

УДК 391:316.334.546]"192/198"

Марина Олійник
(Київ)

ЕТНОКУЛЬТУРНА ЗНАКОВІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ОДЯГУ В МІСЬКИХ ПРАКТИКАХ ЗА РАДЯНСЬКИХ ЧАСІВ: ЕТНІЧНА Й ЕСТЕТИЧНО-СЦЕНІЧНА ФУНКЦІЇ

У статті розглянуто питання наявності українського одягу в міському повсякденні. Досліджено етнічну функцію народного вбрання в урбаністичних реаліях радянського періоду. Виявлено мистецькі інтерпретації українського народного вбрання.

Ключові слова: українське вбрання, міське повсякдення, знаковість одягу.

В статье рассматриваются вопросы присутствия украинской одежды в городской повседневности. Исследуется этническая функция народной одежды в урбанистических реалиях в советский период. Прослеживаются художественные интерпретации украинской народной одержды.

Ключевые слова: украинская одежда, городская повседневность, знаковость одежды.

The article deals with the presence of Ukrainian clothes in the urban everyday life. The ethnic function of folk costume in the urban realities of the Soviet period is investigated. Artistic interpretations of Ukrainian national clothes are revealed.

Keywords: Ukrainian clothes, urban everyday life, symbolic meaning of clothes.

Зі встановленням більшовицької влади на частині українських земель було утворено УРСР, яка за договором від 28 грудня 1920 року вступила в воєнний та господарський союз із РСФРР [26, с. 8]. З 1920 року по серпень 1991 року на території Республіки Україна, що входила до складу СРСР, тривала спроба побудови нового типу соціалістичної держави. Необхідно визначити, яким чином змінилося інформативне навантаження вбрання з українським позначенням за часів радянської влади, а також, які етнокультурні інтерпретації воно мало. Комуністична партія була керуючим органом держави, позиціонувала себе виразником світоглядної позиції революційного пролетаріату і трудового народу. Вона поставила завдання розбудови нового суспільства, позбавленого класової нерівності, що докорінно змінило всі сторони життя людини [22, с. 147]. Виникла необхідність розробки нових атрибутів радянського побуту для швидкого укорінення радянської ідеології в знаках повсякдення. У центр розвитку суспільства було поставлено потреби трудової людини, а її духовні та матеріальні цінності ставали орієнтиром для наслідування всіх учасників соціального життя. Нового звучання набувало поняття «національна складова» в етнокультурному житті. За комуністичною концепцією допускався розвиток культури пролетарського змісту

з «національною оболонкою» [34, с. 25]. Традиційний український одяг, окрім маркера українського етносу, набував нового соціокультурного навантаження – презентанта пересічного трудового селянства. Відтак відбувалася адаптація української вишиванки як головного ідентифікаційного елемента строю до образу радянської людини з послабленням функції вираження національної належності. У засобах масової інформації з'являлися нові візуальні образи партійних номенклатурних працівників, суспільних діячів в українській вишиванці, яка демонструвала їхній зв'язок з народом. Цей процес збігся в часі із загальноєвропейськими процесами демократизації та уніфікації вбрання після закінчення Першої світової війни та розвитком науково-технічного прогресу. Чоловічий костюм, що складався з піджака зі штанами, ставав найпоширенішим одягом серед широкого загалу. У жіночому одязі також встановлювався типовий міський костюм, який складався із жакета й спідниці, яка в другій половині 1920х років мала довжину за коліно. Такі комплекси міського одягу були базовими для адаптації українського вбрання до модернізованих реалій початку ХХ ст. Найбільш давнім та семантично насиченим компонентом українського строю є вишита сорочка. Тому саме цей вид одягу увійшов до нового міського комплексу вбрання, а сама вишита сорочка підпала

під трансформаційні зміни в крої та оздобленні. Саме українську вишиванку вдягав П. Постишев, що стало знаковою подією. З одного боку, вишиванка на партійних лідерах демонструвала формальне визнання лояльності до української культури. З іншого, – такий вчинок чиновника, який не був прихильником українізації, а мав протилежні щодо неї завдання, по факту нівелював національно-ідентифікаційне навантаження української вишиванки, зводячи її до функціонального радянського вбрання. Відомо, що в Києві у вишиванці з міським костюмом П. Постишев з'явився 1927 року на святковому заході вшанування академіка Д. Багалія: «Високий, сухий, хворобливо-сірого кольору обличчя, волосся “їжаком”, стрижені вуса, цивільний костюм і українська, тоді модна, сорочка “полуботківка”. Таким він уперше постав перед моїми очима» [24, с. 197]. 24 липня 1934 року П. Постишева у вишиванці і у світлому літньому костюмі зустрічали з квітами на вокзалі в Києві, святкуючи перенесення столиці УРСР з Харкова до Києва [30]. Варто зауважити, що в процесі дослідження нашої тематики не було зафіксовано використання П. Постишевим традиційної української сорочки зі стоячим коміром, яка була частиною сільського строю. Він носив сорочки з міським стоячим відкладним коміром, оздобленим українською вишивкою. У такому українському образі його зображали на міських агітаційних плакатах та на невеликих портретах, якими віддані комуністи прикрашали квартири [10, с. 15; 32, с. 16]. У періодичних виданнях 1920–1930х років постійно присутні зображення радянських людей різних професій, які вбрані в народну сорочку. Так, на сторінках «Соціалістичного Києва» у вишиванці побачимо стахановця Калітіна [37], керівника капели бандуристів М. Михайлова [40], академіка Д. Граве [12], голову Президії ЦВК СРСР від УРСР Г. Петровського [19], відпочивальників у санаторії ім. Г. І. Петровського в Пущі-Водиці, київських учительок, що вітають XVI з'їзд Рад України [36] та інших. Така реклама в засобах масової інформації сприяла виникненню моди на українську вишиванку. Наприклад, І. Бабель у листі до Н. Головкина пише про купівлю вишитої «малоросійської сорочки» та «парусинових штанів» як про значущу покупку престижного вбрання [9, с. 301]. Разом з тим,

у колі української інтелігенції вироблялося два погляди щодо ставлення до українських вишитих сорочок. Перший, до якого належали «індустріалісти», прохолодне ставлення до народного одягу пояснював небажанням презентувати Україну через символи сільської хуторянської культури. Таку позицію обстоював Г. Костюк: «Ми з пошаною ставилися до минулої просвітянсько-народницької доби відродження України, бо й самі підлітками та юнаками брали в ній участь. Але тепер ми були свідомі, що та чарівна доба навіки відійшла в минуле. За наші студентські роки в нас виробилося певне відразливе ставлення до українського етнографізму й провінціалізму. Ми були не проти етнографії, як науки. Ми були проти етнографізму, як психологічної категорії українсько-культурного й національно-політичного думання. Ніхто з нас тоді ніколи не носив вишитих сорочок. “Полуботківки” були коротким винятком. Наші товаришки-студентки ніколи не прикрашали свою дівочу вроду вишивками і плахтами. Ми вважали, що всі ці національні атрибути минулого, що колись так гарно і романтично пахли нам, тепер мусять бути згромаджені в музеях» [24, с. 242]. Водночас Г. Костюк з гіркою описав крадіжку його «полуботківки» в гуртожитку: «Я, щоб не порушувати стилю, також вирішив одягтися в найкраще, що мав: свій святковий темносиній костюм і модну тоді, щойно придбану “полуботківку”. Цю сорочку я одягав тільки один раз. Пошита вона була на замовлення з дуже гарною блакитною вишивкою. Витягаю валізу, відкриваю, дістаю костюм, шукаю за полуботківкою. Нема. Що за лиха година? <...> – Слухай, що за чортівиння, десь нема моєї сорочки.

– Це тієї, що ти нею дуже тішився?

– Та що ти, тішився чи не тішився. Сорочку хтось свиснув!

– Вона була гарна. Комуś, мабуть, сподобалась, – каже спокійно, дратуючи мене Кольченко. <...> Факт, полуботківку мою вкрали» [24, с. 163]. Це є свідченням того, що вишивана сорочка з орнаментом «полуботка» була особливим, визнаним модним трендом. Другий погляд обстоювала українська інтелігенція, яка продовжувала активно використовувати українські вишиванки та виготовлені за тогочасним кроєм сорочки з українською оздобою. До наших днів дійшли фотографії, на яких у

вишитому одязі бачимо П. Саксаганського, Й. Гірняка, Л. Курбаса, Я. Шешенка, Г. Юру та інших. Класична вишита сорочка, виготовлена за сільською традицією, у комбінуванні з міським костюмом складала поширений імідж українського вчителя. Такий формат було впроваджено за часів просвітницької діяльності народників, які намагалися підкреслити свій зв'язок із сільською культурою. Про типовість такого зовнішнього образу згадував Б. Антоненко-Давидович: «У середині 20х років я зустрівся випадково на київській вулиці зі своїм колишнім полковим державним інспектором Годиною, котрий приїхав нещодавно до Києва у вишиваній сорочці й фетровому капелюсі, як і годиться провінційному шкільному вчителю» [8, с. 208]. Цей образ як міського, так і сільського вчителя був поширений у соціокультурних реаліях до 1960–1970х років.

Отже, у 1920–1940х роках відбувалася модернізація української сорочки як чоловічої, так і жіночої, конструктивний устрій яких набував міського вигляду при збереженні традиційного оздоблення вишивкою. Українську вишиту сорочку почали використовувати й партійні функціонери для створення іміджу трудової проукраїнськи налаштованої особистості, що сприяло формуванню нової радянської ідентифікації вишиванок. Модернізована вишиванка входила в номенклатуру тогочасного вбрання, була модним популярним видом одягу серед людей різних професій. Частина української інтелігенції продовжувала використовувати вишиванку з метою вираження національної ідентифікації, при цьому чоловіки, як правило, віддавали перевагу традиційній сільській вишиванці.

Наступний період наповнення новим етнокультурним прочитанням українського одягу припадає на 1950–1990ті роки. Початок 1950х років відзначився послабленням тиску тоталітарної системи на життя суспільства, що було пов'язане приходом до влади М. Хрущова, який став ініціатором критики культури Сталіна та реабілітації незаконно засуджених. Правління М. Хрущова, який у 1953–1964х роках обіймав посаду Першого секретаря ЦК КПРС, увійшло в історію як хрущовська «відлига» [11, с. 69]. Микита Сергійович був яскравою особистістю, його внутрішні настанови знайшли відображення і в зовнішньому іміджі. Будучи сином селянина, М. Хру-

щов створив новий образ партійного керівника, який демонстрував особливе ставлення до традиційної української вишитої сорочки як одного із символів народної культури. Збереглося чимало фотографій Микити Сергійовича в українських сорочках, які він носив із класичними міськими костюмами, часто доповнюючи їх і солом'яним брилем чи літнім капелюхом [20]. Зауважимо, що Микиту Сергійовича зафіксовано на численних фотографіях саме в типовій українській сорочці Середньої Наддніпрянщини зі стоячим коміром та вишивкою вздовж пазушки сорочки та по низу рукавів. Про ставлення Микити Сергійовича до вишиванок згадує його син – С. Хрущов: «Тоді це не вважалося чимось особливим. Деякі вишиванки він сам купував, деякі йому дарували. Батько справді любив одягати такі речі: цінував вишиванки і за зручність, і за красу. До слова, одна з українських сорочок у мене збереглась: недавно я віддав її до музею Берлінського муру – на якийсь час» [33]. Використання української вишиванки першим керівником республіки сприймалося як сигнал позитивного ставлення до народної культури, сприяло популяризації її побутування в широких колах населення.

На тлі сприятливих політичних умов розпочалося пожвавлення українського мистецького життя. Такі видатні українські діячі, як М. Рильський, А. Малишко, Д. Павличко, М. Стельмах, В. Касіян, Г. Верьовка, Л. Ревуцький, Л. Забашта, успішно розвиваючи українську культуру у своїй галузі, демонстрували належність до українського народу й через використання українського одягу. На фотографіях, які зберігаються у фондах Київського літературно-меморіального музею Максима Рильського, бачимо, що українська вишиванка була для частини українського письменства знаковим одягом, який підкреслював їхню етнічну належність. В експозиції музею представлені три вишиванки, дві китиці до сорочок, дві вишиті краватки, солом'яний бриль, які належали Максиму Тадейовичу. Саме образ українського інтелігента в народній сорочці відтворено в пам'ятнику Рильського, що стоїть у Голосіівському парку, названого на честь митця.

Український одяг набував нового «звучання» і в громадянській позиції в середовищі свідомої інтелігенції. На початку 1960х років виник інтелектуально-куль-

турницький рух «шістдесятників». Він переріс у дисидентський рух опору тоталітарній системі, який тривав до розпаду СРСР – до 1991 року. В Україні, окрім ідей демократизації радянського суспільства, набули гострого значення питання вільного розвитку української культури, пробудження української самосвідомості [35, с. 6]. І. Дзюба порушив проблему нерівності умов розвитку національних культур у праці «Інтернаціоналізм чи русифікація?», яку розповсюджували через самвидав. Ця праця мала великий вплив на формування нової української інтелігенції, яка змогла направити інтелектуальне життя в національно позначені координати розвитку. Саме покоління «шістдесятників» відновило функцію позначення української ідентифікації через вдягання українського народного одягу. Відомий фольклорист і етнограф О. Доля, даючи інтерв'ю газеті «День» в 2012 році, влучно означив, що вишиванка була «політичним одягом», який носили «вороги народу» в радянський період [14]. Прогулянка у вишиванці 22 травня біля пам'ятника Т. Шевченку в Києві була приводом для звинувачення в антирадянській діяльності, що передбачало відкриття карної справи та арешт. Тому комсомольські організатори проводили серед студентів відповідний інструктаж: «Сказали, щоб не підходили, збираються люди навпроти університету Тараса Шевченка, краще туди не з'являтися, того що Ви розпрощаєтеся з інститутом каже, навіть близько не підходьте туди. Про одяг це само собою, уже так розумілося, що краще не вдягати там. Говорили комсомольські секретарі, теж так говорили між нами, що краще не вдягати вишиванку» [6, арк. 21]. Водночас українська вишивана сорочка, у поєднанні з міським одягом, стала популярним зовнішнім іміджем української інтелігенції, причому чоловіки віддавали перевагу традиційній українській сорочці зі стійкою чи відкладним коміром, а серед жінок частіше траплялися модифіковані варіанти вишиванки. В експозиції Музею шістдесятництва представлена значна кількість фотографій українських діячів, які носили вишиту сорочку, як-от: Я. Геврич, О. Мешко, В. Барладяну, С. Ганжа, В. Стус, В. Симоненко, Л. Яценко, І. Калинець, О. Антонів, В. Гнатенко, С. Гулик, В. Чорновіл, Г. Логвін, Є. Пронюк, С. Набока та інші. Традиційні українські

строї використовували під час проведення приватних вечірок зі святкування Різдва, Купальського свята чи тематичних українських заходів. В експозиції музею міститься довга українська сорочка, оздоблена чорно-червоною вишивкою в техніці хрестик, яка належала Аллі Горській, торбинка, пошита Л. Семикіною для різдвяного колядування, верхній одяг представлений сердаком та кількома модернізованими свитами з колекції модного одягу Л. Семикіної. Після створення вітража для Київського університету імені Тараса Шевченка, на якому Великого Кобзаря було показано в образі борця і судді, у 1964 році Л. Семикіну виключили зі Спілки художників. Вона почала заробляти на життя пошиттям одягу, розробляючи авторські моделі тогочасного вбрання в національному стилі. Відомий дисидент Л. Плющ про її творчість згадує: «Люда також брала активну участь у відродженні українських обрядів і видумувала костюми й маски на свята. Спершу її одяг замовляли заможні українки-лібералки, яких не було аж так багато. Але потім пішла мода на одягу Люди і з'явилися імітації. Зовсім несподіваним для мене було ставлення Люди до її творчості. Коли вона захоплювалася, то в подробицях розповідала про свої погляди, творчі пошуки і філософію одягу» [31, с. 192]. У 1971 році вона створила костюми для фільму «Захар Беркут» [38]. На думку художниці, головний герой та його сини у влади викликали порівняння з українськими патріотами І. Дзюбою, Є. Світличним, тому навіть майстерню з виготовлення одягу Л. Семикіної закрили. У Музеї шістдесятництва представлено також вишиті роботи жінок політв'язнів. Навіть у складних умовах тюремного побуту українська жінка відтворювала український орнамент на комірці, який нашивали на робочу спецформу. О. Кісь зауважила на важливості створення вишитих хусточок українськими жінками-в'язнями ГУЛАГУ в 1940–1950х роках, які вони дарували одна одній на «згадку» [23, с. 55–56]. Дружина В. Мороза, ідучи на перше побачення з ув'язненим чоловіком, свідомо вдягнула українське вбрання: «Ми вирядились на це перше побачення, як на свято: вишивані сорочки, у мене на шиї – власноручно зроблений червоно-чорний гердан» [28, с. 148]. Вона ж згадує про передачу в тюрму вишиванки для О. Заливахи його

знайомою [28, с. 67]. Цікаву історію має вишита сорочка Є. Пронюка. На світлині 1972 року у вишитій сорочці зображено ув'язненого Є. Пронюка, а на іншому знімку, від 25 серпня 1991 року, він, у цій самій вишиванці, опечатує сейф у кабінеті першого секретаря ЦК КП(б) УРСР.

Під час політики перебудови, гласності та демократії, яку розпочав останній Генеральний секретар ЦК КПКР М. Горбачов, в Україні 1988 року з'явилося нове громадське об'єднання «Народний рух України». Його засновники намагалися довести широкому загалу необхідність відродження національної ідеї розвитку України як самодостатнього державного утворення. Одною із зовнішніх ознак проукраїнськи налаштованих громадських діячів кінця 1980х – початку 1990х років було використання образу справжнього українця, атрибутом якого виступала вишита сорочка. Одягання української вишитої сорочки людьми, які мали великий моральний авторитет, у суспільстві сприймалось як чітка громадянська позиція вираження проукраїнських поглядів. Л. Лук'яненко, В. Чорновіл, Є. Пронюк, Д. Павличко, В. Овсієнко, Є. Сверстюк, Л. Ященко фактично формували нову національно свідому культуру використання народного вбрання як одного з виразників української ідентифікації. 1–5 серпня 1990 року «Народний рух України», спільно з Товариством української мови ім. Т. Г. Шевченка, організували Свято Козацької слави з відзначенням 500-ліття запорозького козацтва, яке проходило в Дніпропетровській та Запорізькій областях [41]. Свято перейшло в демонстрацію проукраїнських настроїв, про що згадує свідок цих подій – О. Константинівська: «Вперше я побачила 500-річчя козацтва, в Запоріжжя приїхала вся Україна і пішли через Хортицю. Оце як парад вишиванок, тобто такого ще не було, коли ця колона з хвостом на декілька кілометрів, Хортиця і проспект 10 кілометрів. Вони вийшли з Хортиці всі в вишиванках. Ви знаєте, світлини залишилися: от вчительська родина дідуся, сорочки під костюм, навіть з піонерськими цими значками мамині брати і хлопчики з вишитими сорочками, а чоловіки під костюм – вишивані сорочки» [4, арк. 71]. Таким чином, серед найбільш соціально активної частини населення відроджувалася традиція використання українського одягу в міському

побуті. Серед учасників мітингу 24 серпня 1991 року біля Верховної Ради, коли було прийнято «Акт проголошення незалежності України» [7], спостерігаємо людей в українському вбранні, використання якого можна пояснити як вираження національної самосвідомості.

Необхідно заакцентувати увагу на тому, що український народний одяг завжди виконував функцію вираження етнічного походження, хоча за радянських часів значення національного питання було другорядним щодо системи радянської ідентичності. Саме культурно-мистецька площина стала основною платформою для реалізації етнічної функції українського народного одягу. Необхідно з'ясувати яке інформативне наповнення ніс український народний одяг у різних соціальних ситуаціях. Починаючи з 1930-х років, український традиційний стрій використовували як візуальний символ національної культури при проведенні таких офіційних заходів, як демонстрації на 1 Травня. У Києві для цього, як правило, залучали артистів Академічного театру опери і балету УРСР [12]. З 1926 року до його репертуару увійшли українські опери «Запорожець за Дунаєм» і «Наталка-Полтавка». У 1936 році, під час гастролей у Москві, українські вистави були схвалені Сталіним, після чого театр нагородили орденом Леніна [40, с. 10]. Незважаючи на позитивну тенденцію позначення українськими маркерами радянських свят, серед свідомої інтелігенції було й негативне ставлення до такої презентації українства. Так, в оперативній інформації НКВС УРСР за 28 вересня 1937 року знаходимо повідомлення про таку оцінку повсякденного життя В. Матушевським, М. Калиновським, І. Хоменком та М. Кривинюком: «А які обурливі вишивки й орнамент, яким старанно прикрашають на парадах вулиці. Це просто знущання з укр[аїнського] мистецтва. Там є всякі стилі й барви, що подібна творчість приписується йому. Намагаються якомога більше вульгаризувати, спотворити, спростити укр[аїнське] мистецтво» [17, с. 128]. Проте слід зазначити, що були й позитивні здобутки з популяризації українського одягу як важливого явища народної творчості. Після відкриття Першої української виставки народного мистецтва в 1936 році в Києві, було визнано потребу в українських вишитих виробах у тогочасно-

му побуті: «Ці красиві, тонко і з великим смаком зроблені речі радують око, виховують художній смак, дають розуміння й почуття краси. Ніколи в історії український народ не мав такого розквіту своєї культури, як тепер, ніколи український народ не мав змоги так виявити всі свої творчі сили, таланти та здібності. Тільки радянська влада, тільки соціалізм дали і дають усі ці можливості» [25, с. 7]. Упродовж 1920–1940х років формується нове розуміння народного одягу, адаптованого до повсякденного вжитку, як виразника соціалістичного способу життя, а не репрезентанта українського етносу. У засобах масової інформації часто подавали зображення українських селян у народному строї, які з радістю працюють для добробуту своєї Батьківщини, наприклад, як на килимі «Сталін», що експонували в Державному українському музеї [21]. У післявоєнний період, на агітаційних плакатах, також зображали радянських людей у вбранні з українським маркером [15, с. 374–376, 382–383, 385, 390, 396, 398, 421]. Важливою частиною культурно-мистецького життя була художня самодіяльність, яка стала певною нішею для збереження етнокультурної ідентифікації українства в період розбудови розвиненого соціалізму. Частина опитаних респондентів, дитинство яких пройшло в Києві за радянських часів, своє перше знайомство з українським одягом пов'язують з одяганням українського костюма, який видавали в дитячому садку для проведення святкових заходів. Виконання українських номерів у шкільній самодіяльності передбачало самостійний підбір національного костюма, що часто стимулювало вдягання речей, які зберігалися в сім'ї чи були спеціально для цього придбані. Про присутність українського вбрання як частини шкільних заходів згадує М. Жукова (1930 р. н.): «...знаю, що у мене была вышиванка, наверное, потому что были какие-то концерты, мы ж пели в хоре, пели. Из детей было составлено такие небольшие кружки, и безусловно, потому мы одевали эти вышиванки, никто не запрещал все было нормально» [1, арк. 41–42]. Хоча такі події мали епізодичний характер, однак важливо зауважити на їхній присутності в житті пересічних людей, оскільки ситуативне використання українського народного одягу у форматі мистецької інтерпретації забезпечило один зі

шляхів адаптації народного вбрання в урбанізовану реальність і запобігло повному відмиранню традиції побутування вбрання з національним позначенням. Про помітність попиту на сценічний варіант костюма свідчить вихід спеціалізованої методичної літератури з технології його виготовлення [27, с. 121–127; 18, с. 30–37; 39, с. 48–54; 16, табл. 3–6]. Опитування інформаторів показало, що участь дорослого населення в роботі художньої самодіяльності з національним спрямуванням сприяло інкультурації в українську культуру, а народне вбрання виступало певним засобом, який позначав цей процес [3, арк. 46; 2, арк. 25, 51; 5, арк. 24]. Водночас у професійному мистецтві не заохочувалося використання старовинного народного одягу для передачі національного образу. Натомість набуло поширення українське вбрання спрощеного, «бутафорного», виконання. Уніфікація сценічного костюма вплинула на формування в суспільстві стереотипу усередненого українського типажу, обов'язковими атрибутами якого для чоловіків виступали атласні шаровари, вишиванка, червоні чоботи, а для жінок – вишита сорочка, керсетка, спідниця, стилізована під плахту, і віночок, який можна було побачити навіть на літнього віку артистках. Такий вихолощений зовнішній вигляд українського традиційного строю не міг бути першоосновою для етнокультурних ідентифікаційних пошуків. І. Гончар, С. Параджанов, Ю. Ілленко, Л. Яценко та інші митці намагалися через свою творчість привернути увагу суспільства до національної тематики. Починаючи з другої половини 1960х років, на хвилі зацікавлення українською культурою розпочинаються спроби з відродження проведення народних свят календарно-обрядового циклу з використанням українського традиційного вбрання. У 1969 році Л. Яценко заснував на громадських засадах хор «Гомін», який став центром організації неформалізованого українського культурного життя. Про перші заходи хору Л. Яценко згадував: «Поступово визріли думка про відродження веснянок, свята Купала. Допоміг нам Іван Макарович Гончар – невтомний подвижник і натхненник нашого духовного відродження. Він забезпечив нас одягом із своєї колекції і сам подбав про те, щоб ми мали належний святковий вигляд» [29, с. 7]. Згодом учасники хору «Гомін» само-

стійно підбирали собі костюми для виступів, причому завжди віддавали перевагу вбранню з родинних колекцій або такому, що відображав особливості певного регіону. Хор «Гомін» в українських народних строях та його елементах зафіксований на численних фотографіях 1970–1980-х років [29, с. 34–37, 48–49, 50–54, 56–62, 64–70, 88, 148, 181–182]. З відкриттям у Києві 1976 року Музею народної архітектури та побуту УРСР, з ініціативи його наукового колективу було розпочато роботу з організації заходів з відродження традиційних українських свят.

Ідеологічний чинник розбудови нового соціалістичного суспільства відбився на інформативному навантаженні українського одягу, значно послабивши функцію етнічного вираження з одночасним посиленням значення естетичної та утилітарної функції, які дозволили адаптувати народний одяг у номенклатуру побутового вбрання радянської людини. Використання українського вбрання з метою вираження української самоідентифікації та активної громадянської позиції стало яскравим етнокультурним маркером дисидентського руху в 1960–1980х роках. Культурно-мистецький фактор використання українського вбрання дозволив популяризувати традиційний український стрій через його сценічну інтерпретацію в художній самодіяльності, яка в радянські часи становила вагомую частину українського етнокультурного життя, через відродження традицій святкування обрядів релігійно-календарного циклу, яке було розпочало наприкінці 1960х років.

Джерела та література

1. Архівні наукові фонди рукописів та фотозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського (м. Київ) НАН України (далі – АНФРФ ІМФЕ), ф. 145, од. зб. 857, 132 арк.
2. АНФРФ ІМФЕ, ф. 14-5, од. зб. 858, 75 арк.
3. АНФРФ ІМФЕ, ф. 14-5, од. зб. 859, 123 арк.
4. АНФРФ ІМФЕ, ф. 14-5, од. зб. 860, 97 арк.
5. АНФРФ ІМФЕ, ф. 14-5, од. зб. 861, 56 арк.
6. АНФРФ ІМФЕ, ф. 14-5, од. зб. 863, 44 арк.
7. Акт проголошення Незалежності. Як це було. Фото [Електронний ресурс] //

Українська правда: історична правда. – Режим доступу : <http://www.istpravda.com.ua/artefacts/2013/08/22/134975/#7>.

8. Антоненко-Давидович Б. На шляхах і роздоріжжях. Спогади. Невідомі твори / Борис Антоненко-Давидович. – Київ : Смолоскип, 1999. – 287 с.

9. Бабель І. Сочинения : в 2 т. Т. 1. Рассказы 1913–1924 гг. Публицистика. Письма / Исаак Бабель. – Москва : Художественная литература, 1990. – 478 с.

10. Барабаш Д. Назустріч живій людині. Про реконструкцію торгівельної сітки Києва / Д. Барабаш // Соціалістичний Київ. – 1935. – № 9. – С. 14–18.

11. Баран В. К. Україна крізь віки : у 15 т. Т. 13. Україна в умовах системної кризи (1946–1980-ті рр.) / В. К. Баран, В. М. Даниленко. – Київ : Альтернативи, 1999. – 304 с.

12. Бережной М. День шостий / М. Бережной // Соціалістичний Київ. – 1936. – №7–8. – С. 46–49.

13. Визит Никиты Хрущева в Индонезию, 1960 год [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://philologist.livejournal.com/7105455.html>.

14. Вишиванка – одяг політичний [Електронний ресурс] // День. – 2012. – Режим доступу : <http://day.kyiv.ua/uk/article/cuspilstvo/vishivanka-odyag-politichniy>.

15. Галькевич Т. Український друкований плакат 1950–1964 років з фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського / Т. Галькевич, О. Донець. – Київ, 2014. – 424 с.

16. Грибанова Т. М. Костюм до свята в дитячому садку. Альбом / Т. М. Грибанова. – Київ : Радянська школа, 1984. – 10 с., 72 таб.

17. Даниленко В. Оперативна інформація НКВС про українську інтелігенцію / Василь Даниленко // Ізидора, рідна сестра Лесі Українки: від сталінських таборів до еміграції. – Київ : Смолоскип, 2011. – С. 71–194.

18. Детские карнавальные костюмы / [Р. И. Поляновская, А. Н. Кременская, И. Н. Рудченко та ін.]. – Киев : Радянська школа, 1968. – 160 с.

19. Доповідь тов. П. П. Любченка на Надзвичайному XIV З'їзді Рад України про проект Конституції УРСР // Соціалістичний Київ. – 1937. – № 1. – С. 11–29.

20. Дубов В. Біле та чорне життя Генсека [Електронний ресурс] / Вольг Дубов // Урядовий кур'єр. – 2011. – Режим доступу : <http://ukurier.gov.ua/uk/articles/bile-i-chorne-zhittya-genseka/>.

21. Калениченко Л. Державний українській музей / Л. Калениченко // Соціалістичний Київ. – 1937. – № 5. – С. 17–23.

22. Каминская Н. М. Советский костюм (1917–1980 гг.) / Н. М. Каминская // Исто-

рия костюма / Н. М. Каминская. – Москва : Легпромбытиздат, 1986. – С. 147–158.

23. *Кісь О.* Творчість українських жінок-політв'язнів у ГУЛАГУ / Оксана Кісь // Народна творчість та етнологія. – 2016. – № 3. – С. 51–59.

24. *Костюк Г.* Зустрічі і прощання. Спогади : у 2 кн. Кн. 1 / Григорій Костюк. – Едмонтон : Канадський інститут українських студій. Альбертський університет, 1987. – 744 с.

25. Культурне обличчя столиці Радянської України // Соціалістичний Київ. – 1936. – № 3. – С. 3–9.

26. *Кульчицький С. В.* Україна крізь віки : у 15 т. Т. 11. Україна між двома війнами (1921–1939 рр.) / С. В. Кульчицький. – Київ : Альтернативи, 1999. – 335 с.

27. *Мавріна К. П.* Про зручний і красивий одяг / Клавдія Петрівна Мавріна. – Київ : Молодь, 1959. – 251 с.

28. *Мороз Р.* Проти вітру. Спогади дружини українського політв'язня / Раїса Мороз. – Харків : Права людини, 2012. – 288 с.

29. *Орел Л.* Ми просто йшли... / Л. Орел, Л. Ященко. – Ніжин : Гідромакс, 2010. – 320 с.

30. Партія веде // Соціалістичний Київ. – 1935. – № 5. – С. 2–4.

31. *Плюц Л.* У карнавалі історії / Леонід Плюц. – Нью-Йорк : Сучасність, 1982. – 373 с.

32. *Резнік Й.* Щастя, збудоване в Жовтні / Й. Резнік // Соціалістичний Київ. – 1936. – № 10. – С. 14–16.

33. Російські спецслужби фальсифікують нашу історію. Інтерв'ю з Сергієм Хрущовим [Електронний ресурс] // Експрес. – 2011. – Ре-

жим доступу : http://www.aratta-ukraine.com/text_ua.php?id=2202.

34. *Таболов Л.* К вопросу о национальной культуре / Л. Таболов // Революция и культура. – 1928. – № 8. – С. 22–29.

35. *Тарнашинська Л. Б.* Плеяда нескорених: Алла Горська, Опанас Заливаха, Віктор Зарецький, Галина Севрук, Людмила Семикіна. Бібліографічний нарис / Л. Б. Тарнашинська. – Київ : Національна парламентська бібліотека України, 2011. – 200 с.

36. *Хайкіс С.* Наші нагадування Укркурупрові / С. Хайкіс // Соціалістичний Київ. – 1937. – № 6. – С. 29–30.

37. *Циренщикова А.* Будівництву Києва стажівські методи роботи / А. Циренщикова // Соціалістичний Київ. – 1936. – № 2. – С. 10–12.

38. *Шульгіна А.* Людмила Семикіна: костюм для душі [Електронний ресурс] / А. Шульгіна. – Режим доступу : http://www.ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1069.

39. *Шульгіна А. Н.* Костюмы для художественной самодеятельности / А. Н. Шульгіна, Л. П. Томилина. – Москва : Профиздат, 1976. – 168 с.

40. *Яновський Я.* Торжество української соціалістичної культури / Я. Яновський // Соціалістичний Київ. – 1936. – № 3. – С. 10–13.

41. 500-ліття запорозького козацтва [Електронний ресурс]. – Режим доступу : https://uk.wikipedia.org/wiki/500-%D0%BB%D1%96%D1%82%D1%82%D1%8F_%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B7%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE_%D0%BA%D0%BE%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%B0.

SUMMARY

The article deals with the presence of Ukrainian clothes in the urban everyday life. The ethnic function of folk costume in the urban realities of the Soviet period is investigated. Artistic interpretations of Ukrainian national clothes are revealed.

Transformations of the information meaning of clothes with Ukrainian markers during the Soviet period are analyzed after the collected materials. The use of Ukrainian embroidered shirt by party officials to create an image of the pro-Ukrainian minded working personality that actually led to reduction of folk costumes ethnic function is shown in the article.

Ukrainian embroidered shirt has been included into the range of functional and aesthetic apparel of the Soviet people. The existence of embroidered shirts among the conscious Ukrainian intellectuals is marked in the paper. The revival of the ethnicity features expression in the clothing is associated with the dissident movement in 1960s–1980s. The problems of the specifics of Ukrainian costumes scenic use in the cultural and artistic practices with the national coloring are considered. The concrete examples of folk costumes existence as a part of amateur art activities from respondents' personal experience are presented. Peculiar attention is paid to the importance of the traditional Ukrainian costume attraction to the process of the calendar and religious cycle rituals recreation.

Keywords: Ukrainian clothes, urban everyday life, symbolic meaning of clothes.