

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ОДЕСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ І.І. МЕЧНИКОВА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ДОЛГОЧУБ ВАЛЕНТИН АНДРІЙОВИЧ

УДК 39:316.72:930.1(477)“200/201” (043.5)

ДИСЕРТАЦІЯ

**ПРАКТИКИ РЕКОНСТРУКЦІЇ ТА СПОСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ
ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ на початку ХХІ ст.**

032: Історія та археологія

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії (в галузі історії).

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

_____В.А. Долгочуб

Науковий керівник – **ПЕТРОВА Наталія Олександрівна**,
кандидат історичних наук, доцент

Одеса – 2020

АНОТАЦІЯ

Долгочуб В.А. Практики реконструкції та способи репрезентації традиційної культури в Україні на початку ХХІ ст. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 032 «Історія та археологія». – Одеський національний університет імені І.І. Мечникова, 2020.

Зміст анотації

У *вступі* розкриваються мета й основні завдання дисертаційного дослідження, окреслюється методологія, зазначаються хронологічні й територіальні рамки дослідження, вказуються основні досягнення дисертанта.

У *першому розділі* проаналізовано джерела, наукова література і методологія, що застосовувались в ході написання всієї дисертаційної роботи.

Зокрема, було сформовано джерельну базу, яка охоплює різні види джерел: архівні справи, опубліковані й розміщені в мережі Інтернет наративи реконструкторів традиційної культури, матеріали ЗМІ, відеозаписи, польові експедиційні матеріали (інтерв'ю, анкети, фотографії) тощо. Для вирішення кожного із завдань підібрано специфічний перелік джерел, однак найбільший акцент зроблено на тих, які дане дослідження і вводить у науковий обіг.

Виявлено, що в радянській етнографії концепт традиційної культури був тісно пов'язаним із теорією етносу і слугував передовсім для фіксації тягlosti культури на тлі динамічної «боротьби класів». Натомість в англоамериканській, німецькій та французькій історіографії традиція пов'язувалась, в основному, з політичною та релігійною сферами суспільного життя, простою звичкою, а пізніше – з цінностями та цілями. Починаючи з 1960-х років тривають спроби деконструкції таких концептів, як «традиція», «народна культура», «автентичність», однак, як показано у даній роботі, у країнах «наздоганяючої модернізації» їхнє аналітичне застосування є релевантним і може слугувати для виокремлення явища реконструкції традиційної культури з-поміж інших суспільних практик.

В якості методології використовувалась теорія практик (practice theory), найповніше представлена у працях П. Бурдьє та М. де Серто, а також окремі положення інтерпретативної антропології К. Гірца та символічного інтеракціонізму І. Гофмана.

Другий розділ роботи присвячено концептуалізації та репрезентації української традиційної культури у ХІХ-ХХ ст.

Прослідковано процес формування образу української традиційної культури в етнографічному дискурсі XIX – початку XX століть. Повсякденні й ритуальні практики селян підлягали етнографічній типологізації, жанровому розмежуванню, наративізації з подальшою публікацією в якості «канонічних» текстів. Збирачі й дослідники фольклору керувалися специфічними техніками відбору: головними критеріями для них були *естетичність* і *незвичність*; крім того, перевага надавалась пісенному фольклору, простому опису – над поясненням. Висловлено припущення, що цей образ остаточно сформувався на 1917 р. Подальші його трансформації були безпосередньо пов'язані з культурною політикою радянської влади, зокрема зі спробами адміністративного «керування» фольклором.

У загальних рисах розглянуто «ренесанс етнічного» в СРСР у 1960-80-х рр., який позначився а) теоретичною розробкою проблематики, пов'язаної з етносом та етнічною культурою; б) переосмисленням та використанням народних традицій в якості « нової соціалістичної обрядовості»; в) розбудовою мережі етнографічних музеїв під відкритим небом; г) поширенням кітчезового фольклоризму (*шароварщини*) на рівні академічного і аматорського виконання; ґ) молодіжним фольклорним рухом (МФР), який мав за мету якомога точніше виконувати фольклор на сцені або відродити його в міському побуті; д) інституціоналізацією традиційних ремесел і промислів художньо-промисловими підприємствами та спілками.

У *третьому розділі* проаналізовано тип суб'єктивності, який породжує практику реконструкції і сам формується «доформовується» нею. Біографічна ситуація кожного респондента вивчалася з різних боків задля того, щоб якнайповніше відобразити його/її стратегії пізнання й оволодіння традиційною культурою, мотивацію у цій діяльності, обізнаність у локальній специфіці, вплив на повсякденне життя і рівень зацікавленості у тій самій темі близьких людей, передовсім дітей. На основі комплексу різноманітних джерел показано, що реконструктори народних ремесел і промислів, а також фольклористи-практики переважно наслідують традиційний тип опанування навичок, фактично – переймають традицію. Додатково розглянуто питання, чому на початок XXI ст. точна реконструкція традиційного фольклору є вузькоспеціалізованою справою. Практики неоязичників демонструють складніші відносини з традиційною культурою, адже ця група орієнтується на відтворення культури, від якої вона відмежована значно більшим часовим відтинком. Уперше проаналізована роль знань і навичок, безпосередньо перейнятих неоязичниками від своїх родичів (за традицією). Уточнено, що українське неоязичництво *на рівні практики* зводиться передовсім до реконструкції традиційної обрядової культури, відомої з етнографічного дискурсу кінця XVIII – початку XX ст. Досліджені приклади приватних скансенів та агросадиб включені до процесів розвитку локальних спільнот, до яких вони територіально належать. Більшість із них була заснована

людьми з вищою освітою з-поза меж цих самих спільнот з сентиментальних, ідеологічних або комерційних міркувань.

На основі польових матеріалів в якості гіпотези було виділено 7 умов, за яких практики реконструкції безпосередньо наближаються до практик носіїв традиції і які, в свою чергу, у майбутньому можуть (заново) запуснути механізм міжпоколіннєвої традиції. Ця гіпотеза потребує перевірки у майбутньому, зі зміною одного-двох поколінь.

Четвертий розділ присвячено способам репрезентації української традиційної культури на початку ХХІ ст.

Так, у ньому показано, що практики реконструкції та репрезентації народних ремесел на початку ХХІ ст. є передовсім творчою діяльністю професійних митців або аматорів, які за певних умов можуть переймати й продовжувати локальну етнічну традицію. Основними векторами репрезентації такого роду культурної спадщини є одночасно естетизація та архаїзація, підкреслення вишуканості й художньої експресії та наголос на магічності. Ще одним неодмінним вектором репрезентації є підкреслення національної ідентичності за рахунок використання елементів традиційної матеріальної культури в якості символу. Реконструкції музейного типу хоча й відсилають до іншого часу і простору, вони також є самостійними культурними комплексами, призначення й застосування яких змінюються відповідно до попиту.

Реконструкція і репрезентація перформативних аспектів традиційної культури (фольклору і обрядовості) аналізувалась на прикладах «самодіяльної» народної творчості, практик сучасного фольклорного руху, сучасних «етнографічних весіль» і календарної обрядовості неоязичників. «Самодіяльні» колективи, якщо вони не є інституціоналізованою формою локальної традиції, створюють репрезентації етнічної культури, які беруть матеріал з традиційного фольклору, однак трансформують його відповідно до вимог сценічного виконавського мистецтва. У репрезентаціях традиційного фольклору наявний чіткий поділ на дві парадигми: кітч («шароварщину») і «автентизм». «Етнографічні весілля» в Україні на поч. ХХІ ст. варіюються в межах двох діапазонів: між «сільським» та «українським національним»; між перформансом і власне весіллям. Неоязичники включають традиційні обряди у специфічний релігійно-філософський контекст, надають їм нової інтерпретації, оздоблюють їх винайденими літургійними елементами.

У *висновках* підсумовано і систематизовано результати всього дослідження, а також намічені можливі стратегії розвитку основних положень дисертації.

Основними науковими положеннями дисертації, які містять наукову новизну і виносяться на захист, є такі:

- 1) Набула подальшого розвитку висловлена в історіографії ідея, що сплеск цікавості до етнічної культури і етнічності як такої в СРСР у 1960-1980-х рр.

задав стартові умови для практик реконструкції традиційних ремесел і промислів, фольклору, музейних комплексів, а також неоязичництва та військово-історичної реконструкції як пов'язаних із цим процесом явищ.

- 2) За результатами дослідження вперше встановлено, що практики реконструкції традиційної етнічної культури в Україні на початку ХХІ ст. охоплюють собою чоловіків і жінок (в рівній мірі) у широкому віковому діапазоні; демонструють складну просторову організацію (як в плані мобільності їхніх учасників, так і в плані цільової та ціннісної орієнтації); у переважній більшості випадків виявляються вписаними до ширшої індустрії hand-made товарів, «зеленого туризму» або інших видів культурного підприємництва.
- 3) На основі комплексу різноманітних джерел показано, що реконструктори народних ремесел і промислів, а також фольклористи-практики переважно наслідують традиційний тип опанування навичок, фактично – *переймають* традицію.
- 4) Уточнено, що українське неоязичництво *на рівні практики* зводиться передовсім до реконструкції традиційної обрядової культури, відомої з етнографічного дискурсу кінця ХVІІІ – початку ХХ ст.
- 5) Вперше визначено, що результатом діяльності такого роду реконструкторів є форми культури, відрефлексовані в якості етнографічних об'єктів і культурної спадщини. Ці форми демонструють широкий діапазон трансформацій відносно етнічної культури, до якої вони відсилають.
- 6) Доведено, що саме пряма залежність реконструйованих форм від етнографічного дискурсу уможливорює порівняння з реаліями «первинної» традиції. Саме під час такого порівняння категорія автентичності, позбавлена ціннісного навантаження, виявляється релевантною в якості технічного показника *точності*.

Практичне значення одержаних результатів полягає у можливості їх використання для підготовки спеціальних курсів, написання узагальнюючих праць з етнології та культурної антропології, а також створення тематичних експозицій музеїв. Підсумовуючи реальний досвід реконструкторів традиційної культури, дана робота може використовуватись для створення рекомендацій тим, хто збирається займатися або вже займається цим видом діяльності.

Особистий внесок здобувача. Зміст дисертаційної роботи розкрито у восьми публікаціях в українських і двох зарубіжних виданнях (в т.ч. 1 видання країни ЄС), а також тезах, опублікованих за матеріалами наукових конференцій.

Матеріали дисертації пройшли *анробацію* в ході шести наукових конференцій та одного круглого столу:

1. Міжнародна науково-практична конференція «Кайндлівські читання», присвячена 150-річчю від дня народження Р.Ф.Кайндля, м. Чернівці, ЧНУ ім. Ю. Федьковича, 23 вересня 2016.
2. Всеукраїнська науково-практична конференція «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики у національно-культурному самоствердженні України», м. Київ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 25 травня 2017 р.
3. Conferința internațională “Identități etno-confesionale și reprezentări ale celuilalt în spațest-european: între stereotip și voința de a cunoaște”, м. Яси, Румунія, 2-5 листопада 2017 р.
4. VIII Міжнародна наукова конференція «Етнічна культура в глобалізованому світі», м. Одеса, ОНУ ім. І.І. Мечникова, 16-17 листопада 2017 р.
5. Міжнародна наукова конференція «Археологія, етнологія та охорона культурної спадщини Південно-Східної Європи», м. Одеса, ОНУ ім. І.І. Мечникова, 27-29 вересня 2018 р.
6. X Міжнародна наукова конференція «Одеські етнографічні читання» (Фронтир в етнокультурному контексті), м. Одеса, ОНУ ім. І.І. Мечникова, 12-13 вересня 2019 р.
7. Всеукраїнський круглий стіл «Сучасне язичництво (неоязичництво) у міській культурі: український та європейський контексти», м. Київ, КНУ ім. Т.Г. Шевченка, 18 жовтня 2019 р.

Ключові слова: реконструкція, репрезентація, традиція, традиційна культура, фольклоризм, неоязичництво.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДОСЛІДЖЕННЯ

Статті у фахових наукових виданнях та виданнях, включених у міжнародні наукометричні бази:

1. Dolhochub V. Military-historical reconstruction of the Middle Ages in Ukraine in the beginning of the 21st c. // *Periodyk Naukowy Akademii Polonijnej (Scientific Journal of Polonia University)*. 2021. Vol. 45. № 2. P. 26-35.
2. Долгочуб В.А. Військово-історична реконструкція доби середньовіччя в Україні на початку XXI ст. // *Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe (East European Scientific Journal)*. 2020. Вип. 59. Т. 3. С. 9-14.
3. Долгочуб В.А., Петрова Н.О. Конструювання образу української традиційної культури в етнографічному дискурсі XIX ст. // *Записки історичного факультету*. Вип. 27. Одеса: ОНУ імені І.І. Мечникова, 2016. С. 52-65.
4. Долгочуб В.А. «Культурна пам'ять» у дискурсі та практиках реконструкторів української традиційної культури // *Народна творчість та етнологія*. 2017. № 5. С. 25-31.

5. Долгочуб В.А. Практики реконструкції українського традиційного весілля на початку ХХІ ст. // Записки історичного факультету. Вип. 29. Одеса: ОНУ ім. І.І. Мечникова, 2018. С. 7-26.
6. Долгочуб В.А., Петрова Н.О. Прояви локальності в позаакадемічній реконструкції української традиційної культури // Народна творчість та етнологія. 2016. № 5. С. 18-22.
7. Долгочуб В.А. Традиція і традиціоналізм у методологічному контексті теорії практик // Записки історичного факультету. Вип. 28. Одеса: ОНУ імені І.І.Мечникова, 2017. С. 365-381.

Статті в інших наукових виданнях:

1. Долгочуб В.А. Відновити чи винайти традицію: практики позаакадемічної реконструкції української традиційної культури // Традиція і традиціоналізм. Альманах (2016-2017). Вінниця, 2017. С. 74-89.
2. Долгочуб В.А. Реконструкція та репрезентація української традиційної культури в діаспорах Румунії та Киргизстану // Матеріали до української етнології. 2017. Вип. 16 (19). С. 105-111.
3. Долгочуб В.А. Традиційні практики і практики традиціоналістів: традиційність у світлі теорії практик // Традиція і традиціоналізм. Альманах 2018. К.: Видавець Руслан Халіков, 2018. С. 17-33.

Тези у збірниках матеріалів наукових конференцій:

1. Долгочуб В.А. Реконструкція традиційної культури слов'янських народів у субкультурі українських «анастасіївців» // Матеріали 72-ї звітньої студентської наукової конференції історичного факультету Одеського національного університету ім. І.І. Мечникова. Одеса, 2016. С. 82-93.
2. Долгочуб В.А. Рефлексії над польовими дослідженнями календарної обрядовості українських неоязичників // Сучасне язичництво (неоязичництво) у міській культурі: український та європейський контексти: збірник матеріалів круглого столу (Київ, 18 жовтня 2019 р.). К.: КНУ ім. Т.Г. Шевченка 2020. С. 10-12.
3. Dolhochub V. Ukrainian identity, (re)constructed by the Neopagans // Conferința internațională "Identități etno-confesionale și reprezentări ale celorlalte în spațiul european: între stereotip și voința de a cunoaște". 2-5 noiembrie 2017. Iași, 2017. P. 12.

ABSTRACT

Dolgochub V. Reconstruction practices and ways of representation of the traditional culture in Ukraine at the beginning of the XXIst c. - The Qualifying scientific work on the Manuscript rights.

The thesis for obtaining the scientific degree of Doctor of Philosophy (PhD) by speciality 032 – «History and Archeology». Odesa National University by I.I. Mechnikov. – Odesa, 2020.

The contents of the abstract

The introduction reveals the aims of the dissertation research, defines the methodology, indicates the chronological and territorial framework of the study, observes the main achievements of the dissertation.

In *the first chapter* the author analyzes sources, scientific literature and methodology that were used during the work on the dissertation.

During the investigation ramified source base was formed: it consists of archive materials, published on paper and on the Internet narratives of the traditional culture reconstructors, media publications, visual content, field expeditionary materials (interviews, questionnaires) etc. For each task of the research particular source list was used, but the main emphasis was made on those, which were proposed for the scientific circulation for the first time.

The author revealed that the concept of traditional culture in Soviet ethnography was closely connected with “ethnos theory” and served to fix cultural continuity on the background of the dynamic “class struggle”. Meanwhile in English, American, German and French historiography tradition was connected mostly with political and religious aspects of social life, with ordinary habit, later – with values and aims. Since the 1960^s attempts of deconstruction of such concepts as “tradition”, “folk culture”, “authenticity” have been continued, but, as it is shown in this research, in the countries of “overtaking modernization” usage of these concepts is relevant and can serve to single out the phenomenon of traditional culture reconstruction from other social practices.

As methodological background the author used the practice theory, proposed first of all in the works of Pierre Bourdieu and Michel de Certeau, as well as particular positions of the interpretative anthropology of Clifford Geertz and Erving Goffman`s symbolic interactionism.

The second chapter is devoted to conceptualization and representation of the Ukrainian traditional culture in the 19th and the 20th cc.

Formation of the Ukrainian traditional culture image in the ethnographical discourse of the XIXth – beginning of the XXth cc. was considered. The author claims that during the process routine and ritual practices of the peasants were subjected to be ethnographically typologized, separated by genres, narrativized with further publication as “canonic” texts. Folklore collectors and researchers were guided by specific techniques of selection: main

criteria for them were aesthetics and strangeness; high preference was given for the song folklore, for simple description – over explanation. The author supposes that this image finally had been formed by 1917. Its further transformations were connected with cultural policies of the Soviet authorities, especially with the attempts of administrative “management” of folklore.

The “ethnic renaissance” in the USSR in the 1960-1980-s was examined in the most important traits, such as a) theoretizing about the issues, connected with ethnos and ethnic culture; b) rethinking and using of folk traditions as the “new socialistic rituality”; c) development of the open-air ethnographic museums network; d) spreading of kitsch folklorism on the levels of academic and amateur performance; e) youth folkloristic movement, aimed to perform folklore on the scene accurately or to revitalize it in the city everyday life; f) institutionalization of traditional craftworks as art-industrial factories and associations.

In *the third chapter* The type of subjectivity that generates the reconstruction practice and is “reformed” by it was analyzed. Biographical situation of each respondent was studied from different positions to clarify as fully as possible his/her strategies of traditional culture cognition and appropriation, his/her motivation, awareness of local specificity, influence on everyday life and interest in this activity of reconstructor`s family, mostly children. Basing on the different kinds of sources, it was shown that the reconstructors of traditional craftworks, as well as folklorists-practitioners usually inherit their skills traditionally, in fact – they inherit the tradition. An issue of highly specialized character of accurate traditional folklore reconstruction was considered additionally. Practices of Neopagans demonstrate more complicated relations with the traditional culture because of the great temporal gap with the valuable for them period of time. The role of skills and knowledge, directly inherited by Neopagans from their relatives, was analyzed for the first time. The author clarified that *on the practical level* Ukrainian Neopaganism can be considered as reconstruction of traditional ritual culture, known from the ethnographical discourse of the late XVIIIth – beginning of the XXth cc. Private open-air museums and ethnographical farmsteads, regarded in this research, are engaged in the development process of their local communities. Most of them were established by persons with higher education from outside of this community, guided by sentimental, ideological or commercial motivation.

Summing up the expeditionary materials, the author defined 7 conditions of direct approximation of reconstruction practices to the exact traditional practices and further this approximation can start the process of intergenerational tradition again. This hypothesis needs verification in future, with change of one-two generations.

The fourth chapter is devoted to the ways of the Ukrainian traditional culture representations in the beginning of the 21st c.

Reconstructions and representations of folk craftworks at the beginning of the XXIst c. are mainly creative activity of professional artisans and amateurs, who can inherit ethnic local tradition under certain conditions. Primary features of such cultural heritage representation are aestheticization and archaization, underlying of elegance, art expression and magic. One more fundamental representational vector is emphasizing of national identity by using the elements of traditional material culture as symbols. Reconstructions in private open-air museums refer to another time and space, but also they are autonomous cultural complexes, which functions and exploitation can change according to the demand.

Reconstruction and representation of performative aspects of traditional culture (folklore and rituality) were analyzed on the examples of “samodiyal`nist” (amateur folklorism), contemporary folkloristic movement, “ethnographical weddings” and calendar rituality of Neopagans. “Samodiyal`ni” ensembles, except those, which are institutionalized forms of local tradition, create representations of ethnic culture on the material of traditional folklore, transformed according to the requirements of scenic performance. There are two paradigms in traditional folklore representations: kitsch (“sharovarschyna”) and “authenticism”. “Ethnographical weddings” in Ukraine at the beginning of the XXIst c. vary between frames of “peasant” and “Ukrainian national”; between performance and wedding as it is. Neopagans add traditional rites into specific religious and philosophical context, give them new interpretations, decorate them by invented liturgical elements.

The conclusions sum up and systemize all author`s assertions and strategies of their further development are matched.

The main theses of the dissertation, which contain scientific novelty:

- 1) The author develops an idea that the “ethnic renaissance” established the start conditions for the reconstruction practices of traditional craftworks, folklore, museum complexes and the Neopaganism, as well as military historical reconstruction as the phenomena, related to this process.
- 2) The author defined at first that the practices of the traditional ethnic culture reconstruction in Ukraine in the beginning of the 21st c. engage man and women equally in wide age diapason; they demonstrate complicated space organization (concerning their mobility as well as their target and value orientations); most of such practices adjoin hand-made industry, “green tourism” or other types of cultural enterprising.
- 3) Using the complex of different sources, the author defines that the reconstructors of folk crafts and practical folklorists-practitioners mostly use traditional type of skills formation, in fact they *inherit* tradition.
- 4) The author clarified that *on the practical level* Ukrainian Neopaganism can be considered as reconstruction of traditional ritual culture, known from the ethnographical discourse of the late XVIIIth – beginning of the XXth cc.

- 5) The products of reconstructors` activity were identified as cultural forms, reflected as ethnographical objects and cultural heritage. These forms demonstrate wide spectrum of transformations concerning ethnic culture, which is represented by them.
- 6) The author proved that direct dependence of reconstructed forms from the ethnographical discourse enables the comparison with the realities of the “original” tradition. During the very comparison the category of “authenticity”, purified from value assertion, can be used as technical indicator of *precision*.

The *practical significance* of the results of the study lies in the possibility of their using in special courses and generalizing works in Ethnology and Cultural Anthropology, as well as creation of museum expositions. Summing up real experience of the reconstructors of the traditional culture, this work can be used as recommendations for people, who want to start such activity or who is already engaged in it.

Personal contribution of the applicant. Content of the thesis is represented in eight publications in Ukrainian scientific magazines and two publications in the foreign scientific magazines (including one magazine from country - the EU member).

Key words: reconstruction, representation, tradition, traditional culture, folklorism, Neopaganism.

ЗМІСТ

Вступ.....	13
Розділ 1. Джерела, історіографія та методологія дослідження	17
1.1. Джерельна база дослідження	17
1.2. Стан наукової розробки теми	21
1.2.1. Підходи до концептуалізації етнокультурної традиції в радянській та пострадянській науковій літературі.....	21
1.2.2. Народна традиція та її вторинні форми в осмисленні західних інтелектуалів другої половини ХХ ст.	38
1.3. Методологія дослідження	51
Розділ 2. Концептуалізація та репрезентація української традиційної культури у ХІХ-ХХ ст.....	62
2.1. Конструювання образу української традиційної культури в етнографічному дискурсі ХІХ – першої половини ХХ ст.	62
2.2. «Ренесанс етнічного» у пізньому СРСР і радянський фольклоризм як явище культури.....	76
Розділ 3. Просопографія реконструкторів української традиційної культури	97
3.1. Реконструктори народних ремесел і промислів.....	101
3.2. Реконструктори фольклору (фольклористи-практики).....	112
3.3. Прихильники неоязичництва	126
3.4. Організатори етнографічних музеїв та агросадиб	136
Розділ 4. Способи репрезентації української традиційної культури на початку ХХІ ст.....	153
4.1. Способи репрезентації матеріальної культури	154
4.1.1. Репрезентації народних ремесел і промислів	154
4.1.2. Репрезентації речей в етнографічних музеях.....	164
4.1.3. Візуальні проекти з репрезентації матеріальної культури	169
4.2. Способи репрезентації фольклорної спадщини і обрядової культури ...	173
4.2.1. «Самодіяльна» народна творчість	173
4.2.2. Практики сучасного фольклорного руху.....	178
4.2.3. Реконструкція і репрезентація традиційної весільної обрядовості українців	184
4.2.4. Календарна обрядовість українських неоязичників.....	191
Висновки	203
Список джерел та літератури	

ВСТУП

Культурне середовище початку ХХІ ст., яке часто називається «постмодерним», характеризується еклектичним поєднанням культурних пластів різного походження. Серед них, зокрема, є й такі, що перебувають між собою у складних семантичних зв'язках: одні культурні форми ніби імітують інші, відсилають до них, хоча самі ними не є. Розмежування явищ етнічної, або традиційної, культури на «первинні» й «вторинні» дискутується у спеціальній літературі вже понад півстоліття, однак в українській етнології ця тема розроблена вкрай слабо. У 2010-х роках в Україні спостерігався сплеск цікавості до етнічної культури, і на цьому тлі – поширення спроб її реконструкції та репрезентації далеко за межами академічної спільноти. Тим не менше, ці суспільні та культурні практики досі не були фахово проаналізовані, особливо на предмет їхніх зв'язків із «первинною» традицією.

Відтак, *мета* дисертації полягає у визначенні, чим по відношенню до традиційної етнічної культури українців є практики її реконструкції на початку ХХІ століття. Для досягнення цієї мети ми ставимо перед собою такі *завдання*:

- 1) Сформувати джерельну базу, яка дозволила б комплексно і ефективно опрацювати дану тему.
- 2) Оцінити стан наукової розробки проблематики етнокультурної традиції, її «розривів» та реконструкції у «вторинних» формах, фольклоризмі зокрема.
- 3) Обрати методологію, здатну врахувати складний семантичний характер обраного предмету дослідження.
- 4) Визначити, як у науковому дискурсі було концептуалізовано саму традиційну етнічну культуру українців, сформовано її образ-репрезентацію і яких трансформацій цей образ зазнавав.
- 5) Скласти «колективний портрет» реконструктора традиційної культури задля уточнення того, в якому життєвому контексті відбувається їхня діяльність.
- 6) Дослідити, як співвідносяться репрезентації матеріальної та обрядової культури, фольклору, створені в ході діяльності реконструкторів, із матеріальними та перформативними характеристикам традиційної культури, а також наскільки

вони залежать від концептуального образу даної культури в етнографічному дискурсі.

Отже, *об`єктом* нашого дослідження є практики реконструкції етнічної традиційної культури українців, під якими буде розумітися *цілеспрямоване відтворення деяких її елементів* особами, що не є носіями локальної культурної традиції. Поза межами об`єкту, а тому і нашої уваги, лишається будь-яка авторська творчість за «етнічними *мотивами*», спорадичне використання традиційних орнаментів, вербальних формул у комерційній та громадсько-політичній діяльності, а також реконструкція військової справи чи надетнічної моди конкретної епохи. *Предметом* дослідження є відносини, в яких названі практики перебувають із самою етнічною традиційною культурою.

В ході написання роботи нами використовувались такі *методи*: загальнофілософські (прийоми синтезу, аналізу, індукції, герменевтичний метод), спеціальні історичні (історико-порівняльний), методи класичної етнології (включене спостереження, інтерв`ювання, анкетування). Крім того, для вивчення процесу формування образу української традиційної культури ми скористалися дискурсивним аналізом і кількісним контент-аналізом. Для складання «колективного портрету» реконструктора було задіяно розроблений спеціально для таких завдань просопографічний метод, а в ході інтерпретації польових матеріалів – методи «насиченого опису» (Г. Райл, К. Гірц) та фрейм-аналізу (Г. Бейтсон, І. Гофман), які дозволяють описати ситуацію реконструкції з точки зору її символічних рівнів, семантичних нашарувань. Детальний опис загальної методології роботи і конкретних використаних методів міститься у п.п. 1.3.

Основними науковими положеннями дисертації, які містять наукову новизну і виносяться на захист, є такі:

7) Набула подальшого розвитку висловлена в історіографії ідея, що сплеск цікавості до етнічної культури і етнічності як такої в СРСР у 1960-1980-х рр. задав стартові умови для практик реконструкції традиційних ремесел і промислів, фольклору, музейних комплексів, а також неоязичництва та військово-історичної реконструкції як пов`язаних із цим процесом явищ.

8) За результатами дослідження вперше встановлено, що практики реконструкції традиційної етнічної культури в Україні на початку XXI ст. охоплюють собою чоловіків і жінок (в рівній мірі) у широкому віковому діапазоні; демонструють складну просторову організацію (як в плані мобільності їхніх учасників, так і в плані цільової та ціннісної орієнтації); у переважній більшості випадків виявляються вписаними до ширшої індустрії hand-made товарів, «зеленого туризму» або інших видів культурного підприємництва.

9) На основі комплексу різноманітних джерел показано, що реконструктори народних ремесел і промислів, а також фольклористи-практики переважно наслідують традиційний тип опанування навичок, фактично – *переймають* традицію.

10) Уточнено, що українське неоязичництво *на рівні практики* зводиться передовсім до реконструкції традиційної обрядової культури, відомої з етнографічного дискурсу кінця XVIII – початку XX ст.

11) Вперше визначено, що результатом діяльності такого роду реконструкторів є форми культури, відрефлексовані в якості етнографічних об'єктів і культурної спадщини. Ці форми демонструють широкий діапазон трансформацій відносно етнічної культури, до якої вони відсилають.

12) Доведено, що саме пряма залежність реконструйованих форм від етнографічного дискурсу уможливорює порівняння з реаліями «первинної» традиції. Саме під час такого порівняння категорія автентичності, позбавлена ціннісного навантаження, виявляється релевантною в якості технічного показника *точності*.

Матеріали дисертації пройшли *апробацію* в ході шести наукових конференцій та одного круглого столу:

8. Міжнародна науково-практична конференція «Кайндлівські читання», присвячена 150-річчю від дня народження Р.Ф.Кайндля, м. Чернівці, ЧНУ ім. Ю. Федьковича, 23 вересня 2016.

9. Всеукраїнська науково-практична конференція «Знакові постаті вітчизняної гуманітаристики у національно-культурному самоствердженні України», м. Київ, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 25 травня 2017 р.

10. Conferința internațională “Identități etno-confesionale și reprezentări ale celuilalt în spațest-european: între stereotip și voința de a cunoaște”, м. Яси, Румунія, 2-5 листопада 2017 р.

11. VIII Міжнародна наукова конференція «Етнічна культура в глобалізованому світі», м. Одеса, ОНУ ім. І.І. Мечникова, 16-17 листопада 2017 р.

12. Міжнародна наукова конференція «Археологія, етнологія та охорона культурної спадщини Південно-Східної Європи», м. Одеса, ОНУ ім. І.І. Мечникова, 27-29 вересня 2018 р.

13. X Міжнародна наукова конференція «Одеські етнографічні читання» (Фронтір в етнокультурному контексті), м. Одеса, ОНУ ім. І.І. Мечникова, 12-13 вересня 2019 р.

14. Всеукраїнський круглий стіл «Сучасне язичництво (неоязичництво) у міській культурі українській та європейській контексти», м. Київ, КНУ ім. Т.Г. Шевченка, 18 жовтня 2019 р.

Дисертаційне дослідження складається зі вступу, чотирьох розділів і висновків загальним обсягом 208 сторінок, а також 18 додатків. *Перший розділ* складається з трьох підрозділів, присвячених відповідно джерелам, історіографії та методології роботи. *Другий розділ* розкриває історичні передумови практик реконструкції традиційної культури і має два підрозділи. *Третій розділ* присвячено суб'єктному виміру практик реконструкції: у чотирьох підрозділах досліджується біографічний контекст їхніх виконавців відповідно чотирьом виділеним групам реконструкторів. У *четвертому розділі* досліджуються репрезентації традиційної культури, що виникають в результаті практик реконструкції матеріальної культури (підрозділ 4.1, має три пункти), фольклору і обрядової культури (підрозділ 4.2, має чотири пункти).

Дисертація виконувалась на кафедрі археології та етнології України факультету історії та філософії ОНУ імені І.І. Мечникова в рамках наукових тем: «Локальна та регіональна специфіка традиційної культури українців південно-західної України», № 131, № держреєстрації 0114U003721 (термін виконання теми 2014-2018 рр.); «Етнокультурні процеси в українському східно-романському Порубіжжі», № 207, № держреєстрації 0119U102566 (термін виконання теми 2019-2023 рр.).

РОЗДІЛ 1

ДЖЕРЕЛА, ІСТОРИОГРАФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

Даний розділ покликано висвітлити головні наукові підвалини, на яке спирається дисертаційне дослідження: його джерела, історіографію піднятих у роботі питань, нарешті, методологічні засновки й конкретні методи, що були застосовані при написанні подальших розділів.

1.1. Джерельна база дослідження

З огляду на те, що дана робота присвячена історичній, етнографічній і культурно-антропологічній проблематиці водночас, її джерельна база вимушено носить еkleктичний характер. Для кожного розділу нами було сформовано окремий перелік джерел, які в деяких випадках (напр., підрозділ 3.2 і пункт 4.2.2, підрозділ 3.4 і пункт 4.1.2) можуть великою мірою співпадати, але переважно вони різняться.

Значна частина джерел, використаних у роботі, були *опубліковані*.

Це, зокрема, бібліографічний словник «Література українського фольклору», виданий 1901 р. за редакції Б.Д. Грінченка [182], та історіографічна праця Ф.М. Колесси «Історія української етнографії» [148] (опублікована лише у 2005 р.), фактичний матеріал яких використовувався нами для аналізу того, як етнографічний дискурс ХІХ – на початку ХХ ст. формував образ української традиційної культури. Для вивчення радянської політики в сфері етнічної культури і явища «художньої самодіяльності» зокрема ми скористалися текстами промов партійних і державних діячів П.М. Керженцева [143] і О. Шелепіна [81]; довідниковими статтями з «Енциклопедії історії України» [16; 46; 306] та «Енциклопедії сучасної України» [74]; спогадами засновників Національного музею народної архітектури та побуту України (далі НМНАПУ) Л. Орел та П. Вовченка, опублікованими у газеті «Українське слово» у 2016 р. [216]; монографією З. Гудченко «Музеї народної архітектури України» (1981 р.) [71] і авторефератом дисертації О.В. Щербань,

присвяченої гончарним школам смт. Опішня [339]. У даному підрозділі нами було використано *архівний документ* – постанова ЦК КПУ «Про підготовку масових кадрів художньої самодіяльності» (1959 р.) [230], а також опубліковані постанови ЦК КПРС [232] і РМ СРСР [231]. Характеризуючи обставини виникнення молодіжного фольклорного руху в УРСР і Союзі загалом, ми спираємось передовсім на насичені фактичним матеріалом наукові статті Н.І. Жуланової [95], Н. Сербиної [260], дисертацію Ю.І. Карчової [138].

Розділи 3 і 4, присвячені реконструкції та репрезентації традиційної культури в Україні на початку ХХІ ст., ґрунтуються, в основному, на власних польових матеріалах, тому частка опублікованих джерел у них менша. Тим не менше, важливими для даної роботи були каталог народних майстрів, з яким співпрацює НМНАПУ (2010 р., упор. О. Босий) [343], методичне видання «Современные фольклорные коллективы в городе» (1986 р., упор. А.С. Кабанов) [133], стаття з «Української музичної енциклопедії» про Є.В. Єфремова [88], звітний буклет з засідання «Народної академії творчості» при Одеському обласному центрі української культури (2018 р.) [207], а також наукові статті О.П. Жалюк [89], Ж.П. Румко [255], В.Б. Колосової [150] – про фольклоризм у державних закладах культури, Б. Чіх-Книш – про Косівське училище художнього та прикладного мистецтва [328], О.О. Смержевської – про життєві стратегії українських неоязичників [273]. Крім того, у відповідних пунктах плану в якості джерела нами використовувались книги провідників неоязичницького руху: Г.С. Лозко [186; 188; 189], С. Пашника [222], В. Куровського [172], Р. Миколаїва [200], І. Черкасова [319].

Близькою групою джерел є матеріали, *опубліковані в електронних виданнях*. Передовсім це інтерв'ю з тими, кого ми називаємо реконструкторами традиційної культури: «народними майстрами» без власне традиційного успадкування навичок ремесла; учасниками вторинних фольклорних колективів; засновниками приватних етнографічних музеїв та агросадиб. Для вивчення світогляду і практик неоязичників такий вид джерела не використовувався, оскільки інші групи джерел цілком задовільняють запит на цю інформацію. Усього в даній дисертації в якості джерела використовується близько 35 публікацій в електронних виданнях.

Найбільш інформативною і методологічно значимою групою джерел є *польові матеріали*. Зокрема, нами було записано 31 *інтерв'ю* у 34 людей (у трьох із них брали участь по дві особи): 5 у «народних майстрів», 8 у фольклористів-практиків, 5 у засновників етнографічних музеїв, 10 у неоязичників, а також 3 окремих інтерв'ю з приводу реконструкції весільної обрядовості й традиційних танців. Розшифровки даних інтерв'ю, а також форму питальника, спеціально розробленого нами для дисертаційного дослідження, винесено у додаток 1. Для уточнення відомостей щодо того, чи використовують неоязичники інформацію, успадковану безпосередньо від своїх родичів¹ (і чи мають вони її взагалі), була сформована анкета й проведене анкетування 9 неоязичників з різних регіонів України (результати винесені у додаток 2). Інформація з анкет може бути доповнена матеріалами згаданих вище інтерв'ю.

Окрім текстових джерел, до польових матеріалів можна віднести результати дослідницьких поїздок до 5 приватних етнографічних музеїв та агросадиб: «Хутору Савки» (с. Нові Петрівці Вишгородського р-ну Київської обл.), садиби «Білочі» (с. Шершенці Кодимського р-ну Одеської обл.), садиби «Козацька родина» (с. Маринівка Біляївського р-ну Одеської обл.), комплексу «Українське село» (с. Бузова Києво-Святошинського р-ну Київської обл.) та «Зелених хуторів Таврії» (Голопристанський р-н Херсонської обл.) і 4 державних скансенів (НМНАПУ, у м. Переяславі, Чернівцях, Львові), а також відвідання НЦНК «Музей Івана Гончара» та Одеського обласного центру української культури. Застосовуючи метод включеного спостереження, ми відвідали три реконструкції традиційного весільного обряду (під час фестивалю «Жнива» у 2011 р. у Києві, «Вишиванкового фестивалю» у 2015 р. в Одесі, фестивалю «Осінь весільна» у 2018 р. у Києві), етно-фестиваль «Кодима-фест» (травень 2018 р.), а також неоязичницькі обряди у шести населених пунктах (Одесі, Києві, Вінниці, с. Саджівці Гусятинського р-ну Хмельницької обл., с. Мар'ївка Баштанського р-ну Миколаївської обл., с. Великозименове Великомихайлівського р-ну Одеської обл.), і на території заповідника «Медобори».

¹ Маються на увазі інформація і навички, що належать до української традиційної культури.

Під час польових досліджень нами було сформовано *фотоархів*, матеріали якого по мірі необхідності залучалися до вирішення завдань дисертації. Частина фотографій винесена у додатки 6-9, 15-18. Крім того, у п.п. 4.1.3 аналізується фотопроєкт творчої групи «Bezodnitsa», який сам по собі є цікавим експериментом з візуальної репрезентації елементів традиційної культури.

Нарешті, значну групу джерел становлять *відеозаписи*, які стосуються усіх часових періодів і тематичних блоків дисертації, окрім п.п. 2.1. Виступи радянських хорів і танцювальних ансамблів, зафіксовані на відео, дозволяють сповна оцінити манеру й обставини «вторинного» виконання фольклору у другій половині ХХ ст. Звичайно, те саме стосується виступів і сучасних колективів, а також неоязичницьких обрядів. Цикл телепередач «Майстер-клас» (автор – Н. Фіцич) [напр., 192] і проєкт «Ukrainer» [напр., 285] суттєво допомагають у дослідженні практик реконструкції народних ремесел і організації приватних етнографічних музеїв. Відеозаписи є основним джерелом для аналізу проєкту «Спадок» (власне, циклу відеороликів) у п.п. 4.1.3 і реконструкції весільного обряду у п.п. 4.2.3. Всього для завдань дисертації відібрано й проаналізовано понад сто відеозаписів різної тематики (перелік див. у додатку 3).

Джерельна база в цілому охоплює всі області України, за винятком окупованих територій та АР Крим і всі типи населених пунктів (міста – столицю, обласні та районні центри, смт, село). Графічне зображення, винесене у додаток 4, дозволяє на око розпізнати переваги й недоліки просторового підбору джерел. Зокрема, матеріали, зібрані в Одеській та Київській областях виразно домінують над іншими. Тим не менше, ґрунтовно дослідивши ситуацію в кількох регіонах і знаючи основні тенденції в інших, ми можемо екстраполювати й на них деякі висновки роботи, а деякі – скоригувати. Варто зауважити, що на карті позначене *актуальне* місце проживання або діяльності майстра, фольклорного колективу, неоязичницької громади, етнографічного музею. Відтак, донецький ансамбль «Дивина», який заново зібрався у Києві після вимушеного переїзду його учасниць у 2014 р., відноситься до київського «кола».

При подальшому розвитку дослідження неодмінною його складовою повинно бути розширення даної джерельної бази, поглиблення за рахунок польових експедицій у різні регіони України.

1.2. Стан наукової розробки теми.

Проблематика етнічності й традиційності у радянській та умовно «західній» історіографії розглядається настільки по-різному, що здалося доцільним кожній з них присвятити окремий пункт плану. У першому з них простежена трансформація наукового дискурсу від формування «теорії етносу» у 1960-70-х рр. до останніх тенденцій у вітчизняній гуманітаристиці, а у другому – коротко оглянуті основні віхи наукової розробки проблематики традиції у європейській та північно-американській історіографії.

1.2.1. Підходи до концептуалізації етнокультурної традиції в радянській та пострадянській науковій літературі.

Саме поняття «традиції», яке впродовж століть належало до теологічного дискурсу, увійшло до наукового обігу в середині XVIII ст., що зафіксовано у 44-му томі «Великого повного універсального лексикону усіх наук та мистецтв» (виходив у Лейпцигу та Галле у 1732-1754 рр. за редакцією Й.Г. Цедлера). Цьому терміну давалося таке визначення: «Традиція – все те, що пізнається усно, а не те, що можна віднайти написаним у хоч би якого придатного письменника» [цит. за: 276, с. 206]. Таким чином, традиція від початку була концептуально протиставлена писемності та цивілізації, і це протиставлення підхопили західні інтелектуали XIX ст. і консервативної, і «прогресистської» спрямованості. Через надзвичайно широке застосування терміну історики, соціологи, культурні антрополози тим більше погоджувалися із такою трактовкою, чим гостріше стояла потреба звуження об'єму поняття. Логічним наслідком даної трактовки стала поява поняття «традиційна культура», вперше вжитого американським антропологом Р. Редфілдом у 1942 р. [211, с. 9]. У радянській етнології післявоєнної доби воно було в тій чи іншій мірі ототожнене з поняттям «етнічна культура». Паралельно з цим поняття «традиції»

розробляли радянські філософи марксизму (В.Д. Плахов, І.В. Суханов [227; 284]), все одно звертаючись до етнографії, а також радянських різновидів системного аналізу і теорії інформації. Втім, ця тема у кон'юнктурній філософії радянського періоду залишалась маргінальною. Оглянемо коротко те, як етнологи намагалися концептуалізувати явище етнокультурної традиції.

Ю.В. Бромлей, творець «канонічної» теорії в радянській етнології, розглядав етнос як «певну культурну цілісність, багато складових котрої, як правило, в тій чи іншій мірі мають стійкі специфічні риси» [32, с. 56]. Разом з тим, він розділяв власне етнічну культуру як таку, що відрізняє етнос від інших (виконує «етнодиференціюючі функції», становить унікальне культурне «ядро»), і культуру етносу, яка містить також «загальнолюдські» компоненти і ставиться у пряму залежність від суспільно-економічних формацій [32, с. 123]. Міжпоколінній діахронній інформації, яку традиція і транслює, він надавав статус провідної ролі у відтворенні етносу (більш того, називає етнос «просторово обмеженим “згустком” специфічної культурної інформації») [32, с. 110-111, 131]. Тим не менше, власне культурна традиція визнається ним лише у позавиробничих сферах, адже у виробничих мала б царювати логіка історичного матеріалізму.

Ще один подібний погляд знаходимо у роботах В.М. Сурінова: на його думку, етнічні (тут фактично ототожнені з культурними) особливості відображають передовсім специфічність у розвитку певної спільноти людей. Специфічність ця формується з ознак, багато з яких будуть характерні і для інших етнічно відособлених спільнот. Тому дослідник вважає, що вся справа у *характері та формі взаємного співвідношення цих ознак*. Він проводить паралель із сучасною йому біологією, в якій вид розуміється як сума форм і ознак, що знаходяться у різних сполученнях. Так і у етнічних спільнот «складається мінлива у своєму розвитку, але на кожному окремому етапі неповторна мозаїка ознак» [283, с. 56-57]. Вочевидь, можна розуміти це таким чином, що, на його думку, етнічні маркери властиві не окремим речам чи практикам, а їхньому специфічному поєднанню в процесі життєдіяльності. Тим не менш, автор оминає увагою питання, як ця «мозаїка» транслюється з покоління в покоління.

Певну цікавість до теоретичного осмислення народної традиції знаходимо на сторінках журналу «Советская этнография» у другій половині 1960-х років. В.В. Піменов у статті 1967 р. називає культурну безперервність загальною історичною тенденцією в межах історико-етнографічних областей, яка відновлюється завжди, незважаючи навіть на періоди «культурних стрибків», «збурення», тимчасової перерваності [224, с. 9-10].

М.М. Чебоксаров і С.О. Арутюнов у відомій статті «Передача информации как механизм существования этносоциальных и биологических групп человечества» (1972 р.) представляють людські спільноти у вигляді згустків інформації, обмін якою відбувається в процесі комунікації членів цієї спільноти. На їхню думку, якщо була б можливість нанести на карту усі інформаційні зв'язки на широкій території впродовж певного часу, на ній виділилися б зони підвищеної щільності, які співпадали б з етнічними колективами, і зони пониженої щільності – кордони між ними [13, с. 19]. Розрізняючи синхронний та діахронний потоки інформації, другий з них науковці ототожнюють саме з традиційною культурою етносу. Вони відзначають, що низький рівень синхронних зв'язків (як у арктичних народів) компенсується потужним розвитком діахронних, однак звертають увагу на стрімке підвищення ваги саме перших, горизонтальних, каналів інформації в останні століття (можна сміливо екстраполювати цей висновок і на епоху глобалізації). У своїх узагальнюючих працях, виданих у 1980-х рр., дані науковці лише констатують відповідно, що «в епоху первіснообщинного ладу для кожного етносу був характерним єдиний комплекс взаємопов'язаних явищ матеріальної і духовної культури й обумовлених ними норм поведінки; він відрізнявся певною локалізацією і стійкістю у часі» [318, с. 238-239] та що «для культури доіндустріальних суспільств характерна єдність виробничої діяльності й повсякденного побуту» [12, с. 133-134]. Більш того, С.О. Арутюнов стверджує, що до *традиційної етнічної культури* «можуть бути зараховані лише ті традиції та елементи в культурі, що зародилися у доіндустріальний період розвитку етносу» [12, с. 150]. Інформаційну теорію етносу для аналізу явища традиції згодом застосував у своїй праці

Л.Є. Куббель, зосереджуючись, щоправда, на трансляції форм потестарної та політичної культури [163, с. 59-61].

У часто цитованій статті О.Б. Гофман і В.П. Левкович «Обычай как форма социальной регуляции» (1973 р.) розмежовують звичай і традицію, хоча й зазначають, що «в широкому сенсі традиція – відтворення в тій чи іншій формі тих явищ, які сприйняті з минулого». Разом з тим, «традиційність» вони вважають головним атрибутом звичаю, *успадкованим, а не винайденим і не переосмисленим* способом дії. Звичай для них – це «застигла» традиція, а традиція – звичай, що безперервно відтворюється і передається з покоління в покоління [64, с. 14]. Після розпаду СРСР О.Б. Гофман продовжив розробляти тему традиції на ниві соціології, відтак до його пострадянського доробку ми повернемося дещо пізніше.

У 1978 р. у Москві та Єревані вийшли збірки наукових статей під назвами відповідно «Традиция в истории культуры» [299] та «Методологические проблемы исследования этнических культур» [198]. Перша була присвячена традиції як загальній культурологічній категорії, без якої-небудь етнічної специфікації. Друга представляла з себе матеріали симпозіуму, під час якого була висловлена думка про необхідність створення загальної теорії культурної традиції. Симпозіум у Єревані дозволив систематизувати теоретичні положення, які склалися у радянській науці на той момент стосовно етнічної культури і традиції зокрема. Традиція в цілому була визначена як «механізм самозбереження, відтворення і *регенерації* етнічної культури як системи» (курсив наш. – В.Д.) [1, с. 93]. При цьому робився наголос на «стереотипах соціально-історичного досвіду», концепція яких і була покладена в основу теорії традиції Е.С. Маркаряна.

Найбільший поштовх розробці теоретичних положень з проблем етнокультурної традиції надала дискусія на сторінках журналу «Советская этнография» у 1981 р. Розпочав її Е.С. Маркарян своєю статтею «Узловые проблемы теории культурной традиции». У ній він постулює погляд на традицію як інтегральне явище, що включає звичай, ритуал і цілу низку інших стереотипізованих форм людської діяльності [196, с. 79]. Наведемо повністю подане автором визначення, яке будемо використовувати й далі, зосередившись на більш

специфічних її формах: «Культурна традиція – це виражений у соціально організованих стереотипах груповий досвід, який шляхом просторово-часової трансмісії акумулюється й відтворюється у різних людських колективах» [196, с. 80]. Замість поділу традицій на загальнолюдські й конкретного народу Маркарян пропонує виділяти загальні й локальні традиції, причому останні пов'язує з «індивідуальною конфігурацією історичних доль людських об'єднань», що виступають їх носіями. Як і згадані нами вище автори, у виявленні особливості культури з-поміж інших він надає перевагу не самим елементам як таким, але «особливій системній комбінаториці елементів досвіду»; етнічні маркери ж він пов'язує таким чином зі специфічним груповим досвідом кожного народу² [196, с. 85-86]. Загалом Маркарян виділяє такі основні параметри класифікації та опису традицій: ступені жорсткості та лабільності (у наслідуванні й відтворенні інформації); тривалість зберігання; суб'єкти-носії; сфери діяльності; засоби акумуляції інформації.

У тому ж номері журналу К.В. Чистов і В.Б. Власова роблять важливі доповнення до означених Маркаряном «вузлових проблем». Зокрема, Чистов нагадує, що первинним феноменом є культура, а традиція – механізмом її формування, трансмісії та функціонування, в основі якого лежить соціальна колективна пам'ять. На відміну від Сурінова та Бромлея, які наводять паралелі між етнічною культурою та біологією, у пошуку наукових метафор він у дусі семіотики звертається до мови: «Етнічна спільнота... одного разу виникнувши, змушена використовувати єдину мову – загальну вербальну систему комунікації, котра може варіювати (і зазвичай варіює) у діалектах. В такій самій мірі вона повинна випрацювати єдину (і також варійовану у просторових, часових і соціальних координатах) “мову” культури» [327, с. 105-107]. Власова ж вказує на те, що трансляція соціального досвіду крізь покоління у домодерному суспільстві має особистісний характер, а в буржуазному – традиція опосередковується відносинами речей, що стимулює «творче ставлення до відтворення успадкованих норм» [49, с.

² Варто звернути увагу на жорстке есенціалістське розуміння етносу в даному випадку, адже припускається, що всі представники етносу мають єдиний груповий досвід.

114]. Незважаючи на методологічну акцентованість останньої тези, вона здається нам достатньо цікавою в контексті міркувань щодо реконструкції традиційної культури за вторинними (опосередкованими, де-факто «речовими») джерелами.

Дискусія 1981 р. фактично «легалізувала» проблематику традиції в радянській академічній науці, започаткувала радянську «традиціологію» як таку [191]. В той час, як у західній фольклористиці й антропології вирувала дискусія з приводу фольклоризму і «фейклору» (детальніше про це у п.п. 1.2.2.), радянські науковці намагалися проаналізувати явище традиції таким чином, щоб вписати його в марксистсько-ленінську формаційну теорію і, разом з тим, узгодити з новітньою «теорією інформації». Можемо припустити, що саме теорія етносу, фактично відсутня у західній гуманітаристиці, була тією ланкою, яка резервувала місце для явища спадкоємності, безперервності культури посеред грандіозної драми «історичної діалектики». Водночас концептуалізація феномену культурної традиції у тісному зв'язку з теорією етносу (якщо дещо послабити її есенціалістські перегини і доповнити теорією модернізації) видається нам плідним методологічним підходом.

Разом з тим, радянські, як і пострадянські дослідження феномену традиції суттєво коливаються між максимально широким його розумінням (яке фактично ототожнює традицію з усією успадкованою культурою як такою) і концептом традиційної культури як властивої суспільствам певного типу. Різкі трансформаційні процеси першої половини ХХ ст., які західна історіографія називає *модернізацією* (детальніше про це див. у п.п. 1.3.1.), майже повністю видозмінили культурно-господарських уклад суспільств Східної Європи, однак, звичайно, не усунули сам механізм *успадкування* чи *трансляції* культури. Через це науковцям необхідно було зайняти певну позицію щодо цих процесів, оцінити їх з точки зору перерахованих вище теорій.

Етнологи перших повоєнних десятиліть (С.П. Толстов, П.С. Кушнер) іноді виступали і з критикою поспішної модернізації, до чого радянське керівництво не могло залишитися байдужим. Цікавим фактом є зворотня критика відділом науки ЦК КПРС журналу «Советская этнография», на що вказує С. Алимов: «Замість того, щоб показувати нові відношення людей у процесі соціалістичного виробництва,

журнал публікує статті, в яких розповідається, що колгоспники так само ходять у лаптях, що свідчить начебто про “стійкість культурних традицій” та “збереження національного колориту”» [6]. Відтак, професійні етнографи мушили переосмислювати модернізацію у таких її аспектах, як «складання спільних культурних і побутових особливостей, що з розвитком міжконтинентальних зв'язків розповсюдилися по всьому світу» [12, с. 241], та «інтернаціоналізація культури» [318, с. 144], оцінювати її в якості прогресивного процесу, необхідного для «розбудови соціалізму» і який не виключає «збереження кращих традицій». Втім, С.О. Арутюнов, вдосконалюючи класифікацію Ю.В. Бромлея, пропонує виділяти «традиційну етнічну культуру, куди можуть бути включені тільки ті традиції та елементи в культурі, які зародилися у доіндустріальний період розвитку етносу (*вони дійсно вже майже ніде не утворюють системи*); етнічну культуру сучасності...; культуру етнікосу, котра обмежене лише шаром, спільним для всіх локальних груп даного етносу, нерідко дуже вузьким, але який все ж утворює систему; культуру ЕСО як свого роду надсистему» (курсив наш. – В.Д.) [12, с. 150]. Власне, Арутюнов виводить індустріальну повсякденну культуру з колишньої елітарної, що зазнала зниження і демократизації (згадується західний концепт «мімесису»).

Достатньо поширеним підходом у історіографії останніх радянських десятиліть був аналіз «традицій та інновацій» (майже завжди у «діалектичній» парі). В.В. Авер'янов вказує на те, що в концепції Е.С. Маркаряна «традиції та інновації практично розчинялися один в одному», традиції задавали загальний напрямок інновацій, а ті, в свою чергу, перетворювались на стереотипізований груповий досвід, відтак, ставали традиціями [2]. Такий підхід дозволяв «згладити» деструктивні аспекти модернізації, зокрема радянської, однак ігнорував те, наскільки зросла інтенсивність змін стереотипів групового досвіду, як змінились канали їхньої трансляції тощо.

У другій половині ХХ ст. стає очевидним, що поряд із місцевими традиціями фольклорного та ремісничого характеру, існують, а часом навіть переважають їх практики «імітації» таких традицій. У 1980-х рр. в СРСР набуває масовості

фольклорний рух, про який детальніше піде мова у п.п. П.2. Такі явища також потребували оцінки наукового середовища. Фактично єдиною – і, безперечно, вдалою – концепцією стосовно цих форм виявилась ідея «вторинних форм культури», запропонована К.В. Чистовим. На його думку, первинні явища культури пов'язані з продовженням, розвитком або модифікацією архаїчної традиції, вторинні ж – чимось із нею схожі, але не мають з нею безпосереднього зв'язку. Серед останніх він також виділяє декілька типів: форми квазіподібні, регенеровані, узагальнені (відомі також як «національна культура», що не розрізняє локальних особливостей) та “*фольклоризм*” як регенерацію віджилих форм з ідеологічних чи естетичних причин. Науковець зазначає, що «для виникнення “фольклоризму” історично необхідно, щоб його носії відірвалися від архаїчної побутової традиції, а потім знову оцінили її з певної хронологічної, культурної чи соціальної дистанції», відтак відмінна риса «фольклоризму» - певний ступінь усвідомленості. Візьмемо також до уваги тезу, що «повторне виникнення схожих явищ (типів)... як правило, вважається маловірогідним, якщо мова йде про один народ протягом більш чи менш значного історичного періоду» [325, с. 33, 38-39].

Слід принагідно зауважити, що в радянській історіографії поняття фольклоризму, вочевидь, має дещо іншу генеалогію, ніж у західній. Так, представники першої розуміли під фольклоризмом переважно використання фольклору в професійному мистецтві (в цьому випадку цей термін виявляється близьким «діалектизму», «жаргонізму» як тропам). Саме в такому значенні термін «фольклоризм» був вперше вжитий і введений до публічного дискурсу П. Себійо наприкінці ХІХ ст. [268, с. 261]. Представники англо-американської та німецької фольклористики другої половини ХХ ст. розуміли під ним здебільшого комерційні та ідеологічні маніпуляції зі зразками фольклору (термін виявляється близьким «традиціоналізму»). Детальніше про розуміння фольклоризму у західній історіографії йтиметься у п.п. 1.2.2. Сучасні українські та російські науковці все частіше схиляються саме до західної інтерпретації цього терміну, вивчають його в дусі постмодерністських підходів [181; 298].

За роки незалежності в українській етнології та фольклористиці фактично не було видано жодної теоретичної праці, яка була б присвячена явищу традиції і традиційної культури в цілому. Єдиним монографічним доробком на цій ниві лишається праця М.В. Гримич «Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців», видана у 2000 р. і визначена автором як робота з когнітивної антропології [69]. Українські науковці у своїй більшості продовжують вживати поняття традиційної та етнічної культури так, як вони були концептуалізовані радянською етнографією. А.П. Пономарьов, наприклад, у розділі «Традиційно-побутова культура» тому 3-го «Історії української культури» визначає традицію як «колективу пам'ять і колективний досвід, що акумулює етнокультурну інформацію поколінь» і «регулює рівень іноетнічних запозичень» [228, с. 1164]. М.С. Глушко у фундаментальній праці «Історія народної культури українців» також відштовхується від радянського уявлення про те, що традиційна культура співвідноситься із позавиробничою сферою побуту, «повсякденним задоволенням матеріальних і духовних потреб», на противагу «професійній культурі» [58, с. 12]. Нагадаємо, втім, що дана теза у радянській етнографії була зумовлена марксистсько-ленінською догматикою про універсальний характер поступу засобів виробництва і необхідністю убезпечити предмет своїх досліджень від політичних підозр.

О.О. Різник у статті «Поняття “традиційна культура” та її відображення в навчальних посібниках з культурології України і Росії» аналізує вживання цього терміну та розмаїття його інтерпретацій. Серед причин неузгодженості терміну називаються такі: «різні підходи до розуміння сутності культури і класифікації культур», ототожнення традиційної культури із традиційним суспільством, а також поняттям «народна культура» [247]. Справді, останнє з понять видається ширшим за своїм обсягом, адже охоплює весь спектр «популярних» артефактів, осіб і практик (пор. з іменуванням деяких автомобільних моделей «народними», званням «народного артиста» тощо).

Оскільки об'єми понять «традиційна культура», «народна культура», «етнічна культура» складно співвіднести один з одним (часто ці поняття вживаються взагалі без належної рефлексії), були здійснені спроби жорстко розмежувати їх.

Ю.І. Нікішенко у статті 2004 р. співвідносить традиційну культуру із домодерною культурою етносу, а етнічну – з тими формами, що існують і сьогодні, припускаючи, що етнічна традиція – це «певна сукупність стандартів поведінки, що передаються через механізм умовного рефлексу, сигнальної спадковості» [211, с. 8]. Цю спробу ми не можемо вважати повністю вдалою через вкрай абстрактний, кабінетний характер статті й опору на застарілі методологічні засновки.

Власне, намагаючись вдосконалити дослідницьку методологію і переосмислити свої взаємовідносини з полем, українські етнологи почали критично рефлексувати над стратегіями збирачів і дослідників фольклору ХІХ – початку ХХ ст., які безпосередньо визначали те, як концептуалізується та уявляється етнічна культура українців. Зокрема, до цієї теми зверталися О.Ю. Бріцина [31], М.В. Борисенко [29], І.І. Кімакович [144] та ін. У даних статтях, серед іншого, висловлені цікаві зауваження з приводу формування і передачі традиції, її значення для людини у ситуації традиційного суспільства, модерну і навіть постмодерну.

З іншого боку, серед низки сучасних українських етнологів помітне бажання деконструювати поняття традиційної культури з постмодерністських позицій. Так, О.А. Прігарін у статті 2012 р. виступає за відродження етнографії сучасності і критикує уявлення інших етнологів про «золотий етнографічний час», в якому існувала «традиційна культура з чіткими унормованими формами і стереотипами»; вважає це поняття плодом «ситуативного сприйняття самотності» науковцями-збирачами [233, с. 198]. Дослідник нагадує, що засновники української етнографії (П.П. Чубинський, Ф. Вовк) не вивчали культуру на предмет традиційності; у ранній радянській науці це поняття позначало дореволюційні культурні реалії, а наповнюватись змістом почало лише у 1970-ті рр. з розробкою теорії етносу. Подальша спроба заперечити доцільність використання даного поняття через послідовне відхилення стереотипових уявлень про традиційну культуру як сільську, замкнену, домодерну та етнічну, попри те, що надає важливе щеплення проти методологічних перегинів, виглядає радше риторичною. Принагідно зауважимо, що предмет дослідження даної дисертаційної роботи пов'язаний саме із сучасністю, однак його неможливо бодай виокремити з множини культурних практик, якщо не

розрізняти достатньо чітко традиційний тип культури, речі, практики і способи трансляції якої дійсно мають певну «контекстуальну специфічність» (етнічну виразність), і, з іншого боку, модерний чи то постмодерний тип культури, сам суб'єкт (носії) якої формується принципово іншим чином. Перефразовуючи самого автора, можемо стверджувати, що полісемантичність категорії «традиційна культура», *за умови* певних теоретичних рефлексій, не заважає її використанню в науковому тексті.

Ю.С. Буйських, посилаючись на О.А. Прігаріна, висловлює свої претензії до обговорюваного концепту дещо ясніше: «як і будь-яка модель, ця, ставши засобом наукових узагальнень, є спрощенням відносно складнішої та динамічнішої дійсності»; на її думку, «поліфонічність поля» не може бути вдало описана через дану модель, яка тяжіє до «стандартизації нестандартної дійсності» [33, с. 47]. Цікаво зауважити, втім, що такі видатні етнологи й соціологи, як К. Гірц, П. Бурдьє та І. Гофман, передусім наголошуючи на плинності й нестандартності практик, парадоксальним – і цілком закономірним – чином ґрунтовно вивчали саме їхні «стандарти» і стереотипи. На наш погляд, дійсно необхідно враховувати плинність і поліфонічність при дослідженні спільнот, знання й досвід яких мають ту саму етнічну виразність і передаються за принципом *face-to-face* (тобто спільнот, стержнем життя яких є етнокультурна традиція). Однак з усією очевидністю варто зважати і на масштаб та інтенсивність культурних трансформацій, адже може виявитись, що в процесі інкорпорації нових форм та змістів, на безупинність якого вказує Ю.С. Буйських [33, с. 57], постав кардинально інший тип культури (приклад парадоксу Тесея).

Окремо слід перелічити й тих українських науковців, які займалися вивченням вторинних форм традиційної культури. На явище вторинної фольклоризації (тобто повернення «у народ» культурних форм, попередньо зібраних та оброблених спеціалістами) звернули увагу етнологи ще рубежу XIX-XX ст. – Ф. Вовк [50, с. 155] і Ф. Колесса [148, с. 93].

На початку 2000-х рр. філолог С.К. Росовецький захистив докторське дисертаційне дослідження про генетичний аспект фольклорно-літературних

взаємозв'язків, в якій чимало уваги приділив фольклоризму в художньому творі й методиці виявлення контактів певного письменника із усною традицією [253]. Окрім того, даний автор опублікував важливу статтю про термінологічне розрізнення «фейклору», «фольклоризмусу» і «фольксінесу» [252].

У 2012 р. побачила світ праця Н. Лисюк «Постфольклор в Україні» - фактично єдине на сьогодні монографічне дослідження, однією з головних тем якого є вторинні форми традиційної культури в сучасній Україні [181]. У перших розділах авторка детально розглядає «регресивні, стагнаційні, консерваційні явища» у традиційній культурі ХХ – початку ХХІ ст. У багатьох місцях простежується емоційно-обтяжене негативне ставлення авторки фольклоризму, однак багато зауважень видаються напрочуд вдалимими. Зокрема, Н. Лисюк пише про розписані за сценарієм фольклорні фестивалі у «потьомкінських селах», якими керують спеціалісти із закладів культури; про «реконструкцію» вечорниць у школах для дітей молодшого віку і під пильним наглядом вчителів; практики записування «фольклорних» творів у самодіяльних колективів тощо. Втім, у подальших розділах вона зосереджується саме на сучасному міському фольклорі різних вікових, професійних груп і субкультур.

У 2016 році Ю.І. Карчовою було захищено дисертацію на тему «Українське народнопісенне виконавство в музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.», в якій дослідниця аналізує особливості традиційного виконання народних пісень та його трансформацію у академічному і естрадному середовищі [138]. Цінними для нас у даній роботі виявились ті розділи, в яких авторка прослідковує репрезентацію української народної пісні на сцені Російської імперії у ХІХ ст., а також вивчення сучасних «гуртів автентичного співу» - власне, реконструкторів виконавської традиції.

Значну частину вторинних форм традиційної культури в Україні прийнято називати узагальнюючим поняттям «шароварщина». Нам відомо декілька спроб наукового аналізу даного поняття і явища. М.В. Гримич закликає розрізняти власне «шароварщину» і «шароварну етнологію», що займається дослідженням ідеалізованих візій сільської старовини; визначає ознаки «шароварщини» та

причини її появи [68]. Етномузиколог К. Гончарук також перераховує ознаки «шароварщини» і прослідковує її генезу аж від другої половини XIX ст. [61].

Надзвичайно багатими на фактичний і аналітичний матеріал, присвячений вторинним формам традиційної культури, є матеріали «Гончарівських читань», що проходять на базі НЦНК «Музей Івана Гончара» з 1994 р. Особливо важливими для досліджуваної нами теми виявились теми

- II Читань («Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології») і, зокрема, статті В.І. Новійчук [212], Ю.О. Смолій [272], О.В. Красильникової [162];

- III Читань («Регрес і регенерація у народному мистецтві»), зокрема, статті Т.І. Орлової [218], М.Р. Селівачова [259], О. Данглової [350], С.В. Яневої [342], О.В. Стрижака [282], О.В. Теліженко [289], О.Ю. Косміної [158], О.К. Цимбалюк [317];

- IV Читань («Традиційне й особистісне у мистецтві»), зокрема, статті М.Я. Михайлюка і Т.І. Орлової [202], О.Ю. Косміної [157], М.М. Красикова [161], В.А. Сушко [286], Л.В. Хом`як [316], З.М. Косицької [155].

В окремих статтях вторинних форм традиційної культури і фольклоризму зокрема торкалися І.Є. Головаха-Хікс [60], А.О. Гріньова [70], О.П. Жалюк [89], О.В. Курочкін [173], А. Лебедєва [179], О.В. Ліманська [183], Г. Макогін [194], О.Ю. Романова [251], І.Г. Сінельніков [265; 266], В.В. Сінельнікова [267], О. Фабрика-Процька [305], А. Фурдичко [310], Б. Чіх-Книш [328], Л.В. Шемет [333] та ін. Українському Етнографічному музейництву в цілому присвячені монографії Г.А. Скрипник [269; 270], статті й дисертація Т.В. Величко [44; 45].

Наостанок слід зауважити, що з 2011 р. в Донецьку, а з 2014 р. – в Києві видається альманах «Традиція і традиціоналізм», який декілька разів змінював афіліацію з дослідницькими установами. Здебільшого він гуртує довкола себе релігієзнавців і філософів, однак зустрічаються в ньому статті, пов`язані також з етнологічним розумінням традиційної культури.

Коротко оглянемо пострадянську російську історіографію, присвячену явищу традиції і традиційної культури. У ній є комплексні теоретичні дослідження на цю

тему, в т.ч. дисертаційні та монографічні, однак з'являються вони після 2000 р. і належать переважно філософам або соціологам. Так, І.А. Биченкова і Л.С. Сичова у праці «Традиция как объект гуманитарного знания» (2001 р.) аналізують традицію крізь призму теорії соціальних естафет М.О. Розова, в якій під естафетою розуміється елементарний вид соціальної взаємодії, згадуються також і «опосередковані естафети», цікаві в контексті нашого дослідження [39, с. 6]. Приблизно з того ж часу починає розробляти тему традиції і традиціоналізму В.В. Авер'янов [2], що у 2012 р. захистив дисертацію на тему «Традиция как методологическая проблема в отечественной культурологии XX в.» [3]. Даний автор, працюючи в межах філософського дискурсу, намагається концептуально розмежувати поняття традиції, спадку, спадкоємності і наслідування; важливою видається його вказівка, що феномен традиції охоплює не лише зміст і процес успадкування, але і результат, тобто спадкоємця, що засвоїв або *привласнив* цей спадок. До філософського аналізу традиції відноситься й монографія А.С. Тимощука «Традиционная культура: сущность и существование» (2017 р.) [290]. На жаль, автору не вдалося чітко визначити предмет свого дослідження, і його оповідь носить або вкрай абстрактний характер, або обмежується прикладами з ранньоіндійської (ведійської) культури, часто безпідставно екстраполюючи її риси на всі традиційні культури в цілому. Слід зазначити, що автор близький до концепції традиції Е. Шілза, відповідно до якої традиція твориться елітами завдяки кристалізації їхньої харизми у «центральної зоні» (низці інваріантних рис і цінностей) даної культури. У схожому ключі розглядає феномен традиції і Т.Б. Лобанова. Звертаючись до філософської спадщини Е. Гуссерля, вона розрізняє пасивну і активну традицію. Першу авторка визначає як «набір принципів поведінки, яким член соціальної спільноти бажає підпорядкувати свою поведінку просто тому, що вони є принципами саме цієї спільноти», активною традиція стає тоді, коли її члени відкривають для себе мету і прагматику своєї традиційної діяльності, «раціоналізують» її [184, с. 74]. Дослідниця називає «аксіологічним підходом» точку зору на традицію як те, що обирається і відтворюється з огляду на цінності, які

потребують захисту (через їхню роль для консолідації спільноти або їхню давність тощо).

Ближчими до етнологів у своєму розумінні традиції виявляються соціологи. Так, О.В. Захаров у статті 2004 р. наголошує на тому, що елементи етнічної культури сьогодні досить часто стають об'єктом уваги і передачі новітніх ЗМІ, але «використання технічних каналів для трансляції витворів народного мистецтва призводить до збідніння їхнього змісту, що є неминучою платою за популярність та швидкість розповсюдження». Висновок його доволі невтішний: «традиційна культура “зрослася” із засобами масової комунікації до такої міри, що вона вже не може без них обходитись» [98, с. 112]. На його думку, сучасна масова культура так само «відбирає» для себе з традиційних етнічних культур окремі елементи або структури, як у ХІХ-ХХ ст., робила інтелігенція для розбудови національної культури. Однак гідними критеріями відбору для масової культури є «зовнішня привабливість, зрозумілість і доступність, легкість відтворення, серійність і шаблонність, символічність, варіативність, високі сугестивні можливості, придатність до тиражування й передачі комунікативними каналами» [98, с. 110]. А.В. Костіна, зосереджуючись на способах визначення традиційної культури як поняття, критикує вжиток останнього без належної рефлексії, адже це послаблює його методологічну ефективність [159]. В цьому її позиція близька до аналогічної критики збоку О.А. Прігаріна, про яку ми згадували вище. А.В. Костіна, у підсумку, наводить загальне визначення даного поняття у веберівському дусі – як механізму відтворення соціальних інститутів і норм, в якому підтримка останніх обґрунтовується, узаконюється самим фактом їхнього існування в минулому. Разом з тим, авторка вважає, що визначення специфіки культури є можливим лише через визначення типу особистості, суб'єкта історичної діяльності, який даною культурою продукується; для традиційної культури вона очікувано такою вважає «колективну особистість» [159]. Московська соціологиня С.В. Лур'є в основу свого бачення етнічної традиції кладе концепцію «центральної зони культури», сформульовану Е. Шілзом і С. Айзенштадтом: «Етнос має певний внутрішній культурний стержень, який не усвідомлюється ані його членами, ані зовнішніми спостерігачами, але який

визначає узгодженість дій членів етносу і віднаходить себе ззовні через різні модифікації культурної традиції, що є виразом певного спільного змісту». У всьому розділі 17 своєї роботи «Историческая этнология» вона розглядає етнокультурний «розрив» на прикладі деструкції етнічної картини світу внаслідок розпаду російської селянської общини. На її думку, наслідком такого «розриву» може стати поява «псевдотрадиційної свідомості», носії якої дуже схильні до впливу, адже межі їхнього соціуму розмиті, а пануючі норми – мінливі. «Їм властива особлива тяга до соціальності, ніби ностальгія за стійким, внутрішньо згуртованому соціуму, який може стати захистом», хоча вони його позбавлені. Втім, авторка висловлює оптимістичне припущення: «оскільки у несвідомому членів псевдотрадиційного суспільства продовжують бути присутніми етнічні константи, зберігається можливість за сприятливих обставин нового самоструктурування етносу» [190, с. 243, 489-490].

Я.В. Чеснов у своїй останній праці, в якій він підводив підсумки своїх багаторічних студій, визначив традицію як «неперервність одноманіття (єдинообразия), гомогенності у часі й в локальному ареалі» [322, с. 32]. Втім, у даній праці автор надає перевагу філософській антропології, ніж емпіричному аналізу форм культурної традиції.

Наостанок згадаємо напрацювання видатного соціолога і етнолога О.Б. Гофмана, який аналізував тему традиції ще в радянські часи. На початку ХХІ ст. він доклав неабияких зусиль, щоб якісно оновити соціологічне розуміння традиції і, серед іншого, аргументував концепцію «*модернізації традиційності*». Дана концепція ґрунтується на переосмисленні опозиції Традиційність/Модерн: він підтримує думку тих західних науковців, які вважають, що у модерному і постмодерному суспільстві відбувається не стільки *детрадиціоналізація*, скільки «зміна ролі традицій, пов'язана з їхньою делокалізацією та медіатизацією». Слідом за Дж. Томпсоном він виділяє 4 аспекти традиції: герменевтичний (моделі інтерпретації світу, що передаються з покоління в покоління), нормативний, аспект легітимації владних інститутів, аспект ідентичності. На думку Гофмана, за часів Модерну другий і третій аспекти традиції послаблюються, якщо не зникають зовсім,

а от перший і четвертий залишаються при своїй силі. Відтак, дослідник звертає увагу на те, що «зазвичай традиції виступають в якості свого роду оболонки інновацій, і навпаки», крім того, «відбувається традиціоналізація явищ, котрі раніше вважалися нетрадиційними і антитрадиційними» (традиції-реконструкції, традиції-ностальгії, традиції-утопії, традиції-революції). Таким чином, сьогодні під оболонкою традиційності може видаватися найсучасніша інновація (чи в таких випадках слід казати про «винайдення традиції» у найширшому сенсі?), але й новим явищам можуть надаватися значення, почерпнуті з минулого, і тоді під інноваційною оболонкою у культуру (знову?) входить певний традиційний зміст. Нарешті, Гофман стверджує, що у зв'язку із частими «розривами» в успадкуванні «відродження традицій» на пострадянському просторі сьогодні можливе, головним чином, завдяки або навіть в якості соціокультурних інновацій [65, с. 241, 242, 243, 246, 249].

Слід зазначити, що в Росії при Державному республіканському центрі російського фольклору з 2000 р. видається науковий альманах «Традиционная культура». У 2010 р. в м. Краснодар відбулась науково-практична конференція на тему «Вторинні форми традиційної народної культури», матеріали якої опубліковані і містять цінні історіографічні зауваги з приводу фольклоризму та інших «вторинних форм» (особливо статті Є.М. Белецької [20], А.Н. Соколової [275], С.А. Жиганової [94], В.В. Метальнікової [197], Н.С. Петрової [223]). У 2012 р. у Державному інституті мистецтвознавства відбулась науково-практична конференція «Фольклорний рух у сучасному світі», матеріали якої були опубліковані за підтримки ДРЦРФ у 2016 р. і є корисними для вивчення джерел фольклорно-реконструкторського руху на пострадянському просторі. Серед російських науковців теми фольклоризму, вторинної фольклоризації і вторинних форм традиційної культури в окремих статтях також торкалися Є.Д. Андреева [7], Ю.О. Андреева [8], В.Б. Колосова [150; 151], К.М. Корольов [153], П.А. Куринських [171], А.Б. Мороз [203; 204], Д.А. Радченко [242], А.Л. Топорков [298], а також К.А. Богданов [26] та Л.М. Лазарева [176] у своїх монографіях, присвячених відповідно семіотиці фольклорної дійсності і традиційній святковій культурі. На

вивченні сучасного традиціоналізму і його радянських витоків спеціалізується петербурзький антрополог С.А. Штирков [336; 337].

Розглянувши способи, в які науковці та філософи радянської та пострадянської доби намагалися осмислити феномен етнокультурної традиції, можемо дійти висновку, що серед них переважало есенціалістське бачення культури з «незмінною “культурною начинкою”, яка складається з символів, способів поведінки і артефактів; вони становлять цілісну і несуперечну систему» [цит. за: 96, с. 149]. У радянській етнографії концепт традиційної культури виявився тісно пов'язаним із теорією етносу і слугував передовсім для фіксації тяглості культури на тлі динамічної «боротьби класів». Сучасні українські та російські етнологи й соціологи, намагаючись переосмислити методологічні засновки і предмет власних студій, вказують на сконструйований характер образу традиційної культури або ж, у найбільш крайніх випадках, на штучність і недоцільність самого поняття. Тим не менше, концепт етнічної традиційної культури, осмислений крізь призму теорії модернізації і доповнений зауваженнями постмодерністської критики, на нашу думку, є корисним для аналізу артефактів, практик та уявлень у спільнотах, в яких переважає тип комунікації і трансляції знань та навичок за принципом face-to-face. Так само він може застосовуватися і при аналізі т.зв. фольклоризму, процесів винайдення і реконструкції традицій.

1.2.2. Народна традиція та її вторинні форми в осмисленні західних інтелектуалів другої половини ХХ ст.

У західній гуманітаристиці найбільш видатні й визначні праці з проблематики традиції, в тому числі народної, фольклорної, належать перу соціологів та соціальних антропологів. Тривалий час традиція вивчалась з точки зору, заданої Максом Вебером, себто як різновид соціальної дії, якій не притаманна усвідомленість (раціональна або ціннісна), який є результатом колективної звички, психологічної інерції, що від неї нібито звільняється індивід у модерному соціумі [66, с. 110]. Веберівська методологія, доповнена концептом модернізації, була тим інтелектуальним горизонтом, від якої відштовхувався американський соціолог

Едвард Шілз (Shils), розробляючи у 1960-70-х роках власну теорію традиції. Зосереджуючись на політичних та соціальних процесах, він, утім, бачить стержень традиції у свого роду «застиглій харизмі» (знов ж таки, у веберівському значенні цього терміну), в якій еліти (sic!) акумулюють і кристалізують цінності та смисли, що об'єднують підконтрольне їм суспільство, розповсюджуючись із елітарного «центру» і визначаючи усі субсистеми соціальної «периферії». Участь еліт (політичних або інтелектуальних) у творенні й підтриманні культурної традиції є питанням, яке цікавить західну гуманітарну літературу чи не найбільше. Однак воно майже повністю відсутнє у радянській та вітчизняній пострадянській історіографії, що досить цікаво, особливо зважаючи на необхідність «класового» підходу у першій з них.

У схожому напрямку працював із осмисленням традиції, модернізації та революційних процесів ізраїльський соціолог Шмуель Айзенштадт (Eisenstadt). Він скористався вченням Е. Шілза про «центр суспільства / культури» і пов'язав його власне із феноменом традиції. До-модерні (pre-modern) суспільства, на його думку, фактично визначаються такою «центральною зоною культури»; членство у них зобов'язує до більш або менш свідомого прийняття цінностей, кристалізованих у ній. Крім того, у 1973 р. Ш. Айзенштадт написав статтю про «реконструкцію традиції» у пост-традиційних суспільствах [352]. У ній в контексті дебатів навколо модернізації (див. п.п. 1.3) йдеться про політичний та релігійний традиціоналізм і пов'язані з ним ритуалізацію і формалізацію традицій, а також про спадковість соціальних і політичних структур після революцій на кшталт більшовицької.

У 1971 р. польський історик ідей Єжи Шацький видав вкрай важливу для нашої теми працю, в якій підсумував усі точки зору щодо традиції, які існували на той момент [331]. Зокрема, він оглянув європейську філософську і соціологічну думку останніх двох століть на предмет того, які відносини вона встановлює між раціональністю і традицією, традицією та прогресом, традицією активною і пасивною (ця тема, на наш погляд, набуває повнішого розкриття у різновидах колективної пам'яті, виділених А. Ассман; див. нижче). Автор звертає увагу на вкрай широке і різноманітне уживання цього терміну, однак глибоко аналізує три

найбільш популярні значення: традицію як спадок, як передачу цього спадку і як суспільний інститут, за допомогою якого сучасники «програмують» певне ціннісне ставлення до минулого у оточуючого їх соціуму. Останній підхід Є. Шацький називає «суб'єктивним», і, схоже, особисто симпатизує саме йому. Він наводить твердження Р. Зіманда: «Традиція – це виділені у конфліктних ситуаціях, зі збереженням ієрархії цінностей, культурні явища сучасності або планованого майбутнього, відповідно до яких виникає соціально значиме припущення, що вони походять зі спадку минулого» [цит. за: 331, с. 327]. Втім, сам Є. Шацький висловлюється дещо чіткіше: традиція представляє з себе різновид історичної свідомості, «пов'язаний з перетворенням неоднозначних фактів минулого в однозначні цінності теперішнього» [331, с. 434]. Дійсно, не весь спадок минулого можна назвати «традицією», але й не всі традиції є успадкованими. Відтак, важливо врахувати ще одне твердження польського автора: «Проблема спадку – це проблема готових умов, в яких на доводиться діяти; проблема передачі – це проблема засобів, за допомогою яких умови ці формувалися й формуються; проблема традиції – це проблема цілей, яким ми підпорядковуємо нашу діяльність, проблема ієрархії цінностей, яку ми нав'язуємо навколишньому світу» [331, с. 330]. Праця Шацького вирізняється своєю різноплановістю й глибиною аналізу явища традиції, при цьому для неї, як і для західної історіографії загалом, характерна увага до діяльності еліт і цінностей, водночас даний автор наближається до конструктивістського розуміння традиції, яке на той час тільки зароджувалось.

У 1966 р. австрійський соціолог П. Бергер (Berger) у співавторстві з німецьким соціологом Т. Лукманом (Luckmann) видали відому працю «The Social Construction of Reality» («Соціальне конструювання реальності»). На перший погляд, вона мало стосується проблематики традиції. Розробляючи свою теорію в руслі соціальної феноменології А. Шюца, автори намагаються показати, яким чином соціум формує наші уявлення про навколишній світ і змушує сприймати винайдені, сконструйовані явища як природні й споконвічні. Як і Е. Маркарян, вони пов'язують соціокультурну традицію зі стереотипізацією групового досвіду [24, с. 116-117]. Важливим поняттям соціальної феноменології є «природна установка», точка зору

«здорового глузду», коли реальність видається зрозумілою сама по собі. Для формування цієї установки, в свою чергу, важливо те, щоб соціально значиме знання сприймалося як об'єктивне й анонімне. Джерела цієї «анонімності», як їх описують П. Бергер і Т. Лукман, на нашу думку, стосуються і «анонімності» народної традиції: «Об'єктивно доступна знакова система надає статус анонімності, що зароджується, усталеному досвіду завдяки його відділенню від первинного контексту індивідуальних біографій, роблячи їх загальнодоступними для всіх, хто володіє або може оволодіти в майбутньому цією знаковою системою. Таким чином, цей досвід стає готовим для передачі наступним поколінням» [24, с. 113]. Разом з тим, у розділі, присвяченому легітимації та підтримці символічного універсуму, науковці також підкреслюють роль еліт у цьому: «Ті, хто займають головні позиції у владних структурах, готові використовувати свої повноваження для нав'язування традиційних визначень реальності всьому підвладному їм населенню. Потенційно конкуруючі концептуалізації універсуму ліквідуються одразу ж, варто їм тільки з'явитися, - вони або знищуються фізично, або інтегруються до самої традиції» [24, с. 198]. Це твердження дещо суперечить попередньому, адже йшлося про те, що знакова система соціально сконструйованої реальності доступна для всіх; у традиційному суспільстві носієм традиції так чи інакше є кожен його член, незважаючи на наявність «спеціалістів» з певних її аспектів. Маніпуляції із соціальним знанням і досвідом, які описують автори, більш характерні для модерного і постмодерного суспільства, зокрема для процесів націєтворення (nation-building) у XIX-XX ст.

У 1960-80-х рр. у західній гуманітаристиці надзвичайно активно дискутується тема нації та націоналізму, а також, зазвичай у зв'язку з першою, тема фольклоризму, вторинних форм народної культури. Найповніший російськомовний огляд західної історіографії щодо цього концепту міститься в статті П.О. Куринських [171]. Історію дебатів про фольклоризм і автентичність народної культури загалом дослідила норвезька дослідниця Регіна Бендикс (Bendix) у ґрунтовній праці «In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies» («У пошуках самобутності: Формування фольклористики») [346]. Наукове оформлення

концепту фольклоризму надав німецький науковець Ганс Мозер на початку 1960-х рр., розуміючи під ним «економічну товаризацію та політичну маніпуляцію» з фольклором [346, р. 150]; це був свого роду виклик тогочасній науковій парадигмі, оскільки не існувало інструментарію для аналізу таких явищ. Г. Мозер виділив такі форми фольклоризму: демонстрація та використання фольклору поза контекстом культурної групи, в якій він виник; в іншому соціальному статусі; цілеспрямована імітація та створення «народоподібних» елементів поза будь-якою традицією [346, р. 151]. Цікаво, що при цьому науковець намагався утриматись від оціночних суджень стосовно фольклоризму і вважав це явище позачасовим, на його думку, таким шляхом могли формуватися традиції і в минулому; сучасну йому хвилю фольклоризму він, втім, пов'язував із індустріалізацією та націєтворенням [346, р. 152] Герман Баузіґер розширив та загострив тези Г. Мозера в есе «Kritik der Tradition» («Критика традиції», 1966 р.) і праці «Abschied vom Volksleben» («Прощання з народним життям»³, 1970 р.). Він наполягає, що технічні інновації «перетравлюються» народною культурою і входять до її текстів і практик. Відтак, народна культура, на його погляд, завжди є сучасною, незалежно від того, чи має вона маркери етнічної специфічності, чи ні. Спроби будь-яким чином репрезентувати або реконструювати форми «канонічної» аграрної культури, визначеної фольклористами й етнологами як «народна», він і називає фольклоризмом. При цьому він захищає фольклоризм від атаки збоку борців за «автентичність», вказуючи на спільні для обох цих сторін джерела (уявлення про «чисту», самобутню народну культуру) [346, р. 154]. Оскільки саме дискусії з приводу фольклоризму дозволили підважити концепт народної (традиційної) культури в цілому, Г. Баузіґер називає ці дебати «рушієм парадигмальної зміни» [346, р. 150].

Американські науковці Р. Дорсон, М.Д. Фостер і А. Дандес також зробили внесок до осмислення фольклоризму. Перший з них, зокрема, означив вторинні, сценічні репрезентації народної культури як «fakelore», «фальшлор» і ставився до

³ Пор. з назвою праці колишнього директора Інституту етнології та антропології РАН, впевненого прихильника конструктивістської методології В.О. Тішкова «Реквієм за етносом» (2003 р.).

них осудливо (погляди Р. Дорсона детально розглядає у своїй статті П.О. Куринських [171, с. 254-255]). Другий пов'язав фольклоризм із моментом усвідомлення цінності фольклору, яке йде не від носіїв, а запроваджується ззовні, що призводить до маніпуляції фольклором (наприклад, з комерційною метою) [171, с. 256]. Позиція третього, нарешті, є близькою до думки Г. Баузінгера: визначаючи folk як фактично будь-яку групу людей, він не бачить сенсу надавати привілей «автентичності» лише давньому аграрному або ремісничому фольклору.

У західній фольклористиці того ж часу (1970-80-ті рр.) дослідницький фокус остаточно переміщається з тексту й жанру на виконавський контекст [60, с. 35-36]. Американський науковець Д. Бен-Амос (Ben-Amos) розглядає фольклор як комунікативний процес («артистичну комунікацію в малих групах» [346, р. 171]), а тому й категорія тяглості для нього стає нерелевантною⁴. Традиція, таким чином, перетворюється на «інтелектуальний конструкт без абсолютного існування» [346, р. 171]. Д. Гаймс (Hymes) намагався надати концепту традиції процесуального виміру. На його думку, кожна людина або група людей «традиціоналізують» певні аспекти свого досвіду, тобто надають їм значення «традиційних» - тих, що відповідають їхнім цінностям та цілям [346, р. 186]. Таке розуміння традиції і традиційності є екзотичним для пострадянської гуманітаристики, адже у ній традиція розглядається здебільшого під кутом не «цінностей та цілей», а трансляції певної інформації, досвіду й форм культури. Втім, антропологи Р. Гендлер (Handler) і Дж. Ліннекін (Linnekin) підтримують таке процесуальне розуміння традиції; вони вважають, що «пере-конструювання (reconstruction) традиції є гранітом соціального життя», вона відбувається весь час, а тому неможливо відділити «зіпсуту» традицію від «справжньої» [346, р. 187]. Більш того, свою відому статтю «Tradition, genuine or spurious» (1984 р.) вони завершують висновком, що традиція як соціальне явище ніколи не існує поза нашими інтерпретаціями [355, р. 288], - такий постмодерністський пізнавальний суб'єктивізм на межі другої чверті ХХІ ст.

⁴ Звичайно, контекст також має свою тяглість (наприклад, в умовах свого формування). На цьому, зокрема, наголошує теорія практик – принаймні, у деяких своїх формах; детальніше про неї мова йде у п.п. 1.3. Крім того, пор. з позицією К.В. Чистова, який у той самий час погоджувався з комунікативним (перформативним) розумінням фольклору, але активно і обґрунтовано послуговався і категорією традиції [324].

складно назвати актуальним. Інший науковець, Н. Спітцер (Spitzer) вважає оцінку наших відносин із культурною традицією в категоріях «спадщини» або «винайдення» (конструювання) некоректною: «Культурні *перемовини*⁵ (conversation) є кращою універсальною метафорою для нашої публічної практики, ніж *збереження* (conservation) культури» [цит. за: 346, р. 191-192].

У зв'язку з цим важко не згадати поняття, яке стало дуже популярним у західній гуманітаристиці у зв'язку з цими дебатами – винайдення традиції (invention of tradition). Концепція «винайденої традиції» (далі ВТ) сягає своїми витокami однойменної наукової конференції, що була організована британським історичним журналом «Past & Present» у 1983 р. У розділах збірки статей за редакцією Е. Гобсбаума (Hobsbawm) і Т. Рейнджера (Ranger), яка підсумувала роботу конференції, сповна відобразилося практичне (і, потрібно зазначити, достатньо вдале) застосування даної концепції [48]. Під ВТ у збірці розуміється цілеспрямоване виведення певної суспільної практики з ужиткової сфери до сфери ідеологічного відтворення з набуттям раніше невластивих для неї функцій (передовсім йдеться про формалізацію, ритуалізацію та інституціоналізацію). У семи розділах збірки аналізуються дуже різні суспільні практики, що з'явилися у модерну добу, після промислової революції, і пов'язані з а) утвердженням символів національної або соціальної єдності; б) легітимацією інститутів влади; в) прищепленням певних цінностей населенню [48, с. 22]. Найбільше уваги присвячено розбудові «традицій» британської монархії у приєднаних в ХІХ ст. колоніях, в т.ч. «традиціям урядування», спортивним ритуалам і церемоніям коронації. Лише у двох нарисах описується конструювання *етнонаціональних* міфів, створення автентичного «іміджу» для нововинайдених практик («шотландського» одягу й фестивалів традицій валлійців). Відтак, застосування концепції ВТ до вторинних форм традиційної культури має бути обережним, з усвідомленням досить вузького об'єму даного поняття у його творців. Важливим також є зауваження Е. Гобсбаума, що «сама поява рухів, “традиціоналістських” чи ще якихось, на захист чи відродження традицій указує на розрив [в успадкуванні]. Подібні рухи, поширені

⁵ Пор. з концепцією «діалогу культур» М.М. Бахтіна.

серед інтелектуалів з часів романтиків, ніколи не можуть розвинути чи зберегти живе минуле (хіба що організовуючи людські заповідники для окремих закутків архаїчного життя), а мусять стати «винайденою традицією»⁶ [48, с. 21].

Що стосується позиції самої Р. Бендикс, на працю (1997 р.) якої ми спиралися у викладі цих дискусій, то вона слідує постмодерністським і постдисциплінарним трендам свого часу в дусі методології М. Фуко. Вже з перших сторінок вона стверджує, що концепт «автентичності»/«самобутності» є методом виробництва антропологічного/фольклористичного знання, який використовується для розмежування живої культурної цілісності і «артефактизації» відокремлених граней культури, але перш за все – для створення чіткого предмету для даної наукової дисципліни. Дисципліна легітимує себе через довільно сконструйований предмет дослідження – у «викритті» цього фукіанці вбачали дещо значиме, бо дисципліна вважалась їм носієм репресивного «знання-влади». Крім того, концепт «автентичності»/«самобутності», на її думку, утверджує окремішність культур, тоді як світ рухається до «неминучої транскультурності» [346, р. 202]. Дослідниця дбайливо прослідковує генезис та розвиток цього концепту від доби романтизму до постмодерністських дискусій, описаних вище. Однієї з найбільш важливих тез її праці, на нашу думку, є парадокс автентичності: пошуки автентики збільшують попит на неї, товаризують (commodify) її, однак вважається, що товаризація і ринок спотворюють автентіку.

Дослідженням цього парадоксу на перетині антропології, музеології і туристичних студій займалися американські науковці, зокрема Роберт Кантвел (Cantwell) і Барбара Кіршенблат-Гімблет (Kirshenblatt-Gimblett). Перший у своїй праці «Ethnomimesis. Folklife and the Representation of Culture» («Етномімесис. Народне життя⁷ і репрезентація культури», 1993 р.) аналізує те, як визначаються і представляються традиції різних етнічних груп США на Фестивалі Американського

⁶ Пор. з тезою К. Маннгейма, висловленою за 30 років до тези Е. Гобсбаума у праці «Das konservative Denken» («Консервативна думка»): «Доказ на захист традицій починають наводити тільки тоді, коли її довірчі грамоти поставлені під сумнів. Тією мірою, якою ці заклики можна вважати вдалимими, вони ведуть не до нативного традиціоналізму, а до ідеологічної ретрадиціоналізації – різниця тут величезна» (цит. за 56, с. 257). Крім того, за 12 років до Е. Гобсбаума феномен винайдення традиції описав Є. Шацький [331, с. 350-356].

⁷ Термін «folklife» у назві даної праці й фестивалю доцільно перекладати як «народна культура», однак, щоб запобігти тавтології, ми перекладаємо його буквально. Див. також вище термін «Volksleben» у працях Г. Баузінгера.

народного життя (Festival of American Folklife) у Вашингтоні [347]. Як і Р. Бендикс, він простежує генезис уявлення про народну культуру як аграрну, ремісничу або племінну, а також ілюструє зміни в її концептуалізації протягом другої половини ХХ ст. (культура робітничого класу, культура етнічних груп тощо). Під «етномімесисом», власне, він розуміє і процес оволодіння культурними навичками взагалі, і «спуск» певних культурних благ від вищих прошарків населення до нижчих, а також «імітацію, що долає соціальні відносини» і збуджує «уявну взаємодію між людьми і матеріальними обставинами їхнього життя» [347, с. 5]. Мається на увазі, що в ситуації фестивалю (в т.ч. фольклорного) можна випробувати себе в ролі «когось іншого», як на рівні тіла, так і на рівні ідентичності [347, с. 272, 276]. Використовуючи інструментарій Р. Барта, Р. Кантвел заглиблюється в аналіз стереотипів як «вторинної семіотичної системи», що, утворюючи систему, стають мовою спілкування різних соціальних та етнічних груп між собою⁸ [347, с. 157], зокрема під час описуваного ним фестивалю. Науковець запроваджує поняття *етнеми* (ethneme) як породжуючого знаку, осердя стереотипу; етнеми він вважає символічними посередниками, за допомогою яких ми пізнаємо «іншого», потойбіч соціальної або етнокультурної межі. Через поняття стереотипу Р. Кантвел також пояснює причину попиту на певні елементи народної культури.

Б. Кіршенблат-Гімблет у праці «Destination Culture. Tourism, Museums, and Heritage» («Культура місць призначення. Туризм, музеї і спадщина», 1998 р.) також звертається до питання, як ужиткові речі стають етнографічними об'єктами, а спосіб життя перетворюється на «культурну спадщину». На думку дослідниці, такого роду процеси свідчать про можливість цих речей і способів життя відчужуватись від свого первинного контексту [356, р. 8]. Вона наводить різні приклади цього, зокрема різні способи представлення євреїв на всесвітніх виставках (як релігійної, національної або політичної спільноти), перетворення пропускового пункту мігрантів

⁸ Пор. з думкою українського етнолога А.П. Пономарьова: «Етнічний стереотип, власне, і є своєрідною цеглинкою етнічних традицій, етнічної культури і етносу в цілому. Він акумулює в собі соціальний досвід, закріплений поколіннями шляхом постійного використання його основних ідей, які проявляються за допомогою своєрідної мови – системи знаків» [228, с. 1164]. Крім того, можна згадати, що й Е.С. Маркарян визначав традицію як «стереотипізований груповий досвід». Аналіз поняття «стереотип» в контексті етнографічної традиції можна знайти також у К.В. Чистова [326].

на музей або «живу експозицію», присвячену європейським переселенцям XVII ст. Культурна спадщина, стверджує вона, не губиться і не віднаходиться, вона завжди створює в теперішньому дещо нове, яке, втім, має відношення до минулого; «спадщина виробляє локальне на експорт» [356, р. 149, 152]. Зосереджуючись на сценічних і музейних формах реконструкції минулого, авторка вводить тонке розрізнення між *презентацією* (представленням) як самодостатнім і самототожним явищем, з одного боку, і *репрезентацією* себе в якості іншого [356, р. 74]. Більше того, вона вважає, що перформанс, сценічна презентація, є на сьогодні чи не єдиним способом передачі нематеріальної культурної спадщини [356, р. 167]. На відміну від Р. Бендикс, Б. Кіршенблат-Гімблет не заперечує категорію автентичності як таку, однак пов'язує її не з речами, а з методами, за допомогою яких вони створюються (способами дії, пізнання і представлення) [356, р. 196]. Це цінне міркування в контексті дебатів про вторинні форми традиційної культури.

Наостанок звернемося до ще одного напрямку досліджень, пов'язаному з проблематикою традиції, - вивчення колективної та культурної пам'яті. Перше поняття ввів до наукового обігу французький соціолог Моріс Гальбвакс (Halbwachs) ще у 1920-х роках. Під колективною пам'яттю він мав на увазі уявлення членів певної спільноти про своє минуле. У своїй праці «Les Cadres sociaux de la mémoire» («Соціальні рамки пам'яті») він зупиняється на тому, чим колективна пам'ять відрізняється від історії: «це безпосередній хід думок, і в його безперервності нема нічого штучного, оскільки така пам'ять зберігає тільки те, що ще живе або здатне жити у свідомості тієї групи, яка її підтримує» [313]. По відношенню до самої групи колективна пам'ять відіграє інтегруючу і навіть генеруючу функцію: «Коли деякий період перестає цікавити наступний період, то ми маємо справу не з однією групою, що забуває частину свого минулого, а насправді з двома групами, що змінюють одна одну» [313]; пам'ять представляє групі-носію її власний образ. Пам'ять же всього суспільства, на думку науковця, поширюється до тих меж, у яких існує пам'ять груп, що і складають дане суспільство. Так, члени суспільства у живій (усній) історії знаходять рамки, на які може спертися їхня власна свідомість і віднайти образ групи, до якої вони належать.

М. Гальбвакс, як і його послідовник П'єр Нора (Nora), відзначали вагому роль колективної пам'яті в аграрних суспільствах. П. Нора, автор концепції «місце пам'яті», описує задалегідь прогнозований соціологами «кінець села» у Західній Європі й прирівнює його до «справжнього кінця “спільноти пам'яті”» [213]. Разом з тим, Нора вважає кінець ХХ ст. часом «всесвітнього торжества пам'яті», різкого сплеску меморіальних практик й цікавості до минулого (не пов'язаних з пам'яттю локальної спільноти про себе). Ця цікавість, на його думку, реабілітація ідеї традиції і традиційності пов'язана з а) усвідомленням «вичерпаності ідеї революційної» і б) усвідомленням відриву від цієї самої традиції, яка через це робиться «дорогоцінною, таємничою, сповненою неясним, що закликає до тлумачення смислу» [213]. Нарешті, він вважає, що колективна пам'ять на противагу завжди офіційній історії позначена престижем демократичності, протесту й може слугувати засобом помсти тих, хто раніше не мав права на історію (різноманітні меншини).

Поняття колективної пам'яті набуло подальшого розвитку у концепції «культурної пам'яті», запропонованої німецьким єгиптологом Яном Ассманом. Для нашої теми, втім, дещо важливіші напрацювання його дружини, Аляйди Ассман і британського соціолога Пола Коннертона. Перша у 1999 р. видала дві роботи, пов'язані з темою традиції: «Zeit und Tradition. Kulturelle Strategien der Dauer» («Час і традиція. Культурні стратегії тривалості») і «Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses» («Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті»). З наукового доробку другого нас цікавитиме найвідоміша з його перекладених праць – «How Societies Remember» («Як суспільства пам'ятають»).

П. Коннертон (Connerton) зазначає, що «пам'ять людей різних культур буде різнитися, бо їхні «ментальні карти» будуть різними, «спогади й розповіді очевидців, які походять із різко відмінних культур, про одну і ту саму подію неодмінно будуть різнитися, особливо якщо це буде якась дуже непростя подія на кшталт тих, до яких зазвичай звертається усна наративна традиція» [152, с. 52, 65]. Він вводить до наукового обігу поняття «пам'яті-звички», яка стосується повторюваних певною групою практик, що допомагають їй зберігати пам'ять і

власну ідентичність. Також він долучається до думки М. Гальббакса про те, що колективна пам'ять обмежується і обумовлюється «специфічною в соціальному плані базовою просторовою структурою» [152, с. 61]. А. Ассман у рамках цієї ж теми ставить такі питання: «Ніхто не заперечує, що «пам'ять у групі» існує, але чи можливе також щось на кшталт “пам'яті групи”?.. за пам'яттю групи не приховується ні колективна душа, ні об'єктивний дух, а приховується суспільство з його знаками й символами. Через спільні символи індивіди беруть участь у спільній пам'яті та спільній ідентичності...» [15, с. 143].

В контексті теоретичного осмислення народної традиції нас найбільше цікавлять тези, висловлені дослідниками стосовно впливу писемної культури на пам'ять і традицію. П. Коннертон представляє наслідки цього явища такою формулою: економізація (збільшення обсягів, що можуть запам'ятовуватись) + скептицизм (раціонально-критичне ставлення до інформації, що передається) = трансформація самої технології, механізму збереження комунікативного зв'язку поколінь [152, с. 122]. А. Ассман, в свою чергу, додає до цього наступне: «Простір пам'яті настільки обмежений, а техніки запам'ятовування настільки трудомісткі, що питання про те, щоб зберегти щось, *що не було б використано для ідентичності групи* [курсив наш. – В.Д.], і, отже, не було б важливим для виживання, навіть не ставиться. Натомість разом із письмом як із парадигматичним зовнішнім щодо тіла пристроєм збереження горизонт усієї культурної пам'яті буде перевершений, оскільки це дозволяє записати й зберегти більше, ніж можна запам'ятати» [15, с. 148]. Однак це тягне за собою не тільки позитивні наслідки: «Можливість записувати більше, ніж може зберегти в собі людська пам'ять, призвела до порушення рівноваги на теренах культурної пам'яті. Обшир пам'яті та потреба у спогаді були відокремлені одне від одного й відтоді так і не були врівноважені, оскільки у письмових суспільствах провідне місце посідає не збереження пам'яті, а вибір і плекання цінних спогадів» [15, с. 426]. Німецька дослідниця вводить вкрай важливе розрізнення між *функціональною* (тією, що активно використовується для життєвих потреб) та *накопичувальною* (тією, що представляє з себе резервуар досвіду і знань певного суспільства) культурною пам'яттю. Використовуючи це

розрізнення, можна стверджувати, що більшість практик та уявлень традиційної культури українців перейшли до накопичувальної пам'яті, відтак може розглядатися і як «цвинтар інформації», і як резервуар «матеріалів на користь іншої дійсності, що становить конкуренцію статус-кво усталених відносин» [15, с. 427].

У іншій своїй праці, під назвою «Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik» («Довга тінь минулого. Меморіальна культура та історична політика»), А. Ассман аналізує взаємовідносини індивідуальної, соціальної (щодо покоління або спільноти) і культурної пам'яті. Підсумовуючи попередні історіографічні шукання, дослідниця констатує, що саме поняття «культурної пам'яті» (як набору символів, міфів, образів, за допомогою яких певна група визначає свою ідентичність) вживається нині як *синонім* до понять «традиція», «спадщина», виявляючи в останніх неодмінно присутню в них *динаміку* пригадування і забуття [14, с. 32]. А. Ассман вводить важливе розрізнення між *інкарнованою* пам'яттю індивіда, яка фактично не може бути передана іншим, і *екскарнованою* культурною пам'яттю, носіями якої слугують різноманітні медіа, що в буквальному сенсі опосередковують передачу цього досвіду. Індивідуальна пам'ять, на думку дослідниці, може ставати джерелом пам'яті культурної, якщо вона відривається від окремого життєвого контексту і зазнає символічного розширення [14, с. 131]. Однак з огляду на специфічність теми, яку вона розглядає (Голокост), А. Ассман оминає увагою міркування про можливість *ре-інкарнації* культурної пам'яті з екстерналізованого медіа-джерела в особистий життєвий досвід індивіда. Тим не менше, така можливість із необхідністю існує остільки, оскільки можливим є зворотній процес, та сама *екскарнація*, яку авторка і розглядає. Справді, багато індивідуальних досвідів (мандрівка, танок, пісня, ритуал тощо) доступні для відтворення, хай навіть з більшою або меншою різницею у контексті.

Проаналізувавши західну (передовсім німецьку, французьку та англо-американську) наукову літературу, можемо стверджувати, що в ній від початку склалося дещо інше розуміння традиції, ніж у радянській та пострадянській. Традиція в ній пов'язувалась переважно не з формами протонародної культури, а з політичною та релігійною сферами суспільного життя, простою звичкою, а пізніше

(починаючи з праць Е. Шілза, якщо мовити саме про науковий дискурс) – з цінностями та цілями. Втім, концепт народної культури (folklife, Volksleben) також формується, переважно у фольклористиці, однак починаючи з 1960-х років, ставиться під сумнів і активно дискутується на предмет релевантності тій емпіричній дійсності, що її досліджують науковці. Крім того, цей концепт не має жорсткої есенціалістської прив'язки до етносу в розумінні радянських і пострадянських науковців. Тому практично неможливо методологічно розмежувати автентичну традиційну культуру та її вторинні форми (фольклоризм зокрема). Через це все більше дослідників (А. Дандес, Г. Баузіґер, Д. Бен-Амос, Р. Бендикс та ін.) закликають відмовитись від поняття автентичності й розглядати усі перформативні форми культури як рівноцінні й однаково сучасні. Особливий наголос при цьому робиться на сконструйованому характеру того образу народної культури, що постає як у наукових працях, так і в сценічній його репрезентації. Процес конструювання пов'язується з різного роду елітами, й діяльність цих еліт (політичних, інтелектуальних, релігійних) стає об'єктом антропологічних і соціологічних студій. Осмислення феномену традиції в рамках теорії практик, також започаткованої в західній історіографії, буде розглянуто у методологічній частині дисертаційної роботи.

Можна констатувати, що у вітчизняній та зарубіжній гуманітаристиці існує розлога історіографічна царина, присвячена проблематиці культурної традиції, її етнічного виміру і вторинних, реконструйованих або винайдених, форм. Дані напрацювання, попри дискусійний характер і неоднозначність методологічних установок багатьох із них, можуть бути застосовані для осмислення тих суспільних практик, яким присвячена дисертаційна робота.

1.3. Методологія дослідження

Досліджуючи вторинні форми традиційної культури, до яких належать і практики її реконструкції, необхідно пам'ятати, що, з одного боку, вони є сучасними, а з іншого – є чимось по відношенню до минулого, причому це

відношення є для них конститутивним. Саме тому таке дослідження потребує постмодерністського інструментарію, який а) декларує рівноцінність усіх явищ і форм культури, але водночас б) розпізнає і деконструює складений характер соціальної реальності.

а) Одним із методологічних засновків нашої роботи є переглянута теорія модернізації, що з'явилась спершу як європоцентричне пояснення соціальних, політичних і культурних трансформацій після промислової революції. Перетворення аграрного, традиційного суспільства на індустріальне і модерне було наскрізною темою для соціології та антропології від початку їхнього дисциплінарного існування. У другій половині ХХ ст. західні науковці спробували переосмислити її положення, зокрема ті, які стосувалися універсальності євро-американського шляху модернізації й однозначно позитивної оцінки модернізаційних змін. В результаті більш прийнятною стала концепція «множинних сучасностей» (multiple modernities), з огляду на різницю в трансформаціях, що їх зазнавали різні країни в процесі модернізації, а також різницю в результатах цих перетворень [55; 351]. Також були спроби заперечити радикальний характер змін у ХІХ-ХХ ст. і відмовитися від поняття модернізації як такого [177; 359].

Модернізація Східної Європи вважається «наздоганяючою» - це пояснює кращу збереженість традиційної селянської культури. Відтак, не повинно дивувати те, що західні вчені зараховують Боба Ділана й фолк-рок до «фольклорного ренесансу», «фольклорного руху» 1960-х і ставлять під сумнів різницю між «первинними» і «вторинними» колективами⁹, проблематизують категорію автентичності (див. огляд праць Р. Кантвела і Р. Бендикс у п.п. 1.2), тоді як на матеріалі сучасного українського фольклоризму можна більш-менш чітко відрізнити «первинний» колектив від «вторинного», ще й т.зв. «шароварного». Визначенню критеріїв такого розрізнення, а також характеру відносин між цими явищами культури і присвячена дана робота.

⁹ Вторинний фольклорний колектив, за визначенням Є. Єфремова [88, с. 3], складається з людей, далеких у побуті від фольклорних джерел, однак при цьому прагне наслідувати у своїй роботі традиції первинного фольклорного середовища.

Для нашого дослідження переглянута теорія модернізації важлива тим, що визнає і підкреслює культурний, світоглядний і соціальний розрив між суспільством, в якому основним каналом діахронної передачі інформації була усна традиція, і тим, інформація в якому генерується і транслюється за допомогою медіа, а також різного роду освітніх інституцій. Принциповою є відмова від позитивної або негативної оцінки модернізаційних трансформацій, важлива саме їхня фіксація. Беззаперечною видається теза про те, що епоха модерну як така не є антонімом традиції¹⁰; традиції продовжують підтримуватись, створюватись (винаходитись) і прищеплюватись. Тим не менше, очевидно, що локальні до-модерні традиції (навіть там, де вони збереглися) займають вкрай малу сферу у життєвому світі сучасників, а традиційний фольклор витісняється новими формами усної творчості, в т.ч. постфольклором [181].

Вторинні форми традиційної культури таким чином виявляються «потойбіч» культурного розриву, однак з необхідністю пов'язаними з до-модерною культурною спадщиною. Для того, щоб співставити їх, не вдаючись до оціночних суджень, було прийнято рішення розглядати повсякдення, фольклор і ритуал у до-модерному суспільстві як мереживо суспільних практик, - так само, як і реконструкцію елементів цього повсякдення, фольклору і ритуалу на початку ХХІ ст.

б) Саме вивчення практик і репрезентацій зумовлене переносом уваги соціологів, антропологів та істориків на повсякдення життя, маніпуляції з символічними та смисловими рівнями соціальної дії, який відбувся (переважно у французькій та англо-американській літературі) у 1960-70-ті рр. На пострадянському просторі найбільш комплексним виданням, присвяченим теорії практик (practice theory), є однойменна монографія В. Волкова та О. Хархордіна, видана у 2008 р. [51]. В якості основоположників «прагматичного» повороту вчені називають М. Гайдеггера та Л. Вітгенштайна, а також низку британських і американських філософів мови. «Усуваючи відмінності між висловлюванням та дією, знімаючи протиставлення між мовою як системою знаків та реальністю, що

¹⁰ Російська антропологиня К.В. Холлер цитує В. Брюкнера: «Постмодернізм припускає, що традиції не є антонімом модерну, що вони не є рудиментами, протиставленими життєвому прогресу, а самі є поняттями, що живуть і трансформуються в континуумі історії» [315, с. 5].

підлягає означуванню, і переносячи фокус дослідження на інструментальне використання мови у контекстах прагматичної діяльності, Вітгенштайн і Остін ініціювали т.зв. «прагматичний поворот» [51, с. 14]. В.Волков та О.Хархордін зараховують до adeptів цього «повороту» чимало філософів, соціологів та антропологів другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: Н. Еліаса, П. Бурдьє, М. Фуко, Дж.С. Скотта, А. Макінтайра тощо, - усіх, хто звертався до вивчення повсякденної та формалізованої діяльності людей як соціалізованих членів певного суспільства.

Теорія практик вивчає дії *традиційні*, що склалися в результаті тривалої звички. Одиначна практика тоді розуміється як «рутинізований тип поведінки», що складається з форм тілесних рухів, ментальних дій, речей та їхнього використання, а також фонового знання у формі розуміння, емоцій та мотивацій [51, с. 31]. Поняття «тла»/«фону» (background) відіграє значну роль у «прагматично»-орієнтованих дослідженнях. Причому, «тло» може уявлятися як актуальний детермінуючий фактор (у П. Бурдьє) або як множина прихованих потенцій. Мішель де Серто (de Certeau), зокрема, зазначає: «Суспільство складається з деяких практик, що винесені на передній план та організують його нормативну структуру, та з множини інших практик, які залишаються “другорядними”, весь час присутні, але не організують дискурси, зберігаючи початки або залишки інших можливостей для цього суспільства» [цит. за: 51, с. 196].

При цьому необхідно пам'ятати, що для багатьох дослідників цього напрямку «практики є продуктом стратегій, свідомо або несвідомо орієнтованих на задоволення певного типу матеріальних або символічних інтересів» [34, с. 340]. Практики вважаються прагматично мотивованими, що, на наш погляд, є радше аксіоматичним засновком чи продуктом інтерпретації, ніж доведеним фактом емпіричної реальності.

Найважливіша методологічна орієнтація теорії практик красномовно розкривається у полеміці В. Волкова та іншого відомого російського соціолога В. Вахштайна. Перший стверджує: «У теорії практик є твердження, що практика (а не висловлювання “я є таким-то”) створює і підтримує ідентичності і суб'єктів, і

об'єктів¹¹. Сенс задається застосуванням. Бути кимось – це стійко робити як хтось (командир, жінка, учений)» [цит. за: 41, с. 310]. В. Вахштайн категорично не згоден з таким твердженням щодо сенсу, вказуючи на інспіровану неокантіанством настанову виокремлювати трансцендентний елемент соціальної дії, який не можна звести до «простого ділання», - і такий підхід є «діаметрально протилежним іманентизму практичних теорій» [41, с. 36]. В контексті етнології це означає суперечність між вивченням символізму/семантики вишивки («трансцендентних» самій вишивці і тим паче процесу вишивання) та студіями над власне практиками вишивання, які, відповідно до твердження В. Волкова, і мали б виключно задавати сенс.

Головний концепт, який теорія практик надає для аналізу явища традиції, - це *габітус*. Він сходить до вчення Девіда Г'юма (Hume), який вказував на звичку (*habit*), що обумовлює мислення та вчинки людей [34, с. 549]. Відомий французький етнолог М. Мосс вживав термін *habitus*, щоб підкреслити колективний, а не індивідуальний характер «практичного розуму», що втілюється у культурно специфічних практиках [51, с. 107].

Однак найбільш повну концептуалізацію *габітусу* здійснив інший французький етнолог, соціолог та філософ П'єр Бурдьє (Bourdieu). Він визначає *габітус* як «систему стійких та рухомих диспозицій», що водночас обумовлені соціумом і обумовлюють сприйняття та мислення своїх носіїв, а відтак породжують і організовують практики та уявлення, не передбачаючи свідому спрямованість на певну ціль [34, с. 102]. Висловлюючись дещо простіше в іншому місці, П. Бурдьє конкретизує свою думку: «*Габітус* є одночасно системою схем виробництва практик і системою схем сприйняття та оцінювання практик. В обох випадках ці операції виражають соціальну позицію, в якій його сформовано» [36, с. 75]. О. Хархордін визначає *габітус* як «колективне непроблематичне породження стратегій успішної дії» і пропонує два варіанти перекладу цього поняття слов'янськими мовами: «обвык» (за В. Голофастом) та «ужиток», адже останній

¹¹ Пор. з Ю.Габермасом: «Суспільна практика конститується за допомогою мови, однак мова зобов'язана через практику довести свої можливості у межах освоєного нею горизонту» [311, с. 344].

варіант «містить очевидні асоціації з житлом» [51, с. 138-139]. Це важливо, оскільки *габітус* спонукає звернути увагу на «цілу систему життя людини, на ті матеріальні умови й набір звичного обладнання, куди вписане її або його тіло: не окрема звичка, а набір навичок поводження з усіма повсякденними предметами» [51, с. 137]. Усі повсякденні предмети (матеріальний, речовий аспект *габітуса*), за О.Хархордіним, складаються у систему *підручного*, що як поняття є перекладом гайдеггерівського «*Zeug*». «Підручне ніколи не є одиничним, воно вписано до всього комплексу того, що непомічено задіяно під час вмілого застосування. Тобто задіяні завжди окремі аспекти речей, а вся обстановка, обладнання ситуації... Процес їжі може бути вписаний до різних підручних сукупностей, але це щоразу буде сукупність, яка потім... розпадається на системи предметів: можна їсти ложкою-виделкою-ножем-сидячи-за-столом, а можна їсти паличками-у-мисках-на-циновках. Підручне – це цілий всесвіт взаємопов'язаних операцій» [51, с. 51-52].

Відтак, ми можемо використовувати даний концепт стосовно традиційної культури, котра, власне, і представляє з себе цілісність речей, практик і текстів із низкою специфічних ознак. Зрештою, це довів і сам П. Бурдьє, аналізуючи згодом власний польовий досвід етнографа у Кабілії (Алжир) та Беарні (південний захід Франції) у 1950-1960-х роках.

У монографії «*Le Sens pratique*» («Практичний сенс») П. Бурдьє безпосередньо пов'язує *габітус* і традицію як механізм трансляції досвіду. *Габітус* «забезпечує активну присутність минулого досвіду, який, існуючи в організмі в формі схем сприйняття, мислення та дії, надійніше за всі формальні правила та явно сформульовані норми, дає гарантію тотожності й усталеності практик в часі» [34, с. 104].

Індивід засвоює означені схеми під час соціалізації і починає «вимагати» відтворення даного порядку вже від самої групи, себто почувати себе комфортно, «нормально» саме за таких умов. Засвоєння структур *габітуса*, на думку П. Бурдьє, відбувається шляхом *інтеріоризації зовнішнього*, що «дозволяє уникнути альтернативи між силами, зовнішніми по відношенню до тіл та внутрішніми (мотиви, що виникли в даний момент, миттєві рішення тощо)» [34, с. 106]. В іншому

місці той самий автор розгортає дане міркування у досить цікавому напрямку: «Соматизація культурних навичок є конструюванням несвідомого» [34, с. 324]. «Привчаючи» тіло діяти у певний спосіб, соціум одночасно витворює те, що етнологи зазвичай називають «стереотипами поведінки» або «особливостями менталітету», які не рефлексуються самими індивідами. М. Полані також представляє процес навчання, засвоєння досвіду попередніх поколінь як поступову асиміляцію нової навички до структури вже існуючих фонових тілесних навичок¹² [51, с. 100].

Зі стереотипами поведінки, які «закарбовуються» на рівні тіла, тісно пов'язане поняття *локала*, запроваджене Е. Гідденсом. *Локал* – фізичний регіон, який структурується практиками і сам слугує для їхнього просторового впорядкування. Знаходячись на кладовищі, ви поводити себе так, «як личить поводити себе на кладовищі» [41, с. 38]. Такими *локалами* у нашому дослідженні виступають етнографічні музеї під відкритим небом, в яких відбувається реконструкція культурної спадщини, проводяться «етно-фестивали». Особливо цікавою для нас є спроба М.І. Руденка застосувати методологію Д. Тьорнбалла (Turnbull) та Д. Ло (Law) для аналізу Російського етнографічного музею, погляд на етнографічний музей як на простір з виробництва знання, що поглинає певні об'єкти, тексти й практики, перевизначає їх і робить їх еквівалентними науковим парадигмам, створює з їхньою допомогою *репрезентацію* [254, с. 16-17]. Ми скористалися також закликом дослідника звертати на увагу на те, що не враховано у даній репрезентації, «вичищено» з неї, але існування чого водночас припускається нею.

Як відомо, дослідники традиції зламали чимало списів у дискусіях стосовно того, наскільки вільною є людина у наслідуванні та відтворенні форм традиційної культури. На думку П. Бурдьє, «ступінь свободи змінюється в залежності від повноти колективної участі, а також від ступеню ритуалізації, інституціоналізації та

¹² Ще точніше, на наш погляд, висловився французький етнолог Ф. Деколя (Descola): «Засвоєння [традиційного] зразка відбувається шляхом послідовного засвоєння набору процедур, а не завдяки серії пропозицій, переданих експліцитним чином» [77, с. 141]. Втім, дослідник наводить це міркування з приводу напіврефлексивних («інтегруючих») схем практичної діяльності, які в його теорії займають середнє положення між усвідомленими схемами і тими, що не рефлексуються взагалі, - а саме останні, на думку Ф. Деколя, описує концепт *габітуса*.

відповідній їм офіціалізації» [34, с. 462]. Під час відтворення культурних форм однозначно допускається свобода та імпровізація, оскільки традиція ґрунтується не одній експліцитній моделі, а на не сформульованих явним чином (і невідрефлексованих самими носіями) практичних схемах.

Водночас П. Бурдьє застерігає, що адекватно класифікувати і диференціювати практики, породжені певним габітусом, може лише носій того самого або пов'язаного з ним габітусу, який «володіє кодом, схемами класифікації, необхідними для розуміння їхнього [практик] соціального сенсу» [36, с. 75]. Оволодіти цією логікою, на думку французького науковця, може лише той, ким вона повністю оволоділа, а тому схеми сприйняття, оцінки та дії не можуть бути засвоєні інакше, ніж на практиці [34, с. 32].

Отже, ми проаналізували ключові методологічні настанови теорії практик, які можна застосувати до вивчення традиції, традиційної культури і явища традиціоналізму. Дана теорія спонукає нас зосередитись на дослідженні безпосередньої діяльності носіїв та реконструкторів традиційної культури, їхньої повсякденної та ритуальної поведінки як такої, без накладання на неї експліцитних моделей та схем. При цьому важливо не тільки те, *що* саме робиться, але й *як* це робиться, які ідентичності ця діяльність залучає і виробляє, в якому правовому і економічному контексті вона відбувається. Символіку та семантику традиційних практик, відповідно до даної методологічної оптики, слід досліджувати виключно у зв'язку з умовами, за яких ці практики з'явилися. Причому, під умовами маються на увазі не тільки соціально-економічні чи природні, але й культура тіла, й речі, з якими взаємодіє людина. Саме тому необхідно визначити джерела, з яких була почерпнута інформація для реконструкції тих чи інших явищ традиційної культури, зв'язок останніх з регіоном або ареалом первинного поширення, контекстом і правилами первинного відтворення.

Одним із найважливіших концептів теорії практик є *габітус*. В контексті етнологічного знання *габітус* допомагає означити те, завдяки чому індивід може бути носієм традиційної культури, непроблематично застосовувати речі і здійснювати діяльність, регламентовану схемами і правилами традиції. Цей концепт

є ширшим за «груповий досвід» Е.С. Маркаряна і вказує на соціально-культурну обумовленість більшої кількості аспектів особистості. При тому, що *габітус* не представляє з себе схеми, яку можна було б вербалізувати, і припускає суттєву свободу й навіть плинність людської поведінки, П. Бурдьє зазнавав критики саме за надмірно детерміністичне бачення людини. До цієї критики ми змушені приєднатися, оскільки творча роль актора у багатьох його працях дійсно видається применшеною.

Концепт *габітуса* також є плідним для дослідження явища традиціоналізму. Саме різницею в *габітусі* виконавців може бути пояснена сутнісна відмінність між традиційними практиками та спробами їхньої реконструкції, як, звісно, і моментом усвідомленості, відрефлексованості останніх. Мотивація та історія навчання реконструктора, залучення традиційних речей і практик до його/її повсякденного життя, ставлення дітей або інших родичів до його/її діяльності є важливими для схоплення цілісної картини практики в її суб'єктному та об'єктному вимірах.

Цьому ж завданню служить просопографічний метод, себто створення «колективної біографії» певної групи людей [280, с. 424]. У даній роботі ми використовуємо його для уточнення досліджуваного предмету за рахунок особистісної, біографічної інформації. Як пише дослідниця російського комунітарного руху другої половини ХІХ ст. І. Гордеева, посилаючись на Т. Когута, «необхідно виявити ознаки спільності біографічних та індивідуальних характеристик..., що обумовили їхній вибір [в даному випадку комунітаріїв. – В.Д.], тобто те, що можна назвати “біографічною ситуацією” людини» [62, с. 105]. Особливості життєвого шляху, спільні для всіх або багатьох реконструкторів традиційної культури, допомагають краще відтворити контекст їхньої діяльності, зокрема розрізнити, які його аспекти залежать від зовнішніх (передовсім соціально-економічних) обставин, а які – від індивідуальності актора. Разом з тим, створення «колективної біографії» реконструкторів не є головною метою даної роботи, тому даний метод виступає лише як допоміжний.

Для дослідження репрезентацій матеріальної і нематеріальної культурної спадщини нами застосовувався метод «насиченого опису» (*thick description*),

запропонований Гілбертом Райлом і розвинений американським антропологом Кліфордом Гірцем. Цей метод базується на розрізненні символічних порядків соціальних актів і контекстуальному аналізі того, які смисли вкладають люди у дії інших людей та свої власні. Хрестоматійний приклад відсилає до насиченого опису акту змигування. Якщо розглядати його не просто як фізіологічний, але як соціальний акт (себто з точки зору сенсів, які людина може вкладати у цей рух), то ми можемо і маємо розрізнити: а) просто змигування; б) свідоме підморгування; в) передражнювання підморгування; г) репетицію перед дзеркалом того, як актор буде передражнювати чиєсь підморгування тощо [56, с. 12-14]. «Насичений опис» вимагає ретельного відтворення контексту (особливо символічного і комунікативного, але також і речового) ситуації або явища, яке аналізується, і розробку інтерпретації відповідно до цього контексту. У цьому «насичений опис» є близьким до аналізу *фреймів* Грегорі Бейтсона та Ірвінга Гофмана. За І. Гофманом, фрейм – це «визначення ситуації відповідно до соціальної організації подій і в залежності від суб'єктивної залученості у них» [67, с. 71], себто інтерпретація ситуації самим актором, складно вловимий когнітивний процес, що дозволяє відрізнити бійку від боксерського поєдинку. У даній роботі ми будемо звертатися до «насиченого опису» в тих випадках, коли необхідно буде «примусово» розмежувати символічні порядки для її інтерпретації в цілях дослідження. До «фрейм-аналізу» - коли йтиметься про спосіб, в який ситуація інтерпретується самими учасниками.

Під час реконструкції семантики різних аспектів традиційної культури нерідко відбувається її *винайдення*, ґрунтовна реінтерпретація. Щоб осмислити перебіг цього процесу та його прагматику нами використовувався той *герменевтичний метод*, що його застосував для аналізу символу як такого Віктор Тернер. Американський антрополог стверджував, що для дешифровки значення певного символу необхідно зважати на його інтерпретацію самими учасниками (екзегетичний параметр), операції, що із ним здійснюють (операційний параметр), та його відносини з іншими символами (позиційний параметр) [300, с. 41].

Дискурсивний аналіз, зосереджений на виявленні у текстах спільних пресупозицій, базових установок і припущень, використовувався нами у п.п. 2.1. для

вивчення того, як формувався образ української традиційної культури у ХІХ – на початку ХХ ст. Для більшої наочності при виконанні того ж завдання ми скористалися *кількісним контент-аналізом* бібліографічного словника «Література українського фольклору» за редакції Б.Д. Грінченка (1901 р. видання). Детальний опис застосованої методики подано безпосередньо у тексті (див. п.п. 2.1).

В ході написання дисертаційної роботи нами також використовувався метод *включеного спостереження*, який передбачає безпосередню присутність дослідника у досліджуваному просторі, серед досліджуваної групи. У нашому випадку це передовсім стосувалося етнографічних музеїв під відкритим небом, туристичних агросадиб і комплексів, етно-фестивалів («Жнива», «Кодима-фест», «Осінь весільна»). Під час такого роду польових студій нами здійснювалась відео- та фото-фіксація, у довільній або структурованій формі відбувалося спілкування з організаторами, учасниками та гостями даних просторів і заходів.

Під час польових досліджень, а також поза ними, застосовувався метод *інтерв'ювання*. Всього для роботи було записано 31 інтерв'ю.

Для повноцінного співставлення форм етнічної традиційної культури із формами реконструйованими (і відповідних практик, процесів «виробництва» даних культурних форм) використовувався *історико-порівняльний* метод.

Висновки розділу I

У даному розділі були систематизовані джерела, історіографія та методологія дисертаційного дослідження. Джерельна база сформована за рахунок різних типів джерел, що мають якомога повніше висвітлити процес реконструкції та репрезентації традиційної культури в Україні на початку ХХІ ст. Під час його аналізу ми спираємось на розгалужену вітчизняну та іноземну історіографію, зокрема присвячену етнокультурній традиції, фольклоризму, культурній пам'яті та ідеї автентичності. В якості методології роботи було обрано переглянута теорію модернізації й теорію практик, що надають постмодерністський інструментарій для вивчення групової діяльності та її репрезентацій у текстах і колективних уявленнях.

РОЗДІЛ 2

КОНЦЕПТУАЛІЗАЦІЯ ТА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ у ХІХ-ХХ ст.

За два століття в ході т.зв. «модернізації» побут, культура й соціальні відносини зазнали потужних трансформацій. Разом з тим, паралельно відбувалося становлення етнології (антропології) як наукової дисципліни і розвиток національної свідомості, що мало в якості наслідку концептуалізацію української традиційної культури. Даний розділ присвячено аналізу цього процесу, а також способам «вторинної» репрезентації народної традиції за радянської доби.

2.1. Конструювання образу української традиційної культури в етнографічному дискурсі ХІХ – першої половини ХХ ст.

Радикальні прибічники конструктивізму в етнології, на наш погляд, не зовсім справедливо ототожнюють етнічну традиційну культуру як комплекс практик, речей, текстів і вірувань із уявним образом цієї культури, що був створений і продовжує творитися науковцями, митцями та іншими зацікавленими людьми. Тим не менше, цей образ і процес його конструювання має пряме відношення до досліджуваної нами теми, оскільки саме він є посередником між етнокультурною реальністю «в собі» і діяльністю реконструкторів. Те, *що* вони реконструюють, безпосередньо залежить від образу культури, сформованого з кінця ХVІІІ по середину ХХ ст., - доведенню цієї тези присвячені розділи 3 і 4 даної роботи. У цьому ж підрозділі ми розглядаємо сам процес того, як в етнографічному дискурсі поставала узагальнена візія «української культури». Ми лише побічно згадуємо про суперництво різних образів, яке, безперечно, мало місце упродовж згаданого періоду. Ці конкурентні образи є складовими одного дискурсу, і ними без розрізнення послуговуються реконструктори (особливо ті, що не входять до академічного середовища).

Дану тему не слід ототожнювати із історією етнографії українців як такою. Вона в даному випадку є лише сюжетною канвою для аналізу вужчого питання. В такому ракурсі етнографічний дискурс з приводу української етнічної культури

розглядала Т. Портнова, однак її беззаперечно змістовна праця «Любити і навчати. Селянство в уяві української інтелігенції» [229] зосереджена на взаємовідносинах – уявних та реальних – зазначених у назві соціальних верств. Нас же цікавить саме образ культури, яка під впливом певних обставин (їх якраз і аналізує Т. Портнова) була ототожнена із культурою *селян*, особливо *бідних*. Застосуванню аналогічного підходу до європейської та американської фольклористики Р. Бендикс присвятила II розділ праці «In Search of Authenticity» [346].

Перше, що кидається в очі при погляді на тексти засновників етнографії українців, - соціальна і культурна дистанція між їхніми авторами і тими, кого вони описували. Представники вищих суспільних верств, з модерною європейською освітою, у своїй народознавчій діяльності, як правило, надихалися філософією романтизму та/або виконували «замовлення» імперського центру (звідси – типове поєднання етнографічних, топографічних і статистичних даних у найбільш фундаментальних дослідженнях). Сучасні дослідники звертають увагу на «компенсаторну» або «терапевтичну» функцію перших етнографічних студій [346, р. 160-161]: «перетворюючи усне і досвідне на щось матеріальне і читабельне, ранні збирачі допомагали своєму соціальному класу набувати “фрагментів ширшої цілісності... всієї аури усного світу”» [346, р. 22]. Саме така інтенція, - долучити представників своєї верстви до етнокультурної («національної») *самобутності*, – ясно вчитується у етнографічному дискурсі XIX ст. Втім, російський фольклорист Ф.І. Буслаєв у 1862 р. констатував, що «включення народної традиції до свого культурного універсуму інтуїтивно відчувалося освіченими верствами як загроза їхній власній культурній ідентичності», вкоріненій в акті «європеїзації» і «зреченні попередньої лінії культурної спадковості» [332, с. 18]. Важко однозначно стверджувати, чому більше сприяв етнографічний дискурс: частковому подоланню соціальної дистанції або її збереженню і відтворенню.

Учасники дискурсу давали формам протонародної культури емоційну оцінку, ставилися до них із захопленням, поблажливістю або презирством. Причому, це стосується як тих, хто просто описував культуру і побут (наприклад, у жанрі дорожніх нотаток), так і тих, хто переслідував наукові інтереси і мав певну

методологічну позицію. І перші, і другі користувалися *джерелами*, частково докладаючи зусиль до їхнього створення, виступаючи *співавторами*. Відтак, для ХІХ ст. досить важко відрізнити власне джерела з вивчення української традиційної культури від історіографії та бібліографії – всього того, що видавалося *освіченими* верствами *про* народ.

Керуючись такими міркуваннями, ми вважали за доцільне звернутися до фундаментального бібліографічного зібрання «Література українського фольклору 1777-1900 рр.» [182], упорядкованого Б.Д. Грінченком. Цей вказівник дає змогу самостійно проаналізувати, яким джерелам надавалася перевага на початкових етапах розвитку української етнографії. Перед тим, як представити результати нашого аналізу, зробимо декілька вступних зауважень. По-перше, як зазначає сам Б.Д. Грінченко у передмові, він вніс до вказівника не тільки записи фольклорних матеріалів (в т.ч. співаники, збірки народних анекдотів, приповідок і казок), але й літературу для шкільного читання, художні твори, які містять в собі зразки фольклору або їхні фрагменти, а також художні переробки фольклорних сюжетів (пісенні, прозові, театральні) й наукові праці з історії української етнографії. Відтак, ми обмежимось лише тими пунктами, які безпосередньо присвячені опису, дослідженню, порівнянню між собою етнографічних реалій та джерел, а також виданню останніх. Таким чином, з 1763 пунктів, виділених автором вказівника, для свого аналізу ми відбираємо лише 1360 з них. По-друге, дана бібліографія містить посилання також на літературу з українського фольклору, що видавалася у Західній Європі (це і публікації джерел, і окремі дослідження). Цей факт є великим плюсом даного вказівника, оскільки дозволяє прослідкувати, яким чином була репрезентована українська традиційна культура у друкованому просторі інших країн. Тим не менше, місце публікації ми не брали в якості критерію для свого аналізу, оскільки зосередились саме на типах джерел (звертаючи увагу також на теми, для розробки яких вони залучалися) та евристичному характері публікацій (простий опис, узагальнення або дослідження з конкретною науковою метою, порівняння матеріалів і дослідження взаємозв'язків різних народних традицій).

Результати аналізу бібліографічного вказівника упорядковано у вигляді таблиці, див. додаток 5.

Отже, за нашими підрахунками, «улюбленою» групою джерел дослідників української традиційної культури кінця XVIII-XIX ст. з великим відривом від інших груп були пісні усіх жанрів (43% від загальної кількості відібраних нами публікацій присвячені їм повністю, залучають їх разом з іншими джерелами або наводять цілі тексти чи їхні фрагменти). Ще 5 груп джерел можна також назвати пріоритетними: перекази, легенди, передання (майже 17%); занотовані спостереження або наративні джерела про побут, матеріальну культуру, суспільне життя (15,6%); прислів'я, приказки, прикмети (15%); занотовані спостереження за календарною обрядовістю або її елементами (13,5%); казки (11,5%). Останню групу часто досить важко відокремити від групи переказів та легенд, тим більше, що автори щонайменше до середини XIX ст. і самі вживали стосовно цих джерел нестійкі терміни, іноді відносячи побутові казки й казки про нечисту силу до «переказів», «передання», а чи називаючи переказ «байкою», «казкою». Всі інші групи джерел (замовляння й повідомлення про *оказіональні* магичні маніпуляції, не пов'язані з ритуалами календарного й життєвого циклів; загадки; анекдоти; занотовані спостереження за родильною, весільною та поховальною обрядовістю; ігри й забави; засоби народної медицини, не пов'язані безпосередньо із магією; відомості про народну ботаніку й зоологію) залучаються менше, ніж у 8% публікацій.

Аналіз евристичного характеру пунктів вказівника показує, що в кожній групі джерел не менше, ніж 70% видань мають характер опису чи публікації джерела (надзвичайно поширеною була практика видання пісенників, збірок казок, прислів'їв та анекдотів), себто представляють собою лише первинні ланки етнографічного дослідження (у тих випадках, коли певна наукова мета взагалі переслідувалась).

Аналогічних висновків доходять й інші дослідники даної теми. Так, польський науковець Л. Стомма вказує, що 84% етнографічних записів О. Кольберга «присвячені найцікавішим для етнографа темам, а саме сільському дозвіллю (святковій обрядовості, пісенній творчості, розвагам). За описами цікавих ритуалів

та історико-порівняльними розважаннями зникало село, яке переважно жило важкою щоденною працею. А, приміром, у розповіді про особливості селянської кухні міг губитися сюжет про те, наскільки часто на селі панував голод. Цілком можливою була і вибіркова цікавість саме до естетично-привабливого у селянській культурі» [цит. за: 229, с. 40]. Т. Портнова наводить розлогі суперечки українських інтелектуалів середини ХІХ ст. про те, які теми варто описувати в етнографічних нотатках, а які – ні [229, с. 40-42]. Справедливою видається теза А.К. Байбуріна, що «етнографічність – це передовсім відповідність уявленням дослідника про те, які явища найбільше інформують про традиційну культуру даного етносу» [цит. за: 21, с. 54].

Джерелознавчі огляди підтверджують панівний статус пісенних джерел. Перші надруковані українські пісні з'явилися задовго до ХІХ ст., зокрема, Ф. Колесса вважав найранішою пам'яткою такого типу закарпатську пісню до воєводу Штефана (ХVІ ст.) у чеській граматиці Благослава [148, с. 39]. Дослідники українського народу «першого покоління», романтики і любителі за своїм характером, досить широко послуговувались у своїх студіях і передруках співаниками другої половини ХVІІ ст. з бібліотек шляхетських родів Чарторийських і Кондрацьких, хоча саме *масова* публікація пісенних текстів почалася ближче до кінця ХVІІІ ст. Представники «романтичної доби» в етнографії української культури, що цінували зразки усної словесності «задня їх літературної вартості» [148, с. 45], поводитися із джерелами дуже вільно (і навіть свавільно): об'єднували декілька пісень в одну або одну пісню розділяли на дві, «виправляли» тексти з метою «відреставрувати первісну форму»¹³, змішували українські та польські пісні (що виглядає методологічно невірним, навіть якщо враховувати близькість діалектних варіантів перших і других) або народні та книжні за походженням тексти (всі ці вади мають публікації таких авторитетів свого часу, як М. Максимович, І. Срезневський, Я. Головацький та ін.). О.Ю. Бріцина детально проаналізувала ці маніпуляції з текстами у статті, присвяченій текстологічним моделям в українській

¹³ За словами С.К. Росовецького щодо студій П. Куліша, «навколо явища фейклору створюється атмосфера наукової реконструкції та обговорення питань з історії мови» [252, с. 138].

фольклористиці [31]. А.Л. Топорков називає 1830-1840-і рр. першим періодом масового виникнення «фольклорних фальсифікацій» (інші періоди – 1930-ті і 1990-2010-ті рр.); найбільш детально він аналізує «дехристиянізовані» замовляння зі збірок І.П. Сахарова [298].

Хоч це і не входить до теми нашого дослідження, адже перебуває поза межами етнографічного дискурсу, варто згадати про сценічну репрезентацію української народної пісні, історію якої від початку ХІХ ст. розкриває у своїй дисертаційній роботі мистецтвознавчиня Ю.І. Карчова [138, с. 87-97]. Переважно «оброблений і оркестрований за європейськими нормами», фольклорний матеріал іноді поставав і в автентичному вигляді: дослідниця наводить приклад народної виконавиці Л. Млотковської [138, с. 88-89]. Таким чином, народна пісня *pars pro toto* слугувала репрезентантом образу всієї етнічної культури.

Структура вказівника Б.Д. Грінченка, в якому публікації впорядковано у хронологічній послідовності (принаймні, на рівні окремих років), дозволяє прослідкувати динаміку цікавості етнографів до різних видів джерел. Так, у першій третині ХІХ ст., крім пісень, етнографи приділяли увагу прислів'ям і загадкам, але набагато менше цікавились прозовими творами усної словесності, а ще менше – матеріальною культурою та побутом¹⁴. Займаючись описом останніх, вони нерідко «прикрашали» дійсність ідилічними сюжетами, а також силоміць притягнутими паралелями з античної книжно-міфологічної традиції (І. Кулжинський у праці «Малоросійське село», 1827 р., «населяє» це саме село Кипрідію, Бакхом, Морфеєм тощо).

Науковці другої половини ХІХ ст. проявляли більше хисту у систематиці й методологічному освітленні джерел. Публікації фольклорних текстів здійснюються зі збереженням особливостей говору, із вказівкою на місце запису (село, повіт, губернія), а іноді і з ім'ям респондента. Таким чином, вимальовується картина різноманітності етнічних традицій як у сфері словесності, так і в сфері обрядовості й побутових звичаїв навіть у межах розселення одного народу. «Губернські відомості»

¹⁴ Т. Портнова зауважує, що спершу під «народною культурою» розуміли тільки фольклор, «і лише з другої половини ХІХ ст. етнографи почали звертати увагу не лише на пісні, казки та примовки, а й на предмети матеріального побуту» [229, с. 82].

з тієї частини України, яка входила до складу Російської імперії, також починають висвітлювати фольклорну специфіку свого регіону (найбільше у цій сфері зробила редакція «Чернігівських губернських відомостей»); Галичина разом із Покуттям, а в останній третині ХІХ ст. також і Буковина стають предметом не менш детального опису й вивчення місцевих етнографів (О. Кольберг, Р. Кайндль, В. Шухевич).

Стосовно тем, які підіймалися дослідниками за допомогою означених груп джерел, потрібно сказати таке. У першій половині ХІХ ст. видавці й аналітики усної словесності українського народу виявляли (або уявляли?) її стійкий зв'язок із козаччиною і гайдамаччиною. Програмові засади романтизму зумовлювали першочергову цікавість до елементів, які засвідчували б героїку минулого (цікаво, що навіть у Галичині тогочасні збирачі фольклору робили значний акцент на козацькій тематиці, не властивій даному історико-етнографічному регіону [330]). Крім того, у публікаціях даного періоду відчувається вплив класичної парадигми «колоніальної етнографії»: і для західних теренів Російської імперії, і для «східних кресів» Королівства Галичини та Володимирії традиційна культура українців становила «внутрішню екзотику». Деякі теми зумовлюються їхньою нагальною актуальністю: поступове зникнення чумацтва у 1850-1860-і рр. (максимум публікацій про цей традиційний вид селянських промислів); впровадження земської медицини після відповідної реформи 1864 р. стимулювало дослідження і критику (!) народної медицини, особливо із застосування магічних методів; поширення народної початкової освіти у Галичині з початку 1870-х рр. корелює із масовою публікацією елементарних «книжок для дитячого читання», що рясніють зразками фольклорних текстів.

Ф. Колесса підкреслював цікавість дослідників соціально-економічне й освітнє становище українського селянства у «другий період розвитку української етнографії» (1856-1895 рр., за його датуванням) [148, с. 74], що позначилось на різкому зростанні ваги джерел, які описували б матеріальну культуру й побут селян. Разом з тим, задовго до концепції Е. Гобсбаума дослідники звертають увагу на традиції, що зароджуються просто на їхніх очах: вивчаються народні перекази про «майбутню війну та уявних шпигунів» (1876 р.), епідемію холери (1890 р.),

коронацію Миколи II (1894 р.), «нові пісні про громадські справи» і реформу 1861 р. зокрема (М. Драгоманов), «сахарозаводські пісні». На рубежі 1860-1870-х рр., передовсім на Західній Україні, починають з'являтися окремі публікації, присвячені становищу жінки на селі, причому вивчається ця гендерна тематика переважно по піснях (чи не можна віднайти тут вплив уявлення про те, що жіноцтво краще зберігає пісні й традиції загалом, поширений серед дослідників того часу¹⁵?). На тому самому рубежі десятиліть помічаємо появу досить великої кількості ненаукових видань із назвами на кшталт «*ваші улюблені народні пісні*», «*співаник для співоохочих*» тощо, себто тексти ніби й «з народу», але при цьому явно для народу. Звичайно, у таких виданнях не робилося різниці між власне народними, народними обробленими й книжними піснями. Такий стан речей призвів до того, що у 1890-і рр. перероблені науковцями й письменниками думи почали потрапляти до живого репертуару кобзарів і лірників, а звідти – знову до етнографічних збірок [148, с. 93]. Крім того, відбувається створення образу української пісенної культури «на експорт» - з'являється ціла низка перекладів народних пісень французькою та німецькою мовами, які також зазначаються у вказівнику Б.Д. Грінченка.

В такому разі не повинно викликати здивування, що у ХХ ст. український селянин ввійшов в образі «м'якого, співучого малороса», хай навіть гіпертрофоване дослідження його пісенної культури і починалося з історичних пісень козацької доби¹⁶. І. Кімакович, щоправда, з іншою науковою метою, майстерно проаналізувала серію комічних листівок авторства Василя Гулака (видані переважно 1918 р.), на яких українці представлені з повним набором стереотипних ознак: у вишитих сорочках, шароварах, свитах, керсетках, плахтах, очіпках, на фоні хат-мазанок, із певною гумористичною поведінкою [144, с. 38-41]. Ці листівки, зокрема, серію «Десять заповідей молодим дівчатам» можна вважати стислим і популярно викладеним образом української етнічної культури (на противагу монументальним

¹⁵ Таке твердження висловлював наприкінці ХІХ ст., зокрема, американський фольклорист Ф.Дж. Чайлд (Child), що вивчав балади. Р. Бендикс вважає, що тут простежується вплив братів Грімм, інформантами яких були переважно жінки [346, р. 59].

¹⁶ Варто згадати влучне зауваження Р. Бендикс про «перетворення улюблених жанрів на образи/ікони (icons) національної ідентичності» [346, р. 22-23].

художнім творам і деталізованим музейним експозиціям), - власне, показником того, що цей образ сформувався.

Які теоретичні концепції висували науковці, послуговуючись окресленим колом джерел (залучаючи до нього також церковну метрику й архівні матеріали)? На наш погляд, не буде перебільшенням твердження про панівний вплив на українських етнографів ХІХ – початку ХХ ст. тих теорій і методологічних позицій, які були поширені у Західній Європі у той самий час. Так, опанувавши історично-порівняльний метод, вітчизняні науковці взяли за визначати місце українського фольклору, світоглядних уявлень і навіть матеріальної культури серед усього культурного ансамблю світу.

По-перше, йдеться про міфологічну школу, якій український фольклор здатен був надати гарну поживу (міфологічні й демонологічні сюжети підіймають майже 7% відібраних нами публікацій вказівника). Наприклад, М. Сумцов у своїй відомій роботі, присвяченій хлібу в обрядах і піснях, повністю наслідує теорію В. Маннхардта про «хлібний дух». Історична школа також означила свій вплив на українську етнографію, наприклад, у погляді на такого персонажа, як «шолудивий Буняк», прообраз якого дослідники вбачали (та й сьогодні деякі вбачають – у другій половині ХХ ст. цей погляд розвивав, зокрема, Б.О. Рибаків) у половецькому хані кінця ХІ ст., який згадується у «Повісті минулих літ». На цьому поприщі немало проявив себе і еволюціонізм: ціла низка дослідників намагалася побачити в українській традиційній культурі стадіальність розвитку певних форм культури (наприклад, весільних ритуалів). Дифузійонізм («теорія переймання» у термінології Ф. Колесси), ідеї якого застосовував в якості методологічних установок М. Драгоманов, виявляв зв'язки окремих компонентів української етнічної культури із культурою інших народів (відтак, культура уявлялась не ізольованим універсумом, але отримувала «гідне місце» серед інших таких). Досліджуючи «відголоски» рицарської поезії, турецьких анекдотів, античного міфу про Едипа в українському фольклорі, М. Драгоманов дуже образно висловлював свої уявлення про цей самий «обмін»: продовжуючи далі тему про «шолудивого Буняка», він

зазначав, що казкові сюжети в українській традиції «начіплялися на ім'я шолудивого Буняка, як на вішалку» [цит. за: 148, с. 131].

Помічена нами у вказівнику тенденція до сильного переважання опису над узагальненням і поясненням, тлумачиться С. Соколовським так: «Починаючи з народницької етнографії, спроба зрозуміти, а не розділити, призводила до такої стратегії текстуалізації польового досвіду, за якої на перше місце ставився опис, чиста дескрипція, відповідь на питання “що”, а не “як” або “чому”. Завданням етнографа було представлення своїм читачам цілісного образу явища, його гештальта, спрямоване на створення ефектів бачення й впізнаваності, а не прагматичне знання того, як це “працює”» [276, с. 212].

Останній момент змушує пригадати, за що П. Бурдє та інші представники «теорії практик» (див. п.п. 1.3) критикували «класичну» етнографічну методологію. Зокрема, вони вказували на те, що, відділяючи практики від реальних умов їх існування і приписуючи їм чужі наміри, етнологи «віднімають у практики все те, в чому полягала її розумність та виправданість, замикає її в рамках вічної сутності якогось “менталітету”» [34, с. 188].

З цих позицій деконструється легко впізнаваний за вітчизняною історіографією прийом побудови «традиційного календаря» як теоретичного артефакту, зведеної таблиці, до якої етнологами заносяться найчастіше згадувані явища та найбільш «важливі» варіанти, причому ідентичні «періоди» отримують різні найменування, а ідентичні найменування даються «періодам» дуже різної тривалості залежно від регіону [34, с. 390].

М. де Серто, наслідуючи методологічну оптику М. Фуко, що розглядає науку в якості контролюючої та владної інстанції, висловлюється з приводу дослідницьких стратегій етнологів ще жорсткіше. «Інстанції етнологічного і фольклористичного знання вилучають з практик фізичні або лінгвістичні об'єкти, розподіляють їх у відповідності до місця їхнього походження й тематичної рубрики, розташовують у вітринах... і мета цього полягає в тому, щоб під виглядом селянських “цінностей”, які слугують для повчання та задоволення допитливості містян, замаскувати легітимізацію порядку, котрий, на думку його охоронців, є “природним” та існує

споконовіку» [261, с. 99]. Натомість повсякденним (традиційним) практикам залишається територія, позбавлена власних засобів і продукції (культурної, символічної). Це і є, на думку М. де Серто, конституційована технічною оптимізацією XIX ст. «фольклорна область», позбавлена власного «голосу», адже легітимно промовляти від її імені має право лише наука. Автор привертає увагу до цікавого факту: з XVIII по XX ст. етнологи та історики розглядають техніки (діяльність) як такі, що заслуговують на повагу самі по собі, їх не інтерпретують; натомість історії, тексти, фольклорні наративи (зокрема, «тубільні» пояснення цієї самої діяльності) вважаються такими, що означають дещо інше, ніж говорять самі [261, с. 155].

Для багатьох інтелектуалів кінця XIX – початку XX ст. були очевидними процеси занепаду традиційних ремесел і промислів (і ширше – традиційних культурних практик), що не витримували конкуренції з боку модерних технологій і запитів ринку. Коментуючи вкрай критичні вислови І. Франка щодо «народної пам'яті», Ф. Колесса згадує про «добу упадку народної творчості, яке тепер [вочевидь, мається на увазі перша половина XX ст. – В.Д.] у повному ході» [148, с. 326]. У зв'язку з цим згадаємо такі пункти із вказівника Б.Д. Грінченка, як «кореспонденція з міста Чигирин про занепад народної пісенної творчості під впливом відхожих промислів» і стаття Л. Киселевича «Вимираючі типи українського села» в «Киевской старине» (обидва 1884 р.). Відтак, вже з цього часу образ традиційної культури висвітлюється в алярмістському ключі: етнічній самотності загрожує розчинення, необхідно докласти зусиль до її порятунку. Такий спосіб висловлювання був сповна успадкований пострадянським дискурсом про культурну спадщину.

І. Шевеленко відзначає, що «апологети кустарних промислів» у Російській імперії початку XX ст. (наприклад, художник Олександр Бенуа) «бачили запоруку їхнього подальшого існування саме в можливості їхньої адаптації до умов ринку, в можливості еволюції їхньої естетики» [323, с. 152]. Однак при цьому розмивання межі між професійним художнім мистецтвом у «народному дусі» й традиційним промислом також вважалося бажаним, оскільки таким чином поставала візія позастанової «національної культури».

На межі XIX-XX ст. стає популярним спосіб репрезентувати етнічні культури (переважно в якості уявлених «національних») через музейні колекції та експозиції. Будь-яка з таких експозицій мала в своїй основі збірний образ певного народу і концепцію, яким чином його мають уявляти носії інших культур. Як змінювались концепції з представлення євреїв та росіян (через їхню культурну спадщину) на Світових виставках даної епохи детально дослідили відповідно Б. Кіршенблат-Гімблет [356] та І. Шевеленко [343]; Р. Бендикс розглядає участь Ф. Боаса у формуванні експозицій Світової виставки 1893 р., присвячених синполітейним народам [346, р. 109].

Детальніше зупинимось на принципах відбору матеріалу для Російського етнографічного музею у Санкт-Петербурзі¹⁷, зокрема на «Програмі для збору етнографічних предметів» (1902 р.), автором якої був один із засновників музею Д.О. Клеменц. Збирачам належало цікавитись такими групами предметів: «1) поселення, житло; 2) одяг і прикраси; 3) техніка в народному побуті; 4) їжа та напої; 5) заняття й промисли; 6) сімейний побут; 7) забобони і гадання; 8) народна медицина»¹⁸ [254, с. 18]. Антрополог М.І. Руденко відзначає, що така класифікація відрізнялась від розповсюджених наприкінці XIX ст., які охоплювали також зброю, музичні інструменти, монети і манускрипти [254, с. 18]. Показово і важливо для нашої теми, що Д.О. Клеменц наполегливо розрізняв *етнографічні* та *промислові* предмети: етнографічне значення, на його думку, мали тільки ті з них, що «служували для задоволення потреб самого народу»; в той час, як «виготовлена селянином на чиєсь замовлення ресорний візок, мармурова ваза... не можуть бути об'єктами для етнографічного музею» [цит. за: 254, с. 21]. При цьому автор «Програми» цілком усвідомлював, що села вже також насичені індустріальними товарами, однак все ж «виносив їх за межі етнографії»¹⁹ [254, с. 22]. Таким чином,

¹⁷ Позаяк більша частина українських земель на той час входила до складу Російської імперії, культурна спадщина українців також потрапляла до фондів даного музею.

¹⁸ Пор. із класифікацією, яку створив М.Ф. Сумцов для Етнографічного музею Харківського історико-філологічного товариства у 1904 р. [75, с. 6]. Вона значно розширена за рахунок деталізації народних ремесел і промислів; крім того, в ній згадуються плани та мапи, фотокартки, картини.

¹⁹ Герман Баузіґер у праці «Volkskultur in der technischen Welt» («Народна культура у технічному світі») також наголошує на тому, що для німецької дисципліни Volkskunde на тому самому рубежі XIX-XX ст. народна культура уявлялась виключно «до-технологічною, до-індустріальною, до-модерною» [цит. за: 346, р. 143]. Зауважимо, що

«Програма» мала на меті мобілізацію не лише людей-збирачів, але й певних когнітивних схем, технік збору. Ці техніки вже припускали наявність певного «віртуального світу», узагальненого образу культури і народу, представляти які мала б експозиція. У цьому контексті цікаво було б порівняти когнітивні установки цих технік збирання етнографічного матеріалу з установками, що побутували наприкінці ХХ ст. Ми повернемося до цього питання у п.п. 2.2, а також розділах 3 і 4 під час розгляду реконструкції та репрезентації матеріальної культури.

Так чи інакше, на початку нового століття серед українофільської інтелігенції, яка головним чином і формувала образ української традиційної культури «на публічний експорт», поширюється типовий примордіалістський погляд на народну традицію. Геополітичні тенденції підштовхують ставити особливий наголос на тому, що [мовою оригіналу] «український народ у своїм житті заховав значне число останків старини, які доказують, що він не перебув дуже глибоких етнічних впливів і не зважаючи на свою багату в поезії історію, розвинув послідовно й досить рівномірно свої етнографічні прикмети» [цит. за: 148, с. 202] (на наш погляд, варто звернути особливий погляд на саму термінологію, яку використовує у цьому пасажі Ф. Вовк).

С. Соколовський, підсумовуючи розгляд методологічних і когнітивних засад етнографів, які працювали на теренах Російської імперії, а згодом і СРСР у 1910-1940-х рр. найбільш важливими називає такі: а) натуралізація категорій ідентичності (про що ми згадували у попередньому абзаці на прикладі Ф. Вовка); б) екзотизація об'єктів дослідження (цей аспект колоніальної етнографії дивовижним чином набув ваги у першій половині ХХ ст., коли традиційна культура з *яскравими етнічними маркерами* почала розцінюватись не стільки як реальне життя селянських верств, а як рештки «внутрішньої екзотики» на фоні «переможного поступу соціалізму»); в) темпоралізація відмінностей в рамках єдиної часової шкали (еволюціонізм постав у нових шатах, в якості оціночної лінії прогресу з точки зору розвитку виробничих відносин) [276, с. 214-215].

етнічна традиційна культура дійсно піддається послідовній концептуалізації саме як комплекс до-модерних за своїм походженням практик, технологій, текстів і вірувань, хоча, звісно, і не може уявлятися ізольованою від проникнення будь-яких сучасних і «пост-сучасних» елементів.

Як зауважив американський антрополог Р. Кантвел, «позаяк культура є посередником знання, одна спільнота може знати іншу лише негативно – лише в термінах її власних значимих рис (traits), по відношенню до яких [поведінка] аутсайдерів сприймається як викривлення, порушення або невдачі, і тому сприйняття нерозривно пов'язується з ними» [347, р. 159]. Образ етнічної традиційної культури, який конструювався учасниками етнографічного дискурсу XIX – початку XX ст., був плодом порівняння їхньої власної культурної реальності із життєсвітом іншого типу і виділення у ньому значимих рис відповідно (аналогічно або на противагу) до значимих рис свого. В якості двох головних критеріїв відбору матеріалу для цього образу можна назвати *естетичність* і *незвичність* – саме ті практики, предмети і тексти, що відповідали цим критеріям, і перетворились на матеріальну і нематеріальну «культурну спадщину».

Крім того, вибірковість відбору проявлялась у розстановці пріоритетів серед джерел (нефункціональний та обрядовий фольклор окремих жанрів), і у тенденційному підході до їхніх евристичних можливостей (надання безперечної переваги опису над узагальненням та поясненням), і у специфічних завданнях, що їх виконувала дана репрезентація (політичні потреби імперії або національного руху, виховання й соціалізація членів *не-традиційного*, індустріального суспільства). В цілому ж, за допомогою окресленого кола джерел українська традиційна культура набувала образу стереотипізованих (в сенсі: зведених до низки стереотипів) практик українських селян, які демонстрували б водночас розгалужені історичні зв'язки з культурами інших народів та книжними традиціями. У такий спосіб вона ставала одним із конституюючих атрибутів української модерної нації, будучи разом з тим джерелом символів і наративів для надлокальної і наддіалектної *національної* культури.

Користуючись даними вказівника Б.Д. Грінченка, ми також прослідкували динаміку уваги дослідників та збирачів «давнини» до різних аспектів української традиційної культури: від романтичної цікавості, часто прикрашеної ідилічними сюжетами і насильно притягнутими паралелями з інших, «високих» культур, до більш систематичних публікацій у другій половині XIX ст. Останні знаходились під

сильним впливом європейських методологій, популярних в той час (позитивізм, еволюціонізм, міфологічна школа). У цьому контексті й відбувалася концептуалізація української народної традиції, причому іноді її осмислення йшло протилежними по відношенню один до одного шляхами: від професійного «захоплення» Ф. Вовка до поміркованого скептицизму І. Франка.

На наш погляд, процес конструювання образу української традиційної культури у ХІХ ст. підтверджує тезу Ф. Анкерсмита: «від того, як ми вирішимо концептуалізувати реальність на рівні репрезентації, залежить те, що ми знайдемо на рівні репрезентованого» [цит. за: 83, с. 53].

2.2. «Ренесанс етнічного» у пізньому СРСР і радянський фольклоризм як явище культури.

Якщо від своїх витоків СРСР задумувався як історично безпрецедентний політичний, соціально-економічний – і культурний! – проєкт, то з кінця 1950-х років все чіткіше вимальовуються контури нової культурної і національної політики, яка має почасти консервативні й навіть традиціоналістські риси²⁰. З одного боку, активно просувався концепт «нової історичної спільності – радянського народу», з іншого боку, різко збільшувалась увага до феномену етнічності та етнічних культур (результатом чого стала концептуалізація теорії етносу на рубежі 1960-70-х рр.). При тому, що домінантною моделлю культури в радянському суспільстві ставала модерна, міська, індустріальна культура, від самих владних верхівок почався ажіотаж довкола «збереження традицій» і «культурної спадщини». В принципі, в історіографії неважко знайти думку про «бум спадщини» і «фольклорне відродження» по всій Європі та Північній Америці у 1960-70-х рр. [79; 347, р. хііі]. В цьому сенсі ситуація в СРСР вписується до загальноцивілізаційних процесів, однак безумовно мала свою специфіку через а) пізню, «наздоганючу» модернізацію; б) надзвичайно централізоване державне управління культурою.

Відомий дослідник радянського «традиціоналізму» С.А. Штирков вважає початком цього «ренесансу етнічного» ХІІІ З'їзд ВЛКСМ (квітень 1958 р.) під час

²⁰ Це виразно контрастує із авангардистськими тенденціями доби «коренізації».

якого перший секретар ЦК ВЛКСМ Олександр Шелепін чи не вперше на такому високому рівні офіційно висловлює певну повагу до «народних традицій» (не пов'язаних з революцією чи класовою боротьбою) і висловлює пропозиції щодо створення нових «соціалістичних обрядів» за зразком традиційного весілля чи родильного ритуалу [335]. Ці пропозиції фактично були сприйняті як вказівки, і в подальші роки радянські заклади культури активно включилися у вироблення «нової обрядовості» або адаптацію і трансформацію «старої», себто традиційної. Саме звернення до «традицій», їхня апропріація радянською владою, на думку деяких дослідників, повинно було конкретизувати і перевизначити абстрактні поняття «держави» і «суспільства» (і, додамо від себе, відносини між ними), які до цього «були алегоричного представлені у фігурі улюбленого Вождя» [142, с. 261].

В.В. Глебкін, автор важливої праці з антропології радянського ритуалу, зазначає, що на відміну від процесів 1920-х років, «нова соціалістична обрядовість» пізнього СРСР була плановою: її початком стає думка, висловлена «нагорі»; наступний етапом стає обговорення цієї думки на сторінках друкованих видань; нарешті, спеціальні люди (працівники культурних установ, комсомольці) починають втілювати висловлені ідеї на практиці [57, с. 130-131], причому у провінційних містах і селах керувалися уявленнями про те, чого хотіли «в Москві», в обласному або республіканському управлінні культури [142, с. 266]. «Етнографічний істеблішмент» (і в УРСР, і загалом в Союзі) сприяв винайденню і утвердженню «нових традицій» та обрядів: етнографи «співпрацювали з партійними і комсомольськими організаціями, міськими управліннями культури і будинками культури; писали сценарії, брали участь в конференціях, публікували нормативні роботи, які визначали, що можна було б запозичити з минулого²¹» [142, с. 264].

К. Келлі та С. Сіротініна зосереджуються на *святках* останніх десятиліть радянської влади як на концентрованих подіях «нової обрядовості». Дослідниці формулюють дуже ємку тезу, яка описує синкретизм радянського свята: «радянське плюс народне (мінус релігійні традиції)» [142, с. 285]. Працівниками культури

²¹ Наприклад, за словами Ю.В. Бромля, можна було звертатися до тих нерадянських традицій, які «відповідали нормам радянського законодавства, гігієни, етики і естетики» [цит. за: 142, с. 264].

створюється низка нормативних сценаріїв для подій календарного і життєвого циклу. У першому Масляна замінюється Проводами Зими, Обжинки – Святом Врожаю, з традиційних ритуалів беруться ті матеріальні й знакові елементи, які не несуть в собі християнських конотацій (або ж ці конотації спеціально «вичищаються» та ре-інтерпретуються)²². Дані свята стали в один ряд із суто радянськими святами, як то День Перемоги, річниця Жовтневої революції, а також професійними Днями учителя, шахтаря тощо. В результаті утворився багат шаровий святковий календар, в елементах якого деконтекстуалізовані архаїчні традиції поєднувались із новітнім «рекреаційним менеджментом». Ритуали життєвого циклу довше зберігали власне традиційні елементи, і радянська обрядовість змогла вплинути на них лише в певних середовищах (офіційні ритуали розпису молодят у РАЦСах, великі міста, партійні та комсомольські працівники).

Як стверджують дослідниці, опора на народні традиції (інколи суто уявна або декларативна) «надавала радянським святам, з одного боку, суспільний і загальнообов'язковий характер, з іншого боку, пов'язувала їх із дорадянським культурним минулим» [142, с. 262]. Разом з тим, вони наголошують, що в пізньому СРСР свято все більше перетворювалось на сімейну подію (відбувалась його «приватизація», всупереч намаганням влади), і в ньому зростала вага розважальних елементів, які «доповнювали ритуальні й політичні складові або навіть заміняли їх» [142, с. 260]. Якщо за сталінських часів свята не обов'язково повинні були бути «веселими» (важливішою була їхня грандіозність), то для 1960-80-х рр. характерним є «прямий зв'язок між святом і веселощами», «переконання в тому, що культурні явища мають бути “цікавими”...», і воно містить побоювання, що цікавості насправді часто не вистачало» [142, с. 293].

Означивши у такий спосіб святково-ритуальний ландшафт пізнього СРСР, звернемося до вужчого матеріалу, яким є радянський *фольклоризм*. Під ним, відповідно до викладеного у п.п. 1.2.1, ми будемо розуміти виконання і

²² Зауважимо, що цими маніпуляціями було закладено поживний ґрунт для неоязичництва, обрядові практики якого також базуються на реконструкціях традиційних обрядів із «вичищенням» або ре-інтерпретацією християнських елементів. Детальніше про це див. розділи 3 і 4.

репрезентацію фольклорного матеріалу (трансформованого або ні) поза традиційним контекстом.

Радянська влада, як відомо, з перших років свого існування розглядала сферу культури інструментально, як низку важелів впливу на громадську думку, цінності, ідентичності та уявлення громадян про світ і самих себе. Державне управління культурою, розповсюдження бюрократичного апарату і на цю сферу також втілювалось у мережі клубних закладів, розбудова якої почалась ще до Другої світової війни, а у повоєнну добу охопила собою всю територію УРСР. Клуби витіснили такий важливий традиційний публічний простір в селі, як церква (майдан перед нею), інколи навіть займаючи саме її приміщення [30]; такі форми самоорганізації молоді, як громади, і – повільно, але невідворотно – відповідні форми дозвілля (вечорниці, вулицю, досвітки) [175, с. 290-292]. Натомість саме клуби, разом з їхніми міськими аналогами, центрами народної творчості, стали генератором такого специфічного явища, як *художня самодіяльність*. Так, на початок 1950-х рр. у сільській місцевості УРСР при клубах діяли 67 тис. гуртків, з них 42,7 тис. – гуртки художньої самодіяльності [135, с. 194]. На наш погляд, є досить дивним, що такому значному за своїми масштабами явищу культури в Україні не присвячено жодного ґрунтовного *антропологічного* дослідження. У Росії в 2001 р. була видана праця мистецтвознавчині К.Г. Богемської «Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке» [27], присвячена цьому явищу лише частково. Відтак, варто зупинитись на ньому детальніше.

Н. Лисюк визначає радянську художню самодіяльність як «організовані форми аматорської “фольклорної” творчості – ансамблі, студії, школи, хори, репертуар яких зазвичай є еkleктичним, охоплюючи різні регіональні традиції, а стилістика тягнеться вслід за професійним мистецтвом» [181, с. 47]. Дослідниця однозначно виносить це явище за рамки фольклору і обурюється з приводу того, що «деякі фольклористи записують народні твори саме від учасників таких самодіяльних колективів» [181, с. 47].

Отже, однією з найбільш поширених інституціоналізованих форм художньої самодіяльності виступає *народний хор* (або *ансамбль*), який варто відрізнити від

професійних музичних колективів з такою самою назвою²³. В одних випадках такий ансамбль складався на основі місцевої пісенної традиції і, таким чином, дозволяв зберігати її в якості культурної спадщини (найвідомішим випадком тут є, безперечно, ансамбль «Древо» з с. Крячківка Полтавської обл.). В інших випадках це було середовище спільного дозвілля, одним із аспектів якого був спів (з довільним репертуаром); іноді таке середовище складалося у вторинний фольклорний колектив. Що означає «самодіяльність» саме у другому з цих випадків?

Радянський державний діяч П.М. Керженцев на першому з'їзді робітничо-селянського театру у Москві (1923 р.) у тезах свого виступу симптоматично поєднує «самодіяльність» і «народне свято»: «2) Народні свята (празднества) повинні базуватися на творчій самодіяльності мас... 3) Народні свята як такі, що поєднують в собі всі елементи театру, є широкою театральною школою для мас... привчають до гармонійного руху в такт, до спільного розміреного виступу... 5) Народні свята, особливо в селі, є дієвим засобом у боротьбі з релігією» [143, с. 170-171]. Народні свята *мають бути самодіяльністю мас, але при цьому є школою для народних мас*. Радянська система сформувала тип спеціаліста, який повинен був би підштовхувати «народні маси» до самодіяльності, контролювати і спрямовувати її відповідно до керівної партійної лінії («рух у такт»). Це – *працівник культури*, навчений у державних закладах (училищах культури і мистецтв) і, в свою чергу, контрольований державою через систему звітів, оглядів і перевірок. Наприклад, у 1959 р. ЦК КПУ прийняв постанову «Про підготовку масових кадрів художньої самодіяльності»²⁴, згідно з якою до 1965 р. планувалося підготувати до 30 тис. керівників гуртків художньої самодіяльності [230, арк. 264].

Відтак, хоча художня самодіяльність нерідко зараховується до «народної творчості», на практиці вона виявляється радше творчістю окресленого типу

²³ Критерій розрізнення є очевидним – це наявність професійної музичної освіти у учасників хору. Втім, у «самодіяльному» хорі зазвичай також присутній спеціаліст, який навчає і слідкує за виконанням творів. З іншого боку, учасники вторинних фольклорні колективів «автентичного співу» нерідко також не мають музичної освіти, однак їхнє виконання важко зарахувати до «самодіяльності» у вузькому значенні цього слова.

²⁴ Цікаво, що постанова видана у рік початку ідеологічної кампанії за «нову соціалістичну обрядовість», про яку йшлося вище.

спеціалістів. Те саме підтверджується і польовими матеріалами з вивчення художньої самодіяльності фольклорного спрямування у сучасній Україні (див. розділи 3 і 4). Враховуючи те, що система підготовки працівників культури за роки незалежності принциповим чином не змінилась, результати цього дослідження, на нашу думку, можна обережно екстраполювати на радянське минуле. Під час вивчення життєвого світу сучасних працівників культури з'ясувалося, що відсутність у них професійної історичної, етнологічної або фольклористичної освіти є вагомим фактором²⁵. Зокрема, він впливає на вибір методів, джерел та форм при реконструкції народних свят, обрядів або вторинному фольклорному виконавстві.

Наслідком такої «самодіяльності» у сфері фольклоризму була поява специфічного культурного продукту, основними ознаками якого є такі: відсутність локальних / діалектних особливостей; значна трансформація тембру, ритму, манери виконання, часто також мелодії (наближення до академічної або естрадної музики та співу); виконання принципово відірване від побуту; наявна чітка межа між виконавцями і слухачами; еkleктичний костюм виконавців, в якому акцент зроблений на яскравості, а в рамках ансамблю тяжіє до однострою, уніформи. Такий продукт можна назвати подвійною імітацією: імітацією традиційного фольклору (за змістом, матеріалом) та імітацією професійного академічного виконавства (за формою). У цьому художня самодіяльність може бути віднесена до т.зв. «третьої культури», концепцію якої розробляли в останній третині ХХ ст. Ю.М. Лотман, Н.І. Толстой і В.М. Прокоф'єв. Під «третьою культурою» вони розуміли культуру, що твориться або виробляється «для народу», але не самим народом; відтак, вона займає проміжне положення між елітарно-книжною і усно-народною культурами і відповідає *просторіччю*, так само проміжною формою слова між *діалектом* і *літературною мовою* [237; 296, с. 305]. У Н.І. Толстого можна знайти твердження про те, що «третя культура» не відображає етнічну специфіку й не передається за

²⁵ Дане твердження не має на меті поставити під сумнів інтелектуальні здібності працівників культури, як і те, що вони можуть створювати дійсно якісний культурний продукт. Однак відсутність вищої гуманітарної (і, вужче, історичної або фольклористичної) освіти оприявнює їхню приналежність до певного середовища, відмінного від академічного.

допомогою традиції в тому сенсі, в якому транслюється через покоління фольклор [297, с. 583].

Важливим є те, що фольклоризм гуртків художньої самодіяльності неодмінно припускав і припускає сценічне виконання, а, значить, як справедливо зауважує Н. Лисюк «живе за законами сцени» і втрачає «основну рису фольклору традиційного - інклюзивність (включеність у побут, у потік звичайного життя)» [181, с. 46]. В Україні сценічний фольклоризм, особливо з рисами кітчю, часто називають *шароварщиною*, однак, на наш погляд, не слід автоматично ототожнювати її з художньою самодіяльністю. *Шароварщина* є скоріше стилем, який може бути властивий як аматорському, так і професійному академічному виконавству, а також дизайну і декоративним виробам.

Музикознавець К. Гончарук вбачає витoki *шароварщини* ще у явищах кінця ХІХ ст., зокрема, в Охматівському хорі Порфирія Демуцького, створеному у 1892 р., який одним із перших синтезував народну і академічну манери співу, хоча члени колективу були носіями місцевої традиції [61]. М. Гримич додає, що ще до «розквіту» радянського фольклоризму аналогічний стиль використовувався у діаспорних колективах [68], що цілком зрозуміло: найлегше представити культуру через гіперболізацію кількох обраних її елементів. Власне, спрощення, акцент на жартівливій або по-театральному драматичній ліриці («Ой чий то кінь стоїть», «Цвіте терен»), «впадання в крайнощі» заради видовищності часто перераховуються серед ознак *шароварщини*. О. Найдюк у статті «Український радянський кіч імені Верьовки» розлого описує формування і специфіку діяльності Українського державного народного хору (сьогодні – Національний заслужений академічний народний хор імені Г. Верьовки), заснованого у 1943 р., у розпал війни, коли навіть кітчеві форми мистецтва могли справляти позитивний психологічний вплив на солдат і цивільне населення [206]. Надалі така форма репрезентації етнічного видалась радянським кураторам культурної сфери зручною, і за УДНХ «підтягнулись» інші колективи: Академічний ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля», Волинський, Черкаський, Чернігівський народні хори тощо [61].

Втім, в рамках цієї форми репрезентації народної пісенної культури були й інші самобутні спроби представити фольклор на сцені. Зокрема, аматорський етнографічний хор «Гомін», заснований Л. Яценком у 1969 р., а потім, після політичних переслідувань, відновлений у 1984 р. Як відомо, Л. Яценко збирав фольклор у польових експедиціях, а костюми для хору зі своєї приватної колекції надавав І.М. Гончар [74]. Тим не менше, хор виконував і продовжує виконувати народні пісні, значно трансформовані у напрямку академічного стилю. Таким чином, хор «Гомін» є своєрідною перехідною ланкою між *шароварщиною* й ансамблями автентичного виконання, про які мова піде далі.

Шароварщина як стиль стосувалась не тільки пісенного і танцювального фольклоризму. М. Селівачов описує поширення т.зв. «народного» орнаменту, який використовувався у багатьох сферах дизайну: «...Традиційні мотиви аранжувалися з химерним поєднанням барокової пишності й класицистичної регламентованості. З усього емоційного спектру народного мистецтва експлуатувалася лише бадьора життєрадісність. Саме ця нота одноманітно варіюється в стилістиці квазіофіційного петриківського розпису 1940-60-х рр., який став оформительським символом квітучої Радянської України й застосовувався без істотних змін у розписах на папері й порцеляні, деревині, тирсопластику, металі тощо. Штучно форсувалося зближення народного селянського з аматорським міським. У результаті виходив еkleктичний усереднений несмак з кон'юнктурним ідеологічним забарвленням» [259, с. 42].

Таким чином, *шароварщину* як стиль, притаманний і аматорському, і академічному мистецтву, можна назвати привілейованою формою репрезентації «народної культури» в УРСР. С. Єкельчик в одному з інтерв'ю описав це таким чином (на наш погляд, занадто категорично): «українську культуру було очищено від політичної справжньої мрії (в тому числі – комуністичної) та зроблено з неї безпечну офіційну радянську етнографічну культуру» [342]. Втім, це стосувалося не тільки української культури. Стосовно російського аналога *шароварщини* Н.І. Жуланова зауважує, що у 1930-50-х рр. це була єдина сила, що «претендувала на роль сучасних спадкоємців фольклору, а штучно створена монополія вела до пригнічення паростків інших форм фольклоризму» [95].

Однак у більш розслабленій атмосфері «застою», позначеній зростаючою цікавістю до етнічного в теоретичній і практичній царині, такі паростки все одно з'явилися. Історія молодіжного фольклорного руху (далі МФР) в СРСР найповніше описана, власне, у розлогій статті Н.І. Жуланової [95] і дбайливо відрефлексована у збірці «Фольклорний рух у сучасному світі» (2016 р., за матеріалами конференції 2012 р.). На думку Н.І. Жуланової, а також Ю.С. Дружкіна, МФР фактично був однією з форм дисидентства, поширеною передовсім серед студентів і працівників консерваторій, тобто вихідців з музично-академічного і фольклористичного середовища, яких не влаштовував офіційний «шароварний» фольклоризм. В цьому сенсі Ю.С. Дружкін порівнює МФР із рухом КСП²⁶, ВІА і, пізніше, рок-музикантами: «для них усіх мають важливе значення такі характеристики, як “живе”, “безпосереднє”, “спонтанне”, “щире”» [87, с. 35]. Серед інших передумов появи цього руху Н.І. Жуланова називає масову міграцію селян до міст у 1950-60-х рр., поворот від масових до малих, ансамблевих, форм у радянському мистецтві загалом, розвиток радянської фольклористики (і етнології також) [95].

Е.В. Бикова відзначає, що МФР не випадково зародився в середовищі не сільської, а міської молоді, яка «перепробувала багато різних музично-поетичних напрямків» [38, с. 27]. Ця молодь поставила перед собою мету відтворювати фольклор у максимальному наближенні до автентичних зразків, експедиційних і архівних; при цьому велика увага мала приділятися специфічній сільській манері звуковидобування, жестикуляції, пізніше – особливостям костюму. Основними віхами МФР у Росії зазвичай називають а) створення В. Щуровим студентського ансамблю при Московському музично-педагогічному училищі ім. Гнесіних у 1968 р.; б) створення Д. Покровським у Москві *любительського* ансамблю народної музики у 1969 р. і ансамблю професійних музикантів при Союзі композиторів РРФСР у 1973 р.; в) заснування фольклорного ансамблю Ленінградської консерваторії під керівництвом А.М. Мехнецова у 1976 р.; г) початок пісенних і організаційних експериментів А.С. Кабанова у Лабораторії при відділі народної творчості Московського НДІ культури у 1981 р.; д) створення Російського союзу

²⁶ Клуб самодіяльної пісні, себто «барди», не плутати з «художньою самодіяльністю».

любительських фольклорних ансамблів (пізніше Російський фольклорний союз) у 1989 р. [95; 145, с. 95-99].

Варто зазначити, що всі перераховані «метри» МФР втілювали в діяльності своїх колективів дещо різні концепції. Так, Д. Покровський вважав сучасне фольклорне виконавство суто професійною цариною, яке «повинно спиратися на найбільш складні у художньо-еволюційному відношенні зразки»²⁷ [287, с. 131]; натомість А.М. Мехнецов наполягав на тому, що «естетичний вибір при формуванні виконавчого стилю... було зроблено самим народом», а тому досягнути і показати усю красу і глибину фольклору можна тільки у культурному і етнографічному контексті [287, с. 132]. А.С. Кабанов у згаданій Лабораторії, на основі якої згодом виник ансамбль «Камишинка», взагалі не мав на меті сценічне виконання фольклору. Його експерименти були спрямовані на створення, провокацію *фольклорних ситуацій* в сучасному побуті, в т.ч. міському («повернути пісню у побут») [133, с. 4-5].

Учасники фольклорних колективів даного спрямування усвідомлювали локальну специфіку традиційного фольклору і часто зупинялися на відтворенні виконавської манери і пісенного матеріалу конкретного регіону. Так, ансамбль А.М. Мехнецова на початку свого існування орієнтувався на пісні архангельських і вологодських сіл [185, с. 66]; Лабораторія А.С. Кабанова – на культурну спадщину донських козаків. Фольклорно-етнографічний ансамбль «Народный праздник», заснований 1982 р. у Москві К.А. Дороховою і Є.С. Костіною, обрав в якості матеріалу для реконструкції пісенну традицію етнографічної групи горюнів зі Слобожанщини (с. Линове Сумської обл., с. Завгороднє Харківської обл.), а також білорусів-поліщуків з с. Столбун Гомельської обл. [95]. Крім того, цей колектив, за словами В.М. Іванова, «став одним з перших любительських ансамблів, що затвердив у сценічному відеоряді повноцінний народний автентичний костюм, закріпив серед містян, які співають сільські пісні, тему фольклорного театрального перетворення» [103, с. 46].

²⁷ У поділі фольклору на такий, що підлягає реконструкції («найкращі зразки»), і такий, що не має виконавської перспективи, відчувається підхід, по-перше, представника музичного академічного середовища і, по-друге, за словами Г.Я. Сисоевої, «підхід концертуючого музиканта» [287, с. 131].

Поява МФР у «столичному» регіоні СРСР на рубежі 1960-70-х рр. луною розкотилося по сусіднім республікам: колективи автентичного співу виникають у Прибалтиці та Грузії [95]. У Київській консерваторії перший осередок молодих людей, зацікавлених у автентичному відтворенні фольклору, виник у 1970-х. Він гуртувався довкола викладача музичного фольклору В.О. Матвієнка [146]. Учасники осередку брали участь в експедиціях Полтавщиною та Поліссям, зокрема, до с. Крячківка Полтавської обл. До цього осередку належав і Євген Васильович Єфремов, який у 1979 р. разом із сімома іншими етномузикологами створив гурт «Древо» (не плутати із крячківським первинним колективом). Ю.І. Карчова стверджує, що це відбулося зокрема і під впливом гастролей ансамблю Д. Покровського, які того ж року мали місце в Києві [138, с. 156]. Київське «Древо» обрало в якості матеріалу для відтворення пісенну традицію кількох регіонів: центрального і західного Полісся, лівобережної Київщини і східного Поділля [260, с. 117]. За словами Ю.І. Карчової, учасники «Древа» намагаються дотримуватись принципів виконання, якнайближчих до оригінальних: зокрема, у «типі звукоутворення, специфіці виконання мелодії, трактовці ритму та ладу, артикуляції, агогічних та динамічних параметрах, типі виконавської фактури, а також – (у) костюмах, сценічній поведінці, пластиці, міміці, типі комунікації зі слухачем, котрий стає співучасником дійства» [138, с. 163]. Київське «Древо» стало середовищем спілкування і підготовки того покоління реконструкторів традиційної культури, яке вже в часи незалежності створило опори для нашого дослідження колективи: «Божичі», «Буття», «Володар», «Гуртоправці».

У 1983 р. у Харкові при Державному (нині Національному) університеті й за сприяння обласного методичного центру культури та мистецтв утворився мистецький колектив «Слобожани» (з 1992 р. – «Муравський шлях»). Як і київське «Древо», він об'єднав переважно викладачів і студентів, які намагалися у автентичній манері виконувати пісні Слобожанщини і Полтавщини. Окрім пісенної традиції, «Слобожани» взялися за відтворення народних ігор, обрядів та інструментальної спадщини «троїстих музик» [260, с. 117-118]. У цьому випадку також прослідковується зв'язок зі «столичним» МФР: зі «Слобожанами» працювала

петербурзька фольклористка В. Осадча і московський хормейстер Ф. Андреев [183, с. 63].

До кінця радянської доби в Україні утворився ще один ансамбль автентичного співу, цього разу при Київському інституті культури (нині КНУКіМ), - «Крालиця». Керівником його став етномузиколог І.Г. Сінельников, автор наукових праць зі сценічної реконструкції фольклору [265; 266].

Прикметно, що саме народні пісні (і, до певної міри, одяг) стали ключовою складовою репрезентації етнічної культури, як тільки вона почала відтворюватись в Україні поза її первинним контекстом (з трансформацією або без неї). Складно довести зв'язок між цим фактом із тим образом української етнічної культури, який склався в етнографічному дискурсі протягом ХІХ – початку ХХ ст., однак пріоритетна увага дослідників і збирачів саме до цього аспекту культурної спадщини неминуче мала сформувати у їхніх читачів асоціацію «пісня – душа народу». Крім того, відтворення пісенної спадщини не потребує таких ресурсів та інвестицій, як, скажімо, реконструкція одягу, житла та обрядів; вона легше за них адаптується до нового контексту. Принагідно зауважимо, що і «шароварний» (кітчевий) фольклоризм, і МФР зосередились на відтворенні пісень ліричних, весільних і календарно-обрядових.

Окремою, хоча і пов'язаною з МФР, є історія реконструкції кобзарсько-лірницького виконавського мистецтва. Н. Сербина у своїй статті, присвяченій МФР, наводить лінію передачі кобзарської традиції від Петра Дривченка (1863-1934) через Георгія Ткаченка (1898-1993) до Миколи Будника (1953-2001) і Київського кобзарського цеху (заснований на початку 1980-х рр.) [260, с. 119-120]. Довкола Г. Ткаченка і М. Будника згуртувалися люди як з професійною музичною освітою (М. Хай, В. Кушпет, Т. Силенко), так і без неї (М. Товкайло), однак зацікавлені в реконструкції самих музичних інструментів (передовсім різних типів кобз), матеріалу й манери виконання. Пізніше виникли кобзарські цехи у Харкові (цехмістер Кость Черемський) та Львові (цехмістер Михайло Хай). Вже за часів Перебудови представники Київського цеху намагалися дослідити й адаптувати організаційні принципи історичних кобзарських цехів до актуального часу.

Слід відзначити, що учасниками МФР були переважно представники світу академічної музики, які або творчо експериментували з матеріалом і манерою виконання, або шукали «віддушину» для самореалізації поза офіційно схвалюваним фольклоризмом (*шароварищиною*). Разом з тим, в УРСР рух фольклористів-практиків у цілому швидше набув офіційної та інституціоналізованої форми, хоча і не мав таких масштабів, як у РРФСР. Для останньої характерні ще й *неформальні* об'єднання професійних музикантів і любителів автентичного фольклору. Можливо, втім, що аналогічні українські середовища пізньої радянської доби ще чекають на наукове вивчення. На основі неформальних об'єднань²⁸ зародилися *субкультурні* форми реконструкції традиційної культури – т.зв. *військово-історична реконструкція* та *неоязичництво*. Втім, їхні практики набули значного поширення в Україні вже у 1990-ті рр., тому ми звернемося до них у розділах 3 і 4, залучаючи матеріали власних польових досліджень.

Ще одним проявом «ренесансу етнічного» в УРСР у другій половині 1960-х – на поч. 1970-х рр. було створення музеїв під відкритим небом (скансенів). Прикметно, що найбільші державні проекти такого роду з'явилися переважно саме в цей період часу: у 1964-1965 рр. починає формуватися дизайнерський ландшафт і архітектурна експозиція Музею народної архітектури і побуту Середньої Наддніпрянщини (м. Переяслав-Хмельницький), а також аналогічного Закарпатського музею (відкритий для відвідувачів з 1970 р.); з 1971 р. функціонує Музей народної архітектури та побуту ім. К. Шептицького («Шевченківський гай») у Львові; у 1969 р. юридично засновано і у 1976 р. відкрито теперішній Національний музей народної архітектури та побуту у колишньому с. Пирогові, нині на південній межі Києва; у 1977 р. починається створення Чернівецького скансену (відкритий у 1986 р.); у 1979 р. засновано аналогічний музей Прикарпаття (с. Крилос Івано-Франківської обл.). Окрім великих музейних комплексів, засновувалися локальні музеї на базі однієї-двох садиб або певної історичної

²⁸ Без прямого зв'язку з МФР, хоча заперечувати опосередкований зв'язок між ними за відсутності спеціального дослідження було б передчасно.

пам'ятки: тільки у Закарпатській області такі об'єкти відкрилися у селах Антонівка, Зубівка, Осій, Тернове, Нересниця, Горинчеве [71, с. 106].

Розробники усіх скансенів переслідували типову для музеїв даного типу мету: представити етнічну культуру (нагадаємо, що саме поняття про неї активно розроблялось у той час на теоретичному рівні) у її «автентичному» контексті, який включав би ландшафт і систему взаємопов'язаних речей у межах певної садиби. Оскільки великі комплекси у Переяславі-Хмельницькому, Львові та Києві повинні були відображати одразу декілька етнографічних регіонів, просторові рішення неодмінно мали на собі слід авторської творчості; причому, це стосується як природного, так і культурного ландшафту. З. Гудченко у своєму науково-популярному путівнику скансенами УРСР (виданий у 1981 р.) так описує ландшафтні зміни на місці майбутнього музею у Переяславі: «Відсутність рослинності дозволяла створити її за власним задумом підпорядковано до завдань експозиції. За 14 років ландшафт змінився невпізнанно. Степ повністю перетворено в парк» [71, с. 75]. Розташування у цьому природному ландшафті власне народної архітектурної спадщини покликано було створити легко впізнаваний естетичний образ. Так, у музеї в Пирогові «Зона “Карпати” запланована у пересіченій місцевості, “Поділля” – на схилі пагорба, “Полісся” – на рівнині біля лісу з частковим використанням його для експозиції... Конкретні породи зелених насаджень вибирають з урахуванням поширеності певного виду рослинності у цих регіонах» [71, с. 19].

На відміну від, наприклад, «Плімутської плантації» (штат Массачусетс, США) [про неї див. 356, р. 189-202], скансени УРСР не зосереджувались на конкретному історичному періоді. Як і теорія етносу загалом, вони висвітлювали часову тяглість, традицію, не позбавлену, однак, класових протиріч. Практично в усіх музеях просто неба, що були засновані за часів радянського «ренесансу етнічного», зберігається представлення садиб за принципом «хата бідняка», «хата середняка», «хата багатія». За спогадами Л. Орел та П. Вовченка, які входили до команди засновників музею в Пирогові, необхідність класової атрибуції експонатів змушувала працівників «встановлювати хати без господарських будівель, а в анотаціях до них зазначати, що

це хата бідняка» [216, с. 1]. У 1979 р. у тому ж музеї була відкрита для огляду експозиція «Соціалістичне село». Вочевидь, вона і мала «увінчати» тяглість представленої етнічної культури, однак сьогодні згадані вище автори називають цю експозицію «баластом» [216, с. 1]: експоновані об'єкти не тільки не мають виразних етнічних ознак, але й контрастують із новим національним нарративом, хоч почасти і залишаються етнографічною дійсністю українського села.

3. Гудченко у статті 2013 р. коротко описує принципи, за якими збирався матеріал для цих скансенів: під час експедиції «науковці звертали увагу насамперед на об'єкти з архаїчними рисами. Шукали широкі “бовдури”-димники над солом'яними стріхами хат, розвинені піддашки... Розпитували про різьблені дармовиси з “кониками”-кронштейнами на причілках полтавсько-слобожанських хат, про двері “на бігунках” – дерев'яних завісах, про сіни з наскрізним проходом» [72, с. 95]. Архаїчність та естетичність – критерії, які зумовлювали вибір на користь не зовсім типових, а іноді навіть унікальних об'єктів матеріальної культурної спадщини.

Врешті-решт, кожен музейний комплекс був водночас і мистецьким проектом. Звернемося знову до путівника З. Гудченко: «Музейний маршрут спрямовується таким чином, щоб на початок огляду припадала складніша ділянка. Застосовується чергування насичених змістом частин експозиції з нейтральними, коли послаблюється напруженість сприймання» [71, с. 10]; «Експозиція розгорнута і хронологічно, і типологічно, і територіально» [71, с. 36].

Над кожним музейним комплексом працювали команди фахівців, не тільки етнологів і фольклористів, але й архітекторів. В умовах командно-адміністративної радянської системи немає нічого дивного в тому, що республіканська столиця мала найбільше ресурсів для розбудови скансену.

Розглянемо коротко основні організаційні віхи розвитку Національного музею народної архітектури та побуту України. Фактично увесь проєкт музею було розроблено, великою мірою профінансовано і втілено Товариством охорони пам'яток історії та культури у співпраці з Міністерством культури і Київським науково-дослідним інститутом містобудування. Акумуляція ресурсів цим

Товариством, в свою чергу, була зумовлена тим, що посаду голови в ньому обіймав П.Т. Тронько – не тільки видатний діяч офіційної культури того часу, але й значний партійний функціонер (конкретно на момент створення музею він був водночас заступником голови Ради Міністрів УРСР). «Громадський» характер ініціативи ілюстрували відкриті листи, звернення до влади збоку низки науковців і працівників культури [306, с. 319]. Саме Київ мав найповніше репрезентувати етнічну культуру всієї України. Після семи років експедиційної, логістичної і архітектурної роботи, у липні 1976 р., 140 будівель-пам'яток представляли Наддніпрянщину, Полтавщину, Слобожанщину, Поділля і Полісся. За спогадами Л. Орел і П. Вовченка, «уже в перші роки... побачили, що для повного сприйняття народної культури... не вистачає показу народних обрядів, зокрема, обрядів, пов'язаних з трудовою діяльністю: оранка та сівба, сінокіс, жнива, вигін худоби на полонину, закладання хати» [216, с. 1]. Відтак, репрезентація матеріальної культурної спадщини доповнилась практиками реконструкції традиційних господарських навичок та ритуалів. Музей почав залучати до співпраці багатьох «народних майстрів», ремісників, що володіли традиційними навичками спадково або опанували їх за власним бажанням. Саме тут з 1983 р. чи не вперше в Україні були започатковані сезонні ярмарки майстрів, а також їхні майстер-класи [216, с. 10]. Забігаючи вперед, зазначимо, що у 2010 р. НМНАПУ за результатами чергового ярмарку видав перший каталог народний майстрів (упор. О. Босий) [344]. У 1980-х рр. у музеї нетривалий період функціонував фольклорний ансамбль під керівництвом вже згаданого Л. Яценка; він демонстрував відвідувачам обряди календарного та весільного циклу, виконував фольклор, однак незабаром був розпущений («заборонений») [216, с. 1].

Після проголошення Незалежності й певної деградації системи державного управління культурою музеї під відкритим небом почали засновувати переважно приватні підприємці, громадські діячі, ентузіасти. Державні скансени також залишаються значними (і навіть зразковими) осередками реконструкції та репрезентації етнічної культури, тому їхня діяльність у цьому напрямку в порівнянні з діяльністю приватних буде розглянута у п.п. 4.1.2.

Останній прояв радянського «ренесансу етнічного», який ми розглянемо, - інституціоналізація традиційних ремесел і промислів. Як вже мовилось у п.п. 2.1, на межі XIX-XX ст. частина інтелігенції Російської імперії почала бити на сполох у зв'язку із занепадом народних ремесел, «народного мистецтва». Складність конкуренції із фабричними виробами спонукала майстрів адаптуватися до потреб ринку, збільшувати кількість продукції за рахунок її спрощення. Ю. Смолій у своїй статті блискуче аналізує соціально-економічні умови перетворення традиційного петриківського стінопису на масову мальованку [272].

Губернські земства нерідко намагалися підтримати кустарних виробників, а також налагодити передачу ремісничих навичок від досвідчених майстрів у художньо-промислових школах. На Західній Україні також виникли, наприклад, ткацькі товариства, які «опікувалися навчанням та виготовленням зразкових тканин» [58, с. 183].

М. Глушко окреслює типову долю народних ремесел у період радянської влади: «У 1920-1930-х роках народні промисли, особливо пов'язані з художньою творчістю (вишивка, виробництво художніх тканин, килимарство, художня обробка дерева, гончарство, художнє плетіння, художня обробка шкіри) зосереджуються в кооперативних артілях²⁹, які у 1960-х роках реорганізуються у державні фабрики художніх творів. Натомість традиційні осередки ремесел і промислів інших видів майже повсюдно перестали існувати» [58, с. 159]. Р. Шеремета-Мотиль на прикладі осередку гончарства у с. Гавареччина (Львівська обл.) описує, як відбувався цей занепад кустарного ремісництва і його регенерація в офіційних творчих об'єднаннях (в даному випадку – виробничій майстерні «Асоціація художників»): «У 70-ті роки у селах вже рідко користуються печами... А ще складнощі з паливом, великі податки, штрафи – усі ці фактори призвели до скорочення гончарного промислу у 1970-80-ті рр.» [334, с. 205].

У смт. Опішня (Полтавська обл.) зразкова гончарна майстерня на кошти губерньського земства існувала з 1894 р., а у 1925 р. у селищі відкрилась керамічна

²⁹ Важливо підкреслити, що артілі зазвичай адміністративно («добровільно-примусово») створювались у традиційних осередках, нерідко на основі навчально-виробничих закладів.

кустарно-промислова школа; з 1913 р. при аналогічній майстерні існував килимарський навчальний пункт. У роки НЕПу місцеві гончарі, ткачі, шевці й чинбарі об'єднуються в професійні артілі, які, в свою чергу, входили до Полтавського губернського Союзу кустарних і промислових кооперативів. Широко відомий в Україні гончарний промисел опішні апропріювала артіль «Художній керамік» [339].

У м. Решетилівка (також Полтавська обл.), знаному своїм ткацтвом і вишивкою, ткацька майстерня виникла у 1905 р., у 1922 р. її перетворили на артіль. У 1960 р. на базі артілі постала фабрика мистецьких виробів, яка припускала також навчання майстрів [16, с. 186].

На Західній Україні, у м. Косів (Івано-Франківська обл.) по завершенні II Світової війни радянська влада взялася адміністративним шляхом розвивати місцеві промисли. Кустарі-ремісники були змушені об'єднатися у різьбярську артіль «Гуцульщина», килимарські фабрики ім. Т. Шевченка та ім. І. Франка. На їхній основі у 1968 р. почало діяти виробничо-художнє об'єднання «Гуцульщина» і художньо-виробничі майстерні Спілки художників УРСР [46, с. 212].

На республіканському рівні традиційні народні промисли покликане було апропріювати об'єднання художніх промислів «Укрхудожпром», створене у системі Міністерства місцевої промисловості у 1953-54 рр. Воно слугувало лабораторією, яка відбирала «найкращі» зразки народної творчості або «винаходило» їх, для подальшого втілення у виробничій продукції на підконтрольних міністерству підприємствах. З іншого боку, у Міністерстві лісового господарства у 1960-80-х рр. існувала практика дозволяти самим майстрам в осередках довільно розробляти зразки. Нарешті, за словами М. Селівачова, Спілка художників УРСР часто надавала майстрам-надомникам самостійно контролювати ринок збуту своєї продукції [259, с. 43]. У 1990 р. була створена Спілка майстрів народного мистецтва України, яка повинна була об'єднати майстрів різних напрямків.

Це перетворення, власне адміністративно керована інституціоналізація традиційних ремесел і промислів, породило розлогу дискусію серед науковців з приводу того, чи можна все ще вважати діяльність усіх цих артілей, спілок, а тим

паче фабрик – «народною творчістю»³⁰? Згаданий вище М. Селівачов резонно зауважує, що термін «народне мистецтво» із власне наукової царини поширився на сферу соціально-політичну та юридичну. «Бо “народне мистецтво” – загально визнаний золотий фонд української національної культури, “народний майстер” - престижний суспільний статус члена офіційної творчої спілки, що користується привілеями, податковими пільгами» [259, с. 39]. Невизначеність і маніпулятивність поняття «народний» за радянської і пострадянської доби додатково ускладнює аналіз вторинних форм традиційної культури.

Тим часом регенерація занепалих народних промислів на фабричній основі породжувала якісно нові форми культури й виробництва. Так, гутництво, яке «відродилося» у другій половині 1940-х рр. на Львівському склозаводі № 1 (згодом фірма «Райдуга») завдяки П. Семененку, М. Павловському та Й. Гулянському «базувалось на зовсім інших засадах», ніж традиційне народне [277, с. 259]. Зокрема, основоположною для нього була творча співпраця «майстра-гутника як виконавця та художника як генератора індивідуальних творчих ідей»; працівники заводу намагалися врівноважити утилітарну й побутову функції гуті; її виробництво починає тяжіти до наборів, комплектів і згодом ансамблів посуду [277, с. 262].

Крім інституціоналізації традиційних ремесел і промислів у контрольованих кооперативах і державних підприємствах, радянський уряд робив спроби перенести процес передачі ремісничої традиції до системи шкільної та позашкільної освіти. У серпні 1968 р. Рада міністрів СРСР видала постанову, згідно з якою у загальноосвітніх школах в районах, де існують підприємства народних художніх промислів, запровадити вивчення основ останніх на уроках праці [231]. У лютому 1975 р. ЦК КПРС видає схожу постанову «Про народні художні промисли». У ній загальноосвітні школи у центрах промислів мали забезпечити *професійну* орієнтацію учнів, популяризувати серед них *професії* вишивальниці, гончара та різьбяра [232]. У 1960-80-х рр. також з'явилося чимало студій та гуртків,

³⁰ Див., напр., [85;162; 212; 218; 259; 317 та ін.].

присвячених традиційним ремеслам та промислам, однак часто без жодної прив'язки до локальних традицій [259, с. 43].

Усі ці заходи освітнього характеру могли мати непередбачуваний трансформаційний вплив. Наприклад, дослідники описують ситуацію на Одещині (с. Левадівка Миколаївського району): якщо на межі 1930-40-х рр. для весілля тут користувалися вже рушниками фабричного виробництва, то у 1950-х рр. відбувається деяка регенерація традиції шитва «в школах на уроках праці», однак без уваги до локальних традицій орнаментики; у 1970-х рр. «орнаменти на вишивках були копіями з платівок, журналів» [175, с. 22].

Отже, можна констатувати, що в період пізнього СРСР, у 1960-80-х рр. відбувся певний «ренесанс етнічного», який позначився а) теоретичною розробкою проблематики, пов'язаної з етносом та етнічною культурою; б) переосмисленням та використанням народних традицій в якості «нової соціалістичної обрядовості»; в) розбудовою мережі етнографічних музеїв під відкритим небом; г) поширенням кітчевого фольклоризму (*шароварщини*) на рівні академічного і аматорського виконання; ґ) молодіжним фольклорним рухом, який мав за мету відродити автентичне виконання фольклору на сцені або в побуті; д) апропріацією традиційних ремесел і промислів художньо-промисловими підприємствами та спілками, їхньою інституціоналізацією. Ми розглянули детально практичні виміри цього «ренесансу» (пункти в-д). В усіх перерахованих напрямках, окрім МФР, легко помітити адміністративне керування проєктами з боку держави. *Спосіб виробництва* культури в СРСР, вочевидь, не передбачав іншої моделі, якщо мати на увазі масштабні проєкти на кшталт регіональної мережі клубів або скансенів. Цікавість до етнічної культури, як і до «витоків» загалом, в УРСР стимулювалась і професійною мистецькою діяльністю, наприклад, кінематографом: «Тіні забутих предків» С. Параджанова з'являються на екранах у 1964 р., «Вечір на Івана Купала» Ю. Іллєнка – у 1968 р. Втім, ця проблематика вже виходить за межі нашої роботи.

Радянський «ренесанс етнічного» задав стартові умови, диспозиції, з яких почалась реконструкція традиційної культури, точніше, в яких вона *стала можливою*: а) професійне мистецтво і наука; б) аматорська «художня

самодіяльність», переважно на державне замовлення; в) формальні й неформальні об'єднання, що прагнули до автентичного виконання фольклору.

Висновки розділу 2

У даному розділі ми дослідили, як в межах етнографічного дискурсу формувався образ української традиційної культури. Повсякденні й ритуальні практики селян підлягали етнографічній типологізації, жанровому розмежуванню, наративізації (трансформації у наратив) з подальшою публікацією в якості «канонічних» текстів. Збирачі й дослідники фольклору керувалися специфічними техніками відбору й розглядали матеріал з точки зору політичних завдань або методологій, поширених у другій половині ХІХ ст. На нашу думку, можна стверджувати, що даний образ остаточно сформувався на 1917 р. Подальші його трансформації були безпосередньо пов'язані з культурною політикою радянської влади. З одного боку, він піддавався спрощенню й вульгаризації, зокрема, через спроби адміністративного «керування» фольклором. З іншого боку, на хвилі «ренесансу етнічного» у 1960-70-х рр. виникли інші форми репрезентації етнічної культури, які приділяли значну увагу локальним особливостям, матеріальному контексту, точності відтворення народних пісень і танців (у меншій мірі – одягу).

РОЗДІЛ 3

ПРОСОПОГРАФІЯ РЕКОНСТРУКТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ

Завданням даного розділу є скласти «колективний портрет» реконструкторів української традиційної культури, передовсім для того, щоб уточнити контекст їхньої діяльності за рахунок спільних або схожих особливостей життєвого шляху. Це, в свою чергу, допомагає розрізнити, що саме в їхніх практиках залежить від зовнішніх (передовсім соціально-економічних) обставин, а що – від індивідуальності актора.

Як стверджує Н.А. Шматко у післямові до російськомовного видання «Le Sens pratique» («Практичний сенс») П. Бурд'є, «щоб конкретна практика стала можливою, вона має бути вписана до певних об'єктивних та суб'єктивних соціальних структур, що завжди передують їй у часі» [34, с. 556-557]. Власне, у попередньому розділі ми визначили ці структури для практик реконструкції.

Що стосується конкретних форм, які будуть проаналізовані нижче, то вони складають чотири великі групи:

- а) реконструкція народних ремесел і промислів («народні майстри»);
- б) реконструкція фольклору (професійні фольклористи й аматори);
- в) неоязичництво, яке за змістом діяльності своїх прихильників виявляється передовсім реконструкцією традиційної обрядовості³¹;
- г) етнографічні музеї під відкритим небом, на базі яких здійснюється спроба цілісної реконструкції традиційного побуту, а також фольклору та обрядовості.

Звичайно, ці групи не є ізольованими одна від одної, адже одна людина одночасно може бути ремісником, співати в фольклорному ансамблі та сповідувати неоязичництво. У таких випадках ми досліджували декілька напрямків діяльності даної людини для виокремлення спільних рис по кожному з них, а відтак – і в їхній сукупності. Тим не менше, як правило, індивідуальна практика охоплює собою один із напрямків. Можливо, доречним тут буде згадати ідеї Д. Рісмена та Е. Еріксона про

³¹ Обґрунтування цієї думки див. у наших наукових публікаціях [164; 165; 166; 169].

те, що сучасні (модерні) суспільства характеризуються не виключенням традицій з суспільного життя, а їхнім «розчленуванням» (fragmentation) під впливом зростаючого поділу праці та соціальної стратифікації [331, с. 287-288]

Важливо зазначити, що ми не включаємо до цього переліку практики військово-історичної реконструкції (далі ВІР), яка зазвичай зосереджується саме на матеріальній специфіці певної епохи та країни (передовсім на одязі, амуніції та зброї) і приділяє мало уваги етнокультурній спадщині та фольклору. К.А. Дорохова наголошує, що реконструктори цього напрямку «чудово надають собі звіт щодо короткочасності, “точковості” періодів своєї активності», і, на наш погляд, не зовсім слушно звинувачує їх у відсутності усвідомлення «покладеної на них високої культурної місії» [85, с. 83]. В тій мірі, в якій ВІР стосується відтворення традиційної культури українців, вона також аналізуватиметься нами відповідно до змісту конкретної реконструкції (ремесла, одяг, побут, фольклор тощо).

До практик реконструкції взагалі не слід зараховувати вибіркоче використання етнічних символів (вишивки, віночків) та речей зі сфери традиційного побуту в акціях підтримки національної свідомості й патріотичних почуттів. Хоча історіографія, особливо західна, рясніє вказівками на зв'язок фольклоризму і націєтворчих проєктів, ми вважаємо за необхідне розмежувати ці практики. Публічний патріотизм в Україні початку ХХІ ст. не має прямого стосунку до традиційної культури і тим паче не є цілеспрямованою діяльністю з відтворення її елементів, але може бути дотичним до цього процесу. Наприклад, «Марш вишиванок» не є об'єктом нашого дослідження, однак виступ фольклорного ансамблю або перформанс-демонстрація традиційного етнічного костюму, які можуть мати місце під час даної акції, підпадають під наше визначення реконструкції, дане у вступі до роботи.

Вибіркове використання елементів традиційної культури в процесі індивідуальної художньої творчості також не відноситься до нашого об'єкту. У випадку з народними майстрами та фольклорними ансамблями буває дуже важко провести лінію розмежування, однак, як буде показано нижче, перехідна зона між авторською творчістю та реконструкцією традиції в їхніх практиках піддається

визначенню й демаркації. До художньої літератури, театру, дизайну в «етно-стилі» поняття «фольклоризму» може бути застосоване лише у вузькому його значенні: як використання елементів фольклору в авторському творі.

Вивчення «біографічної ситуації» представників кожного з окреслених напрямків велося за кількома параметрами:

а) Мотивація звернення до традиційної культури, мета діяльності. Як зазначалося у п.п. 1.3, теорія практик, за П. Бурдьє, схильна розглядати будь-які практики як «продукт стратегій, свідомо чи несвідомо орієнтованих на задоволення певного типу матеріальних або символічних інтересів» [34, с. 340]. Це твердження видається нам аксіоматичним, тобто таким, що приймається без належних доказів, тому стосовно даного матеріалу його слід перевірити.

б) Джерела, що використовуються для реконструкції, та процес опанування традиційних навичок. Усі реконструктори, діяльність яких нами досліджувалась, є людьми з пост-традиційного середовища. Досвід родинної або локальної традиції у них або відсутній, або є дуже обмеженим. Відтак, їм доводиться послуговуватись певним колом джерел, які можуть мати різний ступінь віддалення (або наближення) до первинної традиції. В цьому питанні важливо зафіксувати характер джерела, первинний, вторинний або навіть третинний (наприклад, письмовий опис фонограми); враховувати його можливу багатошаровість. Як зазначає А.Б. Мороз, в сучасних записах фольклору (додамо: і будь-яких інших оповідей про традиційні навички та знання) «ми маємо справу зі складним нашаруванням фактів, взятих з великої кількості різних за характером джерел, на які може накладатися і фантазія оповідача» [204].

в) Співвідношення діяльності реконструктора із локальною етнографічною специфікою місцевості, де він/вона мешкає або звідки родом. Один з «метрів» сучасної російської етнології В.О. Тішков у відомій праці «Реквієм за етносом» так визначив завдання сучасної соціокультурної антропології: «Завданням етнографії зараз стає вирішення головоломки: якою є природа локальності як досвіду, що переживається, у глобалізованому і детериторіалізованому світі?» [292, с. 42]. Якщо однією з провідних тем гуманітаристики в ситуації постмодерну є глобалізація, то

локальне фігурує в ній як важлива складова. При цьому нерідко вона розуміється як щось невід'ємне від процесу культурної глобалізації, а найрадикальніші позиції стверджують, що локальне є (і навіть завжди було) продуктом глобального. Такий погляд відстоює зокрема Р. Робертсон, один з автор терміну *глокалізація*. Для нього сам концепт унікальної локальності, культурної автентичності лише «відбиває ностальгічну парадигму у західних соціальних науках», яка «репрезентує світобачення, згідно з яким ми – тобто глобальні ми – колись (не так уже й давно) жили окремо, розсіяні по безлічі онтологічно безпечних колективних “домівок”. Тепер же, відповідно до цієї оповіді – а то й мета оповіді, - наше відчуття домівки стрімко зазнає руйнації під дією хвиль (західної?) “глобалізації”... Я стверджую..., що глобалізація здійснювала реконструкцію, а в певному сенсі й побудову “домівки”, “спільноти” та “локальності”» [248, с. 54]. Подібні твердження, що оцінюють стан речей вже після того, як навіть найбільш ізольовані спільноти зазнали впливу глобалізації, можуть робитися без зайвих застережень, однак і самі вони, на наш погляд, є радше аксіоматичними. Більш ужитковим для нас видається інше зауваження Р. Робертсона, згідно з яким «...підтримка локальності надходить значною мірою згори та ззовні. Чимало з того, що часто проголошують локальним, є насправді локальним, вираженим у термінах загальних рецептів локальності» [248, с. 49], причому припускається, що дані рецепти поширюються завдяки глобальним комунікаційним мережам. Інакше кажучи, «як бути локальним в наш час» ми дізнаємося з глобальних джерел інформації. Перевірити це твердження можна на нашому матеріалі.

г) *Вплив діяльності реконструктора на його/її власне повсякдення та залучення до неї його/її дітей або інших родичів.* Цей параметр має показати, наскільки реконструктор ототожнює себе із самою практикою реконструкції; ким він/вона є поза майстернею, сценою, обрядом або музеєм. Хоча історики, антропологи та соціологи надають все більшу увагу повсякденним практикам, спроби визначити повсякдення, як стверджує В.С. Вахштайн, раз по разу зазнають поразки. Звертаючись до напрацювань Л.Г. Іоніна, він нагадує, що типовим є визначення повсякдення через протиставлення: як будні – дозвіллю та святу, як життєва рутинна

– митям гострого психологічного напруження, пригоди [41, с. 147]. У такий нехитрий спосіб ми і будемо розглядати повсякдення в даній роботі, протиставляючи власне практику реконструкції іншим видам діяльності акторів. Фактично мова йде про *інтеріоризацію* традиційних навичок та знань і подальшу їхню *екстеріоризацію* в приватному житті. Якщо остання припускає стабільне залучення дітей або інших родичів реконструктора до аналізованих практик, можна розглядати цю ситуацію як спробу відтворення самого *акту традиції* (передання).

3.1. Реконструктори народних ремесел і промислів

Український поет кінця XVII ст. Климентій Зиновійв у своєму творі «Золоте чересло» перераховує майже півсотні сучасних йому ремісничих професій [див. 100], які в більшості своїй передавалися за допомогою традиції, соціального інституту майстрів та цехів. Якщо відвідати будь-який ярмарок т.зв. hand-made продукції початку XXI ст., то складеться враження, що й сьогодні кількість різновидів рукоділля є великою. Однак, по-перше, далеко не всі з них мають безпосередній зв'язок із до-індустріальними видами рукоділля; по-друге, саме воно в добу всеохопного фабричного виробництва має кардинально інший статус, ніж тоді, коли вироби ручної роботи творили весь світ речей. Цей статус значно ближчий до категорії *мистецтва*, ніж виробництва, чому сприяв, зокрема, і етнографічний дискурс кінця XIX – XX ст. Під впливом останнього традиційна реміснича продукція почала розглядатися не як антикваріат, а як «народне мистецтво» або «народна творчість» [див. 356, part 1].

Проте, як справедливо зазначає болгарська мистецтвознавчиня С. Янева, «поняття “народне мистецтво” має неясний об'єм і ймовірному його змісту складніше охопити сучасні процеси» [343, с. 50]. Зокрема, вона має на увазі, що деякі традиційні форми домашньої творчості (візерунки, кружева) «сьогодні знаходяться ближче до художнього ремесла, так як зазнають змін не тільки на функціональному та формальному рівні, але набувають товарного характеру та свідчать про деяку професіоналізацію виконавців» [343, с. 50].

Звичайно, товаризація та професіоналізація «кустарного» ремесла мала місце й раніше. Причому, відбувалось це переважно за несприятливих соціально-економічних обставин, і майстри вдавались до збільшення обсягів продукції через її спрощення і трансформацію. Ю. Смолій, спираючись на матеріали працівниці Етнографічної комісії при ВУАН Є. Берченко, проаналізувала соціально-економічні обставини, за яких традиційний стінопис с. Петриківка перетворився на «мальовку» і набув популярності широко за межами села і навіть регіону. Зокрема, розмальовували чужі хати за плату, а потім продавали і «мальовки» на папері «або художниці, що зажили особливої слави своїм мальованням, або ж дуже вбогі селянки, що для них плата за виконане мальовання є певна підмога. А часом це дівчата або жінки з фізичними вадами, що не дають їм працювати коло чого іншого» [цит. за: 272, с. 160]. На думку дослідниці, саме «мальовка» стала популярним способом приробітку в с. Петриківка, оскільки вона була дешевшою та зручнішою за вишивку, мала ширший ринок збуту і з нею працювали досвідчені майстрині, чий твори вважалися зразковими [272, с. 164]. Р. Шеремета-Мотиль описує подібну ситуацію з гончарством у с. Гавареччина, що на Львівщині: «Ремеслом у першу чергу займалися ті, в кого були неродючі ґрунти або ті, хто зовсім не мав землі», причому «зі збільшенням кількості майстрів по селах росло їх зубожіння» [334, с. 205].

Вивчення мотивації сучасних «народних майстрів» (вірніше, реконструкторів традиційних ремесел і промислів) дає нам змогу порівняти соціально-економічні обставини їхньої діяльності із тими, в яких знаходились «кустари» століття тому.

Однак перед тим, як перейти до викладу результатів нашого дослідження, варто зробити ще кілька зауважень з приводу ремісників-професіоналів. Як зазначалося у попередньому розділі, інституціоналізація та професіоналізація традиційних ремесел у ХХ ст. були структурами, що уможливили практику їхньої реконструкції на початку ХХІ ст. Професійні майстри, що здобувають відповідну освіту, навчаються за чітко визначеними програмами. Але їхня мотивація звернення до традиційної культури, джерела творчості, а тим паче вплив цієї творчості на повсякдення цими програмами не визначається. Як буде показано нижче, границі

між майстрами зі спеціальною освітою і ремісниками-аматорами практично немає³². Тим не менше, позаяк їхня діяльність охоплює саме сферу мистецтва, вона так чи інакше є індивідуальною творчістю, яка може варіюватися у спектрі від «академізму» до «примітиву». Те саме стосується і власне народних майстрів без спеціальної освіти, що займаються образотворчим мистецтвом (іконописом, вишивкою панно, народними картинами тощо) [181, с. 50].

3. Косицька у своїй статті, присвяченій сучасним майстрам традиційних мистецтв (в нашій термінології – реконструкторам), розглядає їхню свободу вибору як вияв «колективного» у загальному творчому процесі [155]. Матеріали цієї досить інформативної статті також частково використані у подальшому викладі.

Отже, одним із питань, яким ми цікавились, вивчаючи реконструкторські практики, було те, чому люди звертаються до традиційної культури, як з`являється цікавість до неї і бажання її відтворити (відроджувати). Так, одна з найвідоміших сучасних писанкарок, Оксана Білоус³³, за її словами, займалася рукоділлям (вишивкою, в`язанням) з дитинства, у будинку піонерів, продовжила займатись ним під час навчання у ВНЗ та у декретній відпустці, а традиційними ремеслами і писанкарством зокрема зацікавилась в гостях у мистецтвознавця М. Селівачова, у 1992 р. Дружина останнього, Наталія Селівачова³⁴, навчила саму О.О. Білоус розмальовувати писанки в рамках свого гуртка у Дитячій академії мистецтв при КПІ [108; див. дод. 1.6]. Згодом О.О. Білоус сама проводила заняття у цьому гуртку, а ще пізніше стала керівником нового гуртка при Київському Палаці дітей та юнацтва. Сенс своєї діяльності в якості майстрині вона пояснює словами подруги: «вона якось сказала мені, що у мене таке покликання – бути містком між минулим та майбутнім» [108; див. дод. 1.6]. Київський гончар Іван Бобков³⁵, народившись у родині столичних художників, судячи з його творчої біографії [102], наслідував життєву стратегію, властиву його сім`ї. У 1992 р. він закінчив художню школу за

³² Границя між неоязичниками з історичною або фольклористичною освітою і без неї вимальовується дещо виразніше, однак найчіткіше вона проступає у випадку з реконструкторами фольклору та організаторами етно-музеїв.

³³ О. Білоус народилась у 1965 р. в м. Київ, за фахом – вчитель географії та біології.

³⁴ В свою чергу, Н. Селівачова, киянка, бібліограф за фахом, опанувала писанкарство за спеціальною літературою, а також від своїх друзів з Волині, Василя та Богдани Парахіних [155, с. 305].

³⁵ І. Бобков народився у 1978 р. в м. Київ, за фахом – художник-кераміст.

напрямком розпису, однак на відділення кераміки художньо-промислового технікуму потрапив радше «волею випадку»: «Сильно покалічився, пропустив вступний іспит, залишились місця тільки на факультеті кераміки» [109; див. дод. 1.7]. Проте перед цим він зазначив: «У мене виходу не було, мене скоріше “захопили” ремеслом» [109; див. дод. 1.7], що й дає нам змогу припустити визначальний вплив на його життєву стратегію батьків або соціального середовища в цілому. В.О. Проценко³⁶ в інтерв'ю також зазначила, що фах художника-кераміста поступила «випадково», бо конкурс саме на цю спеціальність у КДАДПМіД ім. М. Бойчука був меншим за інші (втім, із гончарством як таким вона познайомилась під час навчання у Сумському вищому училищі мистецтв і культури ім. Д.С. Бортнянського) [122; див. дод. 1.23]. Реконструктори-ремісники родом з сіл та провінційних міст у своїх мотиваціях дещо відрізняються від столичних колег. Володимир Мишолівський з с. Лагодів (Львівська обл.) зайнявся соломоплетінням, виготовленням дідухів, з економічних міркувань – «для підробітку, адже в селах нема роботи» [52]. Економічний фактор також, вочевидь, був головним для полтавчанина Василя Покотила, який разом із дружиною займається вишивкою. Натомість Жанна Россипчук³⁷ відмовилась розголошувати обставини, за яких звернулась до гончарства: «Просто в якійсь момент прийшло розуміння, що “так треба”... Можна сказати, що від Боженьки подарунок» [123; див. дод. 1.24]. В одному з інтерв'ю майстриня обмежується містичними натяками: «Чогось не вистачало. Внутрішньо. Духовні пошуки, багато прочитано мудрощів. Одного чудового дня наче провидіння подарувало мені глину! Просто всунуло в руки! І світ змінився навколо» [91]. Мистецтвознавчиня К.Г. Богемська засвідчує аналогічний досвід у самодіяльних художників: «У творчості любителя превалюють містичні, інстинктивні імпульси та відчуття, що не піддаються усвідомленню... Насамоті вони спілкуються самі з собою, прагнучи набути щось, що дає їм можливість

³⁶ Проценко Валентина народилась у 1986 р. у м. Суми, на момент запису інтерв'ю мешкала в м. Київ. За фахом – художник-кераміст.

³⁷ Ж. Россипчук народилась у 1964 р. в м. Маріуполь. Має вищу технічну освіту, багато років працювала конструктором в Інституті електрозварювання ім. Є. Патона [90].

укріпитися у своїй життєвій позиції, розкрити те, що залишається незатребуваним, прихованим у їхній діяльності професійній» [27, с. 23].

Можна відзначити два типові акценти, які роблять майстри та майстрині, оповідаючи про *джерела* власної діяльності.

По-перше, це наявність вчителів – конкретних осіб, які далеко не завжди є носіями автентичної традиції, однак вважаються достатньо авторитетними, щоб навчитися у них даному виду ремесла. Як зазначалося вище, для О.О. Білоус такою була Н. Селівачова, а для неї, в свою чергу, - В. та Б. Парахіни. Сама О.О. Білоус за десятиліття творчості стала вчителькою для багатьох інших людей, деякі з них, наприклад, Зоя Сташук³⁸, також стали відомими писанкарками і мають своїх учнів. Ж.І. Россипчук, хоча й наголошує повному пріоритеті власного досвіду як джерела, також вказує особу свого вчителя – С. Довгопольського з Чернівців [123; див. дод. 1.24]. О. Костюченко³⁹, вишивальниця і лялькарка з Чернігова, опанувала мистецтво вишивки у носія локальної поліської традиції Н. Черняк, а також у В. Зайченко [215]. Наявність майстра-наставника, часом навіть не одного, так само характерна і для майстрів з фаховою освітою. Гончар І. Бобков мав цілу низку вчителів-керамістів у технікумі й КДАДПМіД ім. М. Бойчука, однак передовсім перейняв творчу специфіку у Ніни Федорової, гончарна майстерня якої тривалий час діяла на території Софійського заповідника [102]. Сюди ж відноситься регулярний обмін досвідом з такими самими майстрами – під час ярмарок, виставок, майстер-класів, у приватному спілкуванні. Слід зазначити, що наставництво у ремеслі є тим типом передачі практики, який існував і в традиційній культурі; власне, в таких випадках цілком доречно говорити про «передачу традиції» і в спільноті реконструкторів. Відрізняються, втім, способи пошуку майстра-наставника, вік учнів (як правило, це дорослі люди) і використання ними інших, додаткових джерел інформації про ремесло.

По-друге, це важливість власного регулярного досвіду, що дійсно видається центральною складовою практики даного типу. Ж.І. Россипчук пояснює це таким

³⁸ З. Сташук народилась у 1957 р. в м. Макіївка, живе в м. Київ. За фахом – технік електронної апаратури.

³⁹ О. Костюченко народилась у 1976 р. в м. Чернігів. Закінчила індустріально-технічний факультет ЧНПУ ім. Т. Шевченка.

чином: «Найперше моє джерело – це практика. Зі спеціальної літератури гончарству не навчитися, та й немає особливо такої літератури. Тут дуже важливо відчувати матеріал, вміти вести з ним діалог. Спершу просто брала і ліпила трипільські горщики» [123; див. дод. 1.24]. За її словами, до вчителя вона звернулася тільки тоді, коли «накопичила певну кількість знань, постійно практикувала – але все одно питання залишались». О.О. Білоус наголошує, що «Насправді немає якогось цілеспрямованого навчання писанкарству. Я не можу сказати, що прямо довго перебувала в учнях... Отак це освоюєш за кілька занять, а потім сама можеш експериментувати з різними техніками» [108; див. дод. 1.6]. Схоже під час інтерв'ю описав ситуацію І. Бобков: «Розумієте, є обмежена кількість традиційних керамічних форм – горщик, глечик, барильце, куманець, близнята... усі назвав. І ти так чи інакше маєш традиційну основу, а коли ти вже мільйон разів той горщик зліпив, то робиш його на автоматі, а далі вже фантазуєш. Можеш зробити той горщик з елементами барильця чи куманця» [109; див. дод. 1.7].

Втім, майстри згадують і про літературу, якою їм довелося користуватися. Ж.І. Росипчук цікавилась передовсім виданнями, присвяченими Трипільській культурі (з огляду на те, що вона згадує про її близькість із китайською культурою Яншао [243], можна зробити висновок, що це були передовсім науково-популярні видання), орієнтуючись на неї, створила авторську техніку плетеної кераміки (бо «у трипільців не було гончарного кругу, тільки плетіння» [243]). Цікаво, що З. Сташук також «побачила» писанкарські візерунки в орнаменті трипільської кераміки⁴⁰. Вперше помітити зв'язок між ними їй «допоміг» підручник з писанкарства американки українського походження А. Кміт, а згодом вона скористалась колекцією замальовок археолога М.Ю. Відейка [78]. О.О. Білоус згадує про каталог «Опис колекції народних писанок», укладений С. Кулжинським у 1899 р. за матеріалами приватної колекції російської дворянки К.М. Скаржинської (майстриня поставила собі мету відтворити всі представлені у ньому писанки), альбом Е. Беняшевського «Українські писанки» (1968 р.), праці Д. Щербаківського та

⁴⁰ Зауважимо, що якщо між цими орнаментами дійсно був зв'язок, то він міг бути зворотнім: українські писанкарки XIX – початку XX ст., випадково знаходячи уламки трипільської кераміки, могли відтворювати цікаві для себе знаки у своїх власних виробх.

М. Кордуби. На літературу як джерело опанування ремесла посилається також дніпровський майстер дерев'яного посуду М. Мальковський [199], з високою долею вірогідності можна припустити наявність такої у досвіді майстра вишивки В. Покотила (його твердження про французькі впливи та «альбоми мандрівних французів із замальовками» явно навіяні літературою) [236]. Таким чином, ремісники очікувано можуть використовувати для своїх реконструкцій як спеціальну етнографічну літературу, так і науково-популярну, яка іноді оздоблює їхню діяльність концептами зі сфери «фольк-історії».

Безсумнівно важливим джерелом для ремісників є автентичні зразки традиційної культури. Для О.О. Білоус, як і для інших писанкарів, такими є репродукції з каталогу С. Кулжинського, для Ж.І. Россипчук – трипільські керамічні вироби (хоч вони і не належать до української традиційної культури)⁴¹. В. Бесєдін відтворює західноподільський розпис посуду за ескізами носія локальної традиції В.Д. Верещинської [250]. В особливій нагоді тут стають музейні колекції – завдяки ним Н. Химиченко⁴² відтворює традиційні весільні вінки [256; 192], О. Костюченко опанувала техніку вибійки, спираючись на фонди Чернігівського історичного музею імені В.В. Тарновського [215]. В.О. Проценко ще під час навчання у виші користувалась матеріалами фондів Державного музею-заповідника українського гончарства в смт. Опішня, а нині значною підмогою для своєї діяльності називає велику кількість музеїв у Києві. Однак при цьому, за її словами, їй подобається поєднувати, напр., керамічну форму і візерунок, характерний для вишивки, тобто черпати натхнення з різних сфер народного декоративно-прикладного мистецтва⁴³ [122; див. дод. 1.23]. Для майстра вишивки Юрія Мельничука⁴⁴ значною віхою на його творчому шляху було вивчення зразків подільської вишивки з фондів Національного музею історії України у 1993 р. [155, с. 301-302]. Таку саму роль

⁴¹ Втім, судячи з фотографії сайту «Рукотвори», у доробку майстрині чимало традиційних українських гончарних форм [90].

⁴² Н. Химиченко народилась на Вінничині у 1934 р., на момент появи більшості публікацій про неї (2010-ті рр.) жила в м. Обухів. «Усе життя пропрацювала бухгалтером» [256].

⁴³ Втім, за її ж словами, переважним джерелом матеріалів для цього натхнення все більше стає Інтернет [122; див. дод. 1.23].

⁴⁴ Ю. Мельничук народився у 1963 р. у м. Київ. За фахом – географ. Тривалий час працював у НЦНК «Музей Івана Гончара», в т.ч. заступником генерального директора з науково-фондової роботи.

відводить «малим музеям» А.Г. Кулешов, засвідчуючи аналогічний російський досвід: «Останній різновид т.зв. малих музеїв якраз пов'язана безпосередньо з художніми промислами. На багатьох із них... є своя колекція найкращих зразків – виробів найвідоміших майстрів даного художнього центру, що відображають його типологію, зображувальні принципи, технологічні прийоми та особливості, тобто те, що становить місцеву традицію. На цих наочних прикладах вчать і молоді майстри промислу, і художники з інших ремісничих центрів і всі ті, хто хоче ближче познайомитися з... народним мистецтвом» [170, с. 137].

У деяких реконструкторів даної групи наявний деякий обсяг успадкованої інформації про ремесло: дехто міг опанувати його ази в дитинстві за традицією, потім здобути освіту в далекій від традиційної культури галузі, а згодом повернутись до ремесла в якості професії чи хобі. В якості прикладу можна навести ткалю Наталю Кіщук⁴⁵, яка «виткала перший ліжник у сім років», закінчила математичний факультет ЧНУ ім. В. Федьковича, після чого повернулася до рідного села і почала заробляти ткацтвом [92; 137].

Видом джерела, який рідко згадується майстрами або авторами їхніх життєписів, є консультація у професійного етнографа: зокрема, майстер соломоплетіння В. Мишолівський звертався за допомогою до Р. Кобальчинської, яка познайомила його зі зразками дідухів з різних регіонів [52].

У реконструкторів-ремісників, як правило, існують уявлення про фундаментально *локальний* характер традиційної культури. Втім, уявлення ці за своїм походженням та рівнем осмислення різняться. Так, О.О. Білоус під час інтерв'ю розлого описала відомі їй особливості писанкарських візерунків (їхніх кольорів зокрема) по регіонах України, особливо відзначивши Галичину та Східне Поділля («вони вважаються найдавнішими за походженням малюнків») [108; див. дод. 1.6]. В інтерв'ю журналу «Міжнародний туризм» вона зазначила, що її улюблена регіональна орнаментика писанок – з Курщини [цит. за: 155, с. 305]. Її учениця Зоя Сташук найбільше полюбляє орнаменти з Харківщини й Полтавщини

⁴⁵ Н. Кіщук народилась в с. Яворів (Івано-Франківська обл.) у 1982 р. За фахом – математик. Її чоловік, Ярослав Кіщук, 1977 р. нар., що також займається ткацтвом, має фах технолога радіоелектронної апаратури [92].

[155, с. 307], хоча найбільшим її здобутком мистецтвознавець П. Ганжа називає відродження «шулявської писанки», локальної традиції київського передмістя⁴⁶ [54, с. 91]. О. Костюченко зосереджується на відтворенні вишивки, вибійки та народної ляльки Східного Полісся, - ці уявлення можемо вважати результатом ґрунтовного знайомства з автентичними зразками народних промислів та науковою літературою. В. Мишолівський, щоправда без якоїсь конкретики, посилається на «етнографічні експедиції», стверджуючи, що «найбагатшими» на форми дідухів є Івано-Франківщина і Галичина порівняно з іншими регіонами, які перетерпіли «радянський культурний терор» [52]. В. Покотило також описує характерні для його краю, Полтавщини, регіональні особливості вишивки (білим по білому), однак щодо походження вузьколокальних особливостей (вишивка чорним по білому та по сірому у Машівському та Гадяцькому районах) наводить суто фольклорну легенду: «Колись татари налетіли і вбили все чоловіче населення. З туги жінки в тих районах шили тільки чорним» [236]. Інший підхід демонструє гончар Ж.І. Россипчук. Провівши дитинство в с. Трипілья, свої перші кроки у ремеслі вона також робила, орієнтуючись на форми місцевої, проте енеолітичної кераміки. З інтерв'ю і телепередачі за участю майстрині можна зрозуміти, що дані реконструкції вона вважає справжньою локальною автентикою [123; див. дод. 1.24; 243]. Крім того, вона приділяє значення місцю походження глини – Крим, Карпати, Центральна Україна – бо вони мають «різні властивості, різну енергетику» [123; див. дод. 1.24]. Певна річ, такі способи репрезентації локального уможливлені археологічними відкриттями кінця XIX ст., національною (етногенетичною) міфологією, яка набула поширення з кінця 1980-х рр., та паранауковим дискурсом, популярним з часів пізнього СРСР.

У питанні про локальну специфіку в реконструкціях цікавим видається досвід художників-монументалістів, що працювали на початку 1980-х років у Київському комбінаті монументально-декоративного мистецтва, а також у різьбярській

⁴⁶ Орнамент «шулявської» писанки було відтворено за описом колекції К. Скаржинської, що його здійснив В. Кулжинський [78].

майстерні В. Парахіна при Художньому фонді УРСР⁴⁷. Ентузіасти з цього середовища спробували відновити мистецьке використання овруцького рожевого шиферу, який в минулі століття слугував для виготовлення іконок [54, с. 167]. П. Ганжа наводить розповідь Валентина Шумакова, який належав до цієї групи художників і запозичував сюжети для творчості з літописних мініатюр, перероблював їх на рельєфи. Цікаво, що репродукції таких його творів публікувалися, наприклад, у збірнику під назвою «*Народне мистецтво українського Полісся*» (Львів, 1992) [54, с. 169-170], що зайвий раз підкреслює нерозбірливе або маніпулятивне використання категорії «народного» у радянському та пострадянському мистецтвознавчому дискурсі.

Що стосується впливу ремесла на *повсякдення* реконструкторів, то він багато в чому залежить від індивідуальності людини. Проте можна виділити й спільне. По-перше, ужитковість багатьох видів ремісничої продукції зумовлює її використання у власному побуті. По-друге, і ті, для кого традиційне ремесло є хобі, і ті, хто перетворили його на основний вид заробітку, працюють в межах сучасної економіки hand-made, що означає участь у різноманітних ярмарках, майстер-класах, збуту продукції через Інтернет⁴⁸ та соціальні мережі. Спостерігається тенденція до урізноманітнення видів творчої діяльності, особливо серед тих, для кого творчість є заробітком. Так, О.О. Білоус, вже ставши відомою писанкаркою, опанувала вибірку та виробництво медових пряників [193], які вже не мають стосунку до традиційної культури, але попит на них зберігається протягом року. Що стосується писанок, то в інтерв'ю 2016 р. вона повідомила, що не займається «цим зранку до вечора, та й навіть не цілий рік писанки роблю – так, навесні, коли багато замовлень і попит на них є» [108; див. дод. 1.6]. Досвід традиційного ремесла передає здебільшого за учнівською лінією. Власні діти О. Білоус (два сини) «коли були малими,.. розписали по одній писанці та й на цьому кинули, не пішли по моїх стопах» [108; див. дод. 1.6]. Дещо іншу ситуацію спостерігаємо у випадку Ж. Россипчук. Оскільки її ремесло (гончарство) має передовсім ужитковий характер, то, як вона стверджує, її власний

⁴⁷ Громадська організація при Спільці художників УРСР.

⁴⁸ Агрегатором творчості українських народних майстрів в мережі Інтернет є сайт «Рукотвори» (<https://rukotvory.com.ua>).

домашній посуд також здебільшого є саморобним, однак не завжди має традиційні форми; сама вона полюбляє полив`яний посуд, причому техніка виготовлення поливи є автентичною – з перемеленого скла [123; див. дод. 1.24]. У телепередачі на каналі «Культура» вона яскраво описує, як святкує Різдво: «родина збирається не тільки для того, щоб прямо святкувати, а щоб тихенько посидіти разом, згадати свій рід; на стіл ставимо пісні страви, а також – обов`язково – порожню миску для тих, кого немає» [243], однак в інтерв`ю прямо відповіла, що живе одна і не бачить сенсу говорити про передачу ремесла наступним поколінням її власного роду [123; див. дод. 1.24]. Таким чином, у передачі майстринею було відтворено образ того, «як треба» святкувати, а не її власний актуальний досвід. Протилежний приклад бачимо у випадку реконструкції весільних вінків та вишивання рушників Н. Химиченко: «Усе життя пропрацювала бухгалтером і, вийшовши на пенсію, з усією енергією, що в мене накопичилася, зайнялася творчістю», причому «до Надії Омелянівни долучилися дочка, онуки й правнучка. “Хто навчив цього всього прабабусю, ми не знаємо. Правнучка теж вміє вишивати, у школі на гурток вишивки ходить. Бо як це так: всі в роду вишивають, а вона не буде?”» [256]. Нерідко будучи працемісткими, ремісницькі практики дозволяють сповнити повсякдення досвідом реконструкції: за словами Н. Кіщук (разом з чоловіком займаються виготовленням вовняних ліжників у с. Яворів Косівського р-ну Івано-Франківської обл.), «взимку фактично весь час біля верстата проводимо, а то день би роком став» [92]. Їхні діти також активно залучаються до ремесла: «Славко дуже майстерно у 13 років прях нитку основи, а Юля вже заробила свої перші гроші на невеликих накидочках» [137]. Дружина І. Бобкова також займається гончарством: в момент запису нашого із ним інтерв`ю під час фестивалю «Коло майстрів» на території НЗ «Софія Київська» вона підміняла його в іншому місці на майстер-класі з цього виду ремесла.

Отже, на відміну від «кустарів» початку минулого століття, сучасні майстри традиційних ремесел перебувають в економічній та культурній ситуації, яка допускає значний вибір поведінкових стратегій. Їхнє звернення до традиційної культури нерідко мотивоване мистецьким середовищем, яке їх оточує (це ми бачимо на прикладі О.О. Білоус, І. Бобкова); можливістю заробляти «на себе» за відсутності

цікавих пропозицій на ринку праці. Іноді, втім, зустрічаються навіть містичні мотивації звернення до традиційного ремесла (Ж. Россипчук). Практики даної групи реконструкторів вкладаються до економіки hand-made, але складають лише одну з її частин. Причому, стосується це будь-якого просторового розміщення майстрів: у селі, містечку або великому місті. Можна відзначити лише деяку кореляцію між величиною населеного пункту і мотивацією майстра: естетичною, ідейною у випадку великого міста і більш прагматичною відповідно до зменшення його розмірів. Найцікавішим для нашого дослідження є те, що традиційні ремесла, навіть за наявності спеціалізованих середніх і вищих закладів освіти, передаються перш за все шляхом особистого наставництва. У цьому сенсі вони не втрачають свого *традиційного* характеру, хоча джерела їхнього опанування доповнились іншими видами (передовсім, науковою літературою та музейними колекціями). У майстрів переважно існує уявлення про фундаментально локальний характер традиційної культури, однак практично кожен із них у своїй творчості репрезентує різні локальні та регіональні стилі (писанкарства, гончарства, вишивки, соломоплетіння тощо), має серед них улюблені. Зустрічаються, втім, проекти реконструкції вузьколокальної специфіки («шулявська» писанка, різьблення по овруцькому шиферу), про що також піде мова у п.п. 4.1. Ремесло охоплює повсякдення майстрів у тій мірі, в якій воно є працемістким і в якій самі майстри бажають перетворити його на основне джерело власного заробітку. Діти та родичі майстрів рідко коли переймають їхнє захоплення, окрім азів ремесла (що, втім, може мати вплив на них у майбутньому), однак сама реміснича традиція припускає передачу знань і навичок від вчителя до учня, не вимагаючи від них кровної спорідненості.

3.2. Реконструктори фольклору (фольклористи-практики)

Група реконструкторів, що займається відтворенням традиційного фольклору, на наш погляд, є найбільш строкатою і проблематичною для наукового аналізу. З одного боку, пропонована нею репрезентація культурної спадщини вимагає значного заглиблення виконавців у матеріал і образ. З іншого, досить важко з дослідницькою метою упорядкувати все різноманіття сценічних «народних хорів»,

професійних і любительських ансамблів, сільських «клубних» колективів, гуртків юнацької самодіяльності й позашкільної освіти; провести виразні демаркаційні лінії всередині тієї багатозначної множини, що зветься «виконанням народних пісень і танців».

Як зазначає одна з провідниць Російського фольклорного союзу К.А. Дорохова, на середину 2010-х років «так само залишається невизначеним відношення фольклорного руху до “кореневих” фольклорних традицій... механізми спадкоємності культурних традицій у місті; окреслення межі між любительством і професіоналізмом; типологічні характеристики міських фольклорних ансамблів та їхня класифікація; взаємовідносини між вченими-фольклористами і практиками; поняття автентичності фольклорного виконавства; функції та контекст міського фольклорного музикування» [84, с. 6, 8]. Не претендуючи на розв'язання окресленого кола питань, ми так чи інакше торкатимемось їх усіх в цьому підрозділі, а також у п.п. 4.2.

Серед спроб класифікації фольклорних колективів в Україні, найбільш вдалими нам видаються наведені І.Г. Сінельниковим та Ю.І. Карчовою. Перший з них поділяє фольклорні колективи на а) автентичні (первинні, носії локальної традиції); б) міські вторинні або експериментальні ансамблі (як правило, молодіжні, студентські); в) стилізовані сценічні ансамблі (виконують обробки народних пісень); г) колективи, що виконують реставрований фольклор за архівними записами [266].

Ю.І. Карчова у своїй дисертаційній роботі розробляє схему-класифікацію сучасного народнопісенного виконавства [138, с. 105]. Окрім очевидного розрізнення первинного («автентичного») і вторинного («професійного») виконавства, у другому з них дослідниця виокремлює *сольне* і *колективне* (яке, в свою чергу, ділиться на *хорове* і *ансамблеве*). Хорове професійне виконавство, на її думку, існує тільки на основі «народно-академічної трансформації народнопісенної виконавської парадигми», а ансамблеве й *сольне* – на основі власне «народнопісенної парадигми», «народно-академічної трансформації» або «синтезу народнопісенної парадигми із народно-академічною і естрадною трансформаціями».

На перший погляд, ця класифікація є досить важкою для сприйняття, однак, як ми побачимо далі, виявляється напрочуд ужитковою, хоча і не всеохопною.

Взагалі, як і для інших «пост-соціалістичних» країн Східної Європи⁴⁹, для України є характерним конфліктне співіснування «видовищного сценічного фольклоризму» (часто іменованого «шароварщиною») і вторинного фольклорного виконавства, яке передбачає відносно точне відтворення традиційного співу або танцю й стирання межі глядач/виконавець.

Статті О.П. Жалюк [89] і Ж.П. Румко [255] дозволяють скласти враження про масштаби фольклоризму, заснованого на «художній самодіяльності», в межах лише однієї області – Вінницької. Як ми показали у п.п. 2.2, це явище культури виробляється і підтримується працівниками клубних закладів, будинків культури, а також деяких обласних центрів народної творчості. Обидві статті вчергове свідчать, що зразки їхньої діяльності з радянських часів принципово не змінилися. Два приклади такого роду будуть проаналізовані нижче.

Що стосується молодіжного фольклорного руху (МФР), то після 1991 р. його географія і склад суттєво розширились. Наприклад, у 1992 р. при Будинку дитячої та юнацької творчості смт. Нова Водолага (Харківська обл.) утворюється дитячий ансамбль «Вербиченька», керівники якого від початку зробили акцент на достатньо точному відтворенні традиційної культури Слобожанщини (звичайно, у формі, адаптованій для дитячого сприйняття) [183]. У 1993 р. київський гурт «Древо» почав «обростати гілочками». Першою був ансамбль «Володар» (кер. І. Клименко), який виник на базі музичної школи. У 2000 р. його вихованець О. Бут створив власний сімейний ансамбль «Буття», в якому від початку взяли участь також його батько, сестра і дружина, а на момент 2019 р. - вже понад десять осіб. У 2001 р. також одна з вихованок «Володаря» створює ансамбль «Лукині роси». У 1999 р. при НМАУ ім. П.І. Чайковського виникає ансамбль «Божичі», при ДонНУ ім. В. Стуса – ансамбль «Дивина», а при Кіровоградському музичному училищі – ансамбль «Гілка» (його учасники, переїхавши до Києва, у 2002 р. сформують гурт «Гуляйгород») [260, с.

⁴⁹ Див. гарні оглядові й аналітичні статті на матеріалі Словаччини [353], Польщі [25] та Румунії [354].

118-119]. Також можна згадати по ансамбль «Чачка» (м. Луцьк), який виник у 1999 р. [208].

Перераховані колективи найчастіше поєднують вокальну та інструментальну реконструкцію традиційного фольклору певного регіону (винятком є інструментальний ансамбль «Надобридень» при НМАУ ім. П.І. Чайковського). Неважко помітити, що більшість із них було засновано на рубежі 1990-2000-х рр., а також слабку представленість МФР на Західній Україні. Опрацьована нами література згадує про львівські ансамблі «Бурдон», «Родовід» [138, с. 102, 159] і «Коралі» [138, с. 119]. Н. Сербіна, згадуючи про цей факт, припускає, що так сталося в силу «більшої збереженості місцевих традицій, особливо в інструментальних ансамблях-“капелах”» [260, с. 119]. Крім того, у 2000-2010-х рр. на Галичині з'явилися музичні колективи, які поєднують автентичне виконання із фольк-роком і академічним вокалом («Перкалаба», «Курбаси», лемківські пісні у виконанні Х. Соловій).

На початку ХХІ ст. учасники МФР ініціюють проведення різноманітних етно-фестивалів («Країна мрій», «Шешори», «Етносвіт», «Орелі»), які стали середовищем спілкування, творчої взаємодії та відкриття «нових талантів». Чергова хвиля МФР (враховуючи плинність поняття «молодіжний») спостерігається після 2014 р., в умовах актуалізації національної ідентичності у багатьох громадян й зростання цікавості (в т.ч. комерційного попиту) до культурної спадщини. Інтеграційним центром даної хвилі став НЦНК «Музей Івана Гончара». Крім того, значно зростає популярність експериментальних гуртів і виконавців з фольклорною основою («DakhaBrakha», «Onuka», «Go-A» тощо).

Якщо схематично проаналізувати біографії найбільш впізнаваних завдяки літературі та медіа представників фольклорного руху «автентичного» спрямування (Є.В. Єфремова [312], М.Й. Хая [93, с. 177], К.П. Черемського [53], Т.В. Компаніченка [291], С.В. Данилейка [28; 271], О.В. Бута [37; 314], І.Б. Фетисова [308], С. Карпенко [160]), можна висувати таке. Є.В. Єфремов, К.П. Черемський народились у невеликих містах; М.Й. Хай і С. Карпенко – у селі; Т.В. Компаніченко, С.В. Данилейко та О.В. Бут – в Києві (хоча їхні батьки переважно походять з сіл),

І.Б. Фетисов – у Свердловську (суч. Єкатеринбург), однак переїхав звідти дитиною. Належачи до середовища інтелігенції, усі вони отримали вищу освіту, пов'язану з музикознавством і фольклористикою (лише К.П. Черемський має першу освіту іншого роду, медичну), - переважно у НМАУ ім. П.І. Чайковського та КНУКіМ. Усі перераховані особи займаються експедиційною діяльністю, більшість втілює це у наукових розвідках (в т.ч. монографіях), науково-дослідних проєктах, а також у педагогічній практиці різного рівня (від дошкільних закладів до ВНЗ). Більшість із них, особливо молодшого віку, займаються також концертною діяльністю на комерційній основі. Особливо цікавими видаються випадки С.В. Данилейка та О.В. Бута, батьки яких теж є фольклористами, діячами культури; втім, батьки К.П. Черемського і Т.В. Компаніченка також були відомими серед національно-орієнтованої радянської інтелігенції брежнєвської доби.

Для більш детального вивчення даної групи реконструкторів ми зосередимось на київських ансамблях «Окраса» (Омельченко Я.⁵⁰, Проценко В.⁵¹, Сопронюк Т.⁵²), «Щука-Риба» (Андрущенко С.⁵³), ансамблі «Родовичі» з смт. Нові Санжари Полтавської обл. (В. Тарасюк⁵⁴), сольному виконавці О.В. Зайці⁵⁵ (с. Калинівка Васильківського р-ну Київської обл.), а також на діяльності керівниць двох фольклорних студій: Т.І. Джигової⁵⁶ з с. Рівне Тарутинського р-ну Одеської обл. та В.О. Куценко⁵⁷ з м. Северодонецьк Луганської обл.

Обставини зацікавлення традиційною культурою у опитаних нами реконструкторів різняться, однак їх можна об'єднати в певні типи. Передовсім, В. Тарасюк і О.В. Заєць наголосили, що не «зацікавились» чи «захопились»

⁵⁰ Омельченко Яніна народилась у 1978 р. у м. Полтава, на момент запису інтерв'ю мешкала в м. Київ і працювала науковою співробітницею Інституту психології ім. Г.С. Костюка НАПН України.

⁵¹ Біографічну довідку див. у примітці 36 на стор. 102.

⁵² Сопронюк Тетяна народилась у 1998 р. у м. Рівне, на момент запису інтерв'ю здобувала філологічну освіту в НУ «Киево-Могилянська Академія».

⁵³ Андрущенко Степан народився у 1999 р. в м. Київ, на момент запису інтерв'ю здобував етнологічну освіту в КНУ імені Т.Г. Шевченка.

⁵⁴ Тарасюк Віталій народився у 1972 р. в смт. Нові Санжари Полтавської обл. За фахом – керівник фольклорних ансамблів (здобув освіту в Харківській державній академії культури).

⁵⁵ Заєць Віталій народився у 1990 р. в с. Фасова Макарівського р-ну Київської обл. На момент запису інтерв'ю проживав в с. Калинівка Васильківського р-ну Київської обл. За фахом – фольклорист (здобув освіту в КНУКіМ).

⁵⁶ Джигова Тетяна народилась у 1967 р., на момент запису інтерв'ю мешкала і працювала в с. Рівне Тарутинського р-ну Одеської обл. За фахом – вчитель образотворчого мистецтва.

⁵⁷ Куценко Вікторія народилась у 1963 р. в м. Северодонецьк Луганської обл. За фахом – режисер масових свят (здобула освіту в КНУКіМ).

фольклором, а вирости в ньому: «я виріс на хуторах Кобеляцького району і я, власне, в цьому жив» [127; див. дод. 1.28]; «я ріс... коло бабусь, тому мені от воно було цікаво: що там вони роблять, як вони співають» [111; див. дод. 1.10]. Звернемо увагу на різницю у віці (1972 і 1990 рр. відповідно), а також на те, що обидва інформанти мають вищу фольклористичну освіту, яка неминуче доповнює їхні знання первинної локальної традиції. В. Тарасюк навчався в Харкові у відомого етномузиколога В. Осадчої, а О.В. Заєць ще до вступу до ВНЗ був помічений Є.В. Єфремовим і ввійшов до складу київського «Древа». Видається суттєвим те, що обидва, здобувши освіту, зайнялися організаторською роботою в смт й селі, причому серед людей, значно старших за них самих (О.В. Заєць у 25-річному віці став завідувачем Будинку культури с. Людвинівка Макарівського р-ну Київської обл.). О.В. Бут, навчаючись на композитора у НМАУ ім П.І. Чайковського, пристав на пропозицію Є.В. Єфремова поїхати на байдаркову фольклорну експедицію. «Яскраві враження: вечірній спів ансамблю “Древо”, походи у села, спілкування із природними носіями фольклору раз і назавжди відвернули [його] серце від композиції до виконання фольклорної музики» [37]. Я. Омельченко, маючи музичну освіту на рівні музичної школи і здобувши вищу освіту психолога, займалась проектом з традиційними колисковими і «ті ж пісні, ну знаєте... як наче притягнули до себе, я вже зрозуміла, що я нічого більше ні слухать, ні співать не хочу [сміється]» [120; див. дод. 1.20]. Молодші інформанти, Т. Сопронюк і С. Андрущенко, у другій половині 2000-х рр. почали знайомитись із традиційною культурою у дитячих фольклорних ансамблях («Веснянка» при Рівненському міському палаці дітей та молоді й київські «Дай Боже», «Орелі» відповідно). Вже будучи студенткою НУ «Києво-Могилянська академія», Т. Сопронюк почала відвідувати «співи по вівторках», організовані В.О. Проценко, і долучилась до «Окриси», а С. Андрущенко разом з іншими вихованцями «Орелів» створив власний ансамбль, «Щука-Риба», при НЦНК «Музей Івана Гончара» [106; 126; див. дод. 1.4, 1.20]. Нарешті, Т.І. Джигова і В.О. Куценко зростали у болгарсько-українській родині в Буджаку та українсько-білорусько-татарській родині на Луганщині відповідно; за їхніми словами, з дитинства чули український фольклор (втім,

можемо припустити, що не традиційний, а трансформований). За словами В.О. Куценко, вона зацікавилась власне етнографією вже будучи керівником молодіжного театру при Палаці культури заводу «Азот» в м. Сєверодонецьк: «Меня поразило, что люди [на Трійцю] сначала идут в храм, стоят со свечами, молятся, потом выходят на улицу и там... начинают плясать, цыгане, черти, русалки и игры, игрища» [116; див. дод. 1.15]. Судячи з інтерв'ю, можемо також припустити, що зацікавлення фольклором і традиційним рукоділлям в обох випадках великою мірою обумовлювалось посадовими обов'язками з організації культурно-масових заходів.

В цілому, можна погодитись із С.К. Росовецьким, дещо перефразувавши його тезу щодо комерційності «фейклору»: економічна мотивація в Україні більш властива ремісничому фольклоризму, тоді як вторинні виконавці пісенного, інструментального, танцювального фольклору (передовсім у рамках МФР) частіше керуються честолюбством і патріотизмом [252, с. 137].

Що стосується *джерел*, то всі інформанти даної групи, окрім Т.І. Джигової і О.В. Зайця (який фактично є первинним носієм), згадали про польові фольклорні експедиції. Звичайно, малися на увазі експедиції різного ступеню складності й організованості. В.О. Проценко і С. Андрущенко брали участь в експедиціях, ініційованих НЦНК «Музей Івана Гончара» і орієнтованим на нього середовищем фольклористів; В.О. Куценко проводила навчальні експедиції в рамках позашкільного гуртка «Юні етнографи» на базі Центру туризму, краєзнавства та екскурсій учнівської молоді; В. Тарасюк також самостійно організовував експедиції для учасників свого ансамблю «Родовичі»⁵⁸. Всі ці експедиції мали чітку територіальну прив'язку (відповідно Київське Полісся, Сєверодонецький р-н Луганської обл., Новосанжарський і Кобеляцький р-ни Полтавської обл.), яка, в свою чергу, відобразилася й у практиках реконструкції фольклору на основі зібраного матеріалу. Звичайно, власний експедиційний досвід (часом багаторічний) мають учасники «Божичів», «Буття», «Рожаниці», гурту «Dakha Brakha», К. Кіндратенко (Катя Chilly) та ін. [138, с. 149, 168].

⁵⁸ Судячи з інтерв'ю, мова йде про достатньо ґрунтовну й методично-навантажену збиральницьку роботу: «ти їдеш до одного респондента разів двадцять-тридцять і поступово повертається пам'ять для того, щоб згадати... якісь більш древні пласти [пісні]» [127; див. дод. 1.28].

Взагалі, спілкування з первинними носіями пісенної традиції було стержневою ознакою МФР, починаючи з 1970-х рр. А.С. Кабанов в рамках своєї лабораторії фольклору (див. п.п. 2.2) навіть включав первинних виконавців до «ідеальної» структури міського ансамблю в якості «вчителів», за якими ієрархічно (або відцентрово) йшли «керівники» (заспівувачі), «ядро», «учні», «новачки» [133, с. 7]. Нам не доводилось фіксувати приклади такого роду структури в українських фольклорних ансамблях, тим не менше, сама участь в польових експедиціях переважно згадується фольклористами в категоріях піднесеного і навіть «ініціативного» досвіду.

Другим по значимості джерелом виступають записи первинних виконавців на аудіо- та відео-носіях (передовсім проєкти «Берви», «Поліфонія», фонди ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, КНУКіМ та НЦНК «Музей Івана Гончара»). Роботу із цим джерелом найбільш детально описав С. Андрущенко: «Спочатку слухаємо записи кілька разів, день-два всі просто слухають, щоб запам'ятати і мелодію, і слова більш-менш. Потім збираємось вже на репетицію і пробуємо спочатку прослухати, проспівати разом із записом, потім повторити вже без запису, і далі вже вислуховувати якісь нюанси. Основну мелодію вже всі вловили, потім тільки вислуховувати якісь нюанси, коректувати і доводити її до відповідного рівня» [106; див. дод. 1.4].

Утім, впродовж двох десятиліть ХХІ ст. реконструктори фольклору намагались також критично відрефлексувати використання цього типу джерел. По-перше, як зазначає керівник «Крالیці» І.Г. Сінельников, значну шкоду приносить практика, «коли за народно-виконавський еталон береться спів людей похилого віку, які мають певні вокальні недоліки (погану дикцію, шепелявість, слабке дихання), і тоді народна манера співу зазнає спотворюючих її впливів і через це перетворюється на щось подібне до кривляння, навмисного утрирування, вульгаризації співу» [265, с. 336]. Таку ж думку висловлює І.А. Кабанов: «Часто фольклористи приписують музичні характеристики окремих локальних ансамблів усій регіональній традиції, забуваючи про те, що стиль співу багато в чому залежить від конкретних виконавців, їх особистих якостей... не можна сліпо копіювати сільських співаків й

опускатися до бездумного наслідування їх» [134, с. 58]. Друге поширене зауваження стосується методики опанування манери співу. Оскільки більшість учасників МФР мають відношення до академічної музики, І.Б. Фетисов впевнений, що «дев'яносто дев'ять вторинних фольклорних колективів співають по нотах, навіть якщо вони не співають по нотах» [307]. Однак це «порушує природній процес “сприйняття-засвоєння-відтворення” народної пісні, який завжди був усним і мав інше підґрунтя» [185, с. 71]. Тим не менше, висловивши це зауваження, Г.В. Лобкова зазначає, що «розшифровка пісні потрібна виконавцю й керівнику ансамблю як інструмент пізнання матеріалу – всіх тонкощів заспіву, варіантів і розвитку мелодичної лінії» [185, с. 71].

Ще одним типом джерела є майстер-класи *всередині самого фольклорного середовища*. Так, В.О. Проценко зазначає, що для формування репертуару «Окраси» були важливими матеріали, почерпнуті з майстер-класів С. Карпенко і Г. Коропніченко [122; див. дод. 1.23]. Демонстрація виконавських навичок і пісенного матеріалу, відтак навчання і обмін ними, є особливо інтенсивним під час фольклорних фестивалів на кшталт «Жнив», «Осені весільної» тощо.

Опитані нами керівники фольклорних гуртків для написання сценаріїв «етнографічних реконструкцій» (наявність детально прописаного сценарію саме по собі є явищем, вартим аналізу – див. п.п. 4.2) використовують переважно методичну періодику (журнали «Позакласний час», «Берегиня» [110; див. дол. 1.9]), популярні етнографічні видання («Дзига. Українські народні й молодечі народні ігри та розваги» П.Г. Черемського, «Круглый год. Русский земледельческий календарь» за ред. А.Ф. Некрилової, «Дети в календарном круге» Г. Дайн тощо [116; див. дод. 1.15]), а також матеріали з мережі Інтернет. Втім, як вже зазначалося, В.О. Куценко (принаймні до 2014 р.) керувала активною експедиційною діяльністю в рамках позашкільного гуртка.

Для А.С. Кабанова вже у 1980-х рр. було очевидним, що «в міському колективі... репертуар важко обмежити орієнтацією на певний місцевий стиль... З одного боку, об'єктом вивчення і збереження традиції завжди є певний місцевий стиль... З іншого боку, одними й тими самими учасниками молодіжного міського

ансамблю успішно опановується не один, а декілька стилів, часто різні за жанровими характеристиками, фактурі, стилістиці, художній виразності» [113, с. 10]. Дійсно, з досліджених нами вторинних виконавців тільки «Родовичі» та О.В. Заєць орієнтовані лише на одну локальну пісенну традицію. Інші в своїй діяльності зосереджуються на певному макрорегіоні (Полісся, Лівобережжя, Центральна Україна, Кубань), однак репрезентують традицію різних його ареалів.

Окрім власне пісенної спадщини, фольклористи відтворюють також традиційну інструментальну музику, танці, народні обряди. Ці практики будуть детальніше розглянуті нами в розділі 4, зараз же звернемо увагу на ще один момент, дотичний до індивідуальності самих реконструкторів – відтворення традиційного вбрання. Судячи з наявних даних, учасники МФР звернулись до цієї практики у 1980-х рр., зокрема в РРФСР першим ансамблем, який «утвердив у сценічному відеоряді народний автентичний костюм» був «Народный праздник» [103, с. 46]. В.Н. Іванов називає це «закріпленням серед містян, які співають сільські пісні, теми фольклорного театрального перетворення», суть якого можна висловити у принципі «на сцені ми – копія автентичних виконавців» [103, с. 46]. Цей підхід, поширений і серед українських фольклористів, значно відрізняється від установок деяких вторинних виконавців фольклору, що працюють в «автентичному стилі» на Заході й навіть у Польщі. Так, фольклористи-практики Смітсонівського інституту (Вашингтон, США) ще у 1970-х рр. почали сповідувати «аскетичну естетику» відмови від сценічної видовищності (в т.ч. яскравих костюмів і стилізованої хореографії). При цьому, на думку Б. Кіршенблат-Гімблет, вони надавали перевагу *представленню* (presentation) самих себе, ніж *репрезентації* (representation) сценічного образу («копія автентичних виконавців») [356, р. 74]. Так само й М.-А. Біконт пише про «послідовне прагнення уникнути традиційного вбрання і всього того, що асоціюється зі сценою та будь-якою комерційною діяльністю», наявне у аналогічних польських фольклористів-практиків [25, с. 126].

Однак учасники українських та російських ансамблів радше розглядають відтворення традиційного вбрання на ряду з іншими видами рукоділля та ремесел в якості способу «краще заглибитися у світ традиційної культури» [95]. Така

установка повністю підтверджується нашими інформантами. Усі вони без винятку вказали на важливість виступів у власне давньому традиційному вбранні або реконструйованому за музейними зразками. Більш того, в кожному з ансамблів, які вони представляють, є люди, що займаються реконструкцією одягу (переважно жінки, хоча О.В. Заєць вказав на свої вміння плести постолі, прясти, ткати, знання з народної кулінарії та медицини [111; див. дод. 1.10]). При цьому зазвичай перевага надається регіону походження самого фольклориста: так, хоча Я. Омельченко і Т. Сопронюк співають в одному ансамблі, мають одяг зі специфічними рисами відповідно Полтавщини й Київського Полісся [120; 126; див. дод. 1.20]. В процесі реконструкції увага приділяється, зокрема, і матеріалу: Т. Сопронюк, наприклад, скаржилась на те, що вкрай важко знайти добре (не криво) зітканий льон природного (світло-сірого) кольору [126; див. дод. 1.20]. Важливими визнаються й особливості носіння одягу: В. Тарасюк звернув увагу на те, що для святкового чоловічого вбрання Поворскля є характерним носіння сорочок навипуск (із підперізуванням поясом), точніше, це відображає «старіші пласти традиційно культури», й саме до їхнього відтворення схиляються «Родовичі» [127; див. дод. 1.28]. Учасники київського МФР надають перевагу реплікам, а належним місцем для давнього одягу вважають музеї та приватні колекції [106; див. дод. 1.4].

Як і традиційні ремесла, вторинне виконання фольклору значно впливає на повсякденне життя реконструкторів. І. Павленко зазначає прямо і, на наш погляд, занадто оптимістично: «Сучасне освоєння традиційних контекстів культури виявляється, перш за все, у впровадженні її елементів у повсякденне життя учасників руху, власне, утворенні стійких “ритуальних” комплексів (спів, танець, обряд, мова, поведінка), які регулярно культивуються в осередках, об'єднаннях, народних хорах, ансамблях, клубах» [220, с. 725]. Утім, «впровадження елементів у повсякденне життя» може означати цілий спектр різних за глибиною залученості практик. А.С. Кабанов ще у 1980-х рр. в рамках своєї лабораторії ставив мету «повернути пісню у побут» шляхом створення «фольклорних ситуацій» (виконання традиційних пісень в органічному для них контексті) і «становлення пісні як моєї особистої... як мого досвіду» [133, с. 4, 5, 21].

Як зауважив в інтерв'ю наш наймолодший інформант, С. Андрущенко, фольклорний рух – це «середовище, спілкування, без якого я особисто не можу уявити свого життя» [106; див. дод. 1.4]. В.О. Проценко у вільний час організувала «співи по вівторках», на які запрошувала всіх бажаючих навчитися народному співу; декілька учасниць цієї дозвіллевої практики допомогли їй згодом сформувати ансамбль «Окраса» [122; див. дод. 1.23]. В. Тарасюк, почав формувати фольклорне середовище в смт. Нові Санжари з гуртка співів під баян при місцевому центрі культури. Однак згодом найбільш активні учасники (власне, ансамбль «Родовичі») почали збиратися в різних місцях – в парку, по хатах один одного – з метою співати у своєму колі, не орієнтуючись на концертну сценічну діяльність [127; див. дод. 1.28].

Останній момент, наявність стійкої практики «співів для себе» - не просто репетицій, а саме регулярних співів для власного задоволення і поповнення репертуару – дозволяє дещо згладити суперечність між «інтимністю» первинного фольклору і «публічністю» вторинного виконавства, на яку вказує, наприклад, Дж.Г. Файнберг [353]. При тому, що учасники вторинних колективів зазвичай лише малою мірою знайомляться з фольклором за традицією (у родинному середовищі), а виконавську майстерність опановують переважно у публічній сфері, нематеріальна складова традиційної культури міцно входить у їхнє повсякдення. Що стосується матеріальної складової, то найчастіше вона залучається при створенні фольклорного «образу себе», передовсім, через вбрання. Як зауважує Д.А. Радченко, «реконструкція є тілесною практикою, яка дозволяє пережити минуле за допомогою фізичного і психологічного досвіду» [242, с. 438-439]. На важливості всього комплексу матеріальної культури (власне, *побуту*) наполягають передовсім О.В. Заєць [111; див. дод. 1.10] та В. Тарасюк [127; див. дод. 1.28], які мешкають фактично у сільській місцевості, незважаючи на те, що отримали освіту в вишах Києва і Харкова й мають досвід роботи за спеціальністю у місті. При цьому вони

мають на увазі радше взаємозв'язок знань, навичок і речей, *наближення* до господарських умов, а не повну їхню реконструкцію, «повернення в минуле»⁵⁹.

Втім, оскільки вони живуть самі, неможливо прослідкувати, чи сприяє така установка зацікавленню й залученню дітей до традиційної культури. Однак В. Тарасюк зауважує, що діяльність «Родовичів» має в якості довгострокового завдання відновлення ланцюжка традиції («коли діти наших учасників почнуть співати своїм дітям колискові» [127; див. дод. 1.28]). Натомість діти трьох учасниць «Окраси» (В.О. Проценко, Я. Омельченко та В. Юрченко) відвідують фольклорні гуртки (зокрема, «Райгородок» С. Карпенко), беруть участь у «домашніх» співах, їздять із батьками на різноманітні фольклорні фестивалі, а також залучаються до традиційного рукоділля (гончарства, писанкарства, соломоплетіння). Наскільки можна судити з інших досліджених нами джерел [10; 201; 264], такі практики залучення дітей до реконструкторських практик в середовищі українських фольклористів є типовими. У С. Андрущенка, навпаки, до фольклорного руху причетні батьки [106; див. дод. 1.4]. Прикметними в цьому випадку є фольклористичні «династії» Бутів і Данилейків.

Керівники фольклорних гуртків Т.І. Джигової та В.О. Куценко зазначили, що у повсякденному житті люблять співати народних пісень (щоправда, серед названих – «Цвіте терен», «Черемшина» [110; див. дод. 1.9], веснянка «Благослови, мати» [116; див. дод. 1.15]). Звичайно, їхній час у повсякденні займає підготовка до «фольклорно-етнографічних дійств». Їхні діти (на момент запису інтерв'ю – вже дорослі), за їхніми словами, часом допомагають їм в організації такого роду дійств, однак не пов'язують своє життя зі сферою культурної спадщини (втім, син Т.І. Джигової здобув освіту етнолога) [110; 116; див. дод. 1.9, 1.15].

Від свого зародження на межі 1960-70-х рр. МФР в цілому робив ставку на максимально точне відтворення традиційних зразків і – принаймні, в окремих випадках – контекстів, «фольклорних ситуацій», що мали б переживатися в якості

⁵⁹ І.А. Кабанов, син А.С. Кабанова, натомість заперечує значення традиційних побутових навичок для «автентичного» оволодіння фольклором: «Нам не важливі самі по собі косіння трави, збір врожаю, копання картоплі, - все це не має значного впливу на стиль співу. Звичайно, свого часу все це певним чином впливало виконавців. Але зараз, як нам здається, щоб навчитися співати, не обов'язково вміти полоти чи доїти корову» [134, с. 62]. З наших інформантів схожої точки зору притримується Т. Сопронюк [126; див. дод. 1.20].

особистого досвіду⁶⁰. Ця позиція є двічі парадоксальною: виконання традиційного фольклору в «автентичному» стилі перетворюється на справу вузького кола спеціалістів⁶¹, які, в свою чергу, переважно є носіями сучасного міського *габітусу*. Відтак, навіть самі вони надають вкрай різні оцінки своїй діяльності. З одного боку, «фольклорний ансамбль виявляється тією лабораторією, в якому і реалізується принцип природного відтворення традицій народної культури» [185, с. 73], в середовищі якого може бути випрацювана «методика відродження фольклору в його “автентичному” прояві» [134, с. 50]. З іншого боку, як зазначає К.А. Дорохова, учасники міських фольклорних колективів є «носіями іншого світогляду, і ця межа нездоланна» [85, с. 88]. Однак, на нашу думку, Дж.Г. Файнберг висловлюється занадто категорично з приводу симулятивного характеру «фольклорного перевтілення» (*embodiment*), від якого реконструктор отримує задоволення [353]. Як сам він зауважує трохи вище, учасники фольклорних ансамблів (в даному випадку мається на увазі словацький танцювальний МФР, також із установкою на «автентичність») виступають посередниками між «народом» (творцем «народної культури») і широкою «публікою», позбавленою досвіду традиції.

Більш того, саме у цій групі реконструкторів можна спостерігати активне й цілеспрямоване залучення дітей до практик «дорослих», глибоку рефлексію над власною діяльністю і увагу до традиційної культури як цілісності знань, навичок і речового комплексу (*підручного*). Це обумовлює не просте копіювання традиційного фольклору, а прагнення виконати його *від себе*, не так привнести свою індивідуальність у фольклорний матеріал, скільки самим навчитися розмовляти й «мислити народнописенною мовою» [265].

Дещо осторонь від МФР стоїть театралізована «етнографічна реконструкція», інспірована радянськими моделями культуртрегерської діяльності. На предметному рівні вона проаналізована у п.п. 4.2. Що ж стосується її акторів, то можна відзначити дещо менший вплив традиційної культури на їхнє повсякдення,

⁶⁰ Слова К.А. Дорохової з приводу сучасного російського МФР цілком можна екстраполювати й на український матеріал: у русі наявна жорстка ідеологія, хоча сам він різношерстий [86].

⁶¹ Подеколи прямо лунають думки про його «елітарність», причому ця якість оцінюється позитивно. Див. виступ Н.В. Сербіної на круглому столі «Фольклор на сцені» при ДРЦРФ 11.05.2017 [97].

орієнтацію на шкільні й позашкільні методики, навчальні плани, принципи сценічної постановки.

3.3. Прихильники неоязичництва

Дослідження неоязичництва з етнографічної точки зору стало для нас відправною точкою для ширшого проєкту з вивчення практик реконструкції традиційної культури загалом. Аналіз наукової літератури, яка створює базис і контекст такого погляду на неоязичництво наведений у статті [167].

Слід зазначити, що під слов'янським неоязичництвом, поширеним в Україні на початку XXI ст., ми розуміємо комплекс світоглядних проєктів (реалізованих чи нереалізованих у організаційних формах⁶²), автори і послідовники яких ідентифікують себе в якості продовжувачів або спадкоємців релігійної і культурної традиції дохристиянської Русі та засновують свої практики, конструювання теорії на відомостях про слов'янське язичництво у історичних та інших («Велесова книга», фольк-хісторі) джерелах, а також на безпосередніх його пережитках в українській традиційній культурі. Люди, які створюють і беруть участь у цих світоглядних проєктах, дуже різняться за обсягом теоретичних знань, підбором джерел і обґрунтуванням своєї діяльності (як, зрештою, і в кожній виділеній нами групі реконструкторів). В історіографії склався стереотип, що соціальною базою неоязичництва є міська інтелігенція, зацікавлена у відродженні «національної духовності», яка не була б афілійована з певною світовою релігією. Цей стереотип має в якості свого джерела статтю російського антрополога В.О. Шнірельмана, видану ще в 1998 р. [335, с. 3]. Таку точку зору підтримує і українська дослідниця І.Г. Огорокова, яка називає українське неоязичництво «явищем суто міським... зосередженим в обласних центрах», «основою соціальної бази його є національно

⁶² Серед організаційно-оформлених неоязичницьких проєктів в Україні можна назвати «Великий вогонь» (перша громада виникла у 1992 р.), «Об'єднання рідновірів України» (zareєстроване у 2001 р., перша громада виникла у 1993 р.), «Родове вогнище Слов'янської рідної віри» (zareєстроване у 2003 р.), «Руське православне коло» (утворене у 2007 р.). До 2014 р. на території України діяли також неоязичницькі течії російського походження («Велесов круг», «Схорон еж словен»), однак після початку війни на Сході України російське за походженням неоязичництво представлено переважно неформальними мережами спілкування «анастасіївців» (послідовників В. Мегре) та «інглінгів» (послідовників О. Хіневіча). Неоязичницький рух можна умовно поділити також на політизованих націоналістів, для яких першочерговим є утвердження національної ідентичності, й майже аполітичних «езотериків», близьких до світогляду т.зв. New Age.

орієнтована інтелігенція» [214, с. 141]. Втім, спеціаліст з релігійного традиціоналізму С.А. Штирков вважає, що «роль інтелігенції у таких рухах не є тотальною» [337, с. 332].

Мотивацію, з якою люди звертаються до неоязичництва, в контексті «духовних пошуків людини міста» досліджувала О.О. Смержевська [273]. З п`яти біографічних випадків, які наводяться у статті, тільки в одному згадується про цікавість власне до народної культури. Лілія Чащіна (Магура) повідомляє, що на формування її (нео)язичницького світогляду вплинули три людини: «вчителька української мови, котра привила мені любов до народних свят», «одна далека родичка, яка була сільською знахаркою, бабкою-шептухою», а також (sic!) «вихователь з дитячого санаторію, що ще в радянські часи розповіла нам про такі речі, як аура, енергетика, медитації тощо» [273, с. 56]. Остання фраза показова. Як пише відомий російський фольклорист О.О. Панченко, «один з головних недоліків сучасних досліджень, присвячених пострадянським НРР [новим релігійним рухам], - мала увага до соціальних та ідеологічних проєктів останніх десятиліть радянської епохи, що являли собою ніби “невидиму релігію” “будівничих комунізму”» [221, с. 315]. Як вже зазначалося у п.п. 2.2, українське неоязичництво сходить до неформальних об'єднань пізнього СРСР, а також ідей та смислів, які «кочували» передовсім в середовищі інтелігенції того часу. Частина з них стосувалась традиційної культури й фольклору, частина ж – «езотеричних» уявлень і практик.

Всі інші опитані О.О. Смержевською так само, як і наші інформанти (різного віку та з різною освітою, див. дод. 1), кажуть про початкову невдоволеність християнством як світоглядною системою, пошук ідентичності, яка відповідала б духовним потребам і мала б «місцеве» походження, а також про особливе переживання навколишньої природи. Так описує своє звернення до неоязичництва (в даному випадку ототожненого із народною традиційною культурою) Кирило Клименко⁶³: «Подтолкнуло к этому понимание своего недостаточного воспитания и неготовности ко взрослой жизни, а традиционная культура помогает личностному развитию» [113; див. дод. 1.12]. Видається очевидним, що таке пояснення своєї

⁶³ К. Клименко народився у 1994 р. в м. Одеса. За фахом – історик.

мотивації немає нічого спільного з категоріями самої традиційної культури, але воно також є показовим для даної біографічної ситуації.

Один з наших інформантів, неоязичницький блогер Облак Осіян⁶⁴, на запитання про обставини зацікавлення архаїчними віруваннями відповів так: «З раннього віку за внутрішнім покликом спілкувався з природними стихіями. Пізніше, в пошуках духовного шляху знайшов себе в українському ужитково-декоративному мистецтві. Під впливом і захопленням його сакральними образами і мітопсиходелікою почав цікавитись слов'янами» [119; див. дод. 1.19].

Алла Качуріна⁶⁵ (Світослава Осіння) розлого описала обставини свого звернення до сучасного язичництва, серед яких і дитячий досвід знайомства з народною культурою⁶⁶, і особисті містичні переживання⁶⁷.

Володимир Петрушев⁶⁸, один із засновників екопоселення «анастасіївців» (напряму неоязичництва) «Райська долина» у Великомихайлівському районі Одеської обл., в інтерв'ю сказав про визначальний вплив на нього книг В. Мегре (засновника руху «анастасіївців»). У 2009 р. він переїхав до с. Великозименове, що пояснює таким чином: «решили мы с семьёй переехать в село, ведь по “буквице”⁶⁹ “город” – “горе роду”, а “родовое поместье” – “роду по месту”, то, что с самого начала для человека приспособлено... Мы очень хотим вернуть знания, которые раньше были у наших дедушек-бабушек... Когда человек переезжает в село, он так или иначе будет заниматься коровами, конями, пчёлами или резьбой, гончарством, скажем» [121; див. дод. 1.22].

Як вже зазначалося вище, обрядові практики неоязичників, як правило, відсилають до традиційних календарних обрядів і рідше – обрядів життєвого циклу.

⁶⁴ Облак Осіян (псевдонім у мережі Інтернет) народився у 1980 р., на момент запису інтерв'ю мешкав у м. Луцьк. За фахом – режисер-постановник масових свят.

⁶⁵ А. Качуріна народилась у 1964 р. в м. Охтирка Сумської обл., на момент запису інтерв'ю мешкала і працювала в м. Києві. За фахом – економіст-фінансист.

⁶⁶ «В нашій родині шанували народні традиції, хоча вони і були християнізовані: ми завжди святкували і Різдво, Колодій-Масляну, причому батько щораз нагадував, що слово “масляна” додалося пізніше, а спочатку було просто свято Колодія, я вже не кажу про Купайла, хоч ми тоді його разом з Іваном святкували» [112; див. дод. 1.11].

⁶⁷ «Я з дитинства цікавилася лікарськими рослинами, збирала їх і бачила дивні сни» [112; див. дод. 1.11].

⁶⁸ В. Петрушев народився у 1971 р. на Одещині. За фахом – технолог рибної промисловості. Після переїзду до села займається бджолярством.

⁶⁹ «Анастасіївці» розглядають давньоруську абетку і російську мову загалом як певний код, завдяки якому практично будь-які слова мають приховане, символічне значення або є акронімами.

Крім того, чимало неоязичників практикують індивідуальні обрядові дії, в яких часто використовують фольклорні замовляння та вирази. Текстуальний код цих обрядів (їхні «сценарії») нерідко створюються лідерами неоязичницького руху, але, як показують наші спостереження, «рядові» неоязичники редагують і доповнюють їх відповідно до своїх потреб.

Що стосується *джерел* обрядової практики неоязичників, то для більшості з них головним джерелом є мережа Інтернет⁷⁰. Процес добування і поширення інформації в такому випадку чудово описала російська філологиня К.Б. Рабей у дипломній роботі, присвяченій новітній міфології та обрядовості домашніх пологів (популярних і серед неоязичників): «Вагітна, вирішивши, наприклад, народжувати у воду, народжувати з чоловіком або здійснювати лотос-пологи... починає шукати інформацію, яка підтверджувала б її вибір. І, віднайшовши такий екскурс в історію предків, остаточно переконується у правильності свого рішення, зберігши спогад про те, що “так на Русі споконвічно робили, а значить, це правильно”. В подальшому вона вже сама починає давати поради іншим жінкам в усній формі або на тематичних форумах» [240]. Наші польові дослідження свідчать, що так само відбувається пошук і обмін інформацією в неоязичницьких колах. Наприклад, А. Тилік з «анастасіївців» висловила це таким чином: «По-моему, у нас к этому такое отношение: о, сегодня праздник – залезли в Интернет, посмотрели, что и как нужно делать – и отмечаем таким образом» [128; див. дод. 1.29].

Втім, нерідко використовуються і наукова, і науково-популярна література, а тим паче література зі сфери «фольк-історії». Двоє з наших інформантів-неоязичників, вже згаданий вище К. Клименко і Роман Миколаїв⁷¹, є за освітою істориками, а тому без складнощів послалися на праці Б. Рибаківа, О. Афанасьєва, В. Анічкова, М. Брайчевського, В. Сєдова, І. Фроянова, І. Морозова та І. Слєпцової [113; 118; див. дод. 1.12, 1.18]. Облак Осіянін, крім того, перерахував давньоруські літописи, вказав М. Гальковського, Л. Виноградова, а також художні твори Лєсі

⁷⁰ Віртуальна інфраструктура українського неоязичництва описана нами в окремій статті [168].

⁷¹ Р. Миколаїв народився у 1980 р. в м. Хмельницькому. За першою освітою – історик; у 2016-2018 рр. очолював департамент освіти м. Хмельницького.

Українки та Василя Короліва-Старого [119; див. дод. 1.19]. Борис Явір⁷² зазначив, що його ознайомлення з тематичною літературою почалося з різноманітних посібників з народознавства, довідників з міфології, літописів і твору лідера французьких «нових правих» Алена де Бенуа «Як можна бути язичником» [130; див. дод. 1.31]. Інші також згадали Б. Рibaкова (один із найпопулярніших серед неоязичників авторів!), С. Килимника, П. Чубинського, Г. Лозко [105; 131; див. дод. 1.3, 1.33].

Достатньо важливим і вкрай маловивченим залишається питання про те, яку частку в обрядовій практиці українських неоязичників посідає безпосередньо успадкована від батьків (або старших поколінь загалом) інформація про традиційну культуру. Тим паче, оповідаючи про свої джерела, інформанти-неоязичники часом висловлюються досить туманно: «Я дослухаюся до себе – коли у мене щось відгукується – це і [є] правильне (для мене – нащадка носіїв крові різних частин сьогodнішньої України)... Для загалу використовую дещо із “Волховника” Г. Лозко, дещо із переказових обрядів місцевостей Зах[ідної] України» [107; див. дод. 1.5].

Для виявлення обсягу та змісту цієї успадкованої інформації, а також закономірностей соціально-культурного досвіду її носіїв ми провели анкетування 9 неоязичників, яке можна доповнити матеріалами інтерв'ю - всього 23 прихильники неоязичництва з 11 міст і двох сіл⁷³ України [див. дод. 1, 2].

На запитання «Чи використовували Ви коли-небудь успадковану від батьків/дідів про народну культуру у рідновірських обрядах?» ствердно відповіли 10 опитаних, причому умовно саме «старша» частина, вікові межі якої між 35 (1985 р. нар.) та 66 (1954 р. нар.) роками. Опитані люди віком від 25 до 30 років наявність успадкованої інформації заперечили.

Семеро з тих, хто відповів на запитання ствердно, змогли конкретизувати, в яких саме практиках застосовувалась успадкована інформація. Троє з тих, хто відповів на запитання ствердно, але не зміг розкрити відповідь, є уродженцями

⁷² Б. Явір народився у 1985 р. в м. Тернополі. За фахом – педагог образотворчого мистецтва, на момент запису інтерв'ю працював у сфері поліграфії.

⁷³ Однак опитані є не корінними мешканцями цих сіл, а переїхали туди з міста; усі троє – прихильники «анастасіївського» руху.

великих або відносно великих міст (Одеси, Харкова і Тернополя), в той час, як попередні семеро – уродженці села або провінційного міста (Синельникового, Охтирки), або обласного центра, однак у першому-другому поколінні.

Зміст успадкованої інформації, що використовувалась опитуваними у рідновірських обрядах, є різноманітним, хоча й достатньо типовим: це елементи свят календарного циклу (випікання «жайворонків», розписування писанок, прикрашання хати очеретом та зіллям на Зелені свята, освячення продуктів на Спаси, «залякування дерев» під час Різдвяних свят), елементи весільного та поховального обрядів, замовляння від пристріту, традиційних святкових віншувань. Цікаво, що найстарший з опитаних, Геннадій Яценко⁷⁴, уродженець Луганщини, не зміг навести конкретних прикладів залучення успадкованої інформації до рідновірських обрядів, але вказав на «святковий дух», який пам'ятає з дитинства і який намагається відтворити тепер; також він вважає безпосередньо успадкованою річчю вишиту сорочку поч. ХХ ст. з київського Полісся, передану йому бабусею дружини (розрив локальної ідентичності при цьому він усвідомлює) [131; див. дод. 133].

Маємо припущення, що доля безпосередньо успадкованої інформації про традиційну культуру може варіюватися у рідновірських колах в залежності від соціального та регіонального походження інформанта. Можемо впевнено ствердити, що переважна більшість українських неоязичників мають типовий соціально-культурний досвід пересічного члену сучасного українського суспільства, який включає в себе також і залишки успадкованих традиційних практик та інформації про етнічну культуру. Частка останніх у досвіді кожного з них має варіації в залежності від соціального (у дихотомії місто / село) та регіонального походження сповідника, а також його віку. Ці практики та інформація також вводяться у контекст рідновірської обрядовості, однак їм рідко надається ключова роль, можливо, через їх фрагментарний і залишковий характер.

Прихильники неоязичництва перебувають у значно складніших стосунках із *локальністю*, ніж інші групи реконструкторів. Нерідко позиціонуючи себе як

⁷⁴ Г. Яценко народився у 1954 р. в смт. Тацине Луганської обл. Має вищу технічну освіту.

«слов`янський рух», вони ігнорують значні відмінності між традиційною культурою не тільки слов`янських народів, але й на території розселення одного етносу. Наслідком цього є конструювання аморфної множини «слов`янських символів», «слов`янського одягу», до яких зараховується все, що корелює з уявленнями неспеціалістів про Давню Русь і давніх слов`ян загалом. Втім, бувають випадки і підвищеної цікавості до локального в неоязичницькому середовищі – не в останню чергу, на нашу думку, це залежить від обізнаності його представників з науковою етнографічною та історичною літературою. Р. Миколаїв, наприклад, прямо вказав на те, що у рідновірській практиці хмельницької громади «Стріли Стрибога» намагається відтворювати календарні обряди, орієнтуючись на побачене та почуте в дитинстві в с. Шпиченці Деражнянського району Хмельницької обл. (колядки, щедрівки, купальські обряди) [118; див. дод. 1.18]. Облак Осіян зазначив, що «розмовляє на різних говірках Полісся», це дозволяє йому «залишатись в комунікації з духом народу». Також його «надихає одяг волинян княжої доби», він «планує пошити обрядову та повсякденну реконструкцію» [119; див. дод. 1.19]. Б. Явір вважає, що в своєму побуті виражає специфіку рідної Галичини через специфічну говірку, носіння капелюха, вус і «відсутність такої модної зараз бороди». В обрядовій практиці обмежується використанням примовок, віншувань [130; див. дод. 1.31].

Буває і таке, що неоязичницький клуб може свідомо реконструювати не тільки елементи слов`янських традиційних культур, але й танці «скандинавів, ірландців, шотландців» зокрема, послуговуючись критерієм «відтворюємо те, що подобається» (про одеський клуб «Лукомор`є») [113; див. дод. 1.12]. Рукоділля, яким нерідко займаються неоязичники (плетіння з соломи, різьба по дереву, ковальство), не має чіткої локальної прив`язки в цілому.

Розглядаючи ставлення даної групи до локальної культурної специфіки, неможливо оминати специфіку неоязичницького обрядового одягу: іноді він обмежується купленою вишиванкою, поясом, сукнею, а іноді становить окремий символіко-семантичний комплекс, відмінний як від традиційного, так і від сучасного вбрання. Наприклад, в деяких течіях українського неоязичництва

(«Родове вогнище» і «Руське православне коло») серед жерців в якості обрядового одягу побутує довга (до колін чи гомілок) сорочка з яскравим та складним візерунком біля горловини та на манжетах. Голова «Родового вогнища» В. Куровський, який народився у Хмельницькій обл., віддає перевагу візерункам, що нагадують традиційну вишивку центрального та східного Полісся, Слобожанщини та специфічно галицькі варіанти (пор. дод. 6 з 281, с. 73, 77, 105, 133); головним при цьому є наявність у візерунку восьмипроменевої зірки (аусекліса), яка є символом організації. Крім того, серед неоязичників (як українських, так і російських) існує стабільна «мода» на свастичні орнаменти [див. дод. 7]; трапляється використання в одязі орнаментів, характерних для рушників та іншого тканого приладдя. Під час свята Масляної у поселенні «анастасіївців» «Райська долина» (с. Великозименове Великомихайлівського р-ну Одеської обл.) у березні 2016 р., яке ми відвідали з метою провести польові дослідження, одна з ведучих була одягнена у дійсно традиційне місцеве вбрання «з бабусиної скрині» (втім, інші учасники свята – у стилізовані «на слов'янський мотив» сукні, спідниці або вишиванки).

Можна було б припустити, що неоязичники, в силу ідеологічного характеру їхніх (ре)конструкцій, мали б приділяти найбільше уваги впровадженню «традиційних» форм до свого повсякденного життя та інкорпорації дітей/молоді. Ольга Андрусенко⁷⁵ з Нікополя на запитання про вплив традиційних та реконструйованих форм на її власне повсякдення, згадала про екстер'єр та інтер'єр хати («алатирі⁷⁶ і сварги⁷⁷ на заборі, хвіртці, на ґратах дачі і в квартирі... вишивані рушники, скатерті»), а відносно того, чи її рідня та близькі цікавляться етнічними традиціями, - тільки те, що її - «дочка, зять, онуки – рідновіри» [105; див. дод. 1.3]. Р. Миколаїв, незважаючи на те, що у 2004-2015 рр. був заступником провідника цілої рідновірської течії, «Родового вогнища», і головою хмельницької неоязичницької громади, щодо впливу (ре)конструкторської діяльності на повсякдення, згадав лише божницю (домашній олтар), коротко описав перебіг

⁷⁵ О. Андрусенко народилась у 1960 р. в м. Нікополь. Має вищу педагогічну освіту. Очолює нікопольську рідновірську громаду «Православа».

⁷⁶ Прийнята серед українських неоязичників назва для позначення восьмиконечної зірки (аусекліса); за словами Р. Миколаїва, була запропонована ним самим і колом його однодумців у 2001 р.

⁷⁷ Прийнята серед українських неоязичників назва для позначення будь-якого символу свастичної форми.

сімейного свята («Ми збираємося всією родиною, я запрошую батьків, тещу з тестем, готуємо стіл, я освячую. Це проходить за нашим календарем, мої усі вже знають. На Провідну неділю, то вже всі родичі знають, я проводжу Тризну на могилах усіх дідів... Всі знають, що треба національне вдягати, це у нас вже такий сімейний звичай, усі поробили собі строї» [118; див. дод. 1.18]). Стосовно залучення дітей він обмежився лише фразою, що для них рідновірські практики – «частина життя». Припускаємо, що ця фраза означає поширене у рідновірських спільнотах залучення дітей до різноманітних обрядів і фольклорних реконструкцій (обмолот дідуха на Великдень в одеській громаді «Мокоша» - див. п.п. 4.2.4, ігри з крашанками та забавки на свято Ярила у миколаївській громаді «Білий хорт», танці та ігри в одеському клубі народних традицій «Лукомор'я» [113; див. дод. 1.12]). В цілому, так само відповіла і А. Качуріна, вона залучає дітей та онука до родинного святкування Коляди, намагається зацікавити їх народною культурою (в неоязичницькому тлумаченні). Для колег проводить заняття з писанкарства і виготовлення ляльок-мотанок [112; див. дод. 1.11]. Обряди в сімейному колі (а також індивідуальні) є основною власне неоязичницькою практикою і для І. Акруші: «Свята відбуваються в сімейному колі... В хаті [взимку], на подвір'ї – в літню частину року, оскільки взимку подвір'я відкрите для огляду сусідів. На домашньому святилищі паляться обрядові вогнища у всі пори року, приносяться пожертви до образу Святовита» [107; див. дод. 1.5]. Його молодший син зазвичай є «свідком і учасником обряду», але «з віком його ніхто примушувати не буде»; старші сини обряди в колі рідновірської громади на момент запису інтерв'ю відвідувати перестали [107; див. дод. 1.5].

К. Клименко завважив, що саме «довкола і заради відродження традиційної культури» будується його сьогоденне життя. Реконструкторська діяльність вплинула інтер'єр його помешкання (з'явився червоний кут, місце для домовика, різні обереги, ляльки, дідух), а також на осмислення ролі чоловіка в родині («я почав отримувати радість від хатніх справ» [113; див. дод. 1.12]).

Г. Яценко згадав передовсім про святковий одяг (як і всі інші опитані неоязичники) і зауважив, що хотів би носити вишивану сорочку як ужитковий,

повсякденний, одяг [131; див. дод. 1.33]. За час неодноразового гостювання у його київському помешканні у 2014-2018 рр. ми спостерігали, що етнічно-марковані речі й практики у двохкімнатній квартирі зосереджені передовсім у кухні: у дальньому лівому куті стоїть божниця (домашній олтар) з рушниками, зображеннями давньослов'янських богів авторства В. Крижанівського, дідухом – взимку; разом із дружиною вони свідомо віддають перевагу традиційним поліським стравам, а також саморобному глиняному посуду; прийом їжі починають із молитви-замовляння (характерним для рідновірів тут використання саме замовлянь, які мисляться «вільними» від християнських елементів). Втім, ані діти Г. Яценка (син і донька, мешкають в Одесі), ані донька його дружини від першого шлюбу не проявляють особливого зацікавлення традиційною культурою, хоча і ставляться до батьківського захоплення позитивно.

Б. Явір, який на момент запису інтерв'ю самостійно виховував двох дітей, зазначив, що для нього найважливіше, щоб діти «переймали саме філософську основу світогляду предків, а не зовнішні ознаки, як от стиль одягу (проста реконструкція) чи елементи обрядовості (стають зрозумілими тільки з філософською основою)» [130; див. дод. 1.31]. Він «проводить досить скромні святкування тих чи інших свят», читає їм «різноманітні міфи», розказує про «персонажів слов'янської міфології, а також про персонажів споріднених міфологій» [130; див. дод. 1.31].

«Анастасіївці», які виїхали до села мають сприятливіші й ширші умови для *інтеріоризації* традиційної культури. В. Петрушев (с. Великозименове Великомихайлівського р-ну Одеської обл.) займається бджільництвом, завів коня, їздить «у своє задоволення». Його дружина займається виготовленням оберегів (ляльок-мотанок, «домовичків»), вишиванням. Їхні доньки (обидві підліткового віку) були ведучими у хороводах на святі Масляної, про яке згадувалося вище. Наталя Рощина⁷⁸ з с. Салинці Немирівського р-ну Вінницької обл. також виготовляє «домовичків» та інші фігурки з шишок, яєчної шкарлупи і мотузки, розмалювала

⁷⁸ Н. Рощина народилась у 1960 р. З її слів, до захоплення неоязичницьким «анастасіївським» рухом багато років працювала крановщицею у м. Нікополь.

піч, пошила собі одяг, стилізований під власні уявлення про слов'янську традицію [див. дод. 8]. Втім, інших традиційних і етнічно-маркованих предметів в інтер'єрі та екстер'єрі її хати нами помічено не було.

Як справедливо зазначає дослідниця вірменського неоязичництва Ю. Антонян, прихильники таких рухів «намагаються відтворити у самих собі сконструйований на базі ідеалізованих уявлень тип людей і спільнот, які нібито генерували цей процес [культурну традицію] в минулому» [11]. На її думку, невідповідності між джерелами і результатами реконструкції не турбує більшість неоязичників, оскільки «вони посилаються не на джерела, а на самих себе як спадкоємців архаїчних творців “мови” відтвореної традиції» [11]. Однак враховуючи той факт, що ці люди водночас є успішно соціалізованими членами сучасного суспільства (і переважно мешканцями великих міст), їхні практики неминуче знаходяться у контекстах, неможливих для традиційних спільнот. Це стосується і узагальненого «слов'янського стилю», нечутливого до локальної специфіки. Вплив реконструкторських практик на повсякденне життя неоязичників стосується переважно оздоби їхніх осель, деяких мікро-ритуалів на кшталт молитов або замовлянь перед споживанням їжі, рукоділля, що має відсилати до сфери «традиційного». Діти неоязичників найбільш інтенсивно залучаються до означених практик у тих випадках, якщо родина переїжджає до села або передмістя, тобто свідомо наближає себе до екологічних і господарських умов, які вона асоціює з «традиційними» (Аркуші, Петрушеви), або ж якщо батьки дійсно виростили в умовно «традиційному» середовищі й мають гостре бажання зацікавити дітей, онуків світоглядом (Б. Явір) чи обрядовою практикою (А. Качуріна).

3.4. Організатори етнографічних музеїв та агросадіб

У цьому підрозділі ми зосередимось на власниках приватних етно-музеїв («етноекологічних музеїв-заповідників», за формулою І. Щербак [338, с. 64]), агросадіб, етнографічних колекцій, що експонуються за моделлю скансенів. Працівники державних етнографічних музеїв під відкритим небом в даному випадку цікавлять нас менше, оскільки є найманими працівниками, і їхні життєві стратегії

можуть бути пов'язані з музейною сферою як такою, а не конкретно із реконструкцією традиційної культури. Для дослідження ми обрали вісім прикладів з різних регіонів України:

- 1) еко-етно-садибу «Білочі» (с. Шершенці Кодимського р-ну Одеської обл.);
- 2) арт-резиденцію «Дідова хатчина» (с. Яворів Косівського р-ну Івано-Франківської обл.);
- 3) етнографічну збірку «Древо» (с. Козубівка Хорольського р-ну Полтавської обл.);
- 4) садибу «Козацька родина» (с. Маринівка Біляївського р-ну Одеської обл.);
- 5) агросадибу «Соколинний хутір» (с. Петрушівка Ічнянського р-ну Чернігівської обл.);
- 6) Етнографічний комплекс «Українське село» (с. Бузова Києво-Святошинського р-ну Київської обл.);
- 7) центр зеленого туризму «Фрумушика-Нова» (Тарутинський р-н Одеської обл.);
- 8) «Хутір Савки» (с. Нові Петрівці Вишгородського р-ну Київської обл.).

Локації 1,4,6-8 ми відвідали особисто, взяли інтерв'ю у координатора проєкту 3, у випадку проєктів 2 і 5 користувались інформацією з відкритих джерел. Усі проєкти, крім 6 і 7 (великі комерційні простори), розташовані на території населених пунктів. Усі вони без винятку є акторами індустрії т.зв. «зеленого туризму», тобто представлені на відповідному ринку і конкурують із аналогічними проєктами (садибами, готелями, розважальними комплексами) без етнографічної складової⁷⁹. Попит на туризм такого роду зумовлений появою у містян нового уявлення про ідеальну відпустку в селянській садибі, де «навколо бігають зайці, коні й корови спокійно жують траву на лузі, а гостей по-дружньому зустрічає хазяйський собака» [цит. за 315, с. 78].

Під час викладу основного матеріалу дослідження цієї групи реконструкторів ми будемо спиратися на змістовну дисертаційну роботу російської етнологині

⁷⁹ Втім, сегменти ринку, на якому вони представлені, все ж дещо різняться, див. нижче про приватну і публічну сфери.

К.В. Холлер «Австрийские фермеры в начале XXI века: традиции и инновационные стратегии». Незважаючи на те, що ця робота присвячена власне європейським фермерам, які «перетворюються на менеджерів», знаходячи додатковий заробіток у сфері послуг [315, с. 15], її висновки видаються релевантними і щодо перерахованих нами проєктів.

Ініціатори досліджуваних проєктів, власники етно-садиб в якості своєї первинної *мотивації* декларують високі цілі, іноді навіть із сентиментальним забарвленням. Дмитро Скорик⁸⁰ описує, що його знайомство із українською традиційною культурою відбулося в роки його вчителювання у недільній школі в Одесі, через бібліотеку, причому явно в процесі пошуку опор для національної ідентичності. На Кодимщині побував уперше під час пленерів Художньої школи ім. К. Костанді. Придбавши там садибу у 2008 р., він організував на її базі етнографічну експедицію за участі професійних фольклористів, в т.ч. з НЦНК «Музей Івана Гончара». Серед запрошених була і його майбутня дружина, Надія. Того ж року вони зіграли весілля за традиційним зразком, див. п.п. 4.2.3. Ще через два роки подружжя продало квартиру в Одесі й переїхало до с. Шершенці назовсім, з чого і розпочалась історія садиби «Білочі» («відчули, що це їхнє місце, їхнє служіння» [235]). Серед головного, що приваблює його у традиційній культурі, Д. Скорик називає можливість «творити свій світ, неймовірно різноманітний, яскравий» [125; див. дод. 1.26]. Засновники соціального проєкту «Дідова хатчина» Олег Луканюк і Дарина Фурманюк, пояснюють, що бажали б «мати місце в горах, куди приїжджатимуть після виснажливих робочих буднів у Львові», а разом популяризувати Гуцульщину, допомагати місцевим майстрам реалізовувати їхню продукцію [180]. Едуард Крутько⁸¹, який народився і виріс в селі, де у 2017 р. і заснував Етнографічну збірку «Древо», стверджує, що «прабабуся вчила шанувати батьківське і шукати в тому цінність», також на нього вплинула вчителька

⁸⁰ Д. Скорик народився у 1973 р. в Одесі. За першою освітою – викладач біології та хімії, за другою – релігієзнавець. Нині разом з дружиною та дітьми мешкає в с. Шершенці Кодимського р-ну Одеської обл., де займається молочним виробництвом (бренд «Від Пантюші») й «зеленим туризмом» (садиба «Білочі»). Подружжя Скориків також є засновниками етно-фестивалю «Кодима-фест».

⁸¹ Е. Крутько народився у 1995 р. в с. Козубівка Хорольського р-ну Полтавської обл. На момент інтерв'ю вивчав лікарську справу у ТНМУ ім. І.Я. Горбачевського.

української літератури, а також художні твори Г. Квітки-Основ'яненка, М. Гоголя, «Маруся Чурай» Л. Костенко. За його словами, в дитинстві він «просто стягував старовину, де що погано лежало в селі, в сусідів в закинутих хатах», і потім в старій родинній хаті «сформувалася невеличка колекція, такий собі етнографічний куточок» [115; див. дод. 1.14]. Ірина Лисицина⁸² каже, що заснувала садибу «Козацька родина» «з великої любові до української культури», але конкретизує, що ідея виникла у 2014-2015 рр. через запит департаменту туризму Одеської ОДА на екскурсії з «козацькою тематикою». Зважаючи на те, що до цього вона вже тривалий час працювала у сфері туризму, заснування садиби можна вважати також розвитком ще одного напрямку її власного туристичного бізнесу [117; див. дод. 1.17]. Микола Череп, засновник «Соколиного хутору», згадує про любов до своєї малої батьківщини, дитячі мрії на «козацьку» тематику, хоча задумав він свій проєкт після ознайомлення з польським досвідом агротуризму і почав його реалізацію у 2000 р. [263; 320]. Адміністраторка комплексу «Українське село» Катерина Тимошенко розповідає, що даний проєкт почався із побудови храму і громади, яка згуртувалась навколо нього. У 2009 р. біля храму встановили «цікавинку» - старовинну карпатську хату, щоб заохочувати інших відвідувати храм. «І почали нам помагати наші однодумці, друзі, знайомі, родичі інтерв'ю – так у нас з'явилася наступна хата, наступна» [129; див. дод. 1.30]. Втім, з неформального спілкування з'ясувалось, що питання про вигодонабувачів комплексу є складнішим. Олександр Паларієв⁸³ у 2006 р. відтворив першу (молдавську) садибу для свого батька, який колись був виселений з аналогічної радянською владою, а опісля довкола неї постав весь музейний комплекс «Фрумушики-Нової» [340]. Леонід Савка⁸⁴, за легендою, розміщеною на сайті «Хутору Савки», вирішив зробити етно-музей спонтанно: після того, як вони у 2004 р. придбали старовинну хату «для розширення городу», одного разу господар «прийшов додому і за вечерею сказав, що робитиму музей. Дружина

⁸² І. Лисицина народилась у 1963 р. в Одесі. За фахом – інженер-технолог зі зберігання й переробки зерна. Власниця туристичного агентства.

⁸³ О. Паларієв народився у 1958 в с. Нова Поляна Знаменського р-ну Кіровоградської обл. За фахом – економіст. З 1990-х рр. – підприємець у сфері паливної енергетики; у середині 2000-х рр. на місці колишнього військового полігону заснував вівчарський комплекс і при ньому – центр зеленого туризму.

⁸⁴ Л. Савка народився у 1955 р. За фахом – економіст.

спитала, а що в нас є? І я відповів, що є бабине жлукто, кошіль, макітра, решето і чоботи» [132]. Під час інтерв'ю, яке ми у нього брали, він пояснив свою мотивацію «високими цілями»: «Мені хочеться, щоб українська культура залишилась, українська мова, українське слово, українська пісня... І я можу частинку цього зберегти, то я скажу, що ми з дружиною стоїмо на одному із фронтів оборони, і ми не тільки обороняємося, ми наступаємо в своїх діях» [124; див. дод. 1.25].

Організатори приватних етно-музеїв і агросадиб послуговуються специфічним комплексом *джерел* з огляду на їхню мету: відтворення інтер'єру та екстер'єру традиційного помешкання. У всіх досліджуваних нами випадках використовуються «автентичні» будинки, тобто не зведені спеціально для музейних цілей, але пристосовані до них зусиллями і уявою організаторів. При цьому у проєктах 6, 7 і 8 будинки (або їхні креслення, плани, що також становить різновид джерела) привозились із інших адміністративних районів або навіть інших етнографічних регіонів. Етнографічний комплекс «Українське село» найбільше нагадує класичний державний скансен і представляє народну архітектуру з 6 регіонів України. Подружжя Савок після реставрації місцевої (с. Нові Петрівці) селянської хати 1786 р. побудови організували також перевезення на територію свого «хутору» хати дрібних дворян 1854 р. побудови із с. Мелені Коростенського р-ну Житомирської обл. («відомого сумішшю поліської та волинської традицій» [132]). Формування музейної архітектурної експозиції «Фрумушики-Нової» після облаштування першої (молдавської) садиби відбувалося таким чином: німецька хата першої половини ХХ ст. була перевезена із хутора Семисотка; садиба гагаузів була відновлена за спогадами старожилів гагаузьких сіл та оглядами будівель, що збереглись; садиба росіян реставрована за планом дому з села Руськоіванівка Білгород-Дністровського р-ну; креслення хати українців О. Паларієв привіз із Черкаської обл.; болгарська садиба відновлена за планом болгарської будови ХІХ ст. із с. Зоря Саратовської р-ну; помешкання євреїв реставроване за планом кібуцу межі 1920-1930-х рр. [340].

Відтак, ще одним достатньо поширеним джерелом інформації про традиційну культуру для даної групи реконструкторів є спогади місцевих мешканців, часто – своїх родичів та близьких. Молдавська садиба у «Фрумушиці-Новій» була

відновлена за детальними спогадами батька О. Паларієва. Текст, що оповідає про облаштування етнографічного музею, яскраво передає емоції старого чоловіка, а також його вказівки щодо «помилки» у реконструкції: «ворота були ширші і не того кольору, дім було трохи не так розгорнуто, сіновал був вище» [340], - ці неточності, вочевидь, не були допущені спеціально, чого не скажеш, про добудування ще однієї кімнати, яка мала певну, меморіальну, функцію. Розстановка меблів у музейних будівлях також відбувалась «за спогадами старожилів». Спогади слугували джерелом і для облаштування «Хутору Савок», зокрема батьків дружини господаря, які й самі від початку роботи хутору демонстрували гостям традиційну кулінарію та допоміжні практики на кшталт догляду за господарським реманентом – клепання коси тощо [132].

Безпосередньо пов'язана зі збором та фіксацією спогадів (а також предметів, які мали б перетворитися на експонати) практика – етнографічна експедиція. До неї вдавалися учасники проєктів 1, 3, 6, 7, 8.

Консультація або залучення професійних етнографів чи фольклористів до облаштування експозицій мало місце у садибі «Білочі» (господарка садиби, Надія Скорик, має фольклористичну освіту), «Дідовій хатчині» (її організатори дотичні до фольклорного руху, про який ішлося у п.п. 3.2), «Древі» (засновник Збірки серед спеціалістів, спілкування з якими на нього вплинуло, називає І. Перевертнюка, О. Дідик, Ю. Мельничука [115; див. дод. 1.14]), «Українському селі» (відтворення інтер'єрів відбувалося під керівництвом Олексія Долі [129; див. дод. 1.30]) та «Фрумушиці-Новій» (з 2014 р. О. Паларієв тісно співпрацює з етнологами ОНУ ім. І.І. Мечникова).

Що стосується власне етнографічної літератури, яка могла б слугувати джерелом інформації та показником *інформованості* даної групи реконструкторів, з інтерв'юювані нами особи називали переважно науково-популярні роботи: Ф. Вовка, О. Воропая, С. Килимника [124; 125; див. дод. 1.25, 1.26]. Д. Скорик зазначив: «Я більше, розумієте, не книжна людина, я людина емоційна», яка надає перевагу «живому спілкуванню з людьми... безпосередньо набутому досвіду»; зокрема, він згадав про спілкування з майстром вишивки Ю. Мельничуком,

співробітниками НЦНК «Музей Івана Гончара» і О. Шевчук з Одеського обласного центру української культури [125; див. дод. 1.26].

Нарешті, ще одним джерелом інформації і експонатів для музеїв такого роду є мережа Інтернет. І. Лисицина з садиби «Козацька родина» так висловила про те, за яким принципом збирала предмети для етнографічної колекції: «Много можно купить в Интернете, только деньги надо иметь. Ну и, скажу честно... я собирала по какому-то по наитию, по какой-то интуиции»; «Меня спрашивают: Ира, откуда ты знаешь, как одеваться, как танцевать, петь эти песни? А вот знаю и всё» [117; див. дод. 1.17].

Детальний аналіз екстер`єрів та інтер`єрів у даних музейних проєктах з точки зору того, як вони репрезентують традиційну культуру і чим по відношенню до неї є, міститься у п.п. 4.1.

Практика агротуризму передбачає злиття приватної та публічної сфери у власників садиб, етно- або арт-хуторів. Як пише К.В. Холлер, «в готелях, якими б комфортабельними вони не були, переважає громадська сфера, а на фермі – приватна», тому «повсякденність для одних стає екзотикою для інших» [315, с. 81, 88]. Дослідниця наводить думку Г. Баузінгера, який вважає, що селяни, власники садиб цілеспрямовано відповідали стереотипам про себе: вони грають «простих, фамільярних людей без церемоній», і це є «свого роду стратегією приваблення туристів». Однак К.В. Холлер вважає, що в більшості випадків цей «дружній настрій не штучний, а природний, він корениться у певних несвідомих установках поведінки фермерів по відношенню до людей» [315, с. 88-89].

У відібраних нами для дослідження випадках немає сенсу розглядати процес *інтеріоризації*, глибокого засвоєння і привнесення елементів традиції у власне повсякдення, стосовно організаторів проєктів 2, 6 і 7. «Дідова хатчина», як і масштабні комплекси «Українське село» та «Фрумушика-Нова» не є для них місцем проживання.

Е. Крутько також приїжджає до етнографічної збірки «Древо» лише влітку і за потребою. Однак, за його словами, захоплення традиційною культурою «формує коло спілкування, смаки»; Різдво, Великдень і поминальні дні він відзначає «з

різними нюансами», почерпнутими з етнографічних джерел [115; див. дод. 1.14]. Ці зауваження не є надто інформативними щодо впливу традиційної культури на повсякдення реконструкторів. Однак молодий колекціонер старовини також зазначив, що якщо буде влаштовувати своє весілля, то хоче зробити його за традиційним обрядом. Таке рішення може свідчити про готовність принаймні частини реконструкторів привносити елементи традиції якщо не у повсякдення, то у ключові моменти власного життя.

В усіх інших випадках організатори дійсно проживають на території або поблизу своїх проєктів, хоча з них лише родина Скориків спеціально переїжджала з великого міста до села.

За словами Д. Скорика, їхній побут «як таких переселенців з міста в село, він взагалі-то не вкладається в такі розмірені рамки людини, простої людини села. То єсть у нас мільйон проєктів і ми, як то кажуть, білка в колесі, тому ніякого такого традиційного побуту у нас нема» [125; див. дод. 1.26]. Тим не менше, за нашими спостереженнями, родина Скориків дотримується християнських постів, у повсякденні (втім, можливо, перед гостями?) надає перевагу одягу, наближеному до традиційного – з натуральних тканин і широкого крою, у присутності гостей у теплу пору року спільний прийом їжі відбувається на широкій веранді з глиняного посуду ручної роботи, в оточенні старовинних рушників, причому присутні сидять на лавах, встелених тканими налавниками. У 2012 р. Надія Скорик взяла участь у проєкті НЦНК «Музей Івана Гончара», присвяченому традиційному випіканню хлібу, під час якого дослідила форми й способи випічки у Кодимського районі й почала відтворювати їх у повсякденні [76; 125; 235; див. дод. 1.26]. Втім, основною сферою фермерської діяльності подружжя є молочна продукція, і в ній вони, звичайно, вдаються здебільшого до творчості та інновацій. Для святкових цілей у подружжя є повністю реконструйоване чоловіче та жіноче вбрання Південно-Східного Поділля. Їхні діти (троє хлопчиків різного віку) «занурені» в проєкти своїх батьків, беруть активну (по мірі їхніх сил) участь у реконструкції інтер'єру та екстер'єру старовинної хати на території садиби «Білочи», а також фольклорних реконструкціях

культурної спадщини району. Батько вважає, що принаймні старшому сину така діяльність цікава [125; див. дод. 1.26].

«Хутір Савки», за концепцію його творців, власне, родини Савок, передбачає відтворення широкого набору повсякденних, побутових практик: приготування їжі, носіння води у коромислі, зважування предметів за допомогою старовинних гирьок, ковальства, догляду за квітником, плетіння з соломи тощо. Організація всього простору і цих практик неминуче передбачало їхнє «пропускання» крізь себе. Л. Савка в інтерв'ю зазначав, що «я пам'ятав дещо, наприклад, жернова, млин – то я його бачив, це я реально носив і це робив, а тоді я вже став вивчати» [124; див. дод. 1.25]. На початку діяльності садиби в якості власного одягу для ролі екскурсоводів та «живих експонатів» родина спочатку придбала сценічні костюми, однак згодом відповідно до етнографічної літератури взялася за пошив автентичного (не виключаючи навіть взуття – постолів). Син Л. Савки також із зацікавленням ставиться до реконструкції традиційної культури, причому, за словами господаря, його ставлення навіть більш суворе: «Я, наприклад, одягаю, наприклад, якусь там старовинну свиту і інколи дозволяю собі, наприклад, і сісти. То син каже: “Ні, батьку, сісти в ній ти не маєш права, це не твоя свита, то надбання і ми тимчасово”» [124; див. дод. 1.25].

На нашу думку, родина Скориків і родина Савок найбільше уваги приділяють *інтеріоризації* елементів традиційної культури. Мешкаючи в сільській місцевості й будучи включені до повсякдення села, хай навіть цілком сучасного, а зверх того реконструюючи практики села традиційного, вони «привчають» своє тіло до певної постави, рухів, носіння певного одягу тощо. Як зазначав П. Бурд'є, «соматизація культурних навичок є конструюванням несвідомого» [35, с. 324]. В даному випадку ми погоджуємось із К.В. Холлер щодо поведінки власників агросадиб і доповнюємо її спостереження ідеєю, що особа здатна *випрацювати* у себе певний тип поведінки, який відповідає її уявленню про поведінку носія традиційної культури, а також *очікуванню інших* (гостей, туристів) стосовно такої поведінки.

У випадку І. Лисициної з «Козацької родини» ми можемо відзначити високу насиченість традиційною атрибутикою (вишивкою, витинанками, ляльками-

мотанками і глиняним посудом, а також доріжками, скатертинами і залавниками) її власного помешкання [див. дод. 9]. Вона так само брала безпосередню участь у реконструкції старовинного помешкання, яке тепер використовується в якості музею, брала участь у майстер-класі О. Косміної з пошиття гуні, самотужки шила плахти тощо [117; див. дод. 1.17]. Тим не менше, судячи з наших спостережень, інших практик, які мали б відношення до традиційної культури, до власного побуту І. Лисицина не вводила. Її син активно цікавиться військово-історичною реконструкцією періоду II Світової війни (зокрема, радянськими партизанами), однак не традиційних ремесел, обрядів чи фольклору.

Про повсякдення М. Черепа, власника «Соколиного хутору» на Чернігівщині, ми можемо судити лише з текстових джерел, представлених в Інтернеті, й достатньо інформативної відеопрезентації. Враховуючи таку обмеженість джерел, можемо відзначити декілька моментів. М. Череп зосереджується радше на формах козацької старовини, які припинили передаватися за традицією у Наддніпрянській Україні до початку XIX ст. (якщо не раніше); щоправда, він знайшов лінію культурної передачі, яка суттєво допомагає у реконструкції цих форм – культуру кубанських козаків [274; 309]. Він свідомо розділяє їх на дві гілки (уявну «запорозьку» і кубанську), однак у кінному театрі при «Хуторі» репрезентує радше сценічні образи, з яскравими атласними шароварами, сучасними вишиванками і міні-спідницями у дівчат-акторок. В інтерв'ю порталу «Чернігівщина туристична» М. Череп розповідає: «Ми з сином Дмитром тримаємо власну конюшню, там у нас з десяток коней. Знімаємося в кінофільмах, за нашою командою коні сідають, лягають, вивозимо “поранених” – так як це відбувалося раніше» [263]. На «Соколиному хуторі» представлено достатньо широкий набір експонатів, у збиранні/придбанні яких, як і в організації простору, господарі безперечно брали участь. Однак враховуючи, що комплекс має розважальну спрямованість (серед доступних для відвідувачів активностей: стрільба з луку, варіння куліша, чеканка монет [263]), можна зробити висновок, що діяльність, яка дійсно може впливати на повсякдення М. Черепа – *військово-історична реконструкція козацького періоду*.

Нами було досліджено вісім прикладів організації приватних етнографічних музеїв та агросадиб. Усі вони знаходяться в сільській місцевості (на різній відстані від міських агломерацій) і включені до процесів розвитку спільнот, до яких вони територіально належать. Тим не менше, більшість із них була заснована людьми з вищою освітою (щоправда, не етнологічною чи фольклористичною), з-поза меж цих самих спільнот⁸⁵, з сентиментальних, ідеологічних або комерційних міркувань. При цьому в якості майданчика була використана сільська народна архітектура кінця XVIII – першої половини XX або її відносно точні реконструкції за планами. Увага локальній специфіці приділяється у 5 випадках і ще в одному – специфіці шести етнографічних регіонів України одразу. У двох випадках організатори зосередились на уявному «козацькому стилі», частково кітчевому, частково – традиційному кубанському. Найважливішим для даного розділу є питання про вплив реконструкторських практик на повсякдення. Дослідження виявило широкий діапазон варіантів: від глибокої інтеріоризації елементів традиційної культури (подружжя Скориків і подружжя Савок⁸⁶) до майже повної відсутності такого впливу (О. Паларієв, адміністратори «Українського села»). Між цими крайнощами більш поширеним видається варіант з адаптацією елементів традиційного декору до інтер'єру та екстер'єру власних помешкань, реконструкцією святкового народного вбрання, участі у всеукраїнському фольклорному русі. Способи репрезентації культурної спадщини, задіяні в кожному із досліджуваних випадків, будуть детально проаналізовані у п.п. 4.1.

Висновки розділу 3

У цьому розділі нами було проаналізована низка «біографічних ситуацій» осіб, які в тій чи іншій формі займаються реконструкцією української традиційної культури. Тепер на їхній основі ми можемо спробувати скласти «колективний портрет», щоб експлікувати тип суб'єктивності, який породжує практику реконструкції і сам формується («до-формується») нею.

⁸⁵ За винятком «Древа» і, можливо, «Соколиного хутору».

⁸⁶ Як і у випадку з іншими групами реконструкторів, глибокій інтеріоризації сприяє проживання у сільській місцевості, часткове наближення до екологічних та господарських умов, характерних для традиційної культури.

Прикметно, що в усіх виділених нами групах (ремісники, фольклористи-практики, неоязичники, організатори етно-музеїв) приблизно порівну представлені жінки й чоловіки в широкому діапазоні віку (роки народження наших інформантів – від 1950-х до 1990-х). Стосовно просторової мобільності вони демонструють такі чотири стратегії: а) народились у селі / містечку, переїхали навчатися й працювати до великого міста; б) народились у селі / містечку, отримали освіту у великому місті, повернулись до села / містечка в) народились у великому місті, продовжують там мешкати; г) народились у великому місті, отримали освіту, переїхали до села. Кожна з цих стратегій не виключає тимчасової мобільності, іноді нап`язаної з практиками реконструкції (напр., коли організатори етно-музеїв не мешкають поруч із ними постійно). Важливо зауважити, що всі наші інформанти мають вищу освіту (пов`язану або не пов`язану з етнологією та фольклористикою), а це, в свою чергу, означає певний тип успішної соціалізації у сучасному суспільстві. Через це вкрай цікавим є питання про мотивацію, обставини звернення цих осіб до етнічної культури.

На основі отриманих даних можна зробити такі висновки. В усіх групах присутній наратив про сентиментальні мотиви зацікавлення старовиною («з великої любові до України», яскраві емоційні враження від ремесла, первинного виконання фольклору тощо), пошуки етнічної/національної ідентичності або її утвердження, пропаганда. У ремісників та організаторів етно-музеїв також виразно присутня економічна мотивація, якої взагалі не спостерігається у інших двох групах (хоча фольклористи-практики і неоязичники «постфактум» також можуть монетизувати свої практики). У цьому контексті можна відзначити, які народні ремесла є найпопулярнішими для реконструкції: вишивка, гончарство, писанкарство, лялькарство, соломоплетіння, малярство, тобто ті, в яких найлегше можна проявити «авторську фантазію» і, разом з тим, які є комерційно затребуваними в якості декору. Таким чином, на макро-рівні практики реконструкції етнічної традиційної культури підпорядковуються логіці культурно-туристичного підприємництва та логіці розбудови ідеології національної держави, але самі реконструктори можуть вплітати у цю справу щось «від себе», інші мотиви та орієнтири (можна сприймати

це як підтвердження тези П. Бурдьє про задоволення матеріальних або символічних потреб за рахунок практики).

Наприклад, звернення до народного ремесла може бути мотивоване мистецьким середовищем, яке оточує людину, продовженням життєвої стратегії, характерної для її родини або й просто випадком під час вступної кампанії (на таку «випадковість» вказали двоє інформантів). До вторинного фольклорного виконавства особи, народжені після 1991 р., прийшли через інституціоналізовану діяльність дитячих фольклорних гуртків та студій. Для деяких неоязичників вирішальним було читання специфічної літератури. Крім того, неоязичники, а також ремісники, згадують про містичні мотивації. Під час дослідження неочікувано з'ясувалась важливість «невидимої релігії» радянської інтелігенції (еклектичного комплексу паранаукових, теософських, орієнталістських ідей, часто доповнених національною міфологією і фольк-хісторі). Її вплив спостерігається у всіх чотирьох групах реконструкторів.

Як можна побачити, всі наведені типи мотивацій так чи інакше (навіть ті, в яких домінує економічний фактор) торкаються проблеми ідентичності та автентичності (персональної та культурної). В якості їхнього узагальнення наведемо слова А. Черних (вжиті, щоправда, дещо в іншому контексті): «Прагнення “триматися разом” виявляється способом “одомашнити”, зробити зрозумілим та керованим оточуючий світ, який у своїй глобальній версії починає загрожувати людській ідентичності. Вихід з глобального до локального є поверненням до реальності» [321, с. 43]. Однак, як слушно зауважує К. Бут: «Моделі ідентичності складнішають, коли люди обстоюють локальну лояльність, але прагнуть ділити з іншими спільні глобальні цінності та стилі життя» [цит. за: 226, с. 79] (саме з такою ситуацією ми стикаємось у випадку з більшістю реконструкторів традиційної культури). Тут у нагоді стає міфологізація «безлічі рівноправних версій» традиції, уможливлена дистанційованістю від останньої [26, с. 63]. Р. Бендикс справедливо пише, що «пошуки автентичності є своєрідним бажанням, водночас модерним і антимодерним. Вони спрямовані на відтворення сутності, чия втрата може бути усвідомлена виключно через модерність і чие відтворення є можливим тільки

завдяки методам і сентиментам, створеним в модерну добу» [346, р. 8]. Однак чи дійсно реконструктори не *взаємодіють* з механізмами самої традиції, що, як відомо (див. п.п. 1.2), продовжують існувати у модернізованому суспільстві?

Незважаючи на розбіжності у поглядах дослідників, спільною для них є точка зору, що джерелом інформації про культуру у традиційному селянському суспільстві була сама його соціальна реальність, сконструйована за допомогою певного набору етнічно маркованих форм і практик, а «інструментами» передачі – усний текст і особистий приклад, тобто *безпосередня* взаємодія та комунікація між різними поколіннями носіїв даної культури⁸⁷. Реконструктори як діти пост-традиційного суспільства з необхідністю звертаються до *записаної, архівованої* або *музеєфікованої* старовини. Для всіх виділених нами груп важливим джерелом є мережа Інтернет, в якій зустрічається інформація вкрай різного ступеню впорядкованості (від сумлінно паспортизованих відеозаписів фольклору до багато разів переписаних текстів сумнівної достовірності). Тим не менше, ремісники найчастіше вказують на конкретних наставників, від кого вони перейняли знання і навички; надзвичайно поширеною серед них є також робота з музейними фондами, в яких зберігаються зразки продукції локальних ремісничих традицій. Представники інших трьох груп реконструкторів (включаючи й неоязичників) мають досвід польових етнографічних / фольклористичних експедицій – щоправда, різного рівня складності й організації.

У праці «Der lange Schatten der Vergangenheit» («Довга тінь минулого») А. Ассман розмірковує над тим, як індивідуальний досвід людини перетворюється на «культурну пам'ять» суспільства, тобто «екскарнується», кодифікується, переходить на певні матеріальні носії. Власне, термін «культурна пам'ять» вживається нею як альтернативний до «традиції» і «спадщини» із метою підкреслити «динаміку забуття й пригадування, яка завжди присутня в культурі» [14, с. 32]. Однак німецька дослідниця оминає питання, чи може бути ця культурна пам'ять повторно «інкарнована» («ре-інкарнована») в особистий досвід людини. Це питання дійсно безглузде для теми, на якій вона зосереджується (Голокост), однак в

⁸⁷ У «процесуальному» погляді на фольклор і народну культуру ця точка зору ще більш радикалізується.

багатьох інших контекстах воно актуальне. На нашу думку, «екскарнований» медіа-носієм досвід певної людини цілком може бути пережитий в якості особистого іншою людиною (інакше, в разі цілковитої унікальності досвіду кожного, він не міг би бути й «екскарнований» взагалі).

Відтак, якщо фольклористи-практики вивчають пісні за відеозаписами чи фонограмами первинного виконання, а тим паче в умовах безпосереднього спілкування з носіями, сам процес навчання є *подібним* до традиційного. В такому разі певний аспект традиції *переймається*, а не реконструюється. Особливо це стосується ремісників, у яких наявна сама модель навчання «наставник-учень», «ланцюжок» традиції.

Однак ми вже згадували про подвійний парадокс даної ситуації: традиція в такому випадку найчастіше переймається *професіоналами* (з відповідною освітою або без неї), які до того ж є носіями іншого *габітусу*, ніж середовище витоку традиції. Для того, щоб детальніше дослідити другий парадокс, ми звернулися до питання, чи впливає захоплення традиційною культурою на повсякдення реконструкторів, а якщо так, то яким чином. В цілому, можна погодитися зі словами Д.Б. Писаревської щодо субкультури «рольовиків»: «Ідентифікувати учасника рольової спільноти, крім тих моментів, коли він займається рольовою грою, не є можливим... У повсякденному просторі вони притримуються загальноприйнятих соціальних норм, трансльованих пануючою культурою» [225, с. 454]. Тим не менше, у всіх групах практика впливає на інтер`єр помешкання реконструктора, культуру його / її тіла, а також на те, чому він / вона присвячує своє дозвілля. У теорії фреймів І. Гофмана (яка фактично є складовою ширшої теорії практик) є твердження, що «“не-дослівні-реальності” (non-literal-realms) співіснують з нетрансформованою діяльністю» [41, с. 100], тобто часові відрізки, присвячені практикам реконструкції, коли особа «приміряє» ідентичність іншої епохи або «грає» саму себе, «вбудовані» безпосередньо у її рутину, хоча й «підігнані не щільно» до її звичайної поведінки.

Вище ми наводили думку Ю. Антонян з приводу того, що неоязичники прагнуть «відродити не стільки конкретні деталі традиції, скільки оригінальні механізм та процеси її утворення» [11]. Те саме можна стверджувати стосовно

багатьох фольклористів-практиків, а також деяких ремісників і організаторів етно-музеїв: для них важливим є не просто репрезентувати, але *стати носіями* традиції, виконувати пісні, танці, обряди так, як це робили б люди, що генерували традиційну культуру й самі були соціалізовані через неї⁸⁸. Однак в рамках тієї ж теорії практик П. Бурд'є висловлювався категорично: «Неможливо насправді *жити* з віруванням, що пов'язане з цілковито іншими умовами існування, тобто з іншими іграми і ставками...» [34, с. 132], а К. Костлін прямо називає фольклоризм (вторинне виконавство) «безпечним ескапізмом» [цит. за: 346, р. 158].

Реконструктори традиційної культури демонструють різний рівень заглиблення у цю практику. Тим не менше, серед них нерідко зустрічаються й такі, на кого можна екстраполювати приклад, наведений В. Волковим: «Вчений, навчаючись, залучається до певної практики. Але при цьому він ще й стає кимось, а саме вченим, тобто конститує своєю особистістю. І в цьому сенсі продовження слідування цій практиці як вірність собі є гарантом саме реальності, а не “уявності” мікросвіту. Абсурдно припустити фізика, який вірить у досліджувану реальність тільки на час експериментів і полишає цю віру в лабораторії, коли сам з неї виходить» [51, с. 102]. Саме собою, таке заглиблення у практику реконструкції можливе за певних умов. Нижче, виходячи з зібраного нами матеріалу, в якості гіпотези ми наводимо умови, за яких практики реконструкції безпосередньо наближаються до практик *носіїв традиції* і які, в свою чергу, у майбутньому⁸⁹ можуть запустити механізм міжпоколіннєвої традиції.

І. Обов'язкові умови:

- Відповідна мотивація, свідомо *мета*
- Взаємодія з первинними джерелами (живими носіями) або якісними вторинними (відеозаписи, фонограми)
- Орієнтація на певну локальну традицію

⁸⁸ Див. у І. Шевеленко опис аналогічної практики у російської інтелігенції початку ХХ ст. [332, с. 252]. Важливою є її вказівка на уявлення цих інтелектуалів про те, що надособистісна мова культури «набувається» ними, а не «винаходиться» наново. Також вона підкреслює пресупозицію, згідно з якою «культурна спільнота мислиться як передвічна, хоча й тимчасово втрачена» (див. п.п. 1.2 про етнос, етнічну культуру та її «занепад»).

⁸⁹ Оскільки всі форми реконструкції традиційної культури в Україні з'явилися відносно недавно (якщо їхні витoki вбачати у 1960-70-х рр.), лише з часом, зі зміною кількох поколінь, можна буде перевірити, чи досягли вони успіху в плані відновлення механізму традиції як такого.

- Впровадження елементів традиційної культури до власного повсякдення
- Вміння зацікавити у практиці власних дітей або інших родичів

II. Додаткові умови, які фіксуються в «полі»:

- Професіоналізація практики (перетворення на джерело прибутку)
- Наближення до господарсько-побутових умов первинного середовища

Звичайно, мова йде не про цілісну систему традиційної культури у повноті соціально-економічних, господарських, ритуальних взаємозв'язків, а радше її елементів. Ці елементи реконструюються в якості «традиції-ідеології», які у випадку інтеріоризації можуть ставати «традиціями-навичками» (за типологією Б. Гозелітца [331, с. 347]). Відтак, вони вписуються в нову цілісність культурних практик, які прагнуть відстоювати локальні сенси та форми у делокалізованому культурному просторі (вивченню цього парадоксу присвячено наступний розділ).

Підсумовуючи міркування про тип суб'єктивності, який конститується практикою реконструкції традиційної культури, звернемося до слушного запитання Дж. Файнберга: якщо фольклор і народна культура «відроджуються», «повертаються людям», то *про яких саме людей* мова [353]? Оскільки в Україні традиційна культура від початку рефлексії над нею була концептуалізована в категоріях етнічності, то відповідь очевидна: «нормативним» типом суб'єкта, який генерував її в минулому, якому вона «належить» і якому її «повертають» реконструктори, є *представник етносу*. Всі досліджені нами групи інформантів поділяють такий «етнізуючий» погляд і застосовують його по відношенню до самих себе.

РОЗДІЛ 4

СПОСОБИ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ НА ПОЧАТКУ ХХІ ст.

Якщо у попередньому розділі ми зосередились на суб'єктному рівні практик реконструкції, дослідили схоже та відмінне у життєвих обставинах акторів, то в цьому розділі мова піде про об'єкти реконструкції: речі, культурно трансформовані простори, тексти (в широкому сенсі слова) й контексти їхнього виконання. На нашу думку, практики реконструкторів відрізняє від практик носіїв традиції засадничо *репрезентативний* характер перших. Вони відсилають до якоїсь іншої культурної реальності, епохи, - і в цьому полягає їхня головна функція. Втім, як ми намагалися показати наприкінці попереднього розділу, принаймні частина реконструкторів у своїх практиках прагне перейти від репрезентації Іншого до самототожної *презентації*. Однак постільки, поскільки їхня діяльність виробляє деяке нове знання про світ, а також «прикріплений до нього практичний і метафізичний вимір» (за Д. Ло) [254, с. 17], так чи інакше можна вести мову про репрезентативні особливості цієї діяльності.

Окрім означника і означуваного, Д. Ло виділяє у будь-якій репрезентації також *інаковість* (heterogeneity) – те, що «вичищене з даної репрезентації, але неявно припускається як інфраструктура, на якій вона заснована» [254, с.16]. Цією ідеєю ми скористаємось при дослідженні контекстів репрезентації матеріальної культури і фольклорної спадщини і народних обрядів. Як було показано у п.п. 1.2, поняття контексту в західній історіографії, присвяченій проблемі *автентичності*, є центральним⁹⁰. В даній роботі ми вживаємо поняття *автентичності* як цілком

⁹⁰ Вальтер Бенямін у відомому есе про мистецький твір в епоху технічної відтворюваності цілком справедливо зауважив, що під впливом секуляризації критерій *автентичності* займає місце культової (релігійної) цінності, а технічні засоби уможливають розрізнення видів та градацій автентичності [23] (див. далі про «умовну міру автентичності»).

технічне, - йдеться про відповідність культурних форм, що реконструюються і репрезентуються, формам історичним⁹¹.

Ми не можемо бути вільними від інтерпретацій, накладених на народну культуру XIX-XX ст. її дослідниками (власне, як і від самої етнографічної чи антропологічної *оптики*). Відтак, в даному розділі буде аналізуватися, з одного боку, відповідність практик реконструкторів суто матеріальним і перформативним характеристикам традиційної культури, а з іншого боку, їхня залежність від концептуального *образу* даної культури, складання якого в етнографічному дискурсі ми простежили у п.п. 2.1.

Окрім власне об'єктів реконструкції та репрезентації, нас також цікавитиме *досвід*, який вони уможливають і викликають. Певна річ, досвід носіїв традиційної культури є доступним лише за посередництва джерел, достовірність та інформативність яких різняться, тому ми зосередимось на актуальному досвіді реконструкторів. Такий підхід до аналізу реплік старовини й наративів про минуле обстоював і Ф. Анкерсміт [див. 9]. Досвід для нього – це та категорія, за допомогою якої можна вирватися із «зачарованого кола» репрезентацій і репрезентованого. Втім, оскільки предметом нашого аналізу є саме зв'язок між останніми, категорія досвіду залучається як додаткова, сполучена з контекстом репрезентації.

У першому підрозділі досліджені способи репрезентації матеріальної культури (речей і навичок, пов'язаних з їхнім виготовленням): практики ремісників, організаторів етнографічних музеїв та агросадиб, а також деякі інші проекти, що з'явилися в Україні впродовж 2010-х рр. У другому підрозділі увага зосереджена на тому, як репрезентується фольклорна спадщина і обрядова культура у практиках власне фольклористів, неоязичників і працівників державних культурних закладів.

4.1. Способи репрезентації матеріальної культури

Для початку варто уточнити, що нас цікавить не будь-яка репрезентація матеріальної традиційної культури, а саме та, яка містить в собі *реконструктивний*

⁹¹ У словнику Merriam-Webster слово «автентичний» має такі значення: а) «морально-оціночне» значення справжності, первинності, нефальшивості; б) значення *відповідності оригіналу*, якщо зберігаються усі значимі ознаки об'єкта. Таким чином, ми використовуємо саме друге із наведених значень [345].

аспект: тому не будь-який народний майстер, а той, що перейняв навички *не* за локальною традицією; не будь-який етнографічний музей чи експозиція, а спроби відтворити інтер`єр та екстер`єр традиційного житла тощо.

Ми проаналізуємо характер репрезентацій традиційної культури у навчальній діяльності Косівського училища художнього та прикладного мистецтва, практиках Одеського обласного центру української культури, реконструкторів народних ремесел, про яких ішлося у п.п. 3.1, етнографічних музеях під відкритим небом (описаних у п.п. 3.4 і НМНАПУ у с. Пирогів), а також у медіа-проектах «Спадок» та «Безодниця».

4.1.1. Репрезентації народних ремесел і промислів

Основною когнітивною рамкою (*фреймом*), накладеною на матеріальну складову традиційної культури сьогодні, на початку ХХІ ст., є поняття «народне мистецтво». Предмети побуту, архітектура, вбрання й аксесуари репрезентуються і сприймаються як витвори митців. Як стверджує А. Лебедева, у дореволюційних енциклопедіях поняття «народного мистецтва» відсутнє, воно поширюється в УРСР лише у 1930-х рр. «на хвилі високого престижу всього, пов`язаного з поняттям “народ”» [179, с. 331]. Початок цього процесу відносно межі ХІХ-ХХ ст. ми описували в п.п. 2.1, а Б. Кіршенблат-Гімблет чимало сторінок своєї праці «Destination culture» («Культура місць призначення») присвячує перетворенню речей і практик на «народне мистецтво».

По мірі інституціоналізації народних ремесел і промислів зміст цього поняття ще більше ускладнюється. Т. Зіненко у статті про всеукраїнські симпозиуми монументальної кераміки в Опішному [101] і О. Сом-Сердюкова у статті про співвідношення творчого і виконавчого у гутництві [277] показують, як щонайменше з середини ХХ ст. в УРСР педалювалася тема співпраці «майстра як виконавця та художника як генератора індивідуальних творчих ідей» [277, с. 262].

Б. Чіх-Книш на прикладі Косівського училища декоративного та прикладного мистецтва (далі КУДПМ) детально описує формування навчальних програм на основі традиційного ткацтва, вишивки, гончарства, різьблення по дереву,

мосяжництва і обробки шкіри. За її словами, викладачі (народні майстри, професійні художники, мистецтвознавці) «свідомо формували стратегію навчання, що полягала у *творенні нового українського мистецтва* (курсив наш. – В.Д.)» [328, с. 470]. Наскільки ми можемо судити з цієї статті, вивчення килимарство базується на зразках місцевого промислу, особливо виробх кооперативного підприємства «Гуцульське мистецтво», що існувало у 1923-1939 рр. Студенти училища навчаються створювати одягові тканини на давніх ткацьких верстатах, із дотриманням традиційної технології [328, с. 471]; ліжникарству їх навчають місцеві майстри, а от сукнарство, яке вийшло з побуту гуцулів, реконструюється в училищі шляхом «творчих експериментів із процесом валяння» вовни [328, с. 472]. Художні вироби по дереву зберігають «гуцульську стилістику» («стійку сукупність засобів вираження», за І. Гофманом [67, с. 371]), втілену у різьбярстві, столярній і токарній справі; так само мають місце численні творчі експерименти з формами і техніками. Що стосується відомої косівської кераміки, Б. Чіх-Книш стверджує, що «навчальні програми... передбачають ґрунтовне вивчення гончарної справи та техніки підполивного розпису. ...Відбувалися експерименти із новими формами керамічних виробів та їх поєднання з традиційним косівським розписом» [328, с. 473]. З іншого боку, випускники училища, а також інші керамісти, що опанували дані техніки, залюбки організовують виробництво «косівської кераміки» деінде за межами Косова, зокрема і в Києві⁹² [122; див. дод. 1.23]. Таким чином традиційна ремісничка практика втрачає свою локальну прив'язку (*делокалізується*) і перетворюється на один зі стилів, яким володіють сучасні професійні керамісти-гончарі. Подібне явище, але в зворотньому порядку, спостерігається на прикладі косівських виробів зі шкіри, «окремі аспекти технології обробки та оздоблення» були запозичені викладачами з естонських навчальних закладів (художнього інституту Таллінна і училища м. Тарту) [328, с. 474]. З іншого боку, навчальний план передбачає вивчення і «традиційних способів декорування шкіри: тиснення штампами та

⁹² У грудні 2019 року косівська кераміка була внесена до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО [156]. Однак ще за кілька років до цієї події статус «претендента», як і увага ЗМІ, зробила цю локальну традицію достатньо впізнаваною і популярною, відтак її почали свідомо відтворювати на інших територіях. Див. далі приклад аналогічної «експансії» петриківського розпису, занесеним до Репрезентативного списку ще у 2013 р.

матрицею, ажурне вирізування з підкладкою, декоративні плетінки, оздоблення металом» [328, с. 474]. Асортимент виробів охоплює собою і постолі, футляри, пояси, і кінську зброю, і мисливський інвентар, і навіть верхній одяг зі шкіри й хутра на основі «форми, крою та орнаментального оздоблення традиційних кептарів та кожухів» [328, с. 475]. Обробка металу має за своє джерело традиційні гуцульські технології мосяжництва (литва, карбування, кування), а також відповідну орнаментику [328, с. 475]. Нарешті, навчання вишивці й дизайну костюму в КУДПМ відрізняється особливо експериментальним характером і, як в інших аналогічних випадках, наближається до т.зв. «етнодизайну», вільної творчості на етнічні мотиви. Втім, даний курс передбачає також етнографічну збиральницьку роботу й покази традиційних музейних і авторських виробів під час фестивалю «Лудине» [328, с. 476].

Схожі практики апропріації народних ремесел і промислів державною установою знаходимо у діяльності Одеського обласного центру української культури (далі ООЦУК). Виконуючи програмні завдання, типові для даного типу установ, ООЦУК займається формуванням реєстрів нематеріальної культурної спадщини (які, втім, обіймають і навички, пов'язані з виробництвом матеріальної складової традиційної культури). Для «збереження та популяризації» традиційної культури ООЦУК започаткувала «Народну академію творчості», в рамках якої декілька разів на рік проводить обласний семінар-практикум «Зрима пісня» і вручення премії ім. Р. Палецького [234]. Наприклад, під час I засідання «Академії» за 2018 рік проводились майстер-класи з гончарства, соломоплетіння, писанкарства, традиційного стінопису, народної іграшки (ляльки-мотанки), ліплення з глини, витинанки. Варто зауважити, що керівниками практично усіх майстер-класів були професійні митці, члени Національної спілки майстрів народного мистецтва України та Національної спілки художників України; усі вони представляли м. Одесу або прилеглі населені пункти. Інтерпретація даних народних ремесел у звітному буклеті видається напрочуд *неоязичницькою*, повсюдно зустрічається наголос на прадавності, споконвічності, магічності даного ремесла або й просто неоязичницькі за своїм походженням концепти: «гончарний круг вважали символом магічного кола

– універсальної вселенської форми, сонця, циклічності світоладу, а гончарна піч уявлялась горнилицем стихій, де в земних умовах відбуваються містерії взаємодії першоелементів природи» [207, с. 4]; «[писанки] – це були обереги жінок і дітей» [207, с. 8]; «цю нитку здавна вважали золотою ниткою долі, яку плете до нас велика Богиня-Мати» [207, с. 12]; основою композиції стінопису й витинанки називається Дерево життя, і в другому випадку навіть згадуються «Яв, Нав і Прав» [207, с. 10, 16] - терміни для позначення трьох складових світобудови у міфології слов'янського неоязичництва.

В.О. Куценко, керівниця позашкільного гуртка «Юні етнографи» при Центрі туризму, краєзнавства та екскурсій учнівської молоді в м. Сєвєродонецьк, також проводить для своїх учнів майстер-класи з розписування писанок до Великодня, виготовлення ляльок-мотанок [116; див. дод. 1.15]. Розповідаючи про це під час інтерв'ю, вона також використовувала неоязичницьку термінологію («Коло Свароже», «Рожаниця», «Берегиня»), хоча сама не є активною прихильницею даного руху. Припускаємо, що таку термінологію вона перейняла з літератури, на яку посилалась: книг Г.С. Лозко [186; 189], видання «Ляльки-обереги. Мотанки, домовики, ангели, віночки» О. Тарасової, де одна з солом'яних ляльок називається «Рожаницею» [288] тощо. До слова, якраз останнє з перерахованих видань, ймовірно, слугує джерелом «новаторської» щодо народної традиції діяльності В.О. Куценко: так, окрім ляльок-мотанок, вона пропонує своїм учням виготовити «дерево-бажанку» (дерево з побажаннями) [116; див. дод. 1.15].

Розглянемо знову практики реконструкторів традиційної культури, біографічний контекст яких ми аналізували у п.п. 3.1, однак тепер приділяючи основну увагу предметному рівню.

По-перше, у писанкарстві, гончарстві, соломоплетінні й вишивці використовується той самий матеріал, що й століття тому. Виняток можуть становити нитки для вишивання: Ю. Мельничук зазначає, що нитки фірми DMC «дозволяють найточніше наблизити хроматичну гаму сучасних робіт до глибоких кольорів, отримуваних у минулому з природних барвників» [155, с. 303]. Змінився, утім, спосіб отримання цього матеріалу: купівля замість переважно самостійного

добування. Однак І.А. Білай, майстер соломоплетіння, в якийсь момент своєї творчості почала спеціально для неї садити жито у себе на дачі, «хоча ніколи [до того] не займалася такими сільгоспроботами» [140].

По-друге, сучасні ремісничі техніки представляють з себе комплекс навичок вкрай різного походження. На них неминуче накладає відбиток професійне навчання у середньому спеціальному чи вищому навчальному закладі, досвід спілкування з носіями локальних традицій, обмін досвідом з іншими майстрами у певній галузі. Важливим є застосування сучасних приладів: електричного гончарного кола, швейної машинки при точному відтворенні керамічної форми або вишитого візерунка. Таким чином, у даних практиках важливішою є сама *річ*, саме вона уявляється носієм «автентичності».

Повсюдно у практиках ремісників-реконструкторів ми зустрічаємо явище *реконфігурації* – один із найбільш поширених способів трансформації практик, за О. Хархордіним⁹³ [51, с. 23]. Наприклад, художниця-кераміст В.О. Проценко поєднує традиційні візерунки для вишивки із глиною як матеріалом, застосовуючи метод ангобування [122, див. дод. 1.23]. Болгарська мистецтвознавчиня С. Янева вказує на функціональну реконфігурацію ремісничих виробів, нові способи їхнього входження до «світу оточуючих речей» (*equipmental totality*): «На стіні повішані тарілки, по кімнатах розставлені глечики... що не мають практичного вжитку. ...Декоративні різьблені панно, що часто нагадують церковну різьбу, вішаються на стіни будинків. ...[Стосовно вишивки] з одягу – в інтер`єр; не для одягання, а для накриття; не дівчата, а жінки є виконавцями» [343, с. 51].

За нашими спостереженнями майстри-ремісники досить часто інтерпретують свої практики в тому ж стилі, що й автори буклету ООЦУК. Писанкарки О. Білоус та З. Сташук кажуть про «найбільше враження від праці Арієля Голана “Міф та символ”», головна концепція якої – «ідея поєднання в орнаментах кам`яних стел і малюнків, знайдених під час археологічних розкопок, двох основних начал – жіночого й чоловічого – з ідеєю відродження, воскресіння життя» [78]. Сайт

⁹³ «Процес реконфігурації відбувається тоді, коли практика або аспект практики, які раніше були маргінальними, стають центральними» [51, с. 23].

«Рукотвори» передає прямою мовою слова гончаря Ж. Россипчук: «Кераміка – дивовижний світ, в якому зійшлися усі стихії – Земля з Вогнем, Вода з Повітрям. Цей магічний настрій я і намагаюсь передати в своїй творіннях, ще й стан гармонії, яку шукаю» [90]. Принагідно згадуються слова П. Бурдьє про те, що «коли кабільська жінка збирає свій ткацький верстат, вона не здійснює космогонічного жесту – вона просто збирає ткацький верстат, щоб ткати на ньому тканину... але виявляється, що при тому символічному багажі, який вона має для осмислення своєї практики – а це передовсім мова, що постійно відсилає її до логіки оранки, - вона не може помислити свої дії інакше, окрім як у зачаклованій, тобто містифікованій формі, якою так захоплюється спраглий до вікових таємниць спіритуалізм» [34, с. 188-189]. Безперечно, сучасні ремісники мають значний ширший арсенал символічних засобів для осмислення та інтерпретації своїх дій, однак надають перевагу саме такому «неоязичницькому» або «квазіязичницькому» стилю, вірогідно, через його популярність серед цільової аудиторії майстрів і загалом культурного середовища, в якому вони живуть і творять.

Нарешті, цікавими є дві основні форми репрезентації їхніх виробів:

а) ярмарок – традиційна для майстрів-ремісників форма збуту продукції, що яскраво виявляє прагматику ремесла;

б) виставка творів – модерна за своїм походженням форма, безпосередньо пов'язана із фреймуванням традиційних ремесел в якості «народного мистецтва», а також освітою і професійним статусом акторів аналізованих практик.

Дещо особно стоять практики з реконструкції та репрезентації традиційного вбрання.

О. Цимбалюк та О. Косміна у статтях, опублікованих у Матеріалах III Гончарівських читань (К., 1998), наводять, по суті, однакову типологію реконструйованого народного вбрання. Обидві авторки пишуть саме про сценічний костюм, контекст застосування якого неминуче диктує певні вимоги щодо яскравості, контрастності й видовищності. У своїх варіантах типології вони виділяють а) відносно точну реконструкцію за музейними або колекційними зразками, історичними джерелами; б) художню стилізацію; в) «використання деяких

елементів традиційного одягу в якості етнічних символів» [158, с. 243]. О. Цимбалюк між першим і другим випадками додає також проміжний рівень, на якому реконструкція доповнюється «в камерних індивідуальних умовах “стихійним” методом» [317, с. 259].

За допомогою цієї чотирьохскладової моделі вона аналізує творчість В. Фурика, який у 1987-1997 рр. працював головним художником у Львівському театральному сценічному кооперативі «Браво». Найбільш цікавими нам видаються приклади точного відтворення локального святкового вбрання для хору «Нове життя» та хору с. Конюхів Львівської обл. Авторка зазначає, що учасники цих хорів не були одягнуті в «уніформу», адже В. Фурик «пішов шляхом індивідуалізації варіантів вишивки для кожного виробу», відштовхуючись від локальної специфіки [317, с. 254]. Однак до першого типу вона зараховує також костюм хору бавовняного комбінату м. Тернополя, чоловічий варіант якого складається з «темних брюк, сорочки-вишиванки (ручна техніка хрестик), чересу і воєнізованого піджупанка з чорної вовни, оздобленого... широкими нашивними манжетами, декоративною із золотої парчі стрічкою по бортах, низу та краях деталей» [317, с. 255]. Судячи з такого опису, цей костюм вже містить явні ознаки сценічної стилізації, як і більшість інших творів В. Фурика. Дуже прискіпливо аналізуючи художню композицію цих костюмів, авторка не зазначає, в чому ж саме проявляється стилізація і відхід від традиційних форм. Менше з тим, на ці приклади чітко лягають ознаки стилізації, розроблені російською дослідницею Т. Козловою і доповнені українською мистецтвознавчицею Г. Макогін: а) об'єднання, узагальнення рис першоджерела; б) перебільшення і деформація характерних ознак; в) зміна пропорцій костюма і ритмічної організації орнаментів; г) посилення чи зменшення кольорових контрастів; г) «нашарування» нового образу тощо [194, с. 417, 419].

О. Косміна, будучи провідним фахівцем з традиційного вбрання, захищає грамотну сценічну стилізацію, якщо вона, «узгоджена зі сценографією та режисерським задумом, сприяє демонстрації високих художніх якостей народної традиційної естетики» [158, с. 245]. Необхідність стилізації, на її думку, обумовлена специфікою (контекстом) сценічного виконання, яке ґрунтується на розмежуванні

глядачів і власне виконавців. З іншого боку, для «камерних етнографічних колективів, виступи яких не потребують сценічної відмежованості від глядачів», доречною є точна реконструкція традиційного вбрання [158, с. 245]. Авторка описує власний досвід реконструкції костюму для фольклорно-етнографічних колективів Київщини, під час якої «хрестикові троянди брокарівського походження» замінялися на більш давні й традиційні способи оздоблення сорочок (техніки вишивки, орнаментика); конкретизувалась територіальна варіативність костюму; жінкам повертались очіпки, хустки й намітки замість дівочих віночків; одяг відповідав порі року (узгодження контексту) [158, с. 251]. Разом з тим, як зазначає дослідниця, елементи традиційного вбрання у сучасному вжитку втрачають ритуально-оберегові функції й перестають бути статево-віковими маркерами, перетворюючись на національний символ [157, с. 122-123]. Крім того, вона описує досвід реконструкції козацького історичного вбрання, зокрема для гурту «Козацький курінь» (м. Тараща Київської обл.). При цьому для неї вкрай важливим є репрезентативні акценти цього вбрання: образ козака як «гультая-розбійника», трансльований спрощеним «шароварним» стилем, повинен бути змінений «образом шляхетного, самовідданого національного героя-лицаря, який являв собою втілення віковичної мрії українського народу про незалежність» [158, с. 246]. Утім, реконструкція козацького вбрання та його репрезентація на початку XXI ст. виходять за рамки нашої роботи, адже є історичним вбранням окремої соціальної групи.

У 2010-х рр. в Україні почали активно працювати майстерні, що цілеспрямовано займаються точною реконструкцією традиційного вбрання або його адаптацією із максимальним наближенням до оригіналу: «Шляхетний одяг» (Київ), «Стьожка» (м. Лубни Полтавської обл.) та ін. Майстерня «Шляхетний одяг» була заснована відомим учасником фольклорного руху Русланом Павлюком. Спеціалізується вона на пошитті якісних дорогих реплік одягу «української знаті» XVII-XVIII ст. В інтерв'ю мережевому виданню «Gazeta.ua» майстер детально розповідає про процеси вертикальної трансляції культурних кодів (нижчі верстви наслідують моду вищих), звертає увагу на унікальність теперішньої ситуації, коли

представники вищих органів державної влади можуть *для певних ситуацій* наслідувати святкову моду багатих селян минулого [241]. За його словами, майстерня намагається уникати стилізацій, однак іноді все ж виконує такого роду замовлення, як поєднання сорочки з вишивкою Північної Київщини з шарафаном Південно-Східного Поділля. Специфікою майстерні є виготовлення *повного* комплексу строїв. Таким чином, можна говорити про соціально-статусне розшарування об'єктів реконструкції і, до певної міри, самих реконструкторів – точніше, залучення до цього процесу представників різних соціальних верств, що існують в сучасному суспільстві.

Підбиваючи підсумок аналізу реконструкції та репрезентації народних ремесел і промислів, можна констатувати, що ці практики на початку ХХІ ст. є передовсім *творчою діяльністю* професійних митців або аматорів, які за певних умов (див. розділ 3) можуть переймати й продовжувати локальну етнічну традицію. Але оскільки їхній життєвий світ не є власне фольклорним⁹⁴, результатом є складний багат шаровий комплекс традиційних форм і технік, транслокальних чи навіть транскультурних запозичень, індивідуальних творчих прийомів, які можуть надавати виробу більш «автентичного» вигляду або ж підкреслювати особистість митця. Основними векторами репрезентації такого роду культурної спадщини є одночасно естетизація та архаїзація, підкреслення вишуканості й художньої експресії та наголос на магічності. Ще одним неодмінним вектором репрезентації є підкреслення національної ідентичності за рахунок використання традиційного *підручного* в якості символу.

Основними причинами популярності деяких традиційних ремесел і промислів (гончарства, вишивки, писанкарства, соломоплетіння, лялькарства) на фоні повного занепаду інших є збереження їхньої ужитковості (передовсім як декору), їхнє функціонування в системі стереотипів та уявлень про національну/культурну ідентичність (на Великдень *розписують писанки*, лялька-мотанка є *оберегом*), а також, ймовірно, можливість практикувати їх в якості майстер-класів (виготовлення

⁹⁴ «Як певний тип свідомості, фольклор виступає для сучасного художника швидше як “тема для роздумів”, ніж природня, безпосередня система мислення, якою він був свого часу для Г. Собачко, К. Білокур чи М. Примаченко» [268, с. 14].

окремого виробу не є працемістким і не потребує складних навичок). Не варто забувати й про увагу ЗМІ до даних практик.

4.1.2. Репрезентації речей в етнографічних музеях.

Починаючи огляд репрезентацій традиційної матеріальної культури у сучасних етно-музеях, варто окреслити соціально-економічний контекст їхньої діяльності. Ми аналізуємо їх в якості «підприємств пам'яті, що поєднують пошук прибутку з мистецькими інноваціями, культурним активізмом та політичною інтуїцією» [цит. за 80]. Такі «підприємства» дають друге життя віддаленим селам, старим будівлям та речам, які часом виявляються більш прибутковими в якості експонатів самих себе, ніж в часи їхнього застосування за прямим призначенням [356, р. 7; 357, р. 134-135]. К. Холлер виділяє такі надстратегії організаторів агро- і етно-туризму в Австрії: «екзотизація регіонального, стереотипізація, стилізація під старовину і найголовніша – це автентифікація культури, з яких опісля витікають прямі стратегії (оздоровлення, ознайомлення дітей з природою, підтримка затишної атмосфери тощо)» [315, с. 93]. Досліджувані нами проєкти різняться за своїми надстратегіями, від яких безпосередньо залежить спосіб репрезентації їхнього змісту: серед них і соціальні проєкти («Дідова хатчина», «Древо»), сімейна агросадиба («Білочі»), і комерційний зелений туризм («Фрумушика-Нова», «Українське село», «Соколинний хутір»), комбінація останнього із агросадибою («Хутір Савки», «Козацька родина»).

Для розгляду даної теми нам видається доречним застосувати методологічний апарат, що його пропонує соціолог В. Вахштайн на основі напрацювань західної історіографії. По-перше, знову згадаємо поняття *локалу* – фізичного регіону, який структурується практиками і сам слугує для їхнього просторового впорядкування [41, с. 38]. По-друге, це розрізнення між «декораціями – тим, що безпосередньо форматує взаємодію, спрямовуючи комунікацію, обумовлюючи пересування: сходи, двері, перегородки тощо» та «реквізитом – всім, що інкорпоровано до потоку взаємодій й використовується в них інструментальним (а часто і неінструментальним) способом» [41, с. 291]. По-третє, поняття «шейпінгу» (*shaping*), яке вводиться для аналізу матеріального контексту за аналогією до

«фреймінгу», що застосовується для аналізу смислового контексту події. Так, театральний «бутафорський меч не накладає на акторів тих обмежень, що й справжній меч – на воїнів», але слугує елементом трансформованого матеріального контексту [41, с. 174].

Задля економії місця ми проаналізуємо по одному прикладу з кожного виділеного нами типу репрезентативної стратегії.

Соціально-культурний проєкт Етнографічна збірка «Древо» (с. Козубівка Хорольського р-ну Полтавської обл.) представляє з себе традиційне помешкання першої половини ХХ ст. (хата-мазанка, розписана з причілків квітковим орнаментом), із дещо зміненим внутрішнім плануванням (створена додаткова кімната). У частині простору відтворено інтер'єр *світлиці*, відповідний часу побудови хати: піч-груба, лави, дерев'яне ліжко і старовинна шафа, покуть, люстерко, на стінах – рушники, в т.ч. мережки, на підлозі – ткані доріжки; велика кількість хатнього начиння, зокрема глиняного посуду. Інша частина хати обладнана тематичною експозицією зі стелажми, де під склом представлені елементи традиційного полтавського вбрання; також жіночий і чоловічий костюми відтворені на манекенах [341]. За словами засновника Збірки, Е. Крутька, «хата підійшла добре, бо ж речі у рідній обстановці, вікна, сволки – все вже само по собі є унікальним», а для експозиції він найбільше збирає «групу тканин, бо речі досить вразливі і яскраво показують уявлення предків, їх смаки, побут» [115; див. дод. 1.14]. У «Древі» ми бачимо яскраве домінування класичного музейного *локалу*: на відміну від, наприклад, «Хутору Савки», відвідувачі повинні якомога менше торкатися експонатів. На рівні *декорації* будівля, в якій розміщується Збірка, органічно вписується в архітектурний і природний ландшафт села, хоча видозмінене подвір'я яскраво свідчить про перетворення з приватної оселі на публічний простір. Всередині *декорації* покликані розмежувати два типи репрезентації етнографічного матеріалу і *висвітлити* його за допомогою сучасних електричних систем.

Достатньо схожий спосіб організації музейного простору і репрезентації матеріалу спостерігається у садибі «Козацька родина» (с. Маринівка Біляївського р-ну Одеської обл.) [див. дод. 10]. У квітні 2016 р. в рамках фестивалю «Зрима пісня

України» на базі садиби відбувся майстер-клас з петриківського (!) розпису за участі заслужених майстринь народної творчості Н. Рибак, С. Піскової та О. Білоус [294]. Можна спробувати інтерпретувати цей випадок як свідоме перенесення однієї вузьколокальної традиції, інституціоналізованої та наділеної «високим привілеєм» бути занесеною до Репрезентативного списку нематеріальної культурної спадщини людства ЮНЕСКО, до культурного простору інших локальних традицій, які таких статусів не мають. Принагідно зауважимо, що гостьові будиночки на території даної садиби жодної етнічної виразності не мають, а облаштування простору під відкритим небом виконане у форматі *парку розваг*, подібно до інфраструктури «Українського села».

Відсутність окремої музейної експозиції у сімейній агросадібі «Білочі» (с. Шершенці Кодимського р-ну Одеської обл.) компенсується облаштуванням гостьової хати, також побудованої у першій половині ХХ ст. На веб-сайті садиби докладно розповідається про її колишніх господарів, зазначається про дещо нетрадиційне перепланування [76]. Екстер`єр було реконструйовано у традиційному стилі південно-східного Поділля; інтер`єр радше *витримано у стилі*, хоча суттєво доповнено задля комфорту гостей (ванна кімната, склопакети на вікнах, хоч і за традиційними фіранками). Менше з тим, у ньому представлено чимало старовинних речей: залавники, різноманітні керамічні й скляні ємності на поличках, збережена й традиційна для даної місцевості котруца – невеличка ніша біля печі (груби) [див. дод. 11]. Якщо порівнювати дане помешкання з іншими будівлями того ж віку в с. Шершенці, постає ситуація, дуже схожа на описану К. Холлер: «стилізація і декор дому прямо пропорційно залежать від того, чи є в даній садибі пропозиції для туристів чи немає» [315, с. 97].

Як вже зазначалося, «Хутір Савки» (с. Нові Петрівці Вишгородського р-ну Київської обл.) поєднує в собі риси сімейної агросадібі й осередку комерційного зеленого туризму, а також т.зв. *one-man museum* [301]. Простір «Хутору» складається з двох старовинних помешкань, коротка історія яких наводилась у п.п. 3.4. «Хата дворянина» з великою розписаною піччю і ванькиром використовується як їдальня для гостей, а «Хата селянина», а також господарські споруди надворі

використовуються для експозиції маси етнографічних об'єктів, які, незважаючи на свою кількість, розташовані відповідно до логіки традиційного *підручного* [див. дод. 12.1]. З усіх аналізованих нами прикладів даний проєкт видається найбільш інтерактивним, адже специфіка репрезентації у ньому полягає у тілесній взаємодії з експонатами [див. дод. 12.2]. *Шейпінг*, тобто трансформація матеріального контексту, в даному випадку виявляється найменшою. «Хутір Савки» представляє *локал* музею, однак не класичного, а радше інклюзивного та імерсивного, відвідувач якого буквально «заглиблюється» у пропоновану репрезентацію. Характерними є описи екскурсій на веб-сайті «Хутору»: «...часом людям здається, ніби вони не до музею прийшли, а опинились в гостях у сільського господаря, який показує їм свою щоденну роботу та запрошує усіх долучитися»; «мало хто відмовиться пожити *кілька хвилин* життям справжнього коваля чи хлібороба XVII ст. (курсив наш. – В.Д.)» [195].

Будучи гігантським репрезентаційним проєктом (які щедро породжувала радянська культурна політика), з 1990-х рр. НМНАПУ переживав складнощі з інтеграцією до ринкової економіки. Його дбайливо відтворені провідними спеціалістами експозиції у нових умовах повинні були конкурувати за увагу відвідувачів (споживачів «культурного продукту») із комерційними комплексами, в яких робився акцент не на науковій точності, а на розвагах. Судячи з наших спостережень, а також зі статті Л. Орел та П. Вовченка [216], найбільше через цю конкуренцію потерпають *декорації* музею: «вулочки» і «стежки» музею наповнюються точками продажу сувенірів, їжі та напоїв. Як зазначає німецький дослідник А. Бош (Bosch), «емоціоналізація ринку – один з принципів маркетингу постмодернізму» [цит. за: 315, с. 75]. Стратегії репрезентації культурної спадщини у НМНАПУ у 2010-х рр. відповідають саме цьому принципу. Співробітники музею розробили низку *інтерактивних* екскурсій, учасникам яких пропонується через дію (приміряння одягу, розв'язання загадок, прасування рушників, плетіння вінків, а також ткацтво і гончарство) ввести до власного досвіду елементи традиційних практик. Частина екскурсій, що також знаково, відсилають або безпосередньо засновані на класичних творах української літератури – «Енеїди» І. Котляревського,

«Тінях забутих предків» М. Коцюбинського, поезії Т. Шевченка. В описах екскурсій фігурують знайомство зі «справжнім гуцульським газдою», мольфаром, пропозиція «відчути себе в ролі учнів парафіяльної школи XIX ст.» тощо [104]. Важливо, що такі способи репрезентації культурної спадщини перетворюють речові комплекси на *реквізит*. Якщо зразки народної архітектури, представлені у НМНАПУ є *унікальними* (в силу їхньої витонченості або зникнення інших подібних їм), речі, що становлять інтер'єр експозицій, належать до сфери *народного* побуту. У зв'язку з цим навіть репліки цих речей, виготовлені у традиційний спосіб (про різьбярство і ковальство у музеї див. випуски передачі «Craft it» [348; 349]), загалом-то, є *автентичними* виробами. Поза екскурсіями ремісники-реконструктори пропонують свої майстер-класи усім відвідувачам посеред дворів деяких експонованих садиб. Завдяки матеріальній складовій експозицій НМНАПУ ще за радянських часів постав «Україною в мініатюрі», акумулювавши речі, визнані як культурна спадщина, з основних історико-етнографічних регіонів; у 2010-х рр. завдяки ярмаркам він став агрегатором ремісництва (традиційного, реконструйованого і сучасного hand-made), а завдяки фестивалям – одним з центрів фольклорного руху.

Слова М. де Серто про музей Шелберн у Вермонті, США, стосуються практично будь-якої етнографічної експозиції, яка намагається відтворити матеріальний контекст традиційної культури: «Безліч знайомих речей, відполірованих, деформованих і особливо гарних завдяки тривалому використанню, несла на собі сліди колись зайнятих роботою рук і завзято працюючих тіл, для яких ці речі складали повсякденні мережі, - присутність відсутності, що наполегливо заявляє про себе» [261, с. 91]. У випадку такого роду музеїв та експозицій їхній матеріальний контекст виступає означником іншого простору та іншої епохи [41, с. 62]. Однак, як слушно зазначає Б. Кіршенблат-Гімблет, вони не є просто «сурогатами мандрівки в недоступне місце»; вони завжди пропонують побачити й пережити *більше*, ніж той простір, до якого вони відсилають [356, р. 167]. Це є можливим зокрема через *концентрований* характер їхніх репрезентацій. В усіх аналізованих нами прикладах наявне певне нагромадження речей, але обраний тип репрезентації не дозволяє розставити їх у строгому порядку, ніби на вітрині.

Самі по собі музейні речі, як стверджує А.К. Байбурін, несуть в собі інформацію «прямо пропорційну обсягу знань відвідувача про ту епоху, що про неї річ має оповідати»; «не річ “дає інформацію”, а відвідувач наділяє експонат тими смислами, які у нього “спливають” під час розглядання цієї речі» [18, с. 285]. Під час польових досліджень ми неодноразово помічали, як люди в ході екскурсії починають пригадувати, як бачили щось із експонованого у дитинстві, взаємодіяли з ним. В такі моменти, на думку Р. Кантвела, експозиції т.зв. «живої історії» і досягають своєї мети: відвідувачі стають учасниками нарративу історичної (етнічної) спільноти [347, р. 77]. Б. Кіршенблат-Гімблет також вважає, що призначенням такого роду музеїв є «колективне самоусвідомлення (self-understanding)» [356, р. 139, див. також 73, с. 70]. На нашу думку, не самі речі виявляються «прив'язаними» до певного етносу [254, с. 29], а радше їхня мережа, контекст їхніх взаємозв'язків *репрезентується як етнічно-маркований*.

У всіх досліджених нами приватних етнографічних музеях представляється помешкання заможних селян кінця ХІХ – початку ХХ ст. Можна зауважити, що історичний проміжок, до якого вони переважно відсилають (між скасуванням кріпацтва і радянською колективізацією), мав свою соціально-економічну специфіку. Якщо уважно аналізувати кожну експозицію, в їхньому складі можна зустріти поруч речі, побутування яких припадає на різні десятиліття; іноді – з різних регіонів; повсюдно *декорації* доповнюються сучасними елементами. З іншого боку, естетично непривабливі компоненти селянського повсякдення означеного періоду, пов'язані з бідністю чи відправленням фізіологічних потреб, не репрезентуються і випадають із реконструйованого матеріального контексту.

Таким чином, хоча реконструкції традиційної культури музейного типу відсилають до іншого часу і простору, вони також є самостійними культурними комплексами, призначення й застосування яких змінюються відповідно до попиту. Зокрема, на початку ХХІ ст. спостерігається тенденція переходу «від церемонії до віртуальності [заглиблення], від пригадування (commemoration) до дослідження, від вланого нарративу до сна наяву» [356, р. 10].

4.1.3. Візуальні проєкти з репрезентації матеріальної культури

Нарешті, варто приділити деяку увагу способам репрезентації матеріальної традиційної культури у візуальних проєктах, які отримали розповсюдження у 2010-х роках.

Проєкт «Спадок» був результатом співпраці компанії «Film.ua Group» (продюсер Олена Малкова), режисера Олексія Гуза, співачки Росави (Олени Янчук), а також фольклористок Марії Квітки й Людмили Климук з Українського інституту історії моди [136]. Проєкт представляє з себе цикл відеороликів тривалістю 2,5-4 хвилини, кожен з яких присвячений традиційному вбранню певного району кінця XIX – початку XX ст. Перший сезон охопив 16 областей, за винятком південно-східних і АР Крим, і був зосереджений на жіночому святковому вбранні. Героїні відеороликів підбиралися таким чином, щоб усі вони мали певний зв'язок із фольклористикою чи етнографією [278]. З 2016 року відео «Спадку» отримали широку підтримку в мережі Інтернет, демонструвались під час відкриття конкурсу «Євробачення» у Києві в травні 2017 р., здобули нагороду Gold Remi Award на Міжнародному фестивалі «WorldFest-Houston» у 2018 р. Робота над проєктом передбачала ґрунтовну пошукову діяльність, залучення приватних колекцій, формування образу, який відповідав би певній локальній традиції. Професійне оперування зі світлом, звуком, зйомкою і монтажем поєднується з цілковито темним фоном. Режисер проєкту стверджує: «ніщо не повинно відволікати від костюму», тому й було прийняте рішення щодо фону [278]. Можна додати, що таким чином було еліміновано контекст, маніпуляції з яким неодмінно викликали б дискусії. На прикладі репрезентації Кодимського району Одеської області в даному проєкті [279] можемо зауважити, що творці проєкту представили традиційне вбрання села Загнітків, де воно дійсно було збережене найкраще, хоча й відрізняється від традиційного вбрання сусідніх населених пунктів. Репрезентований образ так чи інакше виявляється результатом узагальнення, співвіднесеного з сучасними адміністративно-територіальними одиницями. У підсумку, проєкт репрезентує популярний концепт «єдності у різноманітності», накладений на просторову варіативність традиційного жіночого вбрання.

Другий проєкт, на який ми хотіли би звернути увагу – «Bezodnitsa», організований київським студентом-фольклористом З. Давиденком. Однією з робіт проєкту є низка світлин, на яких молоді чоловіки й жінки одягнені у традиційний стрій (наданий приватною колекцією «Ukraina Antiqua») із локальною специфікою [19]. Однак контекст фото, навпаки, повністю сучасний. Персонажі фото «займаються звичними справами (курсив наш. – В.Д.): їдуть у метро, перевіряють електронну пошту або ж просто п'ють каву в одному з київських закладів» [19]. На нашу думку, традиційний стрій у цьому проєкті дійсно вдалося вписати до постмодерністського різнобарв'я міського середовища, передовсім через наголос на рутинності дій та поз (тоді як вдягання народного вбрання загалом асоціюється радше зі святом).

Координатори обох проєктів наголошують на «антишароварній» спрямованості, критиці радянського способу репрезентувати традиційну культуру й завданнях, пов'язаних із національною ідентичністю, її іміджем в самій Україні й за кордоном. Р. Кантвел, оповідаючи про костюм угорського ансамблю, що брав участь у Фестивалі Американського народного життя (вірогідно, ми могли б назвати цей костюм «шароварним»), зауважує: «Чи є він “автентичним”? Якщо ви бажаєте реальних селян, ні; якщо ви бажаєте людей, хто знає, що таке бути селянами, так» [347, р. 268]. Ймовірно, ці слова можна віднести й на рахунок координаторів обох проєктів.

Підбиваючи підсумки нашого дослідження, присвяченого способам репрезентації традиційної матеріальної культури в Україні на початку ХХІ ст., варто ще раз звернутися до поняття «автентичності». Як ми зазначали на початку розділу, під нею ми розуміємо відповідність реконструйованих культурних форм – тим, що побутували за традицією. Кожен із аналізованих нами способів реконструкції та репрезентації міцно пов'язаний із сучасними практиками, культурним тлом і матеріальною інфраструктурою. Тим не менше, він не просто відсилає до минулого в якості його означника. Ремісники, як ми показали у розділі 3, переймають і передають навички за традицією, привносячи у свої вироби також і творчий

елемент. Організатори етнографічних музеїв прагнуть відтворити *систему речей*, контекст і мережу їхніх взаємозв'язків. Візуальні проєкти конкурують зі стереотиповим та уніфікованим представленням українського етнічного вбрання, звісно, за допомогою *інших стереотипів*, які видаються більш деталізованими, локально-укоріненими.

Окрім традиції як способу трансляції культури й автентичності як відповідності першоджерелу, «традиція» і «автентика» є *фреймами*, смисловими ярличками, накладеними на речі, практики й ситуації. При цьому, як слушно зауважує В. Вахштайн, фрейм існує не лише в свідомості чи мові, він «укорінений у матеріальних предметах» [41, с. 172]. Створені людиною, вони здатні «підказувати» смисли своїм творцям і споживачам⁹⁵, - звичайно, не завжди одні й ті самі. Б. Кіршенблат-Гімблет уточнює, що «автентичність локалізується не у артефактах як таких..., але у *методах*, за якими вони зроблені, - способах дії, що є способами знання, у перформансі (курсив автора. – В.Д.)» [356, р. 196].

Однак чи може в цьому сенсі версія «автентичності» застаріти? Таке питання порушує Е.-М. Твайт, розмірковуючи про способи репрезентації норвезького «національного» вбрання та щорічні «фольклорні вистави» [358, р. 298]. Проаналізовані репрезентації не є настільки «замороженими», зафіксованими на конкретному році, як, наприклад, живий музей «Плімутська плантація» (Масачусетс, США), де будинки й частину експонатів щороку поновлюють, щоб вони виглядали семирічними [356, р. 197-198]. Вони відсилають до культурної *тяглості*, яка має локальну етнічну специфіку або визначається в якості такої, що її має. Тяглість же «продовжується» до сьогодення, в якості культурної спадщини або живої (відновленої?) традиції. Що ж стосується дискурсивної боротьби за право визначати «автентіку», на кінець 2010-х рр. у ній беруть участь різні актори, успішність стратегії яких, на нашу думку, залежить від присутності у медіа і фахової (етнологічної, фольклористичної) підготовки.

⁹⁵ У цьому речам «допомагають» (або, власне, промовляють за них) науковці, представники етнографічного дискурсу (див. ідею делегування, «представництва» не-людських акторів у Б. Латура [178; 262, с. 142]).

4.2. Способи репрезентації фольклорної спадщини та обрядової культури

Продукти народних ремесел і промислів, а також музейних експозицій є цілком матеріальними, їх можна відчутти на дотик, оглянути з різних боків. Сучасні репрезентації фольклорної спадщини й народних обрядів натомість існують перш за все перформативно, у процесі виконання. Глядач змушений сприймати дійство із задалегідь визначеного ракурсу і користуватися інтерпретацією, яку пропонують актори. У цьому вони подібні до візуальних проєктів, які були проаналізовані нами у п.п. 4.1.3. Однак якщо ці проєкти зосереджені на тих самих матеріальних речах, репрезентації традиційних пісень, танців, обрядів мають ці матеріальні речі лише в якості однієї зі складових. Головна ж увага таких репрезентацій зосереджена на вербальній та акціональній складових (*текстах*), а перформативний характер значно збільшує важливість контексту виконання.

Виходячи з таких міркувань, ми розглянемо репрезентацію означеного матеріалу у «самодіяльній» народній творчості, практиках *фольклорного руху*, зокрема в ході реконструкцій традиційної весільної обрядовості, а також у календарній обрядовості *неоязичників*.

4.2.1. «Самодіяльна» народна творчість

Послугуючись таким дискусійним поняттям, що його винесено у заголовок пункту, ми, разом з тим, використовуємо мову самого середовища, успадковану ним з радянських часів. Це середовище представляє з себе інфраструктуру з виробництва *офіційного фольклоризму* під керівництвом спеціально навчених людей, про що вже йшлося у п.п. 2.2. Посилаючись на «народність» і «самодіяльність», ця інфраструктура, менше з тим, має ієрархічний характер і є вбудованою у державну вертикаль закладів культури.

Прагнучи розглянути явище максимально конкретно, обмежимось двома інтерв'ю, взятими у Т.І. Джигової та В.О. Куценко (біографічні довідки див. вище, прим. 56, 57 на стор. 114), і двома офіційними репрезентаціями такого типу діяльності, поданими у статтях Ж.П. Румко [255] і О.П. Жалюк [89]. Статті

присвячені «національно-культурній спадщині» у діяльності Вінницького обласного центру народної творчості (далі ВОЦНТ) та клубних закладах Вінницької області.

З даних статей ми дізнаємося, що на 2011 рік на Вінничині принаймні формально діяло понад п'ять тисяч аматорських колективів при клубних закладах культури [89, с. 83]; звичайно, лише частина з них репрезентувала у своїй діяльності етнічну культуру⁹⁶. На жаль, дуже важко відстежити, які з цих колективів представляли елементи локальної традиції, а які – орієнтувалися на сценічний фольклоризм «шароварного» зразка: такої градації жодна статистика не відображає. О.П. Жалюк зазначає, що фахівцями ВОЦНТ було записано й «розшифровано більше 70 побутових народних пісень від народного аматорського фольклорно-етнографічного ансамблю “Берегиня” Івашківського СБК Шаргородського району та 41 різножанрових народних пісень від старожилів села Буші Ямпільського та Томашпільського районів» [89, с. 84]. Однак не зрозуміло, за який період часу це відбулося (2008 або 2010 рік), як і те, чи фігурували ці пісні потім у методичних рекомендаціях ВОЦНТ, чи переймались вони іншими колективами тощо. Діяльність такого роду колективів складається з репетицій, спільного дозвілля та участі у «культурно-мистецьких акціях», фестивалях, «святах фольклору» і навіть «творчих звітах». Специфічними заходами, які у статті Ж.П. Румко також пов'язуються із «народною творчістю», є «свято гумору і сатири на батьківщині С. Руданського», «обласне свято козацької слави», «обласне свято духової музики» (також з іменними присвятами) [255, с. 79].

Діяльність «самодіяльних» народних колективів авторами даних статей розглядається як «свідчення збереження і продовження багатовікових звичаїв українського народу» [89, с. 83], а Обласні центри народної творчості «“тримають у своїх руках” усю традиційну народну культуру регіонів», «зберігають і відновлюють втрачені традиції, забезпечуючи кожному регіону свою самобутність і неповторність» [255, с. 79-80]. Їхня співпраця, на думку О.П. Жалюк, дозволяє аматорським колективам продемонструвати «традиційні обряди, високу сценічну

⁹⁶ У статті О.П. Жалюк згадується «кілька сотень фольклорних та фольклорно-етнографічних колективів, які виконують значну роботу по збору, запису і відтворенню автентичного фольклору, місцевих звичаїв і обрядів» [89, с. 83].

культуру та автентичність» [89, с. 83]. Серед рекомендацій, які подає авторка наприкінці статті, є така, що ввібрала в себе усю контроверсійність розуміння управліннями «народної творчості» своєї діяльності: «[необхідно] створити в клубних закладах сприятливі умови для відродження, збереження та популяризації української традиційної культури, а отже, для всебічного виховання дітей і молоді *на кращих її зразках, за рахунок збільшення бюджетного фінансування цих установ культури (курсив наш. – В.Д.)*» [89, с. 84]. І якщо дана авторка зазначає, що на один клубний заклад у різних районах Вінницької області в середньому припадає від 3,2 до 9,6 «клубних формувань» [89, с. 83], то Ж.П. Румко коротко визнає, що «далеко не в кожному клубному закладі різних регіонів працюють народні колективи», «робота методистів зводиться лише до організації і проведення концертної діяльності» [255, с. 80]. Відтак, зауваження дослідниці радянської самодіяльності К.Г. Богемської видається справедливим і щодо сучасності: «прокламовані цілі самодіяльності зовсім не співпадали з її результатами, а спонукальні стимули до творчості не були правдиво описані ані самими художниками, ані ідеологами самодіяльності» [27, с. 42].

Як бачать свою діяльність самі керівники таких гуртків, «клубних формувань»? Специфіка наших інформантів полягає в тому, що вони працюють із дітьми в рамках «позашкільного виховання».

В.О. Куценко на базі свого гуртка «Юні етнографи» при Центрі туризму, краєзнавства та екскурсій учнівської молоді в м. Северодонецьк проводить реконструкції деяких традиційних обрядів і подій річного кола: водіння Маланки й Кози, фрагментів Масляної, закличок весни, троїцьких звичаїв, Івана Купала, Андріївських вечорниць. Як зазначалося вище, гурток влаштовує польові експедиції з метою розпитати про специфіку даних звичаїв у різних населених пунктах Луганської області. Втім, наскільки можна зрозуміти зі слів В.О. Куценко, записаної інформації вкрай недостатньо, а тому основний *текст* обрядів береться з науково-популярної етнографічної літератури і «*поєднується*» із записаною інформацією. Прості костюми сценічного типу (вишиванка, шаровари) В.О. Куценко придбала за власний кошт, крім того, «брала звичайні сорочки,

нашивала на них... тесьму» [116; див. дод. 1.15], обрядові атрибути на кшталт вінків виготовляла разом із дівчатами-вихованками. Як зазначає жінка, реконструкції народного обряду передують теоретичні заняття з дітьми: «Сначала я им очень много объясняю. Почему, зачем это делается, почему Коза, ну то есть символика, персонажи, э-э-э, почему у них такие костюмы должны быть, как это было, откуда это взялось, как оно соединилось с христианством» [116; див. дод. 1.15]. Народні обрядові пісні розучуються *по нотах*, іноді за допомогою гуртка «Туристична пісня»; основним джерелом пісенних текстів, ігор, хороводів слугує книга П.Г. Черемського «Дзига. Українські дитячі й молодечі народні ігри та розваги». Реконструкції відбуваються в «етнографічному кабінеті» Центру (вечорниці, водіння Кози і Маланки), безпосередньо на вулицях Сєвєродонецька (троїцькі обряди) або навіть на присадибній території В.О. Куценко (свято Івана Купала). У перформанси такого роду вводиться фігура оповідача, існує поділ на глядачів і виступаючих. Інформантка розповідає про перебіг самих реконструйованих обрядів вельми специфічно: «Если на Масленицу всем понятно, что чучело жгут, были заклички весны... ну и вокруг костра – ну, как бы Масленица более понятна, то, что народ праздновал как бы всегда: блины, там, ну, сначала заывают на праздник, ну то есть это просто игровое такое действие»; «мы должны воспроизвести так, *как это должно быть*, и там же “вождение Куста”, и русалки, и венки, и танцы, хоровод (курсив наш. – В.Д.)»; «Ну, песни ж купальские, Купала мы ставили, потом же ж топили эту... Марэну, вот. И делали её из травы, ну, фартук ей делали уже из материала, там, всё с ней плохое уходило. В “Ручеёк” играли, игры восстанавливали» [116; див. дод. 1.15]. Відзначимо, що гурток відтворює на Луганщині *західнополіський* обряд «водіння Куста», локально-проблематичними видаються також форми святкування Масляної і «Марена» як ім'я купальського персонажа. Ці конкретні елементи, вочевидь, накладаються на максимально узагальнену інформацію, почерпнуту в ході польових експедицій. Цікаво, що про різноманітні заходи й конкурси, які Ж.П. Румко пов'язує зі «збереженням і розвитком традицій», В.О. Куценко відгукується незадоволено: «нас затаривают

всякими разными мероприятиями и не получается сделать то, что хочется» [116; див. дод. 1.15].

Т.І. Джигова, педагог-організатор у школі с. Рівне Тарутинського р-ну Одеської обл., працює переважно з учнями-болгарами та українцями зі змішаних родин. Відтак, діяльність її гуртка орієнтується на синтез українського та болгарського фольклору й обрядової культури. Зокрема, відтворюються вечорниці (злиті з болгарськими «сиденками») на Андрія, водіння Маланки, шанування криниць (вочевидь, близько Трійці), а також Єнев день (Іоанна Хрестителя) [110; див. дод. 1.9]. Хоча локальні традиції Єнева дня в селі не збереглися, для гуртка це був, за словами його керівниці, найбільший захід: зібрали майже всю сільську молодь на березі річки, стрибали через вогнище, розповідали про папороть, «збирали трави, хоча не знали, які саме» [110; див. дод. 1.9]. Сценарій свята формується з періодичних видань методичного спрямування – «Позакласний час», «Народознавча робота в школі», часопису «Берегиня». Присутній поділ на глядачів та виступаючих. В якості костюмів використовується сценічне вбрання з «національними» маркерами. Т.І. Джигова зазначає, що налаштовує дітей на те, щоб вони знали щонайменше по 10 українських, болгарських та російських пісень [110; див. дод. 1.9]. З подальшого перебігу інтерв'ю стало зрозуміло, що маються на увазі естрадні обробки народних пісень.

Дані, отримані нами від інформанток, добре корелюють із культурною ситуацією в с. Старі Бросківці Сторожинецького р-ну Чернівецької обл., описаною В.Б. Колосовою у декількох статтях [150; 151]. Дослідниця помітила трансформацію локальної традиції святкування дня Іоанна Хрестителя під впливом ЗМІ, школи, а також – мимоволі – церковних діячів, які, критикуючи народні звичаї, поширили серед місцевого населення невластиву для нього назву «Іван Купала» (на противагу місцевому «Іван Зілляк», «Іван Зільовий») [151, с. 38]. Під впливом радіо- і телепередач, а також шкільного *українознавства* (і, вочевидь, «позашкільної виховної роботи») буквально на її очах замість традиційного збору лікарських трав з'явилися обрядові практики паління вогнищ і стрибків через них, хороводів, прикрашання деревця. Дослідниця вбачає у цьому свідому діяльність журналістів і

працівників культури з «уніфікації уявлень про традиційну культуру з подальшою метою укріплення національної самосвідомості» [150, с. 152].

Можемо підсумувати, що «самодіяльні» колективи, якщо вони не є інституціоналізованою формою локальної традиції, створюють репрезентації етнічної культури, які беруть матеріал з традиційного фольклору, однак трансформують його відповідно до вимог сценічного виконавського мистецтва. При цьому повна трансформація також не завжди вітається, і репрезентований матеріал «зависає» між сценою та усним виконанням. З огляду на те, як матеріал підбирається і компонується, як створюється контекст перформативних дійств, такого роду практики слід вважати радше не вторинною формою традиційної культури, а *третьою культурою*, як її розуміли Ю.М. Лотман, Н.І. Толстой і В.М. Прокоф'єв: вона твориться «для народу», але не самим народом; відтак, вона займає проміжне положення між елітарно-книжною і усно-народною культурами. В якості репрезентації вона повністю залежить від образу народної культури, створеного в рамках етнографічного дискурсу і викладеного в *науково-популярній формі*. Їй притаманні всі ті способи трансформації фольклорного матеріалу, що їх перераховує Н. Лисюк: «*відтворення* (прямі цитати, цитати-негації, запозичення, “епіграфи”), *нагадування* (переклади, наслідування, парафрази, натяки/алюзії, ремінісценції), *вільна переробка, переосмислення* (стилізація, переінакшування, пародія, “продовження” та “завершення” чужих текстів) [181, с. 120].

4.2.2. Практики сучасного фольклорного руху

У п.п. 3.2. ми проаналізували досвід фольклористів-практиків, специфіку їхніх практик в контексті їхніх власних життєвих стратегій. Тепер слід задатися питанням, чим є їхня діяльність (і способи її репрезентації) по відношенню до джерел, звідки фольклористами береться матеріал для відтворення.

З інтерв'ю, записаних нами у учасників фольклорного руху, і аналізу відео- та аудіозаписів вторинного виконання фольклору [див. дод. 3] складається враження, що колективи й сольні виконавці демонструють різні стратегії репрезентації пісенного фольклору, однак відштовхуються при цьому від низки спільних уявлень

щодо *належної* роботи з матеріалом. Ці уявлення стосуються точності відтворення первинного матеріалу, поваги до джерела та локальної традиції під час реконструкції пісенного фольклору⁹⁷.

На практиці це виражається у наголосі на специфічній сільській манері звуковидобування (т.зв. «відкритий звук» [154, с. 14]), тембрі, інтонації, ритмі, які зазвичай не відповідають принципам гармонії, прийнятим в академічному музикознавстві. При цьому учасники фольклорного руху, які мають професійну музичну освіту, застосовують весь обсяг наявних у них знань і навичок для аналізу первинного матеріалу. В результаті деякі з них, як, наприклад, І.Б. Фетисов, приходять до висновку, що їм як вторинним виконавцям необхідно абстрагуватися від нотної фіксації музики, заглибившись натомість в організацію ритмічної будови традиційних пісень та інструментальної музики. Так, ансамбль «Божичі» на практиці відтворює несиметричну, «пульсуючу» тривалість і наголошеність звуків, а також мікрорухи (похитування), поширені серед носіїв традиції [307].

Вторинні виконавці, що не мають професійної музичної освіти (серед наших респондентів – С. Андрущенко, ансамбль «Окраса») наслідують методики роботи з фольклором, що пропонують «професіонали». У цьому проявляється доцентровий характер сучасного українського фольклорного руху.

Реконструкція музичної структури у вторинному виконанні демонструє процес, описаний С.Р. Гутьєз на румунському матеріалі. Так, якщо за «соціалістичного» режиму патерни ритму, мелодії, тембру традиційної румунської музики, в яких вбачались «східні» або просто «зовнішні» (external) впливи в «офіційному» фольклоризмі свідомо трансформувалися, вичищалися [354, р. 186]. Натомість стиль Musică Populară autentică намагається дані структури повернути, а також тяжіє до спонтанного виконання у приватній обстановці [354, р. 190] (див. далі про реконструкцію контексту виконання).

Уявлення про *належний* спосіб вторинного виконання, що знаходять відображення у практиках вторинних виконавців, формують парадигму

⁹⁷ Як влучно зауважила К.А. Дорохова, фольклорний рух (в даному випадку – в РФ) є «різношерстним, але у нього наявна жорстка ідеологія» [89].

репрезентації фольклору, яку можна назвати «автентизмом». Учасники фольклорного руху протиставляють цю парадигму т.зв. «шароварщині», кітч у позиціонують її як безпосереднє продовження фольклорної традиції.

Особливо цікавими в цьому контексті є спільні виступи вторинних і первинних фольклорних колективів⁹⁸. Більш того, в історіографії можна знайти описи ситуацій, коли вторинний фольклорний ансамбль *повністю переймає* місцеву традицію, якщо у тієї не залишається носіїв. Хоч це і виходить за рамки українського матеріалу, однак вартий згадки випадок московського ансамблю «Народный праздник», який з 1987 р. брав участь у поліському обряді «водіння стріли» у с. Столбун Гомельського р-ну Білорусі, однак пізніше місцеві мешканці майже перестали ним цікавитись, а фольклористи продовжували щороку відтворювати його. У 2000-х рр., утім, в селі склався новий фольклорний ансамбль «сценічної» спрямованості, який увійшов у конфлікт з приїжджими фольклористами і перебрав на себе ініціативу «водіння стріли», щоправда, вже у дещо трансформованому вигляді [85, с. 90-91]. В Україні серед таких прикладів можна було б назвати перейняття ансамблем «Божичі» козацьких пісень Дніпропетровщини, тоді як первинних носіїв на кінець 2010-х рр. залишилось дуже мало (утім, ситуація дещо складніша через включення цих пісень до Списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО [245]).

У п.п. 3.2. ми розглядали проблеми, пов'язані з джерельною базою вторинного фольклорного виконавства, а також їхнє осмислення учасниками руху. Як зазначалося, чимало фольклористів-практиків оволодівають матеріалом за відео- та аудіозаписами «первинного» виконання або ж безпосередньо в експедиціях. При цьому «столичні» фольклорні ансамблі виявляються не тільки реконструкторами чи виконавцями, але й ретрансляторами фольклору: за записами вже *їхнього* виконання (гарної якості й легко доступними в мережі Інтернет) вчаться і формують свій репертуар молодші фольклорні колективи, а також ансамблі з різних регіонів, які поділяють парадигму «автентизму». Таким чином, як за часів СРСР існували

⁹⁸ Див., напр., спільний виступ молодіжних ансамблів «Орелі» й «Шука-Риба» разом із колективом с. Козацьке Звенигородського р-ну Черкаської обл. у грудні 2019 р. при НЦНК «Музей Івана Гончара» [258]. З іншого боку, той самий ансамбль «Шука-Риба» у травні 2019 р. брав участь в експериментальній театральній постановці «Вікона» (реж. Марія Коростельова) [139].

«зразкові» фольклорні ансамблі, що їх наслідували навіть деякі сільські колективи всупереч локальній традиції, так і фольклорний рух зберігає певну доцентровість⁹⁹. При цьому варто врахувати, що *локальність* етнічної традиційної культури усвідомлюється його учасниками і постулюється в якості чи не головної цінності.

Для того, щоб визначити, в яких відносинах подібні репрезентації фольклору перебувають зі своїм першоджерелом, слід звернутися до контексту вторинного виконання. Б.М. Путілов, за А. Дандесом, визначає контекст як «“специфічну соціальну ситуацію”, в якій даний текст (одиниця тексту) актуально застосовується» [239, с. 109].

Передовсім, виконання фольклору зі сцени для прихильників парадигми «автентизму» є явищем не надто поширеним, хоча й не винятковим. Більш поширеним типом виконавської *локації* для них є відкриті фестивальні майданчики, тематичні музеї і т.зв. «арт-простори», а також приватні помешкання. Як зазначив в інтерв'ю С. Андрущенко (ансамбль «Щука-Риба»), «звичайно, найбільше, що приємно – то співати в тому вигляді, як воно існувало колись, тобто коли нема ніякої сцени, це просто люди зібралися разом і, власне, вони співають – будь-які вечірки, заходи, просто зустрілися посидіти, разом побачитись, поспілкуватись, і поспівати» [106; див. дод. 1.4]. Виконання «для себе», у колі «своїх» є базовою ситуацією для фольклористів-практиків: на цьому наголошував у свій час А.С. Кабанов [133, с. 22-23], а В. Тарасюк з смт. Нові Санжари (ансамбль «Родовичі») в принципі не орієнтує свій колектив на «концертні» виступи [127; див. дод. 1.28]. Утім, «Родовичі» все ж виступають «на люди», зокрема, як звуковий супровід пов'язаного із ним арт-проєкту «Радослав» (фаєр-шоу), також вони брали участь у теле-програмі «Folk music» на каналі «Ua:Перший» [249].

Найбільш типовою ситуацією виконання є виступ на фестивалі під відкритим небом або в приміщенні, під час якого ансамбль кількістю 4-10 осіб розташовується півколом перед або в оточенні глядачів. Обов'язковим для виконавців є комплекс

⁹⁹ К.А. Дорохова у статті «Фольклорное движение в России: мифы и реальность» доволі жорстко пише про те, що іноді вторинні фольклорні колективи прагнуть «підмінити» собою на сцені первинні, а локальні традиції оголосити «заповідниками» [86]. При тому, що при бажанні можна дібрати факти на підтвердження цієї думки, вона все ж видається нам перебільшенням.

традиційного вбрання (старовинного або, що частіше, «відшитого»), що відповідає етнографічно задокументованому локальному варіанту народного костюму, а також *приблизно* співпадає із регіоном походження пісень або самого виконавця. За нашими спостереженнями, пісенне виконання часто супроводжується вступним коментарем щодо походження пісні, її стилістичних або ритмічних особливостей. Якщо дозволяє формат заходу і якщо глядачів небагато (кілька десятків осіб), фольклористи-практики часто пропонують їм спільне виконання. Для цього використовують, як правило, нескладні за будовою календарно-обрядові й ліричні пісні, що співаються на один-два голоси. Спільному виконанню зазвичай також передує інструктаж щодо особливостей «автентичного» вокалу.

Найцікавішими для теми нашої роботи є випадки, коли фольклорні ансамблі «автентичного» спрямування беруть участь у відтворенні календарних або весільних обрядів. У спеціально облаштованому просторі, який прямо відсилає до реалій традиційної культури (скансени, агросадиби, історико-культурні заповідники), фольклорні ансамблі забезпечують пісенний «код» реконструйованого свята. Зауважимо, що матеріальний (речовий) контекст таких ситуацій цілеспрямовано *конструюється* організаторами у способи, подібні до описаних у п.п. 4.1.2. Як правило, відвідувачі таких заходів активно залучаються до обрядових дій, також одягають елементи традиційного вбрання (або ж варіації «національного», відповідно до своїх уявлень про нього). Межа між виконавцями і глядачами стирається, контекст традиційного обряду видається *майже* відтвореним, за винятком деякого залишку, що не піддається редукції: «професійної» підготовки виконавців і вкрай різного соціально-культурного життєвого контексту учасників свята. Функціональність такого заходу може бути доволі ускладненою: наприклад, щорічний багатоденний фестиваль, *складовою* якого є *справжнє* весілля. У наступних підпунктах будуть розглянуті випадки, коли весільний і календарний обряди виконують або *позиціонуються як такі, що виконують* властиві для них за традицією функції.

Ще однією цікавою формою репрезентації традиційного фольклору – цього разу танцювального – є міські вечорниці, що організовувались, наприклад, творчим

проектом «Рись» 25-26 травня 2019 р. у НЦНК «Музей Івана Гончара» і в новорічну ніч на 1 січня 2020 р. на київському Подолі. Такі заходи спрямовані на те, щоб залучити до відносно замкнутого й вузького кола поціновувачів «автентичного» фольклору нових людей, зокрема, молодь. За словами учасника «новорічної ночі традиційного танцю» Д. Кобельського¹⁰⁰, захід відвідало понад 100 людей, переважна більшість з яких – віком від 18 до 25 років. Близько 40%, за його словами, дійсно були з-поза «фольклорного середовища» [114; див. дод. 1.13]. Під традиційну інструментальну музику у виконанні «US Orchestra» (Я. Дрон, С. Постольников, А. Левченко), а також С. Охрімчука, О.В. Бута, С.В. Данилейка впродовж ночі було протанцьовано понад півсотні народних танців (метелиця, гопак, карапет, баламут, різноманітні варіанти польок). Утім, танцювали також танго, фокстрот і вальс, а в момент настання Нового року запалювали бенгальські вогні [114; див. дод. 1.13]. Як можна побачити з детального фотозвіту, присутні були одягнуті у варіанти традиційного сільського вбрання 1920-х років, але також за міською модою часів НЕПу і навіть за американською модою того ж періоду [246; див. дод. 13]. На початку вечорниць «знавці» показали присутнім базові елементи традиційних танців (кроки, проходки, повороти), опісля того на тренування часу не давали, «новачки» повинні були слідкувати за «знавцями» й включатися безпосередньо у процес танцю. За словами Д. Кобельського, це дещо відчувало до десятка «новачків»¹⁰¹. З іншого боку, досить нетипове для фольклорних заходів вживання алкоголю, імпровізації парадоксальним чином створювали контекст невимушеної вечірки, аналогічний до традиційних вечорниць.

Слід погодитись із думкою Р. Кантвела, що фольклорні фестивалі дозволяють випробувати себе не тільки в іншій соціальній ролі (примірити нову ідентичність як «маску»), але й випробувати себе в іншому *тілі* (в сенсі організації тілесної практики) [347, р. 235, 240, 272, 276]. Щоправда, кінцевим результатом цього випробовування саме у танцювальній сфері, як зазначає Д.А. Радченко, стає все ж

¹⁰⁰ Дмитро Кобельський народився у 1991 р. у м. Вінниця. За фахом – історик.

¹⁰¹ Дж.Г. Файнберг, описуючи схожу ситуацію під час фольклорних танцювальних вечірок у Словаччині на початку 2010-х рр., слушно зазначає, що «партисипативні *цінності* (в сенсі залучення до дії усіх присутніх. – В.Д.) бути розроблені, але не партисипативний *етикет*» [353].

конструювання учасниками *себе* і зміцнення постмодерністської ідентичності як «напластування шарів, жоден з яких не є стержневим» [242, с. 443-444].

Якщо розуміти репрезентацію як практичну взаємодію суб'єктів, то у випадку фольклористів-практиків люди, які знають про традиційну культуру *більше за її носіїв* (хоч і не живуть нею), представляють окремі її фрагменти людям, які знають про неї *менше за її носіїв*. Відтак, знову оприявнюється «концентрований» характер даної репрезентації: вона містить більше теоретичної інформації, ніж аналогічні фрагменти традиційної культури у їхньому «природному» побутуванні. При цьому репрезентація, звичайно, приймає мову етнографічного дискурсу і сама промовляє нею.

4.2.3. Реконструкція і репрезентація традиційної весільної обрядовості українців.

Єдина відома нам наукова стаття, в якій розглядається дане явище в Україні, написана О. Ю. Романовою [251]. Авторка обмежується описом етно-фестивалей з 2004 по 2013 рр., під час яких реконструювалося традиційне весілля або його елементи; конкретний зміст реконструкцій означається лише в загальних рисах (що зумовлене, вірогідно, специфікою джерел, якими користувалася авторка – переважно це репортажі Інтернет-ресурсів); висновки, на наш погляд, є поверховими.

Нами було досліджено 12 випадків реконструкції традиційного весільного обряду, що відбулися у різних регіонах України протягом двох десятиліть ХХІ ст. Сім із них були *справжніми* весіллями, ще п'ять – *інсценізаціями*.

Почати їхній аналіз, на наш погляд, доцільно із твердження норвезької антропологині Е.-М. Твайт: «Способом відродити або знову пережити у досвіді риси минулого є інсценування минулого. За цим інсценуванням приховується ідея, що наративи минулого є важливими і значимими для нас сьогодні. Однак які версії минулого обираються, чому і як це робиться, - існують варіанти» [358, р. 297]. Огляд будь-якої з реконструкцій весілля невпинно повертає дослідника до дилеми: перед нами *українське* весілля або *традиційне селянське*? Достатньо згадати, що українська

етнографія як така починається з опису весільного обряду (Г. Калиновський, 1777 р.), його елементи є сюжетоутворюючими в перших же яскравих творах модерної національної літератури («Наталка-Полтавка», «Сватання на Гончарівці» тощо). Відтак, не має дивувати, що традиційний селянський обряд, до якого, загалом-то, й відсилають означені наративи, набуває конотацій «справжнього» *українського*. У 4 з 7 досліджених нами «справжніх» весіллях конотації «українського» явно переважають; локальні особливості весільного обряду у них виражені слабо або взагалі нівельовані (розігрується свого роду «узагальнений» варіант). У інших випадках відтворюється конкретний локальний варіант весілля: напр., записаний П. Чубинським у с. Бориспіль Полтавської губернії у 1877 р. під час фестивалю «Жнива» у 2011 р.; збірний варіант декількох сіл Кодимського району на весіллі Дмитра та Надії Скориків, причому в інтерв'ю вони зізналися, що усвідомлюють «синтетичний» характер свого весілля [125; див. дод. 1.26]. Прямі відсилки до локальної традиції частіше зустрічаються серед інсценізованих весільних реконструкцій, які виконуються первинними і вторинними фольклорними колективами [47; 209; 210].

Чи дійсно такі інсценізації та реконструкції локальних варіантів дозволяють виконавцям пережити «риси минулого»? Британський історик С. Банн, розмірковуючи про бенкет у середньовічному стилі, висловлює деякий скепсис щодо цього: «Ми можемо переживати певні форми інтуїції, що стосуються історичного минулого. Але мені особливо цікавий спосіб, в який люди намагаються матеріалізувати те, що, як вони вважають, буде їхнім досвідом минулого... Єдине свідчення про досвід, до якого я можу себе адресувати, міститься у репрезентації...» [82, с. 349-350]. Подібну точку зору можна знайти і у американського соціолога Дж. Александера: «Тільки в заснованому на уяві процесі репрезентації актори відчують переживання події на власному досвіді» [5, с. 273].

Проаналізуємо просторовий контекст обраних для дослідження весільних реконструкцій. 4 «справжні» етнографічні весілля мали місце у скансенах й агросадибах (НМНАПУ, «Мамаєвій слободі», етно-садибі «Білочі», садибі «Козацька родина»), ще 2 – на спеціально обладнаних тимчасових майданчиках, ще

1 – вдома у молодого в селі або смт із сучасною забудовою; 1 інсценізація відбувалась у скансені, 1 – в сільському клубі, 1 – на тимчасовому майданчику, ще 2 – у НЦНК «Музей Івана Гончара». Матеріальне оснащення простору реконструкції під час «справжніх» весіль у скансенах, в цілому, відповідало традиційному, тож цікавішим є питання про предметний комплекс спеціально обладнаних майданчиків та клубу. Єдиним обов'язковим атрибутом матеріального оснащення простору в таких випадках виявляється святковий стіл, який виступає символічним центром і довкола якого розгортається усе дійство. Серед рухомих атрибутів обов'язково присутні рушники, коровай, у більшості випадків – гільце та ікони. У одному зі справжніх весіль на майданчику молодий на відео розповідає про трансформацію атрибутів (мовою оригіналу): «это шился рушник на вэсилля нам, мы из него сделали передник» [257]. У досліджених «справжніх» весіллях повний комплекс традиційного строю молодих відтворено лише трохи більше, ніж у половині випадків, але він присутній у всіх інсценованих реконструкціях. Втім, у тих випадках, коли вбрання молодих «стилізоване під етнічне», вишиті сорочки, як правило, шуються і вишиваються вручну, хоч і не молодою. Одяг інших учасників весілля (виконавців) переважно знаходиться у прямій залежності від того, в який спосіб убрані молоді: у випадку стилізацій дорослі жінки, що виконують пісні, можуть мати на голові дівочий вінок [205; 257]. Вбрання гостей на справжніх весіллях варіюється без особливих закономірностей, а під час інсценізацій завжди присутня група глядачів, які своїм не-традиційним або стилізованим одягом також структурує і означає простір реконструкції.

Що стосується структури весільної реконструкції, вона, як правило, укладається в один день або (у випадку інсценізації) – в одну годину. Чотири дні тривало «етнографічні весілля» Дмитра та Надії Скориків (с. Шершенці Кодимського р-ну Одеської обл. у 2008 р.) і два дні – Дмитра і Дарини Рогових (НМНАПУ, фестиваль «Жнива», 2011 р.): перший день був присвячений відповідно дівич-вечору, обміну

подарунками і першому посаду молодих та, у другому випадку, повній реконструкції коровайного обряду і запрошенню гостей¹⁰².

В усіх досліджених нами випадках відтворюються: благословення батьків іконами та/або хлібом; викуп гільця та/або молодої; ритуальна суперечка представників роду молодого і молодої¹⁰³; посад молодих; у переважній більшості – перев'язування рук молодих рушником, почесна, розподіл короваю і покривання голови молодої. Такі самі структурні елементи передбачає сценарій весілля від фольклорного колективу «Божичі», відомого своєю точністю в реконструкції традиційної культури [217]. Можна помітити, що реконструйоване весілля, відтак, редукується до центральної частини лімінального періоду традиційного весільного обряду, пов'язаного із безпосередньою ритуальною взаємодією родів, короваєм і святковим застіллям.

Найбільша деталізація реконструйованого обряду характерна для справжніх весіль, що проводилися на базі скансенів. Цьому сприяло, звісно, і матеріальне оточення (*equirmental totality*), доступне у цих просторах, і наявність професійних етнографів/фольклористів серед організаторів. Наприклад, під час весілля Данилейків у 2006 р. молодий перед походом до молодої сів, як перед далекою дорогою, йому трохи підпалили волосся, а опісля повернення з вінчання мати молодої обмастила їх обличчя медом за допомогою ножа навхрест [238]. Під час інсценованого «розплітання коси», виконаного у приміщенні сільського клубу у 2014 р. вокальним ансамблем «Жіноча доля» (с. Нетечинці Віньковецького р-ну Хмельницької обл.), дівчина сидить на стільці, встеленому кожухом, тримає в руках коровай, перед розплітанням мати обмашує їй волосся маслом, а косу розплітають усі представники родини по черзі [47]. Старші жінки, учасниці ансамблю, промовляють за «наречену», що, загалом, є традиційним для селянського весілля –

¹⁰² Коровайний обряд і ритуалізоване запрошення гостей під час весілля Скориків відбувалося у четвер та п'ятницю, тому не можуть зараховуватися до власне весільного обряду, але це відповідає «розкладу» весільної церемонії в українській традиційній культурі.

¹⁰³ Під час весілля Данили та Ірини Данилейко на базі «Мамаєвої слободи» у 2006 р. та весілля згаданих вище Рогових ритуальний «агон» виливається у символічний бій на дерев'яних мечях. Характерно, що ці реконструйовані весілля мають фактично одних організаторів. У цих же двох випадках відтворювалась «комора», щоправда, у другому – радше символічно, адже це відбувалось удень перед великим скупченням гостей фестивалю. Втім, виконавці з почту молодих цілком невимушено виконували сороміцький фольклор і символічні дії (товкли макогоном у ступі) [238].

так само, як і те, що до посаду молодих ведуть за рушник, суперечку з друзками молодої веде боярин, а не сам молодий [17, с. 66-67]. Втім, у реконструкціях трапляється так, що *ведучий* заходу, відповідальний за сценарій, виконує текст не тільки за молодих, але й за дружок [303].

Вербальний текст весільного обряду в реконструкціях структурується не звичаєм, а сценарієм (ступінь вивченості якого напам'ять варіюється) і наявністю глядачів, які потребують коментаря до дій виконавців. Якщо на весіллі або інсценізації присутні фольклорні колективи із традиційним для певної місцевості репертуаром, обрядові дії супроводжуються відповідними піснями. Якщо ж колектив має вторинний і аматорський характер, пісенний «код» весілля може явно порушуватись: так, під час весілля Шпаків на базі етно-садиби «Козацька родина» (с. Маринівка Біляївського р-ну Одеської обл.) у 2017 р. під час прикрашання гільця ансамбль виконує купальську пісню «Стороною дощик іде», а згодом, під час застілля, гості скликаються на весняний хоровод «Кривий танець» [257].

Останній випадок є гарною ілюстрацією до тези російського фольклориста К. Богданова: «Відчуження від традиції перетворює сучасний фольклор на процедуру більш або менш довільного колажування – монтаж образів, стереотипів, формул, що прийшли з різних письмових, усних, візуальних джерел інформації» [26, с. 63-64]. Варта уваги думка польського дослідника Я. Адамовського про те, що в таких випадках слід говорити й про синкретичне накладання явищ різного хронологічного походження [70, с. 10]. Навіть ті реконструкції, організатори яких вдавалися до власних польових експедицій, є результатом синтезу різних джерел: подружжя Скориків згадує про двотомник «Весілля» (вірогідно під ред. М. Шубравської, К., 1970), на матеріали якого «нанизували» інші [125; див. дод. 1.26]. Досліджені випадки засвідчують різну якість такого синтезу, однак «секрет успішності» деяких із них (в сенсі - відносно «автентичності» вигляду) навряд чи можна прорахувати.

К. Богданов вважає, що подібне колажування «відповідає аксіології сучасної культури, що педалює не стільки цінність сюжету, скільки семіотичну ефективність [можливо, точніше було б сказати - ефектність. - В.Д.] образу і факту» [26, с. 65]. Це

особливо яскраво видно на прикладі деяких новотворів, що фігурують, як у справжніх весіллях-реконструкціях, так і в деяких інсценізаціях. Скажімо, у «театралізації весілля Лубенського повіту», організованому ГО «Епоха» просто неба у м. Лубни у 2017 р., після викупу молодої обидва почти стали у дві шеренги і розтягнули 7 рушників, піднімаючи їх по черзі, і молоді проходили під ними; ведуча при цьому оголошувала, що символізує той чи інший рушник («рушник кохання», «рушник здоров'я» тощо). Характерно, що на цьому весіллі молодий та його бояри мали виразні «козацькі» атрибути: атласні шаровари, смушеві шапки [303]; те саме спостерігалось на не надто деталізованих весіллях Євгена й Наталі Омельчуків у 2015 р. у м. Одеса під час «Вишиванкового фестивалю» та вже згаданому весіллі Шпаків у 2017 р. - там фігурували навіть шаблі й жупани [205; 257]. Навіть при тому, що останні два випадки є справжніми весіллями, вони містять елемент інсценізації, і сцена диктує фольклорній реконструкції свої умови: вириває її з потоку звичайного життя, «вимагає докорінної зміни функцій - утилітарно-побутові та магичні функції заміщує естетична» [181, с. 46].

З огляду на це, варто поставити питання: в якому фреймі¹⁰⁴ відбувається «етнографічне весілля» - власне весілля чи перформансу? Для відповіді на це питання потрібно уточнити, що структурує саму *ситуацію* реконструкції. На основі досліджених нами випадків, ми можемо окреслити 4 фактори:

1. *Простір*. На відміну від традиційного весілля, в усіх без винятку реконструкціях простір є «вигаданим», майданчик для реконструкції не є справжнім житлом молодих. Виняток становить випадок Скориків, весілля яких дійсно відбувалось у садібі молодого, однак і там «хата молодої» не була її хатою.

2. *Наявність сторонніх глядачів*. Вони присутні переважно на тих весіллях, що були елементом етно-фестивалів, як то весілля Рогових на «Жнивах» 2011 р. та Омельчуків на «Вишиванковому фестивалі» 2015 р. Наявність глядачів майже автоматично змушує «грати на публіку».

¹⁰⁴ Поняття «фрейму» до соціальних і гуманітарних наук було введене Г. Бейтсоном і розроблене І. Гофманом в якості «визначення ситуації відповідно до соціальної організації подій і в залежності від суб'єктивної залученості у них» [67, с. 71].

3. *Сценарій та відеозйомка.* Вплив цього фактору найкраще фіксується в моменти, коли сценарій дає «збій» або корегується «неперетвореною» (термін І. Гофмана) поведінкою виконавців. Так, під час інсценізації у м. Лубни у 2017 р. під час ритуальної суперечки музики заграли раніше, ніж треба, і молодий почав витанцьовувати; потім музик зупинили і ще через якийсь час закликали грати знову – і молодому довелося починати спочатку [303]. Навіть у таких деталізованих дійствах, як весілля Данилейків у 2006 р. та Скориків у 2008 р. час від часу відчувається структурованість дій виконавців відеозйомкою, адже на основі першого було випущено етнографічний фільм «Просили батько, просили мати...», а на основі другого – випуск телевізійної програми «Джерела», присвячений весіллю, і книга «Українське весілля. Північно-західне Причорномор'я» [304]. Наприклад, на весіллі Данилейків, коли староста тричі обводив молодих кругом подвір'я, хтось підказує: «Молода повинна плакати» [238].

4. *Концентрований характер.* Як влучно висловились Б. Кіршенблат-Гімблет стосовно фестивалів: «Публічні й ефектні, фестивалі мають практичні переваги, пропонуючи в концентрованій формі, у визначеному місці та часі, те, що турист деінде шукав би в розсіянні (diffuseness) повсякдення, не маючи жодної гарантії, що коли-небудь знайде» [356, р. 59]. Те саме стосується й весільних реконструкцій: за день або навіть за годину відтворюється дійство, що в традиційному побутуванні розтягувалось на півтижня-тиждень.

З'ясувавши фактори, що структурують ситуацію реконструкції, варто порівняти її з критеріями ігрової поведінки, адже дослідники часто ведуть мову про «гру у фольклор» [70, с. 11]. Г. Бейтсон визначав ігрову поведінку трьома критеріями: а) нівелювання звичайної функції дії на користь видовищності; б) перебільшена експресивність деяких актів; в) не витримується послідовність елементів дії, що слугує зразком для гри, гра переривається в будь-який момент, може чергуватися з періодами рутинної поведінки [цит. за: 67, с. 102]. У справжніх весіллях-реконструкціях можна зафіксувати критерій б), однак не в), з урахуванням сказаного вище про «концентрованість» ситуації. Що ж стосується «звичайної функції», то це питання є відкритим, адже з суто формальної точки зору основна функція

виконується – пара одружується, однак священний характер ритуалу, властивий традиційній культурі, переважно відсутній¹⁰⁵ (з іншого боку, будь-яке сучасне світське весілля не є сакральним актом).

Російський соціолог В.В. Вахштайн, розмірковуючи з приводу теорії фреймів, зазначає: «Акцентування одних компонентів у події-знаку пов'язане з редукуванням інших... тих, що складають саму матеріальну основу означуваної, неперетвореної події... Матеріальність удару заміщається “схематичним” поплескуванням по плечу. Схематичність події-означника підміняє матеріальність події-означуваного» [Вахш, с. 168]. Відтак, чим більш схематичним є «етнографічне весілля», тим більше наближається воно до перформансу, і, навпаки, чим більш деталізованим і оснащеним традиційним комплексом речей («матеріальністю»), тим ближче воно до традиційного весілля як такого. Весільні реконструкції в Україні початку ХХІ ст. демонструють весь спектр варіантів на перетині обох цих фреймів.

4.2.4. Календарна обрядовість українських неоязичників.

Як зазначалося у п.п. 3.3, етнографічна спадщина використовується неоязичниками передовсім через те, що в традиційній селянській культурі ними стійко вбачається язичницький зміст, «прихований» у формі «двовір'я» [105; 118; див. дод. 1.3, 1.18].

На прикладі календарної обрядовості трьох найкрупніших українських неоязичницьких течій – «Об'єднання рідновірів України» (далі ОРУ), «Родового вогнища Слов'янської рідної віри» (далі РВ СРВ) та «Руського православного кола» (далі РПК) – ми прослідкуємо, як саме відомості з етнографічної літератури залучаються до неоязичницьких (ре)конструкцій. Серед усього комплексу неоязичницької обрядовості він на сьогодні відрізняється найглибшою розробленістю, що пояснюється елементарно: у своїй діяльності неоязичникам

¹⁰⁵ Відношення сучасної реконструкції до священного аспекту традиційного ритуалу влучно описав К. М. Товбін: «У традиційному суспільстві ритуал є конкретним засобом для досягнення певної мети, що знаходиться *поза* цим ритуалом. На противагу цьому у пострелігійній грі важливою є сама ритуальна дія, а спогад про неї трактується як певний містичний акт» [293, с. 260].

частіше доводиться стикатися з потребою надавати обрядового оформлення календарним датам, ніж подіям життєвого циклу (народженню, весіллю, смерті).

Слід зазначити, що практично всі українські неоязичники прагнуть укласти «традиційний» (в їхньому розумінні) календар у межі стрункої схеми, задану чіткими опозиціями (напр., днями сонцеворотів і рівнодень, але не тільки). До цього можна застосувати критику, висловлену П. Бурдьє по відношенню до етнологів-структуралістів: «Модель, схема і всі опозиції, еквіваленти й аналогії значать щонебудь лише доти, доки їх вважають... логічними моделями, сконструйованими для пояснення якомога більш зв'язним і економним чином максимально можливої кількості фактів. Ці моделі стають помилковими і небезпечними, як тільки їх починають сприймати за реальні засновки практик... [Практики засновуються] не на усвідомлених і постійно діючих правилах, а на *практичних схемах*, непрозорих для самих себе, схильних до змін в залежності від логіки ситуації» [34, с. 27-29]. Утім, специфіка джерел, які переважно використовують неоязичники – науково-популярні видання, етнографічні праці XIX - середини XX ст. – сама по собі сприяє репрезентації традиційного календаря як стрункої системи. Щоправда, дослідники неоязичницьких практик теж зробили б помилку, уявляючи їхні обрядові дії як жорстку систему¹⁰⁶. Адже Інтернет із хаотично розкиданою у ньому інформацією є для неоязичників (та й інших груп реконструкторів традиційної культури) не менш важливим джерелом, ніж книги: «По-моему, у нас к этому такое отношение: о, сегодня праздник – залезли в Интернет, посмотрели, что и как нужно делать – и отмечаем таким образом» [128; див. дод. 1.29]. Як зазначалося у п.п 3.3, частина неоязичників використовує і фрагменти успадкованої інформації (локально варіативної), і практичний досвід один одного.

Порівняльна таблиця, в якій узагальнюються результати співставлення української традиційної обрядовості, представленої в етнографічній літературі, з календарною обрядовістю українських неоязичників, винесена у додаток 14.

¹⁰⁶ Див., напр., есеїстичну, хоч і не позбавлену наукової методології, статтю Є. Осієвського у часописі «Спільне», де автор спробував описати неоязичницькі обрядові практики як мінливі й вкрай залежні від контексту [219].

По-перше, варто осмислити місця проведення неоязичницьких календарних обрядів: найчастіше - за межею міста або в міському парку, гаю, поблизу історичних пам'яток. «Природне» в таких випадках виступає синонімом «благого, чистого середовища», локусом Священного, протиставленого «профанному» міському побуту. У випадку історичних пам'яток, пов'язаних із дохристиянськими культами (Старокиївська гора, гора Бохит у заповіднику «Медобори», с. Буша Ямпільського р-ну Вінницької обл.) логіка вибору місця очевидна. Чимало громад проводять різні календарні обряди у різних місцях – і це, загалом, відповідає традиційній обрядовості. Так, Купайла здебільшого святкується біля водоймища, Коляда – у приміщенні; на свято осіннього рівнодення деякі громади (тернопільська, частина київської «Квітки папороті») відвідують той самий Бохит, адже вважають, що саме там стояв Збруцький кумир.

По-друге, багато залежить від того, як неоязичницька громада позиціонує конкретний святковий обряд: а) як закрите дійство «для своїх», б) як відкрите свято з літургією і реконструкцією окремих народних обрядів (найбільш поширена форма) або в) як громадське масове свято, в якому неоязичники є учасниками або співорганізаторами. Третій тип видається найменш вивченим, але дуже цікавим з огляду на те, що саме у ньому загострюються усі проблемні точки неоязичницької обрядової практики.

Проілюструємо останній тип одним прикладом з польових досліджень, застосовуючи до нього метод «насиченого опису» К. Гірца (опис, що розрізняє символічні порядки соціальних актів). 12.03.2016 р. в рамках польових досліджень ми були присутні на святі Масляної, влаштованої поселенцями-«анастасіївцями» у с. Великозименове Великомихайлівського р-ну Одеської обл. Дійство відбувалось біля приміщення занедбаного сільського клубу. Самі «екопоселенці» були представлені лише двома-трьома родинами з дітьми, свято в цілому було орієнтоване на сільську молодь, крім того, на нього завітали батьки дітей та вчителі

сільської школи (загалом до 50 людей). Сценарій свята був підібраний з Інтернету¹⁰⁷ і нагадував звичайні шкільні вистави з чітким розподілом на «ведучих» (4 дівчини) та «глядачів», які час від часу залучалися до конкурсів (скакання у мішках, ходулі, лазання по стовпу за подарунком). Важливим елементом дійства були хороводи, особливо популярні в «анастасіївському» середовищі: «капуста» і «джерельце», під час якого учасники мали б «заплестися» в одну лінію («косу») і «розплестися» знову. Крім того, мав місце постановочний танок під пісеньку «А уж красно солнышко припекло», яку легко знайти як в Інтернеті, так і в сценаріях шкільних і дошкільних свят [63, с. 223], де вона називається «українською (sic!) народною пісенькою», «веснянкою». Завершив свято обряд спалювання опудала Марени, зробленого із соломи та старого одягу, і колективний обід («братчину») без алкоголю та м'яса [див. дод. 15]. Емоційний фон свята в цілому був невимушений, однак відчувалась різниця у мотиваціях різних груп присутніх: для дітей дошкільного та молодшого шкільного віку це була звичайна ігрова розвага на кшталт формалізованих «утреників» (свідомо застосовуємо тут це слово); увага батьків та вчителів була, природньо, спрямована розваги дітей; підлітки та молодь старшого віку, беручи участь у конкурсах та хороводах, намагалися похизуватися перед ровесниками протилежної статі; натомість організатор з «екопоселенців», В. Петрушев, усвідомлював дійство як важливий обряд «ведичного» (дохристиянського в розумінні «анастасіївців») походження, про що він дізнався з книжок засновника «анастасіївського» руху В. Мегре та «навколоязичницьких» ресурсів у мережі Інтернет [121; див. дод. 1.22].

Для зручності та економії обсягу роботи обмежимося детальними прикладами свят Велеса, Великодня і Сварога, одне з яких припадає на весняне рівнодення, а два інших відображають осіннє та зимове свята, реконструйовані за певним колом джерел.

Спільними для всіх українських і більшості російських неоязичницьких течій є два зимових свята Велеса (Волоса): 11 лютого і 6 грудня, що відповідають дням св.

¹⁰⁷ Мова сценарію була російською, причому одній з «ведучих» (з місцевих мешканців, а не поселенців) було явно важко вправлятися з російськими зворотами, стилізованими під фольклор. Особливо це проявилось у частівках, взятих з радянського «колгоспного» фольклору, в яких згадувався «голова сільради».

Власія та Миколи Зимового за старим стилем. Цікаво, що день Миколи Весняного (9 травня за ст. ст.) як «весняне свято Велеса» рідновірами не святкується.

Щодо першого етнографії відомі молебні здоров'я худоби, вигін та перегони останньої, в окремих районах – магичні маніпуляції задля її збереження та приплоду [295, с. 383-384; 329, с. 7]. Важкість втілення і практична неактуальність таких обрядових дій у міському середовищі компенсується рідновірами твердженням, що епітет Велеса «скотій бог» (за даними «Повісті минулих літ») стосується не тільки худоби, але і матеріального багатства, статку в цілому [189, с. 192; 200, с. 330; 319, с. 344].

Окрім того, громади РВ СРВ у цей день проводять відганяння «коров'ячої смерті» через оборювання солом'яної фігури бика жінками [200, с. 331-332]. Даний ритуал, втім, без календарної прив'язки, добре відомий етнографам, однак історично мав більш агресивні форми [99, с. 97]. З тим самим солом'яним «бичком» проводяться інші ритуальні маніпуляції (напр., перекидання калача), спрямовані на примноження достатку [див. дод. 16].

Громади РПК дане свято пов'язують із Масницею, посилаючись на етнографічні дані з Полісся та Лівобережжя про ушанування (переважно жінками) Волосія / Власа у масничний четвер [4, с. 195].

Таким чином, бачимо відтворення певних формальних елементів, пов'язаних із народними звичаями дня св. Власія, які включені до новоутвореної структури циклу зимово-весняного календарного порубіжжя.

Друге свято (етнограф. Миколи Зимового) яскравими обрядами не відзначається. В громадах усіх течій має місце літургія, спрямована на вшанування Велеса, після якої, зокрема, у РПК жрець обдаровує дітей [42] і влаштовується спільна братчина. Відомо, що традиційно дане свято пов'язувалось із початком справжньої зими, ідеями накопичення і статку; східні слов'яни дійсно влаштовували на нього братчини [40, с. 396-397]. Звичай обдаровувати цього дня дітей в Україні з'явився пізно (кінець XIX – поч. XX ст.) і, ймовірно, був пов'язаний із католицькими впливами та міською модою [40, с. 398; 149, с. 74].

Під Великоднем рідновіри розуміють свято весняного рівнодення, коли «світло Дажбоже перемагає зимову темряву», пробуджується природа і життя [189, с. 444]. З таким трактуванням народної обрядовості свята погоджуються деякі українські етнографи [147, с. 64-65].

У неоязичницькому великодньому обряді присутні більшість традиційних атрибутів: крашанки і писанки, ритуальні поцілунки, «бабки», які інтерпретуються як фалічні символи плодючості [43; 186, с. 118]; обливання водою, кроплення нею присутніх на святі людей жерцем (останнє, ймовірно, є запозиченням з християнської літургії). Обряд, як правило, відбувається на свіжому повітрі неподалік водоймища.

Варіант Великодня, який побутує у громадах ОРУ¹⁰⁸, починається із літургії, прославлення богів, сонця і світла зокрема, під час якої проголошується «Символ віри», прийнятий у даній течії. Опісля слідує обмолот дідухів, котрий починає (хай навіть символічно) наймолодший член громади, зазвичай дитина [див. дод. 17]. Етнографічних паралелей даному обрядовому акту у цю пору року знайдено не було (дідухи переважно обмолочували після Різдвяних Святків [112; 323, с. 93; див. дод. 1.11]), однак можемо зробити припущення, що він представляє собою відтворення специфічного локального варіанту обмолоту дідуха, зафіксованого в одному з регіонів. Зерно розбирається рідновірами і «розсіюється» вдома, а солом'яні «тіла» дідухів спалюються. Далі жрець освячує воду і кропить присутніх, а також принесені останніми продукти, після чого розпочинаються ігри з крашанками, відомі у традиційному великодньому обряді. За умови близького розташування водоймища (особливо ріки або моря), рідновіри виходять на берег і пускають шкарлупу від розбитих крашанок на воду, бажаючи, щоб та «пливла до рахманів [під якими неоязичники розуміють індійських брахманів. – В.Д.] і сказала їм про Великдень». Цей елемент обряду у традиційному святкуванні засвідчений матеріалами П. Чубинського [329, с. 24]. Завершує свято все та ж братчина.

Громади РВ СРВ і РПК на Великдень проводять фактично богослужіння (із певними конфесійними особливостями), спрямоване на вшанування природи, що

¹⁰⁸ За спостереженнями автора обряду неоязичницької громади «Мокоша» у м. Одеса 21.03.2010.

воскресає, і сонця, що «сповнюється ярою силою» [43; 200, с. 344-354]. Із зазначених елементів обряду, що яскраво представлені в ОРУ, у РВ СРВ побутує лише обмолот снопа; із операцій з традиційними великодніми атрибутами додається жертвопринесення «бабки». «Відправлення» яєчної шкарлупи до «рахманів» перенесене на Праву середу, або Рахманний Великдень, що відзначається рідновірами «Родового Вогнища» і РПК на 21-й день після Великодня [200, с. 355; 244]. Громади ОРУ також відзначають Праву середу, однак надають їй іншої інтерпретації. Слід зазначити, що етнографії відоме відзначання Рахманського Великодня на четверту середу після власне великодніх свят, хоча й з регіональними варіаціями [302, с. 281].

Серед комплексу великодніх свят неоязичники відзначають також Вербну неділю і Радуницю (Проводи), шанують Чистий четвер як очисний день. Ритуали волочибництва та поливання у понеділок по Великодню зазвичай не проводиться з тих самих причин, що й публічне колядування, однак про їхнє існування відомо багатьом неоязичникам, з якими нам доводилося спілкуватися.

Сварог є одним із найшановніших у всіх течіях рідновірства богів, а свято його відзначається неоязичниками 1 листопада, що відповідає дню Кузьми і Дем'яна у народній традиції. Етнографи не раз відзначали, що народна свідомість встановлювала зв'язок між іменем першого святого зі словом «кузня», «ковальські» риси цих братів у народному світогляді, їхнє покровительство шлюбам і (щоправда, у південних слов'ян) цілительству [22]. Сварог же уявляється рідновірами як бог-коваль, що «кує» в тому числі й шлюби [172, с. 5-6; 187; 222, с. 43; 319, с. 371-372]. Окрім того, українські течії пов'язують Сварога також із предками, оскільки душі померлих, за їхньою вірою, відходять до Сварги, де володарює цей бог.

Останнє твердження, а також календарна близькість до відомих етнографії поминальних свят (Дмитрівських, Кузьминських та Михайлівських Дідів), вочевидь, зумовило використання в обряді ОРУ гарбуза із вирізаним «обличчям» та свічкою всередині, яке відоме у давній ірландській та шотландській обрядовості (jack-o'-lantern) [див. дод. 18]. Г.С. Лозко інтерпретує даний ритуальний атрибут як сонячний оберіг, здатний відігнати від житла чи храму «темні сили», могутність

яких збільшується у цей період [з електронного листа Г.С. Лозко від 31.01.2012.]. Проте маємо також здогад, що використання нетрадиційної для слов'ян «гарбузової голови» покликане скласти свідому альтернативу глобальному культурному коду Гелловіну. Із українською традицією, окрім згаданих та інших (перші прояви зими) уявлень, неоязичницьке свято Сварога пов'язує братчина із молодіжними іграми [22, с. 23].

У календарній обрядовості РВ СРВ свято Сварога ототожнюється з Осінніми Дідами (які у практиці ОРУ та деяких російських неоязичницьких течій виділяються в окреме свято і відповідають етнографічним Дмитрівським Дідам). В цей день «вогнищани» так само здійснюють маніпуляції з обробленими гарбузами. Крім літургії, мають місце також медитативні практики [200, с. 388-390, 470-471]. Останнє, зокрема, пов'язане із містикою «перехідної» ночі, відомої, знов ж таки, з кельтської традиції як Самайн та адаптованої до рідновірства як осіння Велесова (Марина) ніч [319, с. 365].

Особливості святкового обряду РПК, на жаль, залишились недослідженими, однак з календаря видно, що воно також ототожнюється з Осінніми Дідами [222, с. 32].

На прикладі даного свята ми можемо чітко спостерігати досвід залучення до рідновірської календарної обрядовості формальних елементів інших народних традицій, попередньо включених до числа глобалізованих культурних форм, їхнє поєднання зі структурними елементами «рідної» традиції (братчина).

Отже, можемо зробити кілька загальних висновків, актуальних для всіх наведених вище прикладів. По-перше, неоязичники достатньо широко використовують етнографічну літературу для відтворення обрядовості, тому формальна реалізація тих чи інших обрядових елементів часто наближається до певного локального або «узагальненого» варіанту, зафіксованого етнографами, - щоправда, без співпадиння самих «локусів». По-друге, відбувається включення традиційних обрядів або їхніх елементів у специфічний релігійно-філософський контекст, надання їм нової інтерпретації, оздоблення їх літургійними елементами, відповідники яких у історичному слов'янському язичництві ми не маємо змоги

простежити. По-третє, оскільки неоязичництво на поч. ХХІ ст. більше розповсюджене у містах, можемо спостерігати варіанти пристосування традиційно сільських обрядів до нового середовища, а також уніфікацію їхніх регіональних рис. Залежно від того, як повно відображено обрядовість певного свята у доступній етнографічній літературі, реконструкція набуває виразно «фольклористичних» рис або оздоблюється новотворами. Обрядовість свята Велеса, наприклад, реконструюється за архетипом «покровителя багатства», купальське ж свято, залишене тут поза розглядом, відзначається відносною збереженістю формальних і структурних елементів. Також можна спостерігати залучення елементів глобального обрядового коду («гарбузові голови»), що можна кваліфікувати як спробу його «освоєння», «одомашнення» українським неоязичництвом.

Якщо розглядати традиційне свято як семіотичну систему, яка має вербальний, пісенний, жестовий код, код одягу, то в рідновірській обрядовості найслабше представлені саме пісні (особливо у «автентичному» виконанні, тоді як для практично будь-якого традиційного свята він є одним із найголовніших), одяг дуже сильно різниться і залежить від знань, можливостей і бажання кожного окремого учасника обряду (навіть жерці нерідко не прагнуть до детальної реконструкції середньовічного або традиційного українського вбрання). В якості вербального коду досить часто використовуються відредаговані народні замовляння, які уявляються тими текстами, яких найменше торкнулася християнізація. Також українські рідновіри використовують фрагменти «Велесової книги» і сучасні молитви, написані провідниками руху. Однак складається враження, що рідновіри найбільше зосереджені на речовому і жестовому коді ритуалу: в матеріальних атрибутах на кшталт снопа, серпа, вінка, печива-«жайворонка», - і в операціях з цими речами-символами концентрується головне значення ритуалу. Універсаліями неоязичницького календарного (і не тільки календарного) обряду, на наш погляд, є вогнище і треба (жертва). Причому, характерно, що ці універсалії є складовими неоязичницької літургії, яка привноситься у реконструйований народний обряд.

Чи можна побачити щось спільне у тому, як в усіх проаналізованих практиках репрезентується традиційний фольклор і обрядова культура? Передовсім, способи їхньої репрезентації більше залежать від етнографічного дискурсу, ніж репрезентації матеріальної культури. Репрезентації містять більше теоретичної інформації, ніж аналогічні фрагменти традиційної культури у їхньому «природному» побутуванні. Як у скансенах «нагромаджені» речі, хай навіть збережена логіка їхнього розташування, так і фольклорно-обрядові реконструкції часто «перенасичені» матеріалом, часом він видається навіть «надлишковим» [85, с. 85]. При цьому реконструктори намагаються відтворити «струнку структуру» обряду, винайти виконавську «формулу», - тоді як оволодіння цими практиками *за традицією* не передбачало свідомого опанування таких «структур» і «формул». Репрезентації також приймають систему жанрів і етнічний маркер «українськості», запроваджені етнографічним дискурсом.

Не варто забувати, що практики реконструкції та репрезентації традиційної культури не є ані стихійним, ані керованим явищем. Швейцарський фольклорист Е. Гофман-Крайер ще в середині ХХ ст. наголошував на ролі «підприємливих індивідів» у справі «відродження народних звичаїв, що зникли» [346, р. 91]. Сучасні дослідники схильні сумніватися в тому, що цей рух можна назвати «відродженням традиції»: «Про відродження фольклору можна говорити тільки тоді, коли воно відбувається в умовах природнього розвитку традиції, тобто коли репертуар і соціальне функціонування нерозривно пов'язані між собою. Ансамблі, що представляють фольклорний рух і входять до соціальної структури *міста*, аж ніяк не можуть відродити соціальне функціонування фольклору» [7, с. 223]. К. Даксельмюллер навіть називає фольклоризм «формою культурної гегемонії і привласнення периферії індустріальними центрами, менш розвинутих сільських територій – метрополіями... що потребують перших для рекреації себе» [346, р. 160].

Утім, є очевидним, що усі поціновувачі етнічної культури (виконавці-аматори, учасники фольклорного руху, неоязичники) програють конкуренцію за організацію масових дійств у великих містах [86]. Однак частина з них намагається створити

таку перформативну ситуацію, яка дозволила б залучити усіх учасників як дієвців. Досягається це зазвичай через конструювання специфічного матеріального і комунікативного контексту, що відповідає уявленням реконструкторів про «традицію».

Слід замислитись, а чи можливе взагалі збереження традиційного фольклору і обрядів в інший спосіб? Як стверджує Б. Кіршенблат-Гімблет, «нематеріальна культура спадщина “живе” у виконанні (performance). Вона має виконуватись, щоб бути переданою» [356, р. 166]. Розуміння фольклору не просто як сукупності текстів, а як правил і способів *виконання* підштовхує до думки, що точне відтворення його текстуальних і перформативних характеристик і можна вважати *автентичним*. Надзвичайну важливість при цьому має контекст ситуації виконання, який також піддається (ре)конструкції.

Висновки розділу 4

Усі практики реконструкції традиційної культури репрезентують її у сучасності. Вони завжди є чимось конкретним *по відношенню до* минулого і до традиції як способу діяхронної трансляції культури зокрема. Тому, на відміну від Ф. Анкерсмита [83, с. 53], ми вважаємо за можливе описати характер цих взаємозв'язків.

Найбільшу інформативність при цьому має аналіз контексту даних практик: матеріального і перформативного. Слід зауважити, що вторинне виконання фольклору і народних обрядів має чіткіші межі *фрейму*, ніж реконструкція матеріальної культури; перехід між «перетвореною» (власне виконавською) і «неперетвореною» (буденною) поведінкою тут виразніший. Символічна структура цих ситуацій багат шарова, різні учасники можуть інтерпретувати їх по-своєму, хоча вищий статус має інтерпретація акторів-«професіоналів», чий обсяг знань про традиційну культуру більший, ніж у її первинних носіїв.

Із проведеного аналізу можна зробити висновок, що продукт діяльності реконструкторів – форми культури, *відрефлексовані в якості етнографічних об'єктів і культурної спадщини*. Ці форми можуть *репрезентуватися* із:

а) максимально точним відтворенням формальних, структурних і семантичних компонентів традиційної культури, а також конструюванням *подібного* контексту;

б) привнесенням індивідуальної творчості до традиційної культурної моделі, зі збереженням «стереотипів групового досвіду» (як визначав традицію Е.С. Маркарян), «практичної логіки» самої традиції (у термінах П. Бурдьє);

в) конструюванням нових структур і семантики у не властивому традиції контексті, однак із формальним уподібненням до неї (за рахунок максимально узагальнених стереотипів).

Щодо більшості репрезентацій ми відзначали їхній *концентрований*, насичений і навіть перенасичений характер. Матеріальні речі, дії, інформація і досвід однаково можуть нагромаджуватися у них задля творення «цілісної картини». Утім, саме цей аспект підкреслює *розрив* зі світом традиційної культури, «присутність відсутності», за словами М. де Серто. Чи може цей розрив бути подоланим, ми міркували у розділі 3.

Перетворюючись на *культурну спадщину*, традиційні практики й речові комплекси починають виконувати нові функції. Серед них одна з головних – «виробництво локального на експорт» [356, р. 153]. Локальні знання й навички як такі, що врівноважують глобальні тренди, користуються попитом, і механізми ринку спонукають *виробляти* локальне в якості товару (передовсім туристичного, але не тільки). По відношенню до аналізованих нами практик тільки в цьому сенсі можна говорити про «глобальні рецепти локального» (Р. Робертсон). Певний елемент культури визначається в якості «локального» і репрезентується у публічному просторі в той чи інший спосіб. Утім, це можуть бути різні елементи, і тим паче різняться способи їхнього виготовлення й репрезентації.

Практики реконструкторів великою мірою відповідають тому, що було висловлене Є. Шацьким з приводу самої традиції, - «перетворенню неоднозначних фактів минулого в однозначні цінності сьогодення» [331, с. 434]. Однак у своїх репрезентаціях вони (зокрема, неоязичники) нерідко йдуть далі й представляють цінності як факти, а історію – як природну даність (Р. Барт саме таку репрезентацію називав міфом).

ВИСНОВКИ

Працюючи над дослідженням, нами було сформовано джерельну базу, яка охоплює різні види джерел: від архівних справ до польових експедиційних матеріалів. В цілому, для вирішення кожного із завдань підібрано специфічний перелік джерел, однак найбільший акцент зроблено на тих, які дане дослідження і вводить у науковий обіг.

Огляд радянської, пострадянської, а також західної (переважно англоамериканської, німецької та французької) наукової літератури задав контекст і напрямок роздумів щодо культурної традиції, її етнічного виміру і вторинних, реконструйованих або винайдених, форм. Нами було виявлено, що в радянській етнографії концепт традиційної культури був тісно пов'язаним із теорією етносу і слугував передовсім для фіксації тяглості культури на тлі динамічної «боротьби класів». Натомість на Заході традиція пов'язувалась переважно не з формами протонародної культури, а з політичною та релігійною сферами суспільного життя, простою звичкою, а пізніше – з цінностями та цілями. Починаючи з 1960-х років концепти традиції, народної культури (*folklife*, *Volksleben*) і автентичності ставляться під сумнів і активно дискутується на предмет відповідності тій емпіричній дійсності, що її досліджують науковці. Фольклор починає розглядатися не з текстуальної, а з перформативної точки зору, як практика живого виконання. Така оптика, поєднана з конструктивістською методологією, прагне підважити поділ явищ традиційної культури на «первинні» і «вторинні». Однак, на нашу думку, у країнах «наздоганяючої модернізації», де етнічні маркери культури краще збереглися, такий поділ є релевантним і, власне, слугує для виокремлення явища реконструкції традиційної культури з-поміж інших суспільних практик.

В якості методології використовувалась теорія практик (*practice theory*), найповніше представлена у працях П. Бурдьє та М. де Серто, а також окремі положення інтерпретативної антропології К. Гірца та символічного інтеракціонізму І. Гофмана.

У розділі 2 ми дослідили, як в межах етнографічного дискурсу ХІХ-ХХ століть формувався образ української традиційної культури. Повсякденні й ритуальні практики селян підлягали етнографічній типологізації, жанровому розмежуванню, наративізації з подальшою публікацією в якості «канонічних» текстів. Збирачі й дослідники фольклору керувалися специфічними техніками відбору: головними критеріями для них були *естетичність* і *незвичність*; крім того, перевага надавалась пісенному фольклору, простому опису – над поясненням. Учасники етнографічного дискурсу розглядали матеріал з точки зору політичних завдань або методологій, поширених у другій половині ХІХ ст. На нашу думку, можна стверджувати, що образ української традиційної культури остаточно сформувався на 1917 р. Подальші його трансформації були безпосередньо пов'язані з культурною політикою радянської влади. З одного боку, він піддавався спрощенню й вульгаризації, зокрема, через спроби адміністративного «керування» фольклором.

З іншого боку, у 1960-80-х рр. в СРСР відбувся свого роду «ренесанс етнічного», який позначився а) теоретичною розробкою проблематики, пов'язаної з етносом та етнічною культурою; б) переосмисленням та використанням народних традицій в якості «нової соціалістичної обрядовості»; в) розбудовою мережі етнографічних музеїв під відкритим небом; г) поширенням кітчевого фольклоризму (*шароварщини*) на рівні академічного і аматорського виконання; ґ) молодіжним фольклорним рухом (МФР), який мав за мету якомога точніше виконувати фольклор на сцені або відродити його в міському побуті; д) інституціоналізацією традиційних ремесел і промислів художньо-промисловими підприємствами та спілками. Нами було детально розглянуто практичні виміри цього «ренесансу» (пункти в-д). В усіх перерахованих напрямках, окрім МФР, легко помітити адміністративне керування проектами з боку держави. Саме цей «ренесанс етнічного» задав диспозиції, в яких *стали можливими* практики реконструкції традиційної культури: а) професійне мистецтво і наука; б) аматорська «художня самодіяльність», переважно на державне замовлення; в) формальні й неформальні об'єднання, що прагнули до якомога точнішого виконання фольклору.

Ці практики, які знаходяться в центрі уваги всього дослідження, з 1990-х років охоплюють собою діяльність на межі професійного мистецтва, науки, масової культури і «художньої самодіяльності». При цьому вони перетинаються із залишками самої традиційної культури і за певних умов (див. нижче) можуть заміщати їх у *публічних репрезентаціях* «культурної спадщини» або навіть претендувати на *відновлення* самого механізму традиції. Таким є макроконтекст практик реконструкції.

Однак кожна окрема практика вписана до життєвого контексту її виконавців як область специфічної поведінки, переважно відмінної від повсякденної. Відтак, у розділі 3 ми зосередились на суб'єктному вимірі цієї теми, спробі експлікувати тип суб'єктивності, який породжує практику реконструкції і сам формується «доформовується» нею. Нами було виділено 4 умовні групи реконструкторів, які тісно пов'язані між собою, однак представляють різні види практик: а) реконструктори традиційних ремесел і промислів; б) реконструктори фольклору; в) неоязичники); г) засновники приватних скансенів та агросадиб із етнографічним ухилом. Біографічна ситуація кожного респондента вивчалася з різних боків задля того, щоб якнайповніше відобразити його/її стратегії пізнання й оволодіння традиційною культурою, мотивацію у цій діяльності, обізнаність у локальній специфіці, вплив на повсякденне життя і рівень зацікавленості у тій самій темі близьких людей, передовсім дітей.

На матеріалах польових досліджень ми з'ясували, що в усіх групах присутній наратив про сентиментальні мотиви зацікавлення старовиною («з великої любові до України», яскраві емоційні враження від ремесла, первинного виконання фольклору тощо), пошуки етнічної/національної ідентичності або її утвердження, пропаганда. У ремісників та організаторів етно-музеїв також виразно присутня економічна мотивація, якої взагалі не спостерігається у інших двох групах (хоча фольклористи-практики і неоязичники також можуть монетизувати свої практики). Найпопулярніші види ремесел і промислів - вишивка, гончарство, писанкарство, лялькарство, соломоплетіння, малярство - дозволяють проявити «авторську фантазію» і, разом з тим, які є комерційно затребуваними в якості декору. Таким

чином, на макро-рівні практики реконструкції етнічної традиційної культури підпорядковуються логіці культурно-туристичного підприємництва та логіці розбудови ідеології національної держави або вкладаються до сучасної економіки hand-made товарів, але самі реконструктори можуть вплітати у цю справу щось «від себе», інші мотиви та орієнтири.

Наприклад, звернення до народного ремесла може бути мотивоване середовищем, яке оточує людину, продовженням життєвої стратегії, характерної для її родини або й просто випадком під час вступної кампанії. До вторинного фольклорного виконавства особи, народжені після 1991 р., прийшли через інституціоналізовану діяльність дитячих фольклорних гуртків та студій. Для деяких неоязичників вирішальним було читання специфічної літератури. Крім того, неоязичники, а також ремісники, згадують про містичні мотивації. Під час дослідження з'ясувалась важливість еkleктичного комплексу паранаукових і теософських ідей, популярних з часів пізнього СРСР і часто доповнених національними «фольк-хісторі» наративами. Її вплив спостерігається у всіх чотирьох групах реконструкторів.

Можна констатувати, що традиційні ремесла, навіть за наявності спеціалізованих середніх і вищих закладів освіти, передаються перш за все шляхом особистого наставництва. У цьому сенсі вони не втрачають свого *традиційного* характеру, хоча джерела їхнього опанування доповнились іншими видами (передовсім науковою літературою та музейними колекціями). Ремесло охоплює повсякдення майстрів у тій мірі, в якій воно є працемістким і в якій самі майстри бажають перетворити його на основне джерело власного заробітку.

Досліджені приклади приватних скансенів та агросадиб включені до процесів розвитку локальних спільнот, до яких вони територіально належать. Більшість із них була заснована людьми з вищою освітою з-поза меж цих самих спільнот з сентиментальних, ідеологічних або комерційних міркувань. Було виявлено широкий діапазон варіантів впливу реконструкції на повсякдення представників цієї групи: від глибокої інтеріоризації елементів традиційної до майже повної відсутності такого впливу. Між цими крайнощами більш поширеним видається варіант з

адаптацією елементів традиційного декору до інтер'єру та екстер'єру власних помешкань, реконструкцією святкового народного вбрання, участі у всеукраїнському фольклорному русі.

Фольклористи-практики, прямі спадкоємці радянського МФР, надають перевагу навчанню у первинних носіїв фольклору або переймають його за відео- та аудіозаписами. У цих випадках, передовсім першому, процес навчання є подібним до традиційного; допустимо казати, що реконструктор («вторинний виконавець») *переймає традицію* конкретно в цьому її аспекті. Проте на початок XXI ст. така реконструкція традиційного фольклору є вузькоспеціалізованою справою.

Практики неоязичників демонструють складніші відносини з традиційною культурою, адже ця група орієнтується на відтворення культури, від якої вона відмежована значно більшим часовим відтинком. Утім, через реінтерпретацію етнічної культури слов'янських народів XVIII – поч. XX ст. неоязичники активно використовують її елементи для власних обрядових практик. Нами була уперше проаналізована, зокрема, роль знань і навичок, безпосередньо перейнятих неоязичниками від своїх родичів (за традицією). Вплив реконструкторських практик на повсякденне життя і фольклористів-практиків, і неоязичників стосується переважно оздоби їхніх осель, реконструкції народного вбрання (частіше у фольклористів), деяких мікро-ритуалів, рукоділля, що має відсилати до сфери «традиційного».

Щодо типу суб'єктивності, пов'язаного з досліджуваними практиками, можна виснувати таке. Оскільки в Україні традиційна культура від початку рефлексії над нею була концептуалізована в категоріях етнічності, то відповідь очевидна: «нормативним» типом суб'єкта, який генерував її в минулому, якому вона «належить» і якому її «повертають» реконструктори, є *представник етносу*. Всі досліджені нами групи інформантів поділяють такий «етнізуючий» погляд і застосовують його по відношенню до самих себе.

У розділі 4 за допомогою поняття репрезентації ми дослідили об'єктний – речовий і перформативний – вимір практик реконструкції, прагнучи з'ясувати, чим вони є по відношенню до самої традиційної культури. Із проведеного аналізу можна

зробити висновок, що продукт діяльності реконструкторів – форми культури, *відрефлексовані в якості етнографічних об'єктів і культурної спадщини*. Ці форми репрезентуються у публічному, а часом і в приватному просторі, і кожна має свої структурні або функціональні особливості.

Так, практики реконструкції та репрезентації народних ремесел на початку XXI ст. є передовсім *творчою діяльністю* професійних митців або аматорів, які за певних умов можуть переймати й продовжувати локальну етнічну традицію. Основними векторами репрезентації такого роду культурної спадщини є одночасно естетизація та архаїзація, підкреслення вишуканості й художньої експресії та наголос на магічності. Ще одним неодмінним вектором репрезентації є підкреслення національної ідентичності за рахунок використання традиційного *підручного* в якості символу. Реконструкції музейного типу хоча й відсилають до іншого часу і простору, вони також є самостійними культурними комплексами, призначення й застосування яких змінюються відповідно до попиту. Зокрема, у 2010-х рр. спостерігалась тенденція переходу від класичного музейного церемоніалу до «парадигми участі», яка перетворює відвідувачів і глядачів на дієвців. Візуальні проекти, які існують передовсім у мережі Інтернет, конкурують зі стереотиповим та уніфікованим представленням українського етнічного вбрання – за допомогою *інших стереотипів*, однак більш деталізованих, з акцентом на локальності.

Реконструкція і репрезентація перформативних аспектів традиційної культури (фольклору і обрядовості) аналізувалась нами на прикладах «самодіяльної» народної творчості, практик сучасного фольклорного руху, сучасних «етнографічних весіль» і календарної обрядовості неоязичників. Можемо підсумувати, що «самодіяльні» колективи, *якщо вони не є інституціоналізованою формою локальної традиції*, створюють репрезентації етнічної культури, які беруть матеріал з традиційного фольклору, однак трансформують його відповідно до вимог сценічного виконавського мистецтва. При цьому повна трансформація також не завжди вітається, і репрезентований матеріал «зависає» між сценою та усним виконанням. З огляду на те, як матеріал підбирається і компонується, як створюється контекст перформативних дійств, такого роду практики слід вважати радше не вторинною

формою традиційної культури, а «третьої культурою». У репрезентаціях традиційного фольклору наявний чіткий поділ на дві парадигми: кітч («шароварщину») і «автентизм». У другому випадку люди, які знають про традиційну культуру *більше за її носіїв* (хоч і не живуть нею), представляють окремі її фрагменти людям, які знають про неї *менше за її носіїв*. Відтак, ця форма репрезентації містить більше теоретичної інформації, ніж аналогічні фрагменти традиційної культури у їхньому «природному» побутуванні. «Етнографічні весілля» в Україні на поч. ХХІ ст. варіюються в межах двох діапазонів: між «сільським» та «українським національним»; між перформансом і власне весіллям. Чим більш схематичною є репрезентація, тим більше наближається вона до перформансу, і, навпаки, чим більш деталізованою і оснащеною традиційним комплексом речей, тим ближча вона до традиційного весілля як такого. Неоязичники включають традиційні обряди у специфічний релігійно-філософський контекст, надають їм нової інтерпретації, оздоблюють їх винайденими літургійними елементами. Крім того, традиційні сільські обряди адаптуються до міського середовища, відбувається уніфікація їхніх регіональних рис. Залежно від того, як повно відображено обрядовість певного свята у доступній етнографічній літературі, реконструкція набуває виразно «фольклористичних» рис або оздоблюється новотворами.

Щодо більшості репрезентацій ми відзначали їхній *концентрований*, насичений і навіть перенасичений характер, а також залежність від образу української традиційної культури, сформованого етнографічним дискурсом ХІХ – поч. ХХ ст. І в силу того, що етнографічний дискурс, окрім ангажованої концептуалізації, дає можливість *порівняння* культурних реалій минулого з їхнім відтворенням поза традицією, *саме перетворення цих реалій на етнографічні об'єкти* уможливорює застосування категорії автентичності в аналітичних цілях. У цьому випадку під автентичністю слід розуміти точне наслідування методів виготовлення, детальне відтворення текстуальних і перформативних характеристик, максимальне уподібнення контексту виконання до традиційного. Процесуальне (перформативне) розуміння фольклору лише посилює цю тезу: якщо обставини і спосіб виконання відповідають традиційним, то й саме виконання можна оцінювати

в якості такого. Однак слід враховувати, що у практиках реконструкції досягти цієї відповідності надзвичайно складно, адже контекст в будь-якому разі виявляється сконструйованим; у ньому завжди є деякий залишок, що не піддається редукції.

Тим не менше, на основі польових матеріалів в якості гіпотези нами було виділено 7 умов, за яких практики реконструкції безпосередньо наближаються до практик *носіїв традиції* і які, в свою чергу, у майбутньому можуть (заново) запустити механізм міжпоколінневої традиції. Серед них свідома мета, взаємодія з первинними джерелами (носіями) або якісними вторинними (відеозаписи, фонограми), орієнтація на певну локальну традицію, впровадження елементів традиційної культури до власного повсякдення, зацікавлення дітей або родичів, а також професіоналізація практики і наближення до господарсько-побутових умов первинного середовища.

Найбільш перспективним із подальших напрямків дослідження нам видається *перевірка* цієї гіпотези, що потребує зміни одного-двох поколінь; уточнення відносин між традицією і реконструкцією; більш детальне вивчення того, як практики реконструкції пов'язані з біографічним контекстом їхніх виконавців.

Тим часом, діяльність реконструкторів вже стає ілюстративним матеріалом для різного роду науково-популярних видань, відтак залучається до етнографічного дискурсу, якому вона зобов'язана концептуалізацією свого предмету. Пасивні спостерігачі, «споживачі» цього культурного продукту приписують даним репрезентаціям значення *самої етнічної культури*, і семантичне коло замикається.

Список джерел та літератури

1. Абрамян Э.Г. Инновация и стереотипизация в процессах развития этнической культуры // Методологические проблемы исследования этнических культур: Материалы симпозиума. Ереван: Издательство АН Армянской ССР, 1978. С. 91-96.
2. Аверьянов В.В. Традиция и традиционализм в научной и общественной мысли России (60-90-е годы XX века) // Общественные науки и современность. 2001. № 1. С. 68-77.
3. Аверьянов В.В. Традиция как методологическая проблема в отечественной культурологии XX века: автореф. дис. на соиск. науч. степ. док. философ. Наук: 24.00.01 / МГУ им. М. Ломоносова. Москва, 2012. 22 с.
4. Агапкина Т.А. Масленица // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-и томах. Т. 3. Москва: Международные отношения, 2004. С. 194-199.
5. Александер Дж. Смыслы социальной жизни. Культурсоциология. Москва: Праксис, 2013. 640 с
6. Алымов С. Неслучайное село: советские этнографы и колхозники на пути «от старого к новому» и обратно // Новое литературное обозрение. 2010. № 101. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/101/alk7.html> (дата звернення: 14.05.2016).
7. Андреева Ю.О. Представление о народных традициях в движении «Звенящие кедры России» // Аспекты будущего по этнографическим и фольклорным материалам: Сборник научных статей / отв. ред. Т.Б. Щепанская. СПб.: МАЭ РАН, 2012. С. 231-246.
8. Андреева Ю.О. Фольклорные клубы и новое религиозное движение «Анастасия» // Традиционная культура. 2014. № 2. С. 50-58.
9. Анкерсмит Ф.Р. Возвышенный исторический опыт. Москва: Европа, 2007. 612 с.
10. Ансамбль «Божичі»: «Популярна музика – це мертва музика» // YouTube. URL: <https://youtu.be/VLaRSE0glPM> (дата звернення: 16.02.2020).
11. Антонян Ю. «Воссоздание» религии: неоязычество в Армении // Laboratorium. 2010. № 1. URL: <http://www.soclabo.org/index.php/laboratorium/article/view/172/342> (дата звернення: 14.05.2016).
12. Арутюнов С. А. Народы и культуры: развитие и взаимодействие. Москва: Наука, 1989. 247 с.
13. Арутюнов С.А., Чебоксаров Н.Н. Передача информации как механизм существования этносоциальных и биологических групп человечества // Расы и народы. 1972. № 2. С. 8-30.
14. Ассман А. Длинная тень прошлого. Мемориальная культура и историческая политика. Москва: Новое литературное обозрение, 2018. 328 с.
15. Ассман А. Простори спогаду. Форми та трансформації культурної пам'яті. Київ: Ніка-Центр, 2012. 440 с.
16. Бажан О.Г. Решетилівка // Енциклопедія історії України. Київ: Наукова думка, 2012. Т. 9. С. 186.

17. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 240 с.
18. Байбурин А.К. Этнографический музей: семиотика и идеология // Неприкосновенный запас. 2004. № 1. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2004/1/etnograficheskij-muzej-semiotika-i-ideologiya.html> (дата звернення: 17.02.2020).
19. Банько М. Bezodnitsa Project – шаровари без «шароварщини» // ArtMisto. URL: <http://artmisto.net/2017/09/05/bezodnitsa-project-sharovari-bez-sharovarshhini/> (дата звернення: 17.02.2020).
20. Белецкая Е.М. Традиционная народная культура и образовательный процесс (из опыта работа фольклорного клуба «Радуга») // Вторичные формы традиционной народной культуры: материалы научно-практической конференции. Краснодар: Традиция, 2010. С. 113-119.
21. Белков П.Л. Этнос и мифология. Элементарные структуры этнографии. СПб.: Наука, 2009. 281 с.
22. Белова О.В. Кузьма и Демьян // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-и томах Т. 3. М: Международные отношения, 2004. С. 22-24.
23. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости: Избранные эссе. Москва: Медиум, 1996. 239 с. URL: <https://forlit.philol.msu.ru/lib-ru/benjamin1-ru> (дата звернення: 17.02.2020).
24. Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. Москва: Медиум, 1995. 323 с.
25. Биконт М.-А. Вторичные исполнители фольклора в Польше – методы освоения песенного и инструментального стиля // // Фольклорное движение в современном мире: Сборник статей. Москва: ГРЦРФ, 2016. С. 122-127.
26. Богданов К.А. Повседневность и мифология: Исследования по семиотике фольклорной действительности. СПб.: Искусство-СПБ, 2001. 437 с.
27. Богемская К. Понять примитив. Самодеятельное, наивное и аутсайдерское искусство в XX веке. Москва: Алетейя, 2001. 192 с.
28. Борисенко М. Нина Данилейко родила шесть детей // Gazeta.ua. URL: https://m.gazeta.ua/ru/articles/people-newspaper/_nina-danilejko-rodila-shest-detej/247980 (дата звернення: 24.01.2020).
29. Борисенко М.В. Етнологія сучасності в Україні: досвід та уроки радянського періоду // Народна творчість та етнологія. 2015. № 2. С. 23-31.
30. Брайченко О. У пошуках доіндустріального раю: публічні простори села та їхні трансформації у XX столітті // Спільне. 2019. № 12: Простір та нерівність. URL: <https://commons.com.ua/uk/u-poshukah-doindustrialnogo-rayu/> (дата звернення: 10.02.2020).
31. Бріцина О. Трансформація уявлень про оптимальну текстологічну модель в українській фольклористиці // Матеріали до української етнології. 2007. № 6. С. 189-197.
32. Бромлей Ю.В. Очерки теории этноса. Москва: Наука, 1983. 412 с.

33. Буйських Ю. «Колись русалки по землі ходили...». Жіночі образи української міфології. Харків: КК «Клуб сімейного дозвілля», 2018. 320 с.
34. Бурдые П. Практический смысл. СПб.: Алетейя, 2001. 562 с.
35. Бурдые П. Социальное пространство: поля и практики. СПб.: Алетейя, 2005. 576 с.
36. Бурдые П. Социология социального пространства. СПб.: Алетейя, 2005. 288 с.
37. Буття. Гурт української автентичної музики і співу // Українські пісні. URL: <https://www.pisni.org.ua/persons/746.html> (дата звернення: 13.02.2020).
38. Быкова Э.Р. Традиционная народная культура, её роль и место в современном поликультурном пространстве // Фольклорное движение в современном мире: Сборник статей. Москва: ГРЦРФ, 2016. С. 21-31.
39. Быченкова И.А., Сычева Л.С. Традиция как объект гуманитарного знания. Новосибирск: Новосибирский государственный университет, 2001. 130 с.
40. Валенцова М.М., Узенёва Е.С. Никола Зимний // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-и томах. Т. 3. Москва: Международные отношения, 2004. С. 396-398.
41. Вахштайн В.С. Социология повседневности и теория фреймов. Санкт-Петербург: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2011. 334 с.
42. Велес (Микола, Дід Мороз) // Руське православне коло. URL: <http://svit.in.ua/prg/12p2.htm> (дата звернення: 14.05.2016).
43. Великдень. Благовіщення // Руське Православне Коло. URL: <http://svit.in.ua/prg/3p7.htm> (дата звернення: 14.05.2016).
44. Величко Т.В. Етнографічне музейництво Півдня України: історична та регіональна своєрідність, сучасні тенденції: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. іст. наук: 07.00.05 – етнологія / ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2009. 18 с.
45. Величко Т.В. Тенденція розвитку сучасного етнографічного музейництва Півдня України // Народна творчість та етнологія. 2008. № 5. С. 105-112.
46. Вербиленко Г.А. Косів // Енциклопедія історії України. Київ: Наукова думка, 2009. Т. 5. С. 212.
47. Весільний обряд «Розплітання коси» // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bGShzp09Vhw> (дата звернення: 24.02.2020).
48. Винайдення традиції / ред. Е. Гобсбаум і Т. Рейнджер. Київ: Ніка-Центр, 2010. 448 с.
49. Власова В.Б. Об исторических типах традиционной ориентации // Советская этнография. 1981. №2. С. 112-114.
50. Вовк Х.К. Студії з української етнографії. Київ: Мистецтво, 1995. 335 с.
51. Волков В.В., Хархордин О.В. Теория практик. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2008. 298 с.
52. Володимир Мишолівський: «Для нашого хліборобського народу головною різдвяною атрибутикою завжди був дідух» // Каменяр. URL: <http://kameniar.lnu.edu.ua/?p=997> (дата звернення: 14.05.2016).

53. Воропаєва Д. Традиція, яку не вбили. Що таке Харківський кобзарський цех і як живуть сучасні кобзарі // Тексти. URL: http://texty.org.ua/pg/article/editorial/read/79111/Tradycija_jaku_ne_vbyly_Shho_take_K_harkivskuj (дата звернення: 23.01.2020).
54. Ганжа П. Таємниці українського рукомесла. Київ: Мистецтво, 1996. 192 с.
55. Гершенкрон А. Экономическая отсталость в исторической перспективе. Москва: Издательский дом «Дело», РАНХиГС, 2015. 536 с.
56. Гірц К. Інтерпретація культур. Київ: Дух і літера, 2001. 542 с.
57. Глебкин В.В. Ритуал в советской культуре. Москва: Янус-К, 1998. 168 с.
58. Глушко М. Історія народної культури українців: навч. посібник. Львів: ЛНУ ім. І. Франка, 2014. 416 с.
59. Гобсбаум Е. Вступ: винаходження традицій // Винайдення традиції / Ред. Е. Гобсбаум і Т. Рейнджер. Київ: Ніка-Центр, 2010. С. 12-28.
60. Головаха-Хікс І. Особливості розвитку американської та української фольклористичної теорії на початку ХХІ століття (порівняльний аспект) // Народна творчість та етнологія. 2011. № 4. С. 34-39.
61. Гончарук К. Шароварщина: хто винувати і що робити // Репортер. URL: <http://report.if.ua/lyudy/sharovarshchyna-hto-vynuvatyj-i-shcho-robyty> (дата звернення: 27.01.2020).
62. Гордеева И. Забытые люди. История российского коммунитарного движения. Москва: Common place, 2017. 280 с.
63. Горькова Л.Г., Обухова Л.А., Жиренко О.Е. Сценарии по комплексному развитию дошкольников. Младшая группа. Москва: Вако, 2008. 336 с.
64. Гофман А.Б., Левкович В.П. Обычай как форма социальной регуляции // Советская этнография. 1973. № 1. С. 14-24.
65. Гофман А.Б. В поисках утраченной идентичности: традиции, традиционализм и национальная идентичность // Вопросы социальной теории. 2010. Т. IV: Человек на границе культур. С. 241-254.
66. Гофман А.Б. Традиция, солидарность и социологическая теория. Избранные тексты. Москва: Новый хронограф, 2015. 496 с.
67. Гофман И. Анализ фреймов. Эссе об организации повседневного опыта. Москва: Институт социологии РАН, 2003. 752 с.
68. Гримич М.В. Нешароварна етнологія // YouTube. URL: <https://youtu.be/srzpC1GVYxk> (дата звернення: 27.01.2020).
69. Гримич М.В. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців. Київ: АТ «Віпол», 2000. 379 с.
70. Гріньова О.А. Сучасне весілля у народному стилі: театр чи традиція? Погляд польських дослідників // Записки історичного факультеті. 2017. Вип. 28 С. 7-15.
71. Гудченко З. Музеї народної архітектури України. Київ: Будівельник, 1981. 120 с.
72. Гудченко З. Традиційна сільська забудова в Україні (трансформації та іноетнічні впливи) // Народна творчість та етнологія. 2013. № 2. С. 94-99.

73. Гуляева Е.Ю. Что делает ресторан этническим? (на примере армянских ресторанов в Санкт-Петербурге) // Антропологический форум. 2017. № 32. С. 67-94.
74. Гуць М.В. Гомін // Енциклопедія сучасної України. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=30744 (дата звернення: 20.01.2020).
75. Данилевич В. Этнографический музей Харьковского историко-филологического общества. Харьков, 1911. 8 с.
76. Де розташуватися // Білочі. URL: <http://bilochi.com/uk/hde-razmestytsya/> (дата звернення: 14.05.2016).
77. Дескола Ф. По ту сторону природы и культуры. Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 584 с.
78. Диво рукотворне // Український сувенір. URL: http://www.ukrsov.kiev.ua/en/library/-/asset_publisher/Bkg0/content/id/25958 (дата звернення: 12.02.2020).
79. Довгополова О.А. Лекция «Тирания наследия» из мини-курса лекций 4City «В будущее через прошлое» // YouTube. URL: <https://youtu.be/4kmb1UNspSE> (дата звернення: 10.02.2020).
80. Довгополова О.А. Мандрівний міф міста: репрезентації міфу Одеси у підприємствах пам'яті // Україна Модерна. URL: <http://uamoderna.com/demontazh-ramyati/dovhopolova-odesa-myth> (дата звернення: 17.02.2020).
81. Доклад секретаря ЦК ВЛКСМ тов. А.Н. Шелепина // Комсомольская правда. 1958. 16 апреля. № 90.
82. Доманска Э. Философия истории после постмодернизма. Москва: Канон+, 2010. 400 с.
83. Доманська Е. Історія та сучасна гуманітаристика: дослідження з теорії знання про минуле. Київ: Ніка-Центр, 2012. 264 с.
84. Дорохова Е.А. От составителя // Фольклорное движение в современном мире: Сборник статей. Москва: ГРЦРФ, 2016. С. 5-10.
85. Дорохова Е.А. Пределы реконструкции // Фольклорное движение в современном мире: Сборник статей. Москва: ГРЦРФ, 2016. С. 80-94.
86. Дорохова Е.А. Фольклорное движение в России: мифы и реальность // Массовая культура на рубеже веков. СПб.: Дмитрий Буланин, 2005. URL: <https://docsarchive.net/4830711/> (дата звернення: 13.02.2020).
87. Дружкин Ю.С. Фольклорное движение изнутри и снаружи // Фольклорное движение в современном мире: Сборник статей. Москва: ГРЦРФ, 2016. С. 32-40.
88. Єфремов Є.В., Пономаренко В.М. Дослідження локальної народнопісенної традиції як основа діяльності вторинного фольклорного ансамблю // Українське музикознавство. К.: Музична Україна, 1989. Вип. 24. С. 3-16.
89. Жалюк О.П. Національно-культурна спадщина в діяльності клубних закладів Поділля // Гілея. 2016. Вип. 107. С. 82-86.
90. Жанна Россипчук (Кравченко) // Рукотвори. URL: <https://rukotvory.com.ua/mastry/zhan-na-rossipchuk/> (дата звернення: 12.02.2020).
91. Жанна Россипчук: провидіння подарувало мені глину // Хроніки Обухова. URL: <https://obukhiv.info/categories/archive/zhan-na-rossipchuk-providinnya-podarovalo-meni-glinu> (дата звернення: 12.02.2020).

92. Жарчинська О. Ліжник для гуцулів – показник статків // Вісник. Всеукраїнський тижневик. URL: <http://archive.visnyk.lutsk.ua/2009/11/11/9235/> (дата звернення: 14.05.2016).
93. Жеплинський Б. Коротка історія кобзарства в Україні. Львів: Край, 2000. 196 с.
94. Жиганова С.А. Народно-музыкальные коллективы кубанских станиц на рубеже XX-XXI вв., их виды и деятельность // Вторичные формы традиционной народной культуры: материалы научно-практической конференции. Краснодар: Традиция, 2010. С. 129-135.
95. Жуланова Н.И. Молодёжное фольклорное движение // Самодеятельное художественное творчество в СССР. Очерки истории. Конец 1950-х – начало 1990-х годов. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 107-133.
96. Журженко Т. «Небезпечні зв'язки»: націоналізм і фемінізм в Україні // Україна. Процеси націотворення. Київ: К.І.С., 2011. С. 138-153.
97. Заседание дискуссионного клуба «Фольклор на сцене» // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZayYi8lcSt4> (дата звернення: 13.02.2020).
98. Захаров А.В. Традиционная культура в современном обществе // Социологические исследования. 2004. №7. С. 105-115.
99. Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. Москва: Наука, 1991. 511 с.
100. Зиновійв К. Золоте чересло. Київ: Мистецтво, 2009. 336 с.
101. Зіненко Т. Всеукраїнські симпозиуми монументальної кераміки в Опішному і сучасне гончарство // Традиційне й особисте у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. Київ: УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 309-312.
102. Іван Бобков // Рукотвори. URL: <https://rukotvory.com.ua/mauistry/ivan-bobkov/> (дата звернення: 11.02.2020).
103. Иванов В.Н. Фольклор для горожанина // Фольклорное движение в современном мире: Сборник статей. Москва: ГРЦРФ, 2016. С. 41-49.
104. Інтерактивні екскурсії // Національний музей народної архітектури та побуту України. URL: <http://pyrohiv.com/excursion/interactive/> (дата звернення: 21.02.2020).
105. Інтерв'ю з Андрусенко Ольгою Юхимівною, записане В.А. Долгочубом 04.02.2016.
106. Інтерв'ю з Андрущенко Степаном, записане В.А. Долгочубом 15.08.2019.
107. Інтерв'ю з Аркушею Ігорем, записане В.А. Долгочубом 03.09.2019.
108. Інтерв'ю з Білоус Оксаною Олексіївною, записане В.А. Долгочубом 26.01.2016.
109. Інтерв'ю з Бобковим Іваном, записане В.А. Долгочубом 09.09.2018.
110. Інтерв'ю з Джиговою Тетяною Іванівною, записане В.А. Долгочубом 22.12.2015.
111. Інтерв'ю з Зайцем Олексієм Валентиновичем, записане В.А. Долгочубом 17.09.2019.
112. Інтерв'ю з Качуріною Аллою, записане В.А. Долгочубом 06-07.08.2019.

113. Інтерв'ю з Клименком Кирилом Федоровичем, записане В.А. Долгочубом 16.02.2016.
114. Інтерв'ю з Кобельським Дмитром, записане В.А. Долгочубом 03.01.2020.
115. Інтерв'ю з Крутьком Едуардом, записане В.А. Долгочубом 02.09.2019.
116. Інтерв'ю з Куценко Вікторією Олегівною, записане В.А. Долгочубом 21-22.02.2017.
117. Інтерв'ю з Лисициною Іриною Анатоліївною, записане В.А. Долгочубом 21.08.2017.
118. Інтерв'ю з Миколаївом Романом Дмитровичем, записане В.А. Долгочубом 03.02.2016.
119. Інтерв'ю з Облаком Осіяном (псевдонім), записане В.А. Долгочубом 10.08.2019.
120. Інтерв'ю з Омельченко Яніною, записане В.А. Долгочубом 23.06.2019.
121. Інтерв'ю з Петрушевим Володимиром, записане В.А. Долгочубом 12.03.2016.
122. Інтерв'ю з Проценко Валентиною, записане В.А. Долгочубом 30.10.2019.
123. Інтерв'ю з Россипчук Жанною Іванівною, записане В.А. Долгочубом 28.01.2016.
124. Інтерв'ю із Савкою Леонідом Григоровичем, записане В.А. Долгочубом 30.04.2017.
125. Інтерв'ю зі Скориком Дмитром Валерійовичем, записане В.А. Долгочубом 15.08.2017.
126. Інтерв'ю із Сопронюк Тетяною, записане В.А. Долгочубом 23.06.2019.
127. Інтерв'ю з Тарасюком Віталієм, записане В.А. Долгочубом 15.08.2019.
128. Інтерв'ю з Тилік Альоною, записане В.А. Долгочубом 06.03.2016.
129. Інтерв'ю з Тимошенко Катериною, записане В.А. Долгочубом 28.04.2017.
130. Інтерв'ю з Явором Борисом, записане В.А. Долгочубом 19.10.2019.
131. Інтерв'ю з Яценком Геннадієм Миколайовичем, записане В.А. Долгочубом 24.01.2014.
132. Історія музею // Хутір Савки. URL: <http://xutir-savky.com.ua/promuzej/istoriya-muzeyu/> (дата звернення: 14.05.2016).
133. Кабанов А.С. Современные фольклорные коллективы в городе: Методические рекомендации. Москва, 1986. 35 с.
134. Кабанов И.А. К проблеме аутентичности в практическом этномузыкознании // Фольклорное движение в современном мире: Сборник статей. Москва: ГРЦРФ, 2016. С. 50-63.
135. Кагальна М. Організація культурного життя на селі в перше постсталінське десятиліття // Історія повсякденності: теорія та практика. Матеріали Всеукраїнської наукової конференції. 14-15 травня 2010 р.. Переяслав-Хмельницький, 2010. С. 193-195.

136. Как создавался этно-проект «Спадок» // Vogue. URL: <https://vogue.ua/ua/article/fashion/brend/kak-sozdavalsya-etno-proekt-spadok.html> (дата звернення: 17.02.2020).
137. Карпатський ліжник – винахід гуцулів // Ukraïner. URL: <https://ukraïner.net/karpatykyj-lizhnyk/> (дата звернення: 13.02.2020).
138. Карчова Ю.І. Українське народнопісенне виконавство в професійній музичній практиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть: дис. на здоб. наук. ступ. канд. Мистецтвозн.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Харківська державна академія культури. Харків, 2016. 229 с.
139. Катаєва М. У музеї Гончара презентують незвичний музичний проект «Вікона» // Вечірній Київ. URL: <https://vechirniy.kyiv.ua/news/v-muzei-honchara-prezentuyut-nezvychnyu-muzychnyu-proekt-vikona> (дата звернення: 22.02.2020).
140. Качур К. Ірина Білай: «В соломоплетінні кожна деталь щось означає» // Рукотвори. URL: <http://rukotvory.com.ua/rozmovy/iryna-bilaj-v-solomopletinni-kozhna-detal-schos-oznachaje/> (дата звернення: 17.02.2020).
141. Качур К. Проводжаючи коляду, спалили дідуха // Рукотвори. URL: <https://rukotvory.com.ua/info/provodzhayuchy-kolyadu-spalyly-diduha/> (дата звернення: 01.03.2020).
142. Келли К., Сиротинина С. «Было непонятно и смешно»: праздники последних десятилетий советской власти и восприятие их детьми // Антропологический форум. 2008. № 8. С. 258-299.
143. Керженцев П.М. Творческий театр. 5-е изд., пересм. и доп. Москва, Петроград: Государственное издательство, 1923. 234 с.
144. Кімакович І. Сміховий текст традиційної культури етносу: до питання про семіотичну сутність фольклорної самосвідомості українців // Народна творчість та етнологія. 2016. № 4. С. 32-46.
145. Ключникова О.А. Фольклорное движение в событиях и фактах: 1969-2010 // Фольклорное движение в современном мире: Сборник статей. Москва: ГРЦРФ, 2016. С. 95-106.
146. Ковалевська О. Древо: корені та листя // Контрапункт онлайн. URL: http://key2noise.blogspot.com/2011/07/blog-post_28.html (дата звернення 10.02.2020).
147. Кожолянюк Г. Весняні свята та обряди Буковини // Берегиня. 2007. № 52. С. 64-65.
148. Колесса Ф. Історія української етнографії. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2005. 368 с.
149. Коломийчук О. Синкретизм збірного образу великого християнського святого: до проблеми народного культу святого Миколая на Бойківщині // Народна творчість та етнологія. 2016. № 4. С. 72-79.
150. Колосова В.Б. Конструирование фольклора как способ формирования национального самосознания // Антропология. Фольклористика. Лингвистика. Сборник статей. СПб.: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2001. Вып. 1. С. 144-155.
151. Колосова В.Б. О трансформации купальской традиции в селе Старые Бросковцы (Буковина) // Живая старина. 2009. № 1. С. 38-39.

152. Коннертон П. Як суспільства пам'ятають. Київ Ніка-Центр, 2004. 184 с.
153. Королёв К.М. Кот Баюн и квазифольклорная составляющая современной массовой культуры // Антропологический форум. 2018. № 39. С. 52-87.
154. Короткий вокально-хоровий термінологічний словник / уклад. Е.К. Куцин. Мукачево: МДУ, 2017. 74 с.
155. Косицька З. Свобода вибору як вияв «колективно» у сучасних майстрів традиційного мистецтва // Традиційне й особисте у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. Київ: УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 300-308.
156. Косівську кераміку внесли до списку ЮНЕСКО // Укрінформ. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2837372-kosivsku-keramiku-vnesli-do-spisku-unesko.html> (дата звернення: 17.02.2020).
157. Косміна О. Індивідуальне як об'єкт рефлексії традиційного костюма (До проблеми формування етнічних символів) // Традиційне й особисте у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. Київ: УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 120-124.
158. Косміна О. Створення сучасного сценічного народного костюму як вияв регенерації української культури // Регрес і регенерація в народному мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських читань. Київ: Музей Івана Гончара, Родовід, 1998. С. 243-252.
159. Костина А. В. Традиционная культура: к проблеме определения понятия // Знание. Умение. Понимание. 2009. № 4. URL: <http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2009/4/Kostina> (дата звернення: 14.05.2016).
160. Кравченко Т. Бахмачанка Сусанна Карпенко могла стати «Голосом країни» // Тижневик «Вісник Ч». 2012. № 11. URL: https://gorod.cn.ua/news_33791.html (дата звернення: 13.02.2020).
161. Красиков М. Пасивне побутування фольклору: занепад чи норма? // Традиційне й особисте у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. Київ: УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 153-160.
162. Красильникова О. Українська сценографія і традиції народного мистецтва // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. Колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань. Київ: Музей Івана Гончара, Родовід, 1996. С. 290-298.
163. Куббель Л.Е. Очерки потестарно-политической этнографии. Москва: Наука, ГРВЛ, 1988. 171 с.
164. Кузнецов В.А. Інтерналізація етнографічної спадщини українськими неоязичниками на прикладі календарної обрядовості // Етнічна культура в глобалізованому світі. Збірка наукових праць Другої Міжнародної наукової конференції студентів, аспірантів та молодих вчених. Одеса, 2014. С. 97-104.
165. Кузнецов В.А. Концепции традиции в украинском неоязычестве // Традиция и традиционализм. Альманах. Донецк, 2013. С. 310-312.

166. Кузнецов В.А. Методики і особливості дослідження неоязичницького руху // Матеріали 68-ї звітної студентської наукової конференції історичного факультету ОНУ ім. І.І.Мечникова Одеса, 2012. С. 64-68.
167. Кузнецов В.А. Неоязичництво в Україні як етнологічна проблема: огляд інтерпретацій у історіографії // Матеріали до української етнології. Збірник наукових праць. 2013. Вип. 12. С. 80-86.
168. Кузнецов В.А. Сайтографія українського неоязичництва: до питання джерелознавства // Науковий вісник. Одеський національний економічний університет. Всеукраїнська асоціація молодих науковців. 2012. № 24. С. 147-153.
169. Кузнецов В.А. Українське неоязичництво і «винайдення традиції» // Матеріали 70-ї звітної студентської наукової конференції історичного факультету ОНУ ім. І.І.Мечникова. Одеса, 2014. С. 79-83.
170. Кулешов А.Г. О «малых музеях» и их роли в воспитательном и образовательном процессе // Славянская традиционная культура и современный мир. Вип. 14. Комплексные исследования традиционной культуры в постсоветский период. Москва, 2011. С. 131-138.
171. Куринских П.А. Проблемы фольклоризма в зарубежной историографии // Научный диалог. 2016. № 2. С. 250-260.
172. Куровский В., Куровская Л. Родолад. Мир славянской женщины. Каменец-Подольский: ПП Буйницький О.А., 2007. 480 с.
173. Курочкін О. Етнічна мозаїка сучасної святкової культури України // Народна творчість та етнологія. 2013. № 2. С. 7-14.
174. Кушнір В.Г., Петрова Н.О. Традиційна весільна обрядовість українців Одещини. Одеса: Гермес, 2008. 256 с.
175. Кушнір В.Г., Петрова Н.О., Поломарьов В.М. Нариси традиційної культури українців Одещини (Миколаївський р-н). Одеса: СМІЛ, 2010. 392 с.
176. Лазарева Л.М. Традиционная праздничная культура как культура этнической и социальной памяти: Избранные статьи. Челябинск: ЧГАКИ, 2015. 245 с.
177. Латур Б. Нового времени не было. Эссе по симметричной антропологии. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2006. 240 с.
178. Латур Б. Политики природы. Как привить наукам демократию. Москва: Ad Marginem, 2018. 336 с.
179. Лебедева А. «Народний дизайн»: поняття, що не стало терміном // Народознавчі зошити. 2018. Вип. 2. С. 328-332.
180. Липинська О. Незіпсуті цивілізацією // The Ukrainians. URL: <https://theukrainians.org/didova-xata/> (дата звернення: 15.02.2020).
181. Лисюк Н.А. Постфольклор в Україні. Київ: Агентство «Україна», 2012. 348 с.
182. Литература украинского фольклора. 1777-1900. Опыт библиографического указателя / сост. Б.Д. Гринченко. Чернигов: Земская типография, 1901. 322 с.

183. Ліманська О.В. Сучасні мистецькі колективи як осередки розвитку обрядової культури Слобожанщини // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура. 2008. № 10. С. 55-66.
184. Лобанова Т.Б. Основные подходы к изучению проблемы традиции // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. 2008. № 1. С. 70-76.
185. Лобкова Г.В. Методы освоения народных певческих традиций в современных условиях (из опыта работы фольклорного ансамбля Санкт-Петербургской государственной консерватории) // Фольклорное движение в современном мире: Сборник статей. Москва: ГРЦРФ, 2016. С. 64-73.
186. Лозко Г.С. Коло Свароже. Відроджені традиції. Київ: Український письменник, 2004. 222 с.
187. Лозко Г.С. Культ Сварога у слов'ян // Історія. Філософія. Релігієзнавство. № 3. Житомир, 2009. С. 47-55.
188. Лозко Г.С. Правослов: молитви до Рідних Богів: 3-тє вид. оновл. і доп. Ніжин: Аспект-поліграф, 2009. 208 с.
189. Лозко Г. С. Українське народознавство. Харків: Див, 2006. 464 с.
190. Лурье С.В. Историческая этнология. Москва: Гаудеамус, Академический Проект, 2004. 624 с.
191. Лурье С.В. Традициология Э.С. Маркаряна: отличие от зарубежных теорий традиции // Культура и образование. 2015. Вып. 4. С. 5-12.
192. Майстер-клас з Наталкою Фіщич: Український вінок // YouTube. URL: https://youtu.be/V61pvizMG_M (дата звернення: 24.01.2020).
193. Майстерня Оксани Білоус. URL: <https://www.oksana-bilous.com/> (дата звернення: 13.02.2020).
194. Макогін Г.В. Народне мистецтво у дизайні одягу початку XXI ст.: прийоми і особливості стилізації // Народознавчі зошити. 2018. № 2. С. 416-420.
195. Мандрівка. Музей української ідентичності // Хутір Савки. URL: <http://xutir-savky.com.ua/pro-muzej/mandrivka/> (дата звернення: 17.02.2020).
196. Маркарян Э.С. Узловые проблемы теории культурной традиции // Советская этнография. 1981. № 2. С. 78-96.
197. Метальникова В.В. Народная культура в виртуальной среде: Интернет-сообщества // Вторичные формы традиционной народной культуры: материалы научно-практической конференции. Краснодар: Традиция, 2010. С. 147-154.
198. Методологические проблемы исследования этнических культур: Материалы симпозиума / отв. ред. Э.С. Маркарян. Ереван: Изд-во АН Армянской ССР, 1978. 124 с.
199. Микола Мальковський. «Дерев'яний козацький посуд» // Центр Украинской Культуры и Искусства. URL: <http://dolesko.livejournal.com/38779.html> (дата звернення: 14.05.2016).
200. Миколаїв Б.Д. Требник Рідної Православної Віри. Кам'янець-Подільський: ПП Буйницький О.А., 2008. 496 с.
201. Мисюк І. Чари сімейного ансамблю // Гуцульський край. URL: <https://gk.if.ua/2010/04/10/722/> (дата звернення: 16.02.2020).

202. Михайлюк М., Орлова Т. Творча особистість у системі традиційного народного мистецтва // Традиційне й особисте у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. Київ: УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 17-25.
203. Мороз А.Б. Информант «верящий» и «неверящий» // Живая старина. 2001. № 1. С. 10-11.
204. Мороз А.Б. О фольклорности нефольклорного: к вопросу о предмете полевой фольклористики // Славянская этнолингвистика. URL: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/12031> (дата звернення: 11.02.2020).
205. На Приморском бульваре сыграли свадьбу в национальных традициях // YouTube. URL: www.youtube.com/watch?v=_W5oCtSBFhw&t (дата звернення: 24.02.2020).
206. Найдюк О. Український радянський кіч імені Верьовки // Критика. URL: <https://krytyka.com/ua/articles/ukrayinskyu-radyanskyu-kich-imeni-verovky> (Дата звернення: 10.02.2020).
207. Народна академія творчості (I засідання) / упор. М.В. Панасюк, А.І. Димова. Одеса: Одеський обласний центр української культури, 2018. 18 с.
208. Народний аматорський фольклорний гурт «Чачка» // Палац культури міста Луцька. URL: http://culture.lutsk.ua/collectives/folklorniy_gurt_chachka (дата звернення: 13.02.2020).
209. Народний весільний обряд з Тернопільщини // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=CIsvWV-8tHOk> (дата звернення: 24.02.2020).
210. Народний весільний обряд з Одещини // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GobHgwsNrVo&t> (дата звернення: 24.02.2020).
211. Нікішенко Ю.І. Поняття «етнічна культура» і «традиційна культура» в етнокультурології // Наукові записки НаУКМА. 2004. Т. 24. С. 4-13.
212. Новійчук В. Дефініції та реальність (про деякі тенденції розвитку теорії та практики масової художньої творчості) // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. Колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань. Київ: Музей Івана Гончара, Родовід, 1996. С. 33-37.
213. Нора П. Всемирное торжество памяти // Новое литературное обозрение. 2010. № 101. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/nora22.html> (дата звернення: 15.01.2015).
214. Огорокова І.Г., Ігнатуша О.М. Особливості регіонального поширення нетрадиційних релігій та неоязичництва в сучасній Україні // Наукові записки історичного факультету ЗДУ. Вип. XXII. Запоріжжя: Просвіта, 2008. С. 139-142.
215. Ольга Костюченко // Рукотвори. URL: <https://rukotvory.com.ua/mastry/olha-kostyuchenko/> (звернення: 12.02.2020).
216. Орел Л., Вовченко П. Як врятувати Національний музей народної архітектури та побуту України? // Українське слово. 28 вересня – 4 жовтня 2016 року. № 39. С. 1, 10-11.
217. Орієнтовний сценарний план українського весілля // Божичі. URL: cbozhychi.com.ua/sites/default/files/pdf_content/bozhychi-scenatiy_plan_vesillya.pdf (дата звернення: 24.02.2020).

218. Орлова Т. Традиційне народне мистецтво в історико-культурній перспективі // Регрес і регенерація в народному мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських читань. Київ: Музей Івана Гончара, Родовід, 1998. С. 29-37.
219. Осієвський Є. Коло Свароже: репортаж із київського осередку неоязичників // Спільне. URL: <https://commons.com.ua/uk/kolo-svarozhe-reportazh-iz-kiyivskogo-oseredku-neoyazichnikov/> (дата звернення: 29.02.2020).
220. Павленко І. Вокальні ансамблі сучасного побутування (жанрові особливості) // Народознавчі зошити. 2013. № 4. С. 722-726.
221. Панченко А.А. Оккультизм и коммунистическая мораль: новые религиозные движения, советское прошлое и концепция метанарратива // Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 13. Традиционная культура современного города: Сб. научных статей. Москва: ГРЦРФ, 2010. С. 287-318.
222. Пашник С.Д. Руська Православна Віра у питаннях і відповідях Запоріжжя: РПК, 2011. 52 с.
223. Петрова Н.С. Конструируя историческое предание: телевидение как источник «фольклорных» текстов // Вторичные формы традиционной народной культуры: материалы научно-практической конференции. Краснодар: Традиция, 2010. С. 160-166.
224. Пименов В.В. О некоторых закономерностях в развитии народной культуры // Советская этнография. 1967. № 2. С. 3-14.
225. Писаревская Д.Б. Трансформация форм традиционной и урбанистической культуры в субкультуре ролевых игр // Славянская традиционная культура и современный мир. Вып. 13. Традиционная культура современного города: Сб. научных статей. Москва: ГРЦРФ, 2010. С. 448-457.
226. Пітерзе Я.Н. Глобалізація як гібридизація // Глобальні модерності. Київ: Ніка-Центр, 2008. С. 73-105.
227. Плахов В.Д. Традиции и общество: Опыт философско-социологического исследования. Москва: Мысль, 1982. 219 с.
228. Пономарьов А.П. Традиційно-побутова культура // Історія української культури: у п'яти томах. Т. 3. Українська культура другої половини XVII – XVIII століть / гол. ред. Б.Є. Патон, ред. В.А. Смолій. – Київ: Наука думка, 2003. С. 1135-1197.
229. Портнова Т. Любити і навчати: селянство в уявленнях української інтелігенції другої половини XIX століття. Дніпропетровськ: ЛІРА, 2016. 240 с.
230. Постанова ЦК КПУ «Про підготовку масових кадрів художньої самодіяльності» від 17 липня 1959 р. // ЦДАВО України. Ф. 5116. Оп. 8. Спр. 260. Арк. 264.
231. Постановление Совета министров СССР «О мерах по дальнейшему развитию народных художественных промыслов» от 14 августа 1968 г. № 628 // КонсультантПлюс. URL:

<http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=37888> (дата звернення: 20.01.2020).

232. Постановление ЦК КПСС «О народных художественных промыслах» // Правда. 1975. 27 февраля.

233. Пригарін О.А. У пошуках матеріальної основи: історіографічні колізії етнографії сучасності // Ейдос. 2011/2012. Вип. 6. С. 192-203.

234. Пріоритетні напрямки роботи ООЦУК 2017-2021 // Одеський обласний центр української культури. URL: <http://ооцук.com.ua/пріоритетні-напрямки-роботи-ооцук-2017-2021> (дата звернення: 17.02.2020).

235. Про нас // Білочі. URL: <http://bilochi.com/uk/category/pro-nas/> (дата звернення: 14.05.2016)

236. Про український орнамент найбільше знають французи // Студклуб. URL: <http://news.studclub.poltava.ua/new/26937> (дата звернення: 14.05.2016).

237. Прокофьев В.Н. О трёх уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах) // Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. Москва, 1983. С. 6-28.

238. Просили Батько, просили Мати... Етнографічний фільм // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=Id4hNqD_P_E (дата звернення: 24.02.2020).

239. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1994. 464 с.

240. Рабей Е.Б. Домашние роды в современном городе: конструирование мифологии и обрядности: дипломная работа студентки 5-го курса историко-филологического факультета Института филологии и истории РГГУ. Москва, 2012. URL: http://www.ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/ER_d.htm (дата звернення: 14.02.2020).

241. Радзієвська В. «Якщо на керсетці було менше 5 складок, то на дівчину ніхто й не дивився» - Руслан Павлюк // Gazeta.ua. URL: https://gazeta.ua/articles/fashion/_akscho-na-kersetci-bulo-menshe-5-skladok-to-na-divchinu-nihtoj-ne-divivsyaruskanpavlyuk/745899 (дата звернення: 17.02.2020).

242. Радченко Д.А. Танец Другого: конструирование себя между реконструкцией и аутентичностью // Славянская традиционная культура и современный мир. Вип. 13. Традиционная культура современного города: Сб. научных статей. Москва: ГРЦРФ, 2010. С. 427-447.

243. Ранок з «Культурою», 06.01.2016 // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=SGZnGHkGnLM> (дата звернення: 14.05.2016).

244. Рахманський Великдень // Руське Православне Коло. URL: <http://svit.in.ua/prg/4p3.htm> (дата звернення: 14.05.2016).

245. Рацибарська Ю. Козацькі пісні Дніпропетровщини вже в охоронному списку ЮНЕСКО. Що це змінить? // Радіо Свобода. URL: <https://www.facebook.com/627363760712601/posts/2597115703737387/> (дата звернення: 22.02.2020).

246. Рись / Rys` // Facebook. URL: <https://www.facebook.com/627363760712601/posts/2597115703737387/> (дата звернення: 23.02.2020).

247. Різник О.О. Поняття «традиційна культура» та її відображення в навчальних посібниках з культурології України та Росії // Збірник матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції «Традиційна культура українського народу в ХХІ столітті: стан та перспективи розвитку» (29 жовтня 2009 р.). Київ: ДАКККиМ, 2009. 272 с.
248. Робертсон Р. Глокалізація: часопростір і гомогенність-гетерогенність // Глобальні модерності. Київ: Ніка-Центр, 2008. С. 48-72.
249. «Родовичі» на фольк мьюзик // YouTube. URL: https://youtu.be/_1iogCpQhs4 (дата звернення: 22.02.2020).
250. Розпис // Музей Івана Гончара. URL: <http://honchar.org.ua/p/rozpys/> (дата звернення: 23.03.2016).
251. Романова О.Ю. Популяризація народної весільної обрядовості в сучасному культурному просторі України // Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету. 2013. Вип. 19, т. II. С. 164-169.
252. Росовецький С.К. «Фейклор», «фольклоризмус», «фольксінес» та деякі мовні аспекти їх функціонування в Україні // Актуальні проблеми української лінгвістики: теорія і практика. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2002. С. 133-142.
253. Росовецький С.К. Фольклорно-літературні взаємозв'язки: генетичний аспект: автореф. дис. на здоб. наук. ступ. док. філолог. наук: 10.01.01 – українська література; 10.01.07 – фольклористика / Інститут філології КНУ ім. Т.Г. Шевченка. Київ, 2004. 18 с.
254. Руденко Н.И. Пространство знания этнографического музея: стратегии, техники и репрезентации // Антропологический форум. 2017. № 33. С. 11-36.
255. Румко Ж.П. Обласні центри народної творчості як форматори ідей та конструктивних дій у збереженні українських традицій // Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2018. Вип. 2. С. 76-81.
256. Рушники та весільні вінки Надії Химиченко // Рукотвори. URL: <http://rukotvory.com.ua/info/rushnyky-ta-vesilni-vinky-nadiji-hymychenko/> (дата звернення: 14.05.2016).
257. Свадьба Атамана по всем традициям в «Казацка Родина» - 1 часть // YouTube. URL: https://www.youtube.com/watch?v=kc_Skk5DK_8 (дата звернення: 24.02.2020).
258. «Святая Варвара й по світу ходила...». Kozamedia // Facebook. URL: https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=2856222694422398&id=948187075225979 (дата звернення: 22.02.2020).
259. Селівачов М. До типології регресивних і регенеративних явищ у народному мистецтві ХХ ст. // Регрес і регенерація в народному мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських читань. Київ: Музей Івана Гончара, Родовід, 1998. С. 38-44.
260. Сербина Н.В. История фольклорного движения в Украине // Фольклорное движение в современном мире. Москва: ГРЦРФ, 2016. С. 117-121.

261. Серто М., де. Изобретение повседневности. 1. Искусство делать. СПб.: Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2013. 330 с.
262. Сивков Д. Как говорить с нечеловеками? Проблема делегирования в «Политиках природы» // Стадис. 2019. № 1: Контрантропология и онтологическая анархия. С. 136-143.
263. Сидорова В. Микола Череп: «Аби досягти успіху, треба бути патріотом» // Чернігівщина туристична. URL: <https://chernihivregion.travel/novyny/item/622-mykola-cherep-aby-dosiahty-uspikhu-treba-butu-patriotom> (дата звернення: 15.02.2020).
264. Сімейний ансамбль Сальнікових м. Суми // YouTube. URL: <https://youtu.be/IXJUdD4dlo> (дата звернення: 16.02.2020).
265. Сінельніков І.Г. Вокальна робота у молодіжному фольклорному ансамблі: теорія і практика // Молодий вчений. 2017. № 10. С. 335-339.
266. Сінельніков І.Г. Фольклорний науково-етнографічний ансамбль як дослідник автентичної музичної традиції (з досвіду роботи фольклорного ансамблю «Крालиця» КНУКіМ) // Народознавчі студії пам'яті В.Т. Скуратівського «Традиційна культура українського народу в ХХІ столітті: стан та перспективи розвитку»: зб. матеріалів Всеукр. наук.-практ. конф., м. Київ, 29 жовтня 2009 р. Київ, 2009. С. 179-185.
267. Сінельніков І.Г., Сінельнікова В.В. Фольклорний рух в Україні: сучасні тенденції, проблеми та перспективи // Імідж сучасного педагога. 2018. № 5. С. 51-54.
268. Скляренко Г. До питання про фольклоризм у сучасному українському мистецтві // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. Колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань. Київ: Музей Івана Гончара, Родовід, 1996. С. 261-264.
269. Скрипник Г.А. Етнографічні музеї України: становлення і розвиток. Київ: Наукова думка, 1989. 301 с.
270. Скрипник Г.А. Українське етнографічне музейництво. 20-90-ті рр. ХХ ст. Курс лекцій. Київ, 1998. 165 с.
271. Смілянець А., Лебідь В. Гурт «Гуляйгород» про фольклорні експедиції та музику, яка в українців у крові з дитинства // Інформаційний портал «Гречка». URL: <https://gre4ka.info/interv-iu/23135-hurt-huliaihorod-pro-folklorni-ekspedytsii-ta-muzyku-iaka-v-ukraintsiv-u-krovi-z-dytynstva-foto> (дата звернення: 24.01.2020).
272. Смолій Ю. Петриківський розпис: до питання про функціонування локальної традиції в образотворчому фольклорі // Українська народна творчість у поняттях міжнародної термінології. Колективне дослідження за матеріалами Других Гончарівських читань. Київ: Музей Івана Гончара, Родовід, 1996. С. 160-166.
273. Смержевська О.О. Неоязичництво в Україні: духовні пошуки людини міста // Вісник КНУ імені Т.Г. Шевченка. Історія. 2017. № 1. С. 54-58.
274. Соколинний хутір – український супровід // YouTube. URL: <https://youtu.be/pHQNB0AUQYQ> (дата звернення: 16.02.2020).
275. Соколова А.Н. Феномен смотров-конкурсов исполнителей на адыгских народных музыкальных инструментах // Вторичные формы традиционной народной культуры: материалы научно-практической конференции. Краснодар: Традиция, 2010. С. 120-128.

276. Соколовский С. Бремя традиции: прошлое в настоящем российской антропологии // Антропологический форум. 2011. №15. С. 205-220.
277. Сом-Сердюкова О. Співвідношення творчого та виконавчого у гутництві // Традиційне й особисте у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. Київ: УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 258-266.
278. «Спадок»: как возрождается история // Медіаняня. URL: <https://mediananny.com/specproject/spadok/index.html> (дата звернення: 17.02.2020).
279. Спадок/Spadok. Одеська область. Кодимський район // YouTube. URL: <https://youtu.be/Im0Hs6SoJmw> (дата звернення: 17.02.2020).
280. Спеціальні історичні дисципліни: довідник / кер. авт. кол. І.Н. Войцехівська. Київ: Либідь, 2008. 520 с.
281. Старовинні українські узори для вишивання хрестом. Магія візерунка / гол. ред. С.С. Скляр. Харків: КК «Клуб сімейного дозвілля», 2016. 144 с.
282. Стрижак О. Роль митців академічного мистецтва у регенерації народного мистецтва // Регрес і регенерація в народному мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських читань. Київ: Музей Івана Гончара, Родовід, 1998. С. 61-68.
283. Суринов В.М. К определению этнических традиций в земледелии // Советская этнография. 1971. № 3. С. 51-58.
284. Суханов И.В. Обычаи, традиции и преемственность поколений. Москва: Политиздат, 1976. 216 с.
285. Сучасне кобзарство у Харкові · Ukraïner // YouTube. URL: <https://youtu.be/OdJQGi8GfTw> (дата звернення: 24.01.2020).
286. Сушко В. Традиції етнографічного музейництва на Харківщині // Традиційне й особисте у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. Київ: УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 192-198.
287. Сысоева Г.Я. Фольклор на сцене // Фольклорное движение в современном мире: Сборник статей. Москва: ГРЦРФ, 2016. С. 128-139.
288. Тарасова О. Ляльки-обереги. Мотанки, домовики, ангели, віночки. Харків: КК «Клуб сімейного дозвілля», 2016. 128 с.
289. Теліженко О. Регресивний характер еволюції народної вишивки Середнього Подніпров'я // Регрес і регенерація в народному мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських читань. Київ: Музей Івана Гончара, Родовід, 1998. С. 172-182.
290. Тимощук А.С. Традиционная культура: сущность и существование: диссертация на соискание учёной степени доктора философских наук / Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет. Нижний Новгород, 2007. 402 с.
291. Тисячна Н. Спадкоємець українських мудреців // Газета «День». URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/akciya-dnya/spadkoiemec-ukrayinskih-mudreciv> (дата звернення: 13.02.2020).

292. Тишков В.А. Реквием по этносу: Исследования по социально-культурной антропологии. Москва: Наука, 2003. 544 с.
293. Товбин К.М. Традиционная духовность в ракурсе традиционалистской методологии // Традиция и традиционализм. Альманах 2012-2013. Донецк: Донбасс, 2013. С. 240-261.
294. Толока в козацькій садибі в селі Маринівка // Facebook. URL: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=1018249094909057&id=100001719273866 (дата звернення: 14.05.2016).
295. Толстой Н.И. Власий // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-и томах. Т. 1. Москва: Международные отношения, 1995. С. 383-384.
296. Толстой Н.И. Народные толкования снов и их мифологическая основа // Толстой Н.И. Очерки славянского язычества. Москва: Индрик, 2003. С. 303-312.
297. Толстой Н.И. От А.Н. Веселовского до наших дней (беглый обзор) // Толстой Н.И. Очерки славянского язычества. Москва: Индрик, 2003. С. 570-584.
298. Топорков А.Л. Проблема «фейклора» в славянской фольклористике // Письменность, литература, фольклор славянских народов. История славистики. XVI международный съезд славистов. Белград, 20-27 августа 2018 г. С. 377-395.
299. Традиция в истории культуры / сост. В.А. Карпушин. Москва: Наука, 1978. 280 с.
300. Тэрнер В. Символ и ритуал. Москва: Наука, 1983. 277 с.
301. Україна та one-man museums. Сьогодні – Закарпаття // INTV. URL: <https://intvua.com/news/society/1516127134-ukrayina-ta-one-man-museums-sogodni-zakarpattya-video-.html> (дата звернення: 17.02.2020).
302. Українська етнологія: Навчальний посібник / За ред. В.К. Борисенко. Київ: Либідь, 2007. 398 с.
303. Українське весілля // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AEpDrXCJsJA> (дата звернення: 24.02.2020).
304. Українське весілля. Південно-Західне Причорномор'я / упор. С.А. Таранець. Одеса, 2013. 301 с.
305. Фабрика-Процька О. Специфіка презентацій народного музичного мистецтва на фольклорних фестивалях українського Західного Пограниччя // Народознавчі зошити. 2019. № 1. С. 207-213.
306. Федорова Л.Д. Національний музей народної архітектури та побуту НАН України // Енциклопедія історії України. Київ: Наукова думка, 2010. Т. 7. С. 319.
307. Фетисов І. Жива і мертва музика // YouTube. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=G7VFeEUMsnk> (дата звернення: 13.02.2020).
308. Фетисов Ілля // Platforma. URL: <https://platfor.ma/lecturers/4f48aa3be2851> (дата звернення: 23.01.2020).
309. Фольклорное движение в современном мире: Сборник статей / сост. Е.А. Дорохова. Москва: ГРЦРФ, 2016. 232 с.
310. Фотовиставка Черепа Миколи Миколайовича – «Любов роду – Сила нації» // Університет «Крок» URL: <http://photo.krok.edu.ua/ua/nashi-foto/category/378-cherer-mikola-mikolajovich> (дата звернення: 14.05.2016).

311. Фурдичко А. Етнофестивальний розквіт кінця ХХ – початку ХХІ ст. як неодмінна складова фольклорного руху України // Народознавчі зошити. 2018. № 4. С. 1000-1008.
312. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне. Москва: Весь мир, 2003. 416 с.
313. Хай М. Єфремов Євген Васильович // Українська музична енциклопедія. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2008. Т. 2. С. 62.
314. Хальбвакс М. Коллективная и историческая память // Новое литературное обозрение. 2010. № 101. URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ha2.html> (Дата звернення: 14.05.2016).
315. Хінкулова К. Гурт «Буття»: посередники, просвітники, артисти // BBC Ukrainian. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/indepth/story/2008/01/printable/080105_buttia_interactive_it.shtml (дата звернення: 13.02.2020).
316. Холлер Е.В. Австрийские фермеры в начале ХХІ века: традиции и инновационные стратегии: диссертация на соискание учёной степени кандидата исторических наук / Институт этнологии и антропологии имени Н.Н. Миклухо-Маклая РАН. Москва, 2014. 184 с.
317. Хом`як Л. Образ плакальниці у народній меморіальній скульптурі Галичини (Коллективний та особистісний фактори в інтерпретуванні інноваційного взірця) // Традиційне й особисте у мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Четвертих Гончарівських читань. Київ: УЦНК «Музей Івана Гончара», 2002. С. 267-277.
318. Цимбалюк О. Фольклорні традиції в сучасному сценічному костюмі // Регрес і регенерація в народному мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських читань. Київ: Музей Івана Гончара, Родовід, 1998. С. 253-264.
319. Чебоксаров Н.Н., Чебоксарова И.А. Народы, расы, культуры. Москва: Наука, 1985. 272 с.
320. Черкасов И. (Влх. Велеслав). Живые Веды Руси: Откровения Родных Богов. Москва: Институт общегуманитарных исследований, 2008. 384 с.
321. Черненко Л. Хотите відчути себе козаками – приїздіть у «Соколинний» // Тижневик «Деснянка». № 14 (490). 3 квітня 2014 р. URL: https://gorod.cn.ua/news_53911.html (дата звернення: 15.02.2020).
322. Черных А. Ритуалы и мифы медиа. Москва-СПб.: Центр гуманитарных исследований; Гнозис, 2015. 160 с.
323. Чеснов Я.В. Народная культура. Философская антропология народной культуры. Москва: Канон+, 2014. 496 с.
324. Чеха О.В. Сноп // Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5-и томах. Т. 5. Москва: Международные отношения, 2012. С. 91-93.
325. Чистов К.В. Специфика фольклора в свете теории информации // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти В.Я. Проппа. Москва: Наука, 1975. С. 26-43.

326. Чистов К.В. Традиционные и «вторичные» формы культуры // Расы и народы. 1975. № 5. С. 32-42.
327. Чистов К.В. Традиция в свете фольклористической теории // Чистов К.В. Фольклор. Текст. Традиция. Москва: ОГИ, 2005. С. 117-123.
328. Чистов К.В. Традиция, «традиционные общества» и проблема варьирования // Советская этнография. 1981. № 2. С. 105-107.
329. Чіх-Книш Б. Роль косівського осередку мистецької освіти у збереженні традиційних ремесел Гуцульщини // Народознавчі зошити. 2018. № 2. С. 469-477.
330. Чубинский П.П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Материалы и исследования. СПб., 1872. Т. 3. 503 с.
331. Шаталов Д. Початки «показачення Галичини»: публікації народних пісень та промоція «козацького міфу» місцевими фольклористами у 30-40-х рр. XIX ст. Частина I // Historians. URL: <http://www.historians.in.ua/index.php/en/doslidzhennya/2721-denis-shatalov-pochatki-pokozachennya-galichini-publikatsiji-narodnikh-pisen-ta-promotsiya-kozatskogo-mifu-mistsevimi-folkloristami-u-30-40-kh-rr-khikh-st-chastina-1> (дата звернення: 11.02.2020).
332. Шацкий Е. Утопия и традиция. Москва: Прогресс, 1990. 456 с.
333. Шевеленко И. Модернизм как архаизм. Национализм и поиски модернистской эстетики в России. Москва: Новое литературное обозрение, 2017. 336 с.
334. Шемет Л.В. Фольклористичний рух в Україні та діти // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2011. № 3. С. 200-204.
335. Шнирельман В.А. Неоязычество и национализм (восточноевропейский ареал) // Исследования по прикладной и неотложной этнологии. № 114. М.: ИЭА РАН, 1998. 25 с.
336. Штырков С.А. Советские корни этнического традиционализма: случай Северной Осетии // Неприкосновенный запас. 2011. № 4. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2011/4/sovetskie-korni-etnicheskogo-tradiczionalizma-sluchaj-severnoj-osetii.html> (дата звернення: 29.01.2020).
337. Штырков С.А. Традиционалистские движения в современном северо-осетинском обществе и логика религиозного национализма // Кавказский город: потенциал этнокультурных связей в урбанистической среде. СПб.: МАЭ РАН, 2013. С. 331-362.
338. Щербак І. Традиційна культура в туристичних маршрутах України // Народна творчість та етнологія. 2011. № 1. С. 60-66.
339. Щербань О.В. Гончарні школи Опішні: збереження й розвиток професійних знань і традицій (1894-2000): автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. іст. наук: 07.00.05 – етнологія / Інститут народознавства НАН України. Львів, 2012. 18 с.
340. Этнографический музей под открытым небом «Бессарабское село Фрумушика-Нова» // Фрумушика-Нова. URL: <https://frumushika.com/muzei/67-openairmuseum.html> (дата звернення: 15.02.2020).

341. Як він родився. Етнографічна збірка «Древо» // Facebook. URL: https://facebook.com/pg/zbirkadrevo/photos/?tab=album&album_id=2188804731446206 (дата звернення: 17.02.2020).
342. Яковленко К. Сергій Єкельчик: «Якщо “колоніальний”, значить, ми не були відповідальні за минуле // Korydor. URL: <http://www.korydor.in.ua/ua/stories/sergij-yekelchuk-pamjat-reprezentacija-kultura.html> (дата звернення: 10.02.2020).
343. Янева С. Современные тенденции в развитии художественных ремесел // Регрес і регенерація в народному мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських читань. Київ: Музей Івана Гончара, Родовід, 1998. С. 50-56.
344. Ярмарок у Національному музеї архітектури та побуту України. Каталог народних майстрів України. Випуск № 1 / упор. О. Босий. Київ-Вінниця, 2011. 52 с.
345. Authentic // Merriam-Webster. URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/authenticity> (дата звернення: 17.02.2020).
346. Bendix R. In Search of Authenticity: The Formation of Folklore Studies. University of Wisconsin Press, 1991. 318 p.
347. Cantwell R. Ethnomimesis: Folklife and the Representation of Culture. The University of North Carolina Press, 1993. 323 p.
348. Craft it! Ковальство // YouTube. URL: <https://youtu.be/DV4G6YTP3nU> (дата звернення: 21.02.2020).
349. Craft it! Різьбярство // YouTube. URL: https://youtu.be/1Cqr_6qAEKU (дата звернення: 21.02.2020).
350. Danglova O. Folk art from the viewpoint of a changing look at the time // Регрес і регенерація в народному мистецтві. Колективне дослідження за матеріалами Третіх Гончарівських читань. Київ: Музей Івана Гончара, Родовід, 1998. С. 45-49.
351. Eisenstadt S.N. Multiple Modernities // Daedalus. 2000. Vol. 129. № 1. P. 1-29.
352. Eisenstadt S.N. Post-Traditional Societies and the Continuity and Reconstruction of Tradition // Daedalus. Vol. 102. No.1, Post-Traditional Societies. P. 1-27.
353. Feinberg J.G. Returning Folklore to the People: On the Paradox of Publicizing Folklore in Post-Communist Slovakia // Osterreichische Zeitschrift fur Volkskunde. 2013. 67 (3). S. 405-427.
354. Gutiez S.R. Ethnic representations in Moldova (Romania): transmission and dissemination of traditional music // Music and dance in Southeastern Europe: new scopes of research and action. Belgrad, 2016. P. 185-193.
355. Handler R., Linnekin J. Tradition, Genuine or Spurious // The Journal of American Folklore. 1984. Vol. 97. № 385. P. 273-290.
356. Kirshenblatt-Gimblett B. Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage. University of California Press, 1998. 328 p.
357. Pabian B. Fashion for regionalism and ethnicity. Cultural inspirations in rural tourism // Етнічна культура в глобалізованому світі. Збірка наукових праць Сьомої та

Восьмої Міжнародних наукових конференцій студентів, аспірантів та молодих вчених. Одеса: ОНУ імені І.І. Мечникова, 2017. С. 129-138.

358. Tveit E.-M. Folklore on display: the authenticity debate revisited // *Studia Ethnologica Croatica*. Zagreb, 2007. Vol, 19. Str. 293-302.

359. Yak B. *The Fetishism of Modernities: Epochal Self-Consciousness in Contemporary Social and Political Thought*. University of Notre Dame Press, 1997. 182 p.