

РОЗДІЛ І. ПРОБЛЕМИ КУЛЬТУРОЛОГІЇ: ІСТОРИЧНІ ТА СУЧАСНІ ДОСЛІДЖЕННЯ

УДК 008:791.43.01

*Кирилова Ольга Олексіївна,
кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри культурології
Національного педагогічного університету
імені М.П. Драгоманова
olga_kirillova@hotmail.com*

КУЛЬТУРОЛОГІЧНЕ МОДЕЛЮВАННЯ ДЕКАДЕНТСЬКОГО КІНОТВОРУ “MODERNE”

Мета роботи – реконструкція моделі декадентського кінотвору у відповідності до основних критеріальних вимог культурологічного аналізу й стилю модерн, який лежить в основі феномену “декадентського кінематографу”, сформульованого й досліджуваного автором. **Методологія дослідження.** Як основний застосовано метод культурологічного моделювання, що виявляє свою релевантність у реконструюванні багаторівневої кінореальності з огляду на необхідність її відповідності стильовим та стилізаційним критеріям. **Наукова новизна** роботи полягає в обґрунтуванні нового поняття “моделі декадентського кінотвору” та виділення основних його рівнів: морфологічний, стилістичний, інтертекстуальний, ритмічний, аудіальний, тактильний, монтажний, специфічно-антропологічний та специфічно-нарративний. **Висновки.** Культурологічна модель декадентського кінотвору *moderne* є складним інтерпретаційним конструктом, що містить цілу низку рівнів та інших інтерпретаційних одиниць; цей конструкт впливає з загального конструкту декадентського твору й зазнає специфікації щодо поліхудожнього виду мистецтва, яким є кіно.

Ключові слова: декадентський кінотвор *moderne*, декадентський кінематограф, декаданс, модерн, символізм, теорія кіно, культурологічне моделювання, морфологічний код, *Gezamtkunstwerk* (синтез мистецтв).

Кириллова Ольга Алексеевна, кандидат философских наук, доцент, доцент кафедры культурологии Национального педагогического университета имени М.П. Драгоманова

Культурологическое моделирование декадентского кинопроизведения “*moderne*”

Цель статьи – реконструкция модели декадентского кинопроизведения в соответствии основным критериальным требованиям культурологического анализа и стиля модерн, лежащего в основе феномена “декадентского кинематографа”, сформулированного и исследуемого автором. **Методология исследования.** В качестве основного применен метод культурологического моделирования, выявляющий свою релевантность в реконструкции многоуровневой кинореальности в связи с необходимостью ее соответствия стилевым и стилизационным критериям. **Научная новизна** работы состоит в обосновании нового понятия “модели декадентского кинопроизведения” и выделения основных его уровней: морфологического, стилистического, интертекстуального, ритмического, аудиального, тактильного, монтажного, специфически-антропологического и специфически-нарративного. **Выводы.** Культурологическая модель декадентского кинопроизведения *moderne* являет собою сложный интерпретационный конструкт, включающий в себя целый ряд уровней и других интерпретационных единиц; этот конструкт происходит от общего конструкта декадентского произведения и по-

лучает спецификацию относительно полихудожественного вида искусства, которым является кинематограф.

Ключевые слова: декадентское кинопроизведение moderne, декадентский кинематограф, декаданс, модерн, символизм, теория кино, культурологическое моделирование, морфологический код, Gesamtkunstwerk (синтез искусств).

Kirillova Olga, PhD in Philosophy, Associate Professor, Department of Cultural Studies of M.P. Drahomanov National Pedagogical University

The construction of the pattern of decadent film “moderne” in terms of cultural studies

Purpose of Article. The objective is to produce a reconstruction of the multi-level pattern of 'decadent' film in accordance to the criteria of cultural research approach and to art nouveau ('moderne') style which is in the basis of the phenomenon of so-called “Film Art of Decadence.”

Methodology includes the approach of modeling used within cultural research which is the most appropriate in a relation to re-construction of a multi-level filmic reality within the necessity of its correspondence to a number of criteria in terms of style and stylization. **Scientific Novelty.** Innovation value of the article consists in the introducing the concept of the “pattern of decadent film” and outlining of a number of specific levels: morphological, stylistic, intertextual, rhythmical, audial, tactile, montage, as well as specifically cinematic and narrative levels. **Conclusion.** Cultural pattern of the decadent film represents a complex construct that is open for interpretation including a number of levels and interpretational items; this construct descends from the basic concept of a 'decadent oeuvre' and is specified in accordance to the cinema as a polyphonic art.

Key words: decadent film artwork, decadent film art, decadence, art nouveau, symbolism, film theory, cultural modeling, morphological code, Gesamtkunstwerk (synthesis of Arts).

Актуальність теми дослідження. Створення релевантної інтерпретаційної моделі кінотвору в культурології передбачає виокремлення з кінотексту як тексту культури відповідних одиниць та рівнів, що дало б змогу сформувати мета-теоретичний простір, у якому не конфліктуватимуть метапозиція культуролога-практика з “теорією практика” а) кінорежисера як носія власної багаторівневої теорії (сформульованої у текстах чи імпліцитно вираженої у кінотворах) та б) носія відповідної культури, яку реконструює кінотвір.

Метою статті є реконструкція моделі декадентського кінотвору, що дозволяє виділити подібний модельований твір як окремий феномен в рамках досліджуваного напрямку “декадентського кінематографу” та встановити критерії відповідності для культурологічного аналізу.

Аналіз досліджень і публікацій. Узагальнена культурологічна модель декадентського твору, поза специфікацією конкретного виду мистецтва, була вже обґрунтована нами у низці попередніх наукових робіт (див статтю: “Культурологічна модель декадентського твору” [5]). Ця модель базується передусім на культурологічній моделі суб'єкта культури декадансу (“автомоделі символіста”, “ментальній моделі”), що визначає її антропологічний рівень, поряд із яким виділено ще два базових рівні: світоглядний та нарративний. Цей останній конституює базові паттерни, мотиви й коди, які є більш елементарними структурними одиницями аналізу. Особливої уваги заслуговують такі коди, як: амбівалентний код виродження (М. Нордау) / код надлюдини (Ф. Ніцше), код безумства (Л. Бугаєва), код офіри, фемінологічний код (О. Кирилова), танатологічний код (Р. Красильников). Ще один важливий рівень – морфологічний має значення для візуальних мистецтв, у тому числі ненаративних; музика та кінематограф потребують виділення ритмічного рівня. Особливо ж у тих видах

мистецтва, які передбачають творення поліестетичного синтезу мистецтв, пропонує нами модель потребує найдетальнішої розробки, тоді відповідно декадентський твір може бути оцінюваний за основним критерієм відповідності цілковитої або часткової за кількістю зазначених рівнів, і тут насамперед йдеться про твір кінематографічний.

На відміну від узагальненої моделі декадентського твору, подібна модель із специфікацією щодо кінематографу, не обмежуючись функцією інтегрування усіх видів мистецтв у єдиний твір, яку дотримує кінематограф, передбачає також створення певних типів фільмичної реальності, кіномови й кіномовлення, а також символотворення, що характеризує винятково «*декадентський кінематограф*» та «*декадентський кінематограф moderne*».

Виклад основного матеріалу. В обраному нами способі моделювання декадентський кінематограф модерну уявляється першочерговим та відправним, тому спочатку ми говоритимемо про *модель декадентського кінотвору moderne*. Саме для цієї моделі основоположним є морфологічний рівень, якому підпорядковані структура, композиція й форма кінотвору (форма у тому числі часопросторова, яка детермінує його хронотоп), а також утворювана ним пластична структура кінореальності. *Форма й структура* такого кінотвору характеризуються низкою визначальних рис: 1) розімкненість як характеристика художньої форми; 2) нетривкість, пластичність, «розтікання» кінореальності (на противагу так званій «жорсткій кінореальності»); 3) підпорядкованість текучої пластичної структури фільму «лінії Орта», або ж, *coup de fouet* – «удар батога» як композиційній та ритмічній основі; 4) утворення на базі цієї лінії та детермінованих нею фігур мистецтва модерну відповідних часових та просторових фігур у структурній реальності фільму. Наскрізне морфологічне кодування фільму передбачає багаторазове відтворення основоположної лінії модерну та форм модерну в неантропогенних, антропогенних, антропоморфних та ін. об'єктах.

Починаючи з 1980-х, філософська концепція *форми* у декадентському мистецтві підлягає усвідомленій кінематографічній рефлексії. Т. Бачеліс, виділяючи «Лінію в стилі модерн» в окремий підрозділ своїх «Нотаток про символізм», звертає увагу на використаний в театрі Гордона Крега засадничий принцип: «Серед безлічі технічних деталей, які були ним тоді винайдені, він у кожній з тих вистав реалізовував принцип стилю в «русі лінії та кольору» (*курсив наш – О.К.*): для кожної вистави він знаходив один прийом, головний образ, який лаконічно символізував загальний сенс вистави. Оформлено було цей образ у текучих, плавних лініях модерну» [2, 35]. У зв'язку із морфологічним рівнем щодо декадентського твору модерн можемо виділити такий підрівень як стилістичний. У реконструйованій нами моделі він набуває особливої ваги, з огляду на пріоритетний модус стилізації у життєконструюванні та мистецькій формотворчості. Стиль як культуроспецифічний код (у визначенні російського мистецтвознавця О. Калугіної) – засіб кодування культуроспецифічних «меседжів» і, тим самим, – передача «духу часу» або визначеного світовідчуття, при цьому «...стилистическую общность мы начинаем констатировать именно там, где уровень преодоления эстетической неопределенности достигает вполне

заметных величин» [4, 105]. При цьому на специфіку стилізації модерну на противагу стилізаторству вказує мистецтвознавець Є. І. Кириченко: «Стилізаторство – це принцип формоутворення еkleктики, стилізація – принцип модерну. В основі стилізаторства лежить аналіз, в основі стилізації – синтез» [6, 204]. Тут вичерпним буде твердження Г. Массобріо та П. Портогезі: «Модерн – не стільки стиль епохи, скільки стиль тих, кому нетерпеливилось «стилізувати» власну епоху, втілюючи амбітний проект, у якому естетичний параметр домінує над всіма іншими та вимальовується пророцтво естетичного соціуму» [9, 11]. Виходячи з цього естетичного модусу, ми повинні констатувати, що твір декадансу передбачає певну стилізаторську сконструйованість та реконструктивність, і таким чином загострюється питання про відповідність критеріям *декадентського твору модерн*. У зв'язку із цим також рівні кінокодування втрачають свою видову автореферентність та стають *рівнями відповідності* (стилістичної насамперед).

Ритмічний рівень кодування саме у кінотворах декадентського типу безпосередньо пов'язаний з морфологічним. Нервовість та плинність структуротворчої лінії модерну в екранному ритмі своєю чергою резонує на рівнях хронотопічному, аудіальному, антропологічному, а також «підсвідомому» (якщо користатися терміном У. Еко). Лінійність *coup de fouet* отримує багаторівневе відтворення в синхронізації на екрані акторського руху (*антропологічний* рівень чи, радше, фактор), руху камери при внутрішньокадровому монтажі (*монтажний* рівень), саундтреку – музичного, чи фонового, чи утвореного їхнім накладанням (*аудіальний* рівень), екранного відображення лінії Орта в декорі приміщення чи міста (*візуально-стилістичний* рівень) – хрестоматійним прикладом такої ритмічно-морфологічної лінійної єдності можна вважати безмовну “сцену на сходах” з “візитом ляльки” у фільмі “Добродій оформлювач” (“Господин оформитель”) російського режисера Олега Тепцова (1988). Лінійність *coup de fouet*, яка організує екранний простір в русі й композиційно вибудовує кадр, визначає хронотоп, ритм та пластику тілесних рухів, в кінематографі реалізує інтенцію модерна, закладену в архітектурному просторі, віссю якого є сходи.

При цьому ритмічний рівень кодування детермінує специфічну оптику, на що вказував у своїй засадничій кінознавчій праці «Кіно як мистецтво» Рудольф Арнгейм: «Ритм тісно пов'язаний із рухом. Ритмічне повторення руху в кіно настільки ж привабливе, як і в житті (...) Але ми не мусимо говорити тільки про рух об'єктів зйомки. Внутрішньокадровий рух значною мірою залежить від техніки зйомки та монтажу; на рух об'єкта в кадрі впливає певний кут зору об'єктиву та ракурс зйомки» [1, 154-155.]

Монтажний рівень декадентського кінематографу пов'язаний, по-перше, з повторюваною ритмікою монтажного членування фільмічного простору (канон, закладений Євг. Бауером у фільмі “Дитя великого міста”, 1915), проте у кольоровому й звуковому кіно ментальний декадентський “принцип навпаки” (що відсилає до антидієгезису романного простору Гюїсманса) може втілитися у демонстративній відмові від монтажного членування. Саспенсований (підвішений) суб'єкт зміщує акцент своєї уваги на максимально живописні паузи, вписані до самої структури декадентського твору. Модерн як стиль визначається “орієнтацією на сповільнене сприйняття” через фундаментальну втому базової лінії; млявість

поєднана з замилюванням у нарцисичній інтенції; це “подвійне кодування” лінії пояснюється потребою дезЕссента (персонажа Гюїсманса) «подхлестнуть вялость нервов». Рудольф Арнгейм також помітив, що «монтаж впливає на рух: чим коротший монтажний шматок, тим швидшим здається знятий у ньому рух» [1, 156].

Тактильний рівень пов’язує ритмічний та антропологічний рівні декадентського кінотвору. Його потенціал відкрив для себе ще декадентський кінематограф перших років існування. У фільмі Євгенія Бауера “Щастя вічної ночі” (1916) тактильний рівень виявляється провідним, оскільки саме на цьому рівні здійснюється декадентське деконструювання символістського коду в кінорежисурі, який був Бауером же й запроваджений. Сліпа дівчинка Лілі (у блискучому виконанні кінозірки-балерини Вери Караллі) звикла сприймати лише тактильно такі універсалії, як любов, краса, світло та ін.; раптове прозріння призводить до перекодування реальності та невміння головної героїні адекватно вписатися у реальність візуалізованих символів (власне відображення у віконному склі вона сприймає як гротескний лик Медузи, що віщує лихо; милуючись красою нареченого на портреті, вона обмацує його фото пальцями, ніби шукаючи підтримки; тощо); фільмічна реальність Бауера буквально витворюється доторками пальців Лілі, виявляючи таку властивість як “испредметность” (термін А. Н. Ремізова).

Аудіальний рівень також несе подвійну функцію: 1) створення відповідного музичного ряду, стилізованого чи автентичного, або ж повної відмови від нього; 2) фонового звукового супроводу, що детермінований рівнем та функцією ритму, яка в декадентському кінематографі є визначальною. Поетика паузи, детермінована “принципом Навпаки”, про що йшлося раніше, в аудіальному кодуванні може даватися знаки як відмова від мелодії (так само, як на монтажному рівні – відмова від монтажу), втілюючись у нескінченне *тривання* ноти.

Антропологічний рівень кодування/відповідності набуває у кінематографі подвійного значення у зв’язку із необхідністю: 1) підбору відповідної акторської фактури; 2) визначеного типу суб’єктивної камери й локалізації місця суб’єкта на екрані.

Робота з акторською фактурою в кінематографі декадансу відбувається за принципом “вилучення”/“виключення” – основним принципом модерну й передбачає відповідність канонам символістської безтілесності та морфологічної відповідності відзначеній нами вище “лінії стилю”.

Також важливо, що декадентський кінематограф дотримується візуально-антропологічних завдань, але не в етнографічному, а в діахронному зрізі. Тут відіграє свою роль основний принцип візуальної антропології: методика зйомки «співзвучною камерою», *суб’єктний фокус кінокамери й антропологічна реконструкція «надчуттєвості» як визначеного типу чуттєвості декадансу*. Дисциплінарний вимір історичної психології встановлює подвійний фокус в «кінокультурології»: вчинки й мотивації героїв виявляються у фокусі проєкцій «сучасної людини» та «власне-декадентських» мотивацій, маніфестарно артикульованих в період *fin de sciecle* (слід зазначити в дужках, що саме цим зумовлена часто хибна критична рецепція сюжетних ліній «декадентського кінематографу»).

Інтертекстуальний рівень декадентського кінематографу апелює до двох рівнів інтерпретації: 1) поліестетичної реконструкції культури модерн засобами інших видів мистецтв, репрезентованих у фільмі (у цьому випадку відчитується лише інтертекст із відповідним культурним кодом); 2) інтертекстуальності власне-кінематографічної, яка демонструє кінематографічні витoki кінотвору або його інтертекстуальний потенціал для подальшої кінотрадиції. Перший рівень інтерпретації передбачає роботу з кінотекстом як із насиченим символістським інтертекстом, у якому виділяються три базові рівні: 1) літературно-філософський; 2) аудіальний (який може включати до себе й музичний); 3) візуальний. Останній із зазначених є найбільш комплексним, оскільки залучає до себе такі субрівні, як: живописно-графічний; ряд субрівнів сукупного кінотексту міста: архітектурний, інтер'єрний та “власне-кінематографічний”; субрівень стилізаторськи-антропологічний; субрівень театральний та деякі інші.

Серед робіт, присвячених другому типові інтертекстуальності декадентського кінематографу слід виділити монографію “Відеоряд” дослідника з Констанци (Німеччина) І. П. Смирнова, який звернув увагу на те, що “передреволюційне російське кіно і фільми перших революційних років, які безпосередньо його продовжували, сформували запас мотивів та виразних прийомів, що стали тим претекстовим полем, яке обробляли режисери наступних двох десятиліть (нехай навіть оспорюючи зроблене раніше). Люмпен-пролетарії, що зринають з могил у «Страйку» (1925) Ейзенштейна змушують нас згадати фільм Бауера «Марення», що передавав одну із сцен мейєрберівського «Роберта-диявола», у якій оживають мерці, повсталі з трун» [7, 72] У своїй роботі І. П. Смирнов вказує на несамодостатність інтертекстуальності «суто кінематографічної», чітко сформулювавши основний здійснений кінематографом поліестетичний декадентський принцип: «У тій мірі, в якій кіно підвищувало свій ранг в ієрархії соціокультурних цінностей, воно все більше наближалось до того ідеалу, якому Вагнер дав ім'я *Gezamt-kunstwerk*» [7, 88]. Тут культуролог ХХІ століття входить в інтенційну суперечливість з класиком радянської кінотеорії й семіотики кіно Юрієм Тиняновим, який вбачав місію кінематографу у подоланні синтезу мистецтв: «Кіно повільно звільнялося з полону сусідніх мистецтв – живопису, театру. Тепер воно мусить звільнитися від літератури. На три чверті поки ще кіно – це те саме, що живопис передвижників» [8, 72].

Окремо виділимо наративний рівень кінематографічного твору, враховуючи “специфічно кінематографічні форми сюжетотворення”, які були або невластивими літературі, або згодом запозиченими літературою з кінематографу ж. Особливо яскраво ця специфіка сюжетотворення простежувалася в ранньому кіно. Класик російського кінознавства Нея М. Зоркая у своєму дослідженні вивела 5 моделей та 24 сюжетні функції кінодрами 10-х років. У цій моделі зваба слугує основним сюжетним тригером, що веде до “зламу долі” позитивних героїв, що схибили зі шляху. «Поява спокусника слугує однією з основних, постійних функцій ранньої кінематографічної драми, можливо, навіть першою, центральною (...) Спокусник – це не характеристика, не якість, не властивість персонажа. Це його функція у внутрішній побудові драми: поява *спокусника* чи *спокуса*». [3; 198] Важливо зазначити, що принцип сюжетної транзитивності, обов'язковий для ранньої кінодрами (спокуса й спокусник як фактор переходу від одного сюжетного еле-

менту до іншого), конфліктує з *принципом інтранзитивності* як основним принципом декадентської культурної реальності, що був описаний І. П. Смирновим. Таким чином, дія механізму спокуси цій інтранзитивності підпорядкована й фігура спокусника виступає константою кінодрами, а не її сюжетним тригером.

Наукова новизна роботи полягає у вищенаведеному обґрунтуванні виділення основних рівнів декадентського кінотвору та формулюванні самого цього поняття. Необхідно визначити у специфіці сюжетотворення декадентської кінодрами певну порогову дифузність, зміщення, що також суперечить чіткій ланцюговій причинно-наслідковій побудові, характерній, наприклад, для жанрового кіно, резонує з такою характеристикою як *розтікання, розсинхронізація, плинність фільмічної реальності*.

Висновки. Культурологічна модель декадентського кінотвору *moderne* є складним інтерпретаційним конструктом, що містить цілу низку рівнів та інших інтерпретаційних одиниць; цей конструкт впливає з загального конструкту декадентського твору й зазнає специфікації щодо поліхудожнього виду мистецтва, яким є кіно. Невідповідність стильовому критерію на кожному з визначених нами рівнів виводить твір за рамки декадентського кінематографу модерн.

Література

1. Арнхейм Р. Кино как искусство / Р. Арнхейм; пер. с нем. М.: Иностранная литература, 1974. – 214 с.
2. Бачелис Т.И. Заметки о символизме / Т.И. Бачелис. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1998. – 196 с.
3. Зоркая Н.М. На рубеже столетий. У истоков массового искусства в России 1900-1910 гг. / Н.М. Зоркая. М.: Наука, 1976. – 303 с.
4. Калугина О. Стиль как культуроспецифичный код / О. Калугина // Символизм и модерн – феномены европейской культуры – 2008 (Европейский год диалога культур). – М.: Изд-во «Спутник +», 2008. – С. 102-110.
5. Кирилова О. О. Культурологічна модель декадентського твору / О. О. Кирилова // Наукові записки Національного університету “Києво-Могилянська Академія”: Гуманітарні науки: Філологічні науки. Філософія та релігієзнавство. Теорія та історія культури. Історичні науки. – К., 2016. – С. 45-53.
6. Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830-1910-х годов / Е.И. Кириченко. М.: Искусство, 1982. – 400 с.
7. Смирнов И.П. Видеоряд: Историческая семантика кино / И.П. Смирнов. СПб.: Петрополис, 2009. – 402 с.
8. Тынянов Ю.Н. Кино [раздел книги] // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. – С. 319-348.
9. Massobrio G., Portoghesi P. La donna Liberty. Bari, 1983.

References

1. Arnheim, Rudolf. (1974). Film as Art. M.: Inostrannaya literatura [In Russian].
2. Bachelis, T.I. (1998) Notes on symbolism. M.: Gos. In-t iskusstvoznaniya [In Russian].
3. Zorkaya N.M. (1976). At the turn of the centuries. At the origin of the mass culture and art in Russia 1900-1910. M.: Nauka [In Russian].
4. Kalugina, Olga. (2008). Style as a code of cultural specifics. In: Symbolism and art nouveau as phenomena of european culture. M.: Sputnik [In Russian].

5. Kirillova, Olga. (2016). Cultural pattern of decadent oeuvre. In: Naukovi Zapysky Natsional'noho universytetu "Kyjevo-Mohylyans'ka Akademiya": Gumanitarni nauky: Filologichni nauky. Filosofiya i religijeznavsto. Teoriya ta istoriya kul'tury. Istorychni nauky. K.: NaUKMA [In Ukrainian].
6. Kirichenko, E.I. (1982). Russian Architecture of 1830-1910s. M.: Iskusstvo [In Russian].
7. Smirnov, I.P. (2009). Video sequence: Historical semantics of cinema. SPb.: Petropolis [In Russian].
8. Tynyanov, Y.N. (1977). The Film Art. In.: Tynyanov, Yuri. Poetics. History of Literature. Film Art. M.: Iskusstvo [In Russian].
9. Massobrio, G., Portoghesi, P. (1983). La donna Liberty. Roma : Bari [In Italian].

УДК 316. 776: 316.752

*Денисюк Жанна Захарівна,
кандидат культурології,
начальник відділу наукової
та редакційно-видавничої діяльності
Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв
ORCID: 0000-0003-0833-2993
jannet_d7@ukr.net*

АКСІОЛОГІЧНІ КОНЦЕПТИ ЯК ЗМІСТОВА ОСНОВА ТЕКСТІВ ПОСТФОЛЬКЛОРУ

Мета роботи – дослідити поняття аксіологічного концепту як змістової основи текстів постфольклору у вираженні їх ціннісних домінант. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні аналітичного, лінгвістичного, аксіологічного, культурологічного методів у вивченні поняття концептів та концептосфери у формуванні аксіологічних змістів текстів постфольклору. **Наукова новизна** роботи полягає у застосуванні поняття концепту в дослідженні сутності та змісту текстів постфольклорної творчості. **Висновки.** В результаті дослідження встановлено, що тексти постфольклору, які утворюються в середовищі інтернету, в своїй основі містять яскраво виражені аксіологічні концепти, що розкриваються як через вербальну складову, так і через візуальну (іконічну). В умовах загального контекстного поля постмодерної культури відбувається нове моделювання взаємодії між конотатом і денотатом шляхом накладення додаткових сенсів на вихідне повідомлення, що змінює і трансформує його. Ігровий модус комунікації стає невід'ємною рисою постмодерного світовідчуття, виражений за допомогою пародії, іронії, комізму, сміху, сатири, гумору, в основі яких закладена ідея перекодування, переоцінки, переосмислення, творчості і новизни, тобто культурного креативу. Таким чином, варіативність текстів постфольклору як суто вербальних, так і з застосуванням полімодальних знакових систем обумовлює формування стилістично-змістових виражальних засобів.

Ключові слова: концепт, аксіологічні концепти, постфольклор, лінгвістичні концепти, ігрові модуси.