

Інна Головаха

<https://doi.org/10.26881/slawn.2025.14.09>

Washington

e-mail: innagh@gmail.com

Розвиток сучасної фольклористики шляхом
ознайомлення зі збіркою статей «Вісім слів
про вивчення експресивної культури»
(Eight Words for the Study of Expressive Culture.
Edited by Burt Feintuch. Urbana and Chicago, Ill.:
University of Illinois Press, 2003. 248 pp.)

Abstract

The development of contemporary folkloristics through the study
of a collection of articles
(Eight Words for the Study of Expressive Culture.
Edited by Burt Feintuch. Urbana and Chicago, Ill.:
University of Illinois Press, 2003. 248 pp.)

This article is an overview of the very important collection of folkloristic articles gathered in the book Eight Words for the Study of Expressive Culture. The goal of the article is to introduce an American folkloristic approach to the main concepts, such as text, tradition, performance, context, identity and others to the Slavic scholars. Since this book gathers new approaches of the American scholarship at

the turn of the century it might be very interesting to the folklorists who are curious about theoretical conceptions of the modern folklore studies and also to the scholars who work in the field of sociology, ethnology, communications

Keywords: Group, art, text, genre, performance, context, tradition, identity

Анотація

Ця стаття є оглядом надзвичайно важливої збірки фольклористичних праць, зібраних у книзі *Eight Words for the Study of Expressive Culture*. Метою статті є ознайомити слов'янських дослідників з американським фольклористичним підходом до ключових понять, таких як текст, традиція, перформанс, контекст, ідентичність та інші. Оскільки ця книга об'єднує нові підходи американської гуманітаристики на зламі століть, вона може бути особливо цікавою фольклористам, які цікавляться теоретичними концепціями сучасних фольклорних студій, а також дослідникам у галузях соціології, етнології та комунікацій.

Ключові слова: Група, мистецтво, текст, жанр, виконавство, контекст, традиція, ідентичність

Сучасну фольклористику США від самого початку її становлення (кінець XIX ст.) сформувало те, що вона спиралася на методи й теорії антропології, соціології та культурології. Такий міждисциплінарний підхід народився під впливом Франца Боаса (1858–1942), культуролога, який пропагував цілісне розуміння культури, а також під впливом ідей Людвіга Вітгенштайна і Йогана Гейзінгі.

Американська фольклористика з другої половини XX ст., а саме з 1960-х років почала новий етап розвитку, спрямований не на вивчення тексту як статичної одиниці, а на вивчення процесу виконавства, комунікативної події, аудиторії, традиції як сутності, а не окремих традицій. Фольклор почали розглядати як динамічний процес, істотним чинником якого є не просто текст в усній трансмісії, а комунікативна подія загалом (контекстуальний підхід, засновниками та найяскравішими представниками якого були Річард Бауман і Роджер

Абрагамс), а також орієнтація на вивчення вербального мистецтва як контекстуально обумовленого процесу та вивчення виконавця в процесі фольклорної трансмісії (виконавчий підхід, представниками якого стали Ден Бен-Амос, Лінда Дег і Елізабет Файн).

Об'єктом наукового дослідження американських фольклористів другої половини XX століття стає також поведінка людини в процесі усної трансмісії. Найяскравішим представником біхевіористського напрямку у вивченні проблеми виконавства можна вважати Р. Джорджеса, який наполягав на необхідності аналізувати текст як комунікативну модель «оповідальних подій» (storytelling events), а підґрунтя його аналізу становить поведінка людини в момент комунікативної події. Також в основі сучасних фольклорних концепцій лежать роботи найвпливовішого фольклориста другої половини XX – початку XXI століття Алана Дандеса, який розглядав фольклор не як статичний набір текстів, а як динамічний феномен і наполягав на необхідності аналізувати фольклор через постійно змінювані культурні контексти. Він зазначав, що фольклором вважається будь-яка експресивна культура, що передається через усну традицію, і визначив носіїв фольклору як «будь-яку групу людей, яких поєднує принаймні один спільний фактор. Неважливо, що є єднальним фактором, – спільна професія, мова чи релігія, але важливо, щоб група, сформована з будь-якої причини, мала певні традиції, які вважає своїми» (Dundes 1980: 6–7).

Потягом 1990-х – на початку 2000-х на основі цих поглядів сформувалися нові зони уваги фольклористів. Самі ці сфери та напрямки надзвичайно різноманітні: від вивчення інтернет-фольклору та кіберфольклору до критичної фольклористики. Але в основі всіх досліджень – і теоретичних, і практичних – лежать кілька формувальних констант. На них ми й хотіли б зупинитися докладніше.

Допомогти в цьому може розгляд колективної монографії американських дослідників *Eight Words for the Study of Expressive Culture* під редакторством Берта Феінтуха. *Вісім слів про вивчення експресивної культури: Група. Мистецтво. Текст. Жанр. Виконавство. Контекст. Традиція. Ідентичність* – це вісім статей відомих фольклористів сучасності: Дороті Ноєс, Джеральда Л. Поціуса, Джеффа Тітона, Трудьєра Гарріса, Дебори А. Капчан, Мері Гаффорд, Генрі Глассі й Роджера Д. Абрагамса, які наполягають, що саме ці вісім слів

лежать в основі міждисциплінарних досліджень і становлять основу сучасної фольклористики та вивчення експресивної культури взагалі. Кожна глава збірки присвячена одному терміну.

Розпочати, напевно, треба з пояснення того, як саме витлумачують термін «експресивна культура». Експресивна культура охоплює широкий спектр мистецьких і культурних проявів: візуальне мистецтво, усні наративи, танець і музику, церемонії та ритуали, фестивалі та свята, ремесла, їжу та кухню, одяг і багато інших. Берт Феінтух (Burt Feintuch) у збірці «Вісім слів» підкреслює, що «сама ідея експресивної культури охоплює всі наукові дисципліни та галузі критики, оскільки вона означає способи мислення про те, як культура виражається в художній дії та естетичному середовищі» [с. 2].

У передмові до збірки укладач так характеризує значимість термінів, які обговорюються: «Група, мистецтво, текст, жанр, виконавство, контекст, традиція, ідентичність. Незалежно від того, у яких академічних закладах, культурних установах ми перебуваємо... саме ці терміни ми використовуємо, коли говоримо про творче самовираження в його соціальному контексті. Це терміни, якими ми мислимо, якими оперуємо при викладанні, і саме вони є фундацією значної частини гуманітарної науки. Ці терміни становлять основу дискусій про творчість, сенс, красу, цінності та спільноту, що тягнуться через століття... Разом вони становлять спільну основу для розмови про експресивну культуру» [с. 1]. Він також зауважує що фольклористам час перестати говорити про культури у множині, натомість почати говорити про традицію як таку та дискутувати про основу культури, яку і становлять, на його думку, ці вісім термінів. Він зауважив, що тривалий час фольклористи концентрували увагу на локальних традиціях, локальних культурах, на народному: «Бути фольклористом майже завжди означало мати широкий погляд і виявляти особливий інтерес до місцевої, неканонічної, народної культури» [с. 3]. На його погляд, фольклористи раніше за інших науковців подолали шлях пошуку спільних основ матеріальних та вербальних культурних виявів і тому сьогодні саме фольклористи можуть краще за інших пояснити світ поза канонічним, бо «предмет дослідження фольклористики, поетично кажучи, – це основа духовного та рушійна сила спільноти... Разом фольклористи виступають за вивчення соціальної бази культу-

ри, її естетичної природи. Майже всі автори цієї збірки мають досвід роботи з абстрактними поняттями в дуже реальних обставинах повсякденного життя людей. Усі вони погоджуються, що розуміння цих концепцій має ґрунтуватися на повсякденному житті носіїв традиції, де реальні люди створюють, відтворюють та реконструюють культуру в суспільному житті» [с. 4].

Перша глава збірки присвячена терміну «група». Дороті Ноес (Dorothy Noyes) починає своє дослідження зі слів: «Ідеї про групу найбільш впливові та найбільш небезпечні у фольклористиці» [с. 7]. Що вона має на увазі? Авторка підкреслює, що в теорії на перший погляд визначення «група» просте і всі дефініції можна розкласти за протилежними критеріями: великі / маленькі, монолітні / багатоетнічні, національні / інтернаціональні. Але на практиці не так просто визначити, що є фольклорною групою, що об'єднує групу. Ноес пише, що розуміння того, що «неможливо дати точне просте визначення поняття групи» [с. 8] прийшло до неї в 1988 році, коли вона працювала на італійському фестивалі (Italian market days) біля Tree of Sockayne (традиція європейських карнавалів: величезний стовп, добряче намащений салом, який ставлять біля вуличного ліхтаря, на самій горі якого ласощі та гроші. Молоді чоловіки мають вилізти нагору та вхопити щось). Ноес проаналізувала, кому група дозволяла брати участь у конкурсі, і з подивом помітила, що, крім італійців, на стовп намагалися залізти афроамериканець (який і став переможцем) та азієць (якого інші хлопці струсили зі стовпа). Здивована, вона запитала, чому група італійських підлітків дозволила брати участь афроамериканцеві, але чинила перепони азійцеві. Учасники відповіли, що афроамериканець з їхнього району і ходив з ними до однієї школи, тобто «свій» [с. 9–10]. Такий приклад розуміння групи місцевими показує, наскільки складне це поняття. Ноес зазначає, що група – це простий термін, за яким стоять надзвичайно складні зв'язки. На початку статті вона звертається до визначення поняття «група» від Алана Дандеса (Alan Dundes), що вже стало класикою: «Будь-яка група людей, яка поділяє хоча б один спільний фактор» (Dundes 1965: 2) та Бен-Амосівського визначення фольклору як «артистичної комунікації в малій групі», за якого «і виконавці, і аудиторія мають бути в одній ситуації і становити одну групу на певний момент»

(Ben-Amos 1972: 12). Дуже важливою, на наш погляд, є думка Ернста Класена (Ernst Klusen), який заявляв, що група – це більш об'єктивне визначення, ніж осередок, бо визначається як єдність людей, що спілкуються, і не має бути тривалою або історичною (Klusen 1986: 186). Тобто група – це соціально уявний осередок, який базується на нетворкінгу її членів. Інколи інтернет у сучасному західному світі стає більшою реальністю, ніж реальний район, у якому мешкають люди. Водночас усі ми є членами реального нетворкінгу, в якому їмо та продовжуємо рід. Цікавою є думка про те, що спільнота / група – це лише продукт соціального уявлення, що при цьому не означає, будімо люди не готові помирати або вбивати за «уявну спільноту». За приклад наведено, як під час колонізації створювалися «уявні» нації та держави. І такі «уявні» спільноти не зупиняються на первинних уявленнях. Як і тексти, що виникли і подорожують далеко від зони виникнення, соціальні уявлення, які один раз були проголошені, теж розповсюджуються, змінюються і збільшуються, інколи стаючи настільки величезними, що їх неможливо деконструвати [с. 27].

Авторка також багато говорить про використання звичного для нас терміна «осередок» і підкреслює, що «спільнота існує в колективних виконаннях. Осередок – це проєкт нетворкінгу його членів» [с. 30]. Дуже цікавими є її нотатки про те, що члени осередку не просто поглинаються осередком, а й отримують візуальні ознаки свого осередку (одяг, позначки на шкірі тощо) [с. 31]. Багато уваги авторка приділяє співвідношенню реального та уявного осередків. Ця праця дає розуміння, що за простими і такими звичними для нас термінами «група», «осередок», «спільнота» стоять дуже складні співдії і зв'язки всіх членів, які не можна не враховувати, говорячи про сучасне розуміння групи.

Стаття Джеффа Тодда Тітона (Jeff Todd Titon) присвячена ще одному надзвичайно важливому терміну – «текст». Як зазначає автор статті, він розглядає чотири питання: як проходила реконфігурація поняття «текст» у середовищі фольклористів під впливом теорії виконавства, використання текстів в епоху комп'ютеризації, теорії гіпертексту (все разом – слова, звуки, зображення, новий підхід до польової роботи із записом тексту, що супроводжується авторським залученням, та історією використання традиційно зафіксованих тек-

стів) [с. 69]. Тут ми зупинимося на найбільш значущих моментах цієї статті. Тітон починає з підкреслення того, що в найтрадиційнішому та найвужчому визначенні текст – це «написані слова, які мають певний авторитет». І в цьому розумінні – це не фольклористичне розуміння тексту, бо бракує жестів, діалектних особливостей і людської взаємодії під час виконання.

Хоча текст є для фольклористів надзвичайно важливим поняттям, фольклорний текст за своєю природою постає як вторинний документ, трансформація чи транскрипція чогось більш оригінального – виконання. Ширше розуміння тексту, як і будь-якого об'єкта інтерпретації, охоплює тактильне, усне, жестикуляційне тощо. Фольклористи можуть сприяти діалогу про текст частково тому, що дуже багато їхніх об'єктів дослідження є не письмовими, а усними (як пісня чи оповідання) або матеріальними (як ремесло) або жестовими (як танець). До 1960-х років фольклористи розглядали усну народну творчість як предмети літератури з кількома характерними рисами, обумовленими їхньою усністю. Нестабільність у фольклорному тексті походить від інтертекстуальності або способу існування текстів щодо інших текстів: немає єдиного авторитетного тексту, радше фольклорний текст існує в декількох варіантах, подібних один до одного, і в такий спосіб загалом виявляє «значну варіацію в просторі та незначні зміни в часі» (Glassie 1968: 33).

У 1960-х роках фольклористи почали «проблематизувати» термін «текст». Декілька молодих науковців запропонувало розглядати та вивчати фольклор як живий процес, що розгортається, як вистава, а не як готовий продукт чи як літературний текст [с. 76]. Впливове й радикальне формулювання Дена Бена-Амоса про фольклор як «мистецьке спілкування в малих групах» і робота Баумана «Вербальне мистецтво як перформанс» (1977) змінили ставлення до тексту. В той час Барре Тоелкен підсумував: «Якщо фольклор можна назвати виставою, то подією можна назвати взаємодію виконавця, аудиторії та контексту в певний час». Проте в 1960–1970 роках деякі фольклористи чинили опір такому новому погляду. У своїй президентській промові перед Американським фольклорним товариством у 1972 році Д.К. Вілгус (D.K. Wilgus) захищав старий структурний підхід, що розглядав текст як артефакт, маніфестацію ідей народу в пісні, танці чи горщику. Він

казав, що ми можемо розглядати виготовлення горщика як процес, але певний горщик, який з'явився, є не процесом, а артефактом. Для Вілгуса текст – це річ, що має вивчатися як історичний об'єкт (Wilgus 1973: 244). Але в 1970–1980 рр. акцент остаточно змістився на вивчення виконавства, і слово «текст» узагалі начебто стало «брудним» і не використовувалося фольклористами, його замінили «виконавчою подією», «комунікативною подією». В той самий час у Америці бурхливо почали розвиватися прикладна фольклористика та суспільний фольклор – організація фестивалів. Які плюси мають ті з нас, хто вподобав виконавчий підхід? Насамперед змогу побачити, що фольклор – це процес, що допомогло зацентруватися на виконавцях, їхніх поглядах та діях. Ми, фольклористи, не лише вивчаємо виконання і текст. Ми намагаємося зрозуміти виконавця в момент перформансу, в момент надання тексту значення і життя [с. 79]. За текстом завжди стоїть людина. Навіть якщо текст – це предмет, він формується з особистих стосунків і певної виконавчої події [с. 79]. Сучасні фольклористи не замінюють текст перформансом, а ставляться до тексту, як до перформансу, а до перформансу – як до тексту, розширюють межі тексту і саме поняття терміна «текст».

Але і сьогодні у фольклористиці текст є проблематичною концепцією. Щоб зробити його відповідним сучасним ідеям, фольклористи продовжують використовувати розшифровки виконавчих подій як об'єкт інтерпретації. І зараз це все дедалі більше стає аналізом не лише кореляцій «текст і контекст», «текст і процес», а більше «текст і досвід». На старі запитання про історичне походження, мотиви, трансформацію фольклорних текстів фольклористи не знайшли всіх відповідей і, може, вже не знайдуть, але виникли нові цікаві аспекти: як носії самі дивляться на фольклор; фольклорист як учасник виконавчої події; текст як досвід у людській свідомості; питання гіпертексту, який пов'язаний із віртуальною реальністю. Гіпертекст – це текст, який ми читаємо на екрані, в якому поєднані звук, картинка, слово. Гіпертексти непослідовні. Кілька текстів, кілька текстових просторів можуть з'являтися на екрані одночасно. Статті, мультимедійні презентації, навіть наші фольклорні дослідження – все це може бути активізовано в межах одного гіпертексту. На відміну від традиційних, гіпертексти не закінчуються і мають певну ієрархію. Гі-

пертексти стануть домінантою ХХІ століття, і роботи фольклористів стануть складником цих гіпертекстів [с. 90–93].

Висновок: тексти – не даність, вони – творіння. Тексти творять нас і ми творимо тексти. Для нас, науковців, світ – це світ текстів і гіпертекстів, у якому ми одночасно і автори, і читачі. Текст – це досвід, процес виконання та знайомство з людьми й осередками [с. 94].

Стаття «Традиція» починається з визначення традиції як створення майбутнього з минулого, як постійний процес, що розвивається в сучасному і пов'язує те, що зникає, з тим, що невідоме. Таке визначення впливає з усвідомлення того, що історія – це не минуле, а творча будова з матеріалів із минулого на користь майбутнього [с. 177]. У цій статті американський історик і фольклорист Генрі Глессі аналізує природу традиції з погляду історії, фольклористики та екзистенції. Він також звертається до динамічного та статичного, мінливого та постійного в традиції і говорить про єдність традиції, культури та історії. Тут наведемо кілька його думок для загального ознайомлення з його поглядом. Наше розуміння традиції починається в момент усвідомлення, що вона має вивчатися лише в поєднанні з історією та культурою, і що історія – не минуле, а креативна споруда з матеріалів минулого, побудована на користь майбутнього. Тому що традиція – це те, що люди виробляють з минулого, її природа не статична, а безперервна [с. 177].

Коли фольклор вирізнявся феноменальною структурністю, автентичність вказувала на одночасність парадоксальних рис безперервності та мінливості. Казки та будинки кваліфікувалися як «народні», якщо за ними можна було розташувати джерела та розпізнати в них унікальність. Різні фольклорні вияви є наслідком процесу, який контролюється виконавчою подією, його існування підтверджується багатьма варіаціями і він підкоряється потребам колективу в мить виконання. З цього випливало, що неавтентичне, нефольклористичне – це те, що не терпить індивідуальної експресивності, породжує відчуження або те, що блокує безперервність, породжуючи гноблення [с. 182].

«Фольк» і «лор» поєднують людей та їхнє творче вираження у функціональне коло: епіка і нація, міф і суспільство, звичаї і осередки – це все поєднані комунікації та групи. Комунікація існує, тому

що люди взаємодіють; група існує, тому що всі члени комунікують. Визначення Бен-Амосом фольклору як артистичного спілкування в малих групах, на думку автора, хоча і не передбачає традиції, але має її на увазі, бо «мала група» – це як традиційне суспільство, людський агрегат, сформований поведінковими звичаями [с. 182–183]. Коли фольклористи говорять про комунікацію в малих групах, це не означає, що вони виявляють науковий інтерес до всіх сфер життя. Вони фокусуються на автентичних аспектах.

Зміни – це природа традиції, а традиція проходить таку надзвичайну кількість змін, що створює ілюзію стабільності. Традиція безперервна, і тому, що вона і залучає, і викидає, – це постійний прогрес. «Старе, що продовжує жити і адаптуватися до сучасності, називається модернізацією. Одні традиції тихо і безперервно продовжуються, другі модернізуються, треті народжуються, коли люди намагаються поєднати минуле з новим. Для певних жанрів серед певних носіїв завдання – запам'ятати, а інструмент – повтор. У таких ситуаціях фольклористи підкреслюють значущість трансмісії і розглядають традицію як об'єкт, що передається з покоління в покоління. В інших випадках виконавець – це не оповідач, а композитор, який має покласти текст на виконання. Тоді головними стають відповіді запитам аудиторії і передавання тексту своїми словами з урахуванням обмежень пам'яті, але збереженням «правди». Інколи зберігається і передається все, інколи зберігаються лише динаміка, певні рухи, загальний тон, певні звуки. Завдання фольклористів – побачити традицію в кожному креативному акті [с. 191]. «Як джерело та процес, прогрес та відродження традиції є рушійною силою культури... Історія, культура та людина-актор поєднуються у традиції» [с. 193].

На завершення розмови про традицію можемо порекомендувати ще одну зовсім нову колективну монографію *Tradition in the Twenty First Century* (Blank, Howard 2013), де аналізується традиція в контекстах критичного фольклору, народного авторитаризму, традиційного мислення, етики. У монографії підкреслюється, що основною проблемою фольклористики є те, що вона вивчає традиції, а не традицію, і досі фокусується на об'єктах. Фольклористи зацікавлені у виявленні значень і функцій традицій, які вони збирають. Лише зрідка вони порушують питання, які слід вважати ключовими у вивченні тради-

ції як процесу: як передають і засвоюють вірування та практики; що є джерелом авторитету традиції і як саме проявляється її вплив; як минулі практики продовжують діяти в сьогоденні і як та чому нові практики приходять, щоб знищити або маргіналізувати старі.

Наступна стаття зі збірки «Вісім слів» варта особливої уваги, і це стаття Дебори Касан «Виконавство».

Теорія перформансу у фольклористичних дослідженнях зосереджена на аналізі фольклору як форми експресивної культури, яка втілюється, передається та виконується в конкретних соціальних і культурних контекстах. Цей підхід наголошує, що традиції оживають через виконання і що виконання є вирішальним аспектом їх передавання та сприймання.

Ключові аспекти теорії перформансу у фольклористиці:

- увагу зосереджено не лише на змісті наративів, а й на тому, як вони подаються та сприймаються у виконанні;
- фольклор розглядається як форма втіленого культурного вираження;
- у перформансах є не тільки вербальні елементи, а й фізичні дії, жести, ритуали;
- акцент роблять на культурному та соціальному контексті, в якому виконується фольклор;
- науковці досліджують роль виконавців, аудиторії та ширшого соціокультурного середовища.

Американський фольклорист Річард Бауман у статті «До нових перспектив у фольклорі» (1971) увів «виконавство» в коло фольклорної теорії. А у статті «Польові дослідження фольклору в контексті» (1974) він обґрунтував необхідність зважати на культурний та соціальний контексти у процесі польової роботи, бо лише такий підхід уможливорює вивчення фольклору не окремо від культури, не паралельно з нею, а як складник культури.

Одними з перших теоретичних робіт цього напрямку стали роботи Дена Бен-Амоса, який вважав фольклор виконавчою подією в малій групі й практично відмовився від традиції як основи фольклору. Д. Бен-Амос: «Деякі традиції – фольклор, але не весь фольклор традиційний».

Авторка починає статтю з таких міркувань: «Ми всі є виконавцями нашого існування, особливо в соціальному сенсі. Виконавча подія не є текстом або є не зовсім текстом. Виконавство дуже тісно пов'язане з невербальною атрибутикою: звуками, смаками, кольорами, вагою – все це не може бути передане вербально. Виконавство наповнене історією, але формується певним моментом» [с. 121–122]. Виконавство є матеріалізацією емоцій, розуму, духу. Це все ускладнює фіксацію і подачу перформансної події. Як передати жести, гнів, запахи, всі миттєві, несподівані емоції, які виникають у момент виконавчої події? Запис перформансу – це, як ноти на папері: фіксуються начебто правильно, але не звучать [с. 123]. Однак транскрипція виконавчої події може передавати оригінал досить близько, бо відбувається фіксація певного культурного феномену [с. 123].

Основні моменти, що характеризують виконавство з погляду Дебори Касан:

- виконавство публічне, йому потрібна аудиторія, і цією аудиторією можуть бути глядачі в театрі, дитина або навіть духи предків. Виконавство передбачає наявність осередку та комунікацію;
- виконавство більше за текст і воно може бути інтерпретоване неправильно;
- виконавство передбачає активну участь. Виконавець залучає аудиторію активно чи неактивно, залежачи від контексту. Касан зауважує, що аудиторія – не пасивний складник виконавчої події, оскільки виконавець часто робить слухачів морально відповідальними за «правдивість» наративу, «свідками», і звертається до них по підтвердження правдивості наративу;
- виконавство трансформувальне, воно переміщує учасників процесу в інший соціальний чи емоційний стан [с. 130].

Наступна глава, яку ми розглянемо, – це робота Труді Гарріс-Лопез «Жанр». Авторка зазначає, що в останні десятиліття фольклористи дотримуються позиції, що жанр дуже рухомий, часто наративи переходять із жанру в жанр або можуть бути в кількох жанрах одночасно. Фольклористи загалом перестали акцентувати на необхідності жанрово класифікувати всі тексти. Авторка розглядає становлення американської фольклористики як дисципліни, що означилася як незалежна від моменту заснування American Folklore Society в 1988 році

та початку видання професійного журналу фольклористів *The Journal of American Folklore*, і констатує, що для початку функціонування фольклористики як незалежної та окремої від антропології дисципліни слід було напрацювати термінологічний апарат. Ці розробки розпочав Вільям Невел, а продовжили Стіт Томпсон, Френсіс Утлі, Алан Дандес, і Гарольд Брюнванд. Усі вони протягом десятиріч працювали над тим, щоб показати самим собі та світові теоретичне підґрунтя, на якому базується фольклористика. Але й самі фольклористи «блукали в темних водах» і часто були непослідовні у визначенні базових термінів. У 1964 році Дандес сказав, що й досі немає чіткого визначення жодного жанру. В 1967 році підтверджує це і Бен-Амос. За словами Гаріс-Лопез, «пошук чітких термінів у фольклористиці залишається так само нерозв'язаним наприкінці XX століття, як це було і наприкінці XIX століття» [с. 100–101].

Фольклорні жанри «поділяють територію» з іншими дисциплінами, але водночас фольклорні жанри мають унікальні характеристики, які допомагають визнавати їх незалежними. Авторка вважає, що значним досягненням 1970-х було введення терміна «наратив», який почали застосовувати до жанрів, які раніше характеризували казку, легенду, міф. До введення терміна «наратив» фольклористи у визначенні жанру користувалися індексом Аарне-Томпсона, морфологією казки Проппа, а також Бауманським мотивом-індексом, щоб якось обумовити межі фольклорних наративних конструкцій [с. 103]. Запровадження терміна «наратив» допомогло визначитися з субжанрами та текстами, які неможливо було зарахувати до будь-якого жанру або типу [с. 103]. Авторка поетично зазначає, що «жанр допомагає приручити негмамовного монстра, щупальці якого намагаються переходити з дисципліни в дисципліну, і часто фольклористи не можуть затягнути його повністю в фольклор» [с. 104]. Як каже Гаріс-Лопез, таке часто відбувається з міфами, що їх розглядають одночасно фольклористи, культурні антропологи, релігієзнавці. Оскільки фольклор складається з двох слів – «фольк» і «лор» – обидва корені терміна мали відбити чітко визначення жанрів та фольклорних форм. Сам термін «фольк» змінився від сприйняття фольку як породження неосвіченого, сільського населення до практично усіх верств населення, до кожної групи, яка має традиції. У 1960-х роках американські фольк-

клористи визначилися, що гнучкість у визначенні носіїв фольклору та фольклорних груп – єдиний прийнятний підхід. Ті самі тенденції характеризували і корінь «лор». Замість того, щоб займатися пошуками першоджерела певного тексту, фольклористи звернули увагу на його функціонування в певних осередках. Оригінальне прагнення віднайти автентичність прийшло на зміну більш реалістичному розумінню цінності тексту в культурі та пошуку зв'язків між носіями та їхніми текстами і виконавством у конкретний момент, яке стало вважатися цікавішим для дослідження, ніж історично-статичний текст [с. 107]. Авторка також приділяє багато уваги роботам Лінди Дег та її вивченню того, як на концепт жанру вплинули телебачення та технології [с. 110]. Потім у значній частині статті аналізує, як комп'ютери та інтернет формували нові фольклорні форми у 1980-х, і далі зупиняється на проблемі фіксації та запису нових фольклорних форм. Вона вважає, що жанр фольклорного наративу слід буде знов переглянути, коли питання технології, традиційності та передавання текстів у певних осередках покажуть фольклористам, що термінологія має бути переглянута тому, що в дію вступили фактори, яких не могли передбачити ще десятиріччя тому [с. 111]. Зміни в американському суспільстві, розвиток демократії, почуті голоси етнічних та расових меншин у 1960–70-ті роки примусили фольклористів бути чутливими до цих змін і розширити концепцію фольклору в контексті функцій фольклору, дійти висновку, що у фольклорі змішуються жанри. Фольклористика стала ніби аналогією того, що відбувається в Америці. Жанри почали поєднуватися. Фольклористам потрібно віднайти термін, категоризувати наративи, візуальне мистецтво, родинні традиції, свята й церемонії, які стали одним цілим у процесі виконання [с. 113–114].

Ще одним новим жанром можна вважати так званий *графік лор*, який дає змогу учасникам комунікативної події бачити, чути й відчувати їхню взаємодію з іншими людьми через комп'ютери та за посередництва віртуальної реальності, коли виконавці створюють самодостатні фольклорні онлайн-осередки, в яких народжуються нові жанри [с. 114]. Як зазначає Гарріс, дуже важливою була дискусія Річарда Баумана та Чарльза Бріггса щодо жанрів, у якій вони обидва підкреслили, що всі жанри «перетікають» один в другий, і фолькло-

ристам треба виробити альтернативний погляд на жанр, який базується не на тексті, а на інтертекстуальності та взаєминах учасників дискурсу. Такий підхід дасть змогу охопити і виконання тексту, і момент його створення... Певний текст розглядається як варіація відносин з іншими текстами та жанрами, що випереджають його [с. 115].

Шлях розвитку терміна «жанр» у фольклористиці починається зі спрощеного пояснення і переходить до дедалі складнішого трактування. Жанр став матрицею, крізь яку фольклористи вивчають складні людські мовленнєві акти, що їх люди використовують для творення історії та культури. Попри складність визначення та складні міжжанрові зв'язки, саме жанр дає фольклористам загальну основу термінології та класифікації [с. 117].

Останній термін, на якому ми хочемо зупинитися, аналізуючи статтю, – це «контекст», про який пише Мері Гаффорд (Mary Hufford). На початку статті вона каже, що в найпростішому визначенні контекст – це система відліку, створена для означення та інтерпретації предмета, який аналізується... Метафорично можна порівняти це з картиною на стіні, де рамка показує всім, де закінчується картина і починається зовнішній світ. Авторка зазначає, що виконавство починається з обрамлення, яке відокремлює виконавчу подію від подій, що відбуваються паралельно... Така рамка може бути фізичною, як фіранки на сцені, або ж ці рамки можуть бути концептуальними, як от казки починаються з формули «жили собі», або дитячі ігри, коли вони починаються словами «уявімо, що». Далі авторка наводить цікавий приклад, як її донька та інші діти гралися в уявний шпиталь для тварин у неї вдома і наполегливо попросили її вийти з дитячої кімнати, щоб гра відчувалася більш реалістичною. Отже, ця кімната стала фізичною рамкою не уявного шпиталю, а самої гри. Авторка каже: виконавці цієї події акцентували на двох аспектах одночасно: вигаданий альтернативний домен (шпиталь для тварин) та рамки, що обмежують гру, тож її вивільнили з цих рамок [с.146–147].

На думку Мері Гаффорд, контекст є засобом зв'язку альтернативного домену з моментом створення певної виконавчої події через виконання, виставу або письмовий чи словесний аналіз. Гаффорд нагадує, що Ден Бен-Амос вважав, буцімто існує два контексти: «контекст ситуації та культурні контексти (Ben-Amos 1993: 215–216). Контек-

стуальний напрямок займався саме знаходженням місця ситуативного контексту в ширшому культурному контексті [с. 149]. Авторка також зауважує, що в 1972 році Річард Дорсон зазначив, як поява контекстуального напрямку привертає увагу до того, що фольклорні концепції треба застосовувати не лише до тексту, а й до виконавчої події того часу, коли традиція виконувалася. Авторка зазначає, що текст у постмодерну контекстуально орієнтовану епоху стає інструментом, який поєднує всі складники контексту [с. 154]. Дуже цікавим зауваженням цієї статті є те, що «люди формують суспільство через фольклорне виконавство» [с. 154]. Контекстуалізм пропонує шляхи поєднання фольклору та фольклористики в динамічний процес модернізації – процес, який перебуває в постійних змінах, а контекст стає об'єктом вивчення [с. 153].

У збірці є ще дві статті, які присвячені термінам «мистецтво» та «ідентифікація», і хоча вони теж надзвичайно цікаві, ми не зупинятимемося на них у цьому огляді, оскільки вони торкаються значно ширших культурологічних і соціальних питань та проблематики, ніж фольклористичні.

Наостанок зауважимо, що ключовими моментами є те, що фольклор сприймається не як річ, а як процес, що залежить від ширшого культурного контексту і вужчого – виконавчої події. Ми, фольклористи, маємо налаштовуватися ставати частиною гіпертексту, який прийде на зміну тексту та виконавчій події і поєднує їх в одне ціле. Також налаштовуватися на те, що аудиторія є активним гвинтиком творення та відтворення тексту, часто з «відповідальністю» за правдивість тексту, і що все – традиція, текст і виконавство – мають розглядатися як процес, що постійно змінюється, поглинає нове, відкидає старе та формує майбутнє з минулого.

Бібліографія

- Bauman, R., Briggs, C.L. (1990). Poetics, and Performance. Analytical Perspectives on Language and Social Life. *Annual Review a Anthropology*, 19, 59–88.

- Ben-Amos, D. (1972). Toward a Definition of Folklore in Context. U: A. Paredes, R. Bauman (eds.). *Towards New Perspectives in Folklore*. Austin: University of Texas Press, 3–15.
- Ben-Amos, D. (1993). Context in Context. *Western Folklore*, 52, 209–236.
- Blank, T. J., Howard, R. G. (eds.) (2013). *Tradition in the Twenty-First Century: Locating the Role of the Past in the Present*. Logan: Utah State University Press.
- Briggs, C.L. (1988). *Competence in Performance: The Creativity of Tradition in Mexicano Verbal Art*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Briggs, C.L. (1993). Metadiscursive Practices and Scholarly Authority in Folkloristics. *Journal of American Folklore*, 106, 387–434.
- Briggs, C.L., Bauman, R. (1992). Genre, Intertextuality, and Social Power. *Journal of Linguistic Anthropology*, 2(2), 131–172.
- Burstein, J. (2014). Integrating Arts: Cultural Anthropology and Expressive Culture in the Social Studies Curriculum. *Social Studies Research and Practice*, 9(2), 132–144.
- Dorson, R.M. (1964). *Buying the Wind: Regional Folklore in the United States*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dundes, A. (1965). *The Study of Folklore*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.
- Dundes, A. (1980). *Interpreting Folklore*. Bloomington: Indiana University Press.
- Feintuch, B. (ed.) (2003). *Eight Words for the Study of Expressive Culture*. Urbana and Chicago, Ill.: University of Illinois Press.
- Glassie, H. (1968). *Pattern in the Material Folk Culture of the Eastern United States*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Jones, K.V. (2006). Eight Words for the Study of Expressive Culture. *Folklore*, 117(2), 219–233. *Gale Literature Resource Center*. link.gale.com/apps/doc/A149661655/LitRC?u=anon~81796e4c&sid=googleScholar&xid=73a5461a (доступ: 10.01.2024).
- Klusen, E. (1986). The Group Song as Object. U: J.R. Dow, H. Litel (eds.). *German Volkskunde: A Decade of Theoretical Confrontation, Debate and Reorientation (1967–1977)*. Bloomington: Indiana University Press.
- Wilgus, D.K. (1973). The Text Is the Thing. *Journal of American Folklore*, 86(341), 241–252.

