демонструється модний одяг («плаття, яке охоче написав би Мане»; «каліфорнійська сорочка», «силует у стилі ампір» тощо); 2) *моделі афективності* (почуттів), ставлення до яких сформоване ще в дитинстві («плаття принцеси», «Король Пальто»); 3) модель *адресата* – модної жінки, яка «відтворює в сфері одягу міфічну ситуацію Жінки в західному суспільстві – істоти піднесеної і інфантильної водночас»; 4) *віталістська модель* – своєрідний Священний Грааль Моди, та «родзинка», «за допомогою якої мода зі сфери розкоші переходить у практику одягу, доступну багатим людям» [29, с. 273].

Згідно з Р. Бартом, соціально-рольові та статусні вимірювання Моди визначаються соціологічними та професійними сегментами адресної аудиторії. Разом з тим риторика дискурсу моди орієнтується не лише на реальні статусно-рольові зрізи, а й на утопічні, тобто задовольняє потребу незабезпеченої аудиторії у мріях: «Про плаття, яке охоче намалював би Мане, легше марити, ніж реально його зшити» [29, с. 279].

Нормативні моделі в дискурсі моди істотно прив’язані до ситуацій часу і місця. Ситуація часу, яку репрезентує мода, – це в основному ситуація свята. «У моді, – зазначає Р. Барт, – свято володіє тиранічною владою, підпорядковуючи собі час» [29, с. 284]. Привілейоване становище в масштабі року посідає весна і час відпусток, а в масштабі тижня – уїк-енд. Мода культивує міфічний сенс Весни – пожвавлення природи, «надаючи своїм читачкам (потенційним покупцям) можливість щороку брати участь у реалізації стародавнього міфу: для сучасної жінки весняна мода – це почасти

те ж саме, чим для стародавніх греків були діонісійські святкування» [29, с. 285].

Одним з нормативно-міфічних компонентів дискурсу моди є поєднання важкої праці з вічним святом. Цей міф транслюється риторикою, яка слугує засобом змалювання еталонного життя «зірок»: «Зірка – це еталон, який посідає місце в світі моди лише в рамках цілого пантеону, кожне божество якого постає безтурботним і надзвичайно завантаженим водночас» [29, с. 288].

Соціопрофесійні нормативні моделі транслюються модою за допомогою міфології корпоративної культури, стереотипних уявлень про жіночому та чоловічу працю. Наприклад, в одязі для секретарки мода транслює образ жінки, яка наближена до директора і відповідає морально-естетичному кодексу корпорації («я секретарка, я люблю бути бездоганною»). В образі секретарки контекстуально присутній міф про жінку як слугу чоловіка (господаря). Її головна чеснота – відданість» [29, с. 291].

При дослідженні дискурсу Моди Р. Барт фокусує увагу переважно на вербальних його структурах, часто залишаючи за дужками іконічні коди. До аналізу іконічних структур дискурсу або кодів-образів Барт звертається в окремих невеликих статтях, присвячених семіотиці фотографії, реклами і кіно. У статті «Фотографічне повідомлення» він розкриває структуру фотографічного дискурсу, виявляючи в ньому два види сполучення: 1) бескодове або прямолінійне повідомлення, коли фотографічний іконічний образ у масовій суспільній свідомості сприймається як аналог і копія реальності, 2) кодове, конотативное повідомлення, коли фотографічний образ постає знаковим конструктом, котрий містить культурні смисли, які не лежать на поверхні (конотації), а формуються за допомогою певних технічних прийомів фотозйомки (монтаж, композиція, перспектива, візуальна метафора і т. ін.).

Другий вид повідомлення відсилає до культурно-історичних контекстів, породжує асоціативні образи [29, с. 384]. У структурі дискурсу

фотографії Р. Барт виокремлює такий компонент, як *проект прочитання*, що орієнтуються на рівень знань і культури публіки. «Прочитання фотографії за допомогою її коннотативного коду, завжди історичне; воно залежить від читацького «знання», як у справжній мові, яка стає зрозумілою лише тоді, коли вивчиш її знаки... Виявляючи конотативний код, ми виокремлюємо, описуємо і структуруємо всі «історичні» елементи фотографії, всі місця на фотографічній поверхні, сама безперервність яких зумовлена деяким читацьким знанням або становищем у культурі» [29, с. 389].

Присутність проекту прочитання в дискурсі фотографії виявляє себе через присутність у кадрі певних знаків культури, які більш-менш освічений глядач здатний адекватно розшифрувати, «дивлячись на той чи інший міський пейзаж, я знаю, що переді мною північно-африканська країна, оскільки я бачу зліва вивіску по-арабськи, в центрі – чоловіка в халаті-Гандур і т.д.; тут прочитання знімка безпосередньо залежить від моєї освіченості: хороша газетна фотографія легко обіграє це передбачуване знання своїх читачів – відбираються ті знімки, які містять найбільше інформації такого ґатунку; вони прочитуються із задоволенням, бо конотація, яка виходить із знання, завжди володіє заспокійливим впливом – людина любить знаки і любить, щоб вони були зрозумілі» [29, с. 390].

Особливу увагу варто звернути на зауваження Р. Барта щодо зв’язку проекту читання в дискурсі фотографії з психологічним ефектом отримання задоволення від декодування сенсу послання. Воно має певну практичну цінність. Цей зв’язок завжди слід мати на увазі, коли працюєш над тим чи іншим PR-повідомленням. Аби повідомлення максимально досягло своїх цілей, воно повинно містити інформацію, що дозволяє адресату застосувати наявні в нього знання і отримати від цього задоволення. Це означає, що послання не повинно бути ні занадто складним, ні занадто простим. Від простого послання, в якому сенс абсолютно прозорий і зрозумілий всім, освічена публіка навряд чи отримає задоволення, оскільки від неї не вимагається ніякого інтелектуальної напруги. Тому оптимальне PR-

повідомлення повинно містити хоча б мінімум конотативних знаків, які відсилають адресата до багажу його знань у сфері культури, історії, техніки тощо. Універсальною ж мегатенденцією сучасності постає змістовний (смисловий, світоглядний, аксіологічний, етичний, естетичний і т. ін.) редукціонізм, який у даному сегменті суспільної дійсності означає, що мистецьке фото щоразу більше поступається місцем репортажному фото.

У структурі дискурсу реклами Р. Барт виділяє три різних, але взаємопов'язаних види повідомлень: 1) денотативне, 2) конотативне (асоціативне), 3) деклароване (референційне).

Первинне повідомлення утворює рекламну фразу, змістом якої є її буквальний сенс. Буквальне повідомлення можна також представити як змалювання картинки, яку бачиш на рекламному плакаті, не беручи до уваги те, що тобі хоче повідомити ця реклама. Вторинне повідомлення складається з асоціативних смислів, зміст яких залежить від загальнокультурних контекстів, а також від особистого досвіду і знань споживача. У випадку з рекламою дитячих матраців конототивним повідомленням будуть ідеї сну, марення, елегантності, дитинства і тощо. Третинне повідомлення – це рекламна декларація, яка містить заклик купувати певний товар. Таке повідомлення однакове в усіх різновидах і об'єктах реклами.

Як і у випадку з аналізом дискурсу моди, Р. Барт у ході препарування дискурсу реклами звертає особливу увагу на риторичний аспект. У вдалому рекламному повідомленні спресована виразна риторика, котра поєднує мрію (загальнолюдську ідею) з мотивом покупки товару. Риторичні фігури, метафори, гра слів – це знаки мультиефекту, множення, увиразнення, посилення значення. Чим більше смислових асоціацій викликає рекламна фраза, чим більш вона багатозначна, тим краще вона виконує свою функцію конототивного повідомлення. Рекламу, як і моду, Р. Барт відносить до продуктів психологічного харчування, до яких також належить література, видовище, кіно, спорт. За допомогою риторики рекламного дискурсу про

товар люди «перетворюють просте користування ним у духовний досвід» [29, с. 415].

Будь-яка річ, зазначає Р. Барт, ніколи повністю не поглинута доцільністю свого використання. Окрім утилітарного сенсу їй притаманні й інші смисли – соціально-статусні, культурно-історичні, естетичні, гендерні тощо. Наприклад, зовнішній вигляд телефону завжди володіє низкою сенсів, незалежних від його утилітарно-технічних функцій – приміром, «білий телефон передає ідею розкоші або жіночності, бувають телефони бюрократичні, телефони старомодні, котрі матеріалізують ідею знакових подій минулого; тобто, телефон також можна включити в систему речей-знаків; подібним чином і авторучка демонструє деякий сенс – багатство, простоту, серйозність, примхливість і т. ін; тарілки, з яких ми їмо, також завжди вагітна тим чи іншим смислом» [29, с. 419].

Кожна річ полісемантична, тобто можливі різні її смислові прочитання. Речовий знак окрім утилітарного сенсу має ще принаймні дві координати. Перша – символічна. Вона являє собою метафоричну глибину речі. Друга координата класифікаційна. Вона визначає місце речі в певній категорії предметів. Наприклад, апельсин, зображений в рекламі, здебільшого символізує соковитість, вітаміни, вітамінний сік (символічна координата) і водночас постає представником цитрусових (класифікаційний план).

У смисловому плані речі пов’язується між собою, утворюючи поєднання, паратаксис. Прикладом паратаксису може бути домашня обстановка, яка утворює єдиний загальний сенс і стиль шляхом поєднання речей і узгодження їхніх елементів.

Семіотичний аналіз дискурсу масової культури перебував також в епіцентрі уваги Жана Бодрійяра, який одній зі своїх перших книг дав назву «Система речей» (1968) за аналогією з книгою Барта «Система Моди» (1967). Ж. Бодрійяр поєднує *семіотичний* підхід до дискурсу з *кратологічним*. Він розглядає дискурс як владну силу, якою наділені знаки – в тому числі речі як

знакові системи. Ця владна сила речей-знаків має тенденцію наростання в суспільстві масового споживання і реклами.

На рівні світогляду сучасної цивілізації «річ-товар-продукт фетишизується. Бажання володіти річчю випереджає усвідомлення її необхідності, тобто не попит породжує пропозицію, а пропозиція породжує попит. Будь-яка річ у рекламі наділяється надцінною значущістю, набуває сакральних рис культового персонажа. Реклама створює дискурс, який виправдовує вибір на користь речі: не річ для людини, а людина для речі. Людина потрапляє в кругообіг безмежного оновлення, в межах якого річ перетворюється на ікону вічності» [302, с. 26]. Стаючи фетишами, речі втрачають свої утилітарні смисли, перетворюючись на марення, фантоми, знаки реальності, які імітують дійсність. Ж. Бодрійяр дав їм оригінальну назву – «симулякри».

Р. Барт у праці «Система моди» відрекомендовує річ так: це те, що чомусь слугує. Кожна річ, згідно з Р. Бартом, володіє: 1) функцією (навіть «дрібничка» виконує функцію естетичної доцільності); 2) змістом, тобто річ не лише «говорить» нам про своє призначення, а й ще про щось. Таким чином, сенс не вичерпується застосуванням речі, а безглуздих речей взагалі не існує, бо смислом володіють навіть безглузді речі. Р. Барт розглядає річ в двох аспектах: 1) *символічному*, тобто річ володіє певним смислом (символічна характеристика речі – це її *глибина*); 2) *таксономічному*, себто річ не просто щось означає сама по собі, а й включається в якийсь контекст, котрий володіє додатковим смислом (таксономічна характеристика речі – це її *ширина*, смисловий діапазон).

Ж. Бодрійяр розмежовує *дискурс про речі*, до яких він відносить рекламу, та *дискурс-річ*. Дискурс реклами – це рекламні послання у мовній і образній формі. Знаки культурних тенденцій, моди, технічних досягнень епохи є ретрансляторами безлічі соціокультурних смислів. Смислові одиниці дискурс-речей у суспільстві масового споживання формуються і посилюються рекламою, яка не лише інформує про ціннісно-смисловий зміст

дискурс-речей, а й управляє процесом смислопородження і смислоспоживання. У реклами подвійний статус: «Вона є і дискурсом про речі, і власне річчю» [47, с. 151]. Дискурс-річ, згідно з Ж. Бодрійяром, – це знаки соціальної стратифікації, знаки культурних тенденцій, моди, технічних досягнень тощо. Вони інформативно насичені, слугують ретрансляторами безлічі соціокультурних смислів.

Як і один із предтеч постмодерну В. Беньямін (автор резонансної праці «Твори мистецтва в епоху його технічної відтворюваності») Ж. Бодрійяр вважає основною проблемою постмодерністської епохи відтворюваність «речей», яка призводить до підміни реальності «гіперреальністю» нового світу, що прагне поглинути, підмінити собою залишки «реального». Згідно з Ж. Бодрійяром, основним винуватцем є сцієнтистська раціональність яка, піднісши експеримент, який є вже сам по собі «подвоєнням» реальності, у статус критерію істинності реальності, а в якості критерію самого експерименту канонізувавши його принципову відтворюваність, тим самим розчистила шлях для нестримного розмноження, послуговуючись платонівською термінологією, «образу образів» – аж до цілковитої підміни реального світу його віртуальними копіями. Як зазначає Ж. Бодрійяр, «саме визначення реальності свідчить: *це те, що можна еквівалентно відтворити*. Така дефініція постулює, що будь-який процес можна адекватно відтворити за певних умов. У підсумку виявляється, що реальність – це навіть *не те, що можна відтворити, а те, що вже відтворено*. Гіперреальність» [46, с. 151].

Ж. Бодрійяр обґрунтував тезу, що еволюція образу пройшла через чотири етапи: на першому – образ відбивав навколишню реальність як дзеркало; на другому – перекручував її; на третьому – маскував відсутність реальності; на четвертому – став «симулякром», копією без оригіналу, яка існує сама по собі, без жодного відношення до реальності.

На кожному щаблі образ стає все більш, а реальність все менш важливою. Якщо спочатку образ намагається копіювати натуру, то наприкінці обходиться вже без неї зовсім: образ «з'їдає» дійсність. Цю

центральну тему сучасної культури докладно розробив поп-арт, що оперує життям образу, який відірвався від свого прототипу і почав самостійне життя. Це нагадує одну з ранніх картин Енді Ворхола «Персики», на якій зображені не самі фрукти, а консервна банка з фруктами. У цій іронічній розбіжності пафос всього напряму, котрий виявив, що «в сучасному світі важливий не продукт, а упаковка, не сутність, а імідж» [109, с. 85-86].

Між іншим, «що таке симулякр? Історія терміна бере початок від платонівского протиставлення «істинного» світу нерухомих ідей, доступних споглядання, та «уявного» світу становлення, світу речей, які перманентно змінюються. Світ уявної дійсності здатний породжувати «копії копій», котрі все більше віддаляються від джерела «реального», справжнього буття – світу ідей. У своєму бездумному і безглуздому екстатичному розмноженні аж до абсолютного небуття, світ речей загрожує поглинути світ Істини, Добра і Краси. Щоб запобігти експансії небуття, Платон пропонував накласти обмеження на творчість, яка є джерелом «симуляції» реальності» [486, с. 225].

Проблематика «симулякра», популяризована і алармізована Жоржем Батаєм, була предметом дискурсу ще в античні часи. Основна інтрига полягала в пошуку відповідності *образу* речі її ***сутності*** (ейдос) або ***зразку*** (парадигмі). Вже Платон робив спроби зв'язку мистецтва і наслідування, у результаті чого він прийшов до висновку про те, що наслідування має два види: творить образи і створює примари [158, с. 333]. У трактаті «Софіст» говорячи про примари, Платон має на увазі «фантазмічні» образи, що мають лише подібність предмета. Стоїки, розглядаючи це питання, розрізняли уявлення (phantasia) та примари (phantasma). Якщо уявлення – це слід, відбиток у душі, то фантазми – це те, що здається нам під час мислення, що є продуктом наших думок.

Але симулякри були не лише предметом дискусій з приводу софізмів. Згідно з Ж. Дельозом, вони буквально лежать у нас під ногами – точніше, під руками. Йдеться про писемність. Розглядаючи відношення між писемністю

та логосом, Дельоз виявив, що існує «батько логосу, сам логос і писемність». Писемність є симулякром, «хибним претендентом, оскільки саме воно силою і спритністю намагається захопити логос або навіть витіснити останній, не проходячи через батька» [158, с. 334]. Більш того, можна виявити ключове протиріччя – протиріччя самої людини. З точки зору теології людина за своєю суттю також є симулякром. Створена за образом і подобою Бога, вона постає класичним втіленням копії. Згрішивши, «людина втратила подобу, але зберегла образ» [158, с. 334]. Відмовившись від морального існування на користь існування естетичного, ми перетворилися на симулякри.

Симулякр – основний критеріальний маркер структуризації історії Ж. Бодрійяром. В межах цього концептуального підходу виокремлено три основні фази всесвітньо-історичного процесу: 1) *підробка* (імітація), яка превалює в «класичній» епосі – від часів Відродження до періоду промислової революції; 2) *виробництво* – з притаманною йому «серійністю» і функціональними аналогіями, що утворює основний тип промислової революції; 3) *симуляція* – основний тип сучасної фази. Гіперреальність у форматі громадської думки, грошей і моди є основною характеристикою постмодерну[297, с. 113].

Як зазначає Ж. Бодрійяр, у часи Відродження з’явився новий вид симулякра – підробка, а разом з нею і мода. Ті «обов’язкові знаки», використання яких раніше було прерогативою вищого суспільного щабля, поступилися місце знакам «емансипованим», котрі вільні й придатні для використання всіма класами і верствами. Йдеться про міжкласові цінності, знаки престижу.

Головним репрезентантом симулякрів у цей період стало поширення такого напрямку в архітектурі, як бароко. В своїй основі воно мало театральний характер. Бароко розвивалося за рахунок зародження класу буржуазії, яка, уніфікувавши міжкласові цінності, перетворила цей напрям у незалежну течію в мистецтві, позбавлену «відмінностей по крові, рангам або

касти» [46, с. 116]. Бетон, бронза, граніт і гіпс стали основним матеріалом симулякрів, а ліпнина – формою їх втілення.

Наступною сходинкою в еволюції симулякрів було впровадження серійності виробництва. З кінця XVIII століття симулякри набувають промислового характеру. Процес копіювання набирає швидкості, і вже не розгледіти оригінальної референтності базового предмета. З кінця XIX – початку XX століть виробництво переходить в руки машин і верстатів. Машина робить машину, копія – копію. По суті, з'являється конвеєр симулякрів.

Верховенство «мертвої праці» приводить до симулякрів третього порядку. Це час перевороту в поняттях сенсу і сутності копії, яка відтоді є не просто серійною подобою оригіналу, а із самого початку замислюється як багаторазово відтворена річ масового споживання. Сенс копії зміщується з наслідування оригіналу, як це було у симулякрів першого порядку, і серійності даних копій, як це було в симулякрів другого порядку, на копії, початковий задум яких пов'язувався з їх відтворюваністю. Симулякри третього порядку – це копії, чиї «форми виводяться з модулів шляхом модулювання відмінностей» [46, с. 124]. Показовим прикладом може слугувати конвеєр Г. Форда, де спочатку задумана копія автомобіля збирається на основі планування симулятивних дій машини і людини, яка перманентно зважує всі свої дії з метою максимізації економічної вигоди.

Візуальні і звукові сприйняття сучасної людини масової комунікації піддаються впливу гіперреальності, створеної симулякрами. Виникає «світ чистих кольорів і звуків, чітко виписаних деталей, які володіють все більшою чіткістю, яскравістю й контрастністю зображення. Як результат – фотографія в журналі має привабливіший вигляд, ніж оригінал, звук на платівці виявляється чистішим, соковитішим, ніж при «живому виконанні» [454, с. 163].

Людина опанувала такі симулякри, як писемність і друкарський алфавіт. Пізнавши основний рушійний закон симуляції – тиражованість,

котра базується на людській слабкості – бажанні володіти, людина створила попит, підживлюючи його все новими й новими копіями. Створивши довкола себе речове та інформаційне поле із симулякрів, людина почала втрачати індивідуальність особистості за туманом копій.

Чи не найбільше вражають «комерційні успіхи індустрії парфумерної продукції. Згідно з прогнозом американської дослідницької компанії Global Industry Analysts (GIA), 2017 року обсяг світового ринку парфумів, одеколонів та туалетної води перевищить $36 млрд» [347, с. 31]. Однак «в умовах масового виробництва поняття шляхетності розмивається, псується смак споживачів, зникає розуміння, що духами користуються не просто для того, щоб добре пахнути. «Ніколи люди не були так віддалені від власної ідентичності, як сьогодні. Парфумами часто користуються, щоб надіти на себе образ когось іншого. Мало хто використовує їх, щоб знайти або виокремити себе», – розповів в інтерв'ю в газеті «Цайт» один з найвідоміших творців парфумів Серж Лютен. Духи й одеколони сьогодні виробляють у такі кількості, що споживачі розрізняють їх не за ароматом, а за дизайном флакона» [347, с. 31].

Серед різних сфер сприйняття Браун і Леннеберг обрали колірне сприйняття. Такий вибір можна пояснити тим, що простір кольору зручно досліджувати, легко картографували і вимірювати. Існують три фізичні параметри, за якими кольори відрізняються один від одного – тон, яскравість та насиченість. Ці градації довільно розбиті мовою на певні відтинки, що дає підстави вважати такий випадок ідеальною ілюстрацією загальної концепції гіпотези Уорфа про співвідношення між мовою та дійсністю.

З пізнавальних процесів для експерименту було обрано пам'ять. Автори співвідносили її з легкістю позначення або кодованістю в якості мовної змінної. Причина цього вибору полягає в тому, що запам'ятовування кольору почасти полягає в запам'ятовуванні його назви. Тому кольори, які можуть бути легко й адекватно названі, за логікою мають запам'ятовуватися краще, ніж ті, які важко позначити словами.

Подібний експеримент був проведений з піддослідними, які говорять англійською мовою. Автори виходили з припущення, що відношення між кодованістю та запам'ятовуванням однакове у всіх мовах. Піддослідним по одній показували 24 кольорові фішки, а завдання полягало в тому, щоб якомога швидше назвати колір кожної з них. У результаті було встановлена наступна закономірність: чим довша назву кольору, тим довше часу було потрібно для його ідентифікації і тим менша відповідність між відповідями різних випробуваних.

Щоб з'ясувати зв'язок між кодованістю та запам'ятовуванням, з іншою групою піддослідних був поставлений експеримент на впізнавання. Піддослідний впродовж п'яти секунд розглядав 4 з 24 кольорових фішок. Після цього фішки прибиралися, і випробовуваний повинен був знайти відповідні кольори серед 120 різних кольорів. За показник впізнавання приймалося число правильних ідентифікацій. За таких умов експерименту виявилася слабкий зв'язок між кодуванням (називанням певного кольору) та його впізнаванням. Коли завдання полегшили, надаючи для впізнавання тільки одну фішку, то зв'язок між зоровим розрізненням та впізнаванням виявилася значним, що свідчить про існування тісного зв'язку між стимулом та пам'яттю, а не мовою та пам'яттю.

Існують припущення про наявність деяких способів кодування досвіду, які є загальними для всіх мов, незважаючи на їх різноманітність. Ці припущення складають гіпотезу про лінгвістичні універсалії. Гіпотеза Уорфа має відношення головним чином до того, як мова класифікує дійсність, на що вона вказує (денотативне значення). При цьому існує інший аспект мови, котрий виражає якість досвіду і почуттів, образів і відносин, викликаних словами, тобто конототивне значення мови.

Вивченню універсальності конототивного значення мови присвячено одне з найбільш ґрунтовних досліджень мови та мислення. Були проаналізовані системи афективних значень за допомогою спеціального метода вимірювання семантичного диференціала. Основний

експериментальний прийом полягав у тому, що піддослідному пропонується список різних іменників. Потім дається список визначників-антонімів (прикметники: в оригіналі експеримент проводився англійською мовою, в якій функцію визначників виконують прикметники), наприклад: хороший-поганий, гарячий-холодний. Завдання піддослідного полягало в тому, щоб оцінити кожне поняття з точки зору кожної пари визначників за семибальною системі подібним чином: 1 означає найвищу оцінку на користь лівого члена даної пари визначників (у першому прикладі – хороший), а 7-найвищу оцінку на користь правого члена (у разі першого прикладу – поганий), решта оцінки займають проміжне положення. В результаті факторних досліджень, проведених з американськими піддослідними, що говорять англійською мовою, було встановлено наступне: отримані дані можна описувати в термінах трьох основних факторів, або вимірювань значення: фактора оцінки (хороший-поганий), чинника сили (сильний-слабкий) і фактора активності (швидкий-повільний). При цьому виникла проблема: чи властива ця семантична схема лише англомовним американцям, чи вона притаманна всім людям, незалежно від їхньої культури і мови.

Для розв’язання зазначеної проблеми лінгвістами був складений і перекладений відповідними мовами список зі ста понять, відомих людям практично всіх культур. Результат досліджень з’ясував, що структура конототивного значення слів однакова у всіх мовах, тоді як конототивне значення конкретних понять у різних культурах різні. Ці три виміри – оцінка, сила і активність – характеризують оціночні судження піддослідних у всіх досліджених мовах, хоча в різних культурах окремі поняття за цими семантичним чинникам оцінюються по-різному. Автори дослідження пояснюють таку схожість тим, що створені шкали реєструють емоції, пов’язані з афективною нервовою системою, яка у всіх людей біологічно споріднена.

Роботи, присвячені семантичному диференціалу і фонетичному символізму переконливо свідчать про те, що чимало аспектів досвіду мають

однакове вираження в різних мовах і культурах. Огляд експериментальних даних, що відносяться до гіпотези Уорфа, ставить під сумнів багато аспектів лінгвістичної відносності, однак існують деякі причини, що змушують залишити питання лінгвістичної відносності відкритим.

По-перше, слід звернути увагу на обмеженість експериментальних прийомів, використаних при перевірці гіпотези Уорфа. Не дивлячись на те, що для дослідження лінгвістичної відносності на матеріалі сприйняття за критерієм кольору були дуже серйозні підстави, подібна стратегія все-таки не ідеальна. Досить імовірно, що вплив перцептивного досвіду значною мірою залежить від яскраво виражених і незмінних властивостей стимулів і мало чутливий по відношенню до різноманітності мовного інструментарію. Йдеться про такі явища, як соціальні ролі: ознаки, що визначають категорії людей, встановлюються не природою, а культурою – на відміну від критеріїв, що визначають кольори. У сфері ідеології та духовної культури поняття набувають свого значення насамперед завдяки тому, що вони включені в словесні пояснювальні системи. Саме тут мова може відігравати найважливішу роль у визначенні уявлень про світ, впливати на процеси пам’яті й мислення людини, сприяти розумінню чи нерозумінню інших культур.

По-друге, демонстрація універсальності відносин між окремими аспектами мови і пізнавальними процесами аж ніяк не знімає проблеми міжкультурних відмінностей. У тому, що в будь-якій сфері людського досвіду існують як універсалії, так і відмінності, не обов’язково є ознаки парадоксу. Взаємовідносини між мовою та мисленням виявляють багатоманітність і складність подібних взаємин. Рівень їх розуміння підвищуватиметься по мірі того, як теоретичні та міжкультурні дослідження будуть розкривати універсальні й часткові аспекти цих різноманітних відносин.

По-третє, при дослідженні експериментів Брауна і Леннеберга, спрямованих на з’ясування зв’язку між кодуванням кольорів та їх

запам’ятовуванням, можна відзначити, що вплив мови проявляється тільки в процесі певної вербальної діяльності піддослідного. Ніхто з дослідників не вважає, що точність впізнавання залежить від слів як статичних носіїв інформації.

«В епоху симулякрів, – як характеризує Ж. Бодрійяр «стан постмодерну», – референтність «слів» та «речей» порушена, але, на відміну від більшості мислителів, які просто фіксують «ситуацію постмодерну» (як Ф. Ліотар) або апологетизують її (як Ж. Дельоз), Ж. Бодрійяр, слідом за Платоном, не вважає такий стан справ «істинним», хоча схиляється до думки про можливу незворотність процесу «симулювання» реальності з огляду на її невпинне відтворення засобом обидвох значень давньогрецького «техне» – за допомогою як мистецтва, так і ремесла, техніки» [486, с. 225-226].

В моду і традицію досить часто залучають запозичені етнічні елементи. Однак, іншоетнічні впливи в моді отримують швидше статус символів оригінальності, своєрідності певних соціальних груп і якнайменше етнічних. Іншоетнічні елементи в традиції з часом можуть стати етнічним символом традиції. Козак, наприклад, вдягався у вивезені з Азії шаровари. На плечі його був накинутий жупан за ґенезою турецького походження. Туркені не носили спідниць, віддаючи перевагам шароварам з шовку, оксамиту або сукна, а в якості верхнього одягу цілорічно вдягали довгу блузку під назвою «жюпон». Останній у його трансформованому вигляді й уподобали українські чоловіки. Очевидно, що в традиції запозичені елементи відбираються такі, що найбільше їй відповідають, узгоджуються зі складеною системою етнічних переваг і вартостей. В моді, навпаки: нове запозичається за принципом контрастності, оригінальності, всупереч модному напрямку.

Ще один важливий аспект: у моді традиційні елементи отримують статус престижності, символізують вищий соціальний статус. Запозичені традицією нові елементи, які довго приживаються, отримують менш престижний статус у моді, зате вищий у традиції [226, с. 51-52].

Національна культура, народне мистецтво і костюм стали одним з найпродуктивніших джерел для створення нових форм, композицій, колористично-декоративних образів сучасного костюма. При цьому номінація елементів і явищ матеріальної культури народу залишається актуальною для культурологічної науки XXI ст. Піднесення суспільного життя в Україні, пробудження національної відомості, відновлення інтересу до минулого свого народу, його матеріальної та духовної культури, усвідомлення своєї належності до одного з найдавніших етносів активізували дослідження слов'янських старожитностей. Актуальність дослідження традиційного народного одягу та його номінації зумовлена необхідністю зафіксувати структуру комплексу традиційного костюма, зберегти назви одягу та взуття досліджуваного архаїчного ареалу, які в останні десятиріччя зазнають відчутних змін у процесі неотрадиціоналізації.

Слід особливо зауважити, що й розвиток традицій моди і культури одягу є органічно пов'язаним з життям маркетингу, реклами та дизайну. Здебільшого зарубіжними фахівцями вивчається сучасний модний і модельний бізнес. Проте за полем зору мистецтвознавців і культурологів перебувають питання неотрадицій в моді, зокрема, історія звернення до античної моди й механізми її впливу на нинішню вбраннєву культуру людства.

Сучасний український мистецтвознавець О. Шевнюк цілком справедливо кваліфікує античне уявлення про моду як втілення ідеї порядку, підтримання космічної рівноваги й досконалості світоустрою. Дослідниця виявляє ціннісні смисли історичних феноменів костюма, комунікативних засобів трансляції їх актуальних значень та принципів відбору їх соціально важливих культурних форм. Розглядаючи особливості відтворення античних традицій в моді в наступних епохах, дослідниця підкреслює вагоме значення цього феномена у потребі відтворення людиною звичного для неї предметного середовища.

У свій час естетика античності вагомо вплинула на становлення культурних стереотипів наступних історичних епох. Сучасний український мистецтвознавець Н. Вернигора здійснила спробу проаналізувати особливості якісної еволюції західноєвропейського естетичного ідеалу в його антропному вимірі від доби античності до початку XX ст. Окреслено конкретно-історичні стереотипізовані форми зовнішності людини крізь призму інтерпретації категорії прекрасного у різних культурно- географічних регіонах. З'ясовано, зокрема, специфіку ідеалу тілесної краси, втілюваного у витворах мистецтва епох грецької класики та еллінізму, Римської Імперії, раннього, зрілого та пізнього Середньовіччя, Відродження, Нового й Новітнього часу [72].

Естетика довершеності й самодостатність античного вбрання, на думку зазначених авторів, полягала в тому, що його не кроїли і не зшивали. Прямокутний шматок тканини закріплювали на тілі за допомогою застібок й драпірування вертикальними складками, що й надавало одягові строгої форми і фасону.

Справді, неможливо переоцінити роль античної спадщини в розвитку європейської культури. Недаремно античну культуру називають колискою європейської цивілізації. Тисячі ниток пов'язують культуру Європи із древніми цивілізаціями Греції та Риму. Фундамент сучасної Європи був закладений у Стародавній Греції та Римі. Протягом історичного розвитку стародавні Греція та Рим, при всій різноманітності суспільних відносин та державного устрою в кожній із цих країн, створили багатющу, велику і неповторну культурну спадщину. В історії світової культури вона визначається як антична, греко-римська культура. Культури Греції та Риму – це дві взаємопов'язані, хоч і не тотожні частини одного цілого. Відтак правомірно вбачати продовження традицій античної культури абсолютно в усіх проявах естетичного буття сьогодення, в тому числі такого, як культура одягу, вбрання, традиції костюма.

Естетика античності стає відчутним фактором впливу на характер перебігу соціокультурних процесів, по-різному виявляючись в багатьох сферах сучасного культурного життя, в тому числі і в культурі одягу. Тим більше що культура одягу набуває в наш час особливої значущості, оскільки вона стає об'єктом суспільної уваги і впливає на суспільно поширені уявлення щодо прекрасного. Тому осмислення значення такого естетичного компонента в бутті сучасної людини, як традиції античності в культурі одягу, сприятиме кращому розумінню деяких сутнісних моментів сучасних естетичних процесів в культурі України.

Грецький костюм залишався майже незмінним до самого падіння Греції, трансформуючись тільки в окремих елементах, у покрої, обробці й прикрасах. Мода античного Риму, як і вся його культура в цілому, сформувалася під впливом давніх греків, у безпосередньому спілкуванні з якими римляни перебували на протязі століть. Але, зберігши відмітні якості одягу греків – пропорційність, гармонійність, доцільність, римляни надали жіночому одягу ще більшої граціозності і легкості, чоловічому – величності та урочистості. У подальшому греко-римська мода трансформувалася, змінюючи свій імідж, й детермінувала подальші зміни у духовній та матеріальній культурі народів Європи.

Середньовіччя багато в чому наслідує римську моду. Так, вперше в Римі стали одягати елементи одягу один на один. Історія візантійської моди теж тісно пов'язана з римською модою. Вона зберегла як античний верхній одяг – тогу, палліум, пенулу й т.д., змінивши тільки їхньої назви, так і нижню – туніку: ця остання змінилася на далматику й альбу, з пенули з'явилася касула альда. Ці типи одягу стали постійною складовою частиною церковного одіяння. Модифіковані під впливом візантійської культури античні традиції дійшли і до Київської Русі.

Спираючись на античні канони і вважаючи першовзірцем краси людину пропорційної будови, теоретики Ренесансу великого значення надавали як античним оригіналам, так і численним їх копіям. Загальною

особливістю чоловічого та жіночого одягу стали спокійні форми, пропорції яких надавали фігурі спокійності та монументальності. Головною особливістю одягу стала велика кількість прикрас, притаманна як чоловічому, так і жіночому костюмові. Це мережива, стрічки, різноманітна бахрома й вишивка. Зазначена тенденція особливо розвинулась в умовах поширення стилю бароко.

Із середини XVII до початку XIX ст. в Європі домінувало мистецтво класицизму. Ідейне навантаження компонентів естетизованої людської зовнішності у рамках художнього стилю класицизму позначилося зверненням до образів і форм античної літератури та мистецтва як ідеального естетичного еталону.

З поверненням класицизму у Франції (неокласицизм) повертаються зразки зовнішності з арсеналу античної історії, міфології, мистецтва. Стилізація під античність, яка втілювалась навіть у обличчях героїв картин, що були схожі на грецькі та римські, відповідала реальним обличчям красунь та красенів кінця XVIII-початку XIX ст. Компенсувати це частково могли мода на зачіску та одяг.

Античність, її культура і мистецтво – вічне, невичерпане джерело ідей, думок, художніх відкриттів. З нього людство в усі часи черпало натхнення до творіння прекрасного. Без цієї невмирущої спадщини неможливо уявити шляхи соціального і духовного прогресу людства, його майбутнє.

Після періоду середньовічного небуття значної частини античних цінностей вона немов чарівний птах фенікс оживає в переосмисленому вигляді у творах митців Відродження. Грецька культура сприймалася в наступні століття як неповторний феномен, історичне чудо. Саме в Стародавній Греції склалися і утвердились такі фундаментальні соціально-політичні поняття, як громадянська свобода і громадянський обов’язок, людяність, гармонійність розвитку особистості, усвідомлення співвідношення особистого і суспільного.

Античність наприкінці XVIII ст. асоціювалася у Франції тільки з білим кольором римських копій грецьких скульптур, що робилися з італійського мармуру. У моду знов увійшли античні плаття з легких тканин, з відкритими плечима, високою талією, коротким рукавом та великим декольте, іноді навіть зі шлейфом. Причини появи античної моди були пов'язані не тільки з ідеями Ж.Ж. Руссо і його закликами до природності. Загальному інтересу до античності сприяли археологічні розкопки в Італії й Керчі. Стали надзвичайно популярними подорожі та огляди древніх руїн. В 1790-і рр. завдяки новим технологіям відбілювання матерії, стали використовувати в костюмі тонкі тканини білого кольору.

Костюм кінця XVIII ст. змінив світ танців. Вони стали швидкими, і партнери в танці могли бути поруч, тому що плаття не заважало підійти до жінки. Відповідно змінилося й взуття. Взуття до античного вбрання мало бути без каблуків. Дамські туфлі шили з атласу білого, блакитного та рожевого кольорів без каблука з гострими, довгими носками у формі човника, на стовщеній шкіряній підошві. Це були дуже відкриті туфлі, подібно балетним тапочкам, зав'язувалися білими стрічками хрест-навхрест на зразок античних сандалій. Таке взуття було схоже на туфельку сучасної балерини.

Діалогово-культурна традиційна взаємодія в історичному просторові й часі детермінувала активне включення стереотипів античної культури у суспільну свідомість новітньої доби. Вони опосередковано впливають на сучасну інтерпретацію категорій прекрасного, піднесеного, естетичного ідеалу, моди тощо. Внаслідок цього формується новітня естетико-категоріальна система, у процесі об'єктивації якої актуалізується проблема подальшої еволюції елементів античної стилістики у сучасному європейському одязі.

На основі цієї античної традиції в європейській практиці утверджується гуманістичний світогляд, цінності земного буття, ідеал досконалої гармонійної людини. Екзотика і античність намагаються поєднатися у

стильових пошуках кінця XIX століття. Проте, незважаючи на поліваріативність цих пошуків неухильним є рух у напрямку демократизації зовнішності, демократизації естетичного ідеалу самої людини. Саме поєднання гуманізму, допитливості, раціоналізму з мистецькою довершеністю робить культуру античного світу одним з провідних духовних надбань людства.

Водночас ще на початку XX ст. теоретиками та істориками культури відзначалася низка явищ, характерних для епохи розвиненого, хоча це й звучить дещо парадоксально, декадансу. А саме: звуження інтересів особистості, редукція їх до хворобливих та вироджених форм, дегуманізація, «опобутовлення» культури, що замикало творчість багатьох художників навколо сфери суб'єктивних переживань. У такому світлі велич і гармонія ідеалу людини античної доби брутально витисняються антиподами – утіленням слабкості, порочності, хиткості, безнадії й безпорадності людини за адекватних суспільно-економічних умов. Звідси й рецидиви потворності у деяких стереотипах сучасної моди, збіднююча стандартизація зовнішнього вигляду людини.

У цих складних умовах прискорено зростає соціокультурне значення професії модельєра-дизайнера як творчого суб'єкта конструювання нової моди. Причому мода має функціонувати в якості чітко злагодженого механізму, роль кожного компоненту якого є конкретно визначеною. Загалом культура одягу набуває в наш час все більшої та особливішої значущості, стаючи об'єктом суспільної уваги й концептуально впливаючи на сучасні інтерпретації категорій прекрасного. Сучасний модельєр – митець, який мислительно оперує з ідеальними категоріями, знаходячи художнє у звичайному, видозмінюючи й подаючи його як незвичайне.

Роль модельєрів колись виконували перші шевці, а тепер це – творчі особистості, які працюють на індустрію моди і самі є лише учасниками сучасної конструкції моди. Мода – це система, яка функціонує, як чітко організований механізм, роль кожного учасника в ній конкретно визначена.

Модельєр – це художник, який працює з ідеальними категоріями, знаходячи художнє в звичайному, видозмінюючи і представляючи його як незвичайне [36].

У сучасному моделюванні одягу використовуються найкращі національні традиції, як-то: вимоги до матеріалу, крій, техніка виконання, оздоблення, колористику, комплексне носіння та ін. При цьому слід аналізувати як конструктивні прийоми створення об'ємно-просторових форм одягу, так і орнаментально-колористичні (декоративні) особливості його художнього оформлення. Цей момент є культурозахисним і набуває особливої актуальності у зв'язку з прогресуючою уніфікацією етнодиференціюючих ознак та до їх нівелювання, спричиненого триваючим процесом глобалізації, як політико-економічної, так і культурної. Саме в такому напруженому та суперечливому житті активізується творчість художника-модельєра, яка є об'єктом дослідження культурологів та мистецтвознавців.

За культурологічною концепцією Л. Ткаченко, що дискурс моди як феномен культури постійно структурує свої формоутворення на основі базових механізмів культуротворчості – центрації (культурного механізму формування просторів різних архаїчних культур), обміну цінностями (парадигма європейської культури, починаючи з доби античності) та трансценденції, властивої культурі постмодерну. Детермінанти дискурсу моди є типологічно інваріантними цим механізмам культуротворчості й репрезентують їх у послідовності історичного генезису (від цент рації до трансценденції) [363, с. 44]. Причому, мода демонструє безмежний поліморфізм, високу динаміку та спорадичність формоутворень.

У контексті культурно-спадкоємної взаємодії стереотипи моди античного вбрання успішно гармоніюють з українським колоритом, причому не лише у святковому виконанні. Зокрема, нашиті квіти, мереживо та драпування є невід'ємними компонентами сучасних жіночих суконь.

Українська індустрія моди почала динамічно розвиватися після набуття Україною державної незалежності: розширилася мережа будинків мод, започатковано Український тиждень моди, працює Українська палата моди, проводяться численні фестивалі та видаються журнали мод. Таким чином, створено сучасну інфраструктуру, здатну забезпечити повноцінний розвиток цієї галузі культури.

Проте, національна традиція моделювання одягу ще не набула цілковитої конкурентоспроможності на ринку. Доводиться констатувати недостатність інвестицій у виробництво модного та модельного одягу, фактичну відсутність у цій сфері кваліфікованих менеджерів та маркетологів, недостатній естетичний рівень продукції вітчизняної індустрії моди.

Одяг як один із виявів моди є найважливішим засобом спілкування між людьми, своєрідною сигнальною системою та інформаційним датчиком. Модельєр компетентно допомагає людям покращити свою зовнішність, підкреслити її переваги та замаскувати вади, наблизити її до естетичного ідеалу сучасності й відчути психологічну впевненість в собі. Дедалі більше наших сучасників усвідомлюють, що зовнішній вигляд людини, істотно увиразнений костюмом, містить чимало інформації про її соціально-майновий стан, культурний рівень, психологічні особливості тощо. А. Чехов влучно зауважив, що в людині все має бути прекрасним: і душа, і тіло, і одяг, і думки, а, отже, наголошував і на значенні естетики вбрання для формування естетичного смаку й здорових потреб всебічно розвиненої особистості.

Аналіз засобів масової інформації й переваг читачів доводить, що на рубежі XX – XXI століть суспільство перебуває на підйомі інтересу до античної спадщини. В усьому світі ведуться інтенсивні археологічні пошуки, і їхні результати негайно стають предметом уваги засобів масової інформації й суспільного обговорення.

Відповідно і пошуки художників-модельєрів часто обумовлені наслідуванням античних традицій. Античний стиль в одязі – в його загальних рисах – це вільно спадаюча тонка тканина однотонного кольору, припасована

по фігурі за допомогою вертикальних складок, пояс строго по лінії талії, якомога легке взуття. Хоча у сучасному одязі, витриманому в античному стилі, присутні крій і шиття, засадничі принципи античного стилю залишаються непорушними.

Слід зазначити, що античне вбрання є лише обрамленням для ідеальних форм тіла, реалізовується ж останнє передовсім завдяки різноманітним орнаментам та зачісці. Античні простота й досконалість рівною мірою стосуються й взуття. Найчастіше, особливо під час показів модних колекцій в античному стилі, моделі крокують на подіумі босоніж. Примітно, що у першій чверті минулого століття американська танцівниці Айседора Дункан, засновниця самобутньої школи хореографії «модерн», виробила емоційно-експресивний стиль танцю й танцювала босоніж у легкій туніці, дотримуючись ідеалів естетики еллінізму.

Хоча набагато частіше знаходить суспільний попит створення ансамблю, раціонального гардеробу із взаємозамінних складових частин, – так званого стилю «тіп-топ». Справді, економічно доцільним завжди було створення одягу, що відповідає різноманітним видам людської діяльності. Проектування такого комплекту в умовах масового виробництва одягу не пов’язане з конкретним людським образом. Проте, потреба в цьому залишається. Тому паралельно з масовизацією моди існує елітарна мода, яка сповідує високоестетичні ідеали вбрання. Мода не може бути досяжна для всіх; висока мода, недоступна й незрозуміла для більшості, продовжуватиме існувати. Тобто, історично сформована здатність моди розмежовувати соціум і бути віддзеркаленням розмежованого соціуму матиме місце в будь-якому суспільстві, де існуватимуть класи (прошарки).

Новітня епоха все наочніше свідчить про кризу традиційного розуміння прекрасного. Це особливо виразно підтверджується зміною ролі у всій системі культури категорії прекрасного, яка ще до недавнього часу вважалася однією з основоположних та історично сталих культурних цінностей [134, с. 153]. Та й назви одягу, особливо найменування взуття, що зберігають

раритетні денотати, пов’язані з первісним матеріалом і способами виготовлення, як важливі компоненти матеріальної культури є цінним джерелом для вивчення історії культури, етногенезу, взаємозв’язків і контактів народів.

Зокрема, традиційний народний одяг українців був дуже різноманітним, що позначилося на його номінації, яка є кількісно більшою за самих предметів. З часом такий комплекс традиційного українського костюму зазнає змін у своїй структурі. Відповідно з появою нових елементів костюму, їх нових семантичних позначень змінюються і назви одягу. Наприклад, назва «кожух» використовується досить рідко, хіба що в обрядовій лексиці (на кожухові сидять наречені під час весілля, «Щоб були багаті, як кожух волохатий»). Сьогодні його «замінили» різні види шуб, напівшубків.

Вийшли з ужитку свита, деякі види сорочки, що призвело, відповідно, і до зникнення з активного вжитку їх номінацій. Адже сучасний різновид такого одягу є переважно покупним, різниться кроєм, матеріалом виготовлення і назвами, значна частина яких є запозиченими, хоча населення старшого покоління до сьогодні зберігає у скринях «на смерть» вишиті старовинні сорочки.

Українська народна сорочка, що одягалася безпосередньо на тіло людини, наділялася особливими магічними властивостями – їй приписували лікувальну силу, вона виступала обов’язковим елементом убрання в багатьох обрядах. Так, люди вірили, що через сорочку можуть передаватися різні хвороби, лінощі або ж навпаки, здоров’я, спритність тощо: сорочкою обгортали новонароджених, її вишивали на весілля, на смерть: із нею пов’язані не лише сімейні та інтимні, обряди, а й громадські традиції (наприклад, у білій сорочці жінки виходили прокладати першу борозну).

Хоча поясний одяг структурно не змінився, однак його номінація зазнала значних змін, оскільки разом із зниклою традиційною тканою жіночою спідницею зникли і всі її номінації, крім лексеми «сподница». Сама

ж реалія тільки подекуди збережена як раритет, який використовують у весільній обрядовості (у такій спідниці і вишитій сорочці наречена разом із дружкою запрошує гостей на весілля). На зміну їй прийшли сучасні різновиди такого одягу з відповідними сучасними назвами.

Такий структурний елемент поясного жіночого одягу, як фартух, сьогодні використовується тільки для суто практичних потреб – запобігання іншого одягу від забруднення, цілком утративши функції обрядові та оберегові, хоча інформатори старшого покоління пам'ятають, що фартух обов'язково повинна носити вагітна жінка, щоб оберігати дитину від поганих очей, щоб у неї були гарні коси тощо.

Вовняні і плетені пояси з їх назвами теж зникли з ужитку. Сьогодні функціонують тільки шкіряні, переважно чоловічі, пояси для підперізування штанів. Втратилася традиційна оберегова та обрядова роль пояса, який здавна використовували як у ворожіннях, обрядовості, так і у веденні домашнього господарства (раніше корові обмотували роги, щоб не билася ними; перев'язували ноги, щоб завжди поверталася додому).

Жіночі головні убори найбільше збережені у вигляді хусток, номінація яких залежить від кольору, функціонування, призначення та розміру. Хустки й досі не втратили обрядових функцій: хустка на жінці має бути на похороні, у церкві, під час господарювання у хаті або городі, ідучи до криниці по воду, сіючи городину та ін.; у деяких говірках заміжня жінка (старшого віку) навіть спати не лягає без хустки). Із реалій традиційного головного убору заміжньої жінки збережено тільки певні елементи у вигляді залишків, які переважно використовуються в обрядовості.

Чоловіча шапка, будучи і зараз основним чоловічим головним убором, хоча збережено на її позначення переважно лише лексему *шапка,* теж виконує обрядову функцію: її обов'язково треба знімати на похороні, у веденні домашнього господарства (яйця під квочку підсипають із шапки) та в побуті.

Одягова вишивка – унікальне загальнослов'янське мистецьке явище – теж тісно пов'язана з обереговою, символічною, естетичною функціями вбрання. Незважаючи на об'єктивний прогрес у розвитку одягової культури, слід зазначити, що із втратою елементів народного одягу фактично зникає цінний шар народної матеріальної і духовної культури.

Для проектування сучасного одягу з вишивкою є необхідними достовірні знання одягових традицій, особливостей техніки вишивання, композиційних елементів вишивки. Відомі будинки моделей Києва, Львова, Харкова, Донецька, Дніпропетровська, Одеси, провідними працівниками, яких були відомі спеціалісти-швейники, талановиті художники, у своїх представлених зразках народного одягу використовують народний крій повсякденного та святкового одягу, етнографічні особливості вишивок тощо.

Нині кожен з майстрів України, які працюють в галузі моделювання по-своєму інтерпретують виражальні засоби народної одягової вишивки. Застосовуючи до різних моделей одягу відповідні декоративні властивості матеріалів вишивання, майстри з народної одягової вишивки створюють сучасний одяг у традиційно-етнографічній інтерпретації, збагачуючи їх ажурними, фактурними, графічно-колористичними якостями, художніми акцентами, композиційно-орнаментальними структурами, як традиційно-етнографічного характеру, так і образно-асоціативного авторського вирішення. Окремі засоби (плетено-кручені шнури, ковтасики, бісер) повноцінно можуть виступати, як декоративні елементи костюма, аксесуари тощо.

Проте, український традиційний народний одяг та його номінація упродовж кількох десятиліть зазнали змін, зумовлених різними чинниками, які, на жаль, не завжди є позитивними, оскільки з утратою елементів народного одягу знищується пласт як матеріальної, так і духовної культури населення, який відтворити з кожним роком стає дедалі тяжче, оскільки відходять у небуття люди старшого віку – носії народної моралі, народної мови, народної культури.

«Мода – зовнішні прояви культури, які найбільшою мірою сприймають зміни в житті соціуму й, внаслідок цього, є найбільш мінливими. Мода проявляється в стилістичному вирішенні виробів, поведінці груп людей, а також масових смаках і, відповідно, у критеріях оцінки явищ суспільної й дизайнерської практики» [165, с. 38].

Важливою особливістю неотрадиційного дизайну в моді є періодичність повернення на суспільну арену вже напрацьованих традиційних зразків одягу з необхідними трансформаціями його окремих елементів, обумовленими вимогами сучасної художньої культури, її естетичними цінностями та ідеями.

В масиві моди можна виокремити дві більш-менш постійні течії: *консервативну*, що дотримується принципових структур, які стійко зберігаються, і конструкцій, які урізноманітнюються деякими аксесуарами; та *експериментальну-гостру* – моду. Остання практично завжди епатажна, екстравагантна, пов’язана з несподіваними соціальними або науково-матеріальними трансформаціями в житті суспільства, і являє собою найбільш активну частину естетичних і функціональних шукань моди в цілому.

Проблема моди і традицій містка і багатоаспектна. її дослідження у неотрадиціоналістичному плані може проходити у кількох напрямках: теоретичному, історичному і творчо-методологічному. Ця проблема актуальна в сучасному світі – розмаїтість культурологічних проявів людини нівелює національний фактор, традиція ж сприяє максимальному виявленню універсалій етнічного менталітету народу у його ідентифікації. У порівнянні з основними європейськими школами моди (французькою, англійською, італійською), що мають свою специфіку; українська мода розпочинає процес інтеграції – дещо складний, з перешкодами, в тому числі через національну самоідентифікацію, пошуку свого обличчя. За словами французького етнолога К.-Л. Стросса, «сучасна цивілізація у світовому масштабі не може бути нічим іншим, як коаліцією культур» [257, с. 9]. Розвиваючи його думку

можна продовжити, що культура універсальна як атрибут людського існування, однак кожний з її виявів унікальний.

З-поміж багатства стилів і напрямків в сучасній моді виробився і утвердився як провідний фолькстиль, в основі якого домінують традиції одягу різних культур. Ставлення до національного костюма як джерельної основи сприяло у різні періоди європейській (близько 300 р.) і українській модам (коло 100 р.) появі нових проектних знахідок в одязі, хоча ґрунтовне осмислення художніх вартостей народного костюма пройшло тривалий і нелегкий шлях розвитку.

Зокрема, ще у 1950-ті знаменита Коко Шанель запропонувала у «селянському дусі» ансамблі – білі сатинові блузи під замшевими корсетками, кольорові широкі спідниці, з-під яких виглядали мережані нижні (галька) – перші паростки фолькстилю. Наприкінці 60-х, з хвилею гастрольної діяльності українських колективів, у європейську моду ввійшли популярні й сьогодні напівшубки, кожушки, куртки-бунди з овечого хутра як оригінальне і досить комфортне вбрання. В цих же роках хіппі, а згодом ідеологи антимоди, у формуванні своїх мікростклів використовували народний одяг, наголошуючи на його рукотворності. натуральності та колоритності.

Починаючи з 1970-х рр. фолькстиль почав формуватись і набувати різноманітних образних вирішень, і. насамперед, завдяки І в Сен-Лорану визнаному популяризатору класичного стилю у моді. У 1976-1977 рр. його жіночі ансамблі у народному стилі (селянські блузи, пишні спідниці, набивні тканини, кушаки. козацькі куртки) заіскрились не як сценічне вбрання, а повсякденний одяг для масового вжитку Власне, заслугою Ів Сен-Лорана є започаткування фолькстилю у широких масштабах, запозичаючи з народної скарбниці то крій, то деталі, то аксесуари, то тканини і надаючи усьому сучасного й нового звучання.

Нині елементи народного костюму вносять у європейську моду японці Кензо Токада (нашарування, драпірування, кімоно), Рей Кувакуба (м’ятість,

«замурзаність», «старість» тканини, мода «бідноти»), Крістіан Лакруа (модернізований печворк, вишивки, елементи крою), Жан-Поль Готьє (матеріали, способи сполучення, декор) та багато інших художників різних поколінь, шкіл, напрямків, для яких спільною залишається – народна тема. Класикою став асортимент сучасного костюма, джерела якого сягають народного вбрання: це селянські блузи, шотландки, об'ємні спіднички, корсетки, спенсер, кожушки-дублянки, плаші-бекеші, бунди, свитки, пояси-кушаки, головні убори (хустини, в'язані шапочки) та ін. Одяг фолькстилю приваблює притаманними йому функціональністю та художньою виразністю.

Світова практика художнього моделювання костюму як у своїй історії, так і сьогодні знає чимало яскравих прикладів образно-художнього звернення до традицій національного мистецтва. Терміни «етнодизайн», «етномода», «національні традиції в художньому костюмі» можна почути як з вуст провідних дизайнерів, так і простежити в багатотиражній періодиці та наукових працях.

Реалії теорії та практики моделювання костюму в Україні, ґрунтовані на успішному поступі української моди в загальноєвропейському та загальносвітовому контексті, особливо в ділянці збереження національних традицій та їх творчої інтерпретації відповідно до запиту часу, вимагають сьогодні від критиків мистецтва на лише миттєвої критичної реакції, але й ґрунтовного мистецтвознавчого аналізу.

В сучасному мистецтві основою формування художньої мови неотрадиціоналізму постає ідея або художній образ, звернені до образотворчого мистецтва, архітектури, музики, національної історії. Вони утворюють першоджерело неотрадиціоналістського переосмислення художньої мови костюму.

Умовно можна виділити провідні групи колекцій ансамблів одягу, в яких елемент творчої інтерпретації національної традиції набирає більшої чи меншої значущості та ваги. Слід наголосити на неоднозначних підходах до трактування національної традиції в ансамблях костюму згідно з

призначенням. Так, значно менше звернень до елементів національного мистецтва можна простежити в повсякденному костюмі, здебільшого це окремі елементи, які характеризують певну суспільну групу з метою самоідентифікації чи індивідуалізації, особливо серед молоді.

Часто, задля вирізнення серед загалу, українська молодь одягає в комплекті з джинсами вишивані сорочки, пов'язує на шию ткані стрічки з традиційним народним орнаментом чи декорує свій одяг металевими або шкіряними компонентами. Повернення до традиційного українського мистецтва костюму стимулюють, як правило, суспільно-політичні процеси, спрямовані на відродження національних почуттів та національної самоідентифікації.

Наступна група ансамблів костюму за функціональним призначенням виконує святкову обрядову та ритуальну функцію. Сільське населення, міська національно свідома еліта у певних релігійних ритуалах, пов'язаних з різдвяними, великодніми та іншими християнськими та язичницькими святами, використовує традиційний костюм, який має більше символічне, аніж побутове призначення. Тут провідним виступає вже релігійно-світоглядний фактор, що пов'язаний з різдвяними, великодніми та іншими християнськими та язичницькими святами й ритуалами, що збереглися до сьогодні в українському побуті.

Різні інтерпретації традиції народного одягу обумовлюються регіональними та етнографічними особливостями на території України. Традиційний ритуальний та святковий костюм значно вирізняється в етнографічних регіонах України: у гірських і лісових сільських місцевостях він є незмінним атрибуто святкової обрядовості, у розвинених промислових регіонах спостерігається послаблення традицій народного святкового костюму. Таким чином, у святковому та ритуальному вбранні національні традиції простежуються в основі незмінного збереження складових, форм і символічного навантаження з певним урахуванням віянь так званої «сільської

моди», що передбачає здебільшого лише застосування нових матеріалів для пошиття та оздоблення костюму.

Для визначення стилістичних особливостей сучасного костюма з використанням національного одягу як об'єкта творчості, слід звернути увагу на так званий «етнічний стиль», або «кантрі», чи просто народний. В моді він набув поширення з початку XX ст. внаслідок виявлення інтересу до народного традиційного одягу, розуміючи, що його потрібно вивчати та зберігати, як національну спадщину народу. Етностиль формується на початку 1970-х рр., де в колекціях відомих дизайнерів одягу все більше почала цінуватися поява «національного духу».

Сучасний костюм цього стилю виконаний в дусі національного одягу із запозиченням його основних рис – багатошаровість, засобів декоративного оформлення, колориту. Він також передбачає наявність різноманітних доповнень і аксесуарів, що притаманні народному одягу [36, с. 41]. Цей стиль знайшов своє відображення в колекції японського дизайнера Кензо Такада, де були використані мотиви національного костюма країн Південно-Східної Азії.

У творчості французького модельєра К. Лакруа простежуються етномотиви конкретно регіональних традицій. Етнічний стиль проявляється в наданні сучасному одягу рис національних і традиційних костюмів. Стилізований може бути весь ансамбль або окремі його частини, деколи моделі включають наявність оригінальних деталей традиційного костюма. Але в одязі періодично змінювалися відродження інтересів до національних коренів. Творчість Ів Сен-Лорана демонструє захоплення фольклорним і різноманітними ретростилями в світовому дизайні. З вищесказаного випливає, що особливості етнічного костюма займають вагоме місце у світовій моді як джерело творчості, та виступають певним осередком особливого зацікавлення провідних європейських дизайнерів.

Неотрадиціоналізм у сучасному мистецтві сприяє розвиткові етнокультури в умовах нових суспільних реалій, особливо на ниві

відродження цінності рідної мови, традиційної атрибутики в одязі та зачісці, національної кухні, багатовікових звичаїв та обрядів. Дедалі частіше українські дизайнери починають звертатись у своїй фаховій діяльності до національних традицій оздоблення одягу, особливо жіночого. На сукнях, святкових і звичайних, споглядаємо елементи вишивки, подібної до античних зразків. Українські бізнесмени та політики уже мають своїх улюблених дизайнерів які створюються для них індивідуальний одяг з вишивкою.

Вишивка – це народне ремесло нашивання на тканину або шкіру візерунків нитками, бісером, стрічками тощо [178, с. 88]. Вишивка шовковими стрічками є одним з найдавніших видів народного рукоділля, коріння якого сягає античних часів, коли хронологічно зародилося мистецтво вироблення шовку у Стародавньому Китаї. Звичайною одежею китайця був халат з бавовняної або шовкової тканини. Халат щільно застібувався на ґудзики на лівому боці шиї й під пахвами. Заможні люди улітку носили халат з шовкової матерії, як правило, кольоровий, а взимку одягали хутряний халат [13, с. 333].

Китайці майже два століття зберігали таємницю виготовлення шовку. Проте, у I ст. н.е. натуральні шовки й стрічки з них, вироблені у Китаї, стали транспортуватися по Великому шовковому шляхові в Європу у вигляді бомбоцини – ниток, отриманих від дикого шовковичного хробака. Такі тканини виготовлялися у Греції на острові Кос. До Середніх віків шовкова тканина була дефіцитом. Але у середині XIV ст. майстерність виготовляти шовк опанувала Італія, де розведенню шовковичного шовкопряда сприяли кліматичні умови. Відтоді вишивка шовковими стрічками стала доступна ширшому загалові населення.

Висновки до п’ятого розділу

Неотрадиціоналізм у дизайні одягу є досить актуальним для сучасної української дизайнерської практики з огляду на художні якості народного

традиційного одягу. Одяг людини античної доби втілив у собі безліч культурних особливостей, реалізуючи не лише функціональне призначення, а й матеріалізуючи естетичний ідеал та філософські й морально-етичні ідеї, а, отже, набуваючи важливе соціально-диференціююче навантаження. Неотрадиція у сучасній моді на одяг спостерігається, з-поміж іншого, й у відновленні традицій античності. У подальшому греко-римська мода трансформувалася, змінюючи свій імідж, детермінувала подальші зміни у духовній та матеріальній культурі народів Європи.

Повага до традицій викликає особливе зацікавлення окремих художників-модельєрів, які спрямовують свою творчість на збереження етнокультури та її відродження, пам'ятаючи, що костюм – це система символів та знаків, яка в будь-який час доносить до людей різні ступені інформативності.

Процес збереження традицій в сучасному українському декоративно-прикладному мистецтві вбачається в органічному поєднанні новаторського формотворення й використанні найсучасніших технологій з вічно живими казково-міфологічними мотивами й уявленнями східних слов'ян про космос та рідну природу, які сповнені глибоким сакральним змістом. Ті образи праслов'ян, які раніще несли земну та небесну символіку, здебільшого постали компонентами сучасної художньої мови.

Тенденції неотрадиціоналізму зберігаються в сучасному дизайні творів декоративно-прикладного доробку, котрий втілює надзвичайну різноманітність стилів і напрямів, поєднання традицій, технологій, звичаїв та матеріалів. В умовах швидкої зміни тенденцій в дизайні одягу, інтер'єру та побутових речей зміна стилів, течій є закономірною у зв'язку з новітніми технологічними процесами та намаганням подолати протиріччя між уніфікацією предметно-просторового середовища і прагненням до його індивідуалізації. Як наслідок, для сучасного декоративного мистецтва все більше характерне посилення особистісного начала.

Наприкінці ХХ ст. Україна остаточно увійшла до європейської культурної парадигми, що позначилось і на тих естетичних орієнтирах, що, фактично, стають зразками в усіх сферах культурного українського суспільства, починаючи від академічних мистецтв і закінчуючи шоу, модельним бізнесом, масовими виявами естетичної поведінки.

Національні традиції – специфіка й прерогатива процесу формування художнього образу в мистецтві певної національної спільноти, які особливо актуалізуються в процесі поступу мистецтва в часи національної самоідентифікації, або ж для збереження своєї окремішності в процесі загальної глобалізації, особливо в індустрії моди початку ХХІ ст.

Розглянувши особливості багатофункціональності національного вбрання, вимоги щодо різноманітних стильових напрямків в контексті сучасного моделювання одягу, а також, проаналізувавши основні аспекти використання етномотивів, можна зробити окремі висновки, що перед українськими дизайнерами постає складне питання у відродженні та становленні етнічного стилю не просто засобами запозичення етномотивів народного строю, а в переосмисленні національно-культурної цілісності в створенні нового, не забуваючи про інформативну функцію костюма.

РОЗДІЛ 6

МУЗИЧНИЙ ДИСКУРС НЕОТРАДИЦІОНАЛІЗМУ

6.1. Неоміфологізм у музичній культурі

Своєрідні образи свідомості – «архетипні образи» – постійно супроводжують людину і є джерелом міфології, релігії та мистецтва. У межах цих культурних форм відбувається поступове шліфування алогічних, сплутаних образів, які перетворюються на символи, довершені за формою й універсальні за змістом.

Український пісенний фольклор також містить безліч образів-символів та архетипів культури. Так, досліджуючи архетипи слов'янської народної поезії, О. Потебня звертався до образу калини як символу дівочості, краси й любові. Калина постає двійником (супутником) долі жінки, втіленням ідеї незнищенності роду й безперервності часу, спрямованого у майбутнє. У процесі подальшого розвитку культурної традиції нашого народу цей символ почали ототожнювати з ідеями «українського», «рідного», «святого».

Символічний підхід Е. Кассірера до міфу знайшов чимало прихильників [210, с. 284]. Продовжувачем учення цього німецького філософа можна вважати С. Лангер. Вона інтерпретує символізм міфу як вищу фазу розвитку фантастики порівняно з казкою. Структура міфу включає відношення не тільки до соціальних, а й до космічних сил.

Істотним внеском у розвиток теорії міфу стали праці О. Лосєва. Згідно з О. Лосєвим, – це та нероздільна цілісність, той універсум, усі частини якого позначені відбитком цієї цілісності. Природа ж окремих частин може вивчатися у різноманітних зовнішніх виявах і формах – вербальних, числових, музичних, часових, символічних, міфологічних. Звідси – неосяжність наукових інтересів О. Лосєва, який вивчав прояви сутності цілого, базуючись не на анатомічному протиставленні матерії та духу, а на їхній єдності, коли ідея одушевляє матерію, а матерія опредметнює ідею.

Ідея синтезу літератури та музики органічно вплітається у мистецьку творчість. Зокрема, вагнерівське поєднання музики, поезії та сценічного дійства імпонувало багатьом поетам-символістам і музикантам. Музичне мистецтво, філософія та міф зливаються в єдине ціле в операх Р. Вагнера – «Кільце Нібелунга», «Летючий Голандець», «Трістан та Ізольда». Справді, світове мистецтво не знає більш величного і монументального дійства, складного і водночас прекрасного.

У російській оперній класиці за легендами, билинами та міфологічними сюжетами створено теж чимало шедеврів: опери «Руслан і Людмила» (М. Глінки), «Русалка» (О. Даргомижського), «Снігуронька», «Садко» та «Казка про золотого півника» (М. Римського-Корсакова), «Князь Ігор» (О. Бородін) та ін. На українському фольклорно-традиційному матеріалі побудовано опери М Лисенка «Наталка-Полтавка», С. Гулака-Артемовського, «Запорожець за Дунаєм» та інші. Немає жодного письменника і музиканта, у творчий самореалізації якого фольклор не відіграв би важливої ролі.

У XIX ст. відбувався розквіт української фольклористики, етнографії, художньої літератури, вітчизняної історії, музики, в яких елементи міфотворчості набули естетично-стрижневого значення. Міф став формою естетичного освоєння дійсності, неодмінним фактором національної самовизначеності та самоідентифікації. Творчість корифеїв української культури пожвавила інтерес до глибинних пластів культури українського народу, її моральних та естетичних здобутків.

Українська народна пісенність, за свідченням вітчизняних і зарубіжних науковців, – одна з найбагатших у світі як за кількістю відомих творів, так і за поетичною та музичною досконалістю. Виникнувши на ранньому етапі розвитку суспільства, вона відтоді відігравала важливу роль у його житті.

Для української міфологічної традиції, яка відтворює риси, притаманні первісному мисленню (об’єднання людини і природи), характерною є відсутність метафізичного начала, яке розділяє раціональне та інтуїтивно-образне осягнення світу, забезпечуючи, таким чином, природність входження

людини у світ буття. Архетипи «софійності світу», «природи» і «шляху», притаманні українській ментальній традиції, слугували відтворенню відповідних моделей поведінки, зорієнтованої «всередину» через відкриття внутрішніх потенцій для «самооновлення».

Важливою рисою розвитку української культури на сучасному етапі є її вельми помітний, порівняно з іншими країнами, фольклоризм. Останнім часом відбулися позитивні зміни в опануванні населенням багатовікових традицій і звичаїв. Наші сучасники не просто підтримують етнографічну культуру як таку), а й висувають на перший план досягнення нею високого якісного рівня.

Фольклору внутрішньо притаманні традиційність текстів і характеру виконання, передача їх з покоління у покоління, збереження творів, сюжетів, образів, форм та художніх засобів протягом тривалого часу. Фольклорна, як і популярна, форма мистецтва створюється широкими верствами населення. Він є завжди локалізованим, тобто пов’язаним з традиціями певної місцевості, і є демократичним за своїм характером. Щоправда, місцем зосередження фольклорної культури є, як правило, село, тоді як популярна культура продукується у місті.

Незалежно від суспільно-політичних реалій та процесів, народна пісня є універсальною формою національно-культурної ідентифікації. В повсякденному побуті українського народу пісня почала утверджуватися з давніх-давен – спершу як компонент язичницької обрядовості, потім як частина його історії – і традиційно виконувала подвійну роль: як самостійне естетичне явище та як чинник супроводження магічної дії.

Складові художнього твору, взаємодіючи, впливають одна на одну, хоча характер цієї діалектики завжди своєрідний. Різножанрові, а часом і різко поляризовані за засобами виразності види художньої творчості постійно взаємозбагачуються, сприяючи утворенню нових мистецьких феноменів. Виокремившись із міфологічно-релігійного пласта культури,

поезія та пісня поступово набули власної естетичної цінності, розвиваючись шляхом взаємозбагачення.

Першооснова етнічної вокальної традиції – у даному випадку це фольклорний спів – має своє соціальне підґрунтя й, безумовно, естетику та виконує суспільні функції. Адже вітчизняними дослідниками вокального мистецтва доведено, що його професійні традиції беруть початок від культури давньоруського церковного співу. Розвиток міфопоетичного мислення та ранньофольклорного співу можна пояснити такими факторами: по-перше, історичними причинами їхнього виникнення й еволюції; по-друге, сутнісними відмінностями пісень різних історичних епох; по-третє – наявністю «не пісенних» ритуально-обрядових пластів усередині багатовікової фольклорно-пісенної традиції.

Початок поширення українських народних пісень друкованим способом відомий із 70-х рр. XVIII ст. Так, у Санкт-Петербурзі, де масово зосереджувалися музичні таланти, вивезені з України, звичайними були виконання українських пісень (здебільшого ліричних чи танцювальних), зокрема в аристократичних салонах [218, с. 49-50].

Належну увагу символічній сфері пісенної творчості приділено в етнографічних працях діячів української культури XIX ст. Йдеться, зокрема, про триптих збірок М. Максимовича: «Малороссийские песни» (1827), «Украинские народные песни» (1834), «Сборник украинских песен» (1849). Розумінням великої сили слова, любові до пісні й душі народу відзначається стаття М. Гоголя «Про малоросійські пісні» (1834). Зв’язок народної творчості з народним визвольним рухом перебував у полі уваги Т. Шевченка, котрий уважав цю творчість неписаною історією народу, що виникла живими слідами подій і передавалася з уст в уста, із покоління в покоління.

Український пісенний фольклор відтворює природний час у багатогранності вимірів. В образно-символічній системі українського пісенного фольклору специфіку часу передають лексеми нетемпоральної семантики (наприклад кінь, півень, яблуко, свічка), лексеми астрально-

часового характеру (день, ніч, сонце, сутінки тощо), а також ті, що виражають часопросторову єдність (дерево – явір або калина, певна площина – море, поле, луг). Пісенний фольклор пов'язаний, передусім, із людиною, її світосприйняттям і світовідчуттям, тому образи-символи часу мають спільну семантику.

При цьому слід ураховувати, що пісня виражає, насамперед, колективне начало, найхарактерніші риси української ментальності, особливості психічного складу народу, який вирізняється тонкою чутливістю й емоційністю. У зв'язку з цим можна говорити про характерний для українців інтровертний тип світосприйняття. «Для інтровертної настанови властиве утвердження суб'єкта з його усвідомленими намірами і метою на противагу зазіханням об'єкта; екстравертна настанова відмічається, навпаки, покірністю суб'єкта перед вимогами об'єкта» [233, с. 102]. «Непокірність» українця віддзеркалює в активному «житті серця», у перевазі емоційно-рефлексійного над раціональним і логічним. Через посередництво народної пісні ці риси органічно ввійшли в українську поезію XVII–XVIII ст.

Для пісенної лірики цього часу характерна увага не стільки до об'єкта зображення, скільки до суб'єкта почуття. У ній з'являються роздуми про сенс і призначення життя людини, її місце у світі. Такі пісні, як правило, сповнені внутрішніми сумнівами щодо доцільності пошуків щастя; доля ліричному героєві уявляється несправедливою та жорстокою. Ці пісні виділяються своєю чутливістю, загальним меланхолійним настроєм. Роздуми про втрачене щастя, глибока емоційність ліричного героя, щирість його почуттів сприяли розвитку художньої фантазії, прагненню до можливого й недосяжного.

Українські поети XVIII ст. прагнули якнайглибше відтворити внутрішні чуття людини, світ сердечної уяви про добро і зло, правду і кривду, ті почуття, які йдуть від серця і сприймаються як іманентно властиві людині. Вони є безпосередньою чуттєвою реакцією на дійсність, на відміну

від інтелектуально-раціонального погляду, який нерідко віддаляє людину від живих реалій світу.

Пісня пов’язана з музичною ментальністю у соціально-філософському аспекті. стереотипна сторона музичної ментальності є однією з найбільш характерних атрибутів цілісності музичного твору, музичної мови й одночасно є одним з ефективних засобів розкриття музичного образу твору. Зберігаючи стійкий характер протягом тривалого часу (інколи століттями й тисячоліттями), музичні символи, стереотипи не залишаються незмінними, а еволюціонують разом із розвитком музичної свідомості та музичного мислення. Неусвідомлена психічна діяльність людини, за теорією універсальних символів К. Г. Юнга, формується міфологією, що її пізнає людина впродовж свого життя: через освіту, виховання, спілкування, діяльність, ширше – культуру, тим більше, що пісня – найбільш екзистенційний жанр культури. Тому, будучи основою музичної цілісності, музичні стереотипи в єдності з музичною інтонацією забезпечують емоційну напругу при сприйманні національної музики певного народу, нації тощо [550].

Друга половина XIX й перша половина XX ст. позначилися потужним піднесенням національної самосвідомості українців, пожвавленням літературного та музичного життя. Діяльність українських композиторів того періоду позначилася належною повагою до спадщини класичної музики. Динамізувалися процеси системоутворення та інтеграції на ниві музикотворчої діяльності, посилювалися вимоги до інтелектуалізації змісту та манери викладу музичного матеріалу. Актуалізувалося значення гомофонно-поліфонічного нотного письма з властивою йому мелодійною ритмікою й співзвучністю тогочасним екзистенційним настроям. Наприклад, творчість композитора В. Барвінського характеризується синтезуванням західноєвропейських музичних традицій з українським народним мелосом; провідним емоційним стрижнем його музики є глибокий, зосереджений ліризм, сповнений душевної теплоти й щирості.

Українським музикантам ніколи не була властива схильність до національного ізоляціонізму. Музичне життя України не мислилося як повноцінне без запозичень із скарбниці зарубіжної музики. Реалізація установки на «європеїзацію» української музики передбачала постійне підвищення композиторського професіоналізму, розширення жанрового діапазону композиторської творчості, збільшення питомої ваги інструментальних жанрів, розвиток опери як синтетичного жанру музичної творчості. Одночасно відбувалося засвоєння стилістики західноєвропейської музики. В якості «надзавдання» сприймалася можливість інтеграції української музики до світового контексту.

Музична образність є унікальним явищем, оскільки вона насичена яскравою фантазією й естетичним переживанням, народжуючись в авторському задумі. На чуттєвому рівні слухачів музика заглиблюється у людську свідомість, поєднуючись із загадковим суб'єктивним світом людини.

Феномен міфологізму, який завжди живила традиція, притаманний багатьом теоретичним дослідженням духовної культури минулого і сучасності. Сучасність, відображуючись у дзеркалі художньої культури, постає паралеллю і праобразом плинної дійсності, надаючи емпіричний матеріал для художньої міфологізації засобами культурної традиції [408].

Визначальною рисою ментального поля ХХ ст. стала неоміфологічна свідомість. У своїй художній творчості митці активно повертаються до міфологічних сюжетів, мотивів, образів. Міф починає сприйматися не лише як архаїчний першозразок, а й як споріднена властивість ментальності людини. Як вже було зазначено, традиційно неоміфологізм тлумачать як явище, пов'язане з орієнтацією художньої структури твору на нове запозичення архаїчних міфологічних структур, які давно вже не використовувались.

Зміна стильових орієнтирів в українському суспільстві ХХ ст., пов'язана з переосмисленням та оновленням музичної системи на всіх її

рівнях: смисловому, образному, ритмо-інтонаційному, формотворчому та ін. Особлива увага композиторів нової генерації приділялася проблемі синтезу генетично типових національних форм із стильовими досягненнями світової музичної культури. Зокрема, як відображення національного духу у філософсько-міфологічному ракурсі сприймається «Карпатський концерт» М. Скорика, написання і перше виконання якого стало поворотним моментом у зародженні руху неофольклористики. Тут талановито поєднано знайдені нові форми вираження національних цінностей, пантеїстичні пріоритети духовного вивільнення особистості. У творі простежуються неочікувані включення найсучасніших систем XX ст., його полістильових моделей. Особливою прикметою твору є застосування елементів джазу як своєрідного контрапункту гуцульського народнопісенного та танцювального канону. Така позиція митця відповідала мистецькій атмосфері того часу, коли в радянській культурі відбувалися інтенсивні пошуки, а для самоствердження в європейському контексті потрібно було лише освоєння конструктивних можливостей авангардової техніки.

Ознакою будь-якої культури, в тому числі і музичної, є безперервність її розвитку, яка обумовлена способом людського буття, що характеризується створенням нового та відтворенням традиційного. Постійна, активна, творча трансформація людиною оточуючого предметного світу є обов'язковою умовою прогресивного розвитку культури. Таким чином для культури взагалі і музичної, зокрема, характерна тенденція до створення нового, досконалішого в духовній життєдіяльності суспільства. В цьому і проявляється новаторство в культурі. Традиція ж як соціальне явище забезпечує соціальне та культурне успадкування творчої спадщини людства, а відтак – одночасно виступаючи основним природним механізмом забезпечення новаторства в культурі [121, с. 31].

Водночас з кінця XIX ст. та протягом усього XX ст. спостерігається підвищений інтересу до міфу, виявлений письменниками, критиками, філософами, соціологами дали поштовх розвиткові так званої

«реміфологізації», процесові відновлення міфологічної свідомості в культурі, яка вже втратила зв'язок з міфом. Слід сказати, що значною мірою цей процес був стимульований Р. Вагнером та Ф. Ніцше.

Творчість Р. Вагнера органічно пов'язана з німецькою драмою XIX ст. У своїх музичних творах він почасти перекинув місток від романтичного міфологізму до модерністського. Р. Вагнер як композитор і оперний диригент своїми неоміфологічними пошуками істотно випереджав свій час. Естетичні принципи музичного виховання, відкриті Р. Вагнером, використовуються у сучасній науці коригування масової свідомості. Його особлива музична поетика є структурно орієнтованою на сюжетно-образні конструкції міфу – своєрідний стереотип інтертекстуальності, який активно застосовувався іншими митцями вже у XX ст. [408].

Розробляючи оперні лібрето й створюючи музично-поетичні тексти, Р. Вагнер звертався до оригінальних літературних джерел. Він послуговувався не одним літературним джерелом, не однією версією, зафіксованою в них. Композитор користувався цілими наративними масивами й міфологічно-легендарними комплексами, виробляючи власну версію з великої кількості варіацій. У такий спосіб він творчо опрацьовував первинну сюжетну фабулу. Причому, вагнерівські версії оперних лібрето нерідко через різні причини істотно відхилялися від оповідальних оригінальних конструкцій першоджерел.

Втім, сюжети опер Р. Вагнера «Нюрнбергські Мейстерзінгерів», «Парсифаль» та «Лоенгрін» були не тривіальним викладом традиційного тексту, а саме «версіями міфу». У процесі створення лібрето художня уява трансформується у саму міфологічну дійсність. Таким чином, композитором створюється справжній міф, авторськи художньо змодельований за усіма міфологічними канонами, тому він цілком сприймається як автентичний. В результаті композитор відроджує не міф, а художню ідею міфу як традиційну. У Вагнера як теоретика музики немає спеціальних праць, присвячених феномену міфу, останній цікавить його з точки зору

архітектонічних позицій художньої системи музичної артикуляції, як основа артистичних проектів й передумова мистецьких версій.

Музика Р. Вагнера не лише хвилює, викликаючи почуттєві пристрасті, вона здатна охопити людину настроєм зосередженості та філософської споглядальності, занурити у стан благоговіння перед життям й умиротворення. З метою якомога сильніших виражальних ефектів Р. Вагнер шукав засоби підсилення напруги музичної композиції, використовуючи хроматизми, складні акордові комплекси, створюючи у багатошаровій поліфонічній фактурі сміливі оригінальні модуляції. Ці пошуки нерідко породжували особливий стиль з вишуканою музичною напругою, але композиторські експерименти ніколи не набували формалістичного характеру. Р. Вагнер був категоричним противником формального застосування музичних конструкцій, віддаючи їм належне лише як засобу посилення виражального впливу [66, с. 49].

Вербально не висловлювані почуття людини передаються засобами музики, міфу і символу. Теоретичне положення Р. Барта, що основою міфічного поняття є лише чіткі знання, утворені непевно-пухкими асоціаціями», підтверджують цю тезу [28, с. 234]. Р. Вагнер вважав призначенням мистецтва досліджувати таємниці людського духу [66, с. 85]. Інструментом проникнення й осягнення художником історії розвитку останнього стає міф як своєрідне вираження колективного несвідомого.

На думку Р. Вагнера, міф, будучи поетичним втіленням поглядів народу на життя, спонукає його на мистецьку творчість, яка завжди має вселюдський характер. Його відома тетралогія «Перстень Нібелунга» ґрунтувалася на германській міфології. У традиціях архетипових музично-міфологічних лейтмотивів композитор розкриває кардинальні соціально-моральні колізії XIX ст., які є вічною проблематикою людства. На його думку, завдання оперного мистецтва полягають у розкритті саме таких вічних проблем, трансчасового виміру людського життя. Оперні сюжети

мають бути завжди актуальними і викликати резонансні почуття в серцях людей [66, с. 56].

Німецький романтизм естетизував і культивував власну старовину з її міфологічним досвідом, теоретично осмислюючи її і проектуючи міф в літературний та мистецький контекст. Але слід зазначити, що такі спроби були позначені лише зовнішньою декоративністю, яка в романтизмі розглядалася в якості розширення виражальних засобів в мистецтві. На основі романтичних інтенцій Р. Вагнер вважав, що німецький міф зазнав докорінних змін не лише в його теоретичному осмисленні, а й у власне художньому досвіді – в оперних і музично-драматичних постановках.

Новітня музична драматургія концептуально спирається на міфологічні дуальні опозиції (свій-чужий, життя-смерть, хаос-космос), які розкриваються на музично-тематичному, інтонаційному, темброво-фактурному рівнях, втілюючи специфіку світосприймання композитора. Музичні теми (лейтмотиви) інтерпретуються у значенні міфем, глибокої образності й символічності.

Неофольклоризм є течією європейської музики, органічно пов’язаної з відновленням музичного фольклору у музичному письмі. Він з’явився у першому десятилітті ХХ ст. і до його середини встиг охопити майже всі європейські країни. Представниками неофольклоризму вважають російських композиторів С. Прокоф’єва і І. Стравинського, угорських Б. Бартока і З. Кодаї, чеського – Б. Мартину, румунського – Дж. Енеску, польського – К. Шимановського, іспанського – М. де Фалью. У Бразилії та Мексиці неофольклористські твори були представлені бразильським композитором Е. Віллою-Лобосом і мексиканським – К. Чавесом.

Програмними для стали і Б. Барток, З. Кодаї, К.Шимановський у своїх статтях заклали фундамент неофольклоризму. Критика цими композиторами традицій стосувалася формального оформлення і розвитку фольклорних композицій, які в результаті неодноразового використання перетворилися у певний трафарет.

На противагу музичному мистецтву XIX ст. основою неофольклоризму стало застосування в музиці найдавніших пластів фольклору – причому, не міського, а селянського. Естетизуючи фольклор, митці подолали його вузькоетнографічні межі, завдяки чому він отримав міжнародний резонанс і став всеєвропейським надбанням. Заперечуючи пряме цитування, тим самим композитори вибороли собі право власного бачення фольклорного матеріалу. Цим традиція, почата у XX ст. І. Стравінським і Бела Бартоком, кардинально відрізняється від фольклоризму XIX ст., що полягав в обробці народних мелодій за правилами загальноєвропейського композиторського письма.

Домінування національно-ментальних елементів у неофольклорних конструкціях музики вітчизняних композиторів підтверджується безпосереднім продовженням національно-пісенної лінії, отриманої учнями і послідовниками М. Лисенка – К. Стеценком, Я. Степовим, М. Леонтовичем. Наступне покоління музикантів, модернізуючи український фольклор, по-новому використовувала його у своїй композиторській творчості. Таким модернізованим фольклоризмом, або неофольклоризмом, репрезентують свої твори композитори-новатори Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, М. Коляда, М.Колесса, З. Лисько.

Використання монументальних пісенно-фольклорних пам’яток козацьких часів та архаїчних фольклорних пластів часів язичництва, княжої доби характерний для неофольклоризму Б. Лятошинського (в його «Увертюрі на чотири українські теми» – 1926 р., опері «Золотий обруч», 1929 р.). У звуковому оформленні названих композиторських творів використовується

В українській музиці кінця XX – початку XXI ст. простежується характерна тенденція використання фольклорних традицій. Хоча це відбувається різним чином: автентичне виконання музикантами народних пісень або використання фольклору як елементу екзотики, але все одно є свідченням глибокого інтересу до української музичної народної культури. Неофольклоризм стає провідним напрямком у розвиткові сучасного українського музичного мистецтва.

Набуваючи специфічних національних ознак, український музичний фольклор виступає не лише символом національного духу українців або об'єктом культу, митці звертають на нього увагу як на самобутній і цікавий матеріал. Тому зрозумілим є твердження Г. Григор'євої щодо якісного переродження фольклорного напряму минулих років у напрям неофольклорний, стилістика якого значно змінила техніку обробки фольклорного матеріалу [133, с. 26].

А. Терещенко, вважаючи фольклор генеалогічною основою культури, символом національного атрибуту і своєрідним механізмом етнічної спадковості, зазначає його багатоімпульсність, яка виявляється у багатьох різновидах [466, с. 106]. В. Шульгіна вбачає у ньому основу формування духовних цінностей, художнього смаку і креативних здібностей людини, її духовної культури загалом [540].

О. Дерев'янченком розглядається поняття неофольклоризму як таке, що безпосередньо пов'язане з проблемною суттю відомих дихотомій архаїки і сучасності, природи і культури, міфологічного і раціонально-логічного [163, с. 19]. М. Михайлов аналізує подвійний змістовий відтінок, який надає даному поняттю префікс «нео». Він розглядає наступні його смисли: новий етап у розвиткові або нова інтерпретація мистецького або філософського конструкту, який є його новим продовженням (неореалізм, неоромантизм); відродження, реставрація, модернізація стилів, напрямів, які по завершенні повного циклу розвитку були замінені іншими стильовими напрямами (наприклад, неокласицизм) [324, с. 191]. Є. Гончар пояснює появу «неоявищ» спіралевидним розвитком мистецтва, який характерний поверненням до попередніх історичних етапів на якіснішому рівні [120, с. 4].

Таким чином, неофольклоризм характерний новаторським перетворенням композитором фольклорного джерела, освоєнням глибинних пластів фольклору з використанням виражальних засобів, в тому числі й мистецтва архаїки з його складністю і суперечливістю, зрощенням фольклорного початку із сучасною реальністю. Музика неофольклоризму

позначена осягненням закономірностей музичної свідомості, її глибинних фольклорних основ, їх об'єктивації на відповідних художніх рівнях; переосмисленням способів осучаснення багаточисельних інтонаційно-жанрових пластів, які широко використовуються в сучасній музичній народній творчості. Композитори все частіше поряд з сучасними техніко-композиційними засобами включають фольклорні елементи до своїх індивідуально-авторських стильових систем. Музичні твори нефольклорного напрямку, відтворюючи зовнішню барвистість українського народного життя, природно втілюють особливості національного характеру, мови, естетично-етичні настанови.

У музичному неофольклоризмі знайшли своє місце: антиромантична тенденція, яка на противагу романтичній чуттєвості і імпресіоністичній витонченості внесла динаміку руху, енергію і дієвість ритму; ідеї свободи і бунтарства, втілення яких вело до розриву з академізмом та до пошуку нових життєвих ідеалів і нових засобів музичної мови; протипоставлення колективного світовідчуття індивідуалістській свідомості, одинокості, страху; перегляд понять народне і національне через синтез національного і європейського, сучасного та стародавнього.

У культурі спостерігається інтеграція мистецтв на основі можливостей їх синтезу як результату історичного розвитку, збагачення і вдосконалення панівних ціннісних орієнтацій. Взаємодія мистецтв породжує художні новоутворення, спроможні цілісно представляти всі види художньої діяльності на основі інтегративного руху художнього образу, коли музика, слово, жест, пластика, статика та динаміка зображення синтезовані. Взаємодія мистецтв породжує в культурі таке нове явище, як етнофестивалі.

Організатори фестивалів прагнуть пробудити інтерес до історичної спадщини, відродити та інтегрувати в сучасний світ різноманітні етнічні традиції. Завдяки фестивалям зберігається й актуалізується національна мистецька спадщина, розвивається і популяризується етнотворчість, виявляється і підтримується обдарована творча молодь.

Народні традиції продовжують жити і в масовому мистецтві. Адже масова культура досить часто спирається і на фольклорну традицію, і на професійну культуру. Нині в Україні є чимало рок- та поп-гуртів, які адаптують українську співочу традицію під сучасну музику (гурти «Тартак», «Воплі Відоплясова», «Мандри», «Гайдамаки», «Очеретяний кіт»).

Розмаїття форм і видів музичної самодіяльності, зокрема фольклорних ансамблів, клубів авторської пісні, ВІА та рок-груп, а також синтетичні види творчості сценічного і побутового характеру станвлять досить строкату картину. Досить вільні в структурно-організаційному відношенні, вони безапеляційно асимілюють найрізноманітніші культурні традиції не тільки професійного, а й побутового мистецтва, зокрема: музикування, співу, танцю, фольклору, технічної творчості, ремесла, спорту, туризму тощо. Власне художні традиції тут також можуть бути досить різноманітними. Наприклад, ВІА-рок-групи, що в основному наслідували норми західної рок-музики, демонстрували потяг до традицій вітчизняної культури, народної творчості, зокрема гітарної пісні, балади, романсу.

Звернення до засобів сучасної композиторської техніки, загострених гармонічних і тембрових барв, застосування системи лейтмотивного розвитку і музично-образних посилань допомагають підкреслити закладену в фольклорних мелодіях динамічну силу, перетворити їх на матеріал музично-драматичної розповіді.

Фольклорні риси, пов’язані з народнопісенною творчістю карпатського регіону, переважають у поетично-мелосних особливостях пісні «Скрипка грає» Ю. Рибчинського та І. Поклада. Так, у приспіві пісні «Скрипка грає» використано особливості широко відомого пісенного прийому, типового для музичного фольклору Закарпаття, – «співанку», що характеризується «двоквадрантною» структурою куплетів.

Багатством фольклорних інтонацій характеризується пісенно-естрадна музика сучасного українського композитора О. Злотника – автора численних

п’єс для виконання на електронних музичних інструментах, естрадними ансамблями та рок-групами.

Твори фольклорної орієнтації, написані на початку 90-х рр. (Л. Дичко, О. Козаренко, Г. Овчаренко, В. Степурко та ін.), швидше завершують тривалий і плідний етап фольклоризму, ніж відкривають нові підходи. З фольклорними ідеями тепер експериментує масова культура, де й спостерігаємо етнізацію субкультурних явищ.

Сучасне мистецьке життя включає в себе те, що створено понад двохтисячолітнім розвитком людської думки і те, що дає розвиток науки, філософії, мистецтва у наш час. Насправді, не все створене людством протягом його історії, зберегло свою актуальність і практичне застосування; що усвідомлюється як цінність, зберігається і утворює глибокий пласт культурної традиції.

Пісенна фольклорна традиція входить в контекст сакральних вокальних шкіл, і, навпаки, згодом сакральні вокальні школи впливають на сучасний музичний простір, де домінує фольклорна традиція. Важливо зазначити, що еквівалентність сакралізації та десакралізації в певній мірі стає симетричною в контексті неоміфологізму в сучасній музичній культурі. Міф в широкому розумінні як міф глибинний, етнокультурний і міф сучасний, рефлексивний, який несе в собі величний простір синтетичного самоздійснення митця, стає головним чинником культуротворення.

Сакральний простір – той вимір, що належить традиці, образу релігійного, музичного контексту, який важливий для розуміння цінності сучасного міфа. Міф без сакрального топосу стає просто грою в слова або грою в розмаїття можливих дискурсів. Варто зазначити, що сакральні ознаки вокальних шкіл мають своє літургійне забарвлення. Так, ідеї музичного неоміфологізму глибоко пронизують вітчизняну професійно-хорову традицію до наших днів. Зокрема, пісенна фольклорна традиція, за твердженням Ю. Маслової, є стрижньовою для діяльності сакральних вокальних шкіл, які згодом впливають на сучасний музичний простір, де

домінує фольклорна традиція. Причому еквівалентність сакралізації та десакралізації в певній мірі стає симетричною в контексті неоміфологізму в сучасній музичній культурі [305].

До вивчення літургії звертається багато дослідників. Літургія розуміється не лише як складова церковної події, але і як певна реальність онтологічного єднання людини з абсолютом. Людина, яка вірить, людина релігійна, вступає у відношення до абсолюту. Відбувається те, що вона звертається до певної абсолютної особистості і у своєму власному житті. Особливо у європейській культурі це обертається пошуками абсолютної істини або істини, яка загублена.

Аж до XVII ст. церква була головним центром продукування музичної освіти, засадою того професіоналізму, який давав можливість здійснювати в рамках церковних форм музикування можливість самоздійснення духу і створення того високого горизонту культури, який Сергій Хоружий визначає як антропологічну межу у богоспілкуванні.

З часу прийняття християнства Руссю виникають центри чернецтва, починає формуватися самобутня культура. Ця культура починає розвиватися в монастирях, церковних школах, а також в спеціальних центрах, зокрема в придворній певчій Капеллі Санкт-Петербургу, школі співу та інструментальної музики міста Глухів. Тут здійснювали базову підготовку співаків для хорового церковного канону. Окрім них, існує безліч інших шкіл, проте варто зазначити, що саме монастирський тип давав можливість завершеного духовного злету і звернення до тої тиші, яка є межею будь-якої вокальної модальності в контексті сакральної реальності богоспілкування.

В сучасній музиці щодо, скажімо, неоморфологічних тенденцій музики Л. Дичко, Ю. Алжнєва можна зазначити, що це – теж сакральне мистецтво. Однак сакральність в певній мірі належить поганській традиції, але і тут можна відчути мотиви візантійських монодій, поліфонію партесного концерту. Тобто, симбіоз відбувається у рамках як відродження язичницького світу, так і неохристиянських інтерпретацій хорової культури.

Це особливо прослідковується в музиці Лесі Дичко. Це – нова сакралізація, на відміну, від десакралізації, яка призводить до антитез, до складних алюзій і до складних інтроверсій. Тому виникає така складна музична форма та складні поліфонічні хорові вокалізи.

Водночас поява у музиці ХХ століття атоналізму, додекафонії, серіалізму, сонаристики тощо засвідчує революційні перетворення століттями створюваних систем музичного мислення, а прагнення до винаходів, експериментів у засобах виразності, спрямованість на поновлення всієї системи музичної мови нерідко призводить до переваги «новаторського» над «традиційним». Безумовно, що сам по собі експеримент цілком допустимий і навіть необхідний для розвитку музичної культури, але головним є те, який саме зміст криється за цим поновленням, наскільки органічно воно поєднується з використанням традиційних засобів музичної виразності. Як підкреслює А. Резников, «часто стійка, демонстративна неприязнь композитора до традиційного музичного матеріалу позначається на негативному ставленні до тих художніх форм, які буцімто «віджили» своє в музичній практиці» [399, с. 52]. У цьому зв’язку значно ускладнюється аналіз такої музики, спосіб її об’єктивної оцінки; з’являється необхідність діалектичного розгляду сучасної музичної культури з урахуванням всієї сукупності її зв’язків з такими явищами, як сучасна філософія, мораль, соціокультурна ситуація тощо.

Останнім часом вплив масової музичної культури, яка посідає істотне місце в суспільно-культурному житті суспільств, наразі значно поступається розмаїттю проявів індивідуалізованої культури, що існує на мікрорівні соціального середовища, сприяючи інтенсивному творчому культурному розвиткові особистості. Звичайно, масова культура існує і в інформаційному суспільстві, однак маніпулятивний вплив її на особистість у цивілізованих країнах світу є досить незначним порівняно з минулими десятиліттями. Якщо західна, особливо американська, культурна індустрія виробляє велику кількість духовної продукції, яка має певні ознаки масової культури, то ця

продукція розрахована насамперед не на внутрішнього споживача, а на аудиторію країн «третього світу».

Майже всі дослідники сучасної масової культури констатують її міфотворчість. Притаманний він і масовій музиці як її складовій. З метою прищеплення юрбі певних ідеологічних стереотипів та маскультурних міфологем створено технологію нав'язування культу «зірок» – кіноакторів, поп-музикантів, естрадних виконавців тощо. Масова популярність багатьох із них активно використовується політиками у своїх передвиборних кампаніях, з метою якомога широкого та інтенсивнішого впливу на психологію потенційних виборців.

Пропагування музичної поп-продукції у вестернізованому світі дедалі активніше в утилітарних цілях використовується технологами мережі шоу-бізнесу. Сучасні технології поп-музики спричиняють диференціацію слухацької маси, поділяючи її на так звані «цільові групи», націлені на споживання конкретних зразків маскультної продукції.

Сила впливу сучасної масової естради пояснюється також постійною соціальною потребою в міфі-ілюзії, що активно пропагується інститутом «зірок» естради, спорту, кіно, телебачення. Людині загалом властиво жити в оточенні міфів, тому міфологія стає одним з основоположних чинників її буття. Чутлива до соціального замовлення масова естрадна культура починає виробляти локальні ігрові міфи, які хоча й мають специфічного адресата і стосуються специфічної сфери життя, проте завдяки засобам комунікації швидко розростаються до загальносуспільного масштабу.

На розвиток естрадної пісні активно впливає потужний емоційно-психологічний та естетичний потенціал фольклору. Професійні композитори прагнуть максимально повно використовувати невичерпну скарбницю багатовікового українського народного мелосу. Так, пісні М. Мозгового становлять винятково важливий етап розвитку національної поетичної традиції, яка набуває особливої потужності і водночас інтегрується з традицією світовою. Тут спостерігається багато узагальнюючих, не

особистих кодів: біблійний, історико-легендарний, екзотичний, фольклорний (народнопісенний). Причому, народнопісенний доробок постає у митця у новій якості – як міфопоетизм, тобто відродження міфологічного світообразу в його унікальній здатності бути образним еквівалентом філософсько-поетичного змісту музики і тексту, зберігаючи, однак, національний тип світопізнання.

Одним із переконливих свідчень піднесення музичної культури є зростання її актуальних цінностей, збільшення кількості музичних творів, які становлять об'єкти естетичного засвоєння. Важливим завданням сьогодення є постійний пошук актуалізації творів минулого, переведення їх з потенційних в актуально діючі цінності. Будь-яке включення музичних творів минулого в сучасне художнє життя виявляється тим чи іншим тлумаченням цих творів із сучасної точки зору, відкриттям у них таких цінностей, які становлять інтерес для сьогодення. Тому встановлення актуальних цінностей класичного твору невіддільне від художнього пізнання сучасності. «Параметри класики» (Н. Яранцева), критерії оцінки творів минулого зумовлюються станом сучасної художньої культури й естетичної свідомості. У високорозвинутій художній культурі висота суспільного ідеалу, велич історичних перспектив викликають потребу осягнути попередні здобутки, в тому числі й музичні.

Для сучасної художньої культури шедеври минулого являють собою не лише цінності майстерності, еталонів професіоналізму, хоча й цей бік суспільного функціонування класичного мистецтва досить важливий. Головне полягає в тому, що засвоєння прогресивних традицій світового мистецтва виховує в людині переконливість про історичну необхідність гуманістичного ставлення до світу, незаперечно доводить, що сучасна дійсність підготовлена усім попереднім історичним розвитком людства, яке є практичним розв'язанням проблеми особи і суспільства. Саме над цим замислювалися і працювали митці-гуманісти всіх часів [364, с. 138].

Величезні інформаційні пласти минулих століть, навіть до міфічної епохи першотворень, були активізовані людською свідомістю ХХ ст. у пошуках генезису власного буття. Минуле парадоксально стає нашим теперішнім. Його тексти, знаки, символи проявляють себе у культурі сучасності через існування цитат, транскрипцій, алюзій, ремінісценцій і осмислюються по-новому. Ставши однією з аксіом сучасної культури, феномен «чужого» тексту вивчається сьогодні зі зростаючим інтересом. Якщо з 60-х років ХХ ст., часу полістилістичного «вибуху», головною метою в осягненні явища було дослідження музичної «матерії» (рівнів засвоєння запозиченого матеріалу, особливостей нової стильової якості культури), то сьогодні виявляється актуальним детальне вивчення його семантичного наповнення, пошук аспектів, що допомагають осмислити глибинну сутність, виявити в тотальній варіативності «чужого» тексту відбиток деяких глобальних тенденцій культури сучасної епохи.

Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення – центральний у даній роботі – раніше не був активізований науковим музикознавством. Інтенція є спрямованість розумової діяльності людини на вирішення певної задачі, на пізнання об’єкта. Введення аспекту неоміфологічних інтенцій художнього мислення, тобто свідомої спрямованості сучасного творчого мислення до міфологічного світорозуміння, симптоматично виникає при аналізі культурної ситуації і феномена «чужого» тексту в ній. З одного боку, головною гносеологічною категорією сучасності виступає діалог (який іманентно містить спрямованість до «іншого», «чужого« у процесі пізнання і самопізнання), а з іншого, – важливим напрямком культурної ментальності ХХ ст. є неоміфологізм (при цьому міфологема в художньому тексті розглядається сучасними дослідниками як різновид «чужого» слова).

В одній зі своїх праць М. Бахтін зауважив, що два смисли, які зустрілися, не можуть не вступити в діалог. Більше того – смисл може актуалізуватися тільки зіткнувшись з іншим смислом. Оригінальний варіант перетину відмічених «смислових шарів» можна простежити в сучасній

інструментальній музиці, де звернення до «чужого» тексту відзначено неоміфологічними інтенціями художнього мислення.

Отже, проявами українського неотрадиціоналізму в музичній культурі нашого часу є неоміфологізм та – у вужчому розумінні – музичний неофольклоризм, який постає істотною складовою неоміфологічного дискурсу. Нині неофольклоризм набуває статусу найхарактерніших явищ художньої культури України кінця XX – початку XXI століття. Саме він визначає найбільш впливову загальностильову тенденцію.

Важливим завданням сьогодення є актуалізація творів минулого, переведення їх з потенційних в актуально діючі цінності. Будь-яке включення музичних творів минулого в сучасне художнє життя виявляється тим чи іншим тлумаченням цих творів із сучасної точки зору, відкриттям у них таких цінностей, які становлять інтерес для сьогодення. Тому встановлення актуальних цінностей класичного твору невіддільне від художнього пізнання сучасності.

6.2. Потенціал традицій хореографічної культури

Сучасний світ, за всієї різноманітності його проявів, із суто культурологічного погляду розвивається у взаємодії двох потужних тенденцій, що чітко виокремилися наприкінці XX ст. Перша з них – глобалізація, що закономірно передбачає утворення «спільного поля життєдіяльності» для всіх народів земної кулі. Згідно з нею, етнічна специфіка, відособленість змінюються взаємопроникненням усіх форм і явищ життя різних народів. Це взаємопроникнення відбувається на глибинно-смисловому рівні. Друга тенденція – повернення до національних традицій, що передбачає не просто формальний, а змістовий аналіз при створенні нових, модерних форм і композицій з використанням лексики народного танцю.

Танець як засіб вираження емоційно-позитивної сфери людської свідомості, поряд з музикою, від доби первісного суспільства посідає вагоме місце у життєдіяльності народів світу. Розкриваючи у танці трудові процеси й військові епізоди, концентровано втілюючи у них переживання радості, страху або горя, люди наділяли ритмічні дії магічними властивостями, оскільки вважали, що від них залежить сприятливий перебіг подій. Донині обрядово-ритуальні танці побутують в африканських племенах й у багатьох народів Сходу. Зокрема, індійська філософська думка традиційно кваліфікує музику як синтез мистецтв – співу, гри на музичних інструментах і танцю [331, с. 45].

Професійна хореографія почала розвиватися в Європі з кінця XIV ст. на основі придворного танцю, постійно збагачуваного елементами народних танців, окремими виразними засобами античних танцю та скульптури. Початково у танцювальних виставах при дворах феодальної знаті була задіяна навчена челядь. Ці перші балети складалися з окремих номерів (виходів), об’єднуваних, як правило, міфологічним сюжетом.

Наприкінці XVIII – на початку XIX ст. з’явилися класичні форми танцю (поєднання сольного виконавства з кордебалетом). Відчутного розвитку набуло мистецтво хореографа – автора й постановника балетів. Вагомий внесок у розвиток класичної хореографії здійснив Ж. Новер – винахідник виразного і змістовного танцю («Листи про танець», 1760 р.). К. Блазис запропонував у XIX ст. систему навчання танцівника, засновану на п’яти позиціях ніг. Вимоги класичного балету (віртуозна техніка, виразність і строгість танцювального рисунку) були майстерно втілені у творчості італійських, французьких та російських виконавців. Утверджувались хореографічні традиції – естетично-прикладні принципи, композиційні прийоми, художня мова й танцювальні форми минулого, які витримали випробування тривалим культурно-історичним часом.

Хореографія – це синтетичний вид мистецтва, що відображує дійсність у поліжанрових художніх формах, передаючи думки, почуття й переживання людини за допомогою виразних пластичних рухів певної ритміки. Причому

добір хореографічних поз і рухів завжди узгоджується зі скульптурною виразністю танцю, а розміщення танцюристів у просторі підвладне певним орнаментальним і графічним закономірностям.

Синтетична природа мистецтва хореографії, позначена органічною взаємодією зорового й чуттєвого, є глибоко закоріненою в архетипові синкретичного прадавнього мистецтва давнини. У 1912 р. І. Стравінський, рефлексуючи над мистецтвом балету, зокрема, паризькими постановками класичних музичних творів, писав: «Занадто незначною була хореографічна література – і нам, що мріють про відродження пластичного мистецтва руху, довелося задовольнятися спочатку переробками – «Сильфіди» – Ф. Шопена, «Карнавалу» – Р. Шумана, «Шехеразади» – М. Римського-Корсакова, etc. etc...» [450]. Живописно-зображальний характер музики та споглядальна лірика, властиві творам останнього, пов’язані зі світом казки, поезією російської природи й картинами народного побуту.

Сучасні масові свята пісні й танцю органічно споріднені з традицією майданних дійств епохи Ренесансу – подібно до того, як спортивні змагання сягають своїм корінням античної культури. Видовищно-зорова специфіка сучасного художнього мислення відбилася на характері сприйняття музики й літератури: людина постінформаційної, комп’ютерної цивілізації якісно по-новому читає й слухає. XX ст. позначилося якісно новою зацікавленістю пластичною образністю. «Від пантоміми до балету, – справедливо зазначив відомий російський музикознавець і композитор Б. Асаф’єв, – сягає неозора видовищна сфера театру» [16, с. 323].

Прагнення зрозуміти зміст танцю й передати самобутню красу його першоджерела, донести до глядача виразність мелодії, живу пульсацію пружинного ритму й глибину почуттів є можливим, лише спираючись на потужну традицію. Золоту скарбницю народної хореографії складає сукупність стереотипів традиційних танцювальних рухів, інтерпретованих сучасними балетмейстерами.

Практичне значення найдавніших традиційних танцювальних рухів спрямовувалось на підготовку людини до участі у полюванні, спільній обробці землі, пізніше у військовій справі тощо. Танцювальна лексика поступово набувала художньо-естетичного забарвлення, стаючи виражальним засобом духовно-культурного потенціалу народу. Тому й сучасне відродження народних танцювальних традицій можливе лише за умови розуміння останніх не як стереотипів відтворення минулого, а як ціннісно насиченого механізму реалізації культурної спадкоємності поколінь.

Тому безумовно позитивної оцінки заслуговує репертуарна зорієнтованість професійних та самодіяльних танцювальних колективів на український національний фольклор та етнографію. Існують, наприклад, етнографічні колективи зорієнтовані переважно на виконання автетичних фольклорних творів за місцевим матеріалом. Їх контингент складають переважно люди літнього віку з невеликим прошарком молоді. Незмінною популярністю у масової аудиторії користуються традиційні (первозданні й стилізовані) народні танці, хороводи та жанрові пісні.

Виконуючи їх, артисти імпровізують перед глядачами, поєднуючи пісню з танцем та ігровими діями. Виразними засобами виступають тут музичний зміст та стилізовані національні костюми. Виконувані твори не підлягають академічній обробці, вони лише іноді коригуються з врахуванням глядацької аудиторії. Такі колективи існують, як правило, завдяки співпраці учасників-аматорів й керують ними також аматори – знавці місцевих художніх традицій. Компоненти їхнього репертуару мають не лише історико-етнографічне значення, а й збагачують знання слухачів про фольклор й дають їм естетичну насолоду.

Сучасне хореографічне мистецтво, увібравши в себе усі риси постмодерністської культури розвивається за принципами відриву від традицій (модерн, джаз-модерн, контемпорарі та ін.). Діяльність ансамблів танцю, зокрема народного спрямування, розкриває нові їхні мрії й надії, сутність їхнього національного характеру.

Відродження української національної культури у сучасних умовах є неможливим без поглибленого вивчення витоків традиційного народного мистецтва, стародавніх звичаїв, обрядів та вірувань тощо. Лише за умови переосмислення й шанобливого ставлення до етнокультурних стереотипів майстрів вітчизняної хореографії триватиме подальша акумуляція народної танцювальної традиції. З огляду на це традиції народної хореографії є одним з важливих засобів духовного відродження нації, вагомим чинником її самоствердження. Недаремно балетмейстери і виконавці на основі фольклорних зразків створюють нові види танцю, розвиваючи і збагачуючи хореографічну традицію. Насичення її творчою фантазією режисерів-хореографів та виконавців є запорукою створення високохудожніх сценічних композицій, в яких відображаються соціальні й креативно-естетичні ідеали народу.

Традиційне мистецтво народного танцю здавна виступало потужним засобом етнокультурної самоідентифікації й прищеплення національної самосвідомості. Сучасне прагнення до духовного відродження та гуманізації культури пов’язане зі зверненням до культурної спадщини та усвідомленням її неперехідної цінності. Традиційне мистецтво, зокрема мистецтво танцю, у цьому контексті виступає одним з найважливіших засобів збереження культурних традицій, а відтак – набуває ознак вагомого фактора національного самоствердження.

Народній хореографічній культурі належить велика роль у формуванні національної свідомості. Це положення є безпростовним з огляду на те, що західнокультурна експансія потужно сприяє втраченню українських хореографічних традицій. Звідси – особливо актуалізується культурно-просвітницька діяльність академічних й самодіяльних хореографічних колективів з урахуванням художньої синтетичності феномена танцю.

При цьому проблема художнього синтезу має ніби два полюси. Один із них являє собою результат діяльності людини (тобто штучно створену модель нескінченно багатого світу), другий демонструє саме джерело такої

можливості адекватного відбиття об'єкта в суб'єкті – це цілісність людської природи, що аналогічна цілісності всього універсуму. В діапазоні, обмежуваному цими полюсами, міститься сукупність проблем, які пов'язані із синтезом як досягненням і як процесом художньої творчості.

Важливою передумовою становлення синтетичних систем у мистецтві є внутрішньо притаманна людині здатність до системного моделюваня культурно-історичного образу світу. Внаслідок утворюється певний підсумковий, загальнозначущий художньо-естетичний канон, спільний для всіх синтетичних мистецтв певного історичного періоду.

У свою чергу, синтетизм творчості в неотрадиціоналістичному ракурсі випливає з найдавніших традицій синкретичного сприйняття людиною навколишнього світу. В умовах докорінної корекції канонізованих художніх систем й хаотизації окремих компоненті художнього процесу посилюється прагнення відновлення синтетизованої рівноваги креативно-мистецьких здібностей людини, оскільки природна внутрішня єдність людини (цільність усвідомлення нею світу за допомогою всіх органів відчуттів і ментальних здібностей) протистоїть хаотичності й безладдю. Тому прагнення до синтезу, особливо в мистецтві – це прагнення злиття людини з сучасним світом із одночасним визначенням свого місця в усьому світі. До того ж процес синтезування підкріплюється бажанням абсолютизувати й інтерпретувати все суще, і саме в тих формах, у яких воно розуміється і втілюється на даному етапі історії.

В епохи, для яких синтез мистецтв був нехарактерним через відсутність цілісного ідеалу, внутрішня (не завжди чітко реалізована) здатність людини до творчості, відчуття неї себе єдиною сутністю, яка взаємодіє із хаотичним зовнішнім світом, стає чинником спрямування художника до нових відкриттів у галузі художніх форм. Класичному мистецтву з часів античної культури властиве «розчинення» митця у змодельованому ним світі й відповідна творчість у межах прийнятого канону, який є точкою опори перед новим художньо-креативним «стрибком у світ».

Театральний синтез мистецтв, до якого відноситься й мистецтво сценічної хореографії, реалізується у процесі сценічної постановки твору при органічному поєднанні музики з танцювальною пластикою. Тут синтез мистецтв досягається не шляхом механічного «злиття» різних мистецтв, а завдячуючи синтетичному характеру театрального (відповідно, і сценічно-хореографічного) мистецтва. Мистецтво театру як таке, за твердженням англійського режисера Г. Крега, генетично розвинулося із танцювальної дії-руху. Відтак, справедливо вважати танцівника історичним попередником драматурга. В балеті у рафінованому вигляді зосереджена дієва сутність театру, – писав видатний радянський режисер А. Таїров [455, с. 105]. Сміливий реформатор сцени, він був прихильником «синтетичного театру» передусім романтичного й трагедійного репертуару, виховання актора як носія віртуозної драматичної майстерності, котрий рівною мірою володіє прийомами музичного й пантомімічного мистецтва, пластичною довершеністю мізансцен. Яскравою формою об'єктивації сценічно-драматичної дії вважав мистецтво танцю Р. Вагнер [66, с. 531-532].

Мистецтво хореографії зародилося в первісних синкретичних обрядових дійствах і поступово розвинулося у самостійний вид із танцювальними традиціями, музично-танцювальними формами. Ще у давнину музика, «запам'ятавши» у своєму звучанні танець та пантомімічну дію, спромоглася поза зоровим рядом асоціативно інтерпретувати хореографічні образи. Пізніше у кожного народу під впливом соціально-історичних і географічних умов життя склалися власні самобутні хореографічна мова й пластична виразність, координація танцювальних рухів з музичною ритмікою.

Досліджуючи народну хореографічну культуру Київської Русі у контексті подальшого розвитку музичного й театрального мистецтва, мистецтвознавець О. Єльохіна зазначає її якісну специфіку у порівнянні з танцювальною культурою греко-православної Візантії, незважаючи на подібність культурно-еволюційних процесів. Ці два типи танцювального мистецтва розвинулися на базі різних художніх традицій: греко-античної

(Візантія) та слов'янської (Русь) [175]. Старослов'янська традиція танцю відтворювалась у народному середовищі практично без змін, тоді як стереотипи стародавнього театралізованого танцю фактично припинили існування зі знищенням Візантійської держави [175].

Вагомим є внесок у театрально-сценічну популяризацію українського народного танцю видатного російського актора М. Щепкіна. Він першим приніс на театральну сцену самобутню «малоросійську народність» з усім її невичерпним гумором та комізмом», реалізувавши потужну альтернативу засиллю грубих фарсів та карикатур на співучу поетичну Малоросію, яка дала нам Гоголя. Щепкін тому міг це зробити, що його дитинство і молодість минули на Україні й що він зріднився з її звичаями та мовою [413, с. 8]. До того ж геніальний російський актор був одним з фундаторів народних традицій сценічного виконання українського танцю, підпорядкованого розкриттю характеру персонажа й колізій вистави.

Реалістичні й глибоко народні акторські традиції М. Щепкіна, зокрема на ниві сценічного виконання українських народних танців, відродилися й розвинулися у натхненній артистичній творчості корифеїв національного класичного театру. В останній чверті XIX ст. у багатогранній подвижницькій сценічній діяльності М. Заньковецької, М. Кропивницького, М. Садовського та П. Саксаганського щепкінські традиції виконання народних українських танців «в образі» розквітли, утвердилися на українській театральній сцені й набули всезагального визнання.

Щепкінське мистецтво являє яскравий приклад «характерного танцю», який завжди ґрунтувався на народних традиціях. У початковому тлумаченні (XVI – XVII ст.) такого танцю властива велика кількість характеристичних рис жанрово-побутового образу. Після новеррівських реформ (XVIII ст.) значення цього хореографічного жанру еволюціонувало до техніки сценічної обробки народних танців. Зазначений процес досяг апогею протягом XIX ст. завдяки розвиткові романтичного балету з яскравим національним колоритом, заснованого французьким балетмейстером Ж. Перро.

Створення всеохоплюючого відшліфованого століттями комплексу рухів системи класичної освіти відбувалося на фоні відсутності професійного навчання характерному танцеві. Останнє деякою мірою можна пояснити зверхнім ставленням до самого жанру характерного танцю, та й танцювального мистецтва, пов'язаного з ним. У 90-рр. XIX ст. професором Санкт-Петербурзького імператорського театрального училища О. Ширяєвим було здійснено спробу впровадження екзерсисів з характерного танцю. Уроки його було запроваджено у двох старших класах зазначеного закладу, хоча тренування не вважалося першочерговим навчальним предметом. Поступово виокреслювались осмобливості академічної форми інтерпретації окремих характерних національних танців. В основу останнього покладено методики професійної класичної хореографічної підготовки. Врешті сформувалося поширене донині тлумачення терміну «характерний танець»: це або національний танець, оброблений у відповідності з канонами сценічного мистецтва, або ж танець, позначений характеристичним началом: матроський танець, російський, польський і т.п.

Характерні танці, зважаючи на особливу увагу балетмейстерів до народного мистецтва, набули першорядного значення у цілій низці виразових засобів хореографічної вистави. Тому цілком справедливо визначати характерний танець як своєрідний синтез народних танцювальних рухів у хореографічній манері класичної виконавської школи.

Досліджуючи феномен традиційного хореографічного першоджерела, слід апелювати не до дзеркального відновлення стереотипного зразка, а його формотворчого принципу, до традиції як потужного духовно-креативного механізму. Особливо актуальним у сучасній хореографічній творчості є врахування фактору інтернаціоналізації – плідного взаємозапозичення хореографічних набутків різних народів. Йдеться, зокрема, про активний зворотній вплив на українську танцювальну народну культуру польських мазурки і краков'яка, угорського чардашу, білоруської лявонихи, російської «барині» тощо. Поряд з іншонаціональними народними танцями різні

верстви населення протягом XIX ст. пройнялися культурою бального («панського») танцю на зразок вальсу й полонезу, які інтегрувалися у побутову культуру міського та у сільського населення завдяки активній діяльності кріпацьких театрально-оперно-балетних труп.

Доречно констатувати, що український козачок нерідко виступав поширеним репрезентантом придворно-поміщицької «малоросійської моди». Поряд з бальними танцями, світську хореографічну культуру також представляли міські вуличні й «ресторанні», («корчемні») танці єврейського та циганського етнічного походження, виконувані під спів куплетів або романсів.

Російський класичний балет у процесі своєї історичної еволюції збагачувався й запозиченими елементами української традиційної танцювальної лексики. Багато сучасних класичних рухів у різних інваріантах є зверненням передусім до лексичного потенціалу українського народного сценічного танцю. Заслуговують уваги повітряні тури чоловічого танцю saut de baskue, виконання яких межує з еквілібристикою (подвійні тури-дуплі, подвійні тури з притиснутими ногами, розніжка у турі й деякі ін.). Синтезування техніки обертання, властивої українському жіночому й en dedans (як виняток еп dehors), сприяла створенню низки жіночих українських круток: веретено, крутка по діагоналі на одній нозі, крутка з флік-фляком тощо.

На кожному культурно-історичному етапі розвитку суспільства синтезування мистецтв набуває своєї специфіки з урахуванням художніх традицій окремих територіально-регіональних зон, супроводжуючись взаємозапозиченням ідейно-художніх принципів. В кінці XIX – на початку XX ст. в українській хореографічній культурі окреслилася тенденція театралізації традиційного народного танцю з технічним ускладненням й довільною інтерпретацією фольклорних зразків. Українська дослідниця Д. Бернадська вважає, що культурний синтез хореографічного мистецтва у XX – на початку XXI ст. виявляє домінанту національної тематики, національних

образів та ідей, втілених у національних культурних архетипах. Українське хореографічне мистецтво в цей період, на її думку, визначають провідні тенденції: інтеграція, освоєння інновацій західноєвропейської культури, впровадження їх у тканину української культури, відновлення і збагачення українських традицій [38, с. 12].

Традиції української танцювальної драматургії особливо рельєфно втілилися у творчій діяльності М. Кропивницького. Більшість сценічних творів цього видатного вітчизняного драматурга, актора, режисера і композитора щедро насичені танцями і піснями. Про їх важливу роль у структурі п'єс свідчать принаймні жанрові визначення, подані у підзаголовках автором: «Комічна оперета», «Фантастична комедія-оперета», «Комедія у 3-х діях з співами» та ін. Митець мріяв створити оперу за гоголівським «Вієм» (написав лібрето й підібрав частину музичного матеріалу), а його «Зальоти соцького Мусія» («Пісні в лицях»), названі оперетою-дивертисментом, являють собою оригінальну за формою музичну композицію, побудовану на матеріалі українських народних пісень.

Отже, народні українські танці, що використовувались у виставах М. Кропивницького, творчо збагачувались. Його акторська і режисерська практика, осмислена з принципових позицій художника-реаліста, була школою вищого ступеня театрального мистецтва, який і визначав новий етап у розвитку українського театру.

М. Садовський також працював у руслі реалістичної традиції, продовжуючи розвивати основи українського народного танцю на національному драматичному матеріалі і послідовно борючись проти балаганщини і вульгаризації народного мистецтва.

Розвиток традиційної української танцювальної культури на початку XX ст. відбувався у взаємодії різних тенденцій, що відображає характерний для даного періоду і художній пошук. Найбільш потужною тенденцією виявився активний взаємовплив і взаємозбагачення національних культур. У першій чверті XX ст. українські радянські хореографи були вже професійно

підготовленими до синтезування класичної й народної хореографії. Це сприяло наявному піднесенню нашого національної балетної хореографії на новий, високоякісний рівень.

Проте, радикальні прихильники осучаснення мистецтва балету закликали до нівелювання специфіки цього сценічно-театрального жанру й розчинення його в інших різновидах видовищного мистецтва. Вони намагалися протиставити класичній хореографічній традиції синтетичні пантомімічні вистави з використанням ритмізованої пластики, театралізованої фізкультури, елементів акробатики й художньої гімнастики.

Намітилися нові режисерські підходи й були запропоновані глибокі трансформації хореографічної лексики із запровадженням елементів революціонізованої символіки та постклассичного музичного оформлення спектаклів.

На кожному окремому історичному етапі спостерігається певний процес взаємодії (унаслідок чого виникає якісно новий синтез мистецтв) чи взаємовідторгнення деяких видів або жанрів мистецтва, утворення нових традицій на основі вже існуючих. Традиційними є виконання окремих хореографічних па, темпоритмічні характеристики тих чи інших рухів, образів. Завдяки цій функції народна хореографічна культура спроможна опрацьовувати джерельні фольклорні зразки та втілювати їх у сценічних постановах, впливаючи як на глядачів, так і самих виконавців.

При видимій сталості та регламентованості форм, народний танець засвідчив відкритість новітнім трансформаціям. Він пропонував ніби загальну канву, а узори на ній кожний танцюрист вишивав по-своєму, залежно від своїх уподобань і здібностей. Кращі з цих узорів переймалися іншими, закріплювались, перетворювались на традицію, щоб стати основою для наступних трансформацій.

Виконавці народних танців в кожній історичній епосі переймалися новими пластичними віяннями, відкидаючи застаріле та вносячи нове. У своєму історичному русі хореографічні лексичні форми епізодично

змінювалися одна на іншу, і далі попередні змінювалися наступними. Зазначені модифікації, послідовна переробка дозволила багатьом танцювальним жанрам пережити століття. Закономірним наслідком цих процесів стало реформування традиційного українського танцю, що відбувалося за двома напрямками: на основі класичного танцю та відмежуванням і навіть розривом з його академічними традиціями, впровадженням нових танцювально-лексичних форм.

За всієї, здавалося б, стійкості й регламентованості форм, народний танець завжди ніс в собі здатність до змін. Він пропонував ніби загальну канву, а узори на ній кожний хореограф вишивав по-своєму, в залежності від своїх смаків і здібностей. Найкращі з цих узорів переймалися іншими, закріплювались, ставали традицією, для того, щоб потім стати основою для наступного новаторства.

Трансформації, традиціям і прийомам переробки завжди належала велика роль в еволюції самого автентичного фольклору. Можна було б сказати, що вона є основною закономірністю його розвитку, важливим механізмом спадкоємності традицій. Процеси народження і формування того чи іншого танцю проходили по-різному, але в основі їх завжди лежала діалектична взаємодія колективної і індивідуальної творчості, коли рухи, фігури, придумані одним чи декількома хореографами чи танцюристами, видозмінювались, збагачуючись фантазією багатьох. Тому, реставруючи хореографічне першоджерело, потрібно намагатись відновити не стільки той чи інший зразок, скільки сам його формотворчий принцип, розглядаючи традицію як зерно, із якого виростає колос.

Класичний балет у період його розквіту на російському національному ґрунті збагатив передусім чоловічий танець за рахунок запозичень з української традиційної танцювальної лексики. Прагнення зрозуміти зміст танцю, передати самобутню красу народного першоджерела, донести до глядача теплу виразність мелодії, живу пульсацію пружинного ритму й глибину почуттів можливо, лише спираючись на потужну традицію. Золоту

скарбницю народної хореографії складає сукупність стереотипів традиційних танцювальних рухів, інтерпретованих сучасними балетмейстерами.

Самодостатність українського народного танцю як окремого сценічного жанру обстоював В. Авраменко, один із видатних хореографів XX ст. Як учень і послідовник В. Верховинця Василь Авраменко був добре обізнаний із педагогічною системою та науково-теоретичними дослідженнями свого вчителя в царині української народної хореографії і став гідним продовжувачем започаткованих ним традицій.

Проте в творчості В. Авраменка, для якого провідним став принцип аранжування, український народно-сценічний танець збагачується новими рисами і хореографічні композиції балетмейстера відзначились більш сміливими, в порівнянні із В. Верховинцем, інтерпретаціями та віртуозністю техніки виконання, розвиненою драматургією із застосуванням елементів театралізації.

На відміну від свого вчителя, котрий більше тяжів до лірики, В.Авраменко захоплювався героїкою доби козаччини, її волелюбними устремліннями, що й було відтворено у його хореографічних композиціях. Багато в чому він перевершив здобутки В. Верховинця – зокрема, в яскравій театралізації народного танцю, він сміливіше інтерпретував його, надаючи більшої віртуозності, поглибив драматургію, дійшовши навіть до форми балетного спектаклю. В. Авраменко увів український танець у кінематограф, видаючи перші звукові фільми «Наталка Полтавка», «Запорожець за Дунаєм», «Трагедія Карпатської України», «Забутий рідний край», «Маруся» та популяризував їх у Європі, Америці, Австралії.

Видатним композитором, хореографом, диригентом та етнографом В.Верховинцем (Костієвим) створено перший навчальний посібник «Теоорія українського народного танцю» (1919 р.). Його творчий спадкоємець П.Вірський розробив та запровадив новий метод аранжування танцювального фольклору на високому професійному рівні. Він не зупинявся на етнографічному відтворенні народних виконавських традицій, а розвивав і

збагачував народну хореографію використанням професійної лексики та виражальних засобів з хореографічного світового досвіду. Народні традиції розвивалися, поступово засвоюючи досягнення світової хореографії і музики. Проте особливості вітчизняного фольклору стали важливою опорою для кристалізації національної специфіки української хореографії, її оригінальних стильових особливостей.

Збагачуючи мистецькі традиції В. Верховинця, видатний український балетмейстер П. Вірський разом з артистами очолюваного ним Ансамблю танцю УРСР сформував яскраві хореографічні композиції з досвіду минулого та сучасного життя нашого народу. Такими є, зокрема, «Чумацькі радощі», «Гопак», «Новорічна метелиця», «Колгоспна полька», «Шахтарська святкова» і ін. За оцінкою критиків, ним було створено якісно «нову танцювальну лексику у сучасній українській народно-сценічній хореографічній культурі, яка сягнула рівня кращих класичних зразків» [55, с. 18].

Аналізуючи процеси розвитку сучасного хореографічного мистецтва, український мистецтвознавець К. Василенко наголошує на його органічному звязку з фольклорними традиціями. Фольклор, у свою чергу, є актуальним, допоки адекватно відображає діалектику суспільного життя, перебіг історичних подій й специфіку народного побуту. Обробка зі збереженням оригінальності традиційного народного танцю є найважливішим завданням хореографічної теорії і практики сьогодення. Творення нових танцювальних форм неможливе без заглиблення в архетипічні пласти національної музичної культури, народного епосу тощо.

Сценічно інтерпретуючи певний народний танець, балетмейстер має сумлінно поставитись до його змісту і форми, детально відтворити його образність, композиційну цілісність й складнокомпонентність художнього образу. Глибоке знання історії народного танцю, його колориту, специфіки народного художньо-образного мислення та психології є безумовною запорукою успішної сценарно-постановочної діяльності. Саме цією рисою

позначена багаторічна діяльність провідних балетмейстерів, керівників професійних та любительських колективів нашої держави на ниві розбудови сучасного національного народносценічного танцю.

Мистецька практика В. Авраменка, П. Вірського, В. Вронського, А. Гуменюка, М. Трегубова, А. Шекери й деяких ін. засвідчила безмежно широкі можливості народно-танцювальної образності, палітри постановочних форм й музично-хореографічної лексики шляхом синтезування традиційного і нового. Здобутки української народно-сценічної хореографії, інтегруючись у світову художню культуру і розвиваючись у взаємодії з її строкатими, найновішими тенденціями, залишається своєрідним явищем національного мистецтва. Серед різноманітних танцювальних, колективів, що працюють в обласних філармоніях і пропагують фольклорні й оригінальні зразки української хореографії, височить флагман національної хореографічної культури – ансамбль імені П. Вірського.

Продовжуючи традиції основоположників українського народного сценічного танцю й зберігаючи своєрідність національної хореографії, останнім часом спостерігається намагання діячів хореографічної культури, як її корифеїв, так і молодих митців народного сценічного танцю, відтворити найкращі зразки хореографічного мистецтва – В. Авраменка, В. Верховинця, П. Вірського, А. Гуменюка, всіх хореографів, які своїм вагомим внеском підняли українську хореографію до рівня світової.

Цьому практично сприяє діяльність широкої мережі професійних та аматорських хореографічних художніх колективів. Широко за межами нашої держави рельєфно репрезентовані концертною діяльністю всесвітньо відомі: Національний ансамбль танцю України імені П. Вірського, театр танцю «Заповіт» (Харків), «Таврія» (Автономна республіка Крим), «Донбас» (м. Донецьк), «Славутич» (м. Дніпропетровськ), «Зоряни» (м. Кіровоград), «Родослав» (м. Житомир), «Верховина» (м. Львів), «Надзбручанка» (м. Тернопіль), хореографічні групи Національного українського народного хору імені Г. Верьовки, Закарпатського, Волинського й Черкаського народних

хорів, Буковинського, Чернігівського та Гуцульського ансамблів пісні і танцю, Полтавської філармонії тощо.

У другій половині ХХ ст. в Україні поряд з традиційними формами автохтонного танцювального мистецтва, які значною мірою практикуються самодіяльними фольклорними колективами, успішно презентуються сучасні зразки народно-сценічного танцю, виконувані, окрім зазначених вище, мистецькими колективами хореографічних ансамблів «Дарничанка», «Дніпро», «Колос», «Шахтарський», «Юність», «Ятрань» й деяких ін. Набутки українського народного танцювального мистецтва, якісно еволюціонуючи від дивертисменту до сценічного танцю, справили вагомий вплив на становлення вітчизняного класичного балету («Пан Каньовський» М. Вериківського, «Лісова пісня» М. Скорульського, «Золотий обруч» Б.Лятошинського, «Чорне золото» В. Гомоляки, «Лілея» К. Данькевича, «Хустка Довбуша» А. Кос-Анатольського).

Досягнення сучасної української національної хореографії значною мірою завдячують діяльності національної балетної школи, керованої видатними хореографами (В. Авраменком, К. Балог, М. Вантухом, К.Василенкоом, В. Вронським, В. Верховинцем, П. Вірським, Г. Вороновим, О. Гомоном, А. Кривохижею, Р. Малиновським, В. Марущаком, В. Петриком, В. Смирновим та іншими), постановників дитячих та студентських хореографічних колективів (С. Зубатова, Б. Колногузенка, М. Коломійця, А. Короткова, Т. і М. Гузун, Є. Досенка, В.Вартовника).

Чимало творчих колективів будують свою діяльність за принципами художньої обробки та стилізації фольклорного матеріалу. Народно-сценічна хореографія позначена збереженням першооснови твору – здобутків танцювального фольклору, але відповідно до вимог сценічного мистецтва. Таке поєднання мистецьких зусиль дає можливість створення хореографічних шедеврів: «Хорумі» І. Моїсеєва, «Тимоні» Т. Устинової, «Запорожців» П. Вірського, «Різдвяної ночі» В. Вронського, «Берізки» Н. Надєждіної та ін. Художня розробка є вищою сходинкою фахової

трансформації народної творчості особливо у порівнянні з розробкою неіснуючої побутової теми. Яскравими зразками стилізованого фольклору – продуктами творчого пошуку видатних вітчизняних балетмейстерів, є танцювальні композиції «Повзунець» й «Чому верба плаче» П. Вірського, «Плотогони» М. Суслікова, «По дорозі на ярмарок» В. Макану та деякі ін.

На зламі XX – XXI століть виразних ознак набула тенденція синтезованих хореографічних форм, позначених пошуками оригінальних засобів виразності, жанровою розмаїтістю, дистанціюванням від традиційних лексичних елементів народного танцю, деяких канонів класичного танцю тощо. Репертуар популярного побутового танцю в Україні (гопак, аркан, козачок, метелиця і т.п.) органічно доповнюється виконавством російських, білоруських, польських, чеських, болгарських, угорських, циганських, німецьких та інших танців побутово споріднених етносів. Це сприяє відповідному збагаченню українського танцю новою лексикою і стилістикою, що може проявлятися окремими лексичними змінами у танцювальних рухах, хореографічних фігурах, особливостями музичного супроводу.

Фольклор у балетних постановках модифікується засобами застосування різноманітних видів пластики, зокрема, закорінених у стародавню календарно-побутову святковість та обрядовість зимово-весняної Масниці, літнього Купала, осінніх – обжинків, ярмарка й сільського весілля. Це сприяє відтворенню прадавніх мистецьких традицій, особливо важливому за участі молоді у обрядових святах. Таким же способом збагачується хореографічна мова, народжуються нові її форми, органічно включені до творення образності балетної вистави.

Протягом тривалого часу у балетному театрі формувалася традиція використання складних у технічному відношенні рухів з розряду «дрібної» техніки й ритмованої на музичній основі індивідуалізованої пантоміми у процесі створення образів комедійних персонажів. Примітними у зв’язку з цим є балети І. Стравінського «Жар-птиця» (1910), «Петрушка» (1911),

«Байка про лисицю, півня й барана» (пантоміма зі співом, 1916). Зі стилем бароко у балетному театрі асоціюється хореографічна лінія стилізовано-карнавальної образності. Слід зауважити, що європейський хореографічний класицизм заперечував гротескну сміхову традицію. Спираючись на народно-мистецькі традиції мімів та акробатів, а також середньовічного майданного гротеску з його гіпертрофованою образністю, сучасні танцівники виконують комедійні ролі трактирників, цирульників, праль, знахарів тощо.

Сучасне українське народне хореографічне мистецтво розвивається на основі синтезу емоційно наснаженого танцю з ритмізованою пантомімою, характеризуючись концентрованим утіленням психологічного розкриття реалістичної хореографічної образності сучасних характерів за допомогою мистецтва інтонацій та пластики

Мистецтво більшості з народних танцювальних колективів не лише успадковує набутки відомих майстрів хореографії, а й прагне відтворити колорит і самобутність культурних традицій рідного краю, заглиблюючись у фольклорні джерела. Зробити це стає все важче, адже молоде покоління рідко є носієм традицій. Шлях до відтворення можливий завдяки проведенню фестивалів народної творчості як серед професійних колективів, так і серед аматорів.

Сучасна українська народна хореографічна культура розвивається за загальними закономірностями розвитку світового хореографічного мистецтва. Для нашого часу активної взаємодії світових культур розширення мистецьких міжнародних контактів є цілком природним явищем. Процес культурної взаємодії взагалі іде углиб століть, продовжуючись у нашому сьогоденні. Бурхливі соціально-політичні події XX ст. в Україні сприяли стихійному взаємопроникненню національних культур, що пояснюється активною участю в них представників різних національностей, які мешкали в Російській імперії. Спостерігається потужний вплив і в хореографічній культурі України, обумовлений міжкультурними професійними взаємозв’язками. Останні об’єктивуються принаймні у трьох аспектах

розвитку українського хореографічного мистецтва: має місце присутність в культурі України танців інших народів або українські етнічні танці побутують за межами української держави; лексична адаптація запозичених танців з інших культур до нового національного ґрунту; трансформація танцювальних рухів та традиційного їх виконання із запозичених танців іншої культури. Таким чином, традиційна фольклорно-танцювальна культура українців позначена відкритістю новим мистецьким віянням.

Ставлення ж до самобутнього народного танцю як до екзотики або примітивного зубожілого експонату є концептуально помилковим і ідеологічно небезпечним стереотипом національної меншовартості. З іншого боку, намагання перетворити його у новомодний космополітичний євростандарт свідчить знову про ту ж саму національну меншовартість.

В умовах утвердження державної незалежності України й духовно-культурного відродження її народу зростає зацікавленість репрезентантів різних етнічних груп своєю культурною самобутністю. Функціонують численні національні культурно-освітні, у тому числі хореографічні осередки. Дедалі актуалізується значення взаємодії у контексті внутрішньої динаміки розвитку національних культур. Спорідненими з ним є також поняття взаємовпливу, взаємозбагачення та взаємозв'язку.

Сучасне мистецтво танцю не тільки об'єднує народи, а й потужно сприяє збереженню їх культурно-національної самобутності. Хореографічна культура сучасності цілком справедливо кваліфікувати як невід'ємну складову інформаційного поля загальнолюдської культури, що надає її аналізові соціальної значущості та практицизму в умовах прогресуючої мультикультуризації.

Першочерговим завданням сучасних мистецтвознавців та хореографів має бути уникнення буденності у мистецтві народного сценічного танцю. «Засадничий принцип міфу – це священне на противагу буденному», а священне, пише С. Гатальська, – «це той специфічний акцент, яким міфологічна свідомість вирізняє предмети» [103, с. 183]. Буденність, яку

несе, зокрема, масова культура, не може бути конкурентом священному або стати йому заміною. Тому народній хореографії як фундаментальному компонентові національної культури завжди буде притаманна міфологічність, яка духовно піднімає будь-яку культуру, надаючи їй сакральності й височини. На противагу масовій культурі традиційним народним хореографічним мистецтвом утверджуються високі духовні цінності загальнолюдської культури, національні ідеали народу.

В умовах сучасного глобалізованого світу стереотипи примітизованої масової культури витіснили на периферію традиційну народну культуру, яка поступово стала забуватися. Тому слід вважати подвижницькою справою польові дослідження етнографів, які записують й повертають до культурно-мистецької практики народні легенди, пісні, танці і обряди. Водночас мову масової культури, у тому числі танцювальної, справедливо кваліфікувати і як зрозумілу та доступну усім віковим категоріям і верствам населення, незалежно від майнової диференціації та рівня освіти. Значної популярності в Україні у свій час набули чеська полька, французька кадриль, австрійський вальс, північноамериканський тустеп, пізніше експресивні парні танці твіст і рок-н-ролл.

У багатьох країнах полька як хореографічна композиція набула національного забарвлення. Найбільш популярною вона стала в Україні, де створюється багато мелодій цього танцю. Популярні стереотипи польки («Кокетку», «Військову» й «Соловейко» та ін.) танцюють в усіх колишніх республіках Радянського Союзу.

На рубежі XX та XXI ст. намітилися суперечливі тенденції та підходи у розвиткові української народної хореографії: від прагнень зберегти її у «недоторканості» від різних інновацій до нехтування усталеними національно- культурними традиціями й конструювання танцювальної лексики на засадах постмодерну. Стилізовано-гуцульські «Дикі танці» Р. Лижичко, виконані у програмі Євробачення 2004 р., споріднені з мелодекламаційними проектами В. Меладзе, М. Бурмаки, постають

своєрідним одкровенням онтофанічної сакральності у сучасному профанізованому світі.

Мистецька практика засвідчує правомірність пошуку нового варіанту «золотої середини» у процесі творення конографічних форм танцювального мистецтва шляхом зближення концепцій класичної й постмодерністської хореографії. Унаслідок утворилася танцювальна лексика contemporary, естетизованого фристайлу й інших стереотипів хореографічного мистецтва. Кращі зразки сучасного хореографічного мистецтва, збагачуючись здобутками академічного танцю, водночас позбавляються таких атрибутів непрофесійного мистецтва, як дилетантизм, дегуманізація, абсурд.

Учасниками деяких фольклорно-етнографічних колективів народні танці виконуються без спеціальної сценічної обробки. Наприклад, керівники гурту «Божичі» створили Школу звичайного народного танцю, заняття в якій відвідують представники різних вікових категорій – від дітей дошкільного віку до людей пенсійного віку. Репертуар хореографічної групи цього ансамблю налічує близько 70 самобутніх українських танців й постійно збагачується новими мистецькими перлинами, запозиченими у різних регіонах України. На концертах «Божичів» проводяться майстер-класи з танцювальних традицій, даються уроки українського писанкарства, проводяться виставки з традиційної вишивки рушників та народного одягу. Успішно функціонує клуб етнічного народного танцю, де навчають традиційним селянським народним танцям на основі хореографічного досвіду українських селян. Важливим аспектом діяльності народного ансамблю «Божичі» є збирання українських народних танців та їх дослідження.

Крім наведених факторів, розвиток хореографічних видовищних форм зумовлений комплексом явищ, зокрема, глобальним поширенням кіно і телебачення й з відродженням традицій театру вистави. Так, початок XXI ст. став датою революціонізації режисерської діяльності й узагальнення мистецтва видовищної творчості. Літературно-драматичні першоджерела

дедалі більше виступають основою імпровізації як способу сценічного прочитання.

Відродження традицій можливе за умови розуміння останніх не як простого повторення минулого, а як подальший розвиток, збагачення, наповнення новим змістом. Нове життя багатьох старовинних танців пов'язане з діяльністю етнографічних і фольклорних, самодіяльних чи професіональних, колективів. Вони повинні увійти в сучасну художню культуру, стати органічними в сьогоднішньому пластичному мисленні. Це треба робити вже тепер, щоб запобігти втраті мистецьких надбань народу, які можуть назавжди відійти в минуле.

Висновки до шостого розділу

Національно-культурне відродження у нашій державі супроводжується зацікавленим дослідженням архетипів вітчизняної історії та культури, зокрема, глибинних основ старовинного народного танцю. Завдяки потужному потенціалові багатовікової української культурної традиції відбуваються позитивні зміни в опануванні населенням різних регіонів фольклору, звичаїв і обрядів, народної пісні і танцю. Ці культурно-мистецькі надбання на свідомісному рівні об’єктивують живу душу народу. Подальше збагачення українського хореографічного мистецтва сприяє реалізації професійними майстрами та ентузіастами-аматорами належної режисерсько-постановочної й виконавської якості усіх різновидів танцю (народних, класичних, побутових, бальних та сучасних). Значна роль неотрадиціоналізму в танцювальному мистецтві робить український танець самобутнім, креативним, високодуховним, піднімаючи престиж хореографічної культури, нації та держави. В умовах практичної доцільності та ринкового споживацтва, де прибутковість вартує більше, ніж духовність, особливо важливим є опікування розвитком культурної традиції в цілому і хореографічної як її невід’ємної складової, зокрема.

Виразним виявом українського неотрадиціоналізму в музичній культурі нашого часу є неоміфологізм, у вужчому розумінні – музичний неофольклоризм, який є частиною неоміфологічного дискурсу. Неофольклоризм – найбільш характерне явище художньої культури України з кінця XX ст. Він репрезентує найвпливовішу загальностильову тенденцію.

Досліджуючи українську народну музику, українські етнографи, фольклористи та музикознавці визнають недостатнє вивчення впливу фольклору на інші види музичного мистецтва та вказують на необхідність його використання митцями на зовсім новому, більш якісному, рівні. З огляду на це важливим завданням сьогодення є актуалізація творів минулого, переведення їх з потенційних в актуально діючі цінності. Будь-яке включення музичних творів минулого в сучасне художнє життя виявляється тим чи іншим тлумаченням цих творів із сучасної точки зору, відкриттям у них таких цінностей, які становлять інтерес для сьогодення. Тому встановлення актуальних цінностей класичного твору невіддільне від художнього пізнання сучасності.

Кристалізацію стильових особливостей та форм українського народного хореографічного мистецтва характеризує взаємодія двох суперечливих тенденцій. Для першої визначальним був принцип збереження фольклорного першоджерела, з незначною художньою обробкою з орієнтацією на максимальне дотримання достовірної лексики. Друга полягала в тому, що на основі традиційного зразка фактично створювався новий його варіант, котрий відрізнявся від первісного джерела очевидною театралізацією, технічним ускладненням лексики і композиції, збагаченням образно-тематичної схеми.

ВИСНОВКИ

Концептуалізація засобом соціально-філософського аналізу закономірностей, особливостей і чинників неотрадиціоналізму як цілісного соціокультурного феномену України дає підстави для наступних висновків:

1. Традиції – це соціокультурна спадщина, котра передається від покоління до покоління і відтворюється в суспільствах і соціальних групах протягом тривалого часу. Традиції містять об'єкти соціокультурної спадщини (матеріальні й духовні цінності), процеси соціокультурного успадкування та способи цього успадкування. Функції традицій можуть виконувати культурні зразки, інститути, норми, цінності, ідеї, звичаї, обряди, стилі тощо. Завдяки відтворенню і передачі досвіду попередніх поколінь традиція забезпечує безперервність і внутрішню єдність суспільства. Будучи генетично первісною формою впорядкування і структурування соціокультурного досвіду і діяльності, вона утримує індивіда в буттєвому, аксіологічному і сенсожиттєвому потоці культури й історії.

2. Термін «традиція» вживається в широкому та вузькому значеннях. У широкому – це універсальна форма фіксації, закріплення і вибіркового збереження тих чи інших елементів соціокультурного досвіду, а також механізм його передання, що забезпечує надійну спадкоємність у межах соціокультурних процесів. У вузькому значенні термін «традиція» застосовується для опису і пояснення структур поведінки і характеру вірувань упродовж тривалого часу в межах одного суспільства або регіонів, яким властиві спільні культурні надбання. В такому контексті поняття «традиція» часто ототожнюється з термінами «обряд», «ритуал», «звичай», «звички». Традиція постає максимально синкретизованою формою регулювання діяльності.

Нині у фаховій літературі превалює двоїсте розуміння традиціоналізму – з одного боку, як «дорефлексивної» суспільної самоорганізації, а з іншого боку, як ідеологічної реакції суспільства на вторгнення фактора чужорідного,

стороннього чи такого, що вносить докорінні зміни в світоглядні основи індивідуального і суспільного буття.

3. Архаїзаційні тенденції віддзеркалюють цінність, значущість для індивідів, соціальних груп і соціумів архаїчного соціокультурного досвіду, що проявляється в різних за формами орієнтаціях на архаїчні соціальні практики й культурні змісти, котрі виникають в умовах соціальних змін. Архаїзаційні тенденції є універсальним соціальним механізмом, який дає змогу суспільству, групам, індивідам зберігати свою ідентичність і соціальний порядок за кризових умов.

Попри спільність апеляцій до минулого соціокультурного досвіду, традиціоналізація суспільства має принципові відмінності від архаїзації: якщо традиціоналізація характеризується орієнтацією суспільства на збереження традицій історичного минулого загалом, у цілому, то архаїзація акцентована на конкретно-історичному архаїчному культурному досвіді.

4. Неотрадиціоналізм – це зміст традиції у сприйнятті неотрадиційної свідомості. Неотрадиціоналізм якісно відрізняється від традиціоналізму тим, що реалізація механізму традиції має місце за умови свідомої рефлексії. У цьому аспекті соціокультурна реальність органічно поєднується з раціоналістичними факторами і міфологічною символікою, що відображує важливість дотримання певних звичаїв і ритуалів у процесі соціальної самоідентифікації особи.

Неотрадиціоналізму притаманне спрощення традиційних звичаєво-побутових практик і водночас поглиблення їх рефлексійності та символічної ускладненості. Пріоритетного значення набувають не формальні атрибути (емблеми), ритуали і процедури традиції, а змістовні імперативи, базові архетипи, світоглядно-духовний потенціал індивідуального і суспільного розвитку, який потребує реалізації.

Онтологічну основу змістовних характеристик поняття неотрадиціоналізму утворює традиційна етнонаціональна культура як система етнокультурних цінностей та обрядових практик. Особливо виразно

неотрадиціоналістські тенденції виявляють себе в народній культурі, пов’язаній з найглибшими архетипними рівнями колективного несвідомого.

5. Поняття неотрадиціоналізму ще не набуло чіткого категоріального статусу в сучасній соціальній теорії. Проте, фрагментарно воно включає в себе низку компонентів міфологізованих і переосмислених історичних традицій, посилання на діахронічні феномени культури, які є знаковими для сьогодення. Неотрадиціоналізм демонструє модернізовану версію традиції. Він модифікує покликання й зміст традиції. Традиційна етнонаціональна культура як система насамперед етнокультурних цінностей і обрядових практик, є найпотужнішою основою культурного неотрадиціоналізму. Особливо виразно неотрадиціоналістські тенденції виявляють себе в народній культурі, пов’язаній з найглибшими архетипними рівнями колективного несвідомого.

6. У рамках неотрадиціоналізму простежуються два основні різноспрямовані процеси. Перший орієнтований на відхід від традиції, на рух до західних світоглядних і культурних цінностей, на вестернізацію. Фактор традиційності в цьому разі є чимось незжитим, що природно зберігається, далеким від свідомої рефлексії, своєрідною «залишковою традиційністю». Другий процес орієнтований на повернення до традиції, на її відновлення. Він пов’язаний з рефлексією щодо основ традиції і її світоглядною реконструкцією.

Перший процес може бути названий модернізацією культури, другий – її традиціоналізацією, а цілепокладаючий орієнтир на нього – традиціоналізмом. Зрозуміло, така класифікація, як і будь-яка інша, досить умовна й дозволяє скоріше встановити крайні межі явища неотрадиціоналізму, ніж охарактеризувати весь спектр перехідних форм – більш-менш концептуалізованих підходів до традиції, спрямованих тією чи іншою мірою на її відновлення або відродження.

7. Історичне буття кожної традиційної культури є взаємодією традиції як прагнення зберегти себе в незмінному вигляді та інновації як сукупності

відцентрових сил і факторів, усього того, що розмиває, розхитує, девальвує традицію. На традиційну культуру чатують дві небезпеки: вона костеніє під впливом скрупульозного, але суто формального дотримання застиглих норм, а також руйнується в результаті нестримного «новаторства», спрямованого на розрив з будь-якими традиційними приписами. Кожне покоління, отримуючи в своє розпорядження деяку сукупність традиційних образів, не просто сприймає і засвоює їх у готовому вигляді, а здійснює їх інтерпретацію. У цьому сенсі можна констатувати дотримання традицій і водночас впровадження інновацій, здійснення своєрідного синтезу першого та другого.

8. Достеменно притаманна людині потреба в сенсі й стабільності знаходить у міфові можливість своєї реалізації, свого перманентного відтворення, підтверджуючи неусувність міфу з індивідуального і суспільного буття. Міфопоетика не є синонімом міфу, хоча і безпосередньо з ним пов’язана. У стислому вигляді міфопоетику можна визначити як певне відображення домінування міфопоетичного світосприйняття, тобто світосприйняття, котре базується на традиційному типі міфу, що стає очевидним при проведенні порівняльного аналізу принципів причинності, уявлень про простір і час, способів класифікації та ідентифікації, які існують в аналітичному і міфопоетичному світосприйнятті. У предметному плані міфопоетика може бути представлена стародавніми міфами і фольклорними текстами пізніших часів.

Основні сутнісні ознаки міфопоетичного світосприйняття зводяться до вірогіднісності та варіативності (частковим виявом якої є полііпостасність героїв міфопоетики). На мовному рівні це набуває ознак метафоричності й символічності, множинності імен і найменувань, варіативності наративу (і міф, і казка завжди відрізняються в кожному новому переказі для кожного нового слухача).

Домінування міфопоетичного світосприйняття виникає в певні історичні моменти, які можна назвати своєрідними точками біфуркації

людського суспільства, а саме: в період, що передував виникненню складноструктурованої та ієрархізованої суспільної системи (т. зв. «примітивні» або власне «міфологічні» суспільства), і в момент зламу цієї системи (перехідний період у житті соціуму). Забезпечення психологічного комфорту в «хаотичні» періоди суспільного розвитку – основна специфічна роль міфопоетичного світосприйняття.

9. Міфологічну співвіднесеність з реальністю неоміфологізм концептуально відрекомендовує найхарактернішою ознакою світоглядної стилістики ХХ століття. Неоміфологізм утілює типову для ХХ століття форму художнього висловлювання, котра передбачає особливе ставлення до образів, сюжетів і символів міфологічного світу, які, самовідтворюючись, породжують нові або реанімують, реінтерпретують старі міфи, актуальні для сучасності й адекватні її викликам, запитам і проблемам. Міфологічній традиції як основі неотрадиціоналізму в цілому притаманний значний гуманістичний потенціал: своїми універсальними етично-психологічними домінантами вона сприяє прогресивному розвитку, самореалвізації національних культур.

10. Український неотрадиціоналізм як соціокультурне явище апелює до фундаментальних складових буттєвості українства, котрі зазнають тиску і піддаються ризику в сучасному світі, якому притаманна девальвація традицій, цінностей і переконань. Соціокультурний аспект неотрадиціоналізму в умовах сучасної України набуває вкрай важливого значення з огляду труднощі функціонування механізму самозбереження і повноцінного розвитку українського культурно-цивілізаційного фактора, а також враховуючи потребу побудови ефективної системи цінностей і принципів суспільної життєдіяльності.

Українська система символічного відображення світу належить до найдавніших і найбагатших систем традиційної культури. Її становлення відбувалось спочатку в лоні синкретизму, а згодом – у рамках фольклорних

жанрів, які відображають історичні етапи світорозуміння усної народної творчості.

11. Неотрадиціоналізм є важливим фактором розвитку театрального мистецтва. Театр покликаний виконувати декілька важливих соціальних функцій: виховну, просвітницьку, естетичну, культурологічну, націотворчу і т. ін. Для мистецької діяльності національного театру вкрай важливою є повага до традицій, підтримання високого духовно-естетичного рівня, а також недопущення домінування елементів масової культури і надмірної закомерціалізованості. У цьому контексті перевагу слід надавати неотрадиціоналістичним тенденціям, а новації мають пройти перевірку часом.

12. Неотрадиціоналізм у літературній творчості потребує якісного переосмислення змістової орієнтації і практичної значущості загальнокультурних традицій. Такий підхід допомагає зрозуміти своєрідність інших народів, поглиблює і збагачує національну духовність. Завдяки цьому національна культура набуває ознак органічної частини вселюдського континууму, гармонійно засвоює чуже і водночас збагачує духовні світи інших народів.

13. Розвиток мистецтва скульптури у сучасній Україні характеризується жанровою розмаїтістю і активним діалогом неотрадиціоналізму та новітніх соціокультурних явищ і процесів. Сучасна художня практика засвідчує високий професіоналізм вітчизняних скульпторів і закономірну інтегрованість їхньої творчості в загальноєвропейський і світовий культурно-мистецький процес.

14. Історія розвитку мистецтва української графіки впродовж століть характеризується оригінальним набором неотрадиціоналістських рис і тенденцій, що в поєднанні з полістилізмом зумовлює надзвичайно розлогий і багатий діапазон можливостей її практичного застосування. Українська графіка постає художнім феноменом, котрий реалізував себе в різноманітних виявах (станкова, книжкова, журнальна, театральна, промислова графіка,

екслібрис, плакат, малюнок), у широкому просторі нових художніх стилів і напрямів, різні темпи поширення яких сприяють динамічному й гнучкому розвитку цього мистецтва.

15. Неотрадиціоналізм у дизайні одягу є досить актуальним для сучасної української дизайнерської практики з огляду на художні якості народного традиційного строю. Костюм постає системою символів і знаків, яка доносить до людей різні ступені інформативності. Розглянувши особливості багатофункціональності національного вбрання, вимоги щодо різноманітних стильових напрямків у контексті сучасного моделювання одягу, а також проаналізувавши основні аспекти використання етномотивів, можна констатувати, що перед українськими дизайнерами постає завдання відродження і становлення етнічного стилю не просто засобами запозичення етномотивів народного строю, а й у спосіб переосмислення і рефлексії з нагоди широкої палітри національно-культурного досвіду.

16. Національно-культурне відродження сучасної України характеризується пошуком праоснов вітчизняної історії, прагненням розчистити її джерела, відновити кореневу систему етнонаціональної культури. Поштовхом до відродження української народної хореографії повинно стати системне осмислення її витоків – зокрема, обрядових танців. Завдяки значному впливу неотрадиціоналізму український танець демонструє виразну самобутність, духовний і творчий потенціал.

17. Наприкінці ХХ ст. Україна долучилася до європейської культурної парадигми, що об’єктивно позначилось на формуванні світоглядно-аксіологічних пріоритетів, котрі фактично набувають статусу цільових орієнтирів, взірців для всіх сегментів соціокультурного простору українського суспільства – починаючи з ментально-цивілізаційної сфери й закінчуючи академічними мистецтвами і модельним бізнесом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абушенко В.Л. Традиция / В.Л. Абушенко // Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов / В.Л. Абушенко. – Минск, 1998. – С. 724–726.
2. Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература / С.С. Аверинцев // Поэтика древнегреческой литературы / Аверинцев С.С. – М.: Наука, 1981. – С. 3–14.
3. Автономова Н.С. Миф: хаос и логос // Заблуждающийся разум? Многообразие вненаучного знания. – М.: Политиздат, 1990. – С. 30–58.
4. Азимов Т.Г. Идентичность как глобальная проблема современности: Политологические аспекты : дис. на соиск. канд.политич.наук: 23.00.04 «Политические проблемы международных отношений и глобального развития» / Т.Г. Азимов; МГУ им. М.В. Ломоносова. – М., 2000. – 144 с.
5. Алексеева Е.Н. Влияние современных технологий на развитие искусства графики / Е.Н. Алексеева // Вісник. – Х., 2006. – №2: Мистецтвознавство. Архітектура. – С. 107–111.
6. Алехина С.И. Идеи традиционализма в философии И.А. Ильина / С.А. Алехина // Человек: диагноз и прогноз в социально-гуманитарном значении. – Курск, 2004. – С. 4–8.
7. Ангелова А. О. Мотив відьомства в неоміфологічній драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки / А.О. Ангелова // Питання літературознавства. – Чернівці, 2002. – Вип. 9 (66). – С. 149–153.
8. Антип П. Скульптор, маляр, графік. – Донецьк: Норд-Прес, 2006. – 214 с.
9. Антонович Д. Триста років українського театру 1619–1919 / Д. Антонович. – Л. : Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка, 2001. – 272 с.

10. Антонович Д. Українська скульптура / Д. Антонович // Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. – К.: Либідь, 1993. – 592 с.
11. Антонович Д. Український орнамент [Текст] / Д. Антонович // Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. – К.: Либідь, 1993. – С. 385–403.
12. Аполлон. Изобразительное и декоративное искусство. Архитектура. Терминологический словарь. – М.: Эллис Лак, 1997. – 736 с.
13. Апрелева В.А. Мифотворчество в аспекте онтологического обоснования музыки как культуры / В.А. Апрелева // Формирование дисциплинарного пространства культурологии. Материалы научно-методической конференции. 16 января 2001 года, Санкт-Петербург. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество. Серия “Symposium”. Выпуск 11. – СПб, 2001. – С. 6–10.
14. Арган Д.К. Современное искусство / Д.К. Арган. – 1770–1970. – М.: Искусство, 1999. – 756 с.
15. Арутюнов С. А. Народы и культура: развитие и взаимодействие / С. А. Арутюнов. – М.: Наука, 1989. – 247 с.
16. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л.: ЛГУ, 1963. – 537 с.
17. Асмолов А.Г. На перекрёстке путей к изучению психики человека: бессознательное, установка, деятельность // Бессознательное: природа, функции, методы иисследования. Том 4. – Тбилиси: Мацниереба, 1985. – 461 с.
18. Асов А. Златая цепь. Мифы и легенды древних славян. – М.: Наука и религия, 1998. – 320 с.

19. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу. Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов. В трёх томах. Т.1. – М. : Современный писатель, 1995. – 416 с.
20. Афанасьєв Ю. Л. Традиційні та новаційні проблеми вітчизняної художньої культури // Вісник. – Чернігів, 2010. – Вип. 75: Сер.: Філософські науки. Другі Кулішеві читання з філософії етнокультури. – С. 26–29.
21. Ахиезер А. С. Архаизация в российском обществе как методологическая проблема / А.С. Ахиезер // Общественные науки и современность. – 2001. – № 2. – С. 89–100.
22. Ахундов М.Д. Картина мира: от мифа к науке // Природа. – 1987. – № 12. – С. 58–70.
23. Ачкасов В. А. Трансформация традиций и политическая модернизация: феномен российского традиционализма. Философия и социально-политические ценности консерватизма в общественном сознании России (от истоков к современности) : сб. статей. Вып. 1 / В.А. Ачкасов; под ред. Ю. Н. Солонина. – СПб. : Изд-во СПбГУ, 2004. – С. 173–191.
24. Баган О. Р. Естетичні критерії та оцінки, проблема традиції та новаторства в літературній критиці М. Вороного / О.Р. Баган // Укр. літературознавство. – Львів, 1994. – Вип. 59. – С. 100–108.
25. Базик Д. Неоязичництво в сучасних релігійних шуканнях українців / Д. Базик // Електронний ресурс; http://www.religion.in.ua/main/analitica/15158-neoyazichnictvo-v-suchasnix-religijnix-shukannyax-ukrayinciv. html.
26. Барка В. Проблеми синтезу традицій і новаторства в розвитку культури і мистецтва України / В. Барка // Народна творчість та етнографія. – 2004. – № 4. – С. 52–60.

27. Барт Р. Империя знаков / Пер. с франц. Я. Г. Бражниковой. – М.: Праксис, 2004. – 143 с.
28. Барт Р. Мифологии (Mythologies) / Р. Барт; пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. – М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000. – 320 с.
29. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Пер. с франц. Вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. – 512 с.
30. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
31. Башкирова О.М. «Берестечко» Ліни Костенко в аспектах метрики і фоніки / О.М. Башкирова // Мова і культура. – К., 2002. – Т. 4, вип. 5, ч. 2: Мова і художня творчість. – С. 218–223.
32. Беловинский Л. В. Культурно-исторические аспекты повседневности: содержание, структура и динамика: Дисс… доктора ист.наук: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры / Л.В. Беловинский. – М: РГГУ, 2003. – 328 с.
33. Белый А. Символизм как миропонимание. – М.: Республика, 1994. – 528 с.
34. Беньямин В. О понятии истории / В. Беньямин // Худож. журнал. – 1995. – № 7. – С. 6–9.
35. Бердник Т. Как стать модельером / Бердник Т. – Р. на-Дону. Феникс, 2000 – 280 с.
36. Бердник Т. О. Дизайн костюма / Т. О. Бердник, Т.П.Неклюдова. - Ростов н/Д: Феникс, 2000. – 448 с.
37. Бердяев Н.А. О назначении человека. – М.: Республика, 1993. – 383 с.
38. Бернадська Д.П. Феномен синтезу мистецтв в сучасній українській сценічній хореографії: Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Д.П. Бернадська; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 2005. – 177 с.

39. Бестюк І.А. «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського: феномен тексту в контексті неоміфологізму української літератури початку ХХ століття. : Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. / І.А. Бестюк; Харк. нац. ун-т ім. В.Н. Каразіна. – Х., 2007. – 19 с.
40. Бестюк І.А. Теоретичні та історико-літературні аспекти модерного міфологізму (неоміфологізму) : спецсемінар з історії укр. літератури. / Ірина Бестюк; Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Каф. укр. л-ри. – Рівне: О.Зень, 2008. – 48 с.
41. Библер В.С. Мышление как творчество: Введение в логику мысленного диалога. – М.: Политиздат, 1975. – 399 с.
42. Блюміна І. Він зберіг національні традиції своєї Батьківщини / І. Блюміна // Вітчизна. – 2004. – № 11-12. – С. 55–62.
43. Богород А. Святковий місяцеслов Українців / А. Богород. – К: Світовид, 2000. http://www.redkyb.ru/svarohs/sv-kol/kalend05.htm
44. Богунова Г. Я. Традиційне і новаторське в українській театральній культурі / Г.Я. Богунова // Традиція і національно-культурний поступ. – Х., 2005. – С. 242–247.
45. Богуславский – «Путеец языка», традиционалист-новатор теории культуры и искусства // Вісник. – Х., 2007. – № 3: Мистецтвознавство. Архітектура. – С. 10–27.
46. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть / Предисл. С. Зенкина. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
47. Бодрийяр Ж. Система вещей / Пер. с франц. С.Н. Зенкина. – М. : Эдиториал УРСС, 2001. – 232 с.
48. Бодрийяр Ж. Соблазн / Перевод с французского Алексея Гараджи. – М. : Издательство Ad Marginem, 2000. – 318 с.
49. Бойчук М.Л. З нагоди коломийської виставки українського домашнього промислу / М. Л. Бойчук // Літературно-науковий вісник. – К., 1912. – Т. LX. – Кн. XI. – Листопад. – С. 344–347.

50. Бондар С. Філософсько-історичний зміст циклу православних свят у духовній культурі України XI–XIV ст. / С. Бондар // Давньоруське любомудріє. – К., 2006. – С. 34–75.
51. Бондарева О. Моделі неоміфологізму в новітній драматургії / О. Бондарева // Теоретична і дидактична філологія. – Переяслав-Хмельницький, 2009. – Вип. 6. – С. 3–17.
52. Бондарева О.Є. Драматизм міфу і міфологізм драми: Моногр. / О.Є.Бондарева. – Херсон: Персей, 2000. – 188 с.
53. Бондар-Терещенко І. Впроти ночі до вітру : [про жанр. диморфізм В. Медведя] / І. Бондар-Терещенко // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 136. – С. 172–175.
54. Бонч-Томашевский М. Смерть или бессмертие? / М. Бонч-Томашевский // В спорах о театре. – Сб-к ст. Ю.Айхенвальда, Сергея Глаголя, Вл.Немировича-Данченко и др. Книгоизд-во писателей в Москве, 1913. – С. 119–163.
55. Боримська Г. Самоцвіти українського танцю / Г. Боримська. – К.: Мистецтво, 1974. – 136 с.
56. Борисова Л. М. Символизм и «театральный традиционализм» 1910-х годов / Л.М. Борисова // Вопросы русской литературы. – Симферополь, 1999. – Вып. 4 (61). – С. 35–61.
57. Бородай Ю. Миф и культура // Опыты. Литературно-философский сборник. / Сост. А.В.Гулыга. – М.: Советский писатель, 1990. – С. 175–210.
58. Брагинский В.И. Традиционная література, неотрадиционность, традиционализм / В.И.Брагинский, В.С. Семенцов // Народы Азии и Африки. – М., 1985. – № 5. – С. 46–54.
59. Бромлей Ю.В. Новая обрядность – важный компонент советского образа жизни / Ю.В. Бромлей //Традиционные и новые обряды в быту народов СССР. – М., 1981. – С. 5–28.

60. Бромлей Ю.В. Современные проблемы этнографии / Ю.В. Бромлей. – М.: Наука, 1981.– 393 с.
61. Булаховская Ю. Л. Мысли о традициях и новаторстве в современной русской и украинской поэзии (на основе творчества представителей старшего и среднего поколения) / Ю.Л. Булаховская // Мова і культура. – К., 2002. – Т. 4, вип. 5, ч. 2: Мова і художня творчість. – С. 245–250.
62. Булдаков В. П. Красная смута: природа и последствия революционного насилля / В.П. Булдаков. – М.: РОССПЭН, 1997. – 376 с.
63. Быстров В. Ю. Человек в мире традицій : монография. Монография / В.Ю. Быстров; М-во образования Рос. Федерации. Новгор. государственный университет им. Ярослава Мудрого. – Вел. Новгород, 2001. – 159 с.
64. Быстров В.Ю. Традиция как социокультурный феномен : диссертация ... доктора философских наук : Спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / В.Ю.Быстров. – Великий Новгород, 2001. – 300 с.
65. Бэкон Ф. О мудрости древних //Сочинения в двух томах. Т. 2 / Ф. Бэкон. - М.: Мысль (Философское наследие), 1978. – С. 233–300.
66. Вагнер Р. Избранные произведения / Р. Вагнер. – М.: Прогресс, 1978. – 504 с.
67. Вагнер Р. Избранные работы / Р. Вагнер: Сост. и коммент. И.А. Барсовой и С.А. Ошерова. Вступит. статья А.Ф. Лосева. Пер. с нем. – М.: «Искусство», 1978. – 695 с. (История эстетики в памятниках и документах).
68. Вальденфельс Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности. // Социологос. Вып.1. – М.: Прогресс, 1991. – С. 39–51.
69. Василенко В.О. Інноваційний менеджмент / В.О.Василенко, В.Г. Шматько. – К.: Либідь, 2004 – 297 с.

70. Василенко И. А. Создавая образ России // Свободная мысль. – № 1/2014. – С. 88–95.
71. Вебер М. Протестантская этика и дух капитализма / М. Вебер // Избранные произведения : Пер. с нем./Сост., общ. ред. и послесл. Ю. Н. Давыдова; Предисл. П. П. Гайденко. – М., Прогресс, 1990. – С. 61–207.
72. Вернигора Н.М. Історична динаміка антропного виміру естетичного ідеалу в західноєвропейській культурі: дис. на здоб. наук. ступ. канд. іст. Наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Н.М. Вернигора; Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. – К., 2004. – 173 с.
73. Вестник Крымских чтений И.Л. Сельвинского. Вып. 5: Традиционализм и неотрадиционализм в русском искусстве XX века: Сб. науч. ст. – Симферополь: Крымский Архив, 2008. – 108 с.
74. Вечірко Р.М. Українська та зарубіжна культура / Р.М. Вечірко, О. М. Семашко, В. В. Олефіренко та ін.; Навч.-метод. посіб. для самост. вивч. Дисципліни. – К.: КНЕУ 2003. – 367 с.
75. Вишневська С. Проблема традицій і новаторства у сучасному репертуарі співака-бандуриста / С. Вишневська // Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XXI століть. – Дрогобич, 2007. – С. 73–82.
76. Вільна Я. В. Творчість Квітки-Основ'яненка в силовому полі традицій і новаторства / Я.В. Вільна // Вісник. – К., 2005. – Вип. 7. – С. 77–89.
77. Возчиков В. А. Медиаобразование и мировоззрение // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. – 2005. – № 10. – С. 184–192.
78. Волинець Л. Дерево Життя в українському народному мистецтві і традиції / Л. Волинець // Дерево Життя, сонце, богиня (Символічні мотиви в українському народному мистецтві). – Нью-Йорк, 2005. – С. 70–84.

79. Волков С.М. Інституалізовані соціокультурні системи: регіональна специфіка та динаміка / С. М. Волков ; Ін-т культурології НАМ України. – К., 2010. – 248 с.
80. Воловик В.И. Идеологическая деятельность: диалектика и традиции новаторства / В.И. Воловик. – М.: Наука, 1990 – 210 с.
81. Волошин Л. Олекса Новаківський: творчий силует митця у феноменології українського духу / Л. Волошин // Образотворче мистецтво. – 2001. – № 2. – С. 18–20.
82. Воробйова Л.С. Глобальна культура як наслідок світової інтеграції / Л.С. Воробйова // Нова парадигма. – К., 2004. – Вип. 36. – С. 67–73.
83. Воропай О. Звичаї нашого народу / О. Воропай. – К.: Оберіг, 1993. – 592 с.
84. Вундт В. Проблемы психологии народов / В. Вундт. – М.: Эксмо, СПб.: Terra Fantastica, 2002. – 864 с.
85. Вячеславова О.А. Міф, сюжет, наратив: щодо питання про співвідношення понять / О.А. Вячеславова // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. – Вип. 25. – 2010. – С. http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/Api/2010_25/2.pdf
86. Вячеславова О.А. Неотрадиціоналізм у контексті української постмодерної культури: спроба інтерпретації / О.А. Вячеславова / О.А. Вячеславова. // Вісн. Держ. Академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2010. – №4. – С. 11–15 електронний ресурс: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vdakk/2010_4/3.pdf.
87. Вячеславова О.А. Сучасна образотворча міфопоетика як герменевтичний феномен / Вячеславова О.А. // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: Зб. наук. праць. – Вип. XXII. – К.: Міленіум, 2009. – С. 3–11.
88. Вячеславова О.А. Українська культура у вимірах постмодерну / О. А. Вячеславова, А. Д. Чаус. – Луганськ: вид-во «Ноулідж», 2011. – 309 с.

89. Гавласа Л. «Щоденний жезл»: постмодернізм як невма / Л. Гавласа // «Ї». – 2002. – №8. – С. 184–200.
90. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1992. – 367 с.
91. Гадамер Г.-Г. Истина и метод. Основные черты философской герменевтики / Г.-Г. Гадамер; Пер. с нем.; общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – Москва: Прогресс, 1988. – 704 с.
92. Гадамер Г.-Г. Философские основания XX века / Гадамер Г.-Г. // Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – С. 16–26.
93. Гайдукова Ю. А. Принципи сценической интерпретации белорусского народного костюма / Ю.А. Гайдукова // Материалы международной научной конференции «Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологи». – Санкт-Петербург, 2006. – С. 17–20.
94. Гайович Г. Літературно-критичний доробок Івана Світличного: традиції і новаторство / Г. Гайович // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. – Львів, 1999. – Ч. 1. – С. 562–571.
95. Галацька В. Л. Проблема дослідження українського вертепу у науковій творчості М. Маркевича / В.Л. Галацька // Література та культура Полісся. – Ніжин, 1997. – Вип. 9. – С. 8–9.
96. Галь Х. Неоклассики / Х. Галь. – М., 1987.
97. Гальцева Р. А. Западноевропейская культурфилософия между мифом и игрой (вступительная статья) / Р.А. Гальцева // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 8–22.
98. Гальцева Р. Западноевропейская культурология между мифом и игрой [Текст] / Р.Гальцева // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. – М: СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 9–25.

99. Гарднер И.А. Богословское пение Русской Православной Церкви / И.А. Гарднер. – М.: Православный свято-Тихоновский Богословский институт, 2004. – Т.1 – 498 с.; Т 2. – 530 с.

100. Гармель О.В. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення: дис.на здоб.наук.ступ. канд. мистецвознав.: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / О.В. Гармель / Нац. муз. акад України ім. П.І Чайковського. – К., 2005. – 227 с.

101. Гароди Р. О реализме без берегов: Пикассо. Сен-Джон Перс. Кафка М. / Р. Гароди. – М.: Прогресс 1966. – 208 с.

102. Гаспаров М.Л. Цицерон и античная риторика / М.Л. Гаспаров // Цицерон. Три трактата об ораторском искусстве. Пер. с лат. М.: Наука, 1972. – С. 7–73.

103. Гатальська С. Філософія культури / С. Гатальська. – К.: Либідь, 2004. – 488 с.

104. Гачев Г.Д. Вещают вещи. Мыслят образы. – М.: Академический проект, 2000. – 496 с.

105. Геде А. Миф и философское знание // Философские науки. 1968. – №6. – С. 114–126.

106. Гейзенберг В. Избранные философские работы: Шаги за горизонт. Часть и целое / Пер. А.В.Ахутина, В.В.Бибихина. – СПб.: Наука, 2005. – 527с.

107. Гейзенберг В. Картина природы в современном мире // Природа. 1987. – №6. – С. 86–96.

108. Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое / В. Гейзенберг. – М.: Наука, 1990. – 400 с.

109. Генис А.А. Билет в Китай. – СПб : «Амфора», 2001. – 184 с.

110. Генон Р. Избранные сочинения: Царство количества и знамения времени. Очерки об индуизме. Эзотеризм Данте / Р. Генон. – Пер. с франц. 2-е изд., испр. и дополн. – М.: «Беловодье», 2003. – 480 с.

111. Генон Р. Кризис современного мира / Р. Генон. – М.: Эксмо, 2008. – 784 с.

112. Генон Р. Очерки о традиции и метафизике / Р.Генон. – М.: Азбука, 2010. – 320 с.

113. Генон Р. Символика креста / Р. Генон. – М.: Прогресс-Традиция, 2004. – 704 с.

114. Генон Р. Символы священной науки / Генон Р. – М.: Беловодье, 1997. – 496 с.

115. Германова де Діас Е.В. Християнська традиція в ситуації постмодерну : дис... канд. філософ. наук: 17.00.01 / Е.В. Германова де Діас; Харк. держ. акад. культури. – Х., 2004. – 232 с.

116. Гирц К. Интерпретация культур. – М.: РОССПЭН, 2004. – 560 с.

117. Годенко О. Образи-коди пам’яті (Скульптурні Мамаї Володимира Наконечного) / О. Годенко // Образотворче мистецтво. – 2007. – № 3.

118. Голан А. Миф и символ. – М.: Русслит, 1993. – 375 с.

119. Голосовкер Я.Э. Логика мифа. – М.: Наука, 1987 – 218 с.

120. Гончар Є. Взаємодія принципів повторності і варіантності як формотворчий чинник (до проблеми системних відносин в музичному формотворенні) : автореф. дис. на здобуття наук, ступеня канд. мист. / Є. Гончар. – К., 1993. – 20 с.

121. Гончаренко Л. П. Музичні традиції та новаторство культури / Л.П. Гончаренко // Ізмаїльський держ. пед. ін-т. Науковий вісник. – Ізмаїл, 2000. – Вип. 8. – С. 31–35.

122. Гончаренко Э. П. Неомифологизм в раннем модернизме (Андре Жид) / Э.П. Гончаренко // Від бароко до постмодернізму. – Дніпропетровськ, 2002. – Вип. 5. – С. 184–189.

123. Горобець В. М. Зовнішня політика гетьмана Івана Виговського: традиції і новації, пріоритети і маргінеси / В.М. Горобець // 350-

річчя Української держави Богдана Хмельницького. – [К.], 1998. – С. 83–87.

124. Горский Д.П. О процессе идеализации и его значении в научном познании // Вопросы философии. 1963. – №2. – С. 50–60.

125. Гофман А. Б. От какого наследства мы не отказываемся? Социокультурные традиции и инновации в России на рубеже XX–XXI веков / А.Б. Гофман // Традиции и инновации в современной России: социологический анализ взаимодействия и динамики. – Под редакцией А.Б. Гофмана. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 543 с.

126. Гофман А.Б. Мода и люди: Новая теория моды и мод. Поведения / А.Б. Гофман. – М.: Агентство «Изд. сервис»: [ГНОМ и Д], 2000. – 224 с.

127. Гоцалюк А.А. Українські свята та обрядові дійства весняно-літнього циклу / А.А. Гоцалюк // Українознавство. – №4. – 2008. – С. 250–252.

128. Грабар С. В. Роздуми про сучасну поезію в Україні: традиції і новаторство / С.В. Грабар // Мова і культура. – К., 2002. – Т. 4, вип. 5, ч. 2: Мова і художня творчість. – С. 258–260.

129. Гречуха Н. Г. Деякі аспекти дослідження проблеми міфа у світовій науці / Н.Г. Гречуха // Наукові записки / Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова. – К., 2001. – Вип. 8: Сер.: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія. – С. 10–17.

130. Гречуха Н. Г. Неоміфологічні тенденції в хоровому мистецтві України 80-90-х років XX століття : дис... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 / «Теорія та історія культури» / Н. Г. Гречуха; Київський національний ун-т культури і мистецтв. – К., 2007. – 241 с.

131. Гречуха Н. До питання взаємозв'язків міфа і мистецтва / Н. Гречуха // Наукові записки. – К., 2001. – Вип. 9: Релігієзнавство. Культурологія. Філософія. – С. 94–103.

132. Гречуха Н. Театрально-музична інтерпретація міфологічно-обрядових мотивів у хоровій опері "Золотослов" Л. Дичко / Н. Гречуха // Інтеграція українського мистецтва в європейський та світовий культурний простір: Матеріали всеукраїнської науково-практичної конференції. – К.: Головне управління культури і мистецтв, Київський факультет хореографії, училище хореографічного мистецтва "КМУАТ", 2005. – С. 43–50.

133. Григорьева Г. Стилевые направления в русской советской музыке 50-70-х годов: дисс. ... доктора искусствоведения / Г. Григорьева. – М., 1989. – 206 с.

134. Гримашевич Г. І. Традиції та новаторство у номінації народного одягу Житомирщини / Г.І. Гримашевич // Житомирщина: минуле, сьогодення, поступ у майбутнє. – Житомир, 2007. – Т. 1. – С. 147–154.

135. Грябан В.В. Релікти культу вогню у світогляді, звичаях і традиціях українців Буковини XIX – XX ст. – Дис. на здоб.наук.ступ.канд.істор.наук: спец. 07.00.05 «Етнологія» / В.В. Грябан; Ін-т мистецтвознавства, фолькл. Та етнол ім. М.Т. Рильського НАН УКРАЇНИ. – К., 2002. – 189 с.

136. Гудков Л. Д. Русский неотрадиционализм / Л.Д. Гудков // Экономические и социальные перемены. Мониторинг общественного мнения. – 1997. – № 2. – С. 107–117.

137. Гудков Л.Д. Русский неотрадиционализм и сопротивление переменам / Л.Д. Гудков // Мультикультурализм и трансформация постсоветских обществ /Под ред. В.С.Малахова и В.А. Тишкова; РАН, Ин-т этнологии и антропологии. Ин-т философии. – М., 2002. – С. 124–147.

138. Гуляк А. Б. Полістилізм (жанрова дифузійність) малої прози Юрія Яновського: проблеми традиції і новаторства / А.Б. Гуляк // Наука і сучасність. – К., 2004. – Т. 45: Педагогіка. Філологія. – С. 169–174.

139. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України [Текст] / А.Гуменюк. – К.: Видавництво Академії Наук Української РСР, 1963. – 235 с.

140. Гуревич П. Фундаментализм и модернизм как культурные ориентации / П. Гуревич // Общественные науки и современность. – Москва, 1995. – № 4. – 154–162.

141. Гуревич П.С. Социальная мифология. – М.: Мысль, 1983. – 175 с.

142. Гуревич П.С. Эрнст Кассирер: феноменология мифа // Философские науки. – 1991. – № 7. – С. 91–97.

143. Гурко Е. Н. Традиции и новации в японской истории / Е.Н. Гурко // Синтез в искусстве стран Азии. – М., 1993. – С. 182–195.

144. Гуска М. Міфологічна основа символіки живопису українського модерну та авангарду на початку ХХ-го століття (М. Синякова, Г. Собачко, Д.Бурлюк, К. Малевич, К. Тіскорський та ін.) / М. Гуска // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К., 2002. – Вип. 1. – С. 128–131.

145. Гуцол С. Ю. Будь в форме: психологические особенности униформы как неомифологического нарратива / С.Ю. Гуцол // Вісник. – К., 2009. – №3 (27). – С. 86–92.

146. Гуцол С.Ю. Некоторые особенности рецепции неомифологизма в период постмодерна / С.Ю. Гуцол // Вісник. – К., 2006. – № 3 (18). – С. 111–117.

147. Гуцуляк О. Українці як адепти сонячної онтофанії / О. Гуцуляк // Електронний ресурс: http://uadocs.exdat.com/docs/index-188394.html

148. Гуцуляк О. Неоязичництво другої половини ХХ сторіччя як парадигма свідомості суб'єкта цивілізаційно-культурного процесу / О. Гуцуляк // Людина і політика. – К., 2000. – № 3. – С. 64–68.

149. Гуцуляк О.Б. Пошуки заповітного царства: Міф-текст-реальність / О.Б. Гуцуляк. – Івано-Франківськ: Місто-НВ, 2007. – 540 с. – (Серія «Золотий грифон»).

150. Гуцуляк О.Б. Українська національна ідея в контексті пошуку Книг національного буття / О.Б. Гуцуляк // Перевал. – Івано-Франківськ, 2008. – № 4. – С.176–185.

151. Гуцуляк О.Б. Українська національна ідея і пошук Книги національного буття / О. Гуцуляк // Соціальна психологія. – 2008. – № 3. – С. 84–94.

152. Гюго В. Мистецтво і народ / В. Гюго; Переклад і передмова М.Москаленко. – К.: Мистецтво, 1985. – 436 с. (Серія: Пам’ятки естетичної думки).

153. Даниленко В . Перспективи оптимізації змісту дизайн-освіти в Україні / В. Даниленко // Художня освіта в Україні. матеріали науково-практичної конференц. – К., 1998. – С. 64–70.

154. Данченко С. В. Бесіди про театр / С.В. Данченко [Авт. літ. запису, обробки та упоряд. Коваленко О. М.]. – К.: [VIVA VOX: Укртиппроект], 1999. – 219 с.

155. Даренская В.Н. Неотрадиционализм и кризис модерна / В.Н. Даренская // Філософські дослідження. – Луганськ, 2010. – Вип. 11. – С. 49–60.

156. Дебор Г. Общество спектакля / Г. Дебор; Пер. с фр. С. Офертис и М.Якубович. Ред. Б. Скуратов. Послесловие А. Кефал. – М.: Изд-во «Логос», 2000. – 184 с.

157. Декоративно-ужиткове та образотворче мистецтво: історія, теорія, практика / Вісник ЛДІПДМ. – Львів, «Світ», 1992. – 156 с.

158. Делёз Ж. Логика смысла. – М. : Раритет, 1998. – 480 с.

159. Дени М. Определение неотрадиционализма / М. Дени // Мастера искусства об искусстве. – В семи томах. – М. : 1969, Т. 5, Кн. 1. – С. 191–200.

160. Денисенко В. Проблеми раціоналізму та ірраціоналізму в політичних теоріях Нового часу європейської історії / В. Денисенко. – Львів: ПАІС, 1997. – 272 с.

161. Деордієва Г. Метаморфози релігійної теми в українському кіномистецтві на межі тисячоліть / Г. Деордієва // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К., 2002. – Вип.1. – С. 239–242.

162. Депперт В. Мифические формы мышления в науке на примере понятий пространства, времени и закона природы // Разум и экзистенция: анализ научных и вненаучных форм мышления. – СПб.: РХГИ, 1999. – С. 187–204.

163. Дерев'янченко Е. Неофольклоризм как фактор обновления стиля в музыке XX века / Е.Дерев'янченко // Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Зб. ст. – К., 2004. – Вип. 37. – С. 84–90.

164. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статистика та динаміка розвитку в першій половині XX століття: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / О.О. Дерев'янченко; Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. – К., 2005. – 215 с.

165. Дизайн. Иллюстрированный словарь-справочник / Г.Б. Минервин, В.Т. Шимко, А.В. Ефимов и др. Под общей редакций Г.Б. Минервина и В.Т. Шимко. – М.: «Архитектура-С», 2004. – 288 с.

166. Дмитренко Р.І. Міжнародні та революційні свята на Україні / Р.І. Дмитренко. – К.: Наукова думка, 1989. – 146 с.

167. Дослідницька програма «Україна еко-майбутнього». Круглий стіл № 3: "Концепт «еко-майбутнього»: теоретичні підвалини та практичні експлікації" (доповідь В.Ю.Даренського). м. Київ, 29 січня 2007 р.

168. Доценко В. І. Традиції та новаторство в гітарному мистецтві (на прикладі твору Лео Брауера «Хвала танцю») / В.І. Доценко //

Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. – Х., 2005. – Вип. 15. – С. 70–76.

169. Дубровский В.Н., Молчанов Ю.Б. Эволюционирует ли время, пространство и причинность? // Вопросы философии. – 1986. – №6. – С. 137–144.

170. Дудка О. М. Традиції та новаторство в архітектурі харківських театрів / О.М. Дудка // Коммунальное хозяйство городов. – К., 2009. – Вып. 90: Серия: Архитектура и технические науки. – С. 81–86.

171. Дутчак В. Творчість Віктора Мішалова: синтез традицій і новацій української бандури / В. Дутчак // Народно-інструментальне мистецтво на зламі XX–XI століть. – Дрогобич, 2007. – С. 3–94.

172. Дьяконов И.М. Архаические мифы Востока и Запада. – М.: Наука, 1990. – 246 с.

173. Дэвидсон Б. Африканцы. Введение в историю культуры. – М. : Наука, 1975. – 280 с.

174. Дюркгейм Э. Элементарные формы религиозной жизни. Тотемическая система в Австралии / Э. Дюркгейм // Мистика. Религия. Наука. Классики мирового религиоведения. Антология. / Пер. с англ., нем., фр. Сост. и общ. ред. А. Н. Красникова. – М.: Канон+, 1998. – С. 174–231.

175. Елехина Е.А. Проблемы формирования танцевальной культуры Украины. Период Киевской Руси: Автореферат дис. на соиск. учен. степ. канд. искусствоведения: спец. 17.00.02. «Театральное искусство» / Е.А. Елехина. – К., 1996. – 185 с.

176. Ермолин Е. Мифокритика в актуальном научном горизонте / Е. Ермолин // Ярославск. педагогич. вестник – 2009. – № 3 (60). – С. 152–156.

177. Єшкілєв В. Постмодерна «машина вживання» і українська культурна традиція / В. Єшкілев. – «Ї». – №19. – С. 155–194.

178. Жаворонок В. Знаки української етнокультури. Словник-довідник / В. Жаворонок. – К: Довіра, 2006. – 703 с.

179. Жидков В.С., Соколов К.Б. Искусство и картина мира. – СПб.: Алетейя, 2003. – 464 с.

180. Журженко Т. Старая идеология новой семьи: демографический национализм России и Украины / Т. Журженко // Семейные узы: модели для сборки: Кн. 2 / [сост. и ред. С. Ушакин]. – М. : Новое литературное обозрение, 2004. – С. 268–296.

181. За Ленінським планом: Монументальна пропаганда на Україні в перші роки Рад. влади, 1918–1922: Документи.: Матеріали: Спогади / [Під заг. ред. В.І. Касіяна; Упоряд. Л.В. Владич] – К.: Мистецтво, 1969. – 123 с.

182. Зайцев В.М. Такая изменчивая мода / Зайцев В.М.; Лит. запись А.Васильева, М.Кранса. Рис. В.Зайцева. – М.: Мол. гвардия, 1980. – 206 с.

183. Закович М.М. Советская обрядность и духовная культура / М.М. Закович. – К.: Видав. політ. літ-ри, 1980. – 221 с.

184. Закон України «Про інноваційну діяльність» від 04.07. 2007р. №40-IV (зі змінами і доповненнями) // Офіційний сайт Верховної Ради – www. rada.gov.ua.

185. Заранський В. Традиції і новаторство в українському скрипковому контексті / В. Заранський // Тернопільський педуніверситет ім. В. Гнатюка. Наукові записки. Сер.: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 1999. – № 2 (3). – С. 27–30.

186. Захаров А.В. Культурные герои медийной провинции / А.В. Захаров // Интернет и фольклор. Сборник статей. – М.: ГРЦРФ, 2009. – С. 20–31.

187. Зборовська Н. Феміністичні роздуми: На карнавалі мертвих поцілунків / Н. Зборовська, М. Ільницька. – Львів: Літопис, 1999. – 336 с.

188. Зиновьева Т. Синтез культур запада и востока на примере вертепных представлений / Т. Зінов'єва // Восток – Запад: культура и цивилизация. – Одесса, 2002. – С. 278–283.

189. Зінов'єва Т. Роль язичницьких традицій у формуванні вертепу / Т.А.Зінов'єва // Вісник. – К., 2003. – Вип. 8. – С. 41–47.

190. Зінов'єва Т. До питання про архетипні риси персонажів українського вертепу / Т. Зінов'єва // Вісник Львів.ун-ту; Серія мист-во. – 2003. – Вип. 3. – С. 15–23.

191. Зінов'єва Т.А. Еволюція архітектури вертепного театру в хронотопних вимірах Середньовіччя та Бароко / Т.А. Зінов'єва // Аркадія. – 2005. – № 1 (7). – С. 12–16.

192. Зінов'єва Т.А. Еволюція східноукраїнського лялькового вертепу : дис. на здоб. наук.ступ. канд. мистецтвознав.: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Зінов'єва Т.А.; Держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. – К., 2006. – 190 с.

193. Иванов В.В. Древние культуры Восточной и Южной Азии / В.В.Иванов. – М.: МГУ, 1999. – 128 с.

194. Иванова С.А. Обряды жизненного цикла женщины в контексте социокультурного неотрадиционализма (на примере республик Южной Сибири) / С.А. Иванова // Этносоциальные процессы в Сибири. – Новосибирск: Сибирское Научное Издательство, 2006. – Вып. 7. – С. 123–129.

195. Иванова С.А. Феномен социокультурного неотрадиционализма: к постановке проблемы / С.А. Иванова // Вестник НГУ. Серия: Философия. – Т. 4. – Вып. 2. – Новосибирск: Изд-во НГУ, 2006. – С. 93–97.

196. Ильин М.В. Новая жизнь традиционных укладов / М.В. Ильин // Мегатренды мирового развития. – М., 2001. – С. 275–284.

197. Импульсивная живопись Ольги Петровой // Электронный ресурс: http://elenasom.io.ua/s97077/impulsivnaya_jivopis_olgi_petrovoy

198. Ирвинг В. Танец в «Кривом зеркале» / В. Ирвинг // Программа гос. ак. театров, 1927. – № 20. – С. 48–55.

199. Іванишин П. Вульгарний «неоміфологізм»: від інтерпретації до фальсифікації Т. Шевченка. : [у роботах Г. Грабовича та О. Забужко] / Петро Іванишин. – Дрогобич: Відродження, 2001. – 173 с.

200. Історія релігії в Україні. – Т. 1: Дохристиянські вірування. Прийняття християнства. – К.: Укр. Центр дух. культури, 1996. – 384 с.

201. Кабула О. В. Формування аматорського театру як культурної традиції народів України / О.В. Кабула // Культура України. – Х., 1993. – С. 86–96.

202. Каганець І. Утопія? Програма – максимум! / І. Каганець // Українські проблеми. – Київ, 1997. – № 2. – С. 26–33.

203. Кайуа Р. Миф и человек / Р. Кайуа; пер. С франц. С.Зенкин // Кайуа Р. Миф и человек. Человек и сакральное / Р. Кайуа. – М.: ОГИ, 2003. – 296 с.

204. Кангаш С. Создание модных коллекций одежды в фолькстиле на основе анализа традиционных методов изготовления и декора молдавского костюма / С. Кангаш // Вісник. – К., 2005. – №6 (26). – С. 134–136.

205. Кара-Мурза С.Г. Манипуляция сознанием / С.Г. Кара-Мурза: (Серия: История России. Современный взгляд). М.: Алгоритм, 2000. – 735 с.

206. Карпова Л.О. Духовний зміст української традиційної культури в умовах сучасних соціальних перетворень / Л.О. Карпова // Україна на порозі третього тисячоліття: Духовність і художньо-естетична культура: Аналітичні розробки. пропозиції наукових та практичних працівників. – К., 1999. – Т.14. – С.177–180.

207. Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке / Э. Кассирер. – М.: Гардарика, 1998. – 784 с.

208. Кассирер Э. Индивид и космос / Э. Кассирер // Избранное. М.: СПб. Универс.книга, 2000. – 654 с.

209. Кассирер Э. Понятийная форма в мифическом мышлении // Избранное. Опыт о человеке. – М.: Гардарика, 1998. – С. 183–252.

210. Кассирер Э. Сущность и действие символического понятия // Кассирер Э. Избранное: Индивид и космос. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – С. 271–437.

211. Кассирер Э. Техника современных политических мифов / Э. Кассирер // Вестн. МГУ. – Сер. 7, Философия. – 1990. – № 2. – С. 58–65.

212. Кассирер Э. Философия символических форм. В 3-х т. – Т. 2. Мифологическое мышление / Э. Кассирер. – М.; СПб.: Университетская книга, 2002. – 280 с.

213. Кессиди Ф.Х. От мифа к логосу. – М.: Мысль, 1972. – 312 с.

214. Клике Ф. Пробуждающееся мышление. У истоков человеческого интеллекта. – М.: Прогресс, 1983. – 304 с.

215. Князева М.Л. Человек в информационном пространстве: культурный модус личности // Библиотековедение. – 1996. – №6. – С. 79–86.

216. Коваль М. Постмодерністська гра в літературу: відмова від традиції чи її нова інтерпретація? (на матеріалі сучасної літератури та критики США) / М. Коваль // Молода нація. – К., 1999. – № 13. – С. 183–192.

217. Коваль О.В. В. М. Богуславский – «Путеец языка», традиционалист-новатор теории культуры и искусства / О.В. Коваль // Вісник. – Х., 2007. – № 3: Мистецтвознавство. Архітектура. – С. 10–27.

218. Ковальчук Н.Д. Символічний лад української культури / Н.Д. Ковальчук. – К.: Знання України, 2002. – 216 с.

219. Козолупенко Д.П. Мифопоэтическое мировосприятие. – М.: КАНОН+, 2009. – 432 с.

220. Колеснікова З. Х. Дитяче музичне навчання: традиції й новації (на прикладі Харківської ДМШ № 13 ім. М. Т. Коляди) / З.Х. Колеснікова // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди. – Х., 2008. – С. 143–145.

221. Колодний А. Рідна Українська Національна Віра (РУНВіра) / А. Колодний // Історія релігії в Україні. Т. 8: Нові релігії України. – Київ, 2010. – 282 с.

222. Кольцова Н. З. «Мы» Евгения Замятина как неомифологический роман: дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н.: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н.З. Кольцова – М., 1998. – 160 с.

223. Коменда О. П’ять прелюдій О. Скрябіна ор.74 і п’ять «харківських» прелюдій М. Рославця: до питання традицій і новаторства ладо-гармонічної мови / О. Коменда // Тернопільський педуніверситет ім. В. Гнатюка. Наукові записки. Сер.: Мистецтвознавство. – Тернопіль, 1999. – № 2 (3). – С. 45–52.

224. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук : (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз) / Н. Корнієнко; [Голов. ред. Л.Фінкельштейн]. – К. : Факт, 2000. – 160 с.

225. Косарев А. Философия мифа: Мифология и её эвристическая значимость. – М.: ПЭР СЭ; СПб.: Университетская книга, 2000. – 304 с.

226. Космина О.Ю. Инновации в культуре – традиция и мода / О.Ю. Космина // XIII Международна научная конференція «Мода и дизайн: исторический опыт – новые технологии». – Санкт-Петербург, 2000. – С. 51–53.

227. Костина А.В. Интернет-сообщества: что обсуждают в Интернете? От думеров – до фурри. От игнора – до троллинга. – М. : «Урсс», 2011. – 208 с.

228. Костюк І. Міф у науковому дискурсі від доби античності до XIX ст.: історіографічний огляд / І. Костюк // Мистецтвознавчий автограф. – Львів, 2007. – Вип.2. – С. 80–89.

229. Кравець О.М. Неоміфологічні тенденції в романній творчості Джона Апдайка : автореф. дис.... канд. філол. наук: 10.01.04. / Кравець Олена Миколаївна; Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. – Сімф., 2010. – 20 с.

230. Крамар П.П. О соотношении традиций и новаторства в культуре и культуротворческой деятельности / П.П. Крамар // Філософія, культура, життя. – Дніпропетровськ, 2000. – Вип. 7: Интеллектуальные и духовные основания культуры. – С. 157–171.

231. Крвавич Д. Традиції і новації скульптурного мистецтва / Д. Крвавич // Львівська акад. мистецтв. Вісник. – Львів, 1996. – Вип. 7. – С. 21–27.

232. Крижановська Т.І. Духовна музика в загальноосвітній школі: історія, традиції, новації. : Навч.-метод. посіб. / Т.І.Крижановська, І.Ф.Пелячик; Рівнен. держ. гуманіт. ун-т. Ін-т мистец. – Рівне, 2004. – 121 с.

233. Кримський С.Б. Запити філософських смислів / С.Б. Кримський. – К.: Вид. ПАРАПАН, 2003. – 240 с.

234. Крэг Г. Искусство театра / Г. Крэг; Перевод под редакцией В. П. Лачинова. – СПб.: Издательство Н. И. Бутковской, 1912. – 234 с.

235. Кузмин М. «Принцесса Турандот» / М. Кузмин. – Жизнь искусства. – 1923. – 18(898). – 8 мая.

236. Кузьманенко А. В. Традиции и новаторство в образе «вечного» героя / А.В. Кузьманенко // Мова і культура. – К., 2000. – Т.3, вип.2: Мова і художня творчість. – С. 244–252.

237. Кукаркин В. Буржуазная массовая культура. – М.: Политиздат, 1985. – 399 с.

238. Кукушкина Е.С. Неотрадиционализм в современной индонезийской поэзии (60-е - 80-е гг.) : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.01.06 / Е.С. Кукушкина;АН СССР. Ин-т востоковедения. – М., 1990. – 19 с.

239. Культура і побут населення України/ За ред. В. І. Наулко. – К. : Либідь, 1993. – 285 с.

240. Культурология. XX век: Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 640 с.

241. Кун Т. Структура научных революцій / Т. Кун; Перевод с англ. Налетова И.З. – М.: Прогресс, 1975. – 288 с.

242. Курбас Л. Філософія театру / Лесь Курбас; Упоряд. М.Лабінський. – К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. – 917 с.

243. Курбас О. С. Березіль: Із творчої спадщини / Курбас О. С.; Під ред. М.Н. Москаленко; Упорядн. та автор приміток: М.Г. Лабінський. – К.: Дніпро, 1988. – 518 с.

244. Куценков П.А. Психология первобытного и традиционного искусства. – М.: Прогресс-Традиция, 2007. – 232 с.

245. Кэмпбелл Дж. Мифический образ / Дж. Кэмпбелл. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2004. – 683с.

246. Леви-Стросс К. Структура мифов К. Леви-Стросс. – Вопр. Философии. – 1970. – №7. – С. 152–164.

247. Лагутенко О. Традиції народного мистецтва в українській книжковій графіці 1920-х років / О. Лагутенко // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. – К., 1996. – С.252–255.

248. Лагутенко О. А. Українська графіка першої третини XX століття: загальноєвропейські тенденції та національні особливості розвитку. : Дис... на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства за спеціальністю: спец. 17.00.05 «Образотворче мистецтво» /

О.А.Лагутенко; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України. – Київ, 2008. – 429 с.

249. Лагутенко О.А. Українська графіка першої третини ХХ століття / О.А. Лагутенко . – К.: Грані-Т, 2006. – 240 с.

250. Ламажаа Ч. К. Архаизация, традиционализм и неотрадиционализм / Ч.К. Ламажаа // Знание. Понимание. Умение. – 2010. – №2. – С. 88–93.

251. Ламонова О. Феномен продовження традицій «шестидесятництва» в сучасній українській графіці (на прикладі творчості О. І. Губарєва) / О. Ламонова // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. – Х., 2008. – Вип. 4, 5, 6. – С. 40–43.

252. Лангер С. Философия в новом ключе: исследование символики разума, ритуала и искусства: Пер. с англ. С.П.Евтушепко / Общ. ред. и послесловие В.П.Шестакова. – М.: Республика, 2000. – 287 с.

253. Лащук Ю. П. Свобода духу: що це – пізнання і засвоєння чи імітація і загибель / Ю. П. Лащук //Артанія. – 1996. – №2. – С. 77–83.

254. Лебон Г. Психология народов и масс / Г. Лебон. – М.: Макет, 1995. – 320 с.

255. Левада Ю.А. Новый русский национализм: амбиции, фобии, комплексы / Ю.А. Левада // Экономические и социальные перемены: мониторинг общественного мнения. – М., 1994. – №7. – С. 18–27.

256. Леви-Брюль Л. Первобытное мышление / Л. Леви-Брюль // Психология мышления: Под ред. Ю.Б. Гиппенрейтер и В.В. Петухова. – М: Изд-во МГУ, 1980. – С. 130–140.

257. Леви-Стросс К. Первобытное мышление / К. Леви-Стросс. – М.: Республика, 1994. – 384 с.

258. Леви-Стросс К. Структура мифов // Вопросы философии. – 1970. – № 7. – С. 152–164.

259. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – М.: Наука, 1986. – 535 с.

260. Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль / К. Леви-Стросс. – М.: Академический проект, 2008. – 486 с.

261. Левицкий С.А. Основи органического мировоззрения. Ч. III. Аксиология /Левицкий С.А. Трагедия свободьі: избранньіе произведения. – М: Астрель, 2008. – С. 170–256.

262. Левченко Н. О. Образні трансформації в художній культурі ХХ століття: естетичний аналіз: дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філософських наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / Н.О. Левченко; Інститут філософії імені Г.С.Сковороди Національної Академії Наук України. – Київ, 1999. – 158 с.

263. Левченко Н.О. Міф virtus в культурі ХХ століття / Н.О. Левченко // Мультиверсум. Філософський альманах: Зб.наук. праць. – Вип.6. – К.: Укр. Центр духовн. культури, 1999. – С. 171–182.

264. Легенький Ю.Г. Метаистория костюма / Ю.Г. Легенький. – К.: Аристей, 2003. – 136 с.

265. Легка С.А. Українська народна хореографічна культура ХХ століття: Автореф. дис... канд. іст. наук: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / С.А. Легка; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 2003. – 173 с.

266. Лисенко Л. Українська скульптура межі століть / Л. Лисенко // Збірник «Мистецтвознавство України» – К., 2009. – С. 12–20. http://www.nbuv.gov.ua/Portal/Soc_Gum/Mysu/2009_10/PDF/MU-10_2009_p-012-020_Lysenko.pdf

267. Лисенко-Ковальова Н.В. Мистецький український рух: модернізація літературної традиції і модернізм_: Дис. на здоб.наук.ступ. канд. філол. наук: 10.01.01 «Українська література» / Н.В. Лисенко-Ковальова; НАН України. Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка. – К., 2006. – 187 с.

268. Литвиненко Т. М. Інтертекст у неоміфологічному контексті / Т.М. Литвиненко // Філологічні науки. – Суми, 2007. – Ч. 1. – С. 215–223.

269. Лич Э. Культура и коммуникация: Логика взаимосвязи символов. К использованию структурного анализа в социальной антропологии. Пер.с англ. – М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – 142 с.

270. Лі Цзінь. Культура та музичне мистецтво Китаю XX – початку XXI ст.: традиції та новаторство / Дзінь Лі // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Народознавчі студії пам'яті В. Т. Скуратівського» з проведенням Круглого столу. – К., 2010. – С. 173–178.

271. Лісун О. Особливості поетики та композиції роману Т. Пінчона «Вигукується лот 49»: традиційне і новаторське в художньому дискурсі / О. Лісун // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – К., 2006. – Вип. 13. – С. 88–95.

272. Літературознавчий словник-довідник / [Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.] – К. : ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.

273. Лобок А.М. Антропология мифа. – Екатеринбург: Банк культурной информации, 1997. – 688 с.

274. Лозко Г. С. Європейський етнорелігійний ренесанс: витоки, сутність, перспективи (на матеріалі відродження етнорелігій у європейських країнах) / Г.С. Лозко. – К.: Вид-во „Такі справи", 2006. – 424 с.

275. Лозко Г. Українське язичництво / Г. Лозко . – К.: Український центр духовної культури, 1994. – 98 с.

276. Лозко Г.С. Актуалізація української етнорелігії в європейському контексті: Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософських наук: спец. 09.00.12 «Українознавство» / Г.С. Лозко; Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – Київ, 2007. – 409 с.

277. Лоренц К. Агрессия (так называемое зло). – М.: Амфора, 2001. – 349 с.

278. Лосев А.Ф. Античная мифология в её историческом развитии. – М.: Учпедгиз, 1957. – 467 с.

279. Лосев А.Ф. Диалектика мифа // Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. – М.: Мысль, 1994. – С. 5–21.

280. Лосев А.Ф. Знак. Символ. Миф: Труды по языкознанию. – М.: Изд-во МГУ, 1982. – 479 с.

281. Лосев А.Ф. История античной естетики. Итоги тысячелетнего развития / А.Ф. Лосев; В 2-х книгах. – Кн. 1. – М.: Искусство, 1992. – 432 с.

282. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Последние века. В 2-х кн. / А.Ф. Лосев. – М: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: «Фолио», 2000. Кн. 2. – 544 с.

283. Лосев А.Ф. Миф. Число. Сущность. – М.: Мысль, 1994. – 919 с.

284. Лосев А. Проблема символа и реалистическое искусство / А. Лосев. – 2-е изд., испр. – М.: Искусство, 1995. – 320 с.

285. Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – 525 с.

286. Лотман Ю. М. Культура и взрыв / Ю.М. Лотман. – М.: Гнозис, 1992. – 270 с.

287. Лотман Ю.М. Происхождение сюжета в типологическом освещении / Ю.М. Лотман // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах.- Т.I Статьи по семиотике и топологии культуры – Таллин, “Александра”, 1992. – С. 224–243.

288. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике культуры и искусства / Ю. М. Лотман. – СПб. : Акад. проект, 2002. – 544 с.

289. Лотман Ю. М. Технический прогресс как культурологическая проблема // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб: Искусство-СПБ, 2000. – С. 622–638.

290. Лучук В. В. Сучасний український натюрморт: проблема співвідношення традиції та новаторства / В.В. Лучук // Вісник. – К., 2009. – Вип. 20. – С. 73–79.

291. Лыкова Е. В. Неомифологические аспекты поэтики и гоголевская традиция в творчестве С.А. Клычкова (на материале романа «Чертухинский балакирь») : автореферат диссертации на соискание ученой степени к.филол.н. специальность 10.01.01 / Е.В. Лыкова. – 2004. – 20 с.

292. Лысенко О. Б. Одежда в структурах повседневности / О. Б. Лысенко // Тезиси межд. научн. конфер. «Мода и дизайн: исторический опьгг – новне технологи». – СПб., 2000. – С. 76–84.

293. Мадюкова С.А. Проблемы воспроизводства этничности с точки зрения концепции социокультурного неотрадиционализма / С.А. Мадюкова // Гуманитарные науки в Сибири. – 2008. – №1. – Серия: Философия и право.

294. Мадюкова С. А. Социокультурный неотрадиционализм в обрядах жизненного цикла : на примере женщин тюркских этносов Южной Сибири: дис. на соискание науч. степ. канд. филос. наук : спец. 09.00.11 «Социальная философия» / С.А. Мадюкова. – Новосибирск, 2008. – 192 с.

295. Мадюкова С.А. Социокультурный неотрадиционализм: воспроизведение традиций и воспроизводство этничности / С.А. Мадюкова, Ю.В.Попков // Электронный ресурс. Режим доступа: http://www.tuva.asia/journal/issue_6/1743-madyukova-popkov.html.

296. Мадюкова С. А. Социокультурный неотрадиционализм как современная форма снятия противоречий этнокультурных традиций и социокультурных новаций / С.А. Мадюкова // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: Философия. – 2009. – Вып. 7. – С. 113-117.

297. Мак-Люэн М. Галактика Гутенберга: Сотворение человека печатной культуры. – Киев: Ника-Центр, 2003. – 432 с.

298. Мак-Люэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. – М. : Гиперборея, Кучково поле, 2007. – 464 с.

299. Малахов В.С. Еще раз о конце истории / В.С. Малахов // Вопросы философии. – 1994. – №7-8. – С. 48–53.

300. Малявин В.В. Мифология и традиция постмодернизма / В.В. Малявин // Логос. Международные чтения по философии культуры. – Кн. 1. – Л.: Изд. ЛГУ, 1991. – С. 51–59.

301. Манхейм К. Диагноз нашего времени / К. Манхейм; Пер. с нем. и англ. – М.: Юристъ, 1994. – 693 с.

302. Маняхина М. Р. Вещь как носитель массовой информации // Журналистский ежегодник. – 2012. – № 1. – С. 24–27.

303. Маркарян Э.С.Теория культуры и современная наука / Э.С. Маркарян. – М.: Мысль, 1981. – 284 с.

304. Маркарян Э.С. Традициология как наука о законах трансформационных циклов жизненного опыта людей / Э.С. Маркарян // Alma mater. – 2000. – № 3. – С. 18–26.

305. Маслова Ю.В. Сакральне спрямування вокальних шкіл України / Ю.В. Маслова // Мистецтвознавчі записки / Держ. акад.. керівних кадрів культури і мистецтв. – К., 2009. – Вип. № 16. – С. 56–64.

306. Медвідь В. На безпечній відстані / В. Медвідь // Українські проблеми. – 2000. – №20.

307. Мелетинский Е.М. Миф и двадцатый век // Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. – М.: РГГУ, 1998. – С. 419–429.

308. Мелетинский Е.М. Миф и сказка // Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. – М.: РГГУ, 1998. – С. 284–286.

309. Мелетинский Е.М. Мифы древнего мира в сравнительном изучении // Типология и взаимосвязи литератур Древнего мира. – М.: Наука, 1971. – С. 68–134.

310. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе / Е.М. Мелетинский; Монографія. – М.: РГТУ, 2001. – 168 с.

311. Мелетинский Е.М. Мифологические теории XX в. на Западе // Вопросы философии. – 1971. – №7. – С. 163–171.

312. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа: Монография / Е.М. Мелетинский. – М.: Наука, 1976. – 407 с.

313. Мелетинсткий Е.М. Поэтика мифа. – М.: Наука, 1976. – 407 с.

314. Мельникова У. П. Традиція та новаторство в діяльності об’єднання сучасних митців України / У.П. Мельникова // Вісник. – Х., 2005. – №1: Мистецвознавство. Архітектура, спец. вип., ч. 2. – С. 107–114.

315. Мельничук М. Ф. Фольклорно-етнографічні інтереси Гната Хоткевича / М. Ф. Мельничук // НТЕ. – 1973. – № 2. – С. 35–44.

316. Мелюхин И.С. Информационное общество: истоки, проблемы, тенденции развития // XXI век: информация и общество / Под ред. Я.Н. Засурского. – М. : Изд-во МГУ ми. М.В.Ломоносова, 1999. – 208 с.

317. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента; Наука, 1999. – 608 с.

318. Мид М. Культура и мир детства / М. Мид; Сост. и предисл. И.С. Кона. – М.: Наука, 1988. – 429 с.

319. Мирошников О. А. Традиция и новация в послеоктябрьском преобразовании России / О.А. Мирошников // Філософія і соціологія в контексті сучасної культури. – Д., 2008. – С. 270–279.

320. Мирская Л.А. Неомифологическое сознание: от романтизма к постмодерну / Л. А. Мирская. – Ростов-на-Дону: Антей, 2009. – 306 с.

321. Мистецтво у духовному відродженні України: традиції, новації і перспективи. : Зб. матеріалів. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т; [Редкол.: Шульжук К.Ф. та ін.] – [Рівне]: Волин. обереги, [2004] – 232 с.

322. Митрополит Іларіон. Дохристиянські вірування нашого народу / Іларіон Митрополит. – К.: Обереги, 1992. – 424 с.

323. Миф, мечта, реальность: постнеклассические измерения пространства культуры / Под ред. И.В. Мелик-Гайказян. – М.: Научный мир, 2005. – 256 с.

324. Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке XIX – начала XX века / М. Михайлов // Этюды о стиле в музыке. – Л.: Музыка, 1990. – С. 117–147.

325. Міліца В. Час діяти / В. Міліца / В. Милица // Український театр. – 1989. – № 1. – С. 17–22.

326. Міллер Х. Сто років тому. Перші українські балети в Києві / Х. Міллер // Музика. – Січ.-лют. – 1/94. – С. 8–11.

327. Моль А. Социодинамика культуры: Пер. с фр. / Под ред. Б.В. Бирюковой. – М. : Наука, 1973. – 410 с.

328. Московічі С. Стратегії пропаганди і колективного навіювання / С. Московічі // «Ї» (незалежний культурологічний часопис), №30/2003. Електронний ресурс: http://www.ji.lviv.ua/n30texts/moskovichi.htm

329. Мосс М. Социальные функции священного. – СПб.: Евразия, 2000. – 448 с.

330. Мудрість Української Правди: Наука РУНВіри: Короткий виклад; Силенкиянин; Віра в Дажбога: Український Шлях Життя: Філософія. Мораль. Обряди. – К.: Обереги, 1996. – 479 с.

331. Музыкальная эстетика стран Востока // Общ. ред. В.П. Шестакова. – М. : Музыка, 1967. – 414 с.

332. Муравская О. Реквием Э. Денисова. Традиции и новаторство / О. Муравская // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. – Одесса, 1997. – Вып.2, ч.1. – С. 86–93.

333. Муриан В.М. Эстетический идеал / Муриан В.М. – М.: Искусство, 1966. – 200 с.

334. Найдорф М. Итальянский гуманизм зпохи Возрождения / М. Найдорф. – Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 1984. – 287 с.

335. Наріжна Л. Г. Неоміфологічні мотиви в романі Л. Первомайського «Дикий мед» / Л.Г. Наріжна // Актуальні проблеми слов'янської філології. – К., 2008. – Вип. 15: Лінгвістика і літературознавство. – С. 158–165.

336. Настояща К. Макрокультурні моделі української культурної традиції: меланж-ефект чи асиміляція? / К. Настояща // Соціологія та сучасні соціальні трансформації. – К., 2011. – С. 100–102.

337. Неволов В. Класика сьогодні / В. Неволов // Український театр. – 2002. – № 1-2. – С. 2–6.

338. Нельга О.В. Теорія етносу / О.В.Нельга. – К. : Тандем, 1997. – 368 с.

339. Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже тысячелетий. : [В 2 кн.] / В.Холопова, Л.Канарис, Е.Маркова, С.Таранец; Одес. гос. музык. акад. им. А.В.Неждановой. – Одесса: Астропринт, 2006. – Кн. 1: – 2006. – 162 с.

340. Неотрадиционализм // Электронный ресурс. Режим доступа: http://krasotadomu.ru/term/15/3653

341. Несен І. Особливості організації хатнього інтер'єру на півдні Волині: традиції та новації / І. Несен // Етнокультурна спадщина Полісся. – Рівне, 2004. – Вип. 5. – С. 31–39.

342. Нестеркова О. Міф «ідеальної України» Катерини Білокур / О. Нестеркова // Матеріали до українського мистецтвознавства. — К., 2002. – Вип. 1. – С. 210–213.

343. Нечуй-Левицький І. Світогляд українського народу. Ескіз української міфології / І. Нечуй-Левицький. – К: Обереги, 2003. – 144 с.

344. Николаева Е. В. Исторические символы в российском рекламном дискурсе как конструкты национальной идентичности / Е.В. Николаева // Семиозис и культура. – Сб. научн. статей. – Вып. 2/

Под общ. ред. И. Е. Фадеевой. Сыктывкар: Изд-во Коми пед. ин-та, 2006. – С. 232–238.

345. Николаева Е. В. Исторические традиции в культуре повседневности / Е.В. Николаева // Выбор метода: Изучение культуры в России 1990-х годов. – Сб. научн. статей. – М.: РГГУ, 2001. – С. 189 – 198.

346. Николаева Е.В. Неотрадиционализм в культуре повседневности : Российская версия конца XX века: дис. на соиск. учен. степ. канд..культурологии: спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / Е.В. Николаева. – М., 2004. – 170 с.

347. Ніконов Г. Мистецтво йти на запах // Коментарі. – №34. – 6 вересня 2013. – 32 с.

348. Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. – Мн.: Изд. В.М. Скакун, 1998. – 896 с.

349. Нямцу А. Проблема неоміфологізму в світовій літературі XX ст. (теоретичні аспекти) / А. Нямцу // Українська філологія: школи, постаті, проблеми. – Львів, 1999. – Ч. 1. – С. 341–347.

350. Онофрійчук О. А. Традиції та новації у формуванні ціннісних засад сучасного суспільства / О.А. Онофрійчук // Роль науки, релігії та суспільства у формуванні моральної особистості. – Донецьк, 2008. – С. 153–155.

351. Осадчая С. В. Традиционное и новаторское в «Братском поминовении» А. Кастальского / С.В. Осадчая // Музичне мистецтво і культура. – Одеса, 2004. – Вип. 4, кн. 2. – С. 146–158.

352. Осаченко Ю.С. Миф как конфигурация опыта сознания возможности экзистенциально-феноменологической тематизации // Эпистемология и философия науки. – 2006. – Т. VIII. – №2. – С. 120–140.

353. Осьмак Н. Особливості конфлікту української малої прози кінця XIX — поч. XX ст.: традиції і новаторство / Н. Осьмак // Сучасний погляд на літературу. – К., 2006. – Вип. 10. – С. 231–238.

354. Павлов Ю.М. Россия в освоении функционального пространства / Ю.М. Павлов, М.Ю. Павлов, А.И. Смирнов // Електронний ресурс: http://credonew.ru/content/view/392/29/

355. Пазенок В. С. Гуманістичне «призначення» освіти («нова» парадигма класичної традиції) / В.С. Пазенок // Нова парадигма. – К., 2004. – Вип. 36. – С. 21–36.

356. Паин Э. А. Между империей и нацией: модернистский проект и его традиционалистская альтернатива в национальной политике России / Э. А. Паин; 2-е изд., доп. – М. : Новое издательство, 2004. – 248 с.

357. Пангелова М. Б. Традиціоналізм, традиції і новаторство як джерела приватних кореспонденцій У. Самчука / М.Б. Пангелова // Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. – 2010. – № 5 (192). – С. 194–204.

358. Парахін В . Народне мистецтво завтра: відродження чи імітація? / В. Парахін // Образотворче мистецтво. – 1996. – №1.

359. Паршина Н. О. Роль інтертексту та неоміфопоетичної образності у формуванні хронотопу драми В. Винниченка «Базар» / Н.О. Паршина // Наук. зап. – Х., 2006. – Вип. 2 (46), ч. 2. – С. 97–100.

360. Первушина О.В. Традиция как проблема философско-культурологического дискурса / О.В. Первушина // Мир науки, культуры, образования. – №6 (31). – 2011. – С. 191–196.

361. Петров Н. И. Старинный южно-русский театр и в частности вертеп / Н.И. Петров // Киевская старина. – №12. – 1882. – С. 438–480.

362. Пивоев В.М. Мифологическое сознание как способ освоения мира. – Петрозаводск: Карелия, 1991. – 111 с.

363. Пика И. А. Неотрадиционализм на российском Севере: идти в будущее, не забывая прошлого / И.А. Пика // Социологические исследования. – 1996. – №11. – С. 47–53.

364. Пискач А. А. Неофольклоризм в художній культурі України кінця ХХ – початку ХХІ століття / А.А. Пискач // Актуальні проблеми

історії, теорії та практики художньої культури. – Вип. 25. – 2010. – С. 136–143.

365. Пірен М.І. Політико-владна еліта України (соціо-психологічна модель) : монографія / М.І. Пірен. – Кіровоград : Імекс-ЛТД, 2013. – 136 с.

366. Платон. Софист. Т. 2. – М. : Мысль, 1970. – 609 с.

367. Платон. Федр. Собр. соч. : Т. 2. – М. : Мысль, 1993. – 528 с.

368. Плахов В.Д. Социальные нормы: Философские обоснования общей теории / В.Д. Плахов. – М.: Мысль, 1985. – 253 с.

369. Погребная Я.В. Аспекты современной мифопоэтики. Специальная дисциплина магистратуры по направлению 031000 – «Филология» – Учебное пособие. Практикум / Я.В. Пгребная. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2010. – 178 с.

370. Погребная Я. В. Неомифологизм В. В. Набокова в контексте художественных исканий писателей XX века / Я.В. Погребная // Слов'янська філологія. – Горлівка, 2006. – Вип. 7: Літературознавство. – С. 40–50.

371. Подорлова В. Ф. Харьковский академический театр музыкальной комедии: традиции жанра в контексте современной музыкальной культуры / В.Ф. Подорлова // Харків у контексті світової музичної культури: події та люди. – Х., 2008. – С. 147–149.

372. Поздняков Н. Н. Набоков-новеллист: традиции и новаторство / Н.Н. Поздняков // Луганський держ. пед. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Вісник. Філологічні науки. – Луганськ, 2000. – №10 (30). – С. 67–71.

373. Поланьи М. Личностное знание. На пути к посткритической философии / М. Поланьи. – М.: Прогресс, 1985. – 344 с.

374. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. Видання друге, доповнене і перероблене / Я. Поліщук. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – 392 с.

375. Полосин В. Миф. Религия. Государство. – М.: Ладомир, 1999. – 440 с.

376. Попков Ю.В. Социокультурный неотрадиционализм и проблемы современного развития локальных культур / Ю.В. Попков // Регионы России для устойчивого развития: образование и культура народов российской федерации: Материалы международной н/п конференции. – Новосибирск, 2010. – С. 66–74.

377. Попов В. А. Символы власти и власть символов // Символы и атрибуты власти: Генезис. Семантика. Функции / В.А. Попов; Отв. ред. В.А. Попов; РАН. МАЭ им. Петра Великого (Кунсткамера). – СПб.: МАЭ РАН, 1996. – С. 9–14.

378. Попович М. Нариси з історії культури України / М. Попович. – К.: «АртЕк», 1998. – 728 с.: іл. – (Трансформація гуманітарної освіти в Україні).

379. Постмодернизм. Энциклопедия. – Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

380. Потебня А. Слово и миф / Потебня А. – М.: Правда, 1989. – 504 с.

381. Потебня А.А. Миф и слово // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 300–311.

382. Потебня А.А. Мысль и язык. – М.: Лабиринт, 1999. – 300 с.

383. Потебня А.А. Мышление поэтическое и мифическое // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 281–288.

384. Потебня А.А. Символ и миф в народной культуре. – М.: Лабиринт, 2000. – 480 с.

385. Потебня А.А. Характер мифического мышления // Потебня А.А. Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 288–300.

386. Протас М. Гении европейской культуры XIX–XX веков / М. Протас // Сучасне мистецтво: Науковий збірник. Випуск VII. – 2010. – С. 181–196.

387. Пугачева И. О. «Неомифологизм» и цикличность ранней лирики А. Блока в аспекте символистского миропонимания / И.О. Пугачева // Теоретические и прикладные проблемы русской филологии. – Славянск, 1999. – Вып. 6. – С. 57–60.

388. Пятигорский А.М. Мифологические размышления. Лекции по феноменологии мифа. – М.: Языки русской культуры, 1996 – 280 с.

389. Рабинович В.Л. Образ мира в зеркале алхимии: От стихий и атомов древних до элементов Бойля. – М.: Энергоиздат, 1981. – 152 с.

390. Рабинович В.Л. Человек в культуре. – М. : Форум, 2008. – 336 с.

391. Разлогов К. По ту сторону наслаждения // Свободная мысль. – 1994. – №12. – С. 56–62.

392. Разум и экзистенция: Анализ научных и вненаучных форм мышления. – СПб.: РХГИ, 1999. – 402 с.

393. Райков В.Л. Психологические истоки мифа и его эволюционный смысл // Мир психологии. 2003. – №3 (35). – С. 42–47.

394. Райт Э., Костелло С., Хейчен Д., Спрэйг Д. Классовая структура американского общества // Социологические исследования. – 1984. – №1. – С. 151–158.

395. Ранк О. Миф о рождении героя. – М.: Рефл-бук, 1997. – 252 с.

396. Ревуцький М. Неоміфологічна есхатологія в концепціях сучасної європейської культурології / М. Ревуцький // Тернопільський держ. пед. ун-т ім. В. Гнатюка. Наукові записки. Сер.: Історія. – Тернопіль, 1999. – Вип. 8. – С. 118–120.

397. Режабек Е.Я. Мифомышление (когнитивный анализ). – М.: Эдиториал УРСС, 2003. – 304 с.

398. Режко В. А. Художній світ роману В. М. Владка «Нащадки скіфів»: традиції і новаторство / В.А. Режко // Харківський держ. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. Наукові записки. Сер. Літературознавство. – Х., 1998. – Вип. 8 (19). – С. 101–105.

399. Резников А.М. О роли мировоззрения в творчестве композитора / А. Резников. Л. : Музыка, 1975. – 55, [1] с.

400. Рерих о «Пер-Гюнте» // Маски. – 1912. – № 1. – С. 41-42.

401. Речник рідновіра — К.: Трійця, 2003. – 126 с.

402. Рикёр П. Герменевтика и метод социальных наук // Рикёр П. Герменевтика. Этика. Политика. – М.: AKADEMIA, 1995. – С. 3–19.

403. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: Медиум, 1995. – 416 с.

404. Різник О. Обряди і свята / Різник О., Грищенко О. Нариси української популярної культури. – К.: УЦКД, 1998. – С. 481–501.

405. Розин В.М. Миф как понятие и реальность // Мир психологии. – 2003. – №3 (35). – С. 12–42.

406. Ройфе А. Б. Неомифологическая фантазия в фантастике XX века / А. Б. Ройфе. – М.: Международный центр фантастики,2006. – 96 с.

407. Роман Петрук: Альбом. – К.: Родовід, 2007. – 288 с.

408. Рочняк О. В. Р. Вагнер як засновник нового філософського погляду на міф / О. В. Рочняк // Мультиверсум : філософський альманах – К. : Центр духов. культури, – 2005. – № 46. – С. 78–88.

409. Рубан А. А. Неомифологический подтекст прозы Л. Н. Андреева «Полет» / А.А. Рубан // Вісник. – Х., 2003. – №595: Сер. Філологія, вип. 38: Сучасні аспекти дослідження літератури XX століття. – С. 14–18.

410. Рубан А. А. Специфика неомифологии ранней прозы Л. Андреева / А.А. Рубан // Харківський ун-т. Вісник. – Х., 1999. – № 448: Серія Філологія: Міф і міфопоетика у традиційних та сучасних формах культурно-мовної свідомості. – С. 203–206.

411. Рубинштейн С.Л. О восприятии времени и пространства // Мир психологии. – 1999. –№4(20). – С. 16–29.

412. Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века / В. Руднев. – М.: «Аграф», 2001. – 608 с.

413. Рукопис Н. К. Садовського “Характеристики та режисерські указівки до опери “Наталка Полтавка” /1912 р./ Фонди ГМТМК УРСР, инв. №10706/28429.

414. Румянцев О. Мир повседневности / О.К. Румянцев // Теоретическая культурология; Ахутин В.В., Визгин В.П., Воронин А.А. и др. – М.: Академический проект; Екатеоринбург, Деловая книга РИК, 2005. – С. 351–360.

415. Румянцев О.К. Манеры целеполагания как проекты времени культуры / О.К. Румянцев // Теоретическая культурология [Ахутин А.В., Визгин В.П., Воронин А.А. и др.]. – М.: Академический проект: Екатеринбург: Деловая книга РИК, 2005. – С. 51–73.

416. Рэдклифф-Браун А.Р. Структура и функция в примитивном обществе. Очерки и лекции. / Пер. с англ. – М.: издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2001. – 304 с.

417. Савельева И.М. Социальные представления о прошлом: источники и репрезентации / И.М.Савельева, А.В. Полетаев; Препринт WP6/2005/02. – М.: ГУ ВШЭ, 2005. – 52 с.

418. Савчук В. Український вертеп: історія становлення та розвитку / В. Савчук // Вісник. – Івано-Франківськ, 2008. – Вип. 14. – С. 153–159.

419. Садовенко С.М. Неофольклоризм у контексті музичної культури України другої половини ХХ – початку ХХІ століття / С.М. Садовенко // Електронний ресурс: http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/40-stattya/338-neofolklorizm-u-7kontekstimuzichnoyi-kulturi-ukrayini-drugoyi-polovini-hh-pochatku-hhistolittja.html

420. Садовская И.Г. Мифология. – СПб.: Алетейя, 2000. – 318 с.

421. Самчук У. Велика література / У. Самчук // МУР. – Збірник І. – Мюнхен; Карльсфельд. – 1946.

422. Сапіга В.К. Релігійна й світська сфери святково-обрядового комплексу: дис. на здоб. наук. ступ. канд. філос. наук. 09.00.11

«Релігієзнавство» / В.К. Сапіга; Ін-т філософії НАН України. – К., 1996. – 160 с.

423. Свасьян К.А. Философия символических форм Э.Кассирера. Ереван: изд-во АН Арм.ССР, 1989. – 238 с.

424. Святий Переказ, традиція // Релігієзнавчий словник / За ред. професорів А.М. Колодного і Б.О. Лобовика. – К.: Четверта хвиля, 1996. – С. 297–298.

425. Семчук Л. Я. Традиційна народна одягова вишивка в творчості народних майстрів і художників модельєрів України / Л.Я. Семчук // Вісник. – Х., 2006. – №2: Мистецтвознавство. Архітектура. – С. 85–95.

426. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. – М.: Прогресс, Универс, 1993. – 656 с.

427. Символ в системе культуры. – Тарту: Изд-во ТГУ, 1987. – 145 с.

428. Скляренко В.М. Все об Украине / В.М. Скляренко, Я.А. Батий, М.А. Панкова; Предисловие Ю.В. Макарова. – Харьков: Фолио, 2008. – 572 с.

429. Скуратівський В. Місяцелік: Український народний календа / В. Скуратівський. – К.: Мистецтво, 1993. – 208 с.

430. Славянская мифология: Энциклопедический словарь. А-Я. – М., 1995. – 414 с. (2-е изд. Отв. ред. С. М. Толстая. – М.: Междунар. отношения, 2002. – 512 с.

431. Смирнова Т. Стильова та образна своєрідність західноукраїнського пейзажного жанру на межі XIX – XX століть / Т. Смирнова // Мистецтво у духовному відродженні України: традиції, новації і перспективи. : Зб. матеріалів. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т; [Редкол.: Шульжук К.Ф. та ін.] – [Рівне]: Волин. обереги, [2004] – С. 87–96.

432. Смілянська В. Сучасна рецепція постаті Тараса Шевченка (неоміфологічний аспект) / В. Смілянська // Тарас Шевченко і європейська культура. – К.; Черкаси, 2000. – С. 26–34.

433. Смілянська В. Сучасна рецепція феномену Тараса Шевченка (неоміфологічний аспект) / В. Смілянська // IV Міжнародний конгрес україністів, Одеса 26–29 серп. 1999. – К., 2000. – Кн. 1. – С. 438–447.

434. Смолій Ю. Мистецтвознавча неоміфологія пострадянської доби: міф про відродження народного мистецтва / Ю. Смолій // Матеріали до українського мистецтвознавства. – К., 2002. – Вип.1. – С. 210–213.

435. Современная єнциклопедия. Мода и стиль / Глав. Ред. Володин В. А. - Москва: Аванта +, 2002. – 482 с.

436. Соловйов О. Пінакотека. Нова фігуративність / О. Соловйов // Мистецтво України XX століття. – К.: Асоціація артгалерей України, 1998. – С. 188–196.

437. Сопронюк О. Неперебутня сутність: «Може, мати вийдуть...» / О. Сопронюк // Артанія. – 2008. – № 3. – С. 77–78.

438. Сорокин П. Социальная и культурная динамика / Сорокин П. – С.Петербург: СПб.: Питер, 2000. – 564 с.

439. Сорокина Л.И. Целостность художественного сознания как синтез традиции и новаторства : Социально-философский аспект : дис. ... кандидата философских наук : 09.00.11 / Л.И. Сорокина; Воронеж. гос. ун-т. – Воронеж, 2004. – 19 с.

440. Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половини XVIII века. Польша, Украйна, Россия / Л.А. Софронова. – М. : Наука, 1981. – 262 с.

441. Софронова Л.А. Старинный украинский театр / Л.А. Софронова. – М.: РОССПЗН, 1996. – 352 с.

442. Социалистическая обрядность: [Учеб.-метод. и справ.-информ. пособие для исполн., организаторов обрядности, работников обрядовых служб / Комис. по сов. традициям, праздникам и обрядам при Совете Министров УССР, Межресп. фил. Ин-та науч. атеизма

Акад. обществ. наук. при ЦК КПСС в г. Киеве ; Сост. Н. М. Закович и др.]. – К. : Вища шк., 1986. – 343 с.

443. Спиркин А.Г. Человек, культура, традиция / А.Г. Спиркин // Традиция в истории культуры. – М., 1978. – С. 5–14.

444. Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекти : материалы Международной науч. конференции «Сравнительное литературоведение», (V Поспеловские чтения) / редкол.: П. А. Николаев, М. Л. Ремнева, А. Я. Зсалнек. – М. : Издательствово Московского университета, 2003. – 332 с.

445. Стасенко В. Галицька гравюра XVI–XVIII ст. (формування стилю та розвиток сюжетів у взаємодії культурних традицій з новаціями) / В. Стасенко // Галич і Галицька земля в державотворчих процесах України. – Івано-Франківськ; Галич, 1998. – С. 162–165.

446. Сташук О. Поема в дереві. Традиції і новаторство різьбяра Ольги Баранової / О. Сташук // Поліссєзнавство: наукові фольклорно-етнологічні та мистецтвознавчі студії. – Рівне, 2005. – С. 155–165.

447. Стефанюк А. В. Народні традиції у сучасному моделюванні вбрання / А.В. Стефанюк // Молода мистецька наука України. – Х., 2004. – №6. – С. 63–65.

448. Стешенко А. С. Сутність і зміст понять «традиції» та «новації» в контексті історії філософії / А.С. Стешенко // Філософські проблеми гуманітарних наук. – К., 2005. – №4–5. – С. 188–194.

449. Сторицын П. Русская декоративная живопись / П. Сторицын. – Жизнь искусства. – 1919. – № 276-277. – 24-25 окт.

450. Стравинский И.Ф. Статьи и материалы / И.Ф. Стравинский. – М.: Искусство, 1973. – 597 с.

451. Супрун А.Г. Взаємозвязок традицій та інновацій в контексті сучасної науки / А.Г. Супрун // Електронний ресурс: http://www.nbuv.gov.ua/Portal/natural/VKhNU/Tk/2010_894/9.html

452. Суханов И.В. Обычаи, традиции и преемственность поколений / И.В. Суханов. – М.: Политиздат, 1976. – 216 с.

453. Суханцева В.К. Хайдеггер: к онтологии обыденности / В.К. Суханцева // Філософські дослідження. – Випуск 4. – Луганськ, 2003. – 238 с. – С. 7–15.

454. Сыров В.Н. Массовая культура: мифы и реальности. – М.: Водолей, 2010. – 328 с.

455. Таиров А. Записки режисера / А. Таиров. – М.: Изд. камерного театра, 1921. – 189 с.

456. Тайлор Э. Б. Первобытная культура / Э. Б. Тайлор: Пер. с англ. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.

457. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. – М: Политиздат, 1989. – 573 с.

458. Тард Г. Социальные законы. Личное творчество среди законов природы и общества / Г. Тард; Пер. с франц. под ред. и с предисл. Л.Е. Оболенского. 2-е изд. – СПб.: Губинский, 1900. – 120 с.

459. Теоретическая культурология / Ахутин А.В., Визгин В.П., Воронин А.А. и др. – М.: Академический проект; Екатеринбург: Деловая книга; РИК, 2005. – 624 с.

460. Терещенко А. Сучасна українська музична культура. Історичний аспект. Критерії і судження / А.Терещенко// Матеріали до українського мистецтвознавства: зб. наук. праць. – К., 2003. – Вип. 3. – С. 106–111.

461. Тимків Б. М. Роль етнодизайну в підготовці художників декоративно-прикладного мистецтва / Б.М. Тимків // Декоративно-ужиткове мистецтво й етнодизайн у технологічній професійній освіті. Наукові записки. Серія: Педагогка. – 2011. – С. 171–176.

462. Тимків Б. М. Формування художньої етнокультури студентів засобами народного декоративно -прикладного мистецтва / Б. М. Тимків // Етнос культура. Часопис Прикарпатського університету

ім. В . Стефаника: збірник наук.-теорет. статей. – Івано-Франківськ: Плай, 2003. – №1. – С. 131–135.

463. Тимошенко О. С. Сучасна система музичної освіти: реформаторські новації та традиції / О.С. Тимошенко // Культура і сучасність. – К., 2001. – №1/2. – С. 41–44.

464. Тканко З. Мода і традиція / З. Тканко // Вісник /Львівська акад. мистецтв. – Львів, 2000. – Вип.11. – С. 331–337.

465. Ткаченко Л.П. Мода як естетичний феномен: Автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філос. Наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / Л.П. Ткаченко; Ін-т філософії ім. Г.С.Сковороди НАН України. – К., 1999. – 17 с.

466. Толоконникова С.Ю. Неомифологизм в русской литературе конца 19–20 века : учеб. пособие / С. Ю. Толоконникова ; Федер. агентство по образованию Рос. Федерации, Гос. образоват. учреждение высш. проф. образования «Борисоглеб. гос. пед. ин-т». – Борисоглебск: БГПИ, 2005.

467. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. – М.: Прогресс, Культура, 1995. – 624 с.

468. Топоров В.Н. Неомифологизм в русской литературе начала XX века: Роман А.А. Кондратьева «На берегах Ярыни» / В.Н. Топоров . – Trento: Vevzlin, 1990. – 214 с.

469. Традиционализм // Википедия [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://society.polbu.ru/fedorova_modernism/ch03_iii.html (Дата обращения: 18.03.2010 г.)

470. Трёльч Э. Метафизический и религиозный дух немецкой культуры / Э.Трёльч // Культурология. XX век: Антология. Гл. ред. и сост. Левит С.Я. – М. : Юрист, 1995 – С. 540–556.

471. Турган О. Античність як вектор неоміфологічної образності творів В. Самійленка / О. Турган // Біблія і культура. – Чернівці, 2010. – Вип. 13. – С. 217–223.

472. Туркельтауб І. На оборону побутового українського театру / І. Туркельтауб // Література, наука, мистецтво. – 1924. – 19 жовтня (№41). – Додаток до газети «Вісті ВУЦВК».

473. Тымкив Б. М. Этнокультурный аспект усовершенствования занятий декоративно-прикладным искусством в высших учебных заведениях / Б. М. Тымкив // Педагогика искусства как новое направление гуманитарного знания : материалы 1-ой Международной сессии. – М., 2007. – С. 114–121.

474. Тэрнер В. Символ и ритуал. – М. : Наука, 1983 – 277 с.

475. Тюпа В.И. Неотрадиционализм, или четвертый постсимволизм / В.И. Тюпа // Постсимволизм как явление культуры. – М. : Искусство, 1995. – С. 21–24.

476. Тюрикова О.В. Дитяче фольклорне виконавство в сучасній культурі: зустріч традиций та новацій / О.В. Тюрикова // Художньо-педагогічні читання. – Х., 2008. – Вип. 3. – С. 101–106.

477. Угринович Д.М. Обряды. За и против / Угринович Д.М. – М: Политиздат, 1975. – 175 с.

478. Українська культура: Лекції за редакцією Дмитра Антоновича / Упор. С. В. Ульяновська; Вст. ст. І. М. Дзюби; Перед. слово М. Антоновича; Додатки С. В. Ульяновської, В. І. Ульяновського. – К.: Либідь, 1993. – 592 с.; іл. («Пам’ятки історичної думки України»)

479. Уледов А.К. Структура общественного сознания. – М.: Мысль, 1968 – 324 с.

480. Ус В. Традиційна і формально-композиційна графіка в дизайн-процесах / В. Ус // Технічна естетика і дизайн. – К., 2008. – Вип.5. – С. 175–180.

481. Федас Й. До проблеми про генезу українського вертепу / Й. Федас // Третій Міжнародний конгрес україністів, 26–29 серп. 1996 р.: Політологія. Етнологія. Соціологія. – Х., 1996. – С. 146–150.

482. Федас Й. Термінологія фольклорного театру: вертеп / Й. Федас // Вісник. – К., 2002. – Вип.12–13. – С. 78–80.

483. Федас Й. Український вертеп: визначення / Й. Федас // Львівський ун-т. Вісник. Серія мистецтвознавство. – Львів, 2001. – Вип.1. – С. 7–13.

484. Федас Й. Феномен українського вертепу / Й. Федас // Етнічна історія народів Європи. – К., 2002. – Вип. 13. – С. 34–37.

485. Федорова М.М. Модернизм и антимодернизм во французской политической мысли XIX в. / М.М. Федорова. – М: РАН ИФ, 1997. – 204 с.

486. Феррони В. В. Теория «симулякров» Ж. Бодрийяра: «ностальгия по настоящему» // Вестник ВГУ. Серия 1. Гуманитарные науки. – 2001. – № 2. – С. 222–234.

487. Фесенко В. І. Чоловічі образи у французькій неоміфологічній прозі: лінгвокогнітивний аспект / В.І. Фесенко // Наук. вісн. – К., 2006. – Вип.13: Мова, освіта, культура: наукові парадигми і сучасний світ. – С. 84–88.

488. Филат Т. В. Традиции и новаторство И. С. Шмелева в семантике, структуре и художественных функциях «Я-повествования» (Чехов, Лесков, Короленко и Шмелев) / Т.В. Филат // Наукові записки/Харківський держ. пед. ун-т ім. Г.С. Сковороди. Сер. Літературознавство. – Х., 2002. – Вип. 1 (30). – С. 112–125.

489. Филиппенков В.М. Коммуникативные традиции в философии и культуре // Коммуникации в культуре: Мат. науч.-теоретич. семинара (14–16 марта 1996 г.) / Отв. ред. А.М. Сергеев. – Петрозаводск, 1996. – С. 10–16.

490. Философский словарь. Основан Генрихом Шмидтом – 22-е изд. пер. / Под общ. ред. Г. Шишкоффа – М.: Республика, 2005 – 576 с.

491. Фихте И. Основные черты современной эпохи. // Фихте И. Несколько лекций о назначении учёного. Назначение человека. Основные черты современной эпохи. Сборник. Минск: ООО «Попурри», 1998. – С. 217–472.

492. Флиер А.Я. Массовая культура и ее социальные функции // Общественные науки и современность. – 1998. – №6. – С. 138–148.

493. Флоренский П. Symbolarium / П. Флоренский // Ученые записки Тартусского университета. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1971. – Вып. V. – С. 521–527.

494. Фотиадис Д. К. Концепция личности в творчестве Л. Н. Андреева и М. А. Булгакова: художественный неомифологизм и проблема амбивалентности характера. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. специальность 10.01.01 «Рус. лит.» / Д.К. Фотиадис. – М., 2008. – 19 с.

495. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия. – М.: Прогресс, 1992. – 569 с.

496. Фрис І.Б. Неоміфологізм прозової творчості Тадеуша Новака : дис... канд. філол. наук: 10.01.03 / Фрис Ірина Богданівна; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2009. – 194 с.

497. Фрис І. Неоміфологізм у слов’янських літературах ХХ ст. / І. Фрис // Проблеми слов’янознавства. – Львів, 2007. – Вип. 56. – С. 228–236.

498. Фромм Э. Психоанализ и религия / Э. Фромм // Сумерки богов. - М.: Политиздат, 1989. – С. 143–221.

499. Фукуяма Ф. Конец истории и Последний человек / Ф. Фукуяма; Перевод с английского М.Б. Левина. – М.: АСТ, 2004. – 588 с.

500. Хайдеггер М. Время и бытие: статьи и выступления / Пер. с нем.; Сост., пер., вступ. ст., коммент. и указ. В. В. Бибихина / М. Хайдеггер. – СПб.: Наука, 2007. – 621 с.

501. Хализев В.Е. Теория литературы / Хализев В.Е. – М. : Высшая школа, 1999. – 398 с.

502. Харук Н.І. Особливості функціонування різноманітних театральних форм у контексті вітчизняних традицій / Н.І. Харук // Мистецтвознавчі записки. – К., 2008. – Вип. 14. – С. 118–126.

503. Харчук Р.Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період / Р.Б.Харчук. – К.: ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.

504. Хейзинга Й. Осень Средневековья: Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Й. Хейзинга. – М.: Наука, 1988. – 543 с.

505. Хейзинга Й. Homo Ludens; Статьи по истории культуры / Хейзинга Й. / Пер., сост. и 35 вступ. ст. Д.В. Сильвестрова; Коммент. Д. Э. Харитоновича. – М.: Прогресс-Традиция, 1997. – 416 с.

506. Хеллман Х. Великие противостояния в науке. Десять самых захватывающих диспутов / Х. Хеллман. – М.: «Диалектика», 2007. – 320 с.

507. Холостенко Є. Микола Рокицький / Є. Холостенко / За заг. ред. Н.Рибака. - Харків: Рух, 1933. Надруковано в лабораторіях УНПК ім. М. О. Скрипника). – 18, [4] с. : портр., [16] арк. репрод. - (Українське малярство).

508. Хом’як Т. В. Т. Шевченко і Л. Костенко: традиції і новаторство в циклі «Давидові псалми» / Т. В. Хом’як // Вісник. – Запоріжжя, 2002. – №2. – С. 133–139.

509. Цанов С. М. «Цариградски сонети» на Константин Величков – между традиционното и новаторското / С.М. Цанов // Філологічні студії. – Мелітополь, 2010. – Вип.1. – С. 364–368.

510. Цао Гуан Юй. Китайське малярство останньої чверті ХХ ст.: (До проблеми взаємодії традицій і новаторства) / Юй Цао Гуан // Українська академія мистецтва. – К., 2008. – Вип. 15. – С. 377–389.

511. Цибуля Т. Традиція та новація. Проблема міри у співвідношенні традицій та новацій як умова неперервності творчості / Т. Цибуля // Київський ун-т ім. Т. Шевченка. Вісник. Сер. Філософія. Політологія. – К., 1998. – Вип. 28. – С. 72–75.

512. Цимбала Л. Національні традиції в сучасному моделюванні костюму: особливості методики мистецтвознавчого аналізу / Л. Цимбала // Мистецтвознавчий автограф. – Львів, 2007. – Вип.2. – С. 97–101.

513. Цицерон. Об ораторе // Цицерон М.Т. Три трактата об ораторском искусстве / Пер. с лат. Ф.А. Петовкого, И.П. Стрельниковой, М.Л. Гаспарова / Под ред. М.Л. Гаспарова. – М.: Научно издательский центр «Ладомир», 1994. – С. 75–252.

514. Чаус А. Стратегії ідентичності в ситуації постмодерну /А. Чаус // Матеріали міжнародної наукової конференції 23 – 24 квітня 2010 р. – Наукові записки. Серія «Культурологія». – Острог, Національний університет «Острозька академія», 2010. – Вип. 5. – С. 48–52.

515. Чебикін А. Сучасний стан українського мистецтвознавства та шляхи його подальшого розвитку / А. Чебикін // Мистецькі обрії-2002: Альманах. Наук.-теор. праці та публіцистика. – Київ, 2002. – 212 с.

516. Чегусова З. Людмила Жоголь – чарівниця художнього текстилю / З. Чегусова, Т. Кара-Васильєва, Т.Придатко. – К.: Либідь, 2008. – 264 с.

517. Чегусова З.В. Декоративне мистецтво України кінця ХХ століття. 200 імен (альбом-каталог) / З.В. Чегусова. – К.: Зат «Атлант ЮЕмСІ», 2002. – 511 с.

518. Челышев Е. П. Проблемы изучения истории литератур народов Востока / Е. П. Челышев, В. И. Брагинский, П. И. Пригарина, В. С. Семенцов, А.А. Суворова. – Народы Азии и Африки. – 1983. – №6. – С. 70–78.

519. Чепкасов А. В., Неомифологизм в творчестве Д.С.Мережковского 1890 - 1910-х годов: дис. на соиск. учен. степ. к.филол.н.: спец. 10.01.01 / А.В. Чепкасов.– М., 1999. – 20 с.

520. Чернова Л. Є. Етнічність в полікультурному суспільстві: традиції, новації, перспективи / Л.Є. Чернова // Міжнародна наукова конференція для студентів, магістрів, аспірантів, науковців «Інноваційний розвиток суспільства за умов крос-культурних взаємодій». – Суми, 2008. – [Секція 3]. – С. 152–154.

521. Черняк Л. Рациональность культуры / Л.С. Черняк // Теоретическая культурология; Ахутин В.В., Визгин В.П., Воронин А.А. и др. – М. : Академический проект; Екатеоринбург, Деловая книга РИК, 2005. – С. 30–42.

522. Чечель Н. Естетичні діалоги театру Леся Курбаса. Традиції та новаторство / Н. Чечель // Міжнародний конгрес україністів (2; 1993; Львів). Другий міжнародний конгрес україністів, Львів, 22–28 серпня 1993 р. – Львів, 1994. – С. 135–140.

523. Чимиза К. Архаизация, традиционализм и неотрадиционализм / К. Чимиза // Знание. Понимание. Умение. – 2010. – № 2. – С. 88–93.

524. Чорній С. Культ сонця в українських народних віруваннях / С. Чорній / Визвольний шлях. – Лондон, 1980. – Кн. 9. – С. 1139–1145.

525. Чухим Н.Д. Д.Н. Овсянико-Куликовський і міфологічна школа / Н.Д. Чухим // Спадщина Д. М. Овсянико-Куликовського та сучасна філологія. – Х.: Вісник Харківського держ. ун-ту. – 1998. – №411. – С. 217–223.

526. Шевнюк О. Костюм готичного середньовіччя [Текст] : [культурологічний аналіз] / О. Шевнюк // Мистецтво та освіта : Художня культура. Естетичне виховання. – 2009. – №1. – С. 49–54

527. Шевнюк О. Костюм романського середньовіччя [Текст] [Текст] / О. Шевнюк // Мистецтво та освіта : Художня культура. Естетичне виховання. – 2008. – №2. – С. 57–60.

528. Шевнюк О.Л. Історія костюма / Шевнюк О.Л. – К.: Знання-Прес, 2008. – 375 с.

529. Шевчук О. Поетика драматургії М. Куліша: до питання традицій і новаторства / О. Шевчук // Наука і сучасність. – К., 2000. – Т. 22, вип. 2, ч. 2. – С. 326–332.

530. Шеллинг Ф.В. Введение в философию мифологии // Шеллинг Ф.В. Сочинения. Т.2. – М.: Мысль, 1989. – С. 159–374.

531. Шерех Ю. Стилі сучасної української літератури на еміграції 1945 / Ю. Шерех // Пороги і запоріжжя: Література, мистецтво, ідеології. – Харків: Фоліо, 1998. Том 1. – С. 161–195.

532. Шестопалова Ю.А. Еволюція ідеалу краси в динаміці української моди (кінець XIX - початок XXI століття): дис. на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури» / Ю.А. Шестопалова; Київський національний університет культури і мистецтв. – К., 2007. – 167 с.

533. Шиллер Г. Манипуляторы сознанием / Г. Шиллер; Пер. с англ.; Науч. ред. Я.Н. Засурский. – М.: Мысль, 1980. – 326 с.

534. Шинкаренко В.Д. Смысловая структура социокультурного пространства. Миф и сказка. – М.: КомКнига, 2005. – 208 с.

535. Шман С.Ю. Виконавці вертепних вистав – хранителі духовних традицій / С.Ю. Шман // Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції «Духовна культура як домінанта українського життєтворення». – К., [2005]. – Ч. 2. – С. 178–182.

536. Шокало О. Козак-Мамай: образ українського лицаря / О. Шокало // Український світ. – К., 1997. – №1–3.

537. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки о морфологии мировой истории: В 2-х тт. Т. 2. Всемирно-исторические перспективы / Шпенглер О. – М.: Айрис-Пресс, 2003. – 624 с.

538. Шпет Г.Г. Психология социального бытия. – М.: Институт практической психологии, 1996. – 492 с.

539. Штомпка П. Социология социальных изменений / П.Штомпка / Пер. с англ.; Под ред. В.А. Ядова. – М.: Аспект Пресс, 1996. – 416 с.

540. Шульгіна В.Д. Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук / Валерія Дмитрівна Шульгіна. – К.: ДАКККіМ, 2007. – 260 с.

541. Шюц А. Чужак: социально-психологический очерк / А. Шюц // Социальные и гуманитарные науки: РЖ / ИНИОН РАН. 1998. – №3. – С. 177–193.

542. Щириця Д.О. Постать Е. Вареза у світлі проблеми традиції і новаторства / Д.О. Щириця // Музичне мистецтво. – Донецьк, 2004. – Вип. 4. – С. 7–15.

543. Щюц А. Избранное: Мир, светящийся смыслом. – М.: РОССПЭН, 2004. – 1056 с.

544. Эйзенштадт Ш. Революция и преобразование общества. Сравнительное изучение цивилизации / Ш.Эйзенштадт; Пер. с англ. А.В. Гордона / Под ред. Б.С. Ерасова. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 416 с.

545. Элиаде М. Аспекты мифа / М. Элиаде. – М.: Академический проект, 2002. – 240 с.

546. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / Элиаде М. – СПб. : «Алетейя», 1998. – 258 с.

547. Элиаде М. Священное и мирское / М. Элиаде – М. : МГУ, 1994. – 144 с.

548. Эриксон Э. Идентичность: юность и кризис / Пер. с англ. Общ. ред. и предисл. Толстых А.В. – М.: Прогресс, 1996 – 344 с.

549. Эфроимсон В.П. Гениальность и генетика. – М.: Русский мир, 1998. – 544 с.

550. Юнг К. Психоанализ и искусство / К. Юнг, Э. Нойманн; Серия «Актуальная психология». Пер. с. англ. – М.: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. – 304 с.

551. Юнг К.Г. Архетип и символ / К.Г. Юнг. – М: Ренессанс, 1991. – 304 с.

552. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.

553. Юнг К.-Г. Об архетипах коллективного бессознательного / К.-Г. Юнг; Перевод А.М. Руткевича //Архетип и символ. – М.: Ренессанс. – 1991. – С. 95–128.

554. Юрковський Г. Волинські містерії / Г. Юрковський // Кіно-театр. – 1997. – №1. – С. 2–4.

555. Ямборко О. Я. Традиція і новаторство в системі виражально-зображувальних засобів тканого панно України 60-х – 90-х рр. / О.Я. Ямборко // Вісник. – Х., 2005. – № 6: Мистецтвознавство. Архітектура. – С. 101–111.

556. Ященко В. Соціальні ролі Вертепу / В. Ященко // Духовні скарби українського народу в житті молоді. – Тернопіль, 1994. – С. 98–100.

557. Bell Clive, Art (Illustrated Edition) / Clive Bell. – London, UK: Dodo Press, 2007. – 164 p.

558. Blackmore S. The Meme Machine / S. Blackmore. – Oxford: Oxford University Press, 1999. – 288 p.

559. Bruno W. Das Kostümwork / W. Bruno, M.Tilke. – Berlin, Dietz Verl. – 1941. – 563 s.

560. Cassirer E. Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures of E.Cassirer, 1935–1945 / Ed. by D.Ph.Verene. New Haven, London: Yale Univ. Press, 1979. – XII. – 304 p.

561. Cohen P.S. Theories of myth. // Man. 1969. – V. 4. – #3. – P. 337–357.

562. Cox G.W. An introduction to the science of comparative mythology and folklore. – Washington: Singing tree press, 1968. – 380 p.

563. Dasnoy A. Le prestige du passé / A. Dasnoy. – Paris, Gallimard, 1959. – 321 p.

564. Dawkins R. The Selfish Gene / R. Dawkins; 2nd ed. – New York, Oxford University Press Inc., 1989. – 360 p.

565. Durham W.Y. and Weingart P. Units of Culture / W.Y. Durham, P.Weingart // P. Weingart and others (eds), Human by Nature: Between Biology and the Social Sciences. – NJ, USA, 1997. – P. 300–313.

566. Eisenstadt S.N. Tradition, Change, and Modernity / Eisenstadt S.N. - New York, Sydney, Toronto: John Wiley, 1973. – 326 p.

567. Elias N. Über den Prozeß der Zivilisation / N. Elias; Bd. 2: Wandlungen der Gesellschaft. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation – 1. Aufl. – Frankfurt a.M.: Suhrkamp. – 1976. – 491 s.

568. Girlot J.E. A Dictionary of Symbols / Girlot J.E. – L., Mass Print, 1962. – 785 p.

569. Guenon R. Essays on the tradition and metaphysics / R. Guenon. – St. Petersburg: "ABC", 2000. – 270 p.

570. Martin Richard. Moda. Encyklopedia (od Coco Chanel do JohnaGalliano). Warszawa, 1999. – 368 s.

571. Roche A.V. Les idées traditionalistes en France de Rivavol a Charles Maurras / A.V. Roche. – Chicago, 1937. – 172 p.

572. Swingewood Alan. The Myth of Mass Culture / Swingewood Alan. – L.: Macmillan,1960. – 160 p.

573. Treml A. Das Alte und das Neue. Erziehung zur Kreativitaet aus evolutiontheoretischer Sicht / A. Treml // Das Alte und das Neue in evolutiontheoretischer Sicht. Muenster: Lit Verlag. – 2004. – S. 67–78.

574. Troeltsch E. Deutscher Geist und Westeuropa. Gesammelte kulturphilosophische Aufsatze und Reden / E. Troeltsch. – Tubingen: Mohr, 1925.