

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

На правах рукопису

**ХОМЕНКО НАТАЛІЯ МИХАЙЛІВНА**

УДК 398.8:82

**УКРАЇНСЬКИЙ НАРОДНИЙ РОМАНС:  
ГЕНЕЗА ЖАНРОВИХ РІЗНОВИДІВ**

Спеціальність 10.01.07 – фольклористика

**ДИСЕРТАЦІЯ**

на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –  
доктор філологічних наук, професор  
Івановська Олена Петрівна

Київ-2013

## ЗМІСТ

<b>Вступ</b> .....	3
<b>Розділ I. Теоретико-методологічні та джерелознавчі засади дослідження жанру народного романсу</b> .....	9
1.1. Класифікаційна парадигма романсу у наукових студіях.....	13
1.2. Онтологія та генеза пісні-романсу.....	21
1.3. Історико-соціальні передумови виникнення жорстокого романсу..	27
1.4. Феноменологія жорстокого романсу .....	34
Висновки до розділу I .....	48
<b>Розділ II. Балада та жорстокий романс: проблема ідентифікації жанрів...</b>	50
2.1. Критеріальна система категорії фольклорного жанру .....	51
2.2. Українська народна балада та жорстокий романс: типологічні горизонти .....	59
2.3. Літературна балада → народна лірична пісня та жорстокий романс: процес фольклоризації.....	93
Висновки до розділу II .....	104
<b>Розділ III. Поетикальний ресурс народного романсу</b> .....	106
3.1. Мотивна парадигма народного романсу .....	106
3.2. Особливості композиції і художніх засобів народного романсу....	124
3.3. Мовна специфіка українського народного романсу.....	137
3.4. Російський жорстокий романс в українському середовищі: процеси дифузії, контамінації та інтерференції.....	145
Висновки до розділу III .....	155
<b>Висновки</b> .....	157
<b>Список використаних джерел</b> .....	161
<b>Додатки</b> .....	184

## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження.** Сучасний фольклористичний дискурс і досі демонструє тяглість традиції у відборі об'єкту студіювання, обмежуючи його творами, позначеними художньою естетикою. Така тенденційність свого часу зазнала критики М. Костомарова, який, рецензуючи 5-ий том багатотомного видання Південно-Західного Відділу Російського Географічного Товариства «Праці етнографічної статистичної експедиції у Західно-руський край. Пісні любовні, сімейні, побутові та жартівливі. Матеріали та дослідження, зібрані П. Чубинським», зауважив про необхідність включення до зібрання виробничої пісні, робітничої міської лірики – тогочасних новотворів. Згодом, у ХХ ст., наукова дискусія 1931-ого року звелася до утвердження позиції Ю.Соколова: фольклористика є однією з найважливіших галузей літературознавства – отже, до вивчення фольклору ватро застосовувати ті ж методологічні принципи. Відтак, філологічна фольклористика від 30-х років ХХ ст. і аж до сьогодні, застосовуючи до усної словесності літературознавчі підходи, «наголошує на художності як на визначальній аксіологічній ознаці фольклорного тексту» (Р. Кирчів). Новочасна ж антропологічна фольклористика розширює предметну сферу, включаючи і традиційні словесні утворення, які відображають суспільну дійсність, проте хибують на довершеність форми та наявність художньо-естетичного елемента. Саме такий підхід є науково вартісним, оскільки відтворює об'єктивну реальність – співіснування в культурному просторі етносу канонічних та модифікованих форм, функціональне призначення яких часто є однаковим: виконання дидактичної, психотерапевтичної, прагматичної функцій.

Тому нагальною є потреба посилення дослідницької уваги до тих фольклорних утворів, які і досі залишаються на маргінесі наукового студіювання, проте посідають присутнє місце в народному репертуарі. Проблема з'ясування жанрової природи романсу та його різновидів

вивчалася переважно на рівні літературознавчому, позаяк питомий текстовий ресурс романсу має фіксоване авторство. Романс як феномен перехрестя індивідуальної та колективної суб'єктності потребує методологічного інструментарію антропологічної фольклористики задля осмислення соціально-політичного, економічного, культурного, психологічного контекстів, які викликали до життя певні видозміни канонічних жанрів, результатом чого стало виникнення новаційного формату – народного романсу.

Філологічні студії пісень-новотворів оприлюднювалися спорадично у ХХ ст. здебільшого на російськомовному матеріалі, так і не давши цілісного ґрунтового аналізу романсу як явища народної культури. Одними із перших спроб вивчення пісенних новотворів стали публікації в «Етнографічному віснику» 1926 року: В. Білецької («Зі студій над сучасними піснями»), В. Петрова («Із фольклору правопорушників»), М. Гайдая («Мелодії блатних пісень»). Упродовж 30-80-тих років тексти, позбавлені «естетичної вартості», не лише не ставали об'єктом наукового аналізу, а й не потрапляли до фольклорних збірників. І лише в 90-х роках зацікавленість такими новотворами відновилася (так, першою науковою розвідкою у цій царині стала книга Я. Гудошнікова «Російський міський романс» (1990)). Однак і до сьогодні не утверджено окремішність жанру «народний романс», не з'ясовано його внутрішньожанрову парадигму, не потверджено віднесеність його до українського жанрового фольклорного репертуару.

Відтак, проблематика дисертації викликана потребою вдосконалення ідентифікації жанрової системи української народнопоетичної необрядової лірики, з'ясування специфіки жанрових різновидів народного романсу, генези та онтології жанрової модифікації «жорстокий романс».

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Проблематика дисертації відповідає науковим програмам і навчальним планам кафедри фольклористики Інституту філології Київського

національного університету імені Тараса Шевченка, зокрема темі «Мови та літератури народів світу: взаємодія і самобутність» (державний реєстраційний номер 06 БФ 044-01; науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г.Семенюк).

**Мета дослідження** – системно вивчити жанрову специфіку народного романсу на онтологічному, філологічному, антропологічному рівнях; дослідити текстовий простір його внутрішньожанрової парадигми в аспекті жанрово-стильової динаміки та оновлення мовних ресурсів.

Поставлена мета потребує вирішення таких **завдань**:

- розглянути історіографію дослідження народного романсу у вітчизняній та зарубіжній гуманітаристиці;
- з'ясувати онтологію феномену «народний романс»;
- провести порівняльно-типологічний аналіз: балада – романс, авторський текст – народний текст, російський варіант – український варіант;
- диференціювати жанрові різновиди народного романсу, вивчити їх ознаки з урахуванням сучасних концепцій фольклористики;
- дослідити романсовий текст на рівнях вертикального мовного континууму, поетики, семантики та прагматики;
- здійснити класифікацію мотивів.

**Об'єкт дослідження** – тексти народних романсів та балад у збірниках XIX – XX ст. ст., архівні матеріали кафедри фольклористики, польові записи дисертанта та публікації авторських романсів.

**Предмет** – онтологія, генеза, жанрово-стильові домінанти і внутрішньожанрові модифікації народного романсу.

Джерельну базу дисертації складають 85 текстів. Для порівняльного аналізу балади та жорстокого романсу використано зразки зі збірки О. Дея «Балади. Кохання та дошлюбні взаємини». Для компаративного аналізу російських та українських романсів – тексти зі збірок «Міський романс та авторська пісня», «Російські пісні та романси» (упорядкування В. Гусєва),

збірка «Жорстокий романс» (упорядкування С. Адоньєвої та Н. Герасимової) та власні експедиційні матеріали автора дисертації.

**Теоретико-методологічним підґрунтям дисертації** послужили концепції провідних українських та зарубіжних дослідників С. Адоньєвої, О. Башаріна, В. Бойка, М. Гайдая, С. Грици, В. Гусєва, О. Дея, М. Драгоманова, О. Івановської, Р. Кирчіва, Ф. Колесси, Л. Копаниці, С. Мишанича, С. Неклюдова, О. Померанцевої, О. Потебні, В. Проппа, Б. Путілова, К. Чистова та ін.

Специфіка об'єкта, мета і завдання, поставлені в дисертаційній роботі, потребують застосування необхідного комплексу **дослідницьких методів**: історико-генетичний, структурно-типологічний методи для вивчення особливостей жанру, порівняльний для визначення міжжанрових переходів та взаємовпливів, описовий та герменевтичний для аналізу текстів.

**Наукова новизна дослідження** полягає у тому, що:

- вперше проведено системне (фольклористичне, історико-типологічне, філологічне, культурологічне) дослідження народного романсу, зокрема піджанру «жорстокий романс»;
- з'ясовано соціально-історичні передумови виникнення та розвитку аналізованого жанру та їх вплив на формування жанрових особливостей народного романсу;
- уточнено дефініції категорій «народний романс» як жанру української усної народної творчості та «пісня-романс» і «жорстокий романс» як його різновидів;
- простежено генезу жанру та внутрішньожанрові модифікації, а також вивчено трансформаційні процеси російських жорстоких романсів в українському середовищі;
- охарактеризовано образно-мотивну парадигму та поетикальний ресурс народних романсових текстів;
- до наукового обігу уведено новий, досі неопублікований емпіричний матеріал.

**Теоретичне значення отриманих результатів** дисертації полягає в тому, що їх напрацювання можна використати в наукових дослідженнях, пов'язаних із вивченням теоретичної та історичної типології жанрів усної словесності, процесів диференціації, дифузії, інтерференції, видозмін, які стосуються національної жанрової системи фольклору.

**Практичне значення дисертації** полягає в тому, що матеріали та висновки роботи можуть бути використані при підготовці навчальних курсів з української народної творчості, теорії фольклору, музичної фольклористики; при написанні дисертаційних робіт, підручників та навчальних посібників з української фольклористики, укладанні збірників фольклору. Уведений в обіг фольклорний матеріал польових досліджень, уміщений в додатках, може бути об'єктом подальшого наукового студювання.

**Апробація результатів дисертації.** Основні положення дисертаційного дослідження висвітлені у виступах на наукових конференціях: IV Всеукраїнські щорічні наукові практичні читання «Фольклор і література в історичному розвитку та державотворенні України», присвячені Павлу Чубинському (Бориспіль, 2008); VII Міжнародна наукова конференція «Українська культура в історичному розвитку та державотворенні», присвячена 170-річчю від дня народження Павла Чубинського (Київ, 2009); Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Діалог культур: лінгвістичний і літературознавчий виміри» (Київ, 2009); Треті всеукраїнські фольклористичні читання, присвячені пам'яті професора Лідії Дунаєвської (Київ, 2009); Міжнародна наукова конференція до 70-річчя кафедри української фольклористики імені Філарета Колесси у Львівському університеті (Львів, 2009); Міжнародна наукова конференція «Кітч у сучасній культурі» (Київ, 2010); Всеукраїнська наукова конференція за участю молодих учених «Людина і соціум у контексті проблеми сучасної філологічної науки» (Київ, 2012); Шості міжнародні фольклористичні

читання, присвячені професору Лідії Дунаєвській (Київ, 2012); III Міжнародний симпозіум «Тюркомовні народи України» (Київ, 2012); Міжнародна наукова конференція «Мови та літератури в глобалізованому світі: взаємодія та самобутність» (Київ, 2012).

**Публікації.** Основні теоретичні положення та практичні здобутки дисертації викладено у семи публікаціях, вміщених у наукових фахових виданнях України.

**Структура дослідження.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (241 позиція) та додатків. Загальний обсяг дисертації – 245 сторінок, із яких 160 – основного змісту.

## РОЗДІЛ І

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ТА ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ЖАНРУ НАРОДНОГО РОМАНСУ

Термін «романс» іспанського походження. Так називали ліро-епічні народні тексти, що виконувалися іспанською мовою на противагу латинським текстам. Романс як явище іспанського фольклору виник у XIV столітті, а перші його публікації відносять до XVI століття. Найдавніші романси пов'язують з іспанським героїчним епосом про Сіда, короля Родриго, семи інфантів Лари, Альфонса VII та ін. Романси, на думку іспанського ученого-романіста Рамона Менендаса Підаля, є уламками цього епосу, які втрималися у народній пам'яті. Відповідно їх поділяють на цикли: про Карла Великого і Росенвальську битву, про Бернардо бель-Капрію, про Сіда та інші. Пізніші романси, які не пов'язані з героїчним епосом, поділяють на мавританські («moriscos») та прикордонні («fronterizos»). Окремі романси пов'язують із пам'ятками середньовічної літератури (романи Круглого столу, Троянська війна тощо). Також виокремлюють романси побутові, що постали внаслідок переробок старих ліричних пісень. Як жанр романс вийшов за межі іспанської літератури. Внаслідок розвитку терміна у XVII столітті ним номінується сольна лірична пісня з інструментальним супроводом.

Погляди на це явище учених-романістів суперечливі. Прихильник індивідуалістичної теорії Жозеф Бедьє вважав, що у великої кількості версій романсів був первинний текст, який потрібно реконструювати шляхом складання усіх наявних варіантів. Натомість Гастон Паріс стверджував самостійність романсів, їх незалежність від іспанського епосу та їх анонімність. Першим спробував узагальнити знання про романс Рамон Менендес Підаль, який став основоположником традиціоналістичної теорії.

Суть теорії полягає в тому, що «з'являвся певний текст, який нічого не мав спільного з народною піснею; потрапляючи у середовище носіїв фольклорної традиції, він модифікується і починає відповідати поетиці та риториці сільських народних пісень. Первинний текст Р. Менендес Підаль називає прототекстом. Процес традиціоналізації триває нескінченно – романс проходить т. зв. «обробку» традицією, доки у первинного тексту не з'являться варіанти. Кожний варіант – це проміжний стан романсу. Співаючи його, виконавець додає, чи редагує, змінює первинний текст, і таким чином бере участь у його створенні. Відповідно, припускається, що у романсу не один автор, а велика кількість (*autor-legión*) [32; 8].

Іспанський романс співвідносять з англо-шотландськими народними баладами XIV-XVI ст. Це ліро-епічні твори на історичні теми (про прикордонні війни, про народного героя Робіна Гуда тощо). А от у південно-романських народів баладою називали невеликий ліричний твір, що складався з трьох або чотирьох строф, частіше восьми, десяти чи дванадцяти, які перебивалися рефреном, в основі змісту покладено любовну «скаргу». Однак згодом у Франції баладами стали називати віршовані п'єси. Таке розмаїття трактування цього терміну викликане особливостями побутування цього жанру на певній території.

Історія західноєвропейської балади до сьогодні викликає численні дискусії серед дослідників жанру. Слово «балада» походить від іспанського «ballata», що означає «лірична пісня до танцю». З танцювальної пісні балада у XIII столітті в Італії, а потім і у Франції, перетворилася в літературний жанр, що має певну метричну форму і суто ліричний зміст. «Тільки у XVIII столітті короткі оповідальні твори з вираженою ліричністю стали називати баладами. До цього вони називалися піснями: *songs* (*rymes*) – в Англії, *viser* – в Данії, *Lieder* – в Німеччині» [77; 105]. Однак особливості композиції і ритмічної побудови виокремлюють баладу з-поміж інших жанрів. Балада – це «ліро-епічна пісня, що має завершений сюжет і чітку строфічність водночас із фрагментарною композицією. Сюжет балад

варіюється залежно від місця і часу їх зародження» [77; 105]. В контексті цього дослідження нас цікавлять балади на любовну тематику. Сама тема вже вказує на потужний ліричний струмінь таких текстів. Кохання, а не сила героїчного характеру, як у інших тематичних циклах, є визначальною цінністю у таких текстах. Увага зосереджується не на подіях, а на душевних переживаннях героїв. У таких текстах спостерігається певна свобода особистості. У процесі розвитку жанру у баладах прослідковується рух особистості до індивідуалізму, однак залишається зв'язок з патріархальними уявленнями (чи не подібні процеси ми спостерігаємо у розвитку жорстокого романсу?). Єліна Н. зауважила, що під впливом літератури балада переростає у драматичну любовну пісню – нарікання покинутої дівчини. З часом англо-шотландська балада змінювалася, особливо у місті, де з'являлися друковані балади («broadside» – це текст, надрукований з одного боку аркуша, незалежно від його величини, а «broadsheet» – текст з продовженням на звороті аркуша). У літературознавстві ці міські вуличні балади називаються «лубочними». У таких своєрідних «публікаціях» були і старі балади, і нові – типу віршованих фельстонів, у яких зображувалися жалісливі, або ж криваві історії. Балада поступово «опускалася» у міські низи. Учені дискутують з приводу того, як такі різні явища, як французька придворна і англійська вулична балади, можуть мати спільну назву. Американський учений А.Фрідман пояснює відмінність англійської вуличної балади (дослідник вуличну баладу називає псевдобаладою) від французької тим, що в Англії французька балада зазнала значних змін. По-перше, відбулося «розмивання» канону форми; збільшення кола читачів (що спричинене тиражуванням балади) спричинило демократизацію балади та спрощення її стилю [38; 28]. Протягом XVI-XVII ст. відбулося поступове розширення семантичного поля слова «ballad». Наприклад, у 1539 році «єпископський» переклад біблії (Bishop's Bible) «Пісня пісень» царя Соломона було перекладено: «The ballet of bollets». Термін «ballet» не зовсім

співвідноситься зі Священним письмом. У цьому сенсі цей термін не має свого звичного навантаження.

У XVII-XVIII ст. слово «ballad» вживалося на позначення будь-якої пісні, яка побутувала в народі, незалежно від того, була вона надрукована чи передавалася усно. Давня традиційна балада і вулична балада органічно співіснували і впливали одна на одну. Вони поєднували у собі оповідний, ліричний і драматичний елементи. Проте поєднувала їх баладна строфа і те, що всі вони обов'язково співалися, тобто містили музичний субтекст.

Історія розвитку англійської балади має точки перетину з історією розвитку романсу, а саме жорстокого романсу, що пояснює численні дискусії з приводу його взаємозв'язків із баладою. Не даремно ці терміни – «романс» і «балада» – в Іспанії та Англії позначають схожі явища.

У Росії та в Україні термін «романс» набув поширення вже в XIX ст., хоча в Росії слово «романс» уживалося ще в середині XVIII ст. на позначення віршів французькою мовою, обов'язково покладених на музику (знову цей зв'язок із західноєвропейськими культурними явищами). У цей період в російській пісенній творчості побутувала т. зв. «російська пісня», яку часто називали і романсом. Підґрунтям до такого зближення цих понять стала розробка спільної теми – теми кохання. Однак, як відзначає Т. Акимова, «російська пісня виникла на ґрунті національного фольклору, а романс – явище іноземне, до того ж літературного походження» [4; 36]. В.Гусев російську пісню вважав одним із різновидів побутового романсу. А під романсом дослідник розумів будь-який пісенний твір для сольного виконання у супроводі музичного інструменту [57; 14]. Однак, під поняття «російська пісня» підпадали твори з різними характеристиками. Вчений вважав, що ця невизначеність терміна «відображає різноманітність джерел і видів побутового романсу» [57; 15]. І саме ця творчість (літературна пісня другої половини XVIII століття), на думку вченого, є першим етапом формування міського фольклору, з превалюванням сентиментального романсу.

У XVIII столітті пісні літературного походження часто називали романсами, щоб відрізнити їх від традиційних народних пісень. Але досить швидко романс, не зважаючи на іноземне походження, став самостійним видом творчості на теренах Росії та України.

### **1.1. Класифікаційна парадигма романсу у наукових студіях**

Питання виникнення жанру романсу досі до кінця не з'ясовано. В українській науці про усну словесність першим порушив цю проблему на початку 30-х років XX ст. М. Грінченко, але його ґрунтовна розвідка «Український романс» побачила світ лише в 1959 році. В ній подано загальну характеристику українського романсу, коріння якого сягає XVIII століття; показано шляхи становлення жанру. Еволюція романсу, за М.Грінченком, накреслюється у двох напрямках: переробка народної пісні здебільшого ліричного змісту і поширення її в місто, де вона вже остаточно фіксується як пісня-романс; утворення штучних форм цього жанру індивідуальною творчістю композитора, ім'я якого часто залишається невідомим. Цей другий шлях розвитку українського романсу дає безліч зразків лірично-сентиментальної пісні, провідна тема якої – розлука, загублене в коханні щастя. Також для народного романсу характерний сюжет баладного типу.

М. Грінченко запропонував схему еволюційного процесу романсу:

1. Селянська пісенна культура – народна пісня;
2. Народна пісня в середовищі міського побуту – пісня (зі збереженням основних інтонацій мелосу) з інструментальним супроводом; вона дає:
3. Пісню-романс і романс-пісню;
4. Художній індивідуальний романс;

5. Музично-вокальний твір, розрахований на широкі простори його діяння і впливу, з використанням багатих ресурсів музичного мистецтва, здобутих вільною творчою людською думкою [52; 153].

Учений наголошував на важливій ролі історичної пісні та думи у процесі розвитку та формування жанру романсу. Романс дослідник розумів як «індивідуальний твір; індивідуальність його автора помітна значно більше, ніж індивідуальність народної пісні. Романс є і спільником і суперником цієї останньої. Спільність проявляється в перших моментах існування цього жанру, коли народна пісня, відриваючись від звичного ґрунту, переходить на інший, коли вона відокремлюється від колективу і через окремі індивідуальності переходить у звужену сферу свого дальшого існування. Відсутність колективних елементів компенсується в даному разі появою інструментального супроводу» [52; 221].

О. Шреєр у кандидатській дисертації «Українська пісня-романс в її джерелах та розвитку» (1947) показала зв'язки романсу з триголосими кантами та фольклором. На жаль, ця робота не була опублікована (рукопис зберігається у Національній музичній академії України імені Петра Чайковського), тому, зрозуміло, відома лише вузькому колу фахівців.

Не можна не згадати ще однієї праці, яка вийшла друком у Києві в 1979 році. Це – «Український романс» Т. Булат. У цій науковій розвідці йдеться про класичний романс як результат творчості композитора, але окремий розділ присвячено історії розвитку романсу, де авторка порушує проблему фольклорних коренів романсу. Т. Булат уважає, що «романс гносеологічно і художньо пов'язаний з народною пісенністю. Маючи у своїх витоках народну пісню, український романс розвивався у загальному річищі професійного музичного мистецтва. Його художня функціональність відбувається у відповідності з закономірностями історико-мистецького процесу з притаманною йому динамікою традиційного і новаторського, національного і інтернаціонального» [28; 304].

Пов'язуючи проблему внутрішнього і міжжанрового розвитку романсу з соціально-культурними процесами, внаслідок чого він постає ланкою цілісної художньої системи певної епохи, Т. Булат виокремлює такі характерні його особливості: полістадіальність існування жанрових форм, постійна орієнтація на вічно живе джерело народної музично-поетичної творчості, різнобічні зв'язки з професійною поезією та музикою тощо.

Також розробкою цієї проблематики займався А.Іваницький (Пісні-романси // Український музичний фольклор. – Вінниця, 2004) та Л.Ященко (Українські народні романси. – К., 1961). Вони звернули увагу на історію розвитку жанру, яку ведуть від народної пісні, канту, пісні-віршу до творчості поетів-романтиків та розглядають твори відомих поетів і композиторів, що в процесі побутування фольклоризувалися.

У російській фольклористиці романс розглядається як продукт міської творчості, який має соціальну градацію. Відомий етномузикознавець Б. Добровольський виокремив чотири види романсу:

- романс як пізня форма сімейно-побутових пісень;
- міщанський романс;
- побутовий романс;
- романс-балада [69; 142].

Учений давав їм таку характеристику: «Перший тип містить прямо висловлені висновки – мораль; наспів запозичений або наближається до наспіву класичних пісень. Другий тип, зазвичай, має значні спотворення тексту, велика кількість необдуманих контамінацій; за наспівом – це дещо змінені мелодії напівпрофесійних музикантів старої естради. Третій тип – буквально повторення слів і наспіву відомих опублікованих романсів. Цей тип при виконанні завжди має академічне звучання. Четвертий тип за своїм характером найбільш складний: тут немовби змішуються перші два типи. За змістом – це, звичайно, розповідь про подію, часто «незвичайну» подію» [69; 142-143].

М. Петровський конкретизував класифікаційну систему, яку ввів у науковий обіг Б. Добровольський. Він розділив усі романси на камерні та побутові, а останні – залежно від соціальної приналежності – на три різновиди:

- романс міщанський – «ах-романс»;
- романс богеми та циганського концерту – «ех-романс»;
- „жорстокий” романс – «ох-романс» [194; 14].

Рух романсу та його тематична ідентифікація М. Петровським коментується так: «Чим нижче романс опускається соціальними щаблями, тим більше він наближається до ліро-епічного строю, тим відчутніші в ньому фольклорні та міфопоетичні елементи» [194; 15]. Дослідник зауважує, що це не суворо окреслені групи, а скоріше своєрідні полюси тяжіння, що не заперечує можливості перегрупування в межах цього побутового романсу.

Н. Зубова у своєму дослідженні «Пісні літературного типу в усній народній традиції» виокремила три різновиди романсу – елегійний, жорстокий, драматичний. До цього жанру вона відносить «ліричні пісні літературного складу, переважно елегійного і драматичного складу, основним призначенням яких є відкрите емоційне висловлювання» [91; 9-10]. Схоже розуміння жанру запропонував і Я. Гудошніков. Однак, учений відзначив, що важливою особливістю жанру є його демократичність, тобто, наявність «шляхетних почуттів у людини з народу» і можливість продемонструвати та довести це. Отже, визначення жанру за Я.Гудошніковим: «романс – це масова куплетна форма, для якої характерні літературна і фольклорна форми побутування, варіативність, розмаїта система образів, драматизм та мелодраматизм змісту і відповідна експресивність» [55; 9].

Над науковою проблемою становлення та функціонування жанру народного романсу працювали: С. Адоньєва та Н. Герасимова («Сучасна балада та жорстокий романс»), Е.Померанцева («Балада та жорстокий

романс»), Б. Асаф'єв («Російський романс. Досвід інтонаційного аналізу») та інші.

Актуальною проблемою сучасної фольклористики і досі залишається жанрове параметрування загалом, царинним для досліджень є зокрема і жанр романсу. Відсутність стрункої парадигми критеріїв стосовно творчого продукту – результату міжжанрової дифузії, прирощення смислу, різної суб'єктності (селянської-міщанської, землеробської-ремісницької, індивідуальної-колективної тощо) – спричинила покладання в основу ідентифікації жанру-новотвору (романсу, зокрема) різних мірил, часто взаємовиключних.

Скажімо, класифікація, запропонована Б. Добровольським, розрізняє міщанський романс і романс-баладу. Натомість Я. Гудошніков, Є.Костюхін романси баладного типу відносять до міських, міщанських романсів. А так званий жорстокий романс теж називають міщанським, а жорстокий романс, на їхню думку, і є романсом-баладою. Наприклад, А. Новікова називає романсові тексти «піснями нової формації», Н. Зубова – «піснями літературного типу», В. Позднєєв – «піснями «третьої культури»», А. Кулагіна – «міськими піснями», Т. Леонова – «фольклорним романсом». Цікавим є той факт, що у кожному з наведених визначень певною мірою зауважено природу цього жанру.

Зазначимо, що характеристика «міщанський» – не є оцінною, хоч і відображає певну ознаку романсу, а саме його соціальну приналежність. Відтак, міщани – «це верства, яка посідала проміжне місце між селянами та шляхтянсько-дворянським прошарком; ...психологічний тип міщанин, безперечно, формується в надрах землеробської культури і поєднує в собі схильність до підтримки родових і сімейних цінностей з практичністю, працездатністю діловим розрахунком» [96; 109]. Тобто, це суб'єктність, яка ще не остаточно «відірвалася» від сільської, однак характеризується активною позицією у житті і приналежністю до міського соціуму.

Безперечно, романс – жанр, який має певні урбаністичні впливи і тісно пов'язаний саме з міською культурою. Однак категорично протиставляти його традиційній народній пісенності – продукту землеробської суб'єктності – ми вважаємо недоцільним. Наприклад, у західній фольклористиці немає жорсткої опозиції міської і сільської культур. Ми поділяємо думку О. Івановської, що «сільський і міський фольклор є спільним продуктом різної суб'єктності» [96; 109]. Так, романс дещо відрізняється від традиційної пісні, але він має і багато спільного з нею. Наш погляд, особливість романсу зумовлена зміною історичної реальності (урбанізація, розвиток промисловості, міграційні процеси), що сприяє становленню нового психотипу міщанина зі своєю аксіологічною шкалою, що частково заперечує селянські цінності, а отже – формуванню бінарної опозиції «міщанин-селянин». Продукуючими чинниками жанру романсу, відтак, вважаємо не опозицію локусів «місто-село», а опозицію психологічних типів «міщанин-селянин», адже романс широко побутує не тільки у місті, але й у сільському середовищі. Так, ймовірно він потрапив до села саме з міста. Це проникнення відбувалося завдяки міграційним процесам, які стають все поширенішими у суспільстві, але потрапивши у таке середовище він підпадав своєрідній народній обробці і ставав дуже близьким і селянам, що і забезпечило йому популярність свого часу. Тому, класифікація М. Петровського, в основі якої лежить певна соціальна градація, має сенс. Однак, така класифікація не відображає структуру жанру вповні.

Корисною з цього погляду є класифікація Т. Якунцевої, яка розрізняє серед романсового жанру два типи, це пісня-романс і жорстокий романс. Зміст пісні-романсу, як стверджує дослідниця, «корелює зі змістом так званого елегійного романсу (за класифікацією Я. Гудошнікова). Для неї характерна драматизація любовної теми, мінорний настрій героя, надрив, смуток, журба, але відсутня трагічна розв'язка» [233; 39]. А от жорстокий романс Т. Якунцева розглядає як «мелодраматичний твір про нещасливе

кохання, для якого характерна емоційна напруга, що спричиняє трагічні наслідки» [233; 39]. Подібної думки дотримується М. Тростіна. Дослідниця для уникнення плутанини навколо типів та видів романсу запропонувала класифікацію, де виокремлює романс міський (побутовий), витоки якого сягають «високого» російського романсу та міського фольклору другої половини XIX століття; жорстокий романс, в якому чітко проявляються ознаки «третьої культури» і для якого характерний особливий надривний тон, який виокремлює його з-поміж усіх жанрів традиційного фольклору; класичний романс – це завжди зізнання у коханні [208; 202]. Однак і ця класифікація доволі полемічна. Міський романс протиставляється жорстокому романсу, з цього випливає, що жорстокий романс – не міський. Через визначення стає зрозумілим, за якими ознаками дослідниця розрізняє ці різновиди романсу, однак у самих назвах закладено суперечність.

Проаналізувавши різні погляди стосовно класифікації романсу і його різновидів і вивчивши емпіричний матеріал, ми пропонуємо розрізнити романс класичний (камерний, академічний, продукт індивідуальної суб'єктності – спільна творчість композитора і поета) і власне народний романс, який має два жанрові різновиди: пісня-романс та жорстокий романс. Ми схилиємося до дефініції цих явищ Т. Якунцевої, однак поточнюємо, що пісня-романс – це твір ліричний, а жорстокий романс – ліро-епічний. Відповідно виникає запитання: як такі різні явища можуть входити до одного жанру. М. Петровський пропонував таке пояснення: «Історія кохання, яка у першому випадку розкривається як ліричне переживання, як внутрішній стан, у другому втілюється і розкривається через дію – у баладному сюжеті. Але співається все про одно і теж – про любовні людські пристрасті у середовищі містян» [194; 13]. Єдині тема, іноді сюжет, суб'єкт та об'єкт виконання, однак різняться спосіб реалізації цієї теми.

Варто ще відзначити, що в межах цих романсових різновидів може відбуватися своєрідна дифузія. Наприклад, унаслідок локалізації

романсового сюжету, своєрідної компресії тексту, жорстокий романс здатен набути характеристик жанрового утвору пісні-романсу, і навпаки. Показовим є приклад з піснею-романсом «В моєму саду айстри білі» [дод. № 52]. У цьому тексті у монологічній формі зображено переживання ліричної героїні з приводу нещасливого кохання. Наявні у тексті і сумний настрій, і туга за милим, що притаманно для пісні-романсу, однак немає ні трагедії, ні натяку на неї, лише ностальгія за минулим коханням.

А от варіант «Мені минало літ сімнадцять» (дод. № 35) дещо відмінний. Цей зразок за стилем тяжіє до пісні-романсу, однак, прикінцева формула є маркером жанрового утвору «жорстокого романсу». Тут йдеться про смерть, смерть через кохання, а, можливо, саме задля кохання, тобто прямо не говориться про самогубство у цьому тексті, але героїня начебто пророкує такий трагічний фінал і натякає на його причину: хлопець дізнавшись, що вона померла, буде шкодувати про це. Таке своєрідне покарання для нього – розплата за зражене кохання. У цьому зразку відсутнє безпосереднє зображення самогубства, чи вбивства, що обов'язкове для жорстокого романсу, однак зображено не звичайну ліричну сповідь, як у піснях-романсах, а присутній натяк на трагедію. Володіючи широким спектром романсових творів, можна реконструювати так звані пропущені місця (нарративні лакуни), які наявні в інших текстах романсів. Тому, маючи не повний варіант твору, або спеціально пропущені трагічні фрагменти, внаслідок розуміння певного усталеного канону жанру, можна реконструювати завуальований зміст твору. У таких зразках дещо перехрещуються ознаки пісні-романсу і жорстокого романсу.

Варто зауважити, що значна кількість романсів мають літературне походження. Наприклад, ряд жорстоких романсів виникло внаслідок фольклоризації літературної балади. «Романтична балада літературного походження (часто перекладна), давно забута на літературних вершинах, втратила авторство, спустилась у міські низи, адаптувалася до їх смаків і уявлень і ставала улюбленим мистецтвом міської передмістя, слободи»

[194; 12]. Пісня-романс великою мірою постала також під впливом професійної творчості. Тому слід все ж розрізнити романи літературного походження, які є фольклоризованими варіантами літературних творів, особливо багато таких зразків постало внаслідок творчості поетів-романтиків, якщо розглядати пісню-романс і літературного типу: романс все ж тип пісень нового часу, які зазнали помітного впливу літератури, що відобразилося на багатьох рівнях, а особливо на віршуванні; не даремно деякі науковців відносять їх до т. зв. «третьої культури».

## **1.2. Онтологія та генеза пісні-романсу**

У наукових студіях романс розглядають як явище, народжене міською культурою XIX –XX століття. Проте недостатньо досліджені народні джерела романсу, традиції якого беруть початок у XVII столітті; мало відомостей про творчість музикантів-аматорів. Щоб зрозуміти, чи вважати романс продуктом народної творчості, спробуємо простежити історію жанру в українському пісенному виконавстві.

Першочергово романс характеризувався як пісня любовного змісту, яка постала під впливом творчості західноєвропейських музикантів. Вплив західної музики був спричинений тим, що при царському дворі та й у поміщицьких садибах працювали західні оперні трупи, або ж митці, виховані на засадах саме західноєвропейської теорії музики. Творчість цих музикантів дещо вплинула на народну пісню і навпаки – вони багато що сприйняли з останньої.

Формування романсу тісно пов'язане з поширенням світських тенденцій в українській культурі XVII-XVIII століття, яке відбувалося паралельно в усіх її галузях: у літературі, музиці, театрі тощо. Саме в цей період у мелодичній структурі народної пісні з'являються нові риси, зумовлені інтенсивним розвитком професійної музики, який відбувався у

тісному зв'язку з розвитком народної музики. Саме процес взаємопроникнення інтонацій професійної і народної творчості зумовив появу нових ладових закономірностей, пов'язаних із розвитком гомофонно-гармонічного мислення. Таке взаємопроникнення спостерігалось у творчості музикантів, вихованих на засадах західноєвропейської музики, які нівелювали ладову своєрідність народної пісні внаслідок привнесення нових елементів гармонічного складу, мажоро-мінорної системи. Народна пісня, потрапивши в місто, втрачала свою характерну ознаку – колективність, вона ставала твором для співу із супроводом; з часом індивідуалізувалась вокальна партія, внаслідок чого з'являвся варіант, збагачений авторськими новаціями. Нерідко така пісня поверталась у народ, переосмислювалась і зберігалась з новими, непритаманними їй до цього часу рисами. Саме у XVIII столітті, на думку М. Грінченка, серед російської спільноти стає популярним розповсюдження української пісні в її пристосованому для сольного співу з інструментом вигляді. «Оскільки мелодичний матеріал української пісні був дуже придатний для сольного співу, ми маємо її не тільки як об'єкт пристосування до романсового жанру. Вона значно впливала на вироблення типових інтонацій російського романсу першого періоду його існування. Творчість Теплова, Кашина, Варламова, Гурильова та ін. – цих основоположників російського романсу – дає нам не одну сторінку яскравого впливу інтонацій української пісні. Таким чином серед перших збірників російських «простих» пісень, призначенням яких було виконувати романсову функцію, ми знаходимо багато українських пісень» [52; 209].

Це і пояснює той факт, що російські збірники перших десятиліть XIX століття містять значну кількість українських народних пісень. Наприклад, Т. Шреєр-Ткаченко у своєму дослідженні «Українська пісня-романс в її джерелах і розвитку» саме на основі збірника Львова-Прача намагається простежити історію створення пісень-романсів. Вона звернула увагу на ту обставину, що у передмові до збірника Львова-Прача є невеличка

характеристика українських народних пісень, вміщених у збірнику. Упорядники відзначають твори, наспів яких суттєво відрізняється від російських. На їхню думку, саме використання бандури сприяло вдосконаленню співу «малоросіян». У багатьох піснях вони вбачали певні музичні «приємності», «правила в складанні» та «деяку вченість». О. Шреєр та М. Грінченко вважають, що саме у цьому збірнику можна побачити, як народна пісня трансформується у романс, внаслідок отих «приємностей» та своєрідних «правил складання».

Справедливо відзначає М. Грінченко, що «пересаджена на міський ґрунт, вона (народна пісня – Х.Н.) не могла лишатися тим, чим була в своєму природному середовищі; за тодішніх музичних смаків міських верств нема чого говорити про справжню народну пісню» [52; 187].

Як уже згадувалось, романс пов'язаний з розвитком світських тенденцій в українській культурі. Одним із перших жанрів світського писемного мистецтва були канти. Це хорові побутові пісні триголосного складу. Творцями та виконавцями кантів були переважно представники середніх верств суспільства: семінаристи, учителі, дрібні урядовці, нижче духівництво, церковні півчі та ін. Поширювалися канти головним чином у рукописних списках та усним шляхом. Автори текстів та музики здебільшого не вказувалися, навіть якщо це були відомі на той час поети й композитори. Особливої уваги заслуговує те, що основою ладово-гармонічної будови кантів виразно постають елементи мажоро-мінорної системи. Для свого часу це було відносно новим явищем, яке мало безпосередній зв'язок із міським побутовим музикуванням та загальним розвитком світських раціоналістичних тенденцій у всій європейській культурі. Кант на три голоси, із заміною третього голосу акомпанементом – шлях до одноголосної пісні-романсу. Народнопісенна стихія та книжна культура канта схрестилися в романсі, визначивши його книжно-фольклорну суперечливість, що відображає особливості міського побуту кінця XVIII- початку XIX століття.

Водночас, із кантом в Україні поширюється так звана «пісня-вірша», або, інакше, «світська пісня». Це також один із перших в українській культурі видів світської поетичної творчості, який починає витісняти релігійну тематику. Автори пісень-віршів, як і першотворці кантів, залишалися здебільшого невідомими. До нас дійшли імена лише окремих авторів пісень: З. Дзюбаревич, О. Падальський, І. Пашковський, Я. Семержинський, І. Бачинський та інші.

Творення таких пісень тісно пов'язане з діяльністю студентів Київської колегії, які задля заробітку під час різдвяних та великодніх свят співали поздоровчі вірші, святкові канти під будинками київських міщан. Під час літніх канікул вони ходили по селах, поширюючи «запаси школьної мудрости». Це було своєрідне «ходіння в народ», після чого багато хто зі студентів залишалися дяками в парафіях, часто мігруючи з одного місця в інше в надії на кращі умови, через що й були прозвані «мандрівними дяками» [84; 194]. Репертуар мандрівних дяків характеризується текстами, позначеними взаємопроникненням народної та професійної творчості на рівнях: лексики, римування, мотивів тощо. Вони увібрали ознаки і канту, і народної пісні, і псалму. Діяльність мандрівних дяків відобразилася певним чином на народній творчості, збагативши її книжними елементами, а з музичного погляду – новими ознаками мелодики пісень (елементи гомофонно-гармонічного складу, які потрапляли в народну пісню завдяки зверненню при виконанні народних пісень до мотивів побожних кантів і псалм, що здебільшого мали гармонічний склад).

Зауважимо, що порівняно з кантом, який виконувався переважно хором, сольна «пісня-вірша» характеризується гнучкішою формою, у ній домінувало ліричне начало. Автор-виконавець мав більше простору для імпровізації та реалізації індивідуальної суб'єктності, тобто своєї креативної спроможності. Ці пісні можна вважати перехідною ланкою між кантом і романсом.

Іноді вплив пісень-віршів прослідковується на образності романсів. Наприклад, як у зразку «Так тепер мені так трапилося» [дод. №76]. Цей текст записаний наприкінці XIX століття. У монологічну форму має лірична сповідь героя про свої почуття до дівчини, що є основним предметом зображення у піснях-романсах. Однак, опис образу дівчини дещо незвичний для романсової творчості. Тут відчутний вплив побожних кантів, або ж саме отієї «шкільної піітики».

Текст «Без перестану я о тім думаю» (дод. № 71) теж зафіксований наприкінці XIX століття, він має ту ж тему, однак демонструє іншу стилістику. Варто відзначити, що усі тексти подібної стилістики – чоловічі. Можливо, це пояснюється саме тим, що авторами, виконавцями, носіями цих текстів були студенти Київської академії, а наявність книжної лексики і стилістики у текстах доводили суб'єктність «мандрівних дяків».

А от у творі «На розсвіті добре спання» (дод. №72) відчутний взаємовплив книжної та народнопісенної творчості. Чітка рима, віршування, деякі звороти, на кшталт «твоя краса – моя згуба», «а я, бідний, терплю муки, мало з жалю не роспукну» – книжний вплив. А от вплив народної творчості простежується на мотивному рівні. По-перше, розповідь про нещасливе кохання, мотив самогубства – ознаки саме романсової творчості. Відображені у тексті певні звичаєві ознаки: про хрещених батьків та бабу, які не дали щастя й долі. Та й використання деякої народнопісенної тропіки («чорні брови», «люба дівчино» тощо).

Формування романсових інтонацій та ознак, які відбилися на творчості відомих композиторів, детально описав М. Грінченко у своєму дослідженні «Український романс». Варто зазначити, що великий вплив на становлення і розвиток жанру романсу мала творчість поетів-романтиків: В. Забіли, М. Петренка, О. Афанасьєва-Чужбинського, С. Писаревського. Проте чи не найбільший вплив на романс мала творчість Т. Шевченка. Також необхідно зауважити важливу роль у розвитку українського романсу творчості С. Руданського, Л. Глібова, Ю. Федьковича, С. Воробкевича тощо.

Детальніше про це йдеться у працях Л. Ященка «Український народний романс» та Г. Нудьги «Пісні та романси українських поетів». Окрім фольклоризованих творів відомих поетів є безліч текстів менш відомих або й зовсім невідомих поетів, кожен з яких збагатив народнопісенну культуру новими художніми образами й настроями, властивими його творчій індивідуальності.

У другій половині XIX століття відбувається своєрідне розшарування романсу на салонно-академічний та міський (народний). Це спричинене радикальними змінами у суспільстві, особливо у культурі, які відбулися в епоху реформ Олександра II. У той час селяни масово мігрували до міст, у результаті чого створилася своєрідна міська демократична культура, у середині якої виник жанр жорстокого романсу, який часто ще називають міським, міщанським.

Погляди дослідників щодо часу виникнення міського фольклору як самостійного явища різні. Одні дослідники вважають, що він формувався у XVIII столітті, коли відбувається розподіл культури відповідно соціальному розшаруванню (А. Некрилова), інші – XIX століття, що пов'язано з періодом реформ, що спричинило стрімкий ріст урбанізаційних процесів, які безпосередньо вплинули на суспільну свідомість (С. Неклюдов, Я. Гудошніков, Т. Якунцева). Ми поділяємо останню думку, оскільки кінець XIX – початок XX століття характеризується розвитком індустріального виробництва, що спричинило появу нового типу культури. Відбувається емансипація особистості. Селянин, потрапивши у міське середовище втрачає відчуття єдності з колективом і усвідомлює себе індивідом. Внаслідок зміни світовідчуття відбувається трансформація традиційної системи цінностей. Однак, іноді саме традиційні форми є ґрунтом для адаптації нового (наприклад, традиційна система образів і поетичні засоби не зникають зовсім, а адаптуються відповідно до нового світобачення). Безперечно, що «народна міська культура (включаючи усну словесність) зберігає вірність селянським традиціям; навіть при її

поступовому розшаруванні сільський фольклор продовжує існувати у міських слободах» [10; 268].

Культурний симбіоз села і міста має багатовікову історію. «Неможливо вичленувати урбаністичну топіку з казок, билин, історичних пісень та інших фольклорних жанрів чи забрати «книжний вплив» із духовного вірша, легенди і тої ж казки» [158; 81].

### **1. 3. Історико-соціальні передумови виникнення жорстокого романсу**

Особливості жорстокого романсу обумовлені змінами у суспільстві наприкінці XIX та початку XX століть. Це насамперед простежується на змістовому та композиційному рівнях. Мотивний та композиційний склад цього жанру ми будемо аналізувати в наступних розділах, однак, тут ми хотіли розглянути як саме суспільні зміни вплинули на виникнення цього жанру і чому з'являються певні мотиви, які превалюють над іншими. Відтак поширеність мотиву вимагає пошуку причин його виникнення.

Саме цей період характеризується стрімкими урбаністичними процесами. Падіння кріпосного права та подальші реформи (земська, міська, судова, військова) призвели до великих економічних та соціальних зрушень в Україні, що не могло не відобразитися на творчому процесі населення. Відміна кріпосного права спричинила поширення безземелля, що значною мірою погіршило добробут селян. Серед селян все більшого поширення набуває відхідництво на заробітки чи промисли. Починаються масові виїзди сільського населення на заробітки до великих міст, так як ця реформа дала поштовх до розвитку фабрично-заводського виробництва.

Швидке зростання основних галузей важкої індустрії призвело до утворення таких великих промислових районів, як Донецький вугільно-металургійний, Придніпровський металургійний, Криворізький

залізорудний та Нікопольський марганцевий, а завдяки інтенсивному розвитку цукроваріння склався великий район цукрового виробництва.

Розвиток капіталізму супроводжувався зростанням міст. Саме в них зосереджувалося населення, яке займалося торгово-промисловою діяльністю. Найбільш швидкими темпами зростало міське населення в промислово розвинутих губерніях України: Катеринославській, Київській та Харківській.

Наприклад, за період з 1891 по 1900 рр. з Полтавської та Чернігівської губерній у середньому на 100 душ населення взяли паспорти на відхожі промисли 42 особи [139; 62–177]. В той час починає поширюватися міграційний рух на окраїни імперії. Головними колонізаційними регіонами для українців були Донська, Кубанська області й Ставропольська губернія. Саме туди переселилися 360 тис. українців, що становило 41,5 % всіх новоселів [230; 66]. Іншими регіонами переселення були Північний Кавказ, Сибір (Томська, Тобольська, Єнісейська губернії) та Середня Азія [204; 166].

Змінилося не тільки становище селянства. У пореформений період формувалися нові суспільні класи — буржуазія і промисловий пролетаріат. Утвердження буржуазно-капіталістичних відносин відбувалося в умовах збереження численних пережитків феодального ладу, серед яких, перш за все, слід відмітити політичне панування класу дворян — поміщиків, становий поділ суспільства та ін. У містах у робочому середовищі відбувається «змішування» сільського населення з міським. Ці процеси спричинили створення нових соціальних прошарків у тогочасному суспільстві. Такі раптові зміни поступово провокували занепад традиційного суспільства, що не могло не відобразитися на світогляді та світовідчутті людини.

Будь-яке раптове порушення соціальної рівноваги має свої наслідки. Стрімкі соціально-економічні зміни, за теорією Еміля Дюркгейма, спричиняють сплески самогубств, а соціальні причини, від яких залежить

самогубство, тісно пов'язані з міською цивілізацією і найсильніше відчутні у великих центрах.

Наразі існує безліч теорій дослідження суїциду. Проблема самогубства викликає інтерес у фахівців різних галузей: філософів, психологів, соціологів, педагогів, лікарів. Свого часу над проблемою суїциду працював З. Фрейд («Сум і меланхолія», 1917). Він розглядав цю проблему з психоаналітичного погляду і пояснював суїцид як руйнівний прояв Танатоса (потяг смерті). К. Г. Юнг потяг до самогубства пояснював як несвідоме прагнення людини до духовного переродження, і розглядав це явище у зв'язку з теорією архетипів. А. Адлер («Практика і теорія індивідуальної психології») розуміє суїцид як приховану атаку особистості на інших людей; за допомогою саморуйнування людина намагається викликати співчуття до себе. Також психологічні теорії суїциду розробляли К. Меннінгер, Д. Хіллмен, К. Хорні, Н. Фейберроу та інші. У філософії проблема суїциду розглядається у контексті питань про сенс життя. Над цією проблемою працювали такі філософи, як Ф. Вольтер «Про самогубство», Д. Юм («Про самогубство»), Г. Ф. В. Гегель «Феноменологія духу», С. К'еркегор «Хвороба до смерті» та ін.. У сучасній вітчизняній науці феномен самогубства досліджують О. Гончаренко, В. Рибалка, В. Москалець, Н. Шавровська, Л. Скаковська, О. Сироватко, О. Пурло, Т. Глушкова та інші. Дослідники розглядають психологічний зміст суїциду, різні соціальні, психологічні, філософсько-світоглядні чинники самогубства, засоби психодіагностики та профілактики суїцидальної схильності тощо. На сьогодні існує філософська суїцидологія, клінічна суїцидологія та психологія суїциду. Феномен суїциду неодноразово розглядався у контексті літератури (М. Нестелеєв («Суїцидальний дискурс українського модернізму»), Г. Чхартішвілі («Письменник і самогубство»). Активізацію суїцидальних мотивів у літературі пов'язують саме з модернізмом (І. Смирнов), хоча суїцидальний дискурс розпочався з декадансу (М. Нестелеєв).

Нас насамперед цікавить соціологічна складова цього явища. Саме з цієї позиції досліджував проблему самогубства французький соціолог Еміль Дюркгейм («Самогубство» 1897 р.). Він констатує, що історія цього явища має глибоке коріння і пройшла певну еволюцію, що відобразилося на ставленні людини і суспільства до нього. Ставлення до самогубства обумовлюється ідеологічною доктриною, яка лежить в основі життя певного суспільства. Починаючи з ритуального самогубства (або, як його назвав Є. Дюркгейм – альтруїстичного), притаманного для первісних народів, де самогубство має дещо відмінне навантаження, аніж у сучасному суспільстві, за поодинокими винятками («Народний храм» Д. Джонса, «Гілка Давідова» В. Гутєва, де добровільна відмова від життя так само природна для порятунку своєї душі, як для християнина – дотримання всіх заповідей, чи шахіда – воїна-смертника тощо). Тобто, людина позбавляла себе життя не тому, що так того хотіла, а тому, що повинна так вчинити, інакше на неї чекала ганьба чи релігійна кара. Самогубство за певних умов (самогубство рабів після смерті господаря, чи дружини після смерті чоловіка тощо) сприймалося як обов'язок. Це насамперед характеризується зв'язками людини із суспільством. Такий вид самогубства вказує на слабкий рівень індивідуалізму. А от у сучасному суспільстві самогубство – прояв автономії індивіда, волевиявлення, тобто підвищеного індивідуалізму. Людина настільки вільна, що може сама розпоряджатися своїм життям аж до права позбавити себе останнього. Це вказує на слабкий зв'язок із групою. Цікавим з цього приводу є спостереження Дюркгейма, що саме у протестантських країнах рівень самогубств вище, ніж у католицьких. Дослідник це пояснює тим, що протестантська церква менш цілісна, аніж католицька. Тобто, «схильність протестантів до самогубства залежить від духу вільнодумства, яким просякнута ця релігія. <...> Чим сильніше у групі віруючих проявляються приватні судження, тим менша її роль у житті людей, тим слабкіша її єдність і життєвість. І ця потреба у свободі має тільки одну причину: занепад традиційних вірувань» [74; 58-

59]. Потужний розвиток традиціоналізму завжди пригнічує самонадійність індивіда. Тобто, колективний зв'язок є тією перешкодою, що найсильніше утримує самогубство. Коли цей зв'язок слабшає, людина наближається до самогубства.

Факти показують, що не від раси, чи національності, залежить рівень самогубств, а саме від цивілізації, в колі якої вихований індивід. Дюркгейм, досліджуючи проблему самогубства, дійшов висновку, що німці частіше за інших позбавляють себе життя. Однак, учений зауважує, що «такий колективний і беззаперечний у своїй реальності тип, як німецький, який має схильність до самогубства, перестає проявляти її відразу по зміні соціальних умов» [74; 27]. Учений доводить, що іноді німці і слов'яни живуть в одному і тому ж соціальному середовищі, і їхня схильність до самогубства виявляється однаково сильною. Тобто, різниця, яка спостерігається між ними за інших обставин, не залежить від національності.

Вчений намагався виявити різні причини виникнення і поширення самогубства. Він проаналізував і кліматичні особливості, при цьому якогось чіткого співвідношення між кліматом і рівнем самогубств вчений не виявив. Наприклад, «Італія порівняно мало схильна до цього лиха, однак, воно було тут дуже поширеним у часи імперії, коли Рим був столицею цивілізованої Європи. Показовим є те, що в Італії до 1870 року північні провінції нараховували найбільше самогубств, центр рухався за ними, а південь займав останнє місце. Але згодом відстань між центром і північчю зменшилася, і зрештою вони помінялись місцями. Між тим, кліматичні умови залишилися незмінними. Змінилося тільки одне: внаслідок завоювання Риму у 1870 році столиця Італії була перенесена у центр країни. Науковий, артистичний, економічний рух перемістився у тому ж напрямку. Самогубства пішли услід за ними» [74; 34]. Тобто у характері цивілізації, у способі її розподілу між різними країнами, а не

таємничих властивостях клімату потрібно шукати причини схильності народів до самогубства.

Також учений проаналізував вплив пори року і часу дня на рівень самогубств. У цьому зв'язку варто зауважити, що активність самогубств залежить від пульсації соціального життя, від інтенсивності життя колективу. Відсоток самогубств стрімко змінюється кожного разу, як змінюються умови соціального середовища [74; 49].

Поглянемо у контексті цієї проблеми на жорстокий романс. Це чи не єдиний жанр, якому притаманне відкрите зображення самогубства. Самогубство – своєрідний маркер жанрової приналежності до жорстокого романсу.

Новий час (час переходу до капіталістичного ладу, стрімкі урбаністичні процеси) зумовлював відрив людини від її звичного середовища. Селянин, потрапляючи у міське середовище, ставав своєрідним маргіналом, він відривався від традиційного оточення, зникала та звична регламентація життя, що провокувало його до пошуку альтернативи. Змінювалася картина світу, людина опинялася на одинці сама з собою, вона починала вільно розпоряджатися своїм життям, відчувала свободу вибору, що відкидало її від традиційного сприйняття світу і призводило до занепаду традиційних вірувань. Так, людина була вільнішою у своїх вчинках, однак разом з цим їм доводилося боротися зі значними труднощами, які виникали у новому оточенні. Це все не могло не накласти свій відбиток на продукті творчості цих людей.

Цікавою з цього погляду є думка К. Г. Юнга, який досліджував соціальні аномалії з позиції вчення про архетипи, сутність яких зводиться до того, що психіка людини, формуючись протягом десятків тисяч років, містить ключові духовні цінності та ідейні надбання людства, які зберігаються у несвідомій сфері. Архетип – структурний елемент колективного несвідомого, зміст образів якого у всіх осіб, генетично належних до певного суспільства, загалом однаковий [229; 32].

На думку Юнга, «самогубство виникає внаслідок страждань самогубця від нестерпної невідповідності між його духовно-ціннісними орієнтаціями, які випливають з архетипу, та ідейно-духовним станом суспільства, у якому він живе. Суїцид є неусвідомленим прагненням людини до духовного відновлення шляхом метафоричного повернення в материнське лоно» [цит. за 207; 106]. Тобто, суспільство має неабиякий вплив на потяг до самогубства. Однак, самогубство має не тільки якісь зовнішні чинники. Беззаперечно, що у процесі прийняття суїцидального рішення залучені дві сфери – «внутрішня сфера психічного та зовнішня сфера соціального» [165; 4].

Вище ми говорили про конфлікт світосприйняття селянина, який потрапляв у міське середовище, і які наслідки це має. Нагадаємо, що ми прийшли до висновку, що нові умови ведуть до емансипації особистості. Подібне ми спостерігаємо і у нових піснях. Відбувається зміна типу ліричного героя, що характеризується рухом до екстравертності. Всі зміни у суспільстві, які відображаються на особистості, безпосередньо впливають на продукт творчості народу. Якщо ми говоримо, що стрімкі соціальні-економічні зміни спричиняють зріст рівня самогубств, то цим можна пояснити, таку «популярність» мотиву самогубства у жорстокому романсі. Світобачення тогочасної людини яскраво відобразилося у текстах жорстокого романсу. Хоча і ведуться численні дискусії щодо правомірності вивчення жорстокого романсу як фольклорного явища, ми переконані, що саме таким він і є. Те, що він має численні літературні впливи, не заперечує його народність. А от зміст тільки підтверджує це. Всі ті віяння, які відбувалися у тогочасному суспільстві і їх вплив на особистість яскраво відобразилися як на стилі, так і на змісті жорстокого романсу. До цього народній пісенності не притаманним було зображення самогубства. Традиція регламентувала життя особистості, був міцний колективний зв'язок, що убезпечував індивіда від такого рішення. Відрив від групи, зміна соціального оточення та звичного способу життя надають людині, з

одного боку, демократичності у своєму виборі, а з іншого – провокують отой стан розгубленості, незахищеності. Без групи людина залишається на одинці сама з собою, складно утримати себе, якщо ззовні ніхто не стримує. У такому стані дисгармонії будь-які незначні невдачі призводять до самогубства. Подолання невідповідності між духовно-ціннісними орієнтирами (генетичний зв'язок із родом та звичним селянським середовищем) та новою буттєвістю міста (де індивід маргіналізується) потребує соціально санкціонованої «віддушини», зокрема через мотив суїциду в творчості.

#### **1.4. Феноменологія жорстокого романсу**

У багатьох наукових працях жорстокий романс розуміється саме як жанр міської масової культури. М. Тростіна вбачає в жорстокому романсі яскраві прояви так званої «третьої культури»; С. Неклюдов, О. Башарін говорять про цей жанр як про міські пісні; Т. Якунцева розглядає зародження жорстокого романсу в контексті масової культури; Я. Гудошніков романс зараховував до масової пісні, якій властиві й літературні, і фольклорні форми побутування; С. Адоньєва, Н. Герасимова характеризують його як міський романсово-баладний жанр, що є явищем масової культури ХХ століття. У всіх цих визначеннях простежується термінологічна невизначеність. То це явище належить до масової культури, «третьої» чи постфольклорної? Чи ці поняття синонімічні, а чи позначають різні культурні явища? Наука не може вивчати фольклор поза культурним контекстом, поза контекстом реального історичного процесу, тому вважаємо за доцільне, перш ніж досліджувати цей жанр, зупинитися на згаданих вище категоріях, аби з'ясувати: до явищ якого порядку належить жорстокий романс.

Більшість науковців розглядають романс як явище міської масової культури. Процес активного розвитку жорстокого романсу припадає на кінець XIX – початок XX століття. Саме в цей період виникає і явище масової культури. Наразі в сучасній науці не існує єдиної теорії масової культури. Щодо цієї проблеми радше можна говорити про певний теоретичний плюралізм. У межах цього дослідження ми не будемо розглядати всі теорії масової культури, а спробуємо зупинитися на кореляції таких понять, як «масова культура», «народна творчість» і «третя культура».

А. Костіна зазначає: «Появі масової культури на зламі XIX – XX ст. передували цілий комплекс передумов: економічних (становлення індустріальної економіки), соціально-політичних (процеси масовізації та маргіналізації, розпад попередньої соціальної цілісності) і культурних (формування нової картини світу, ціннісних орієнтирів, ментальності). Окрім того, суттєвим фактором, який зумовлював становлення масової культури, був стрімкий розвиток науки та техніки, що сприяло повсюдному поширенню засобів масової комунікації» [118; 273]. Під «масовим» розуміємо творчий продукт, пов'язаний з появою засобів масової інформації, тобто з можливістю тиражування текстів, унаслідок чого відбулася втрата їх художньої цінності.

Існує кілька підходів до розуміння поняття «масова культура». Чимало учених (М. Арнольд, П. Бурдье, Ф. Ніцше, О. Шпенглер та ін.) розглядають масову культуру в опозиції до елітарної (високої). Наприклад, Д. Мак-Дональд у праці «Теорія масової культури» зазначає, що «масова культура передусім відрізняється від високої культури (як творчості «митців-індивідуалістів») нижчою якістю і тим, що вона не задовольняє, а «експлуатує» культурні запити мас, перетворюючи їх на пасивних споживачів для здійснення широкомасштабного впливу» [200; 59]. А от П.Бурдье розглядає цю опозицію через призму категорії смаку, яка є соціально зумовленою й інституційно сконструйованою категорією. Тобто,

йдеться про естетичну диспозицію, яка й визначає культурні переваги, смаки і цінності людини, які відповідають її положенню в соціальній ієрархії [цит. за 5; 68].

Виходить, що всі дискусії з приводу народної, масової, елітарної культури безпосередньо пов'язані з її суб'єктом та з картиною світу кожного її носія. У цьому контексті потрібно поглянути саме на соціальну функцію культури. Е. Орлова в морфологічній будові культури розпізнає дві галузі: буденна культура, яку людина освоює в процесі своєї соціалізації в середовищі проживання, і спеціалізована культура, для опанування якої потрібна спеціальна (професійна) освіта. Проміжне положення між цими двома галузями з функцією транслятора культурних смислів від спеціалізованої культури до повсякденної свідомості людини і займає масова культура [75; 3]. Ще з часів виникнення перших міських цивілізацій виникла і відповідна диференціація культури, яка відрізняється соціальними функціями різних груп людей, що безпосередньо пов'язані із їхнім способом життя, матеріальною спроможністю тощо. Наприклад, функціонально культура селянина і городянина відрізняється. Для сільської субкультури притаманна нерозчленованість повсякденної культури і спеціалізованого знання, тобто, передача знань, норм соціальної поведінки тощо не потребують спеціалізованої освіти, це відбувається через міжгенераційну трансляцію місцевої традиції. Міська субкультура характеризується розподілом на різні соціальні спільноти (часом це тісно пов'язано саме з професійною диференціацією). «У процесі актуалізації міщанської картини світу першим кроком стало об'єднання міщан у соціальні групи, а другим – виникнення міщанських субкультур, що впливало на інші суспільні структури і на культурні процеси» [96; 110]. Для цієї субкультури притаманний «порівняно високий рівень професійної спеціалізації її суб'єктів» і оцей розрив між повсякденною і спеціалізованою культурою помітніший ніж у культурі традиційній, особливо цей «розрив збільшувався з розвитком науково-технічного

прогресу» [75; 4–5]. Тобто, змінюється суспільно-історична реальність, що безпосередньо впливає на різні соціальні чинники, змінюються і смаки, уподобання та потреби людини, відповідно це все накладає свій відбиток на культурний процес.

Інший підхід у потрактуванні масової культури пов'язаний з іменами таких учених, як М. Кастельс, М. Маклуен, Г. Маркузе, Б. Розенберг, Д. Уайт, Ж. Фрідман та ін. Ці учені масову культуру інтерпретують у тісному зв'язку із засобами масової комунікації, іноді навіть ототожнюючи ці поняття, вбачають у ній їх безпосереднє породження й стверджують, що сам засіб повідомлення впливає на характер й зміст інформації, що передається [115; 193]. Погляди у межах цього підходу різноманітні, однак вони дещо механізують саме поняття «масова культура», тобто акцентують увагу на інструментальному аспекті цієї проблеми, оминаючи її всебічне осягнення.

А от Ж. Бодріяр та А. Костіна розглядають цю культуру як «своєрідну віртуальну систему, де дійсна соціокультурна реальність підмінюється альтернативною, стимуляційною гіперреальністю» [117; 179].

Отже, масова культура – культура масового суспільства. А саме цивілізація ХІХ століття, як наголошує Х. Ортега-і-Гасет, автоматично створює тип людини маси [163; 436]. Цю культуру загал споживає переважно через засоби масової комунікації. Масова культура «створює символічну надбудову над константною реальністю, що сприймається, як справжня реальність» [117; 68]. Такі основні потрактування поняття «масова культура».

Суб'єкт масової культури – «загал», тобто «сукупність відособлених і атомізованих суб'єктів, які становлять безособовий колектив, одиницею якого є середньостатистичний індивід» [146; 39-41]. Однак, попри численні визначення поняття «маса» (праці Тарда, Лебона, Сігеле та ін.), однозначного твердження не існує. Це «невідомий глядач чи слухач, якого неможливо описати, тому що він традиціоналіст, новатор, космополіт,

ентузіаст мистецтва, байдужий, ідеаліст, цинік тощо. При цьому не йдеться про окремі версти населення, а про величезну масу, яку покликали до життя політичні, економічні та соціальні перетворення ХХ століття» [60; 9]. Тобто, споживач масової культури – це широкі верстви населення, до яких може належати й підготовлений, і непідготовлений споживач. Це відрізняє її від народної культури, де споживачем може бути лише людина з цього середовища, для якої обов'язкова традиційна компетенція. Специфіка входження в масову культуру полягає в тому, що на противагу елітарній культурі, де «характер прилучення завжди індивідуальний, а в народній – колективний, у масовій культурі прилучення до її цінностей здійснюється на рівні безособового колективу, всі індивіди якого атомізовані й пов'язані позаіндивідуальним, зовнішнім зв'язком» [117; 86]. Саме ця специфіка відрізняє масову культуру від елітарної та народної, хоча провести чітку межу між цими явищами складно. Як зазначав американський дослідник Р. Браун, «масове, народне та високе (елітарне) мистецтво похідне одне від одного, і лінії демаркації між будь-якими двома – невиразні й рухомі» [цит. за: 117; 82].

Народна культура на певному етапі суспільно-історичного розвитку постає єдиною системою збереження і трансляції інформації, натомість масова не володіє здатністю бути інструментом пізнання світу. Вона може використовувати здобутки й народної, і професійної (високої, елітарної) культури, трансформуючи відповідно до запитів «загалу». Низка західних авторів (К. Грінберг, Д. Макдональд, Г. Сельдес), досліджуючи явище масової культури, визнавали її залежність від класичного мистецтва: вона живиться його матеріалом, спрощуючи форму, модернізуючи, транслуючи в інший вид мистецтва. Із цього випливає, що коли твори «високого» мистецтва, народної творчості постають у вигляді тиражованої продукції, змінюючи тип функціонування, вони переходять у розряд маскульту. У масовій культурі цінність предмета визначається не його художніми вартостями, а попитом на нього, тобто специфіка цієї культури –

спрямованість на комерційність. Наприклад, Г. Ашин наголошує, що «маскульт – це культура обдурювання мас, підкорення їх буржуазній ідеології й спрямована на експлуатовані маси, а елітарна культура розрахована на снобів з вищих класів. Обидві є антинародними за своїм змістом, обидві протилежні народній культурі» [14; 158].

Концептуально погоджуючись, зауважимо, що маскульт спрямований на обслуговування будь-якої панівної ідеології, у радянські часи, наприклад, – «керівної та спрямовуючої» ідеології партійної номенклатури.

Подібність функціонування масової та традиційної культур проявляється в тому, що «такі особливості побутування фольклорних творів, як анонімність, циклічність, варіативність стають сутнісною характеристикою як уже сталих форм та жанрів масової культури, так і нових, пов'язаних з розвитком інформаційних технологій» [117; 95-96]. Але все ж стосовно масової культури коректніше буде використовувати замість поняття «варіативність» поняття «серійність». Тобто, в народній традиції кожне нове виконання творить новий зразок, варіант, який все ж є автентичним, є оригінальним, а в масовій культурі – це лише копії, своєрідні симулякри.

Дотримується позиції щодо відмінності цих двох явищ і В. Шестаков, який визначає масову культуру як «феномен, що базується на девальвації дійсних художніх цінностей, які отримують небачене досі розповсюдження. Адже це такий тип культури, що розрахований на некритичну споживацьку свідомість, проповідуючи ескапізм (утечу від дійсності у придуманий світ), естетизацію підсвідомих імпульсів та маніпулювання масовою свідомістю. Народна ж культура не має нічого спільного з нею, навпаки, масова культура за своїм змістом й соціальними функціями ворожа народній культурі» [223; 32]. Отож, масова культура служить своєрідним заміником реальності і не може бути засобом її пізнання, як традиційна культура, однак може виконувати, як і вона,

адаптаційну функцію. Попри цю спільність масової та народної культур все ж характер і специфіка досягнення дійсності у них відмінні.

Погляньмо на жорстокий романс в контексті цієї проблеми. Це жанр, на думку більшості його дослідників, виник у міських низах. Він став своєрідним віддзеркаленням епохи, історично-соціальних процесів, що відбувалися в суспільстві (кінець XIX – початок XX століття) і суттєво вплинули на його образну структуру. Особливо яскраво цей вплив простежується на рівні образної системи. Жорстокому романсу притаманне зображення іншого, ніж у традиційній пісенності, типу героя: на відміну від інтровертного героя традиційної пісенності, романсовому герою властива чітка екстравертність.

Т. Якунцева пояснює це явище переходом від патріархального способу життя до капіталістичного, буржуазного. «Саме в цей час ознаменовано зламом патріархального устрою села, селянської сім'ї, болісно руйнувалися звичні моральні стереотипи <...>. Ознакою часу стало усвідомлення людини і народу себе як особистості, котра має якщо не юридичні права і свободи, то, безперечно, свободу морального вибору, свободу почуттів. <...> Міська культура, мода, звичаї багато в чому змінюють людей особистісно, роблячи їх маргіналами: відірвавшись «від рідної гілки», в умовах нової субкультури, вони або губляться, або взагалі не приживаються. Таким чином, план змісту народного романсу породжений новою дійсністю, що визначає новий тип стосунків людини зі світом, новий тип мислення суспільної та індивідуальної свідомості» [233; 40-41]. Романс є продуктом творчості саме оцієї нової суб'єктності, яка виникла внаслідок масових міграцій селян до міста. Тобто, цей жанр пов'язаний з міською суб'єктністю, однак не варто однозначно вважати це явище винятково міським, адже побутує він і в місті, і в селі. Можливо, текст жорстокого романсу потрапляє до сільського середовища з міста, але все ж виникає в міських низах, де суб'єктами творчості стають і селяни-переселенці. Очевидно, саме це й дало підстави вважати жорстокий романс продуктом

масової культури, а точніше її кітчевим елементом. На думку дослідника проблем кітчу в сучасній культурі – К. Грінберга, кітч задовольняє культурний запит селянина-переселенця до міста, котрий відірваний від свого природного культурного простору і переживає процеси асиміляції та акультурації. Він називає це явище псевдофольклором у постселянському середовищі.

Так, жорстокий романс дистанційований і від професійної творчості, і від традиційної пісенності, але саме це і становить його особливість – те, що він об'єднав у собі риси цих двох культур. Саме міський фольклор, творчим продуктом якого є жорстокий романс, немовби сплавляє воєдино ці різнорідні елементи, у ньому начебто накладаються дві картини світу. Проте наведені міркування не заперечують фольклорну закоріненість жорстокого романсу, відтак не можна говорити про це явище як про псевдофольклор.

У цьому зв'язку виникає потреба іще раз задуматися над такими поняттями, як фольклор і предмет фольклористики. Скажімо, К. Чистов у статті «Фольклористика та сучасність» зазначив, що предметом фольклористики завжди було й має залишатися поетичне життя народу в його історичному розвитку, історія народнопоетичної культури, хоч би яких змін вона не зазнавала і яких форм (фольклорних чи якихось інших) не набувала. В. Анікін у розвідці «Не «постфольклор», а фольклор» стверджував, що фольклор продовжує існувати, але фольклорні традиції змінюються, рухаючись до літературної естетики. Тому хочеться наголосити, що на сучасному етапі фольклористичних досліджень, попри почасти літературне походження романсів, ми не маємо права оминати їх своєю увагою. Адже ще О. Потебня стверджував, що фольклорним твір стає тоді, коли пройде через «призму народного розуміння». У процесі усної трансмісії тексти романсів зазнавали природного «шліфування», набували статусу загальновідомих. Ми звертаємося лише до тих романсів, які побутують у народі й мають свою фольклорну історію. В. Пропп

наголошував, що коли літературний твір унаслідок усної трансмісії починає змінюватися, співатися по-різному, коли виникають варіанти, він уже стає фольклором, і процес таких змін стає об'єктом вивчення фольклориста. Враховуючи цю специфіку, слід зауважити, що такі явища, безумовно, вимагають дещо інших методів дослідження, ніж ті, що застосовуються при вивченні традиційних жанрів народної словесності.

С. Неклюдов та О. Каргін запропонували тип низових міських традицій називати «постфольклором». Постфольклор, на думку вчених, «ідеологічно маргінальний, поліцентричний і фрагментований відповідно до соціальних, кланових, навіть вікових розшарувань суспільства. На противагу локальності традиційного фольклору, він прагне стати загальнонаціональним, а в деяких формах – навіть глобальним, будучи тісно пов'язаним із «надгруповим» професійним, авторським мистецтвом, яке належить до масової традиції. Його «живильним середовищем» є нова комунікативна ситуація постіндустріальної епохи. Постфольклор стрімко змінює свій жанровий і текстовий асортимент, насичуючись новою, актуальною топікою, крізь яку, втім, проступають деякі архетипні значення» [159; 22]. Зі сказаного виходить, що постфольклор і масова культура – це явища одного порядку. Якщо приймати таке розуміння постфольклору, то тут, напевно, варто говорити не про постфольклор, а про постфольклорну культуру.

Своєю чергою мистецтвознавець В. Прокоф'єв явища, дистанційовані й від культури офіційно визнаної, і від традиційно-фольклорної, запропонував називати «третьою культурою». Тобто, це тексти, що містять і елементи масової культури (виникає в професійному середовищі і має прагматичну мету – збут), так і власне фольклору (постає «для власного споживання»). Т. Якунцева вважала, що жорстокий романс – це творчий продукт «третьої культури», яку вона розуміла як «міську культуру, що виникла на перетині двох інших художніх культур – традиційної (фольклорної), що йде від селянства, та професійної, насамперед пов'язаної

з книжною поезією» [235; 48]. І, справді, романс зазнав впливу книжної культури, це позначилося на його віршуванні. Деякі тексти літературного походження, мають фіксоване авторство. Але, як зазначалось вище, форма побутування дозволяє нам вважати ці тексти фольклорними, оскільки в процесі усної трансмісії вони зазнавали суттєвої трансформації внаслідок імпровізації виконавця, що іноді призводило до виникнення інших жанрових утворень, які суттєво відрізнялися від першоджерела. Показовим буде приклад балади М. Лермонтова, котра на теренах України побутувала в перекладі Я. Жарка «Рибалка молоденький». Нам вдалося відшукати полюсні варіанти, одні з яких наближені до ліричної пісні, інші – до жорстокого романсу. Деякі варіанти мають дуже мало спільного зі своїм першоджерелом, тому варто ще раз наголосити, що такі явища має досліджувати фахівець-фольклорист. Безперечно, за своєю природою вони відрізняються від традиційних жанрів народної словесності, але все ж не тотожні й масовій культурі. Він якщо і є продуктом індивідуальної суб'єктності, як елітарна культура, то відповідно до певного канону. У ньому відображаються настрої і настанови народу певної епохи, він є віддзеркаленням конкретної дійсності, що проявляється на різних рівнях його поетикальної будови. Він не є надбудовою реальності, як масова культура, а відображає її.

Доречно тут згадати, що, очевидно, марно ведуться численні дискусії з приводу схожості жорстокого романсу з народною баладою (проблему ідентифікації жанрів балади та жорстокого романсу ми будемо розглядати у другому розділі нашого дослідження). Іноді їх навіть складно жанрово ідентифікувати. Якщо жорстокий романс такий близький до балади, до народної творчості, то, можливо, і не слід припускати його нефольклорність, а вважати його почасти виявом «закону пластичної сили фольклору», що, як відомо, полягає у пристосуванні традиційних форм до умов нового суспільного середовища.

Жанр жорстокого романсу став проявом нового часу, коли поряд з усною, контактною комунікацією з'являється технічна комунікація (за К. Чистовим), основним засобом якої стає писемність. Фольклорний текст переходить із усної традиції в книжну, а з книжної – в усну. Часто під час експедиційної роботи з'ясовується, що інформанти користуються пісенниками, відтак відтворюють тексти не по пам'яті, як це відбувалося в усній традиційній культурі, а з використанням писемних джерел. Це, найімовірніше, зумовлено розпадом традиційного ліричного універсуму, тобто втратою розуміння глибинної семантики формул, за якими творяться пісні, що знизило можливість вільного відтворення та імпровізації текстів<sup>1</sup>. Для фольклорного ліричного досвіду запам'ятовування текстів було непотрібне, але такий тип знання вже давно почав згасати, що й пояснює втрату в активному репертуарі деяких жанрів.

Але романси не розповсюджувалися за допомогою засобів масової комунікації, як продукти масової культури, вони передавалися усно або за допомогою рукописних пісенників, що є цілком природно для пізнього фольклорного процесу. Під час експедиції на Чернігівщину одна з виконавець сказала про романс «Рибалка молоденький», що це «стара пісня», яку ще співала її бабуся. Хоча насправді цей твір має відоме літературне джерело (балада М. Лермонтова «Тростник»), він увійшов в народнопоетичний репертуар і колективною свідомістю сприймається як «свій». Названий текст має питому кількість варіантів, які є не копіями, властивими масовій культурі, а щоразу новим зразком. «На відміну від масової, тиражної, міська культура автентична, вона передавалася не за допомогою засобів масової комунікації та репродукування, а існувала в момент особистого, безпосереднього виконання» [118; 273]. Безперечно, ці

---

<sup>1</sup>Ми схилиємось до думки Г. Мальцева, який вважав, що у традиційній народній ліриці текст пісні не іманентний, її значення перебуває поза текстом, а саме у традиції, і формули виступають основним механізмом переходу від тексту до його значення, саме ці формули становлять собою елементарні семантичні одиниці народної лірики (див.: Мальцев Г.И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. — Л., 1989).

явища дуже схожі, вони виникали за однакових історичних умов, що і призводить іноді до певної плутаними у розпізнанні та їх розмежуванні. Межа між ними досить хитка, але вони не є тотожними.

У наукових колах міський фольклор часто потрактовують постфольклором, оскільки він має низку особливостей, які притаманні і сільському фольклору, і масовій культурі. Але, на нашу думку, постфольклор – це урбаністична традиція, яка зародилася в міських низах, а масова культура полісоціальна, вона спрямована на середньостатистичного індивіда, котрий може належати до різних соціальних верств, вона має здатність до естетичної інтернаціоналізації своєї продукції, вона підлаштовується під загальні потреби. Натомість, міський фольклор віддзеркалює свою епоху, в його образній структурі відобразились особливості соціально-історичних процесів. Масова культура доволі швидко змінює свій жанровий склад та ідеологічну направленість, але головна її відмінність – це серійність продукції, що абсолютно не сумісне з фольклором. Сприйняття народної творчості відрізняється від сприйняття масової культури. Для культури міських низів важливо, щоб виконавець був із народного середовища, тобто «такий, як я».

Уникнути подальших дискусій щодо правомірності зарахування нових жанрових форм до фольклорного процесу допоможе розуміння фольклору «як засобу традиційної комунікації між людьми» [58; 74]. Проблема сучасної фольклористики у тому, як зазначив відомий американський дослідник А. Дандес, що аналіз фольклору відбувається поза зв'язком з його носіями. Але неможливо зрозуміти значення конкретного явища, якщо розглядати його відірвано від контексту та суб'єкта його продукування. Підтримуємо позицію А. Дандеса, що «одна із функцій фольклору полягає у забезпеченні соціально санкціонованої віддушину для вираження того, що не може бути вербалізовано спрощено» [58; 75]. Як зазначає учений, саме тому фольклор буде існувати завжди, і саме тому завжди буде

з'являтися новий фольклор, потрібний людям, щоби впоратися з новими тривогами та страхами. Дослідник пропонує інтерпретувати фольклор як проекцію<sup>2</sup>. Це певний культурний механізм, який полягає у несвідомому приписуванні людиною власних почуттів та певних рис зовнішньому джерелу. Своєрідне «переміщення з царини реальності в царину фантазії» [58; 92]. Людина несвідомо переносить свої внутрішні переживання на певні форми зовнішнього вираження. Однією з таких форм і є жорстокий романс.

Отже, жорстокий романс увібрав у себе риси і традиційної пісенності, і професійної творчості. Він розповсюджувався не тільки усним шляхом, але й за допомогою т. зв. «бульварної літератури». Так, Є. Костюхін у статті «Жестокий романс», зазначав, що «тільки у 1911 році було видано близько 180 таких пісенників. Коштували вони від 2 до 5 копійок, друкувалися на газетному папері з яскравим малюнком на обкладинці і називались, звичайно, за назвою однієї із пісень («Златые горы», «На паперти божьего храма», «Маруся отравилась» і т. ін.)» [121; 494]. Тобто, певні засоби масової культури використовувалися і для розповсюдження жорстокого романсу (згадаймо англійську вуличну баладу, де текст часто розповсюджувався за допомогою друкованих листівок, а мелодія передавалася усним шляхом). Але таке змішування різних явищ абсолютно природне для нового культурного процесу. Однак за характером сприйняття і способом прилучення ці явища відрізняються від масової культури. Ми схилиємося до думки Т. Якунцевої, яка вважає жанр жорстокого романсу явищем «третьої культури».

Сучасна гуманітаристика демонструє певну неузгодженість щодо потрактування культурних площин («третья культура», масова культура, постфольклор тощо), внаслідок чого й досі учені-дослідники висловлюють

<sup>2</sup> Фольклор як проекцію розглядали Мелвіл Джейкобс (Jacobs M. 1959. The Content and Style of an; Oral Literature. Chicago.), Каплан (Kaplan B. 1962. Psychological Themes in Zuni Mythology and Zuni TATs//The Psychoanalytic Study of Society. 2.), Фішер (Fischer J.L. 1963. The Sociopsychological Analysis of Folktales//Current Anthropology. 4.), Горнер (Homer G.R. 1971. Folklore as a Psychological Projective System // The Conch. 3(1)).

контраверсійні точки зору щодо потрактування феномену «жорстокий романс». Варто поточнити, що «народна творчість» – це семіосфера традиційних смислів, для неї характерні: відповідь на колективні очікування; варіативність; трансмісія шляхом природнього комунікативного процесу; для «масової культури» характерне маскування відсутності дійсності; вдавана дійсність (симулякр (за Ж. Бодріаром – спрощення відображення дійсності; спотворення дійсності;), комерційний чи «замовний» характер; підміна варіативності тиражуванням; мас-медіа як джерело породження і трансмісії цього продукту; «третья культура» – культура, яка виникла на перетині фольклорної і професійної (книжної).

Ми пропонуємо розглядати піджанровий утвір романсу – «жорстокий романс» – як творчий продукт перетину авторської та колективної суб'єктності з усним та фіксованим шляхом трансмісії (за допомогою т. зв. «бульварної літератури», «пісенників», «дівочих альбомів» тощо), що належить до площини третьої культури.

Жорстокий романс – це народна творчість, але в новому прояві, що пов'язано із соціально-історичними процесами та культурно-побутовими змінами в суспільстві. Це природній процес стадіального розвитку народної культури, який має бути об'єктом пильної уваги фахівців-фольклористів. У ХХ-ХХІ столітті внаслідок зміни історичної реальності, появи різних субкультур не можливо вивчати народну культуру замкнуто. Усі процеси у суспільстві проходять у нерозривному зв'язку один з одним. Міська культура пов'язана з масовою, вони корелюють із народною, постійно відбуваються певні дифузні процеси, що позначається на творчому продукті нового часу. Жорстокий романс поєднав у собі різноманітні елементи і як культурна цілісність живе на кордонах, перш за все кордонах соціальних.

## Висновки до розділу I

Неоднозначність трактувань проблеми походження народного романсу у роботах науковців очевидна, але попри численні дискусії з приводу фольклорної природи цього жанру, ми вважаємо його все ж фольклорним утвором, який увібрав у себе особливості епохи, в яку виник і розвивався. Фольклорний процес прямо пов'язаний із соціально-економічними та культурними змінами у суспільстві. Саме такі зміни і спричинили виникнення жанру романсу із подальшими піджанровими різновидами. Незважаючи на відчутну доміную індивідуальну суб'єктність (хоча, наприклад, співанки-хроніки переважно мають фіксованого автора, проте питань з приводу їх фольклорності не виникає), на використання почасти засобів масової комунікації для розповсюдження текстів (що притаманно жорстокому романсу), цей жанр має потужний фольклорний струмінь.

Безперечно, романс тісно пов'язаний з літературною та професійною музичною творчістю, помітними на початках його зародження. Однак подальша еволюція жанру спричинила розпад на елегійний (пов'язаний з професійною творчістю) та народний романс. Різні літературні течії (зокрема поетів-романтиків) відобразилися на стилістиці романсів, а особливо того його різновиду, який тяжіє до професійної творчості – пісні-романсу.

Отже, варто поділяти романс на два типи: літературного походження (який виник внаслідок фольклоризації авторського тексту) і літературного типу (стилізація народнопоетичного тексту шляхом використання літературних художніх засобів: стилістичних фігур, тропіки, ритміки, особливостей римування тощо).

Жанр народного романсу обіймає два жанрові різновиди – *пісня-романс*, де превалює лірична сповідь, без зображення трагедії та *жорстокий романс*, який поєднує в собі ліризм, епіку, і драматичність. Однак слід зауважити, що це мелодраматичний твір, де зображується

любовна історія з трагічною розв'язкою, для якої притаманне кровопролиття. Звідси і назва – «жорстокий». Отже, романс має свою специфічну сюжетно-образну систему, у ньому превалює любовна тема, однак у пісні-романсі домінує ліричне начало, це сповідь почуттів, а у жорстокому романсі – мелодраматизм, трагедія кохання, любовна історія зображується через дію.

## РОЗДІЛ II

### БАЛАДА ТА ЖОРСТОКИЙ РОМАНС: ПРОБЛЕМА ІДЕНТИФІКАЦІЇ ЖАНРІВ

Процес фольклорного жанротворення постає як розгалужений і явно незавершений. Він є постійним пошуком оптимальних художніх форм, при якому твори, що мають різне функціональне призначення й різну жанрову природу, несподівано уподібнюються. Можна навести достатньо прикладів генеалогічних перетинів усередині фольклорного тексту, звідси постає проблема визначення жанрових кордонів пісенності, що яскраво простежується на прикладі пізніх жанрових утворень, а саме на *народному романсі*. У контексті цієї проблеми нас цікавить взаємозв'язок балади та жорстокого романсу.

Наукові позиції учених-теоретиків щодо зв'язку балади й жорстокого романсу різні. Наприклад, О.Померанцева вказує на близькість нової балади та жорстокого романсу й висловлює припущення, немовбито жорстокий романс у кінці XIX – на початку XX ст. стає «функціональним еквівалентом» балади.

На думку Є. Костюхіна, романс міг стати відповідником балади в нову епоху, лише ревіонізуючи її естетичні настанови, «зміст змін, які відбулися в баладі, що стала жорстоким романсом, можна визначити одним словом: демократизація» [121; 495]. М. Андреев у вступній статті до збірника «Російська балада» зазначив, що пізня балада – це балада романсового типу, але в деяких випадках вона продовжує розвивати сюжети класичної балади, хоч і має книжне походження. Д. Балашов у праці «Історія розвитку жанру російської балади» також виокремлює групу нових балад, які виникли в XIX ст., підкреслюючи їх схожість із романсами.

Щоб визначити, чи є жорстокий романс самостійним жанровим утворенням, а не функціональним заміником балади на новому етапі її розвитку, зупинимося детальніше на жанрових особливостях народної балади та жорстокого романсу. Але у контексті цієї проблеми потрібно детальніше зупинитися на самому понятті жанру та принципах жанрового розподілу фольклору.

### **2.1. Критеріальна система категорії фольклорного жанру**

Текстовий простір фольклору (тим паче, новотвори – результат міжжанрової модифікації, конвергентності, контамінації, інтерферентності, інтертекстуальності тощо) не завжди можна «втиснути у прокрустове ложе» чітко окреслених літературознавчих параметрів. Більшою мірою продуктивність такого жанрового розпізнавання за сукупністю змістових та формотворчих ознак виявляється щодо фіксованих («законсервованих») народнопоетичних текстів за умови урахування їх функціонального аспекту.

Незважаючи на численну кількість праць, присвячених генезі окремих жанрів як у літературознавстві, так і у фольклористиці, загальна теорія жанру залишається однією з найдискусійніших тем наукового обговорення. У частині праць жанр розуміється абстрактно як *вихідна одиниця класифікації*. І, справді, для класифікації фольклорного матеріалу жанровий розподіл є найбільш вдалим, але розуміння його тільки як одиниці класифікації відводить нас від самої суті поняття і призводить до виникнення таких гіпотез, яку висловив В. Катаєв. Учений стверджує, що жанри – це «забобони, видумані літературознавцями та критиками, які позбавлені почуття прекрасного» [100; 211].

Більшість науковців розглядають жанр як художню категорію, яка завжди має смисл, естетичну змістовність. Г. Поспелов розумів жанр як

категорію художнього змісту і був противником формалістичного його розуміння. «Формалісти» пояснюють розвиток і зміну жанрів суто внутрішніми законами оновлення форми, на противагу чому «соціологи» стверджують, що тільки зовнішні причини впливають на життя жанру.

М. Бахтін зазначав, що «жанр – це типова форма цілісного твору, цілісного висловлювання, реальний твір тільки у формі певного жанру» [цит. за: 145; 306]. Учений виводить визначення сутності жанру з його функціональності. Він визначає функцію жанру поняттям «завершення», «художньо-завершене оформлення твору». При цьому завершеність розуміється як ознака змісту. М. Бахтін наполягає на тому, що жанр – це «складна система засобів і способів освоєння й завершення дійсності» [там само; 181]. Якщо жанр – це форма твору, яка виконує функцію завершеності дійсності, де ця завершеність трактується як ознака змісту, то виникає запитання: які саме чинники – формальні чи змістові – виражають його сутність і є сталими в процесі еволюції жанрів, а які змінними? Розуміння жанру лише як змістового феномену чи як формальної категорії не відображає уповні суті поняття. Згадаймо класичне гегелівське бачення цієї проблеми: «Зміст є нічим іншим, як перехід форми у зміст, а форма ні що інше, як перехід змісту у форму» [40; 389]. Це – взаємодоповнюючі компоненти категорії жанру, що співіснують і взаємодіють.

Отже, жанр – це тип художнього мислення, що матеріалізується в певному творі через типологічну сукупність загальних ознак, властивих цілій низці конкретних зразків; і для правильної, більш-менш чіткої, диференціації творів потрібно визначити сукупність ознак, за якими відбувається жанровий розподіл емпіричного матеріалу.

Але, на відміну від літературознавства, де жанри переважно визначаються за сукупністю поетичних засобів, у фольклористиці існують й інші, не менш важливі критерії, такі як, скажімо, функціональне призначення, форма виконання, особливості контексту фольклорної комунікації, а для пісенності одним з основних критеріїв є музичний текст.

Проаналізувавши різні жанрові класифікації, які наразі існують у фольклористиці, можна побачити, що ознаки, за якими жанрово ідентифікуються уснословесні тексти, дуже часто неоднорідні й не завжди чітко сформульовані: «Одні з них лежать на поверхні, що іноді вказує на очевидну функцію (колискові, весільні), іноді – на найбільш яскраву особливість (плач, або голосіння), іноді – на головну змістову направленість (історичні пісні). Такі поверхневі ознаки можуть бути тільки первинним орієнтиром» [2; 277-278]. Для фольклорного середовища цього може бути достатньо, але для дослідника народної творчості такі ознаки не є вичерпними, адже він повинен осягнути суть проблеми й виявити увесь комплекс ознак, що є визначальними.

Можна говорити про компоненти «жанровизначальні та жанросупровідні. До того ж увесь набір жанрових ознак – це наукова сфера теорії жанрів, адже в конкретних творах деякі ознаки можуть не проявлятися або знаходитися на периферії, більше того – можуть проявлятися ознаки, які для даної мікросистеми не властиві» [184; 156]. Щоб визначити засадничі ознаки кожного жанру, необхідна ґрунтовна і кропітка робота. Виокремлюючи ці ознаки, варто дотримуватися певних приписів. Ця ознака повинна відображати суттєві сторони явища, взятого до розгляду. Що вважати суттєвим, а що другорядним – визначається метою дослідження. Вибрана ознака повинна бути постійною, сталою, а не змінною. Застосування цього принципу до фольклорного матеріалу може зумовити певні труднощі, оскільки фольклор перебуває в постійному еволюційному процесі. Ознака, яка покладена в основу диференціації матеріалу, повинна бути сформульована точно й виключати можливість різнотлумачень.

В. Пропп у статті «Принципи класифікації фольклорних жанрів» визначає чотири основні критерії для встановлення жанрових меж народнопоетичного твору. Основним він вважає вивчення форми у зв'язку з її конкретним, фабульним та ідейним змістом, тобто вивчення поетики

творів. Другий критерій – це побутове застосування (у сучасних класифікаціях основний розподіл пісенності й відбувається за цим принципом, подібно до того, як ми розрізняємо обрядовий та необрядовий фольклор), третій – форма виконання (Л. Копаниця, наприклад, окремо вирізняє танцювальні пісні як жанр народної лірики; також форма виконання є важливим складником ігрової пісні, хороводу), четвертий – музичний субтекст – і, насправді, музичне виконання іноді є вирішальним фактором для визначення жанру, тобто аналіз пісенності без урахування музичних особливостей – це тільки половина роботи.

Важливість четвертого критерію, скажімо, можна простежити на прикладі народного романсу. Хибним може виявитися погляд на ліричну пісню та романс як тотожність. У деяких випадках один і той самий пісенний текст можна трактувати і як романс, і як ліричну пісню залежно від характеру мелодики і її викладу, котрі мають у цьому разі вирішальне значення, тому що мелодика романсів тонально стійка, міцно спирається у своєму русі на основні функції ладу (підпорядкованість нормам функціональної гармонії становить одну з основних рис музичної структури романсу, що істотно відрізняє його від протяжної ліричної пісні). Також відмінною є і ладова будова – у народних піснях трапляються різні лади народної музики (для народної пісенності характерні повні і неповні лади, такі як іонійський, фригійський, еолійський, дорійський, міксолідійський; для Гуцульщини притаманний особливий – гуцульський лад), часто вони змінні, а в романсах – це натуральний мажор та гармонічний мінор. Але якщо звертати увагу тільки на ці ознаки, можуть виникнути деякі суперечності. Наприклад, мелодика багатьох історичних пісень цілком підпорядкована нормам гомофонно-гармонічного мислення. Також зустрічаються зразки, де в ладовій структурі народної пісні схрещуються ознаки старовинних ладів і мажоромінору, тому в таких випадках без урахування музичного матеріалу повноцінний аналіз неможливий.

Окреслена проблема потребує ретельного дослідження, однак зазначене дає змогу дійти висновку, що здійснення більш точної диференціації пісенних жанрів можливе лише за комплексного застосування всіх названих критеріїв.

Ще одна складність у вирішенні проблеми жанрового розподілу пісенного матеріалу – це різні підходи до тлумачення самого терміна «жанр», тобто розуміння його як *роду* поетичного мистецтва чи як *виду*. Більшість фольклористів використовують термін «жанр» у значенні виду, підпорядковуючи це поняття ширшій та більш загальній категорії – роду та розподіляючи його на більш вузькі категорії. Отже, виокремлюючи в народній пісенності ліричні, епічні, ліро-епічні пісні, ми зараховуємо їх до родів, а не до жанрів. Тому говорити про народні ліричні пісні як про жанр неправильно, доцільніше було б визначити деякі жанри, що входять до складу народної лірики. С. Росовецький розподіляє весь фольклорний матеріал на три роди за класичною аристотелівською системою. Тобто епічний рід – це думи, балади, історичні пісні, оповідні «псальми» тощо; ліричний – жанри ліричної пісні та монострофи (коломийки тощо); щодо драми, то, оскільки Арістотель її трактував як літературний рід, що походить з обрядового фольклору, згадані твори аналізуються в розділі, присвяченому обрядовому фольклору [188; 6-7]. Але цей розподіл також дещо умовний, адже існують зразки, які містять ознаки ліризму й драматизму, трапляються безліч змішаних форм, але це вже інша проблема, а саме питання відбору матеріалу, що ускладнюється багатьма чинниками, такими, як, наприклад, варіативність, контамінація, трансформація та еволюційні процеси в жанроутворенні, що призводить до виникнення перехідних форм тощо.

Б. Путілов вважав невиправданим перенесення літературознавчого поділу на роди та види у сферу фольклору. Причиною цього є «специфіка вербального фольклору, який, по-перше, ніколи не можна звести тільки до слова і, по-друге, саме слово організує і трактує по-своєму. Поняття «епос»,

«лірика», «драма» як родові відразу розпадаються, як тільки прикладаються до фольклорного матеріалу. Родові категорії, з одного боку, ніяк не покривають увесь масив фактів, а з іншого – мало означають, зовнішньо збігаючись із фактами» [184; 172].

В. Пропп пропонував для фольклорного матеріалу та його ідентифікації вживати категорію «галузь». На думку Б. Путілова, «галузь» – суто фольклорне поняття, що «визначається закономірностями та специфікою існування фольклору, а не його книжними трансформаціями» [184; 172]. Учений запропонував виокремлювати галузі відповідно до визначальної форми функціонування, яка зумовлює найсуттєвіше в характері жанрів, у їх структурі та поетиці, в їх сюжетному фонді. Такого ж принципу дотримувався й І. Земцовський. Він також вирізняв «жанрову галузь чи жанрову групу...після них... жанрові сім'ї» [цит. за: 184; 173].

Враховуючи специфіку фольклору, де чітке розмежування за родами чи іншими категоріями неможливе, зважаючи на те, що фольклорний матеріал, попри його традиційність, зазнає змін у процесі свого побутування, піддається впливу багатьох зовнішніх чинників, пісенні жанри можна умовно розподілити на епос, ліро-епос та лірику, які своєю чергою творять дрібніші групи. Співвідношення «жанр – рід – вид» ми визначили ієрархічно:

- Рід.
- Галузь.
- Група.
- Жанр.
- Піджанр, або жанровий різновид.

Наприклад:

<b>Рід</b>	Лірика	Лірика
<b>Галузь</b>	Обрядова лірика	Необрядова лірика

<b>Група</b>	Родинна обрядовість	Суспільно-побутові пісні
<b>Жанр</b>	Весільна пісня	Заробітчанська пісня
<b>Піджанр</b>	Пісня до бгання коро- ваю	

Такий поділ теж дещо умовний, адже в народній пісні можуть перехрещуватись ознаки і ліризму, й епіки, і драматизму, але він робить зручнішим структурування матеріалу. Наприклад, складність такого поділу виникає при структуруванні пісенних зразків, які містять ознаки і балади, і ліричної пісні. Окремі такі тексти часто мають діалогову форму, містять драматичні колізії, що, однак, не переростають у традиційно трагічне вирішення конфлікту. Це свідчить про жанрову незавершеність таких зразків. Подібні фольклорні явища могли виникнути тоді, коли ще не достатньо повно оформилися і розвинулися стильові ознаки цих жанрів, і, навпаки, коли, на пізнішому етапі, певні баладні сюжети почали розвиватися в руслі ліричної пісенності з втратою ряду баладних мотивів.

Набагато складніша ситуація з диференціацією сучасних зразків пісенних творів. Тут постає питання про визначення предмета фольклористики, про визначення жанрових меж сучасного фольклорного репертуару. Як бути зі зразками, що зазнали впливу літератури? Сучасний фольклор ми не можемо класифікувати за такими самими принципами, як і більш давні зразки, адже він виникав за зовсім інших обставин суспільного розвитку, зазнав багатьох впливів, і тому має вивчатися із застосуванням нових методів, які можуть бути винайдені тільки у процесі вивчення конкретного матеріалу, тобто внаслідок комплексної та кропіткої фіксації та дослідження пісенності можна визначити критерії та ознаки, за якими відбувається розподіл зразків. Як писав В. Потявін, «не критерії визначають матеріал, а сам матеріал визначає вибір критеріїв» [178; 263].

Ця тенденція яскраво прослідковується на прикладі романсу. Одностайної думки щодо природи цього жанру в сучасній науці про народну творчість немає. Фольклористи зараховують його до народнопісенної творчості, музикознавці і літературознавці вивчають як жанр професійної музики та поезії. Безумовно, романс народжений внаслідок авторських впливів, однак, поза авторством беззаперечною є його народність, проте межа настільки є хисткою, що диференціація обох напрямків розвитку (фольклорного та авторського) обов'язкова.

Особлива складність виникає зі структуруванням зразків, які ми відносимо до «жорстокого романсу». Такі твори є неоднорідним за своїми витоками явищем, отже, у них мали якимось чином відобразитися «спадкові риси», тобто жанрові особливості тих утворень, з якими вони генетично пов'язані. Такі пісенні зразки стали результатом історичного розвитку і тісної взаємодії в основному двох жанрів: балади і романсу. Жорстокий романс – це «дітище» культури кінця XIX – початку XX століття, яка склалася на основі народних традицій, але за законами професійного мистецтва. Звідси – двоїстість, особливий характер. Хоча жорстокий романс і пов'язаний із професійною творчістю, проте він має міцні фольклорні корені.

Тому, перш ніж розпочати класифікацію зібраного матеріалу, потрібно прояснити усі «темні місця» щодо самого поняття «жанру», предмета фольклористики та критеріїв, за якими буде здійснено розподіл.

Жанровий розподіл емпіричного матеріалу пропонуємо здійснювати за такими основними критеріями:

- функціональне призначення;
- особливості художніх виражальних засобів;
- набір мотивів, які визначаються на основі змісту (Л.Копаниця визначає мотив як домінантний елемент жанру) [115].
- форма виконання;

- музичний субтекст;
- аудиторія рецепції.

Ці критерії визначаються за такими ознаками:

- Суттєвість.
- Сталість.
- Виключення різнотлумачень.

Отже, визначивши критерії, за якими ми ідентифікуємо привлекність тексту до певного жанру, спробуємо визначити диференційні ознаки балади та романсу і встановити ті нюанси, які відрізняють романс від балади.

## **2.2. Українська народна балада та жорстокий романс: типологічні горизонти**

Термін «балада» походить від назви англо-шотландських народних епічних пісень на теми середньовічної історії (ballad), що від латинського кореня означає «танок». Європейські учені (Ф. Гамір, А. Маккензі, Р. Малтон та ін.) у своїх роботах трактували баладу як пісню, що виконувалася під музичний супровід до танцю. Чеський дослідник Ї. Горак стверджував зв'язок балади з хороводними танцями та з хоровим виконанням. На його думку, заспів-рефрен, наявний у творах, є своєрідним доказом давності балади.

Жанр балади неодноразово був предметом дослідження багатьох учених. Існують різні підходи щодо критеріїв вирізнення балади з-поміж інших жанрів народнопісенної творчості. Більшість дослідників за основу беруть специфіку сюжетики та конфліктів. Я. Ягело за основний критерій обирає фабульну модель, С. Бурласова – композиційний принцип. В. Пропп специфіку жанру вбачає у тому, яка «дійсність відтворена у ньому, якими засобами ця дійсність зображена, яка її оцінка, яке ставлення до неї і як це ставлення висловлено. Єдність форми зумовлює єдність змісту, коли

розуміти під змістом не тільки фабулу, але смисловий і емоційний світ, виражений у творі» [180; 36]. Одна із основних суперечностей жанрової ідентифікації – відносити баладу до епічних чи до ліро-епічних жанрів. Думки дослідників з цього приводу розділилися. О. Дей вважає, що саме «внутрішній психологізм баладних зображень дійсності, який закладено як у самих сюжетах, так і у відтворених з епічним спокоєм емоціях героїв, в їх часом сповнених глибокої ліричності діалогах та монологів», спонукав таких науковців, як Л. Соловей, Ї. Горак, О. Меліхерчік зараховувати баладу до ліро-епіки [63; 13]. Одним із перших дав визначення баладі і, на нашу думку, дуже вдале, М. Драгоманов у 1875 році: «То пісні епічного змісту, що, оповідаючи, звичайно мають за сюжет яку-небудь сумно-ефектну подію: вбивство свояка, жінки, мужа, отруту брата, смерть жінки, шлюб із сестрою і т. ін.» [71; 67]. Прихильниками епічності балади також були О. Потебня, І. Франко, В. Гнатюк, Ф. Колесса, Ц. Нейман. Серед дослідників ХХ століття за приналежність балади до епічних жанрів висловилися В. Пропп, Д. Балашов, М. Кравцов та ін. Хоча Д. Балашов і говорив про епічний характер балади, він все ж виокремлював «ліричні балади», тобто твори без драматичної розв'язки, діалогів і монологів та майже відсутньою оповідною лінією. Ми схилиємось до думки О. Дея про те, що «підходити з таким критерієм до української пісенності не можна, так як під поняття «лірична балада» підійде переважна більшість ліричних пісень, які тяжіють до сюжетного викладу переживань та емоцій» [63; 15]. Слушно зауважив М. Кравцов у статті «Слов'янська народна балада», що визначення цього жанру як ліро-епічного відбувається внаслідок змішування понять ліризму та емоційності. Дослідник акцентує увагу на емоційності як універсальній ознаці словесного мистецтва, а от щодо ліризму, то, загальновідомо, що він «виражає ставлення автора до дійсності... В баладах же «образ автора» взагалі відсутній, а коли зрідка ледь відчувається, то тільки в морально-дидактичних кінцівках-узагальненнях» [цит. за: 63; 16]. Але якщо брати для аналізування

сучасний пісенний репертуар, то часто зустрічаються твори, де у процесі контамінації, або усічення текстів балади відбувається її ліризація. Спробуємо простежити такий процес на прикладі балади «Як поїхав син Ванюша»:

Як поїхав син Ванюша в семілетнюю войну,  
Да й покинув Катерину на хазяйстві й одну.

Його ненька старенька да й не добрая була,  
Написала лист дрібненько да й у полк оддала.

«Приїдь, приїдь, син Ванюша, не на день, не на два,  
Твоя жінка Катерина все хазяйство пропила.

Твої коні воронії порозгнуздувала,  
Твою зброю залатую пороздарювала».

Як приїхав син Ванюша аж до свого двора:  
«Вийди, вийди, Катерино, відчини-но ворота».

Вийшла, вийшла Катерина, відчиняє ворота,  
Заблестіла гостра шабля, покотилась голова.

Покотилась голівонька по зеленій по траві,  
Полилася кров червона по вишитім рукаві.

Стоять коні да воронії, порозчесувані,  
Висить зброя золотая да й начищена.

Як приходить син Ванюша аж до самого двора:  
«Вийди, вийди, стара ненько, відчини-но ворота».

Вийшла, вийшла стара мати, відчинила ворота,  
 Заблестіла гостра шабля, покотилась голова [с. Білоцерківці  
 Бобровицького р-ну Чернігівської обл.].

У наведеному зразку зображено конкретну подію із сімейного життя, драматичну подію з трагічною сюжетною розв'язкою. Характер викладу оповідний: поступове розгортання події без емоційного навантаження. Оповідь від третьої особи із включенням діалогічності. Є злочин і, відповідно, – покарання злочинця. Основне функціональне навантаження балади – повчати – у цьому тексті наявне.

Наступний варіант побутує у скороченому вигляді, де відсутній мотив убивства дружини та матері:

Як поїхав син Ванюша в семілетнюю войну,  
 Да й покинув Катерину на хазяйстві й одну.  
 Його ненька старенька да й не добрая була,  
 Написала лист дрібненько да й у полк оддала.  
 Приїдь, приїдь, син Ванюша, не на день, не на два,  
 Твоя жінка Катерина все хазяйство пропила.  
 Твої коні воронії порозпродувала,  
 Твою зброю золотую пороздарювала.  
 Як приїхав син Ванюша та й до свого двора:  
 Його жінка Катерина й одчиняє ворота.  
 Стоять коні воронії порозчесувані,  
 Висить зброя золотая поначищувана  
 [с. Пиріжна Кодимського р-ну Одеської обл.].

У поданому варіанті в результаті процесу компресії тексту, що спостерігається у всіх фольклорних жанрах, випав трагічний мотив, який наявний у більш повному текстовому варіанті.

Драматизм у цьому варіанті, на відміну від попереднього тексту, втрапився, зображено підступну матір і щасливу сюжетну розв'язку: син

повертається, все майно на місці, трагедія відсутня. Втрачається дидактичне спрямування, що є однією з основних баладних ознак і підкреслює практично-виховну, повчальну функцію жанру. Своєрідний висновок цієї балади, який є у більшому повному варіанті, полягає у прикінцевих діях сина – він вбиває свою матір за наклеп, який спричинив трагедію. Така розв'язка демонструє звичаєву норму: «всякий злочин, всякий аморальний з погляду народної етики вчинок обов'язково мають обернутися проти їх виконавців та інспіраторів, зло і зневага норм моралі повинні бути покарані» [63; 22].

Ще один варіант завершується вирокom матері:

Тепер тобі, моя мати, три гріхи на душі:

Ой що перший гріх – Катерини нема,

А другий гріх той, що дитина мала,

А третій гріх той, що я сам удовець [за 63; 23].

Цікавими, у продовження тези О. Дея, можуть бути спостереження в контексті звичаєвого права: ознака балади – порушення табу, що визначає сюжетну логіку балади і, відповідно, його трагічну розв'язку – покара злочинця. У баладі завжди є інформація з правової культури народу. У ліричній пісні – емоційна домінанта.

Тобто, саме через ці, втрачені у вище наведеному зразку фрагменти, передається безпосередня функція жанру – дидактична, звичаєва. Втрачається баладна модель зображення життєвої ситуації, немає сцени покарання і тому можна сказати, що цей текст ліризувався, балада сприймається як сюжетна лірична пісня. Подібних прикладів можна навести чимало, що доводить певну умовність жанрової класифікаційної системи народної пісенності, бо у процесі усної трансмісії тексти можуть видозмінюватись, змінювати жанрові ознаки, а отже – переміщуватися у класифікаційній системі.

Ми поділяємо думку О. Дея, що «жанр балади слід визначити як сукупність епічних творів розгорненої гостро драматичної і трагічної

сюжетності, що реалістично художньо узагальнюють виняткові, незвичайні до екстремальності та сенсаційності за своєю внутрішньою конфліктністю життєві події, вчинки, фатальні збіги обставин в особистій, сімейній та громадській сферах, освітлюючи все це з позиції традиційної родинно-побутової моралі переважно від протилежного стверджуючи та відстоюючи її принципи, чим обумовлені психологічна напруженість сприйняття балад і їх виховна та дидактична дійовість» [63; 13]. Однак, С. Росовецький вважає, що О. Дей «своєю інтерпретацією цього жанру «підтягує» його до мистецтва реалістичного», що до такого висновку його «вів наперед визначений постулат про «загалом реалістичну баладну пісенність». Тобто, на думку сучасного ученого, не слід приймати «анімістичні уявлення та міфологічні переконання» у баладах лише за засоби «умовної поетики», так як це «прирівнює їх до сучасного поета» [188; 423-424]. Насправді деякі тексти сягають своїм походженням доби середньовіччя, коли люди жили уявленнями, які відображені у міфологічних баладах. Однак зустрічаються сучасні тексти, де використання сюжету перетворення відбувається задля забезпечення давності, тобто є своєрідним поетичним ходом.

Отже, однією із ознак балади є її епічність. Наступна ознака, яку О. Дей визначає як основну при ідентифікації балади – це сюжетика. Існують різні підходи щодо класифікації народних балад. Науковцями на сьогодні вироблено близько десяти принципів їх поділу. О. Зілінський класифікував балади за рівнем психологічної наснаженості баладного зображення, тобто за *психологічним* принципом. Ї Горак та П. Лінтур поділяли балади за *історичним* принципом. М. Андреев групував балади на основі їх спорідненості чи первісної приналежності до інших жанрів. Він поєднав *тематичний* принцип із *жанрово-структурним*. Л. Салавей в основу класифікації поклав ознаки *форми та структури*. Також пропонували свої класифікації Г. Нудьга, С. Грица, М. Кравцов та інші. В. Пропп ділить російські балади на сюжетні цикли.

1. Балади сімейного чи любовного змісту.

2. Балади, засновані на тривалій відсутності одного із членів сім'ї.
3. Історичні балади [181; 41-43].

Однак найвдалішою, на нашу думку, є класифікація О. Дея, в основі якої покладено *сюжетно-тематичний* принцип. Дослідник чітко поділяє усі балади за характером людських відносин і конфліктів, їх причинами і наслідками на три великі групи: «1) про кохання та дошлюбні відносини (особисті взаємини); 2) про сімейні взаємини і конфлікти; 3) взаємини і конфлікти на тлі соціальних та історичних обставин. Об'єднання сюжетних типів у межах кожної з цих трьох рубрик у цикли здійснюється на основі суттєвих спорідненостей відтворюваних конфліктів. Систематизація циклів і сюжетних типів між собою спирається на історичну логіку змісту й типологічно-стадіальні ознаки художнього відтворення людських відносин, на рівень фольклорного мислення» [63; 64].

Отже, сюжетика постає чи не основним жанротворчим мірилом баладності. В основі сюжету лежить, переважно, якась сімейна трагедія. Балада тяжіє до зображення «страшних» подій. Кохання та ревності (хоча традиційна балада теми ревності майже не знала) чи внутрішньо сімейна ненависть приводить до трагічних конфліктів (хоча саме такі теми притаманні для жорстокого романсу, що, ймовірно, і призводить до такої плутанини щодо жанрового розрізнення таких текстів). На думку В. Проппа, «характерна ознака балади – наявність певної інтриги, фабули любовного чи сімейного змісту. Там, де цієї ознаки немає, навряд чи можна говорити про баладу [181; 44].

Для зіставного аналізу: балада ↔ жорстокий романс – найпродуктивнішим виявився сюжетно-тематичний принцип класифікації, оскільки тематика фактологічного баладного матеріалу, рубрикованого О. Деєм як «група текстів про кохання та дошлюбні відносини (особисті взаємини)», є домінантною і для жорстокого романсу.

Цікаво, що у деяких збірниках російських балад виокремлюється група нових балад, які виникли у XIX столітті. С. Адоньєва та Н. Герасимова у

дослідженні «Современная баллада и жестокий романс» все ж не розрізняють тексти балад чи романсів, а говорять про баладно-романсові тексти «нового часу», маючи на увазі «жанри, що є переробками пісень літературного походження» [1; 339]. Результатом аналізу текстів став їхній висновок: структурно і тематично нова балада та романс тотожні, тому і об'єднують їх в єдиний «баладно-романсовий жанр». Дослідниці конкретизували двадцять шість «функціонально значимих мотивно-тематичних одиниць», які визначають, на їхню думку, сюжетну побудову тексту. «Поєднання різноманітних морфологічних одиниць творить морфологічний ланцюг, а їх кількість є характеристикою, що визначає ступінь переваги ліричного чи епічного начала у кожному фольклорному варіанті. Односкладові тексти, зазвичай, мають романсову природу, а трьох- і більше- складові – баладну» [1; 367].

Н.Копанева новими баладами називає «ліро-епічні твори з гостродраматичним любовним чи сімейно-побутовим сюжетом, що мають літературне джерело або створені у народі за літературними зразками» [113; 91]. На думку авторки, балада називається «новою» тому, що вона за розробкою сюжетів і за віршем суттєво відрізняється від класичної народної балади. Якщо взяти ці критерії, то під них можна «підігнати» і жорстокий романс. Постають питання: що таке жорстокий романс, а що «нова» балада; чи варто осібно досліджувати, класифікувати жорстокий романс, чи розглядати його у контексті балади, як це пропонують С. Адоньєва та Н. Герасимова; чи вважати жорстокий романс різновидом балади, чи окремим жанровим утворенням? Спробуємо дати відповідь на ці запитання, зупинившись на жанрових ознаках жорстокого романсу.

У сучасній фольклористиці не існує єдиного визначення жанру жорстокого романсу та й існують сумніви щодо його фольклорності. На нашу думку, жанр народного романсу виник у результаті процесу дифузії, а саме – дифузії книжної та фольклорної традицій. Ця дуальна природа романсу стала предметом численних дискусій щодо його жанрової

ідентифікації. Попри те, що романс у деяких випадках має автора, ми зараховуємо його до народнопісенних жанрів. Основним аргументом для цього є той факт, що у процесі усної трансмісії романсові тексти відшліфовуються народом, щось відкидається, щось додається, кожне виконання творить новий варіант, як це відбувається саме з фольклорним твором. Іноді тексти складаються за літературними зразками чи з використанням літературного віршування (що прикметно для жорстоких романсів), часом відбувається переробка народної пісні, «втиснення» її в рамки гомофонно-гармонічної фактури (якщо говорити про музичний текст); у деяких випадках – це авторські твори, що фольклоризувалися. Але в будь-якому разі вони заслуговують на особне місце в жанровій структурі й оминати їх при дослідженні української пісенності ми не маємо права.

Складність дослідження жорстокого романсу для сучасної науки полягає в тому, що у збірках українського пісенного фольклору твори цього різновиду не прийнято було вміщувати, оскільки вони вважалися художньо недосконалими, маловартісними, так й їх іноді фіксоване авторство було основним застереженням до включення їх до фольклорних збірників. Ще одна складність на шляху вивчення жорстокого романсу полягає в тому, що в українській фольклористиці теоретичних розробок із цього питання немає.

Основна ознака, яка об'єднує жорстокий романс та баладу – це оповідність, це завжди любовна історія з трагічною розв'язкою. Романс – пісня про кохання, про переживання героя, його емоції, спричинені переважно нещасливим коханням. «Жорстокий» – драматична подія, з трагічною розв'язкою. Жорстокий романс поєднує у собі епіку та ліризм, тобто, – це ліро-епічні твори. Я. Гудошніков уважав, що «жорстокими ми можемо називати ті міські романси, які поєднують сюжетну претензійність з лексичною, особливо підкреслюють трагізм зображуваної у творі події і загострення людських пристрастей, що викликані нею... Їх герої не прагнуть перетворити дійсність та боротися за високі ідеали. Спонукою його вчинків

є гіпертрофоване особисте почуття» [55; 70]. Для жорстокого романсу характерний ліричний герой, що є неможливим для балади. Оповідь ведеться переважно від першої особи, на протигагу відстороненому зображенню у баладі. В. Смолицький та Н. Михайлова вважають, що «жорстоким романсом однаково можна назвати особливі ліричні пісні, а також епічні, баладні, сповнені драматичними подіями (зрада, вбивство, самовбивство та ін. ) [192; 3]. Однак ми вважаємо, що у жорстокому романсі завжди наявний епічний елемент. Якщо текст обмежується зображенням почуттів ліричного героя, його переживаннями, відсутній мотив смерті, немає розповіді про подію, яка призвела до неї, то навряд чи можна його ідентифікувати як жорстокий романс. Тому він і «жорстокий», що показує трагедію, для нього характерна трагічна розв'язка – смерть героя, вбивство, чи самогубство, спричинені нещасливим коханням. Ми погоджуємось з А. Башаріним, що перед тим, як вивчати структуру жорстокого романсу, потрібно спочатку визначити ті мінімально достатні жанрові утворення, всередині яких можна проводити таке дослідження. Визначальним при їх встановленні повинен бути тематичний критерій. Учений звернув увагу, що у роботі С. Адоньєвої та Н. Герасимової про мотивно-тематичний склад баладно-романсового жанру є певна невідповідність при зіставленні статті та проаналізованого авторками матеріалу. Ця невідповідність полягає у тому, що, на думку дослідниць, «усі баладно-романсові сюжети, як правило, відповідають такій схемі: негативна дія по відношенню до ліричного героя <...> і вирішення ситуації. Вирішення, якщо воно настає, майже завжди трагічне», «внутрішній світ балади та романсу – світ порушень, злочинів, конфліктів, світ випадку», «світ цього жанру – світ принципово неблагодатний», але, водночас, серед виокремлених основних мотивів можна побачити такі: «XIX – радість життя (гедоністична)» чи «XXVI – щасливе кохання!» [25]. Тобто такі твори не є жорстокими романсами, а деякі тексти учений взагалі не визнає романсами, а відносить їх до міських пісень на анакреонтичну тематику. І,

справді, С. Адоньєва та Н. Герасимова пишуть, що тексти, у яких основна колізія сюжету менш стереотипна, складно піддаються морфологічному аналізу. Тому, на нашу думку, вірно відзначає А. Башарін, що, можливо, ці тексти потрібно розглядати у відповідному контексті, і тоді набір і комбінація їх мотивів будуть саме стереотипними, але для іншого жанру. Тобто, потрібно «звзити об'єм матеріалу саме до жорстокого романсу, наприклад, у тому розумінні, яке пропонує М. Петровський: «Які ж із «великих тем лірики» розгортає романс, яке місце (чи які місця) займає він у запропонованих темах, як входить до їх складу? Виявляється, у романсі немає «тем», у нього є тільки одна тема – кохання. Соціально-психологічна та естетична функції романсу – бути піснею про кохання. Всі інші – життя та смерть, вічність та час, доля, віра чи зневіра – тільки тією мірою, якою вони пов'язані з цією головною і, здається, єдиною темою», а жорстоким романс стає тільки тоді, коли любовна колізія отримує трагічну, здебільшого криваву, розв'язку» [25].

Отже, для жорстокого романсу характерна тематична цілісність. Основною темою жорстокого романсу, а точніше єдиною, але з різними модифікаціями, є тема кохання, кохання, яке призводить до трагедії. Як і балада, жорстокий романс показує драматичну історію з трагічною кінцівкою. Але в романсі все ж акцентуються почуття. Усі сюжети вибудовані довколо шалених пристрастей, що врешті-решт призводять до трагедії. У світі жорстокого романсу головна цінність – кохання. Коли воно руйнується, життя втрачає будь-який сенс. «Ідеал жорстокого романсу бездушна, шалена пристрасть, відлита у ритуалізовану форму «кодексу честі» закоханих. Те, що людина, яка перебуває під впливом цього «кодексу честі», вбиває себе чи іншу людину, або ж чинить щось «екстравагантне», має не обурювати, а захоплювати і розчулювати. У жорстокому романсі головною вартістю є не життя, а пристрастність і послідовність у дотриманні такого «кодексу честі» [34; 303]. Саме цією емоційною екзальтованістю і різниться жорстокий романс від балади.

Для героя жорстокого романсу притаманні риси екстравертності та емоційної напруги. Цими ознаками такий герой відрізняється від емоційно інтровертного героя-коханця баладного репертуару, якому не властиве відкрите демонстрування своїх любовних переживань, як от у тексті, записаному автором дисертації на Київщині:

До чого ж я догулялась:

Десь поїхав мій миленький,

я й зосталась.

Натомість у романсі навпаки: герой відкриває свої почуття, показує свої переживання:

Скажи, нащо тебе я полюбила,

Скажи, нащо довірилась тобі?

Якби не ти, сумна б я не ходила,

Якби не ти, не знала б я журби [дод. № 61].

«Ой нашо ти ходив на свідання,

Ой навіщо подарки носив.

А тепер ти мене покидаєш,

Нащо ж ти моє серце ізвів?» [ дод. № 3].

Зображення іншого типу героя у романсах, з притаманною йому екстравертністю пов'язано з соціально-історичними процесами, які відбувались у суспільстві у другій половині XIX – на початку XX століття, коли популярність романсів була найвищою. Нагадаємо, що саме цей період характеризується переходом від патріархального устрою життя до капіталістичного, буржуазного. Тобто, усі зміни у суспільстві безпосередньо відобразилися на суспільній та індивідуальній свідомості, що визначило інший тип стосунків людини зі світом, новий тип мислення. Людина у новому, дещо чужому для неї середовищі почувалася своєрідним маргіналом. Тому світ жорстокого романсу – це світ несприятливий, сповнений песимізму та трагізму.

А от Є. Костюхін вважає, що смерть романсового героя, як і належить трагедії, знаменує надію на краще життя. Учений також наголошує на тому, що «нова епоха, яка настала після відміни кріпосного права, спричинила кризу традиційних цінностей, пов'язаних з патріархальним устроєм життя. Але романс захищає і стверджує ці цінності – ціною життя своїх героїв» [121; 495]. На нашу думку, яка почасти узгоджується із тезами наших попередників, не менш важливим рушієм з'яви та утвердження жанру жорстокого романсу є підсвідома реакція автора-інтерпретатора саме на процеси раціоналізації людського життя та міжлюдського спілкування. Коли соціально-економічні чинники підносять на найвищій щабель аксіологічної шкали матеріальні цінності, капітал, виникає потреба у гармонізації, якої можна досягти через ірраціональну альтернативу. Саме таку «альтернативу» у гіпертрофованому варіанті пропонує жорстокий романс. У цьому сенсі також спостерігається відмінність із баладою. Балада стоїть на позиціях захисту традиційних цінностей, права, яке у світоглядному аспекті зумовлене волею богів і тому невідворотне для земної реалізації.

У жорстокому романсі уявлення про ворожий, несприятливий для людського духу світ, де немає надійного підґрунтя людському щастю, – породжене історичним фактором. Але романс не критикує ці соціальні хиби, а лише утверджує ірраціональні цінності. Головною такою цінністю у романсі є кохання, заради якого людина готова на все. Якщо кохання руйнується, руйнується і весь світ, життя втрачає сенс, і тому герой вважає подальше існування неможливим, і тому єдиний вихід – смерть. Це і є основною причиною маркованості кінцівки жорстокого романсу, тобто загибелі героя (реальної чи передбачуваної):

Утоплюсь в кирпичі, утоплюсь в глибокій,  
 З якої ти воду береш,  
 Ти прийдеш уранці води набирати  
 І там моє тіло знайдеш [ дод. № 4].

У наведеному зразку смерть зображено гіпотетично, тобто дівчина вказує на ймовірність своєї смерті і яким чином вона цього досягне. Тобто, як тільки зруйнувалася рівновага в особистому житті, цінність життя зменшується і це легко штовхає на такий відчайний крок.

У наступному тексті смерть героя зображується, як логічне вирішення конфліктної ситуації (дівчина вбила себе, побачивши героя з іншою, той, довідавшись про це, усвідомлює втрату свого кохання, що унеможлиблює подальше існування):

І вистріл роздався в кімнаті, козака на світі нема,  
 У нього не билось серденько, бо кров'ю стікало воно [ дод. № 11].  
 Кожен текст – індивідуальна історія, однак, фінал типовий:  
 А ще тихше понад лісом – он пошла вона сама,  
 Чути вистріл з револьвера – вона вбила себе сама.  
 – Ой хто тобі, моя мила, револьвера доручив,  
 А хто нашу любов щирю з тобою, мила, розлучив?  
 – Доручила твоя мила, а суперниця моя,  
 Ви ж обоє так хотіли, щоб я на світі не жила! [дод. № 19].

Романс певною мірою руйнує узагальнюючу образну типізацію традиційної пісенності і рухається до максимальної індивідуалізації сюжетно-образного зображення. Все в ньому зосереджено на особистій трагедії. Для нього характерний яскраво виражений натуралізм, який досягається у тексті особистими конотаціями, які виражають смакування жорстокістю. Мотив вбивства або ж самогубства супроводжується такою художньою деталлю, як знаряддя вбивства, у жорсткому романсі це є своєрідним маркером жанрової ідентифікації:

Тихо, тихо дзвони дзвонять – милий мій вінчається,  
 Дай, подруга, *револьвера*, жизнь моя кінчається... [дод. № 19]

Я помітила лезо блискуче,  
*Гострий ніж* у очах промайнув,

Він ударив мене прямо в груди,  
І ніж гострий в груді потонув [дод. № 2].

Піду в аптеку, спросю я яду...[дод. № 15]

Милий винув тут *ножик блєстящий*  
І сказав: «Жизнь окончу твою,  
Єслі жить ти со мной не согласна,  
І не веріш как крепко люблю» [дод. № 1].

А я піду *втоплюсь у тій криниці*,  
З якої ти воду береш.  
Ти прийдеш уранці води набирати  
І там моє тіло знайдеш [дод. № 4].

Один з найпоширеніших мотивів жорстокого романсу – мотив ревнощів, який для класичних традиційних балад не характерний. В.Пропп, досліджуючи жанрові ознаки російської балади за збірником балад під редакцією Г. Астахової, ставить під сумнів віднесеність деяких текстів до балад. А саме текст «Один из казаков наездник лихой» (козак їде на війну – дружина зраджує – повернувшись, убиває) учений коментує як жорстокий романс, тобто мотив вбивства через ревнощі – це ознака жорстокого романсу. Дослідник виокремлює основну характерну рису жорстокого романсу: «За сюжетом може збігатися з баладою. Відрізняється від неї мелодраматизмом» [181; 139]. Однак, на нашу думку, це не може бути єдиною ознакою розрізнення баладних та романсових текстів, так як зразків, де зображення подій коливається між драматизмом і мелодраматизмом, досить багато і провести чітку межу між такими текстами складно.

Наприклад, якщо поглянути на деякі тексти зі збірників балад, то там все ж зустрічаються зразки, які межують з жорстоким романсом, чи мають

якісь його ознаки. От поглянемо на текст зі збірника О. Дея «Балади. Кохання та дошлюбні взаємини»:

Посіяла пшениченьки сім зерен,  
 Гей, любив мене гарний хлопець ще й Семен.  
 – Ой Семене, Семеночку, Семене,  
 Гей чом ти ходиш, не говориш до мене?  
 – Ой я ходжу не говорю до тебе,  
 Гей бо не люблю, моя мила, більш тебе.  
 Ой коби я свою мамку впросила,  
 Гей, щоб вона мні гострий ніжик подала.  
 – Подай мені, моя мамка, гострий ніж, -  
 Гей, най виберу чорне терня з білих ніг.  
 А я таки свою мамку впросила,  
 Гей, вона мені гострий ніжик подала.  
 Вона мені гострий ніжик подала,  
 Гей, я собі той ніжик в серце встромила.  
 Плавай, плавай гострий ніжик у крові, -  
 Щоб так мому Семенкові, як мені [16; 257].

За сюжетом цей зразок наближений до жорстокого романсу (хлопець кидає дівчину, а вона з горя вбиває себе – мотив зради + мотив самогубства). Саме прикінцева строфа характеризується мелодраматизмом, який притаманний жорстокому романсу. Хоча у цьому тексті немає того виливу почуттів, притаманного жорстокому романсу, все зображено стримано, просто опис певних подій, як і в баладі, все ж цей текст ближчий до першого. У цьому тексті наявна тема кохання, а саме нерозділеного кохання, яке і призвело до самогубства. Мотив самогубства не властивий баладі, це царина жорстокого романсу. Така художня деталь, як «ножик», ніжик як знаряддя вбивства – це маркер впізнавання жорстокого романсу. Оповідь у поданому зразку ведеться від першої особи (із вкрапленням діалогу), що характерно для жорстокого романсу. У баладі переважно

відсторонене зображення подій, яке ведеться від третьої особи, або ж із використанням діалогічності. Та й основна функція балади – повчати, у цьому тексті відсутня. Натомість, тут наявний своєрідний мотив покарання через самогубство, який часто зустрічається у жорстокому романсі:

Пойду ж я утоплюся, де в морі нема дна  
Пускай, подлец, он поверіт, що клятве я верна [дод. № 7].

Знайдеш моє тіло та й гірко заплачеш,  
Згадаєш про нашу любов.  
Згадаєш про наше минуле кохання,  
І жаль тобі стане за мнов [ дод. № 4].

І в поданому зразку дівчина вбиває себе, щоб покарати зрадника, завдати йому болю:

Плавай, плавай гострий ніжик у крові, –  
Щоб так мому Семенкові, як мені [16; 257].

Хоч в аналізованому тексті і присутня певна рефлексія балади, за морфологічним складом він все ж ближчий до жорстокого романсу.

О. Дей у вступній статті до збірника балад «Кохання та дошлюбні взаємини» зауважив, що «в баладній творчості кінця XIX – XX століття помітна схильність до мелодраматичних ситуацій з трагічною розв’язкою, що часом наближає їх до колізій т. зв. жорстоких романсів» [62; 18]. Тобто, у баладі про самогубство героя чи вбивство можна здогадатися на основі фабульної логіки, а жорстокий романс характеризується безпосереднім зображенням таких подій, що іноді наближає його до натуралізму.

Наприклад, наступний твір має різні варіанти. В одному зі зразків самогубство зображується безпосередньо:

– Ой певно, певно кохання моє,  
Копайте гріб ширший для на обох.  
Він вийняв гостру шаблю, пробив грудь зразу:  
– Хай наша любов спочине разом [16; 194].

А в цьому варіанті, момент самогубства опускається, про нього можна здогадатися:

...Копайте ширшу та й не глибоку,  
Я рядом ляжу з правого боку.  
В неділю рано дзвони дзвонили,  
Молоду пару похоронили [16; 18].

Отже, на нашу думку, можна говорити про перехідні тексти, які у разі відсутності деталізації вбивства чи самовбивства тяжіють до балади, а ті тексти, де є така деталізація – до жорстокого романсу.

І справді, у збірнику балад під редакцією О. Дея («Кохання та дошлюбні відносини») зустрічаються тексти, які наближаються до жорстокого романсу. Основні колізії в них побудовані навколо нещасливого кохання, яке завжди призводить до трагедії, що є домінантною змістовою константою жорстокого романсу. І саме момент убивства чи самогубства не опускається, як може бути у баладі, а зображено безпосередньо:

...Прийшов він до неї, став си коло двері  
Та дав собі кулю і впав коло неї... [16; 216]

...Правою рукою Марусю вітає,  
Лівою рукою острій ніж виймає.  
– Ой знала-сь, Марусю, як нас двох кохати,  
Тепер знай, Марусю: мусиш помирати. [16; 231]

– Подивися, мій миленький, хоч ще раз по міні,  
Бо побачиш головоньку на залізній шині.  
Ой пішла вна на станцію, листок написала,  
Недалеко біля неї машина свистала.  
Зав'язала головоньку в біленьку хустинку,  
Положила головоньку на залізну шину... [16; 214].

Насправді, такі зразки розпізнаються серед інших текстів про нещасливе кохання. Традиційна балада не позбавлена зображення вбивства, однак, там воно вмотивовано дещо по-іншому. У баладі вбивство – кара за порушення табу (як у аналізованому зразку «Як поїхав син Ванюша»), як застереження того, чого не можна робити, бо інакше буде покарання.

У жорстокому романсі – все зумовлене зрадою, ревнощами. Тут теж можна говорити про своєрідне порушення, але це порушення «кодексу честі» закоханих, що і спричинює таку розв'язку. І у романсах така поведінка не є порушенням, а є вмотивованим наслідком такого порушення. Самогубство не засуджується у романсі, а навпаки – є поетично маркованим.

Проаналізуємо текст «Дощик накрапає, вітрець повіває» (подано у двох варіантах) [16; 215-216]. У цьому зразку мова йде про зраду юнака, через яку дівчина помирає. Герой, дізнавшись про смерть дівчини, залишає своє весілля і йде до милої та чинить самогубство. В кінці тексту є мораль:

Як їх поховали, усім розказали:

«Де ся двоє люблять, щоб не розлучали» [16; 216].

У другому варіанті присутній образ дівчини, яка, за текстом, є винуватицею смерті цієї пари:

– Нелюбо, нелюбо, що ж ти наробила,

Що ти таку пару з світу розлучила? [16; 217]

Отож, схема сюжету така: кохання – зрада – хвороба дівчини – відповідно її смерть – хлопець залишає своє весілля і йде до милої – самогубство. Розвиток дії типовий для жорстокого романсу. Предмет зображення жанру жорстокого романсу – кохання, нещасливе кохання, і як подія, і як її переживання. Це нещастя в особистих людських стосунках. А у баладі, якщо і зображується якась трагічна подія в особистому житті (переважно у сімейному), то як утвердження звичаєвих канонів, тобто у баладі показано, як чинити не потрібно, порушник завжди карається.

У наведеному зразку теж наявний дидактичний момент, що є ознакою баладності, хоча для романсів мораль теж прикметна, але в ній, переважно, говориться про згубну дію кохання:

Всім подружкам заказала:

Не влюбляйтесь так, як я.

Бо'д великої любови

Приключается болізнъ.

Од болезні єсть ворожка,

Од любови – шлях-дорожка,

Од болезні люде знають,

Од любови помірають [дод. № 32].

Можливо, це пов'язано з тим, що жорстокий романс показує «всі можливі види людської близькості і дискредитує їх, демонструючи оманливість їх ґрунтовності. Тобто, у світі немає нікого і нічого, у кому чи у чому можна бути впевненим [1; 351]. Так і в поданому тексті все почалося зі зради милого, однак із сюжету зрозуміло, що винуватицею зради була інша дівчина, відповідно і мораль в кінці вмотивована цим.

Та й в цьому тексті зображено не лише мотив вбивства, який зустрічається і в баладах, а мотив самовбивства, який для останньої не типовий. Самогубство – це у традиційному розумінні великий гріх. Мотив самогубства присутній тільки у баладах пізнішого походження – або архаїчних, коли сюжет йде з язичницький часів. Його причиною переважно є якісь суспільні чинники. У такий спосіб закохані протестували проти «тих умов і людей, що прагнули силою розірвати їх вірну любов» [63; 240]. А от у жорстокому романсі мотив самогубства один із головних. Але поштовхом до такого вчинку є не суспільні чи економічні чинники, а бажання покарати зрадника, бажання зберегти недоторканість свого почуття, довести свою любов ціною життя. А отже, відстояти так званий «кодекс честі», де любов вища за життя. Такий вчинок сприймається як прояв свободи почуттів, свободи власного вибору, який людина обстоює у такий спосіб.

Мова у тексті ведеться від третьої особи (в другому варіанті з вкрапленням діалогу), просто подається відсторонене зображення подій як і в баладі. Але жорстокі романи теж часто побудовані у вигляді розповіді від третьої особи. Однак у баладі чітко домінує епічний момент.

Ще у цьому тексті присутній мотив т. зв. хвороби, хвороби від кохання (іноді ця хвороба спричинена спробою самогубства). Цей мотив дуже частотний у жорстокому романсі:

Текст-І.

Ах дохтор, дохтор, я больна,  
 Ти нічого менє не поможеш,  
 В моєй груді любов горить,  
 Ти ещю хуже растревожиш [дод. № 25].

Текст-ІІ.

До чого проклята любов довела,  
 Через миленького в больницю лягла [дод. № 26].

І в поданому зразку зображено цей мотив, який не характерний для традиційної балади:

Текст-ІІІ.

...Молоду Марійку професори лічили.  
 Лічили, лічили, не переставали,  
 І молодій дівчині в руки свічку дали [16; 216].

Але все ж відчувається різниця у зображенні цього мотиву у попередніх зразках і в тексті зі збірника О. Дея. У текстах – І-ІІ оповідь ведеться від першої особи, звідси – більша емоційність, екзальтація почуттів. Саме цієї особливої романсової «емоційності» текст – ІІІ позбавлений. Саме через наявність баладної оповідності, кінцівки-моралі цей текст наближений до балади. Але основна колізія, як у жорстокому романсі. А от тексти – І-ІІ – це ліричні сповіді героїні про нещасливе

кохання. Через монолог героїні показано любовну трагедію і її наслідки. Та й відсутня кінцівка-мораль. Отже, ці тексти є романсами.

Тепер зупинимось на творі «Шуміла ліщина, шуміла висока» [16; 257-258].

В основі сюжету – самогубство покинутої дівчини, а саме: дівчина, дізнавшись про зраду милого, топиться. Подібна тема присутня ще у двох зразках із цього збірника «Щоби той вечір був такий тихий» та «Там під лісом, під білом березом» [16; 258-259]. Цікаво, що у жорстокому романсі цей аломотив (самогубство через утоплення) один із найпоширеніших. У багатьох текстах героїня саме таким чином покінчує з життям:

Не стой ти, дівка, коло парня, бойся парня, как огня,  
 Бо парень любить і разлюбить, потом побросит навсегда.  
 Пойду я лесом зублуждьоним, пускай разшукуют меня,  
 Пойду я в море утоплюся, пускай снесьот меня вода [дод. № 5].

Так будь же ти проклят, живи собі з іншою,  
 А я піду втоплю себе [дод. № 6].

Пойду ж я утоплюся, де в морю нема дна,  
 Пускай подлец он поверит, шо клятве я верна [дод. № 7]

В аналізованому зразку художнє обрамлення реалізоване через оповідь від третьої особи, а основний текст – звернення дівчини до милого, де вона говорить про своє кохання і про намір вбити себе:

Втоплюсь я у тій же глибокій криниці,  
 Що ти з неї воду береш.  
 Підеш ти, проклятий, води набирати,  
 І трупа мого ти знайдеш [16; 258].

У цьому варіанті відсутній фрагмент, де говориться про мету самогубства, а от у варіанті, записаному у с. Вовчок на Вінниччині, про це згадується:

Знайдеш моє тіло та й гірко заплачеш,  
 Згадаєш про нашу любов,  
 Згадаєш про наше минуле кохання,  
 І жаль тобі стане за мнов [дод. № 4].

Тобто дівчина чинить самогубство, щоб покарати зрадника, завдати йому болю. І в одному з варіантів цього твору все ж говориться про дієвість цього вчинку:

Стоїть дуб зелений, колише гіллями,  
 А листя на нім шелестить.  
 Згадаю, дівчино, про наше кохання,  
 Згадаю і серце болить [дод. № 6].

У текстах такого типу через монолог героїні показується можливий хід подій, вони передбачаються, але саме через кінцеві слова стороннього оповідача ці дії стають не просто можливістю, а фактом:

В неділю раненько усі дзвони дзвонять,  
 Милого до шлюбу ведуть.  
 Молоду дівчину кладуть в домовину,  
 А дзвони так сумно гудуть [16; 258].

Таке обрамлення – це своєрідний композиційний хід, який зустрічається і в традиційній баладі, але у романсі він має трішки інше художнє навантаження. На початку використано паралелізм, який є ознакою традиційної поезики, але у романсах він теж використовується, можливо, як рефлексія традиційної балади, бо цей жанр все ж дуже близький до останньої і поряд з лексикою, типовою саме для романсу, вживаються і засоби традиційної поезики.

На відміну від попереднього тексту, який ми аналізували, у цьому зразку не просто розповідається про якусь подію, а простежується своєрідна емоційна експресія. Тобто через монолог героїні передається та експресія почуттів, нагнітання емоцій, що прикметно для цього жанру. Та й

відповідна лексика («труп», «проклятий», «з жалю втоплюсь» і т.д.) наближає цей зразок до жорстокого романсу.

Цікавим з погляду співвідношення балада – романс є текст «Світить місяць, світить ясний» [16; 203]. Знову – у центрі сюжету стосунки між парубком і дівчиною, які призвели до їх гибелі. Хлопець не повертається з походу, і мати навчає доньку не чекати, а виходити заміж за іншого. Дівчина не може вийти за нелюба, бо дала «клятву» милому (тобто присягнула, не може порушити «кодекс честі»), як наслідок – самогубство. Сюжет має цікаву розв'язку: саме в момент самогубства повертається милий і стає цьому свідком, кидається на допомогу і гине. В результаті:

По морю плавають два трупи,

А мати плаче по доні [16; 203].

Поява героя саме в момент самогубства нагадує прийом жіночих романів та так званих «мільних опер». Т. Якунцева, порівнюючи соціокультурні механізми функціонування жанрів жорстокого романсу та жіночого роману з погляду жанрової типізації, приходять до висновку, що багато в чому ці жанри масового та народного мистецтва суголосні [232; 63-67].

Поглянемо на композицію наведеного зразка. На початку типовий для народнопісенної поезики композиційний прийом ступеневого звуження образу: долина – хатина – вікна – мати й дочка. Для романсу функція композиції ступеневого звуження образу винятково важлива в творенні експозиції та зачинів. Оповідь переважно ведеться від третьої особи, сам виклад подій все ж ближче до баладного. Однак мотив «клятви», присутній у тексті, традиційній баладі непритаманний, а у романсі це одна із складових своєрідного кодексу честі. Тому героїня і приймає рішення про самогубство, коли згадує про цю клятву:

...Готує, слізеньки втирає;

Згадала клятву, що клялась

Любити милого до смерті,

Та клятва їй не справдилась.

Іде дівчина аж до моря

Рішати доленьку свою... [16; 202].

Отже, цей зразок не можна однозначно назвати ні романсом, ні баладою. Оскільки назвати його баладою нам заважає набір нетипових для неї мотивів, зокрема, мотиву «клятви», та й фраза «по морю плавають два трупи» не зовсім вписується у рамки традиційної поетики.

Щодо дидактичної функції балади, то у цьому тексті – радше романсове мотивування вчинку. Героїня воліє вмерти, ніж порушити клятву вірності, яку дала милому. А от якщо поглянути на варіант цього твору «Зійшов місяць серед неба» (с. 201), то тут дівчина чинить самогубство, бо мати хоче силоміць віддати її за старого-нелюба:

– Не піду, мамо, за старого,

Старий не парочка мені,

Як віддаси мене за його,

То буду гнить в сирій землі [16; 201].

У цьому тексті самогубство постає протестом проти насильницького заміжжя. Але ситуацію у поданому тексті можна трактувати двояко. З однієї сторони, присутня певна дидактика – не можна розлучати пару. Мати сама винна у смерті доньки. Але, з іншого – протест дівчини проти насильницького заміжжя маніфестує приватне право обирати свою долю самостійно. Оця свобода почуттів, свобода вибору чітко простежується у жорсткому романсі. Самогубство героїні романсу – це «як захист особистої честі, єдиний спосіб зберегти цю честь і вірність коханому» [233; 44]. Самовбивство у жорсткому романсі не є гріхом, як у традиційній класичній пісенності, це вищий прояв свободи особистості. Бо як ще зауважував Ю. Лотман, що «слідом за Монтеск'є, Радищев стверджує, що людина, яка не боїться смерті, стає вільною... Готовність людини добровільно піти із життя є вищою гарантією її свободи» [цит. за: 233; 44]. Героїня жорсткого романсу – це людина свого часу, яка своєю

поведінкою, своїми вчинками все ж відрізняється від інертної, мовчазної героїні традиційної пісенності. Однак цей текст все ж не можна віднести і до жорстокого романсу, скоріше можна говорити про романсові ознаки баладного тексту.

Схожий сюжет розробляється у творі «Ой у селі Кордишеві сталася новина» (подано ще кілька варіантів «У києві на Подолі случилась новина», «Що це стала за причина у царськiм повіті» і ін.) [16; 199]. От у цьому зразку саме баладний розвиток подій, не має романсової експресії почуттів та романсової образної типології. У цих зразках звучать мотиви майнової нерівності. Мати не дозволяє сину одружитись із бідною дівчиною, а велить брати багату. Щоб не розлучатись, «погодилися молоденькі обоє втопитись». Наступний фрагмент відображає давній звичай ховати у весільному вбранні неодружену молодь:

Одягнулись, як до шлюбу, на містку зітхнули,

Та й взялися за рученьки й на дно потонули [16; 200].

Також наявна кінцівка із повчально-виховною настановою батькам:

Нехай батьки з матерями цеє лихо знають:

Де любляться двоє діток, хай не розлучають,

Нехай же їх, молоденьких, в парі повінчають [16; 199].

Тож у цьому зразку, на відміну від попередніх, все ж декларуються звичаєві норми, що вказує на баладну ознаку тексту.

Далі подивимось, як цей сюжет реалізується у творі, записаному в с.Вовчок Немирівського району Вінницької області:

Ой дівчино моя дорогая,

А тільки стара моя мати

Як вірно тебе я люблю,

Сватати тебе не велить.

Спішу на свідання до тебе

І став він любов забувати,

Відкрити ту тайну свою.

Любиму дівчину свою,

Хотів би, дівчино, з тобою

І став він почаще зустрічати

Весь вік я з тобою в парі жить,

Багачку в зеленім гаю.

<p>«Ой сватай дівчину багату — Багачка не то, що бідна. Вона приведе волів пару Та ще й вороного коня».</p> <p>«Навіщо, матінко, багачка? Навіки кохана була,</p>	<p>Вона прижене волів пару Та ще й вороного коня». Сидів я в гаю із багачкой І тихо розмову вели, І чую дівчина співає На самій найвищій скалі.</p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Нам вдалося віднайти варіант, де присутнє продовження розвитку сюжету, записаний такий варіант у с. Марксове Немирівського району Вінницької області [дод. № 11].

У цьому зразку, на відміну від попередніх, оповідь ведеться від першої особи (хоча із використанням діалогу), що прикметно для романсу. У традиційній пісенності любовні перипетії описуються стримано, говорити відкрито про любовні страждання та почуття було не прийнято ні в житті, ні в пісні. А от у романсі – навпаки, всі почуття на поверхні, все пережите прямо демонструється у тексті. Так і в цьому варіанті, хлопець відкрито говорить про те, що відчуває:

А в мене тоска на серденьку,  
Що далі не можу я жить [дод. № 11].

Як ми зазначали вище, у жорсткому романсі відображаються новітні реалії. Це може бути втілено через зображення побутової художньої деталі, зокрема, знаряддя вбивства (револьвер, сірка), одяг та інше. У поданому зразку дівчина вдягнена у «шовкове плаття», що є ознакою пізнього походження тексту. Та й лексика тут вживається, характерна для жорсткого романсу («тоска», «дура твоя»).

Тож, проаналізувавши ці тексти, ми побачили, як може по-різному реалізуватися один і той самий сюжет за рахунок варіювання деталей.

Проаналізуємо ще один текст, який увібрав у себе риси і балади, і жорсткого романсу. Це твір «Хмарки наступають, дрібний дощ паде» [16; 323]. В основі сюжету – історія дівчини, яка розгортається через мотиви зради та самогубства (ознаки жорсткого романсу). Цікавим є те, що про

самогубство прямо не говориться у тексті. Дівчина просить у хлопця замовити їй у «больниці кровать». Тобто, можна зрозуміти, на основі романсової логіки, що вона натякає на самогубство, на що їй милий відповідає:

– Дівчино ти моя, яка ти чудна!

Для тебе в больниці кровать готова [16; 323].

Тобто, йому байдуже, що вона зробить. Далі дівчина розповідає про своє перебування у «больниці» і у тексті з'являється мотив сну, який характерний для балади. Але у баладі – це мотив віщого сну, а у даному випадку, це радше марення дівчини, її мрії, втілені у сні. Дівчина прокидається і бачить тільки лікарів навколо себе. Наступний фрагмент все ж підтверджує спробу суїциду:

Що ти наробила, така молода,

Що через милого в больницю лягла? [16; 323].

Але дівчина все ж намагається дати знати коханому про себе (можливо тут прихований отой мотив покарання зрадника, вона хоче, щоб він дізнався про скоєне і, можливо, пожалкував за нею), але хлопець ще раз підтверджує свою байдужість відмовою:

– Не приїду, мила, не приїду я.

Най тя поховає чужа сторона [16; 323].

Спосіб викладу – монолог зі вкрапленнями діалогічності. Не можна стверджувати, що це баладний тип оповідності, скоріше, щось середнє. Тема зведеної дівчини зустрічається і в традиційній пісенності, але у даному випадку розвиток подій дещо нетиповий для неї. Відсутня тут основна функція балади – дидактична, немає у цьому тексті отого моралізаторства, яке маркує баладу. «Больниця», «дохтор», «маменька» – це все лексеми-маркери жорстокого романсу, аж ніяк не балади, балади в її традиційному вигляді. У згаданому тексті розповідається про покинуту дівчину, яка намагалась покінчити життя самогубством, на що її милий ніяк не відреагував, виявивши свою байдужість. Все, більшої інформації цей

текст не містить: відсутня дидактика, покарання винного (як у баладі), водночас і відсутній надрич почуттів (як у жорстокому романсі). Форма викладу, мова поєднали у собі риси і балади, і романсу. Але тема, набір мотивів – характерні для жорстокого романсу.

Таких текстів, які складно однозначно віднести чи до балади, чи до романсу багато, можливо тому і ведуться численні дискусії з приводу цих двох жанрів. Насправді фольклорний матеріал не підлягає чіткому розподілу на жанри, як у літературі. Завжди присутні певні ознаки дифузії. Багато текстів, які демонструють жову жанрову приналежність. Або ж через відсутність однієї зі складових текст переходить із одного жанру в інший, як от балада, через втрату мотиву покарання винного, відсутність дидактики, переходить у ліричну пісню.

Тобто, жорстокий романс і балада можуть розробляти одні і ті ж сюжети, але різняться способом зображення, отим, як казав ще В. Пропп, «мелодраматизмом». Але, безперечно, є ряд текстів, які – на межі балади та жорстокого романсу.

Є ряд сюжетів, які паралельно розробляються і в українській баладно-романсовій творчості, і в російській. Це може бути зумовлено різними чинниками. Часто, в силу різних суспільно-історичних та політичних обставин, тексти мігрують із одного середовища в інше. Так, на теренах України паралельно побутують і російські варіанти жорстокого романсу, і українські. Інколи встановити, що було первинним складно. Але, у більшості випадків, все ж російський жорстокий романс мав вплив на український, що відобразилося на мовних засобах, на образах. Проте, потрапивши в інше середовище (у цьому разі українське), російський жорстокий романс наражався на зміни.

Цікавим є зразок зі збірника О. Дея «Як жила я в батька і була ще мала» [16; 419]. У збірнику подано три варіанти цього твору. В основі сюжету – віщування циганки дівчині: вона потоне, їдучи з вінчання. Героїня, повіривши у слова циганки, відправляла усіх сватів. Але все ж

один козак обіцяється побудувати міст і врятувати дівчину. Однак певний фатум спрацьовує, і дівчина гине. Козак просить батька купити гітару, щоби, хоч якось зарадити горю, але це не допомагає, і він вирішує втопитися. Отакий своєрідний сюжет. Не у всіх варіантах хлопець гине, у більшості варіантів він просто тяжко переживає своє горе. Ці варіанти різняться ще й антропонімами. В одному зразку – дівчина не наречена ім'ям, в другому – Маруся, в третьому – Галя. Можливо, якщо віднайти ще варіанти, то цей ряд міг би розширитись. Щодо образу «циганки-ворожки», то у жорстокому романсі він зустрічається доволі часто. Переважно цей персонаж – передвісник трагедій. У поданому зразку трагедія спричинена ні суспільними чинниками, ні зрадою, а своєрідним фатумом, долею. Як героїня не намагалася вберегтись від цього пророцтва, все одно воно зреалізовується. Мотив неминучості долі, фатуму зустрічається у романсі, однак для традиційної балади він не властивий.

Цікавим є той факт, що подібний сюжет лежить в основі російського твору «По Дону гуляет казак молодой» [1; 191]. Спробуємо порівняти ці тексти:

<p>По Дону гуляет (3 р.) казак молодой. Стоит дева, плачет (3 р.) над быстрой рекой. «О чем, дева, плачешь (3), о чем слезы льешь?»</p>	
<p>«Когда была младая (3), гуляла в саду. В садочке гуляла, цветочки рвала. Нарвала цветочков, к цыганке пошла. Цыганка гадала, за ручку брала. Брала-говорила: «Несчастной растет. Погибнешь ты, дева, в день свадьбы своей».</p>	<p>Як жила я в батька і була ще мала, ворожка-циганка за ручку взяла: - Дівчино, дівчино, без щастя ти жиєш, А як підеш заміж у Дунаї утонеш.</p>

<p>Поедешь венчаться, утонешь в реке. Жених твой богатый пусть выстроит мост. Мост длинный, длинный, чугунный, на тысячу верст»».</p>	
	<p>Дівчині минає шістнадцять років, До неї приходять сім пар старостів. Дівчина відказала: «Я заміж не піду, - Ворожка казала – в Дунай утону».</p>
<p>« Не верьте цыганкам – цыганки все врут. Пусть стражи поставят на каждой версте».</p>	<p>- Дівчино, дівчино, не вір нікому, Повір, молоденька, мені одному. Ой батьку мій, батьку, збудуй мені міст, Щоби я Марусю додому привіз.</p>
<p>Вот тронулся поезд, обрушился мост. Мост длинный, чугунный, на тысячу верст. Невеста упала во быстру реку.</p>	<p>І вже по тім мості вагони ідуть, В середнім вагоні Марусю везуть. В середнім вагоні відкрилось вікно, - Упала Маруся в Дунай аж на дно.</p>
<p>Упала – сказала: «Прощай, белый свет!» Еще раз сказала: «Прощай, милый мой!»</p>	
	<p>Приїхав я додому, сів собі край стола, А батько питає: «Де Марусенька?» - Ой батьку мій, батьку, Марусі вже нема: Втопилась Маруся – утіха моя. Ой батьку мій, батьку, купи мені коня, Хай сяду об'їду кругом Дуная.</p>

	Об'їхав я Дунай, об'їхав я два, Об'їхав я третій – Марусі нема.
«Мне дайте гитару, я песню спою. Прославлю цыганку за мудрость ее».	- Купи мені, батьку, гітару золоту – Хай сяду заграю розлуку свою. І вже не помагає гітара золота, Втопилась Маруся, втоплюся і я.

Щоправда, в українських зразках відсутній зачин (По Дону гуляє казак молодой...), а події розгортаються відразу із розповіді дівчини про провіщення циганки-ворожки. У варіанті, записаному на Полтавщині, дівчина не випадає з вікна, як у попередньому варіанті, а падає в річку зі зламаного мосту, як і в російському варіанті. Але у цьому тексті відсутній образ потяга, дівчина їде в колясці, що можна зрозуміти з останньої строфи:

Не жаль мені коляски, не жаль і коня,  
А жаль мені Галини й вінчального дня,  
Коляску я справлю, коня наживу,  
А такої Галі повік не знайду [16; 420].

Ще у цьому варіанті відсутній фрагмент про гітару. Але, попри деякі розбіжності, ці тексти все ж дуже подібні. Схоже, що вони є варіантами одного і того ж прототексту. Але у процесі усної трансмісії, що характерно для народної творчості, якісь мотиви втрапились, якісь додалися.

Можливо, подібність цих текстів зумовлена спільним первинним джерелом. Історія дослідження цього твору у науці доволі велика. Ще В.Перетц свого часу помітив особливість стилю пісні «По Дону гуляє казак молодой». Дослідник писав, що, «дивлячись на книжність виразів, перекручування незрозумілих слів та літературний склад розміру, можна було б дійти висновку, що ця балада – спотворений літературний твір, що потрапив у народ через якийсь пісенник чи занесений – що часто трапляється – фабричними чи солдатом, і засвоєний потім у формі, далекій

від літературної редакції, що лягла в основу цієї пісні» [167; 21]. Також учений відзначив, що у багатьох народів (серби, болгари, латиши) є твори, які подібні за сюжетом до цього. Однак, найближче до російського зразка стоять все ж німецький та датський варіанти, тому дослідник робить висновок, що ця балада виникла внаслідок запозичення із західної літератури [167; 33]. Внаслідок подальших пошуків учених було встановлено, що літературним джерелом цього тексту («По Дону гуляє казак молодой») є твір Д. Ознобишина «Чудная бандура». Однак, дослідники продовжують акцентувати на типологічній близькості його з європейськими баладами. Наприклад, «А. Новікова, як і раніше В. Перетц, пов'язує походження цього вірша з німецькими народними баладами» [цит. за: 112; 170]. А от Н. Копанева встановила, що «Чудная бандура» Д.Ознобишина – талановитий переклад першого варіанту «Harpans Kraft», переклад поета, який чудово розумів і знав свій національний фольклор [112; 170-171]. Тобто, автор вдало змінив лише деталі, але це зробило із шведської народної пісні російську.

Ймовірно детальніший аналіз історії цих текстів допоміг би зрозуміти, чи український варіант цього сюжету з'явився автономно, чи внаслідок переробки Д. Ознобишина, хоча аналіз текстів схиляє нас до другої думки.

Ми стоїмо на тих позиціях, що сюжет згаданих варіантів текстів, які в науковій літературі позиціонуються як баладні, насправді є міграційним і доволі типовим для фольклорних репертуарів багатьох народів. Однак, в українській з'яві цей сюжет набуває романсового відтінку через художню деталь («гітара», прикінцеве твердження «втопилась Маруся, втоплюся і я» – ознака романсовості). Наявність варіантів та типові мотиви (сім пар старостів) засвідчують фольклорну сутність цього твору.

Але нас цікавить цей зразок у контексті взаємозв'язку романс – балада. Набір мотивів у цьому тексті не типовий для балади. Форма оповіді змішана: монолог, діалог, сторонній оповідач. І знову ж основна функція балади, у цьому тексті не реалізована. Але й трагедії, спричиненої

нешасливим коханням, як у жорстокому романсі, у цьому тексті теж немає. Але є певні новітні реалії, наприклад «потяг», «гітара», що свідчить про пізні походження цього тексту. Саме образ «гітари», який у баладі не зустрічається, у романсі використовується. Часто він наявний у зачині. Герой просить подати гітару, щоб повідати свою історію. У нашому випадку, гітару герой використовує як своєрідний терапевтичний засіб, щоб легше пережити своє горе. А от в оригіналі (тобто переробці Д.Ознобишина) хлопець за допомогою бандури рятує свою милу:

«Скорее бандуру звончатую мне!

Размыкаю горе на быстрой волне!»

Лад первый он тихо и робко берет...

Хочочет русалка сквозь пенистых вод.

Но в струны смелее ударил он раз...

Вдруг брызнули слезы русалки из глаз,

И молит: «Златым не касайся струнам,

Невесту младую назад я отдам [191; 216].

Ймовірно, образ гітари у фольклорних варіантах – це своєрідна народна переробка фрагмента з бандурою. Адже таке чарівне «оживлення» не типове для народної творчості. Можливо такий не типовий набір мотивів, образів можна пояснити саме літературним походженням тексту.

Ми звернули увагу на цей зразок, щоб показати оту неможливість віднести деякі тексти до якогось одного жанру, особливо на сучасному етапі розвитку народної культури. Очевидно на часі – текстовий простір фольклорного репертуару, а не його жанрова своєрідність, яка почасти штучно запозичена фольклористами у літературознавців. В усній словесності як живому комунікативному явищі дуже важко, а іноді й неможливо кальковано накласти літературні жанрові критерії для класифікації та ідентифікації за жанрами народнопоетичних текстів. Головними критеріями такої класифікації мають стати функціональні

ознаки (прагматична мета) тексту та поетика, яка має бути суголосною з філософією фольклорного жанру.

#### **2.4. Літературна балада → народна лірична пісня та жорстокий романс: процес фольклоризації**

Низка текстів жорстоких романсів постали як результат творчості професійних поетів, і тому вони були позбавлені уваги фольклористів. Але є тексти, які у народній свідомості сприймаються як свої, вони пройшли певну «народну обробку», що призвело до виникнення безлічі варіантів. Такі твори отримали друге, а саме – фольклорне життя.

Спробуємо розглянути пісенну парадигму (за С. Грицею) твору «Рибалка молоденький». Пісенна парадигма – «це сукупність варіантів одного пісенного зразка, що утворилася внаслідок його трансформації у процесі часово-просторового руху» [51; 36].

У фольклорі, на жаль, немає чітко окресленого погляду на критерії класифікації варіантів та межі їх спорідненості. С. Грица визначає кілька рівнів щодо механізму множення варіантів:

а) Варіанти семантичної і структурної тотожності (спільний словесний текст, спільна ритмічна формула тексту і мелодії, та ідентичний, або подібний мелодичний контур). Кількісні відхилення у їх співвідношеннях визначаються лексичними замінами в тексті окремих смислових мотивів, внесенням аплікаційних елементів тощо. Такі варіанти здебільшого походять з близьких середовищ і не віддалені великим інтервалом часу.

б) Семантично тотожні й структурно відмінні варіанти (спільний сюжетний стрижень, спільні або відмінні ритміка вірша і мелодія, відмінний мелодичний контур).

в) Синонімічні варіанти (спільний семантичний код, різночитання того тексту – лексичні й структурні, взаємозаміни як у ритмі, так і в мелодії).

г) Структурні варіанти (спільна ритміка, спільний мелодичний контур, відмінний текст), що об'єднують різні пісенні парадигми [50; 38].

Маємо декілька варіантів цієї пісні: один – зі збірника Л. Яценка «Український народний романс» (подано два варіанти мелодії, записані в с. Бобровиця Чернігівської області в 1950 році та в с. Куковичі Менського району Чернігівської області в 1960 році), другий – записаний авторкою цих рядків в с. Бугаївка Перевальського району Луганської області від Білик В., яка народилась на Чернігівщині (в 1932 році), а на Луганщині проживає з 1951 року, третій – у с. Шабалинів Коропського району Чернігівської області, четвертий – Київщина, п'ятий – зі збірника Надії Даценко «Крізь віки і серця», шостий – зі збірки О. Харчишин «Народна пісенність підльвівської Звенигородщини». Ще два словесні та чотири музичні варіанти уміщені у збірнику «Пісні літературного походження» та ін.

Більшість вербальних варіантів схожі між собою, за винятком деяких несуттєвих лексичних варіацій. Але наявні й зразки, які дуже відійшли від свого першоджерела. Ці відмінності ми розглянемо далі.

Щодо музичного тексту, то тут теж суттєві розбіжності, хоча, якщо брати тексти, записані на Чернігівщині, то вони досить близькі. Варіант наспіву, записаного в с. Шабалинів, має типові ознаки ритмомелодики, характерної для народного романсу [дод. № 82]. Будова наспіву цього зразка у мажоро-мінорній системі. Наявні мелодичні ходи по тризвуках (у заспіві) та поступеневі висхідні і низхідні рухи. Також притаманне вживання альтерації (підвищення сьомого ступеня у мінорі).

Аналогічні ознаки мелодики народного романсу «Рибалка молоденький» ми спостерігаємо і в інших варіантах, зокрема, у збірнику Л. Яценка (варіант №1 а). Наспів має яскраво виражений романсовий

стиль, що характеризується поступеневістю розвитку наспіву з використанням ввіднотоновості (мелодична альтерація). Цей зразок споріднює з народною ліричною пісенністю кантиленний характер звучання і використання втори (типового для народної пісні двоголосся). Водночас, порівнюючи ці зразки, ми констатуємо появу новітньої ознаки – виклад наспіву в мажоро-мінорній (тональній) системі, що, безумовно, є ознакою пізнього нашарування в ліричній пісенності. Подібні особливості цього зразка виявлені нами й у варіанті №1 (б), але мелодичний контур дуже близький до шабалинівського варіанту з незначними відмінностями. У цьому варіанті також спостерігаємо використання терцового пласту, поступеневий хід та розвиток мелодії по тризвуках.

Розглядаючи приклад із Київщини, ми спостерігаємо ознаки наспіву, подібні до вище наведених зразків: кантиленність, поступеневість розвитку наспіву, але зі значною зміною варіанту наспіву. Відмінність і в тому, що його амбітус сягає лише квінти.

А от один із варіантів, записаний на Луганщині, співається на мелодію відомого російського романсу «По Муромской дорожке». На нашу думку це прояв дифузії<sup>3</sup> Однакові наспіви у різних текстах – це явище досить поширене. Як от ситуація із романсом «В моем саду айстри білі», який був дуже поширеним в 30 роках ХХ століття. Як зауважив Василь Триліс, збирач і виконавець українських романсів, у нього той самий наспів, що і в популярній свого часу російській «Гімнастьорці», яка ввійшла в народний репертуар значно пізніше. Її часто «крутили» по радіо, що надало їй певної популярності, і тому зараз ця мелодія асоціюється тільки з піснею «Ой кто-то с горушки спустился». Це ще раз підтверджує, що в усному побутуванні фольклорних творів дуже часто відбувається як підтекстування слів під відому мелодію і навпаки – один і той самий текст має декілька музичних варіантів і

---

<sup>3</sup> див. Хоменко Н. Проблема дифузії у фольклорі: на прикладі народного романсу // Слово і час. – К., 2012. - №1. – с.87-95.

встановити, який був первинним дуже складно, або й неможливо. Особливо, коли народна і професійна творчість надто зблизились.

У нашому випадку (з твором «Рибалка молоденький») маємо справу із впливом дифузного середовища. Наведений варіант записаний на Луганщині. Це промислова зона, де живе населення з різних регіонів не тільки України, а й Росії. Проблема дифузності традиції є актуальною для цієї території, але в межах нашого дослідження не будемо зупинятися на цьому питанні. Однак слід відзначити, що саме це і могло бути причиною таких взаємовпливів. Бо, наприклад, у селищі Городище ми записали ряд українських пісень, які виконувались російською мовою, або ж на мелодії російських пісень. Там багато переселенців саме з Росії, що відобразилось не тільки на репертуарі, але й на традиційному костюмі, елементи якого дуже нагадують російський стрій.

Для аналізу візьмемо варіант, записаний в с.Шабалинів [дод. № 82].

На перший погляд, це баладний текст. У центрі – чарівне перетворення та трагічна розв'язка.

Як уже зазначали, балада розповідає про надзвичайні пригоди, трагічні випадки. У цьому тексті йдеться саме про такий випадок: зведений брат убиває сестру, яка відмовляє йому в коханні. Багатьом баладам властивий елемент чудесного, тобто в основі їх сюжету лежать певні анімістичні вірування. У наведеному прикладі душа дівчини живе в очеретині. Можемо стверджувати, що якщо в тексті є міфічні й анімістичні мотиви, то цей зразок належить до давніх часів. Але це ризиковано, оскільки ці мотиви могли ввійти до творів і на пізній стадії розвитку, забезпечивши потребу у фантастичному й незвичному. Також у цій пісні зображено картину з особистого життя, що часто зустрічається у баладі. Для балади характерний і напружений розвиток дії, як у згаданому прикладі: у зачині йдеться про рибалку, потім вводиться образ дівчини, яка розповідає про своє життя. На початку розповідь ведеться від третьої особи, що передбачає наявність слухача (орієнтація на слухача притаманна

баладам), але далі – від першої особи, героїня розповідає історію свого життя і смерті, свою трагедію. Оповідь від першої особи притаманна романсам, де немає орієнтації на слухача і де передаються емоції героя (ліричний компонент). Якщо і трапляється звертання, то до винуватця трагедії. У цьому випадку героїня звертається до рибалки, її розповідь адресована саме йому. Орієнтації на стороннього слухача немає, але в самому тексті він передбачений. Також сама смерть тут умовна: героїня сама ж говорить про те, що вона померла, що її «кохання і радощі живуть в очеретах». Це засвідчує саме романсові ознаки цього тексту. Та й на користь романсу свідчить відсутність дидактики у тексті, тобто тут наявне порушення звичаю без покари порушника, що не припустимо для традиційної балади.

Отже оповідь трагічного сюжету від першої особи, художня деталь – «гострий ніж», героїня – жертва нерозділеного кохання вказує на романсові ознаки цього тексту. У баладі наявний причинно-наслідковий зв'язок: злочин – покара та дидактика. В аналізованому тексті ці ознаки не наявні. Однак у цьому зразку є мотив чарівного перетворення, архаїчний мотив, властивий для балади; мотив вдовиного сина-звабника – фольклорний стереотип, властивий давнім жанрам, баладі зокрема. Це вказує на контамінаційний характер цього тексту.

Щодо наспіву поданого зразка, то він має типові ознаки ритмомелодики, характерної для народного романсу (будова наспіву у мажоро-мінорній системі, мелодичні ходи по тризвуках, поступеневі висхідні і низхідні рухи. тощо) .

Якщо звернути увагу на манеру виконання, то на тлі інших пісень, записаних у той самий час від цього гурту (с. Шабалинів Сосницького р-ну Чернігівської обл.), вона характеризується стриманістю та легкістю. Співаки з грудного регістру «перейшли» на мікстове звучання (в основному верхній голос), характерне звучання на змішаних регістрах. Тому можна дійти висновку, що ця пісня має відмінну жанрову природу від

інших творів з репертуару зазначеного гурту. Виконавці ідентифікують цей зразок, як «давню, жалісливу пісню». Це проявляється саме на рівні манери виконання. Отже, музична мелодика та манера виконання стають наріжними критеріями ідентифікації жанру. Попри народнопоетичні текстові характеристики, які засвідчують явище контамінації архаїчної балади та новітнього жанру жорстокого романсу, фольклорист має послуговуватися музичним субтекстом та, власне, інтертекстуальною складовою – коментарем виконавця. У цьому разі сприйняття пісні як «жалісливої» визначає функціональну її складову: розчулити слухача, заставити співпереживати, тужити за зведеною дівчиною-жертвою. Отже, усі ці ознаки схиляють ідентифікувати цей зразок як жорстокий романс.

Але складність із цим текстом полягає в тому, що всі ці варіанти постали на основі перекладу українською Я. Жарком поезії М. Лермонтова «Тростник», який вперше опублікований в альманасі В. Александрова «Складка» у Харкові в 1887 році. Це єдиний твір із ранньої творчості М. Лермонтова, який увійшов до фольклору. Автор використав відомий казковий сюжет про чарівну сопілку, що виросла на могилі дівчини, яку вбила сестра. Лермонтов романтизував цей міжнародний сюжет, дещо ускладнив і, як ми бачимо, досить вдало: цей твір широко використовується у народному репертуарі і російському, і українському.

Цікаво, що самі інформанти цю пісню ідентифікували як «давню», яку співали ще їхні бабусі. Тут виникає інша проблема, яка стосується дослідження творів, що постали на основі літературного зразка, але побутують за законами народного мистецтва. Чи вважати такі твори фольклорними, чи зараховувати їх до літературних? Це основна дилема, яка виникає при дослідженні романсу.

У монографії «Фольклорно-літературні зв'язки: компаративний аспект» С. Росовецький подає критерії, за якими розрізняється фольклор та література. Якщо наш зразок провести через ці критерії, то перевага буде

на боці фольклору. Йому притаманна «синтетичність форми»\* (єдність словесного та музичного текстів), «всенародність» (на відміну від «елітарності», властивій літературним творам, цей зразок записаний майже в усіх варіантах від мешканців села), «традиційність». Саме ця ознака забезпечила популярність аналізованого твору. Чому така велика кількість творів поетів-романтиків увійшла до народного репертуару? Саме завдяки використанню традиційних образів, сюжетів та народнопісенної поетики.

Питання авторства дуже складне й досі до кінця не вирішене. Вважати твір не фольклорним тільки тому, що він має автора, на нашу думку, не доцільно. Ще О. Веселовський зауважував, що, «як не занурюйся у його (народу. – *Х.Н.*) поетичні красоти, зрештою все ж таки зустрінешся з настирливим запитанням: але ж був якийсь перший складач епічної пісні?» [цит. за: 187; 28]. Можливо, у побутуванні фольклорного твору пам'ять про автора просто згасала, бо мода на автора прийшла тільки разом з літературою, розвитком писемності. Фольклорний матеріал виникав за певними законами. Як зазначав І. Франко, індивідуум «творить свою пісню з того матеріалу вражіннь та ідей, яким живе маса його земляків. Творячи її, він не стає і не може стати вище за інших, із скарбів своєї індивідуальної душі він в головних контурах не може зачерпнути ані іншого змісту, ані інших форм, крім тих, що становлять щоденну поживу цілої маси. Його пісня є, отже, якимось виразом думки, вражіннь та стремління цілої маси, і тільки таким чином вона стає здатною до сприйняття і засвоєння її масою» [215; 53]. Тобто це своєрідна колективна цензура, яку проходить кожен фольклорний твір.

Наступний критерій – «реалізація та поширення тексту за допомогою біологічних засобів комунікації, зберігання твору в пам'яті людини». Для представленого зразка характерна усна трансмісія (інформатори вивчили цей твір не зі збірника, а перейняли від старших односельчан чи родичів),

---

\* У лапках подано критерії, виокремлені С. Росовецьким («Фольклорно-літературні зв'язки: компаративний аспект». – К., 2001. – С. 26).

наслідком чого є наступні критерії – «варіативність» та «створення текстів діалектами». Кожен варіант має деякі лексичні відмінності чи незначні сюжетні варіації, а деякі значно відрізняються колізією від першоджерела. Візьмемо кілька полюсних варіантів для аналізу (див. табл. 1).

На відміну від інших варіантів, зразок №3 настільки модифікував, що фактично виник інший твір. Сюжетна канва вже інша, тут немає колізії, про яку йдеться в попередньому тексті (шабалинівському). Тут не введено образ звабника, відповідно і відсутній мотив вбивства. Але з'являється тема соціальної нерівності, яка в інших варіантах відсутня:

... Пішов же мій рибалка багатую шукать.

Твір ліризувався, втратив ознаки драматичності та епічності. Цей варіант має мало спільного з іншими зразками, особливо з літературним джерелом. Залишилося тільки обрамлення, а історія про трагедію дівчини відсутня.

А от зразок №2 має типове для жорстокого романсу закінчення. У цьому тексті рядок «...і трапилось два трупи, та не одна їм смерть...» є своєрідним маркером впізнавання жорстокого романсу. Цікаво те, що в оригіналі (у Лермонтова) образ трупа присутній:

Несчастную сгубил он,  
Ударив в грудь ножом,  
И здесь мой труп зарыл он  
На берегу крутом. [135; 270]

А от у перекладі Я. Жарка це зображено по-іншому:

Сказав...і зразу в груди  
Загнав мені свій ніж,  
Та ніччю біля річки  
Мене сховав тоді ж [170; 312].

І майже всі варіанти цього твору мають таке зображення цього мотиву. Але у зразку №2 типовий для жорстокого романсу розвиток подій. Тобто, по-перше, це образ «трупів». Жорстокий романс характеризується певним

натуралізмом і цей образ для нього є типовим, але, все ж, він більш характерний для російського жорстокого романсу. В українському жорстокому романсі ширше використовується слово «тіло»:

...Ти прийдеш уранці води набирати

І там моє тіло знайдеш [дод. № 4].

Також для жорстокого романсу притаманна смерть від кохання, про що часто прямо говориться у тесті:

...Усі люди ісказали,

Що погібшая душа

Із любови померла [дод. № 27]

Бо то каждый знати має,

Же з любости смерть буває.

Бо з кохання і з любости

Закриває земля кости [дод. № 40].

У варіанті №2 хлопець помер разом з дівчиною («козак з досади вмер»). Такий розвиток подій доволі частотний у жорстокому романсі:

І Ваня скочив до Галі в воду,

Щоб Галі парочка була.

І все замовкло, все затихло,

Лиш Ваня з Галею лежить... [дод. № 13]

Марусю, Марусечко,

Відкрий свої глаза,

Бо якщо не відкриєш,

Помру з тобою я [дод. № 18].

Отже, цей зразок (варіант №2) найбільше наближений до жорстокого романсу.

Цікавий варіант зі збірника О. Харчишин «Пісні з підльвівської Звенигородщини», який має тільки пару спільних строф з іншими зразками.

1. Рибалка молоденький край берега сидить,  
А очерет густенький від вітру шелестить.
2. Рибалка молоденький, прошу тебе не край,  
Не край мого серденька, жалю не завдавай.
3. Лежать вони обоє у шовковій траві,  
І ніж у неї у грудях, сопілочка в руці.
4. Рибалка молоденький край берега сидить,  
А очерет густенький від вітру шелестить.
5. Дівчата, ви, дівчата, ви – вишень білий цвіт,  
Ви гарним хлопцям не вірте і вірно не любіть [151; 197].

На відміну від ширшого сюжетного варіанту, у цьому зразку залишився тільки образ рибалки та смерть дівчини, причина якої із тексту не зрозуміла. Її можна тільки реконструювати за допомогою кінцівки-моралі. Тобто, дівчина полюбила хлопця і через це отримала «ніж в груди». Знаючи повний варіант, текст зрозуміліший, але у згаданому зразку вся колізія стосунків сестри та брата, вбивства звабником нещасної відсутня. Можливо, це пов'язано саме із втратою фрагменту тексту у пам'яті виконавця, а можливо, тут наявна контамінація. Щодо першого твердження, то воно пояснює нелогічність викладу (тобто, образ рибалки – потім «ніж у неї в грудях, сопілочка в руці» (у кого в неї – незрозуміло, так як образ дівчини не представлений) – знову рибалка – мораль). Щодо другого, то, наприклад, у багатьох жорстоких романсах в кінці є подібна мораль, чи, точніше, повчання:

Всім подружкам заказала:  
Не влюбляйтесь так, як я.  
Бо'д великої любови  
Приключается болізнъ.  
Од болезні єсть ворожка,  
Од любови – шлях-дорожка,  
Од болезні люде знають,

Од любови помірають [ дод. № 32].

Ой, подружко моя дорога,

Не люби того друга що я.

Він і з тебе, як з мене, насміється..

Та й зостанешся бідна, як я [ дод. № 68].

Ні в одному з варіантів подібної моралі немає, можливо, ця кінцівка прив'язалася з іншого твору.

Процес видозміни цього зразка дуже цікавий. На відміну від першоджерела в багатьох текстах з'являються нові мотиви. Наприклад, у наступному зразку присутній мотив розкаяння:

...Рибалка молоденький любов свою втопив.

Втопив і гірко плакав, прости мені, дівча,

Любив тебе я дуже – тепер ти не моя [дод. № 81].

Отже, на вище запропонованих зразках простежено, як авторський прототекст у процесі усної трансмісії та засвоєння колективною пам'яттю може генерувати нові різножанрові варіантні утворення. Таким чином, відбувається не лише процес фольклоризації, а й загалом твориться фольклорний продукт як такий.

Отже, ми дійшли висновку, що якщо літературний твір починає жити усним життям, він стає явищем фольклорним і вивчати його повинен фахівець-фольклорист. Тому ряд романсів, які мають літературне походження, ми все одно розглядаємо у контексті народної творчості та усної традиції. Як зазначав В. Гусєв, «коли пісня автора і композитора отримує масове розповсюдження, але виконується без змін, вона не може вважатися фольклорною, навіть якби імена її авторів були забуті, чи невідомі виконавцям. Але як тільки в її тексті і мелодії з'являються зміни – то її варіанти (не вона сама!) і є власне фольклор, хоча б вона і продовжувала жити у свідомості суспільства і самих виконавців з іменами

її авторів» [57; 21]. Тобто, варіативність вказує на фольклорну природу твору, незалежно від його генези.

Можливо, варто розрізняти романи літературного походження (які мають літературне першоджерело) та романи літературного типу (які склалися за літературними моделями, тобто з використанням літературного віршування, стилістики та образів романтичної лірики і т.д.). Тобто, жорстокий романс – яскравий приклад синтезу народної творчості та професійного мистецтва. Цей взаємозв'язок відбувається двома шляхами. Перший – усне життя текстів відомих авторів, другий – використання різних ліричних штампів з професійної творчості, стилістики романтичної лірики, що деколи внаслідок несумісності поетичного антуражу й натуралізму призводить до комічного ефекту.

Окрім народнопоетичних текстових характеристик, які засвідчують явище контамінації балади та новітнього жанру – жорстокого романсу, присутня роль музичного субтексту та супровідного нарративу респондента (коментар «жаліслива пісня» визначає функціональну її складову – розчулити слухача) як ідентифікаторів жанрової приналежності зразка – результату фольклоризації.

## **Висновки до розділу II**

Жорстокий романс та балада досить близькі жанри, але все ж мають певні диференційні ознаки. Вони іноді розробляють одні і ті ж сюжети, але різняться способом зображення.

У баладі домінуючий суб'єкт – етнос у цілому. Всі події у баладі зображуються у контексті традиційного бачення, тобто це своєрідний збірник ілюстрацій до зводу певних моральних законів, які показані від зворотного. Тобто, при зображенні героїв у баладі загальне значно переважає над індивідуальним; характер типізації визначається сімейним

статусом персонажів. У романсі все ж переважає індивідуальне начало. Жорстокий романс позиціонує особистісне начало у фольклорі. Герой романсу своїми вчинками декларує свободу вибору, свободу почуття, а от у народному традиційному розумінні «не може бути вільного почуття; воно або веде до одруження, або порушує його» [233; 39]. У романсі стверджується одна ідея – кохання понад усе. Звідси у романсі головна тема – тема кохання. Тобто для жорстокого романсу характерна монотема. А от у баладі широка тематична палітра.

Отже, у баладі превалює епічна домінанта, а у романсі – лірична, навіть коли у тексті просто оповідується про якісь драматичні любовні колізії, то через дії все ж проступає ліризм. Балада емоційно нейтральна, а у романсі зображуються гіпертрофовані пристрасті. Та й різняться ці жанри на рівні поетики.

Окрім того, балада та жорстокий романс диференціюються функціонально: дидактичне функціональне навантаження – раціоналізм, «здоровий глузд» (у баладі) та психотерапевтичне (компенсаторне) – ірраціоналізм, філософія кордоцентризму, акцентуація почуттів (у жорстокому романсі), – що визначає художнє освоєння теми.

## РОЗДІЛ ІІІ

### ПОЕТИКАЛЬНИЙ РЕСУРС НАРОДНОГО РОМАНСУ

Жорстокий романс – жанр, особливість якого полягає у своєрідному синтезі жанрових принципів балади, ліричної пісні та романсу. Однак, має він і свої особливі ознаки, за якими вирізняється з величезного масиву народної лірики. «Романс виник як потреба виразити душевний стан людини, який став більш складним, ніж раніше. У такій пісні, у її сюжетних ситуаціях більше індивідуальних особливостей; у ній більшою мірою виражається не почуття взагалі, а саме те почуття, яким перейнята окрема людина, саме така ситуація, в яку попала окрема особистість – герой чи героїня пісні» [234; 44]. Тобто, романс розкриває почуття, переживання індивіда. Звідси у романсах отой особливий ліризм, надрив почуттів, гіперболізація. Все це відобразилося на поетичних засобах та образах жанру.

#### 3.1. Мотивна парадигма народного романсу

Основна тема жорстокого романсу – нещасливе кохання. Вона реалізується у різних сюжетних ситуаціях, які можна типізувати через виявлення константних мотивів. О. Веселовський у праці «Поетика сюжетів» (1940) під мотивом розуміє найпростіші формули, які могли створюватися у подібних побутових умовах у різних первісних племен незалежно один від одного. Вбачаючи у мотиві саме подієву формулу, науковець таким чином пов'язує мотив і сюжет. Тобто, сюжет утворюється із певного складання мотивів, які є найпростішими одиницями. Б. Путілов, розвиваючи думки О. Веселовського, зауважував, що «мотив є не тільки

елемент, складник, що конструює сюжет. У відомому сенсі епічний мотив програмує і зумовлює сюжетний розвиток. У мотиві так чи інакше заданий цей розвиток. Мотив володіє моделюючими якостями» [182; 149].

Багато дослідників (Б. Путілов, Є. Мелетинський, І. Силантьєв та ін.) вказують саме на сюжетотвірну природу мотиву. Так, мотив залежить від сюжету, він може існувати тільки в його складі. Однак «сюжет і мотив мають відмінну властивість: якщо в основі сюжету лежить синтагматична структура, то мотив за своєю природою парадигматичний; якщо сюжет перш за все формальна категорія, то мотив є категорією змістовою. Відповідно, основу мотивного фонду становить набір семантичних універсалій (якими б причинами – психофізіологічними, соціальними, культурними – ця універсальність не була зумовлена)» [154; 240]. Безперечно, жорстокий романс як жанр народної творчості, хоча і дещо відмінний від класичної народнопісенної творчості, теж користується цими семантичними універсаліями. Однак варто наголосити, що у межах романсового жанрового канону формуються свої власні семантичні універсалії, вмотивовані функціональним спрямуванням жанру, які формують мотивну парадигму романсу. Встановивши основні мотиви, ми зможемо з'ясувати, що зберігається, а що з'являється у піснях нового творення.

Мотив є одним із найскладніших предметів дослідження, оскільки його складно вловити і визначити. Іноді він співпадає із темою, з мотивфемою, це своєрідні мотивно-тематичні блоки, які для зручності ми будемо називати просто мотивами, тобто певними повторюваними, стійкими одиницями. Варто відзначити, що ці одиниці мають тричленну будову: суб'єкт – дія – об'єкт, де будь-який елемент «може бути замінено, але при цьому відбувається не руйнування мотивів, а поява аломотивів» [96; 35].

Гіпертема романсу – тема кохання. Чи то просто лірична сповідь, чи зображення трагедії, спричиненої коханням, це у більшості історія нерозділеного або ж втраченого кохання. У жорстокому романсі втрата цієї

любовної єдності призводить до смерті. Смерть у романсі безпосередньо пов'язана з мотивами *вбивства* та *самогубства*, які найчастотніші у цьому жанрі. Проте, є низка текстів, де героїня вмирає від туги за милим:

Т.- I

Ах доктор, доктор, я больна,  
Моя болізнъ неіслечима.  
В моєй груді любов горить,  
Она навек меня зсушила [дод. № 25].

Т.-II

Знаць він деvушек не любить,  
Знаць він мене та й забув,  
Розійшлась наша надія,  
Розійшлась наша любов,  
Серце кров'ю обіллеться,  
Грудь накриють полотном [дод. № 30].

У цьому тексті (Т.-II) саме фраза «грудь накриють полотном» вказує на смерть дівчини. Далі, за текстом, розповідається, як над нею стояли «попи з дяками», і опис її похорону, де зображується, як на цю трагедію реагує все довкілля:

До кладовища доносили –  
Розтворились ворота.  
Стали її й у гроб класти –  
Розов'ялася трава.  
Стали її в землю класти –  
Заговорила вона... [дод. № 30].

У цьому тексті художній паралелізм сприяє глибшому образному розкриттю емоційного стану людини, спричиненого трагедією. Мотиви причинно-наслідкового зв'язку «людина-природа» є архаїчними та породженими релігійними уявленнями. Сюжетна розв'язка містить своєрідний «мотив епітафії», який є частотним у жорсткому романсі.

Героїня хоче, щоб усі знали, чому вона померла, оскільки її смерть – підтвердження її кохання, вірності та й своєрідне повчання іншим – «до чого доводить любов»:

Хто грамотний прочитає,  
 Чого дівка помира.  
 Помира наша надія,  
 Помира наша любов [дод. № 30].

Схожий мотив ми бачимо і в інших текстах:  
 На гробі чорний хрест, а на хресту підпись єсть,  
 Хто не знає, прочита, чи мамаша померла.  
 Померла наша Машура, померла наша любов.  
 Усі люди ісказали, що погібшая душа  
 Із любові померла [дод. № 27].

Мою могилу засадіте турецьким крепким табаком,  
 Ей, а на могиле напишите, что я гуляла з дураком [дод. № 41].

Цікаво, що у деяких зразках, де дівчина страждає через кохання і помирає, про її самогубство прямо не говориться, але з тексту можна зрозуміти саме про таку причину її смерті:

Постав мені хрест дубовий в степу край дороги;  
 Продзвонять дзвоники поштові, мене поховають,  
 І вишную мені пам'ять сови заспівають [дод. № 33].

Тобто, тут відображений звичай про заборону відспівувати і ховати самогубців на кладовищі. Тобто, те, що її поховають край дороги і сови заспівають вічну пам'ять, дозволяє зробити висновок про самогубство. Таких текстів, де прямо не йдеться про самогубство небагато. Закодоване самогубство притаманне текстам ранішим, де більше проявляються ознаки традиційної балади, чи пісні про кохання. Пізніші зразки характеризуються безпосереднім зображенням таких дій.

Мотив самогубства часто пов'язаний з мотивом *зради*. Тут своєрідна причинно-наслідкова дія: милий зрадив – дівчина втрачає сенс життя і вбиває себе. Кохання – це єдина цінність у жорстокому романсі, тому, коли воно руйнується, то життя втрачає свій сенс, воно спустошене. Тому всі дії героїв, за логікою жанру, абсолютно вмотивовані. Своєю смертю героїня хоче довести істинність свого почуття, вірність своєму слову:

Пойду ж я утоплюся, де в морі нема дна,

Пускай, подлец он, поверит, шо клятві я верна [дод. № 7].

Тобто, наявність певного мотиву продукує вибір іншого. У цьому випадку мотив зради → мотив самогубства. Втрата одного із елементів сюжетного ланцюга призводить до втрати наступного.

У деяких текстах героїня чинить самогубство не тільки, щоб довести своє почуття, а щоб покарати зрадника:

Знайдеш моє тіло, згадаєш про мене, згадаєш про нашу любов,

Згадаєш про наше велике кохання, і жаль тобі стане за мнов [дод. № 6].

Самогубство у жорстокому романсі – це «захист особистої честі, єдиний спосіб довести цю честь і вірність коханому» [233; 44].

У таких текстах завжди зображується, у який спосіб героїня/герой чинять самогубство. Цікаво те, що у романсах простежується певна гендерна особливість у розвитку колізій. Для жіночих образів більшою мірою притаманне самовбивство. У більшості випадків героїня топиться. Однак це не єдиний спосіб розв'язання подібного задуму. У наступному зразку знаряддя вбивства – отрута:

...Десяток коробочок спичек

У теплій воді розвиду,

Тода я отраву прийму [дод. № 17].

Піду в аптеку, спросю я яду.

Оптекарь яду не дає.

Скажи, дівчонка, серденько моє,

Що за печаль у тебе є? [дод. № 14]

Зустрічаються тексти, де художньою деталлю, яка вказує на самогубство є револьвер:

Тихо, тихо дзвони дзвонять – милий мій вінчається,

Дай, подружка, револьвера – життя моя кінчається [дод. № 19].

Або ж «ножик», «кінжал» тощо:

Тоді вбежала я в квартиру,

Схватила ніжик із стола

І прямо в груди собі вонзила,

І не оставила сліда [дод. № 15].

Якщо повернутися до студій про самогубство, то цікавим є спостереження психоаналітиків з приводу різноманітності способів скоєння самогубства. З. Фрейд висунув версію про те, що різні способи здійснення самогубства можуть представляти виконання різних сексуальних бажань, що давно відомо всім психоаналітикам (отруїтися = завагітніти; втопитися = виношувати дитину; кинутися вниз з висоти = народити дитину). На думку вченого, людина, здійснюючи суїцидальний акт, одночасно вбиває об'єкт, із яким ідентифікувалася і, по-друге, вона звертає на себе бажання смерті, спрямоване іншому. Подібне ми спостерігаємо у жіночих жорстоких романсах.

А от у текстах, де суб'єктом авторства є чоловік, і оповідь ведеться від ліричного героя чоловічої статі, відтак такі тексти ми ідентифікуємо «чоловічими жорстокими романсами», мотив самогубства майже не зустрічається. У таких зразках герой може страждати через нерозділене кохання, через зраду, але він шукає інший спосіб розради:

Тепер я готов присягати,

Що не вийду з тої хати;

Нехай ведуть мене на згуду,

А без тебе жити я не буду.

Нехай мене виганяють,

Кийом боки облатають,  
 А я буду з того сміятись,  
 Тебе завше дождатись [дод. № 73].

У цьому тексті є згадка про вигнання, ізгойство, що у давнину було покаранням громади за найбільший злочин, на яке прирікали паліїв, убивць, звабників чужих жінок. Це свідчить про заборонене кохання, на яке наважився герой та заради якого ладен втратити життя, правове існування в межах своєї громади.

В наступному зразку зображено забуття коханої через оковиту:

А я край віконці сижу та й сумую,  
 Та й дрібними сльозами ллю.  
 Порвались ботинки, розсипались шпилькі,  
 Подбори під ногу пішли,  
 Остались резинки, тай ті у подчинки,  
 Ой горенько в світі мені.  
 Пропала надія, розбилась сулія,  
 Горілочки нема,  
 Було спів відерця, пече коло серця,  
 Ой горенько в світі мені [дод. № 69].

Все ж у чоловічих текстах, у порівнянні з жіночими, мотив зради частіше поєднаний з мотивом *убивства* і розгортають мотивему любовного трикутника.

І що я бачу під віконцем – моя Галинонька сидить,  
 А біля неї на кроваті мені невидимий лежить.  
 Іще я глянув у віконце і трохи з жалю я не вмер,  
 Іще раз глянув у віконце і в руці стиснув револьвер.  
 Роздався вистріл з револьвера, Галина впала на кровать,  
 А той невидимий схватився і став Галину цілувать [дод. № 21].

З переулка пара показалаь, не повірив я своїм глазам.

Шла вона, к другому прижималась, і он прижал її к своїм губам.

Скоро мисль покинула головушку, із кармана витавив наган,

Три рази я вистреліл в любімую, і труп упал її к моїм ногам [дод. № 22].

У жорстокому романсі переважає образ рефлексуючої героїні. А от чоловічий образ більше постає як антигерой. Мотив убивства реалізується через чоловічий образ. Убивство у жорстокому романсі має кілька сюжетних мотивацій: убивство за зраду (як у вище наведених прикладах) і вбивство за відмову у коханні:

В перший раз у житті молодому

Ти про щирю любов запитав.

На це я нічо не сказала,

Бо була я сама молода,

Любувалась красою, природой,

Бо хотіла ще жити сама.

Я помітила лезо блискуче,

Гострий ніж у очах промайнув,

Він ударив мене просто в груди,

І ніж гострий в груді потонув [дод. № 2].

Інший варіант цього романсу ми записали на Чернігівщині у м. Ніжин:

Милий винув тут ножик блєстящий

І сказал: «Жизнь окончу твою,

Єслі жить ти со мной не согласна,

І не веріш как крепко люблю»

Закривая глаза я сказала:

«Не піду більше в верби гулять,

Якби знала з тобой не встречалась,

Чим тепер у могилу лягать» [дод. № 1].

Однак є тексти, де мотив вбивства розгортає жіночий образ. У зразках йдеться про вбивство дитини через коханця:

«Вот послушай-ка, мілая Надя, что нам нада з тобою купить: Модне плаття, і шляпу, і туфлі, а ребьонка нам нада убить».

«Что ж ти, Вася, остав хоть ребьонка!» – серце билося в Наді в груді.

«Но довольно тобі притворяться, на вот ножик, бери і коли!».

Надя тихо к кроваті підходить, а уж дівочка встала, не спить.  
«Мама, мама, ти, мілая мама, что за дядя на стулі сидить?»

«Это, доченька мілая, папа, только, доченька, папа не твой...»  
И в малюточку ножик вонзіла – только вскрикнула дівочка: «Ой!»  
[дод. № 42].

Або ж вбивство дитини покинутою дівчиною. Милій зрадив і покинув, дівчина не витримує горя і вбиває або ж ненависну дитину, яка нагадує батька, або ж себе разом з дитиною:

Прийшла к морю синяму, важко іздохнула.

Сина к сабе прижала, в море утанула [дод. № 46].

Поїхав миленький на Україночку,  
Залишив Олюсі маленьку Зіночку.

А Зіночка росла, а Оля плакала,  
Взяла револьвера, Зіночку стратила.

Зіночку стратила, ще й п'ятирічну,  
Попалася Оля в тюрму вічну [дод. № 44].

Мотив убивства в жіночому жорстокому романсі (саме вбивства дитини) розглядається у знаковій площині: лірична героїня вбиває дитину через коханця, що тотожне самогубству.

Однак є тексти, де героїня дитину залишає, а себе все ж убиває:

А сам уехал, меня бросил,  
Ой ще й малютка на руках.

Ой ще й малютка на руках,  
А ту малютку звать Альошка,

Ой ще й похожа на его.  
 Ой ще й похожий на его,  
 Ой ще й похожий, так похожий,  
 Ой ще й улыбочка его.  
 Ой ще й улыбочка его,  
 Ой я возьму я й ту малютку,  
 Ой понесу сестре родной.  
 Та й понесу сестре родной,  
 Ой ти сестриця, мать родная,  
 Ой воскормі мойо дітьо.  
 Ой воскормі мойо дітьо,  
 А я пойду, я й утоплюся,  
 Ой протів милого двора [дод. № 47].

Отже, як ми побачили, мотиви вбивства і самогубства мають численні сюжетні реалізації у текстах жорстоких романсів, у багатьох текстах вони є основою сюжетного розвитку. Однак ці мотиви можуть бути складовою мотивної синтагми з іншим сюжетним ядром. Наприклад, мотив самогубства часто стоїть поряд з мотивом зради. Але, на відміну від розглянутих прикладів, є зразки, де сюжетотвірним є все ж мотив зради, а не самогубства:

Поломав священну клятву,  
 А сам женився на другой.  
 Женись, женись, друг любезной,  
 Дазваляю я тебе ...  
 ... Будеш милой в церкву ехать  
 За мной младой заезжай.  
 Накладуть на нас веночки  
 В адно времечка с тобой.  
 Тебе, милый мой, на врем'я,  
 А мне младой навсегда.

Будеш, милой, с церкви ехать  
 На могилу заезжай [дод. № 37].

У таких текстах мотив самогубства зображений як ліричне висловлювання, без прямого зображення таких дій та способу їх втілення. У цьому зразку цікавим є мотив переходу межі світів. Тобто, «люди накладають вінок» – перехід між світом живих і померлих (героїні-самогубці вінок накладають «навсегда»); неодружених і одружених (милому – «на врем'я»).

Також мотив самогубства, що реалізується у тексті тільки певним висловлюванням, без розгорненого зображення, можна зустріти у зразках, де герой вмирає услід за коханою:

Марусю, Марусечко, відкрий свої глаза,  
 Бо, якщо не відкриєш, помру з тобою я [дод. № 18].

Серед жорстоких романсів можна зустріти ряд текстів, де хлопець, дізнавшись про смерть милої, вирішує «піти» услід за нею. Можливо, у таких текстах своєрідна рефлексія ідеї андрогіна, тобто цілісності чоловіка і жінки, що лежить в основі давнього звичаю – після смерті чоловіка приносити в жертву і жінку. Так і в цих текстах: один із закоханих вмирає – інший не бачить іншого виходу, окрім як бути назавжди разом, що можливо тільки через смерть:

Та як не хочеш говорити, помру за тобою.  
 Та шо ти умреш ізвечора, а я завтра вранці,  
 Та нехай же нас поховають в одній трунці й ямці [дод. № 29].

У жорстокому романсі єдина цінність – це кохання, і життя обривається разом із розбитим коханням. Життя у романсі не має ніякої цінності, життя саме без кохання, тому у ньому і превалюють оці трагічні мотиви вбивства і самогубства через нещасливе кохання. Якщо це почуття зражене, розбите, то єдине правильне і можливе рішення – це смерть. Причини втрати кохання можуть бути різними, це все програється у романсах, а от рішення одне. Якщо хтось зрадив, покинув – помирає

зраджений, покинутий, а коли кохання втрачене для обох – вони разом повинні і померти. Тобто, в аксіології жорстокого романсу життя і кохання рівноцінні величини, відповідно – нелюбов = смерть. Тому мотиви вбивства, самогубства є одними із головних у жорстокому романсі і часто стоять поряд з мотивом зради та розлуки.

Однак, самогубство героя після смерті коханої у деяких текстах може бути зумовлено розкаянням. Дівчина помирає, бо милий її покинув, зрадив, а хлопець, дізнавшись про смерть милої, розуміє свою провину і гине разом із коханою. Мотив самогубства по-різному втілюється у таких зразках. Для прикладу наведемо уривок із тексту, де зображено цей мотив:

Як прийшов Ваня, сів біля столу стаканчик чаю допивать,  
Глянув в віконце на кустик рози і гірко плакати почав:  
«Ой, де ж те личко, де ж ті губки, що я при зорях цілував?»  
Дивиться Ваня – Галя побігла туди, де в'яжуться човни,  
Скочила в воду – і все затихло, знайшли прихиллячко собі.  
А Ваня ходить по бережечку, вийняв хустинку з рукава,  
Кинув у воду і промовив: «Візьми, Галуню, це твоя.  
Прикриєш очі, ще й біле личко, щоб не ятрила тя вода», –  
І Ваня скочив до Галі в воду, щоб Галі парочка була [дод. № 13].

Тут мотив самогубства має два втілення. Перше – мотив зради + мотив самогубства (жіночий образ), друге – мотив каяття + мотив самогубства (чоловічий образ).

У складі причинно-наслідкового ланцюга мотив самогубства може поєднуватися не лише з мотивами зради та розлуки. Є тексти, де хлопець чинить самогубство через нерозуміння батька, точніше через неотримане благословення:

Шо у нашій деревенці, у веселой слободі,  
Восімнадцять год мальчішка, не жонатий – холостой,  
Він задумав ожениться, благословеннячка просить:  
«Позволь, позволь, мой папаша, кого люблю, того взять!»

Отець сину не повірив, що на світі любов єсть:

«А на світі любов разна, можна кожнующю любить».

Одвернувся син заплакав, пішов в зелен сад гулять,

Пішов лісом, пішов темним, по дорожці столбовой,

Вийняв шаблю, вийняв гостру тай зарізавав сам себе... [59; 93].

Цей текст поєднав у собі і романсові, і баладні ознаки. Заборонене батьками кохання частіше зустрічається у баладі, та й «гостра шабля» – поширене знаряддя вбивства у баладах. Це ймовірно перехідний текст, який поєднав у собі риси цих двох жанрів.

У жорстокому романсі кохання часто зображується як хвороба. Хвороба саме від кохання, яка спричинює смерть:

Бо'д великої любови

Приключается болізнъ [дод. № 32].

Поряд з цим нерідко наявний образ лікаря і відповідно «больниця»:

До чого проклята любов довела,

Через миленького в больницю лягла [дод. № 26].

Привезли її в лікарню, зложили на кровать,

А доктора, сестриці давай її спасать [дод. № 20].

Як і в традиційній пісенності у романсі зустрічається мотив *звabлення*.

Однак у романсах він втілюється з іншою стилістикою, яка притаманна цьому жанру :

Ой де ж той цвіточок дівався, що долину украшав?

Ой, де ж ой дружок женихався, що словами улещав?

Улестив милий, не добрий, я й ввирала на речах;

Сам поїхав, мене бросив, ще й маненьке на руках [дод. № 48].

Ой як було мені літ дванадцять,

То я й не знала нікого,

А як настало вісімнадцять,

Я й полюбила одного.  
 Я й полюбила його вірно,  
 А ще й походочку його.  
 Миленький їхав, мене кинув,  
 Та ще й дитиночку його [61; 117].

Наявний у жорстокому романсі і мотив *інцесту*. Але його реалізація в тексті романсу інша, ніж у традиційних жанрах, зокрема у баладі. Як відомо, у баладі інцест зображується у трьох тематичних циклах: балади про вдову і її наречених, які виявились її синами; шлюб між сестрою і братом; брати-розбійники і невпізнана сестра. Мотив інцесту у баладах розгортається паралельно з мотивами невідання та невпізнання. А от у романсі – це деструктивний елемент, герої знають про свій кровний зв'язок, тобто порушують табу свідомо.

Нам вдалося віднайти тільки тексти, де зображуються стосунки між братом і сестрою:

Кончив курс своєї науки	Ой сестра із жалості сказала:
І в батьківській дом попав.	«Ой люблю, братец, тебе».
Тай спросив в отця благословення,	Ох внізапно дверь растворилась,
Котрого отец мене не дав.	Туда вошел родной отець,
Ой друзья, пред вами дознаюся,	Ой свірепо глаза разгорелісь,
Сестру родну я полюбив,	І громкім голосом скричал:
Ох всегда преследував за нею,	«Ой ви, діти, ви мої родніє,
Всегда к любов єя склоняв.	Зачем пролілі кров мою.
Ой однажди зайшов к сестре в	Ой син, мой син недосужной,
спальню,	Зачем сестру ти полюбив,
Тихонько двері растворив,	В чужих ти дєвок не влюблявсь,
Тай упав пред нею на колєні	А сестру родную полюбив»
І сказав: «Сестра, люблю тебя!»	[43; 208].

Подібний сюжет зустрічається і в російських зразках. Але серед варіантів можна побачити різну сюжетну розв'язку. Наприклад, в одному із текстів батько вбиває сина, а дочку прощає; в іншому – дочка була вагітною і батько відправляє її в монастир, а сина на каторгу. Можливо, у процесі усної трансмісії кінцівка у поданому тексті втратилася.

Мова тексту вказує на російське походження цього тексту. Можливо він занесений із Росії. Однак, є ймовірність, що він самостійно розвився на теренах України внаслідок фольклоризації літературного зразка, оскільки літературним джерелом цього твору є вірш Ф. Глінки «Песнь узника».

Як і в традиційній епіці у романсі зустрічається мотив провидіння. Однак він входить до дещо відмінного сюжетного ланцюга. Епічний сюжет будується на заданій колізії. Тобто, передбачення конфліктної ситуації і готовність героя до неї – невідворотність зіткнення героя з передбачуваними ворожими силами – обов'язковість богатырського подвигу. Б. Путілов визначає у цьому зв'язку такі опозиції: ««віщий сон пророкує герою біду – герой не вірить в провіщення» та «жінка просить героя залишитися, так як боїться здійснення сну – герой, не зважаючи на її прохання, іде». З першою половиною опозицій пов'язане уявлення про таємничі сили, здатність передбачувати події і попередити про них, про віще знання, яким наділені у фольклорі жінки і про роль жінки, як передавача такого знання... Друга частина опозиції показує, що герой, діючи наперекір провіщенню, таким чином виявляє свою приналежність до богатырства. Відношення до провіщення – це один із способів його ідентифікації» [184; 182 ].

Подивимось, як цей мотив реалізується у романсі. Пророцтво тут відбувається переважно не через сон, як в традиційній епіці, а через циганку, або ворожку. Здатність передбачати залишається за жіночим персонажем, однак в епосі жінка – передавач віщого знання, сама вона не може передбачувати, а в романсі – це конкретний персонаж, а саме циганка-ворожка, яка володіє цим знанням:

Циганка як циганка, уміла ворожить,

Раскинула всі карти, боїться говорить [дод. № 43].

У всіх текстових варіаціях її пророцтво збувається. Але поведінка героїні різна. В одних текстах вона не вірить словам, але надалі переконується у їх правдивості. Інколи ця невіра зображується на початку тексту, а далі за сюжетом доводиться правдивість слів циганки:

А говорять: цигане брешуть,

А говорять: цигане врут.

Мені циганка говорила:

«Кого ти любиш, то забудь».

Я від циганки убіжала,

Біжала рощою густой,

В одну я церкву убіжала,

А там вінчався милий мой [Дод. № 16].

У інших текстах (наприклад, де циганка віщує смерть під час шлюбу) дівчина вірить пророцтву і намагається дотриматися поради, однак, як тільки вона порушує пересторогу, відразу гине. У романсі мотив провидіння має моделююче значення, навколо нього будується основний конфлікт і його подальше розв'язання.

Іноді мотив провидіння реалізується у тексті через сон, який бачить сама героїня:

Однажди мнє приснився ужасно страшний сон,

Как будто мой мильоночек женився на другой.

А я над сном сміялася при світє ярко дня,

Не може ето статься, шоб он сменил меня.

Но сны мої збулися вдруг ранньою весной,

І едет мой мильоночек с красавицей-женой [Дод. № 7].

Одним із константних мотивів романсу, а особливо у текстах, де через монолог героїні зображуються всі події і її переживання, є мотив докорів:

Ой нашо ти ходив на свідання,

Ой навіщо подарки носив?  
 А тепер ти мене покидаєш,  
 Нащо ж ти моє серце ізвів? [Дод. № 3]

Навіщо мене покидаєш, подругу мою полюбив.  
 Поранив ти моє серденько, навіки мене залишив [Дод. № 58].

Навіщо я вас полюбила?  
 Не знала я бідна сама,  
 Що в тебе є інша дівчина,  
 О, Боже, нещаслива я [Дод. № 59].

Вспомни, вздумай, друг любезнай  
 Пра маю прежню любов.  
 Как ми с тобой абещались  
 Вечно друг дружка любить.  
 А теперя что случилось?  
 В один час любов змінив.  
 Поломал священну клятву,  
 А сам женился на другой [Дод. № 37].

Аналіз мотивної будови романсу дозволяє виявити достатньо обмежений і стабільний набір мотивно-тематичних блоків. Ми вище розглянули найчастотніші із них. Але назви цих сталих одиниць умовні, та їх перелік не остаточний, оскільки ми виходили із наявного матеріалу. Найбільш стереотипний набір мотивів у жорстокому романсі можна змалювати у наступній сюжетній схемі: *зрада / розлука/ туга – вбивство / самовбивство – настанова / каяття*. Тобто, завжди така сюжетна конструкція: негативна дія стосовно героя – переживання героя – смерть.

Цікаво, що мотив самогубства, не зважаючи на те, чи є він сюжетним ядром, чи ні, майже завжди поєднується з мотивом зради. У романсі

простежується певна стереотипність набору мотивів, однак їх порядок у сюжеті нестабільний.

Але одне можна сказати точно: у жорстокому романсі завжди зображуються негативні стосунки. Це, ймовірно, зумовлено негативною атмосферою, яка панувала у суспільстві у період ствердження цього жанру.

Відсутність мотиву самогубства, або вбивства призводить до втрати основної сюжетної характеристики жорстокого романсу – смерті, кровопролиття. Такі тексти переходять до жанрового різновиду – пісня-романс. Тобто, наступна синтагма мотивів: *розлука / зрада / туга – докори / настанова*.

Є тексти, які в основі мають один із мотивів, наприклад, ліричний монолог побудований у формі звернень до винуватця страждань, тобто мотив докору пронизує увесь текст. Як от у романсі «Стоїть дівча над бистрою водою» [Дод. № 61]. Однак, цей зразок має експозиційну частину, у якій є потенційний мотив самогубства:

Стоїть дівча над бистрою водою,  
 Стоїть дівча, та й тихо говорить:  
 Бистра вода, возьми мене з собою,  
 Бо я не можу на цім світі жить [Дод. № 61].

Цей мотив не є розгорнутим і відповідно не є сюжетотвірним. Не зображена у тексті і причина розлуки з милим. Страждання героїні передані через звернення до коханого, через докори («скажи нащо тебе я полюбила // скажи нащо я ввірилась тобі»; «коли б ти знав журбу мою та муку // коли б ти знав, що я пережила» тощо).

Іноді у тканині романсового тексту може бути своєрідний «мотив прокльону». В аксіології романсу найвища цінність – цілісність кохання. Тому руйнування цієї цілісності позбавляє сенсу життя, а ініціатор такого руйнування засуджується:

Той хлопець, що дівчину зрадить,  
 Він має в своїй голові.

Він буде навіки проклятий,  
І місця не знайде собі [Дод. № 59].

Хто був причиною розстання мого,  
Щоб мій весь смуток упав на нього!  
Щоб мої сльози упали на нього,  
Щоб він не бачив сонця ясного! [Дод. № 56]

Бог тя скарає за кривду мою,  
Як не тепер, то в майбутнім життю [Дод. № 51].

Тематика кохання у текстах жанрового різновиду «пісня-романс» розгортається через мотиви *розлуки, туги, зради, докорів*.

Отже, народний романс творить свій власний набір семантичних універсалій, які формують мотивну парадигму цього жанру. Різні комбінації мотивів відбуваються у межах жанрового канону романсу.

### **3.2. Особливості композиції і художніх засобів народного романсу**

У межах художнього твору композиція як принцип чи закономірність виявляє себе універсально на всіх мікро і макрорівнях – сюжетно-мотивному, системі тропів, ритмічному тощо.

«Основне призначення композиції народної ліричної пісні, – справедливо відзначає С. Г. Лазутін, – щоб якомога глибше висловити певний ідейно-емоційний зміст, правдивіше й яскравіше передати думки, почуття її ліричних героїв. І треба сказати, що в народній ліричній пісні протягом віків виробились і виявились дуже стійкими досить розмаїті форми і засоби її побудови, що цілком відповідають своєму основному призначенню» [130; 202].

О. І. Дей провідними принципами пісенної композиції вважав:

1. Принцип об'єктивно-логічної та асоціативної послідовності розміщення зображуваних подій, думок чи переживань. У них домінує автологічний стиль. Динаміка послідовності може бути прямою і зворотною (рух від нас і до нас, зліва направо і справа наліво, хронологічно і анахронічно).

2. Принцип поляризації, побудови на основі зіставлення протилежностей, двокрайніх стереотипів.

3. Принцип виділення одиничного, або акцентування, що виявляє себе в різновидах: виділення предмета з ряду, з маси і загострення певних його сторін, рис, нагромадження якості, дії тощо [64; 53].

Народний романс теж використовує принципи композиції, на основі яких виробились основні моделі пісенних структур та композиційних типів.

Серед української народної пісенності зустрічаємо багато зразків, що являють собою об'єктивний послідовний опис події в її зовнішньому розвитку, констатаційну передачу спостереження над нею. Композиція природно-подієвої послідовності, як правило, відтворює поступальний хід дії в часі, хоч у тексті можуть перехрещуватися різні часові форми (минула, теперішня і майбутня) та види (доконаний і недоконаний). Така композиція притаманна романсам баладного типу. У таких текстах епічні та ліричні елементи перехрещуються. Хоча події і зображуються у їх поступальному розвитку, вони подаються через призму почуттів героя. Як от у зразку «Одного разу я пізенько» [дод. № 21]. У цьому тексті в монологічній формі розгортається трагічна ситуація, а саме вбивство через ревності. На відміну від балади, де від третьої особи оповідується якась трагічна ситуація у її поступальному розвитку, у наведеному зразку відбувається хронологічне розгортання подій, подане через призму почуттів героя.

Композиційний принцип послідовності може бути заснований на психологічному паралелізмі. У традиційній пісенності широке використання психологічного паралелізму «зумовлено специфікою її змісту, наявністю в ній, з одного боку, образів символічних, природних, а з

іншого – образів реальних, людських. Особливість цього принципу в народних піснях виражається в тому, що між двома картинами (символічною і реальною) існує стійкий, абсолютно певний зв'язок» [115; 209]. Психологічний паралелізм зустрічається і в романсах:

Ой, де ж той цвіточок дівався,  
Що долину украшав?  
Ой, де ж ой дружок женихався,  
Що словами улещав? [дод. № 48]

Ой є на небі зірок багато,  
А світить місяць лиш оден.  
Ой є на світі хлопців багато,  
А в мене милий лиш оден.  
Якби ти місяць, якби ти ясний,  
То ти б щовечора світив;  
Якби ти хлопець, хлопець хороший,  
То ти б щовечора ходив [93; 436].

Ой на горі верба рясна  
Додолу схилилася.  
Чом мій милий такий гарний,  
Що я в нього влюбилася? [93; 446].

Варто зауважити, що у романсах паралелізм не такий частотний і він радше використовується як своєрідний зачин. У таких випадках він не є аналогією до сюжетної ситуації, а лише своєрідним камертоном, що настроює й готує співака й слухачів у певному емоційному ключі. В цьому – головна смислова та композиційна роль такого зачину.

В моєму саду астри білі  
Схилили головки в журбі.  
В моєму серцю гаснуть сили,

Чужою стала я тобі [дод. № 52].

Ой ти, пташка, ти кукушка

Вище садика куєш,

Ти прилежня дівчинка

Под окошечком стоїш [дод. № 30].

У народних романсах,

Одним із поширених і досить простих способів упорядкування образів є композиція послідовно-асоціативного ланцюга. Система образів при асоціативно-ланцюговій композиції в переважній більшості випадків складається так, що головна увага зосереджується на останньому, він стає своєрідним фокусом зображення, несе найбільше емоційно-змістове навантаження. Таким є й заключний образ у піснях, основою структури яких є ступеневе звуження образу. У російській фольклористиці цей засіб будови пісень описав Б. М. Соколов у книзі «Экскурсы в область поэтики русского фольклора». Проте чи не першим у слов'янській науці охарактеризував цей композиційний засіб І. Франко у розвідці «Із секретів поетичної творчості». Розглядаючи поетичну градацію, він спиняється на тому її виді, при якому шлях асоціації йде не від одиничного до цілісного, від вузького до ширшого, а навпаки. «Часто, щоб досягнути надзвичайний ефект, збудити напруження нашої уваги, – пише І. Франко, – поет поступає протилежно, веде нас від цілості до часті, відси до ще меншої часті і так далі, аж до якоїсь дрібної точки, в котрій, власне, чи природно, чи тільки переносно лежить уся увага його твору. Є се так названий зфранцузька пуант (pointe), так сказати, вістря, яким кінчиться твір» [216; 63-64.]. Ілюструючи це положення поетичним малюнком із Шевченкової «Хустини», Франко відзначає, що така структура зустрічається в народних піснях набагато частіше.

Ступеневе звуження образів – один із давніх композиційних засобів. Така композиція найчастіше зустрічається в стадіально найглибших шарах пісенності – в календарно- й родинно-обрядовій ліриці.

Для романсу функція композиції ступеневого звуження образу винятково важлива в творенні експозиції та зачинів:

Стоїть гора високая, а під горой ліса,  
Там птички песні пелі на разні голоса.  
Под тим лісом дремучим стояло дві сосни  
Прощався со мной милий до будущей весни [дод. № 7].

Ой на горі похила береза,  
Там, де ясний і місяць світив,  
Там стояла прекрасна Маруся,  
А козак до Марусі говорив [дод. № 10].

Однак ці композиційні прийоми в романсах, а особливо у жорсткому романсі, зустрічаються не часто, не можна назвати їх основними композиційними прийомами, як от у ліричній пісні. Проте романси літературного походження, особливо фольклоризовані тексти поетів-романтиків, широко послуговуються всіма композиційними принципами та прийомами народнопісенної творчості, що й забезпечило їм вільне входження до народного репертуару.

Особливістю романсу є його орієнтація на літературу і відповідно на вживання літературного віршування, що іноді використовується не зовсім уміло:

Ой там коло річки,  
Ой там коло броду  
Там стояла висока верба,  
А над нами звисало гілля.  
Мої уста зливались із твоїми,  
І рукою обіймав ти мій стан.

В перший раз у житті молодому

Ти про щирю любов запитав [дод. № 2].

Романси є площиною засвоєння колективним автором літературного канону віршування. Романс придався народові «як один із шляхів оволодіння навичками професійної поетичної культури і нового художньо-поетичного мислення. Незвична для давньої пісенності поетична форма засвоюються досить швидко і неувага до рими успішно долається. Старий тонічний вірш дозволяв вільно варіювати, застосування цього принципу до строфічної поезії породжувало певні нісенітниці» [18; 71]. Тому є ряд текстів, де поєднуються різні види віршування. Наприклад, силабіка може поєднуватися із силабо-тонікою. Тобто, початок тексту може бути силабічним, а далі спостерігається перехід на силабо-тоніку, тому якщо текст читати, а не проспівувати, він звучить дещо недолуго.

Поступово таке своєрідне пародіювання відбувається все грамотніше і вміло. Принцип обробки пісні суттєво змінюється. Тому пізніші тексти, а особливо романси, які виникли у ХХ столітті, мають чітке віршування. У таких текстах дуже часто використовуються двоскладові розміри: ямб («Ой як було мені літ дванадцять», «А вечор вечоріє», «Ой у саду, в пахучих рожах» тощо) і хорей («На розсвіті добре спання», «Зайшло сонце за віконце», «Марак плавал па валнам» тощо). Також у романсах доволі часто використовуються трискладові розміри. Найчастотніші – анапест («Очі ж мої голубії», «Стучить і гремить у окошечко», «Мені не жаль, що чарівна весна», «Не здихай, милой, так тяжко» і ін.) та амфібрахій («Настала надворі чарівна весна», «Ой дівчино моя дорогая», «Згадай-но, дівчино, той вечор щасливий», «Пропала надія, забилося серце», «Ой став я її забувати, невірну дівчину свою» тощо). У проаналізованих нами текстах трискладові віршовані розміри переважають.

Окрім віршування, вплив професійної творчості на романс проявився і на рівні стилістики:

Коли б ти знав журбу мою та муку,

Коли б ти знав, що я пережила.  
Не раз, не два, піднявши вгору руки,  
Тебе і світ, і долю я кляла [дод. № 61].

А я дівчонка молода  
І увлеклась навик тобою,  
І полюбила я тебе  
Всім своїм серцем і душою.  
Де ж ти, мой милий, де ти мой друг?  
Я говорить хочу з тобою [дод. № 25].

Я не знаю, що мені зробилось,  
Що моє серце так залюбилось,  
Бо я перше сам з того сміявся,  
Як хто каже: закохався,  
А тепер я буду присягати,  
Що не буду сміятись,  
Бо забачив тепер я на собі,  
Як закохався я тяжко в тобі [дод. № 73].

Щодо оповідної побудови жорстокого романсу, то у ньому зустрічаються композиційні форми монологу, діалогу, а також відсторонене зображення від третьої особи, які виступають самостійно або в різноманітних комбінаціях.

Романс може бути побудований як розповідь героїні у монологічній формі про якусь подію чи переживання:

Ой тяжко, ой важко дивитись,  
Як милий сидить із другою,  
А я чорні сльози проливаю,  
Желею, зачем не со мной [ дод. № 17];

Або як відсторонена розповідь про певний випадок, що іноді використовується як обрамлення сюжету:

Як задумав же мальчішка  
 Лет семнадцяти жениться,  
 Його папаша не позволив,  
 Кого любив, того взять.  
 А він сильно зажурився,  
 Да й темной ліс пошов [59; 19].

Також романс може бути побудований як діалог між діючими особами (чи то дівчина з милим, чи з батьками і т.д.), або оповідачем і героїнею. Часто може образ оповідача з'являтися між діалогом героїв чи монологом, як от у тексті «Гуляла з хлопцем, про всіх забула» [дод. № 9].

Цікаво, що право на ліричний монолог у романсі мають тільки ті, що страждають, а от винуватці страждань отримують право слова тільки для виправдання, наприкінці тексту, де вони розкаються.

Якщо подивитися на тексти, то кількісно переважають твори з монологічною формою викладу. Тексти, де зображено переживання героя з приводу нещасливого кохання; і тексти, у яких не зображено самої трагедії, однак можуть мати натяк на неї, завжди побудовані у формі монологу. Це стосується і жіночих, і чоловічих романсів, своєрідних романсів-сповідей. Такі тексти мають слабо виражену сюжетність, це своєрідне інтимне висловлення. Як от, наприклад, у зразку «Раз я вийшов на вулицю» [дод. № 78]. Це чоловіча пісня-романс, в якій у монологічній формі зображено певне ліричне висловлювання про нерозділене кохання.

А от наступний зразок – це жіночий текст:

Мені не жаль, що чарівна весна,  
 Я тебе жду, а тебе все нема.  
 Ти відійшов, я осталась сама,  
 Іншу знайшов, а я трачу літа.  
 Скажи, де ділася наша любов,

Скажи, коли і чи вернетесь знов?  
 Ти відійшов, тяжко жити самій,  
 Тільки часом ти приснишся мені.  
 Скажи, нащо ти взяв серце моє,  
 Скажи, чому не віддав ти своє?  
 Бог тя скарає за кривду мою,  
 Як не тепер, то в майбутнім життю [дод. № 51].

Для таких текстів характерний екзистенційний гротеск, гіперболізація почуттів. Жіночі романи характеризуються більшою сентиментальністю, в них майже завжди присутній мотив докору. Часто тексти побудовані як звернення до зрадника, тому романам притаманна внутрішня діалогічність. Тобто, хоча вони і побудовані у формі монологу, внутрішньо вони, начебто, потребують відповіді.

Принцип композиційної побудови текстів, де героїня розповідає про свої переживання, у більшості випадків відбувається за моделлю сюжетної інверсії. Спочатку зображено розв'язку:

В моєму саду астри білі схилили головки в журбі.  
 В моєму серцю гаснуть сили, чужою стала я тобі [дод. № 52].  
 А потім експозиція і зав'язка:  
 Мені сімнайці літ минало, тоді, як всі сади цвіли.  
 Я про кохання ще й не знала, ми вобі з сестрою жили.  
 Ти пішов під нашим двором – я задивилась на твій стан.  
 Довго стояла під явором, поки вечірній впав туман.  
 Другим разом астри білі ти помагав мені садить.  
 З тих пір я мрію про кохання, з тих пір душа мені болить [дод. № 52].

Для таких текстів характерне зображення у монологічній формі історії нещасливого кохання, мотив вбивства тут майже не зустрічається. Однак є зразки, які закінчуються натяком на трагедію (тобто на самогубство):

А як помру я від кохання,  
 То поховайте серед трав.

Тоді ти зірвеш айстру білу,  
Згадаєш, хто тебе кохав [дод. № 39].

Іноді такі натяки зображено саме у зачині:

Стоїть дівча над бистрою водою

І так жалібно пісню гомонить:

«Бистра вода, візьми мене з собою,

Бо я не можу на тім світі жить [дод. № 53].

А далі героїня звертається до винуватця своїх страждань, як і в інших текстах.

Взагалі для романсу притаманна своєрідна ірреальна модальність. Тобто, героїня немов би передбачає свою смерть, сама про неї розповідає:

Когда умру я, когда скончаюсь,

Меня на кладбіще знесуть,

Венец терновий, а гроб дубовий,

Ко мнє на кладбіще, на кладбіще знесуть [дод. № 36].

Або:

А я піду втоплюсь у тії криниці,

З якої ти воду береш.

Ти прийдеш уранці води набирати

І там моє тіло знайдеш [дод. № 4].

У романсах для пом'якшення драматичної напруги іноді вводяться певні моралізаторські настанови у вигляді порад або ж певних філософських висновків, хоча і в наївній формі:

Всім подружкам заказала:

Не влюбляйтесь так, як я.

Бо'д великої любови

Приключается болізнъ [дод. № 32].

Не стой ти, дєвка, коло парня, бойся парня, как огня,

Бо парень любить і розлюбить, потом побросить навсегда [дод. № 5].

Це, очевидно, рефлексія жанру балади. Т. Якунцева вважає, що у таких своєрідних висновках закладений «найважливіший етичний принцип, виражений формульно» [233; 42].

Однією із найважливіших ознак стилю романсу як пісні мелодраматичного складу є наявність певних лексичних і стилістичних кліше. Це яскраво проявилось на рівні поетичних засобів, а особливо на епітетах. Кожен прийом чи компонент твору, несучи свій внутрішній зміст, визначається й корегується передусім загальним контекстом, природою цілого твору, тому епітет відіграє важливу роль у формуванні композиції романсів. Саме він творить отой особливий романсовий стиль, що характеризується надривом почуттів.

Для фольклорної традиції характерна економія засобів. Це пояснюється прагненням пам'яті до максимальної точності, проте можливості засвоєння в неї обмежені, тому, з метою їх економії, фольклор і виробив цілу систему формульних елементів та конструкцій. Засоби поезики на різних її рівнях, спрямовані на образну передачу певного життєвого явища чи почуття і на емоційну чи розумову реакцію, водночас є й своєрідним чинником полегшення роботи пам'яті. Категорія логічності і вірогідності появи за одним елементом наступного, коли попереднє слово вмотивовує наступне лежить в основі головних засобів фольклорної поезики, завдяки чому не переобтяжується пам'ять. Досягається таким чином певна автоматичність вгадування наступного на основі попереднього за законами пісенної традиції. Саме тому виникають постійні епітети. Постійним називається епітет, який традиційно супроводжує означення предмета, закріплюючись за ним постійно в межах певного художнього стилю [36; 210]. У романсах, попри вживання традиційних постійних епітетів, таких як «карі очі», «молода дівчина», «чорні брови», «чужа сторона», «синє море» та ін., виробились свої типові епітети, які закріпилися за певними лексемами. Наприклад, любов у романсах часто «проклята», «наша»:

Знайдеш моє тіло та й гірко заплачеш,  
 Згадаєш про нашу любов,  
 Згадаєш про наше минуле кохання,  
 І жаль тобі стане за мнов [дод. № 4].

Наша любов розпроклята  
 До чого нас довела –  
 До людського розговору,  
 До більшого сорому [дод. № 64].

До чого проклята любов довела,  
 Через миленького в больницу лягла [дод. № 26].

Кохання у романсі найбільша цінність, воно розуміється як щось спільне для обох героїв, відповідальність за нього повинні нести обоє, тому воно завжди «наше» і втрата оцієї спільності – основа конфлікту у романсі, тому герої часто наголошують на тому, що «любов наша», а «ти її змінив». Нагадаємо, що основна тема у романсах – нещасливе кохання, зражене, яке є причиною трагедії, тому для підсилення цієї значущості вживається епітет «проклята».

У романсах найбільше різних поетичних прийомів та синтаксичних конструкцій вживається на позначення саме кохання і емоцій, які воно викликає, що підтверджує особливість картини світу, відображеної у цьому жанрі. Наведемо найбільш вживані конструкції у романсах для позначення любовних переживань: *«любов горить»*, *«любов зсушила»*, *«з любови я пропав»*, *«зсохла-м, зів'яла-м, заплакала-м очи»*, *«как сорваний цвіток сов'яла»*, *«на серденьку пече»*, *«чорні сльози проливаю»*, *«ізвів з ума моє серденько»*, *«заллюся я горькою сльозой»*, *«на серденьку пече»* тощо. У основі цих конструкцій лежить своєрідна метафорика.

Увесь цей масив поетичних засобів відрізняє романс від традиційної пісні про кохання. «У поетиці пісень на змістовому і виражальному рівнях

домінував символ, символічна умовність і узагальненість. Стара селянська пісня стримано, у зашифрованій формі описувала любовні перипетії. У нових піснях-романсах все по-іншому: «таємниця» виражається словом, символ замінюється сюжетною оповідністю» [233; 38].

Самобутність романсу проявляється і на рівні образів. У порівнянні з узагальнюючою образною типізацією традиційної пісенності романс налаштований на більш індивідуалізоване зображення. Окрім традиційних «дівчина», «козак», «хлопець», у романсі широко використовуються інші лексеми на позначення персонажів. Маркером позначення чоловічого образу у романсі вживаються наступні вузько жанрові лексеми: «миленький», «молодчик», «дружок», «мой друг», «мальчишка», «женишина», «мій наймиліший», «друг любезной», «парень», «мільоночек», «злой мучитель», «подлец» тощо. На позначення жіночого образу менше маркерів, оскільки специфікою жорстоких романсів є те, що це тексти переважно жіночі. Частіше використовуються такі форми – «дівчонка», «дівка». На відміну від балади та ліричної пісні у романсах вживається більша кількість онімів, і характерною ознакою є вживання імен у їх новітніх варіантах: «Маша», «Машура», «Саша», «Ванюша», «Галя», «Альоша», «Маруся», «Галинонька», «Галина», «Надя», «Надюша», «Вася», «Олеся», «Олюся», «Оля», «Зіночка», «Ніна», «Альошка», «Анютка» тощо. Використання таких імен у романсі зумовлено історією походження цього жанру. Цей жанр тісно пов'язаний з міською культурою, тому міська мода відобразилася і на вживанні імен у текстах, які переважно позначені авторською конотацією і впливом міщанської культури.

Отже, жорстокий романс має свої художні і змістові особливості, які вирізняють його з усього масиву народнопісенної творчості. Попри використання іноді спільних з народною піснею композиційних прийомів та різних художніх засобів, романс виробляє свою художньо-образну систему.

### 3.3. Мовна специфіка українського народного романсу

Вплив так званої «міщанської моди» відобразився і на мовному рівні текстів романсів. Мовний чинник у місті має неабияке значення щодо ідентифікації особистості у соціальному просторі, що позначилось на мовній своєрідності романсу, яка віддзеркалює мовну ситуацію в суспільстві.

Нагадаємо, що період розквіту жанру жорстокого романсу припадає на кінець XIX – першу половину XX століття. Саме перша половина XX століття характеризується формуванням двомовності в СРСР (процес «обрусення инородцев» розпочала ще Катерина II), що було частиною державної політики. Це дало свої результати. Білінгвізм, зумовлений насильницькою русифікацією українського населення, дав імпульс до змішування російської та української лексики у фольклорних текстах. Все ж мовний чинник у місті мав неабияке значення щодо ідентифікації особистості у соціальному просторі. «Зрусифікованість була ознакою і умовою соціального успіху. І тому той, хто прагнув його мати, мусив конче пройти через русифікаційний фільтр» [230; 12]. Тут радше можна говорити про явище диглосії, а не білінгвізму. Тобто, «одночасне існування у суспільстві двох мов чи двох форм однієї мови, які використовуються у різних функціональних сферах» [127]. Оця своєрідна полярність мовної ситуації до цього часу є актуальною у розрізі село-місто. І саме білінгвізм є одним із головних чинників формування мовної особистості в українських реаліях. Якщо подивитися на матеріали переписів населення наприкінці XIX століття, то на той час українські міста були заповнені російським населенням. Перепис населення 1897 року показує, що «на території 9 українських губерній було зафіксовано 243 тис. робітників родом не з України. Майже 70% їх, або 163 тис. чол., прибуло з 32 губерній Росії. Це насамперед Воронежська, Курська, Орловська, Пензенська, Рязанська, Саратовська, Симбірська, Тамбовська і Тульська

губернії» [129; 164]. Всі ці соціально-політичні процеси мали неабиякий вплив на мовну ситуацію у країні, що не могло не відобразитися на продукті творчості народу.

Наслідком російсько-українського білінгвізму є явище міжмовної інтерференції (певні зміни, які виникають у мові носіїв-білінгвів як результат взаємодії різних мовних систем), що проявляється чи на лексичному, чи на фонетичному, чи на граматичному рівнях. Тому вважаємо за потрібне наголосити, що оця мовна своєрідність романсу відображає мовну ситуацію у суспільстві, де відбувалися усі ці процеси. Проте можна припустити, що іноді двомовність жорстокого романсу можна пояснити як результат дії міжмовної інтерференції, що характерно для фольклору контактних зон. Однак тут багато відкритих питань. Де, наприклад, наслідки інтерференції, а де прояви суржику? Контактний білінгвізм завжди супроводжується явищами інтерференції та суржику. Однак варто чітко розмежовувати ці поняття.

У мовознавчій науці термін інтерференція загальноповживаний і має різні тлумачення серед науковців. У. Вайнрайх розрізняв мовну та мовленнєву інтерференцію. Вчений це пояснював тим, «що в мовленні інтерференція виникає у висловленнях двомовної особи як наслідок її особистого знайомства з іншою мовою; у мові ж ми знаходимо ті явища інтерференції, які в результаті багаторазової появи в мовленні білінгвів стали звичними і закріпились у вживанні й подальше використання яких не залежить від двомовності» [29; 22]. Цієї позиції дотримувалися А. Дібольд, І. Протченко, О. Карлінський, Е. Ахунзянов та інші лінгвісти. С. Семчинський це явище тлумачив як «процес взаємодії систем та елементів цих систем у мовах, що контактують» [196; 3]. Ю. Жлуктенко вважає, що інтерференція – це «зміни в структурі мови та її семантиці, що визначаються міжмовною взаємодією у ситуації мовного контакту» [85; 76]. Особливо часто явищем інтерференції супроводжується білінгвізм близькоспоріднених мов. Тобто, коли індивід володіє обома системами

мови, при мовленнєвому акті він не замислюється над достовірністю передачі інформації і такі мовні помилки є досить поширеними.

Дещо відмінним є явище суржику, або суперінтерференція (термін В. Манакіна) [див. 143; 82]. Щодо термінологічного визначення цього явища на сьогодні немає однією чітко визначеної позиції. Це в першу чергу спричинено невизначеністю меж цього мовного явища. Наприклад, О. Чередниченко співвідносить явище суржику з тими типами мовних утворень, що й піджин. Як зазначає науковець, що «поступове перетворення піджину як особливої форми вторинної мови на рідну мову двомовців (нативізація), його структурне і функціональне розширення за рахунок поглинання елементів первинної мови та її витіснення з усіх сфер спілкування, спричинює креолізацію, тобто формування нової мови, яка образно кажучи, побудована на уламках двох мовних систем, що контактували одна з одною» [цит. за: 144; 7]. Натомість Л. Масенко вважає, що питання зарахування суржику до креольських мов залишається відкритим. Аргументом проти такого ототожнення дослідниця висуває те, що «відомі з лінгвістичних досліджень піджини з наступним переходом їх у креольські мови формуються на базі генетично віддалених мов.... Крім того, причиною виникнення піджинів, які в наступних поколіннях мовців формуються в креольські мови, є відсутність національних стандартів місцевих мов, що побутують у формі численних діалектів. За таких умов роль мови міжетнічного спілкування перебирає на себе ідіом, утворений шляхом поєднання однієї з європейських мов з місцевим діалектом. Натомість у суржику поєднуються елементи двох споріднених мов, з яких обидві мають сформований загальнонаціональний стандарт» [144; 9]. Ми вважаємо за потрібне обмежити вживання цього терміна саме на позначення українсько-російського мішаного усного мовлення.

Отже, ми визначили, що суржик – це мішане українсько-російське мовлення. Однак залишається відкритим питання, які саме процеси змішування називати суржиком. О. Шевчук розуміє суржик як «процес, у

результаті якого відбувається накладання однієї мовної системи на іншу та утворюється мовлення гібридного типу, де зруйновані ланки структури української мови заповнюються елементами поверхово освоєної російської на кількох структурних рівнях одночасно» [222; 62]. Дослідниця зауважує, що коли змішування мов відбувається на одному з рівнів (лексичному, граматичному, фонетичному), то радше можна говорити про інтерференцію, а коли на кількох – це прояви суржику, хоча авторка уникає цього терміну і називає такі процеси «змішуванням двох мов і утворенням гібридних форм українсько-російського мовлення» [222; 62]. Ми погоджуємося з тим, що суржик проявляється на кількох мовних рівнях, на противагу інтерференції. Однак варто зауважити, що ці явища мають різну соціально-культурну природу. Суржик переважно утворюється при пристосуванні україномовної особистості до російського середовища, тобто при контактуванні з російськомовними носіями. Це процес поросійшування в умовах міської комунікації. Інтерференція частіше проявляється за умови свідомого опанування іншої мови, тобто в результаті систематичного навчання, де не досконале володіння мовою призводить до інтерферентних помилок. Тому поняття інтерференції так широко розглядається у перекладознавчих працях. Отже, як заважував Е. Хауген, зміни, які відбуваються в мовленні білінгвів у ситуаціях поширення двох контактних мов, можна поділити на три типи: перемикання кодів, інтерференція і повна інтеграція кодів, тобто змішування їх [цит. за: 144; 64]. Останній тип мовлення і є суржигом, а інтерференція займає проміжну ланку між координативним білінгвізмом і суржигом.

У соціолінгвістиці для розрізнення різних рівнів мови на одній території використовують поняття вертикального мовного континууму, «на верхніх рівнях якого розташовується літературна та/або офіційна мова, на середніх – мова міжгрупового неофіційного спілкування, на нижніх – мова спілкування у родині чи серед друзів та колег (часто це традиційні

говори, які збереглися тільки у вузькому колі, тільки у осіб старшого покоління)» [116; 8]. Іноді для позначення цих рівнів використовують терміни «акролект – мезолект – базилект» [116; 8]. В українських реаліях ми маємо таку відповідність: українська мова – суржик / інтерферентне мовлення– діалекти. Третій рівень мовного континууму у сучасних реаліях зміщується до другого рівня, залежно від територіального чинника.

Мова романсових творів у більшості відповідає другому рівню вертикального мовного континууму. Саме розмовна мова з її інтерферентними проявами, внаслідок російсько-українського змішування, лежить в основі багатьох текстів романсів. До першого рівня можуть відноситися тексти літературного походження, які не зазнали суттєвого впливу у процесі фольклоризації. До третього рівня умовно можна віднести тексти, які мають у своїй лексичній основі діалектне мовлення. Однак, у таких текстах поряд з діалектизмами можуть бути і суржикізми, що ускладнює чіткий розподіл такого матеріалу.

У текстовому просторі романсових творів яскраво виражені різні мовні змішування.

Так, у зразку «Там де верби стоять кучараві» (дод. № 1) перші куплети звучать українською мовою із вкрапленням інтерферем, передостанній – російською, а останній – змішаною російсько-українською лексикою.

Натомість існує варіант цього романсу, де прикінцева строфа українською мовою (окрім кількох мовних помилок):

Я помітила лезо блискуче,  
 Гострий ніж у очах промайнув,  
 Він ударив мене прямо в груди,  
 І ніж гострий в груді потонув.  
 Я кричала від жалю, від болю,  
 Я просила останнє життя,  
 Але все те було уже пізно:  
 Не було вже життю вороття [дод. № 2].

Причини мовного нашарування у романсі «Там де верби стоять кучараві» можуть бути різними. Якщо проаналізувати мовну ситуацію в Ніжині (більшість мешканців розмовляють російською, точніше російським суржилом), то можна припустити, що тексти адаптуються відповідно до мовного середовища. З іншого боку, наведений зразок записаний від чоловіка, який свого часу здійснював транспортні перевезення, відтак часто контактував із людьми з різних регіонів СРСР. Можливо, внаслідок усної трансмісії цей текст увібрав фрагменти російськомовного зразка подібного сюжету, оскільки російськомовні та україномовні жорстокі романси на теренах України побутували паралельно. А у свідомості двомовної особистості такі тексти можуть чітко і не розрізнятися. Цікаво те, що у наведеному зразку жіночий образ «говорить» українською, а чоловічий – російською. Тобто антигероя зображено як російськомовного. Можливо, тут відбувається протиставлення «ліричний герой»-«антигерой» як вираження фольклорної антиномії «свій»-«чужий», де діалог демонструє мовну опозицію. Оскільки російською мовою автором наділений антигерой, це підтверджує українську етнічну суб'єктність тексту.

Багатьом текстам жорстоких романсів, особливо з прикордонних із Росією зон, притаманне явище мовної дифузії. Мовна дифузія – це «проникнення слів однієї мови в іншу в прикордонних районах між двома державами» [67]. Водночас не можна говорити про механічне перенесення російських слів до українського тексту. Можемо припустити, що коли у двомовному середовищі співіснують тексти зі спільними мотивами, але різними мовами, вони можуть сприйматися як різні варіанти одного зразка. Внаслідок усної трансмісії з'являються зразки, які поєднують у собі російські і українські тексти, на зразок вище згаданого романсу.

Білінгвізм у романсі проявляється на різних рівнях. Може бути змішування російського і українського текстів на кшталт попереднього. У деяких зразках російські слова вкраплюються для підтримки ритму:

На небі зорі засіяли,

А до них місяць зазираю.

Ти нікого не боявся,

Ходив до мене *каждий раз* [дод. № 38].

Ой *нашо* ти ходив на свідання,

Ой навіщо *подарки* носив.

А тепер ти мене покидаєш,

Нащо ж ти моє серце ізвів? [дод. № 3]

Візьму я карти, *погадаю*,

Сама собі я розкажу,

Сама без карт я добре знаю,

Що милий *полюбив другу* [дод. № 8].

Багато текстів романсів, які містять в своїй лексичній основі чисельні російські вкраплення, утворились внаслідок переробки російських текстів, тобто російські романси, побутуючи в українському середовищі, поступово перекладалися українською мовою:

Стоїть гора високая, а під горой ліса,

Там птички песні пелі на разні голоса. /2

Под тим лісом дремучим стояло две сосни,

Прощався со мной милий до будущей весни. /2

Он клялся і божился со мной одною жить,

В чужой дальній сторонешке одну меня любить. /2

Однажды мне приснился ужасно страшный сон,

Как будто мой мильоночек женился на другой. /2

А я над сном сміялася при светі ярко дня,

Не може ето статся, щоб он сменил меня. /2

Но сні мої збулися вдруг раннею весной,

І едет мой мильоночек с красавицей женой. /2

Пойду ж я утоплюся, де в морі нема дна,

Пускай, подлец он поверить, шо клятве я верна. /2

Пойду ж я утоплюся, де річечка біжить,

Дай, Боже, йому щастя з другою женой пожить. /2 [164; 124-125].

Російська лексика або замінюється такими ж українськими відповідниками (*лесом*→*лісом*, *прощался*→*прощався*, *стоит*→*стоїть*, тощо), або ж пристосовується до української вимови (*будущей*, *птички*, *дремучим*, *любить* та ін.), або відбувається заміна суфікса (*женился*→*женився*).

А от текст «Ой гаварять цигане брешуть» (дод. № 16) характеризується особливістю мови регіону, де записаний. Цей текст записаний на Чернігівщині у Новгород-Сіверському районі. Це місто знаходиться у прикордонній зоні з Росією, що яскраво проявилось на мові цього регіону. Попри певні діалектні особливості, у мові жителів регіону наявні прояви суржику. Відповідно і мова фольклору подібна. Якщо цей текст і виник первинно у російському середовищі, а пізніше емігрував до України, самі жителі сприймають такі тексти як свої, бо лексично вони майже не відрізняються від розмовної мови цього регіону та й у процесі усної трансмісії пристосовуються до місцевої розмовної мови. Для мови цього регіону притаманне «акання», тобто вимова ненаголошеного звука [o] як [a], або наближеного до нього. У цьому зразку наступні лексеми характеризуються такою вимовою: «гаварять», «каго», «сабою», «адну», «милай», «горька», «пайдеш», «таді», «са стала», «сабі ванзила», «не аставила».

Цікаво, що у більшості, коли вживаються російські лексеми у текстах, або ж проспівується російський текст, то таке «акання» не відбувається, а слова вимовляються відповідно до української вимови. Наприклад, як у наступних зразках:

Ти розлюбив і став *совсем чужой* [Дод. № 55].

Товаришів *домой* одправив,

А сам пішов та й під вікно [Дод. № 21].

У наведених зразках відсутнє це «акання», бо для діалектної мови регіонів, де вони зафіксовані (Київщина та Черкащина), така орфоепічна ознака не властива. А у зразку «Ой гаварять цигане брешуть» присутня ця орфоепічна ознака, бо «акання» зустрічається у східнополіському говорі української мови.

У більшості зафіксованих нами романсових текстах наявні російсько-українські змішування. Російська лексика, що вводиться до українського тексту, адаптована до української вимови, іноді поряд з російськими використовуються українські прийменникові форми. Наприклад, «Марусю отруєну до больниці везуть», «красавиця моя», «кустик рози», «а хлопців много», «жизнь моя кінчається», «открылась любовь тайно», «і оба ми любились не тая», «до большого сорама», «що я в нього влюбилася», «до дванадцяти часов», «ой, вспомню-вспомню нашу зустріч», «у неї шовковее плаття», «десяток коробочок спичек», «відкрий свої глаза», «од болєзні єсть ворожка», «я тебе жду, а тебе все нема» та ін.

#### **3.4. Російський жорстокий романс в українському середовищі: процеси дифузії, контамінації та інтерференції**

Значний масив текстів, ідентифікованих як романси, які містять у своїй лексичній основі численні російські інклюдії, утворилися шляхом мутації російських протоваріантів внаслідок їх тривалого побутування в українському середовищі.

Спробуємо поглянути на такі зразки і проаналізувати, що залишається, а що відкидається у цих текстах, як вони варіюються.

Поглянемо на російський зразок тексту «Летний ветер с прохладой веет» і його варіант, записаний в Україні «Ветер тихой прохладой веет» (табл. 2).

Український варіант записаний у смт. Брацлав Немирівського р-ну Вінницької області від Гончаренко А. В. 1928 р. н. На запитання, звідки знає цю пісню, відповіла, що не пам'ятає, її всі співали у селі. Цікаво, що сама інформант дала оцінку цьому твору: «Мрачна якась». А от мелодія цього романсу навпаки – рухлива, можна сказати, що навіть весела. До речі, у жорстоких романсах часто зустрічається або ж весела мелодія, або ж з'являється веселий приспів. Я. Гудошніков вважав, що у таких випадках «ми зіштовхуємось із прийомом внутрішнього пародіювання і з переходом пісні в групу грайливих міських романсів (*це дослідник говорив саме про тексти із веселими приспіваними – Х.Н.*)» [55; 51]. Але це не може бути однозначним твердженням, так як виконавці, проспівуючи такі тексти на рухливі мелодії, самі серйозно ставляться до того, про що співають. Можливо, таке співставлення відбувається несвідомо. Цікаво, що сільські жінки співпереживають і запрошують співпереживати і слухачів. А от у середовищі інтелігенції виконавці співають з особливим виразом обличчя, граючи, а слухачі реагують сміхом.

Коли ми записували один із таких текстів від чоловіка у м. Ніжин, то він виконував цю пісню з особливою інтонацією, на противагу виконанню інших пісень. Співаючи, він стежив за реакцією слухачів і сам, начебто, не серйозно виконував цей твір. Можливо у таких ситуаціях відбувається своєрідне заперечення причетності до того, про що проспівується у тексті. Тобто, що подібна поведінка в жодному разі не може бути притаманна саме суб'єкту виконання. Хоча в романсі і показуються всі ті, начебто, банальні ситуації, які близькі кожній людині, але відкрито про це заявити не кожен може. Ймовірно, виконавець підсвідомо узгоджує індивідуальність з фольклорними смислами, проте на свідомому рівні відмежовується від них, декларуючи (інтонація, міміка) показову іронію.

А от герої романсів не бояться кохати і не бояться про це говорити відкрито. Вони пропагують вільне почуття, яке готові захищати ціною свого життя. І виконання таких текстів у природному середовищі відіграє

певну психотерапевтичну функцію. «Психосоматичний ефект тут полягає у тому, що, проспівуючи розповідь про жахливі події чи слухаючи її, людина знаходить форму для свого негативного емоційного стану. Знаходження форми, позначення своєї особистої життєвої ситуації як типової, своєї особистої долі як, наприклад, загальної жіночої дає можливість перенесення особистої ситуації з актуального індивідуального теперішнього в загальне минуле» [1; 362].

А от таке неспівпадіння змісту і стилю мелодії Г. Честерсон, який писав про подібний естетичний парадокс, досліджуючи англійську народну баладу, пояснював так: «У багатьох сільських піснях про вбивство і смерть на диво веселий приспів, ... начебто хор протестує проти такого похмурого погляду на життя», через подібний приспів «людина намагається виглянути за межі біди», він вводиться «як пом'якшення, олюднення похмурих історій» [цит. за: 233; 44].

На жаль, ми не маємо нотного зразка російського варіанту, тому порівняти мелодії не можемо. Вербальні тексти наведених варіантів семантично і структурно близькі. Проте наявні певні лексичні заміни, що зумовлені побутуванням російськомовного тексту в українському середовищі. В українському варіанті використано інше ім'я, але не можна стверджувати, що це зумовлено саме українським середовищем, так як у фольклорі заміна імен у текстах спричинена виконавськими конотаціями. У цьому зразку як і в багатьох інших російських жорстоких романсах, що побутують в Україні, окрім певної адаптації до української вимови, лексична тканина твору майже збереглася, деякі текстові елементи зазнали редукції, а от кінцівка в українському варіанті збережена повніше, аніж в аналізованому російському відповіднику.

Поряд з попереднім типом побутування російськомовних зразків є тексти, які все ж не просто адаптувалися до української орфоєпії, а майже повністю перекладені українською мовою (табл. 3).

Це один із небагатьох зразків, у яких зображено сімейні стосунки. Шлюб у площині романсу зустрічається рідко. Якщо і зображено шлюб, то у стилі жанру – завжди деструктивні взаємини. Тобто кохання у романсі, чи у жорстокому романсі, чи інших романсових різновидах завжди «безсімейне». Цікаве спостереження з цього приводу зробив М. Петровський. Дослідник відзначив, що шлюб як такий з'являється саме у жорстокому романсі, на відміну від інших різновидів романсу, однак «тут усі шлюби беруться з *іншим* чи з *іншою*. Виходячи із текстів, герої жорстокого романсу ніколи не одружуються, а героїні не виходять заміж – це доля їх суперників і суперниць. ....Так чи інакше, всі романсові слова про шлюб підкреслюють приналежність шлюбного інституту іншому, не романсовому світу» [194; 21]. Тому ми не зустрінемо у межах цього жанру текстів, де б, наприклад, змальовувалася батьківська любов. Образ дитини у жорстокому романсі з'являється тільки для того, щоб підштовхнути матір до самогубства чи вбивства, що є характерною особливістю аналізованого жанру.

Так і в цьому тексті, шлюб виступає як причина втрати кохання: «та лучче б я та й заміж не йшла, а лучче б я та так була». Цей текст майже повністю адаптувався до україномовної аудиторії. Деякі фрагменти тексту збігаються, деякі – випущені. Однак це природний процес, коли внаслідок усної трансмісії у текстах одні фрагменти втрачаються, а інші додаються. Але цікаво, що в українських варіантах часто додаються своєрідні експозиційні частини, в яких зображено образи природи. Так і в цьому зразку, на відміну від російського варіанту, на початку наявний такий вступ, в якому, до речі, вкладена певна мораль:

Сама я грушеньку садила,  
Сама я й буду поливать,  
Сама я парня полюбила,  
Сама я буду вік страждать.

У жорстокому романсі як і в багатьох інших фольклорних жанрах наявні сталі фольклорні формули. Як зазначає С. Неклюдов: «Усний текст реально існує тільки у процесі творіння, поза його межами не зберігається цілком у пам'яті виконавця, а кожного разу більшою чи меншою мірою відтворюється відповідно до своєї сюжетно-жанрової і тематичної моделі за допомогою різних стилістичних кліше, які належать усьому жанровому фонду, а не тільки певному твору» [155; 2]. У романсах деякі фрагменти текстів мігрують із одного зразка до іншого, що зумовлено його усною трансмісією. Так і в наведених текстах. Наприклад, фрагмент з українського варіанту «а він подлец, подлец і варвар, та все сміється надо мной», який у російському варіанті відсутній, зустрічається в іншому російському романсі, який теж є і в українській інтерпретації. Ці тексти мають однаковий початок, але основний конфлікт відрізняється.

Друга половина тексту, напевно, прищепилась з іншого твору, так як у інших варіантах вона відсутня, та й не зовсім відповідає по змісту першій половині. А от фрагмент із російського тексту «Сухой бы корочкой питалась, холодну воду бы пила, тобой бы, милый, наслаждалась, да лучшей девушкой жила» зустрічається в інших зразках, як от в однойменному романсі, де цей фрагмент є початком романсу і основна колізія зовсім інша (романс «Сухой бы корочкой питалась» зі збірника «Городской романс и авторская песня»). У цьому тексті через монолог-звернення героїні до свого коханого зображено страждання дівчини з приводу нерозділеного кохання. Героїня готова відмовитися від усього світу за для того, щоби коханий був поряд, так як кращого вона не знайшла. То ж ми бачимо, що ці зразки, попри спільний текстовий фрагмент, відмінні.

Така своєрідна контамінація текстів дуже поширена у романсах, іноді цілі блоки мігрують з одного тексту до іншого. Чи є це насправді контамінацією, чи це закономірний наслідок трансмісії текстів, що призводить до утворення варіантів, версій певного твору, сказати складно.

Проблема контамінації є однією з найдискусійніших у теорії фольклору. Єдиного погляду на розуміння цього явища немає. Етимологічно контамінація означає «змішування». Спочатку у роботах науковців цей термін тлумачився як змішування будь-яких компонентів, своєрідне псування, спотворення (М. Штокмар, Н. Ведерникова, В. Міллер). Потім контамінація сприймалася як творчий процес (А. Астахова). У потрактуванні В. Анікіна «контамінація – це поєднання, змішування різнорідних епічних і ліричних мотивів, сюжетних ситуацій, взагалі, невиправдане поєднання елементів з відносно чи абсолютно самостійним художнім значення, зі своїм сталим образним змістом» [9; 79-80]. Учений зауважує, щоб відрізнити контамінацію від версії, потрібно звернути увагу на особливості жанру, рахуватися із законами та правилами жанротворення. Саме історичний підхід, за В. Анікіним, допоможе вірно кваліфікувати певні поєднання. Тобто, «на пізніх етапах життя фольклору контамінації звичні, на стадії активного життя твору, як правило, контамінації зустрічаються рідше, а на стадії формування контамінацію потрібно відрізнити від творчого пошуку на базі попередніх традицій» [9; 92]. Приходимо до висновку, що саме механічні поєднання є контамінацією.

Поглянемо на романс «Коло милого двора да жовта роза розцвіла», який побутує і в російському, і в українському варіантах (табл. 4).

Український варіант дещо відмінний від російського зразка своїм закінченням. Хоча героїня в обох текстах гине, в українському варіанті акцент на тому, що її довела суперниця до цього, а в російському – узагальнююче пояснення, що «з любови померла». Оцей кінцевий фрагмент російського варіанту про надпис на гробі доволі часто зустрічається в інших текстах і російських, і в українських. Такий фрагмент можна побачити у романсах «Ой ти, пташка, ти кукушка» [228; 211], «Та де ж мій милий, чорнобривий» [228; 212] та ін.

А от фрагмент із дидактичним смислом наявний у тексті романсу «А я по садіку гуляла»:

Не стой ти, дівка, коло парня, бойся парня, как огня,

Бо парень любить і разлюбить, потом побросить навсегда [дод. № 5].

Такий повтор однакових частин у різних текстах є іноді не просто контамінацією, а, ймовірно, це підтверджує те, що у пам'яті виконавців заздалегідь існує певна модель твору, яка складається на основі сюжету, певних текстових елементів. Тобто структурою жанру передбачено формулу зачину – розвиток подій – прикінцеву формулу. Таке творення текстів по усталеній моделі, яка характерна для цього жанру, пояснює наявність у романсі стабільного набору мотивів.

В Україні російські романси побутують чи то у їх первинному вигляді, тобто виконується російський текст, однак з фонетичними особливостями української мови, чи то в українському середовищі ці тексти все ж перекладалися українською мовою, іноді вони адаптувалися до місцевої орфоепії. Однак, у деяких випадках складно визначити, який текст був первинний, оскільки романси змінюються відповідно до місцевої традиції та смаків конкретного виконавця. От, наприклад, у романсі «Марак плавал па марям», який записаний у кількох варіантах на Київщині, з'являється кінцівка, якої в російських зразках ми не зустрічали:

«Пойдьом, синку, нас тут не приймають,

В синім морі аж на дні – там нас ожидають.

Синє море широке, на дві половини :

Одна ж половина – для мене, а друга – для сина!» [ дод. № 45].

Увесь текст записаних варіантів майже повністю тотожний російському зразку, що проявляється і на мовному рівні, однак в одному з варіантів з'являється ця кінцівка українською мовою.

Деякі зразки, які постали на основі російського тексту, підлягли певним змінам чи то стилістичним, чи змістовим. Цікаво було б порівняти музичні зразки цих текстів, оскільки однакова мелодія могла довести

спільне походження таких варіантів. Та й іноді тексти адаптуються під конкретну мелодію, що пояснює появу різних інклюзій. Але, на превеликий жаль, у російських збірниках романсів подані тільки вербальні тексти, що унеможлиблює таке порівняння.

Наше спостереження над російськими текстами, які побутують на теренах України, привело нас до висновку, що у більшості випадків засвоюються тексти, які позбавлені певної екзотики. У російській романсовій творчості безліч зразків, яким притаманна певна екзотичність, чи то на рівні образу, чи то топонімічних фактів (тобто використовуються імена типу Мальвіна, Коломбіна; чи в експозиції проявляється ця екзотика – «...под знойным небом Аргентины...») тощо. Український жорстокий романс переважно оминає такі елементи. Спостереження над текстами романсів, які побутують і в Росії, і в Україні показує, що основна сюжетна ситуація при таких міграціях зберігається, дуже часто відбувається певне текстове скорочення, яке все ж зберігає основний зміст романсу. Як от у варіанті «Візьму я карти погадаю» (табл. 5).

Однак, зустрічаються зразки, які, окрім певних спільних частин, мають відмінності. Наприклад, романс «Була весна, ми стрітились случайно» в його українському варіанті відрізняється предметом зображення від російського зразка. Початок у цих текстах майже ідентичний, не зважаючи на мовне втілення, далі сюжетна колізія розвивається у кожному тексті по-різному (табл. 6).

У російському текстовому відповіднику героїня розповідає про знайомство з коханим, про сни, які нагадують зустрічі, в яких закохані разом. Але наприкінці героїня розуміє, що разом закохані можуть бути тільки уві сні:

И этот сон заменит вам другая,

Свободны вы, я больше не приду [1; 28].

Натомість українські варіанти аналізованого зразка пронизані докорами і розповіддю про спричинені страждання. Ми маємо кілька

варіантів цього романсу, які між собою мають певні розбіжності. Ось продовження попереднього зразка:

Аби ти знав журбу мою та муку,  
 Аби ти знав, що я пережила,  
 Не раз, не два до Бога знявши руки,  
 Тебе і долю я свою кляла.  
 Кляла літа свої я молодії,  
 Кляла чого вони так рано розцвіли,  
 А ще кляла твої веселі очі,  
 Сам бач, до чого вони довели.  
 О боже мой, что делает привычка,  
 О Боже мой, что делает любовь!  
 Без милого я тану, наче свечка,  
 А без любові я сохну, як трава.  
 Прийде весна і гай зазеленіє.  
 А милий мій на той світ відійде,  
 Голівонька із горя посивіє,  
 Вогонь в очах навіки пропаде [дод. № 55].

У збірнику народних романсів Л. Яценка є текст «Скажи, нащо тебе я полюбила?», певні фрагменти якого повторюються у наведеному зразку. Отже, можливо цей романс виник внаслідок контамінації кількох різних текстів і завдяки творчому потенціалу виконавця оформився в окремий твір. Оцей текст зі збірника Яценка (а він доволі великий) в усному побутуванні немовби розбився на кілька менших варіантів. Наприклад, є варіант, де повторюється інший фрагмент цього зразка, але з'явилася експозиція, якої нема в інших варіантах:

Стоїть дівча над бистою водою  
 І так жалібно пісню гомонить:  
 «Бистра вода, візьми мене з собою,  
 Бо я не можу на тім світі жить.

Коли б ти знав, що я перетерпіла,  
 Коли б ти знав, що я пережила.  
 Не раз, не два, до Бога знявши руки,  
 Тебе, себе і долю прокляла.  
 Кляла весну з пахучими цвітами,  
 Кляла сади, що так рано цвіли.  
 Кляла тебе і твої карі очі,  
 Котрі мене із розуму звели.  
 Без тебе я, як білий цвіт без сонця,  
 Без тебе, ох, як тяжко-тяжко жить.  
 Скажи, скажи, де чарів роздобути,  
 Щоби тебе забудь і розлюбить?» [151; 196]

Ця експозиція переводить цей текст трішки в інший емоційний ключ. Тобто це не просто розповідь про любовні переживання, а своєрідна передсмертна сповідь.

Отже, жорстокий романс та пісня-романс, як і будь який інший фольклорний жанр, існують як єдність варіантів і версій. Однак, щоб ґрунтовно дослідити принципи варіативності фольклорного твору, потрібно враховувати три визначальні виміри – індивідуальний, соціальний і регіональний, а також базуватися на якнайповнішому зібранні всіх відомих варіантів. Усі варіанти російських жорстоких романсів, що побутують на теренах України, можна поділити на чотири основні групи:

1. російські романси в оригіналі або ж із незначними відхиленнями, які спричинені адаптацією російських текстів до української вимови;
2. романси, які виконуються змішаною російсько-українською лексикою;
3. українські переклади російських романсів;
4. контамінації російських текстів з українськими.

### Висновки до розділу III

Народний романс – це самостійний жанр народної пісенної культури нового часу, який має свою жанрову структуру, який виробив свою типологію, який має свій особливий набір мотивів, тропів. Це жанр, який поєднує у собі різноманітні елементи, що проявляються на рівні композиції, мови, стилістики, що і надало йому особливого звучання, яке виокремлює його з усього масиву народнопісенної творчості.

Попри численні суперечності, чи то з приводу природи цього жанру, чи взагалі розуміння цього феномену як фольклорного жанру, сумнівів про його існування в усній традиції немає. Окрім того, він упізнається завдяки всім тим ознакам, про які йшлося вище. Навіть, попри неможливість слухачами чи виконавцями пояснити приналежність таких текстів до якогось жанру, інтуїтивно вони виокремлюються.

Найповніші зразки, які склали емпіричний матеріал у дисертації, мають розлогу композицію, де зачин і фінал позначені українською народнопоетичною формульністю. Рецепція іноетнічного субстрату в питомий народнопоетичний репертуар українця відбувається шляхами дифузії, контамінації та інтерференції, однак зі збереженням ментального ядра українського етнокультурного простору.

Аналіз текстів допоміг нам визначити основні характеристики, за якими ми виокремлюємо такі зразки у окремий жанр:

1. сталий набір мотивів (що здебільшого реалізується у такій сюжетній схемі – *зрада/ розлука/туга – вбивство/самовбивство – настанова/каяття* – для жорстокого романсу; *розлука / зрада / туга – докори / настанова* – для пісні-романсу);
2. наявність власних стилістичних кліше, які часто виникають внаслідок використання ліричних штампів із професійної творчості та несумісності поетичного антуражу та натуралізму;
3. власний набір специфічних тропів;

4. особливість образної типізації;
5. мова текстів.

## ВИСНОВКИ

Народний романс – складний і маловивчений фольклорний феномен, який вимагає всебічного фахового висвітлення. Історіографічний екскурс засвідчив розбіжності в потрактуванні жанру романсу та розумінні його онтології. Романс із початків свого виникнення тісно пов'язаний як із народною творчістю, так і з професійною культурою. Саме подвійна природа цього жанру призвела до численних дискусій з приводу його фольклорності. У дисертації поточнено наявну в науковому обігу критеріальну парадигму ідентифікації жанру як феномену взаємодії авторської та колективної суб'єктності шляхом розмежування романсу на «класичний» (результат індивідуальної суб'єктності) і народний.

Аналіз досліджуваного жанру здійснено у кількох аспектах: феноменологічному (романс розглядається як унікальний прояв колективної суб'єктності); компаративному (визначення диференційних ознак жорстокого романсу та балади); поетикальному (тематика, структура, образна типізація, мовленнєва побудова, мова).

Народний романс – феномен передовсім культурний, психологічний, соціальний, результат складних асиміляційних процесів епохи урбанізації, акультурації і становлення нових капіталістичних відносин. Соціально-культурні трансформації характеризуються з'явою психотипу міщанина, внаслідок чого постає новий тип ліричного героя: на зміну інтровертному персонажеві традиційної пісенності приходять герой-екстраверт, який нівелює моральні настанови предків, кидає виклик долі, десакралізує життя і смерть. Відтак, закономірний наслідок цих процесів – популярність мотиву самогубства (в жорстокому романсі), що демонструє деморалізацію «нового» фольклорного героя на відміну від «традиційного», убезпеченого міцним колективним зв'язком. Мотив самогубства – один із концептуальних моментів, котрий диференціює жорстокий романс і народну баладу, з якою він має сюжетно-типологічну близькість. Таким

чином, жорстокий романс постає безпосереднім віддзеркаленням фундаментальних культурно-історичних змін у суспільстві ХІХ-ХХ століть. У цей період соціально-економічні чинники підносять на найвищий щабель аксіологічної шкали матеріальні цінності, капітал, тож виникає потреба у гармонізації, якої можна досягти через ірраціональну альтернативу, яку у гіпертрофованому варіанті пропонує жорстокий романс як компенсаторний психотерапевтичний засіб.

Джерелом певного пласту романсів є літературна балада. Аналіз шляхів трансформації авторського тексту в колективній рецепції демонструє загалом механізми постання народнопоетичного твору: текст, який поширюється шляхом органічної комунікації, відкритий до процесів дифузії, контамінації та інтерференції, наслідком чого може бути сюжетна компресія, редукція, розростання сюжетної канви за рахунок кумуляції мотивів, художніх деталей тощо, а результатом – різножанрові модифікації.

Вагомим аспектом ідентифікації твору як фольклорного утвору є розуміння музичного субтексту та супровідного наративу респондента.

Сюжетно-тематична обсервація обраних у дослідженні текстів дозволила з'ясувати, що для народного романсу характерна монотема, яка реалізується в сюжетній парадигмі, – тема кохання. Саме спосіб утілення цієї теми й набір прикметних мотивів створює підстави для виокремлення двох жанрових різновидів народного романсу: це пісня-романс, де превалює ліричне начало, певна лірична сповідь без зображення трагедії та жорстокий романс, котрому властивий мелодрамазм, гостра любовна історія з трагічною розв'язкою (частий мотив – кровопролиття, звідси й «жорстокий»). Іноді в межах цих різновидів може відбуватися своєрідна дифузія, тобто внаслідок компресії тексту жорстокий романс здатен набувати характеристик жанрового утвору пісні-романсу, і навпаки – з'ява сюжетної канви з відповідною драматичною розв'язкою трансформус пісню-романс у жорстокий романс.

Вперше у вітчизняній фольклористиці об'єктом дослідження став жорстокий романс, а предметом – його онтологія, генеза і жанрове параметрування.

Жорстокий романс має сталий набір мотивів, які здебільшого реалізуються у такій сюжетній схемі: *зрада/розлука/туга* → *вбивство/самогубство* → *настанова/каяття* (негативна дія стосовно ліричного героя → переживання героя → смерть).

Текстовий простір жорстокого романсу залежно від реалізації гендерної суб'єктності, за авторською концепцією, поділяється на «жіночий» та «чоловічий». Мірилом такої диференціації є реалізація теми смерті: самогубство – маркер «жіночого романсу», вбивство – «чоловічого» відповідно.

У ньому поле семантичних валентностей звужене до мінімального набору асоціацій. Відтак, жіночий персонаж – це завжди кохана/закохана/коханка, а не дружина чи, скажімо, мати. Натомість чоловічий образ – коханий, пов'язаний зі смислогенерацією або зрадництва, або ж убивства, який майже ніколи не є батьком, братом тощо. Водночас широке використання онімів («Валюша», «Анютка», «Альошка») у жорстокому романсі контрастує з узагальненою номінацією персонажів балади («матір», «сестра», «вдова»), що сигналізує про зміщення моральних пріоритетів, підміну видовою категорією родової, загострення опозиції: індивід – рід.

Специфічною рисою жорстокого романсу, що дозволяє виокремити його з основного масиву народної пісенності, є художня закономірність стильової системи – наявність в архітектоніці тексту певних лексичних і стилістичних кліше, які слугують своєрідними ідентифікаторами жанрової приналежності: вузькожанрові епітети, закріплені за смислогенеруючими лексемами («любов проклята», «чорная тоска»); своєрідна метафорика («как сорваний цветок сов'яла», «ізвів з ума мое серденько»); художня деталь («ножик блестящий», «два трупа», «кінжал»); образні маркери («друг

любезной», «подлец», «дівка»). Одна з особливостей романсу – мовна картина жанру (іномовні кальки, інтерфедеми, «суржикізми»).

Побутування народних романсів не обмежується тільки міським чи сільським населенням. Вони виконувалися як у міських «низах», так і серед інтелігенції, у дитячій аудиторії тощо, що спростовує поширену аберацію у сприйнятті народного романсу як винятково міського жанру. Водночас середовище виконання романсового твору, соціокультурна характеристика аудиторії зумовлюють кардинальні розбіжності у сприйнятті текстів, формують відмінне відображення світосприйняття. Зокрема, у колах інтелігенції такі тексти сприймаються як гра. Виконавець і слухач у такій аудиторії позірно демонструють свою непричетність до проспіваного. Натомість суб'єкт виконання із середовища робітників чи селян заохочує слухача до співпереживання емоцій, трансльованих у пісні. Отже, комунікативна ситуація відображає телеологічну настанову таких текстів.

Структурно-типологічний та історико-генетичний аналіз групи романсових творів дав змогу встановити, що народний романс – це фольклорний жанр, який зазнав впливу професійної творчості, що позначилося на його віршуванні та почасти стилістиці, однак характер трансмісії таких текстів, наявність варіантів, особливості сюжетно-композиційної системи дають підстави виокремлювати це явище в самостійний жанр народної творчості.

Отже, жорстокий романс – це продукт народної творчості, який постав як результат взаємодії суб'єктивних світів різних гендерних груп, соціумів, етносів, що виражається в їх акультурації внаслідок безпосереднього контакту. Він характеризується етнічною невизначеністю, оскільки зазнав інокультурного впливу, відтак є периферійним пластом національної культури, хоча ментальне ядро втримує специфіку національної системи попри зовнішню динаміку.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Адоньева С. Современная баллада и жестокий романс / Адоньева С., Герасимова Н. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1996. – 415 с.
2. Адоньева С.Б. Прагматика фольклора / Адоньева С. Б. – СПб.: Изд-во С.-Петербур.ун-та; ЗАО ТИД «Амфора», 2004. – 312 с.
3. Адоньева С.Б. Своя чужая речь: фольклор в свете прагматики / С.Б. Адоньева // Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура; In memoriam. / С.Б. Путилов — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003. — с. 239-251. – (Ethnographica Petro-politana, IX).
4. Акимова Т.М. Русская песня и романс первой трети XIX века / Т.М. Акимова // Русская литература. – М., 1980. – №2. – с. 36-45.
5. Акопян К. З. Массовая культура и массовое искусство "за" и "против" / Акопян К. З., Захаров А. В., Кагарлицкая С. Я., Киященко Н. И., Колосов А. В.; Академия гуманитарных исследований. — М.: Гуманитарий, 2003. — 511 с.
6. Андреев Н. Песни-баллады в русском фольклоре // Русская баллада / Предисл., ред. и примеч. В. И. Чернышева. Вступ. статья Н. П. Андреева. – М.; Л.: изд-во «Сов. писатель», 1936. – С. 14-48. – (Библиотека поэта).
7. Аникин В.П. Возникновение жанров в фольклоре (к определению понятия жанра и его признаков) / В.П. Аникин // Специфика фольклорных жанров. Русский фольклор. – М.- Л., 1966. – Т.Х. – С. 28 - 43.
8. Аникин В.П. О предмете фольклористики / В.П. Аникин // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. – М., 2006. – Т.1. – С. 58-71.
9. Аникин В. П. Теория фольклора : курс лекций / В. П. Аникин. – [2-е изд., доп.] – Москва : Книжный дом “Университет”, 2004. – 428, [3] с.
10. Анохина Л.А. Быт городского населения средней полосы РСФСР в прошлом и настоящем. На примере городов Калуга, Елец, Ефремов / Анохина Л.А., Шмелева М.Н. – М., 1977. – 359 с.

11. Антонюк В.Г. Пісенно-фольклорні витоки українського вокального мистецтва / В.Г. Антонюк – К., 1999. – 23 с.
12. Артеменко Е. Б. Принципы народно-песенного текстообразования / Е.Б. Артеменко – Воронеж: Изд-во Воронежск. ун-та, 1988. – 173 с.
13. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев – М., 1947. – 164 с.
14. Ашин Г. К. Ложная дилемма буржуазной культурологии (Элитарная и Массовая культура) / Г.К. Ашин // Вопросы философии. – М., 1983. – №7. – С. 149-158.
15. Бабич Н. М. Місце української народної балади у фольклорній традиції Донеччини (Порівняльний аспект) / Н.М. Бабич; Донецький національний ун-т. — Донецьк, 2000. — 100 с.
16. Балади. Кохання та дошлюбні взаємини // Упоряд. О.І.Дей, А.Ю. Ясенчук (тексти), А.І. Іваницький (мел.). Відп. ред. М.М. Гайдай. – К.: Наукова думка, 1988. – 472 с.
17. Баладні пісні / Передм. Г. А. Нудьги – К.: Музична Україна, 1969. – 271 с.
18. Балашов Д. М. История развития жанра русской баллады / Д. М. Балашов – Петрозаводск: Карельское книжное издательство, 1966. – 72 с.
19. Балашов Д. М. О родовой и видовой систематизации фольклора / Д. М. Балашов // Русский фольклор. – Л., 1977. – Вып. XVII. – С. 24-34.
20. Балашов Д.М. Специфика жанров русского фольклора / Балашов Д.М. // Специфика жанров русского фольклора. Тезисы докладов. – Горький, 1961. – С. 29-33.
21. Балашов. Д. М. Постановка вопроса о балладе в русской и западной фольклористике / Д. М. Балашов // Труды Карельского филиала Академии наук СССР. Вопросы литературы и народного творчества – 1962. – Вып. 35. – С. 62-79.

22. Барокові і духовні вірші з рукописних співаників XVIII ст. Лемківщини [Текст] / [вступ., упоряд. і комент. О. Гнатюк] – Л.: Місіонер, 2000. – 333 с.
23. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М.М. Бахтин – М., 1979. – 422 с.
24. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров. 2-е изд. – М., 1986. – С. 250-297.
25. Башарин А. С. Проблемы составления мотивно-тематического указателя современного городского песенного фольклора (Еще раз о морфологии жестокого романса, новой баллады и городской песни. Проект доклада) / А. С. Башарин // «Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/Mast4.html>.
26. Білосвітєва І. С. Із спостережень над мелодико-композиційними структурами Лівобережного українського Полісся / І.С. Білосвітєва // Українське музикознавство. – 1989. – Вип. 24. – С. 25-35.
27. Бойко В.Г. Пісні Придеснянського краю / В. Г. Бойко // Народна творчість та етнографія. – 1985. – №2. – С. 77-83.
28. Булат Т. Український романс [Текст] : [монографія] / Т. П. Булат ; АН УРСР, Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Т.Рильського. – К. : Наукова думка, 1979. – 320 с.
29. Вайнрайх У. Языковые контакты. Состояние и проблемы исследования / У. Вайнрайх – Киев: Вища школа. Изд-во при Киев. ун-те, 1979. – 263 с.
30. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. Ритмика / В.А. Васина-Гросман – М., 1972. – 150 с.
31. Веселовский А. Историческая поэтика / А. Веселовский – М.: Высшая школа, 1989. – 408 с.

32. Возякова Н.В. Испанский народный романс: память певца, механизмы запоминания и воспроизведения текста: Дис...канд. филол. Наук: 10.01.09. / Наталия Владимировна Возякова – М., 2004. – 298 с.
33. Восточнославянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии / Под ред. В.Е. Гусева, В.М. Гацак; Отв. ред. К.П. Кабашников. – Минск: Навука і тэхніка, 1993. – 478 с.
34. Гаврилюк Елеонора. Український жорстокий романс (до постановки питання) / Елеонора Гаврилюк // Народознавчі зошити. – К., 1996 – №5. – С.298-303.
35. Гайдай М. Слов'янська балада в її зв'язках з іншими жанрами / М. Гайдай // Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору. – К., 1973. – С.22-61.
36. Галич О. Теорія літератури: Підручник / Галич О., Назарець В., Васильєв Є.; за наук. ред. О. Галича. – К.: Либідь, 2001. – 486 с.
37. Гарасим Я. І. Етностетика українського пісенного фольклору: дис. ...доктора філол. наук: 10.01.07 / Гарасим Ярослав Іванович. – К., 2010. – 417 с.
38. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров – М., 1989. – 302 с.
39. Гацак В. М. Устная эпическая традиция во времени. Историческое исследование поэтики / В. М. Гацак – М.: Наука, 1989. – 256 с.
40. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: В 4 т. / Г.В.Ф. Гегель; под редакцией М. Лифшица. – М.: Искусство, 1973. – Т.4. – 378 с.
41. Гельгардт Р. Р. Историческое развитие устного творчества рабочих / Р. Р. Гельгардт // VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. Труды. – М., 1969. – Т. 6. – С. 457-462.
42. Гнатюк В. М. Пісенні новотвори в українській народній словесності / В. М. Гнатюк // Вибрані статті про народну творчість / [Упор. , вступ. стаття та прим. М. Т. Яценка]. – К., 1966. – С. 78-96.

43. Гнедич Г. А. Материалы по народной словесности Полтавской губернии Роменский уезд / П.А. Гнедич. – Полтава : Изд. Полтав. Ученой Арх. Комис. ; Электр. тип. Г.И. Маркевича. Вып. 2, ч. 1 : Песни необрядовые. – 1915. – 5, 224, IV с. – (В изд. 423 укр. нар. песен на укр. яз).
44. Горковенко А. А. Изучение песенных вариантов как средство раскрытия выразительного значения народнопесенных ладов (на материале украинской лирической протяжной песни) / А. А. Горковенко // Песенная лирика устной традиции. – СПб.: РИИИ, 1994. – С. 217-222.
45. Городницкий А. Из авторской песни выпал автор. Поэзия отличается от эстрады, как любовь от секса / А. Городницкий // Новая газета – М., 1998. – №11 (483). – С.15.
46. Городские песни, баллады, романсы / Составление, подготовка текста и комментарии Кулагина А.В., Селиванов Ф.М. – М.: МГУ им. М.В. Ломоносова. Филологический факультет, 1999. – 623 с.
47. Городской романс и авторская песня. Песни, интервью, исследования [Электронный ресурс] – Воронеж, 2002. // Режим доступа: <http://www.folk.phil.vsu.ru/publ/sborniki/bards2002.html>.
48. Гримич М. Традиційний світогляд та етнопсихологічні константи українців (Когнітивна антропологія) / Гримич М. – К.: б.в., 2000 – 379 с.
49. Гринченко Б. Д. Этнографические материалы собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Т. III. Песни / Б. Д. Гринченко – Чернигов: Типография Губернского Земства, 1899. – XXXII, 765 с.
50. Грица С. Й. Трансмісія фольклорної традиції. Етномузикологічні розвідки / С.Й. Грица – Київ-Тернопіль, 2002. – 236 с.
51. Грица С.Й. Мелос української народної епіки / С.Й. Грица – К., 1979. – 247 с.

52. Грінченко М. Вибране / [М.Грінченко; упоряд. і редакція М. Гордійчука, ДВ. Образотворчого мистецтва і музичної літератури] – К., 1956. – 532 с.

53. Гудошников Я. И. Основные закономерности развития русской любовной песенной лирики и ее соотношение с фольклором в XVIII-XIX вв.: автореф. дис...д-ра филол. наук / Яков Иванович Гудошников – М., 1982. – 32 с.

54. Гудошников Я. И. Традиции и новаторство в современном песенном фольклоре / Я. И. Гудошников // Современный песенный фольклор. – М.: Наука, 1966. – С. 95-111.

55. Гудошников Я.И. Русский городской романс. Учебное пособие / Я. И. Гудошников – Тамбов: ТГПИ, 1990. – 89 с.

56. Гудошников Я. И. Виды и типы переделок литературных песен в советском фольклоре (к вопросу о специфике жанра) / Я.И. Гудошников // Русский фольклор: Проблемы современного народного творчества. – М., Л., 1964. – Вып. 9. – С. 115-121.

57. Гусев В. В. О критериях фольклорности современного народного творчества / В. В. Гусев // Современный русский фольклор. – М., 1966. – С.7-23.

58. Дандес Алан. Фольклор: семиотика и/или психоанализ : Сб. ст. / Алан Дандес : Пер. с англ.; Сост. А.С. Архипова. — М.: Вост. лит., 2003.— 279 с. (Исследования по фольклору и мифологии Востока : Осн. в 1969 г. / Редкол. : Е.М. Мелетинский (пред.) и др. Семиотика фольклора). — ISBN 5-02-018379-2 (в обл.).

59. Данилов В. В. Песни села Андреевки Нежинского уезда / В. В. Данилов // Сборник Этнографии Черниговщины. – К., 1904. – 94с.

60. Данилюк А. І. Масова культура в контексті демократичних перетворень ХХ століття: Автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 09.00.08 «Естетика» / А. І. Данилюк — К., 2000. — 17с.

61. Даценко Н. В. Кризь віки і серця. Фольклор села Чапаєвка Таращанського району Київської області / Н. В. Даценко – Вінниця: Нова книга, 2008. – 167 с.
62. Дей О. І. Драми кохання й молодості в народних баладах / О. І. Дей // Балади. Кохання та дошлюбні взаємини / Упор. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук – К.: Наукова думка, 1987. – С. 9-27.
63. Дей О. І. Українська народна балада: монографія / О.І. Дей – К., 1986. – 263 с.
64. Дей О. Поетика української народної пісні / О. Дей – К.: Наукова думка, 1978. – 251 с.
65. Дей О. Сторінки з української фольклористики / О. Дей – К.: Наукова думка, 1975. – 271 с.
66. Дей О. І. Народнопісенні жанри. Вип. 2. / О. Дей – К.: Музична Україна, 1983. – 112 с.
67. Дем'яненко О. Білінгвізм і полілінгвізм: лінгвістичний, психологічний і педагогічний аспекти вивчення [Електронний ресурс] / О. Дем'яненко // Режим доступу: <http://www.slovnky.net/?swrd>
68. Дианова Т.Б. Жанровое пространство фольклора: изменение научной парадигмы / Т. Б. Дианова // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Т 1. – М., 2006. – С. 372-384.
69. Добровольський Б.М. Чухловський район (Експедиція в Костромську область) / Б. М. Добровольський // Російський фольклор. Т.6. – М.-Л., 1961. – С. 134-165.
70. Драгоманов М. Псованє українських народних пісень / М. Драгоманов // Розвідки Михайла Драгоманова про українську народну словесність і письменство / М. П. Драгоманов – Львів : Накладом Наук. Т-ва ім. Шевченка ; Друк. Наук. т-ва ім. Шевченка, під зарядом К. Беднарського, – Львів, 1900. – Т. III. – С. 197-212. – (Зб. філол. секції наук. т-ва імені Шевченка).

71. Драгоманов М. П. Розвідки про українську народну словесність і письменство : [в 4 т.]. Т. 1 / М. П. Драгоманов ; зладив М. Павлик. – Львів : Накладом Наук. Т-ва ім. Шевченка ; Друк. Наук. т-ва ім. Шевченка, під зарядом К. Беднарського, 1899. – 260 с. – (Зб. філол. секції / Наук. т-во ім. Шевченка ; Т. 2).
72. Дубравин В. Русская песня на Украине / В. Дубравин // Сов. музыка. – 1969. – № 10. – С. 96-99.
73. Дубравін В. Музичний фольклор Чернігівщини (характер та тенденції розвитку) / В. Дубравін; післямова Ю.Чекан // Сіверянський літопис., – 1996. – №4. – С. 46-54.
74. Дюркгейм Э. Самоубийство: Социологический этюд / Э. Дюркгейм; [Пер. с фр. с сокр. А. Ильинского; под ред. В. А. Базарова].— М.: Мысль, 1994.— 399 с.
75. Евстратов А. М. Массовая культура советского общества (20-30-е годы) / А. М. Евстратов. Костромской гос. технологический ун-т. — Кострома : Издательство КГТУ, 2001. – 91 с.
76. Елатов В.И. Песни восточнославянской общности / В. И. Елатов – Минск, 1977. – 245 с.
77. Елина Н.Г. Развитие англо-шотландской баллады / Н. Г. Елина // Английские и шотландские баллады / [пер. С. Маршака; изд. подг. В. М. Жирмунский, Н. Г. Елина, И. С. Маршак] – М.: «Наука», 1973. – С.104-131. – (Академия наук СССР. Литературные памятники).
78. Емельянов Л. И. Нерешенные проблемы в изучении современного народного творчества / Л. И. Емельянов // Русский фольклор. Материалы и исследования. – М., Л.. 1964. – Вып. 9. – С. 39-60.
79. Єременко О. Р. Українська балада XIX століття (історія жанру): монографія / О. Р. Єременко— Суми : ВВП "Мрія-1", 2004. – 216с.
80. Єрмоленко С. Фольклор і літературна мова / С. Єрмоленко – К: Наукова думка, 1987. – 245 с.

81. Жанр. Стилль. Метод (сборник научных трудов) / [Научн. ред. К.Ж. Кереева-Канафиева] – Алма-Ата: изд. КазГУ, 1990. – 112 с.
82. Жанровая специфика фольклора. Межвузовский сборник научных трудов / [отв. ред. А.М. Новикова] – М., 1984. – 122 с.
83. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Старобельский уезд. Очерки по этнографии края / Под ред. В. В. Иванова. Т. I.– Харьков: Изд. губ. стат. комитета, 1898.– 1012 с.
84. Житецкий П. Странствующие школьники в старинной Малоросии / Житецкий П. // Киевская старина – К., 1892. – № 2. – С. 189-205.
85. Жлуктенко Ю. А. Лингвистические аспекты двуязычия / Ю. А. Жлуктенко. – К. : Вища школа, 1974. – 255 с.
86. З гір карпатських. Українські народні пісні-балади / Упорядкування, підготовка текстів, вступна стаття, примітки та словник С.В.Мишанича – Ужгород, 1981. – 462 с.
87. Зайцев А.И. Система жанров в литературе и фольклоре. Текст. / А.И. Зайцев // Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура; In memoіam / Б. Н. Путилов – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2003 – С.290-292.
88. Зеленин Д. К. Об исторической общности культуры русского и украинского народов / Зеленин Д. К. // Советская этнография: Сб. статей. – М., Л., 1940. – Т. 3. – С. 79-108.
89. Земцовский И. Жанр, функция, система / И. Земцовский // Советская музыка. – М., 1971 – №1. – С. 24-32.
90. Зимовець Г.В. Міжмовна інтерференція в умовах контактного білінгвізму (на матеріалі мови української діаспори): Дис... канд. філол. наук: 10.02.15 / Зимовець Галина Вікторівна; Інститут української мови НАН України. – К., 1997. – 243 с.
91. Зубова Н. П. Песни литературного типа в устной народной традиции (на материале записей 1970 – нач. 1980 гг.): Дисс....канд. филол. Наук / Н.П. Зубова; МГУ им. М. В. Ломоносова. – М., 1984. – 340 с.

92. Зуева Т. В. Русский фольклор: Учебник для высших учебных заведений / Зуева Т. В., Кирдан Б. П. – М.: Наука, 2002. – 399 с.
93. Іваницький А. І. Історична Хотівщина. Музично-етнографічне дослідження / А. І. Іваницький – Вінниця: Нова книга, 2007. – 576 с.
94. Іваницький А. Композиційні особливості взаємодії слова і музики в українській народній пісні: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : [спец.] 17.00.02 / Іваницький А. І. – К., 1972. – 24 с.
95. Івановська О. П. Український фольклор : семантика і прагматика традиційних смислів : підручник / О. П. Івановська. – Київ : ВПК «Експрес-Поліграф», 2012.– 336 с.
96. Івановська О. П. Український фольклор як функціонально-образна система суб'єктності : моногр. / О. П. Івановська. – Київ : ТОВ УВПК «ЕксОб», 2005. – 226, [2] с.
97. Калачева С. Методика анализа сюжета и композиции литературного произведения / С. Калачева – М., 1973. – 95 с.
98. Калита. Збірка фольклорно-етнографічних матеріалів / [Упор.: М. Марфобудінова, О. Хоменко, В. Карпович, З. Маріна] – Дніпропетровськ: ГЕРДА, 2007. – 368 с.
99. Кастальский А. Основы народного многоголосия / А. Кастальский – М.-Л., 1948. – 263 с.
100. Катаев В. Алмазный мой венец / В. Катаев – М.: Сов. Писатель, 1979. – 265 с.
101. Кауфман Л.С. О популярных украинских народных песнях и их авторах / Л. С. Кауфман – М., 1973. – 83 с.
102. Квитка К. К вопросу о влиянии старинной западноевропейской музыки на украинскую народную песню / К. Квитка // Квитка К. Избранные труды. Т.2. – М., 1973. – 423 с.
103. Квітка К. Вибрані статті. У 2 ч. Ч. 1 / К. Квітка; [упоряд., передм. та приміт. А. І. Іваницького] – К, 1985. – 142 с.

104. Квітка К. Вибрані статті. У 2 ч. Ч. 2 / К. Квітка; [упоряд., передм. та приміт. А. І. Іваницького] – К., 1986. – 152 с.
105. Кирдан Ю. Народні співці-музиканти на Україні / Кирдан Ю., Омельченко А. – К., 1980. – 183 с.
106. Кирчів Р. Двадцять століття в українському фольклорі / Р. Кирчів – Л.: Інститут народознавства НАН України, 2010. – 536 с.
107. Киченко О. Фольклор як художня система: Проблеми теорії / О. Киченко – Дрогобич: НВЦ «Каменяр», 2002. – 212 с.
108. Козловський В. І. Українська народна балада: естетичний аспект: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.07 / В. І. Козловський; Львівський національний ун-т ім. Івана Франка. — Л., 2007. — 20 с.
109. Колесса Ф. Музикознавчі праці / Філарет Колесса; Підгот. до друку С.Й. Грица – К.: Наукова думка, 1970. – 591 с.
110. Колесса Ф. Фольклористичні праці / Філарет Колесса; Підгот. до друку, вст. стаття і прим. В.А. Юзвенко. – К.: Наукова думка, 1970. – 414 с.
111. Колпакова Н.П. Русская народная бытовая песня / Н. П. Колпакова – М.; Ленинград, 1962. – 284 с.
112. Копанева Н. Две шведские баллады в русском фольклоре / Н. Копанева // Русская литература. – Ленинград: Наука, 1984. – № 3. – С. 169-175.
113. Копанева Н.П. Новая баллада. (Жанровые границы. Сюжеты) / Н. П. Копанева // Фольклор народов РСФСР. Межвузовский научный сборник. – Уфа, 1983 – №10. – С.89-96.
114. Копанева Н.П. О литературном происхождении русской новой народной баллады / Н. П. Копанева // Вестник ЛГУ. – 1982. – Вып. 36. – №14. – С. 58-63.
115. Копаниця Л. Пісенні жанри українського фольклору. Навчальний посібник / Л. Копаниця – К.: Київський університет, 2004. – 221 с.

116. Коряков Ю. Б. Языковая ситуация в Белоруссии и типология языковых ситуаций: дис....канд. филолог. наук: 10.02.19 / Коряков Ю. Б. – М., 2002. – 129 с.

117. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина – 3. изд., стер. – М.: КомКнига, 2006. – 350с.

118. Костина А. Массовая культура и культура народная: диалог или конфронтация? / А. Костина // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Том 1. – М., 2005. – С. 272-300.

119. Костюк Г. М. Українська балада 20-80-х рр.ХХ ст. (еволюція жанру): Дис...канд.філол.наук: 10.01.02 / Г. М. Костюк; Чернівецький ун-т ім. Ю.Федьковича. – Чернівці, 1993. – 178 с.

120. Костюхин Е. К вопросу об особенностях современной фольклорной традиции / Е. К. Костюхин // Сохранение и возрождение фольклорных традиций. – М.: Государственный республиканский центр русского фольклора, 1993. – Вып. 2, Ч.1. – С. 163-166.

121. Костюхин Е.А. Жестокий романс / Е. А. Костюхин // Современный городской фольклор. Традиция-Текст-Фольклор. Типология и семиотика / Отв. ред. С. Ю. Неклюдов – М.: Рос. гос. ун., Ин-т высш. гуманитар. исслед. – 2003. – С. 492-501.

122. Кофман А.Ф. Аргентинское танго и русский мещанский романс / А. Ф. Кофман // Литература в контексте культуры / Под. ред. С. И. Пискуновой – М., 1986. – С. 220-233.

123. Кошиць О. Про українську пісню та музику / О. Кошиць – К: Музична Україна, 1993. – 48 с.

124. Кравцов Н.И. Сказка как фольклорный жанр / Н. И. Кравцов // Специфика фольклорных жанров. - М., 1973. – С. 68-84.

125. Кримський А. До етнографії Чернігівщини / А. Кримський // Кримський А. Твори в 5-ти томах. – К., 1973. – Т.3. – С. 448-467.

126. Кримський А. Як треба класифікувати народні пісні / А. Кримський // Кримський А. Розвідки, статті та замітки. – К.: Українська академія наук, 1928. – С. 162-166.

127. Кронгауз М. Бессилие языка в эпоху зрелого социализма / М. Кронгауз // Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.ruthenia.ru/folklore/krongauz1.html>

128. Культурология. XX век. Энциклопедия в двух томах / Главный редактор и составитель Левит С. – СПб.: Университетская книга, 1998. – Т. 1. – 447 с.

129. Лазанська Т. Історія підприємництва в Україні (на матеріалах торгово-промислової статистики XIX ст.) / Т. Лазанська; НАН України. Інститут історії України – К., 1999. – 282 с.

130. Лазутин С. Композиция русской народной лирической песни / С. Лазутин // Русский фольклор. Вып. 5. – М.- Л.: Изд-во АН СССР, 1960. – С. 11-25.

131. Лазутин С.Г. Жанровые особенности поэтики русского фольклора / С. Г. Лазутин // Специфика фольклорных жанров. Русский фольклор. – М.- Л., 1966. – Т.Х. – С. 3-18.

132. Левченко О. Г. Масова свідомість і художня культура. Динаміка взаємодії у тексті радянської культури (за матеріалами театру і кіно): Автореф. дис... канд. філос. наук: 09.00.04 / О. Г. Левченко; Інститут філософії ім. Г.С.Сковороди НАН України. – К., 2003. – 19с.

133. Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра / Н. Лейдерман – Свердловск, 1982. – 254с.

134. Леонова Т. Г. Проблемы изучения регионального фольклора / Т. Г. Леонова // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Т2. – М., 2006. – С. 112-136.

135. Лермонтов М. Ю. Полное собрание стихотворений: В 2 т. Т. 1. Стихотворения и драмы / М. Ю. Лермонтов – Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-ние, 1989. – 689 с.
136. Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В.Н.Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 682 с.
137. Линтур П. В. Балладная песня и обрядовая поэзия / П. В. Линтур // Русский фольклор. Т.10. – М.-Л., 1966. – С. 228-236.
138. Лисенко М. Про народну пісню і народність в музиці / М. Лисенко – К., 1955. – 68 с.
139. Лось Ф.Є. Формування робітничого класу на Україні і його революційна боротьба у ХІХ – поч. ХХ ст. / Ф. Є. Лось – К., 1955. – С.62–177.
140. Лютий Т. В. Культура масова і популярна: теорії та практики / Лютий Т. В., Ярош О. А.; Інститут філософії ім. Г.С.Сковороди НАН України. – К., 2007 – 124с.
141. Мала енциклопедія українського народознавства / За ред. члена-кор. НАН України, док. іст. н., проф. Павлюка С. – Л., 2007. – 563 с.
142. Мала філологічна енциклопедія / [Уклали: О.І. Скопенко, Т.В. Цимбалюк]. – К.: Довіра, 2007. – 478 с.: іл.
143. Манакин В.М. Конвергентные образования и проблема интерференции в условиях близкородственного двуязычия / В. М. Манакин // Проблеми міжпредметних зв'язків в умовах білінгвізму. – Дрогобич, 1990. – С. 80-82.
144. Масенко Л. Т. Суржик: між мовою і язиком / Л. Т. Масенко – К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011 – 135 с.
145. Медведев П. Н. Формальный метод в литературоведении / П. Н. Медведев // Бахтин М.М. Фрейдизм. Формальный метод в литературоведении. Марксизм и философия языка. Статьи. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 185-347.
146. Межуев В. Философия культуры. Эпоха классицизма: Курс лекций. 2-е изд. / В. Межуев – М., 2003. – 432 с.

147. Мелетинский Е.М Статус слова и понятие жанра в фольклоре / Мелетинский Е.М, Неклюдов С.Ю., Новик С.Е. // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания / Отв. ред. П.А. Гринцер. – М.: Наследие, 1994. – С.39-104.

148. Мехнецов А.М. О задачах комплексного исследования фольклора / А. М. Мехнецов // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Т 1. – М., 2006. – С. 360-371.

149. Мишанич С.В. Система жанрів в українському фольклорі / С. В. Мишанич // Рад. школа. – 1990. – №2. – С. 25-26.

150. Молодичук О. А. Лексико-фразеологічні засоби образності в українській народній баладі: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.01 / О. А. Молодичук; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Інститут філології. – К., 2004. – 17 с.

151. Народна пісенність підльвівської Звенигородщини. Збірник. / Запис. і впоряд. О.Харчишин. – Львів, 2005. – 352 с.

152. Народні балади Закарпаття / Запис та впорядк. текстів, вст. стаття П. В. Лінтур – Львів: Вид-во Львів. ун-ту., 1966. – 283 с.

153. Народные лирические песни [Техт] / [подгот. текста, авт. предисл. и коммент. В. Я. Пропп]. – Л. : Советский писатель, 1961. – 608 с. – (Библиотека поэта. Большая серия).

154. Неклюдов С. Мотив и текст / С. Неклюдов // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923-1996) / Отв. ред. С.М. Толстая – М.: Индрик, 2004. – С. 236-247.

155. Неклюдов С. О слове устном и книжном / С. Неклюдов // Живая старина. – М., 1994. – №2. – С. 2-3.

156. Неклюдов С. От фольклора к “постфольклору” / С. Неклюдов // Панченко А.А. Христовщина и скопчество. Фольклор и традиционная культура русских мистических сект. М.: ОГИ, 2002 – С. 5-7. – (Сер. “Фольклор и постфольклор: Новые исследования”).

157. Неклюдов С. Традиции устной и книжной культуры: соотношение и типология / С. Неклюдов // Славянские этюды. Сборник к юбилею С.М. Толстой / Отв. ред. Е.Е. Левкиевская. – М.: Индрик, 1999. – С.289-297.

158. Неклюдов С. Устные традиции современного города: смена фольклорной парадигмы / С. Неклюдов // Исследования по славянскому фольклору и народной культуре. Studies in Slavic Folklore and Folk Culture. Вып. 2. / Под ред. А. Архипова и И. Полинской. – Oakland, Berkeley Slavic Specialties, 1997 – p. 77-89.

159. Неклюдов С. Фольклор и фольклористика третьего тысячелетия / Неклюдов С., Каргин А. // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Том 1. – М., 2005. – С. 14-29.

160. Неклюдов С. Фольклор современного города / С. Неклюдов // Современный городской фольклор / Редакционная коллегия А.Ф. Белоусов, И.С. Веселова, С.Ю. Неклюдов. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003 – С. 5-24. – (Сер. “Традиция—текст—фольклор: типология и семиотика”).

161. Нестелеєв М. На межі. Суїцидальний дискурс українського модернізму / Нестелеєв М. – К.:Академвидав, 2013. – 256 с.

162. Нудьга Г. Слово і пісня : Дослідження / Г. Нудьга — Київ: Дніпро, 1985. — 342 с., іл.

163. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы. Эссе о литературе и искусстве / Ортега-и-Гассет Х. – М.: Радуга, 1991. – 639 с. – (Антология литературно-эстетической мысли).

164. Осадча В. М. Обряди та звичаї фольклорних осередків межиріччя Орелі та Сіверського Дінця / В. М. Осадча – Харків, 2007. – 164 с.

165. Осетрова О. О. Феномен суїциду в історії західноєвропейської філософії.: Автор. дис.... на здобуття наук. ст. д.ф.н. / О. О. Осетрова – Дніпроп., 2007. – 30 с.

166. Пелипенко А.А. Проблемы изучения народного наследия в условиях глобализации / А. А. Пелипенко // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Т2. – М., 2006. – С. 382-404.

167. Перетц В. Н. Современная русская народная песня. Сравнительные этюды / В. Н. Перетц – Спб., 1893. – 47 с.

168. Пісенна традиція села Лука. Навч. посібник для студентів муз.-фольклористичних і філол. спец. вищих навч. закл. / Запис і впоряд. Павленко І.Я. – К.: Либідь, 2009 – 246 с.

169. Пісні літературного походження / Упоряд. В.Г. Бойко, А.Ф. Омельченко. – К.: Наукова думка, 1978. – 494 с.

170. Пісні та романси українських поетів в 2 т. Т. 1. / Упоряд., вступ. стаття та приміт. Г.А. Нудьги – К., 1956. – 345 с.

171. Пісні Явдохи Зуїхи / Записав Гнат Танцюра; [Відповід. ред. О.І. Дей] – Київ : Наукова думка, 1965. – 812 с. – (Українська народна творчість / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії; Книга 4).

172. Позднеев В. «Третья культура». Фольклор. Постфольклор / В. Позднеев // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. Том 1. – М., 2005. – С. 300-309.

173. Полесье: Материальная культура / В. К. Бондарчик, И. Н. Браим, Н. И Бураковская – К., 1988. – 445 с.

174. Померанцева Э. Баллада и жестокий романс / Э. Померанцева // Русский фольклор. – Вып. 14. – Л., 1974. – С. 204-209.

175. Пономаревський С. Б. Пісенний фольклор Чернігівського Полісся: регіональні особливості та поетика: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.01.07 «фольклористика» / С. Б. Пономаревський – К., 1997. – 20 с.

176. Поспелов Г. Н. Вопросы методологии и поэтики / Г. Н. Поспелов – Москва: Изд-во Моск. ун-та, 1983. – 336 с.

177. Потебня А. Теоретическая поэтика / А. Потебня – М.: Академия, 2003. – 373 с.
178. Потявин В. Принципы классификации современной русской народной песни / В. Потявин // Русский фольклор: Материалы и исследования. Т.10. – М.-Л., 1966. – С. 248-263.
179. Правдюк О. Ладові основи української народної музики / О.Правдюк – К., 1961. – 195 с.
180. Пропп В.Я. Жанровой состав русского фольклора / В. Я. Пропп // Фольклор и действительность. Избр. ст. / Под ред. Б.Н. Путилова – М., 1976. – С. 35-54.
181. Пропп В.Я. Поэтика фольклора. Труды / В. Я. Пропп – М.: Изд. «Лабиринт», 1998. – 352 с.
182. Путилов Б. Мотив как сюжетобразующий элемент / Б.Путилов // Типологические исследования по фольклору. – М., 1975. – С. 141-145.
183. Путилов Б. Н. Методология сравнительно-исторического изучения фольклора / Б.Н. Путилов – Л., 1976. – 244 с.
184. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура / Б.Н. Путилов. – СПб., 2003. – 454 с.
185. Путилов Б.Н. Исторические корни и генезис славянских баллад об инцесте / Б.Н. Путилов – М.,1964. – 10 с.
186. Рабинович В. Русский романс / В.Рабинович – М.: Правда, 1987. – 639 с.
187. Росовецький С. К. Фольклорно-літературні зв'язки: компаративний аспект / С.К. Росовецький – К., 2001. – 256 с.
188. Росовецький. С. Український фольклор у теоретичному висвітленні: Підручник / С.К. Росовецький – К.: Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2007. – 623 с.
189. Рубцов Ф. Статті по музикальному фольклору / Ф.Рубцов – М.-Л., 1973. – 221 с.

190. Руднева А.О. О жанрово-стилистическом анализе русских народных песен / А.О. Руднева // Русское народное музыкальное творчество. Очерки по теории фольклора. – М., 1994. – С.70-101.
191. Русские песни и романсы / Вступ. статья и сост. В. Гусева. – М.: Худож. лит., 1989. – 542 с.
192. Русский жестокий романс / [сост., вступ. ст. Смолицкий В.Г., Михайлова Н.В.] – М., 1994. – 144 с.
193. Русский романс / [ред. Ю.Садовников] – М.: Ника-Пресс; М.: Юность ; Минск : Международный книжный дом, 1996. – 256 с.
194. Русский романс на рубеже веков / [сост. Мордерер В., Петровский М.]. – К.: Оранта-Пресс, 1997. – 372 с.
195. Русский романс. Опыт интонационного анализа. Сборник статей. / [под редакцией Б.В. Асафьева]. – М.-Л.:«Academia», 1930 – 168 с.
196. Семчинський С. В. Семантична інтерференція мов / С. В. Семчинський. – К. : Вища школа, 1974. – 326 с.
197. Скрипка В.М. Взаємовідношення жанрів народної пісні: (На матеріалі українського, чеського і словацького фольклору) / В.М. Скрипка // Слов'янське літературознавство і фольклористика. – К.,1965. – Вип. 1. – С. 129-143.
198. Современный городской фольклор / [отв. ред. С.Ю. Неклюдов] – М., 2003. – 736 с. – (Серия: Традиция-текст-фольклор: типология и семиотика).
199. Старовинні українські народні пісні та романси. – К.:Мистецтво, 1959. – 267 с.
200. Сторі Джон. Теорія культури та масова культура: Вступний курс / Сторі Джон; [пер. з англ. Сергій Савченко] — Х. : Акта, 2005. — 360с.
201. Тamarченко Н. Д. Методологические проблемы теории рода и жанра в поэтике XX века / Н.Д. Тamarченко // Известия Российской Академии Наук. Серия литературы и языка. – 2001. – Т. 60. – №6. – С. 3-13.
202. Тимофеев П. Пісенний фольклор робітничого середовища Донбасу (на матеріалі записів 20-х рр. XX ст.) / П. Тимофеев – Донецьк, 1997. – 170 с.

203. Типологические исследования по фольклору. Сборник статей. Исследования по фольклору и мифологии Востока / Сост. Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю. – М., 1975. – 320 с.

204. Тихонов В.А. Переселение в России во второй пол. XIX в. (По материалам переписи 1897 г. и паспортной статистики) / В. А. Тихонов – Москва, 1978. – 212 с.

205. Токарев С. История зарубежной этнографии: Учеб. пособие / С. Токарев – М.: Высш. школа, 1978. – 352 с.

206. Топоров В.Н. К проблеме жанров в фольклоре / В. Н. Топоров // Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам. – Тарту: Тартус. госуниверситет, 1974. – вып. 1(5). – С. 5-16.

207. Тришньовський А. М. Актуальні проблеми суїцидного суспільства в Україні / А.М. Тришньовський // Наукові праці Маріупольського інституту МАУП: Збірник наукових праць. Випуск 2. – Маріуполь: МФ ТОВ «Друкарня «Новий світ», 2009. – С. 104-110.

208. Тростина М. А. Жестокий романс: жанровые признаки, сюжеты и образы / М.А. Тростина // Новые подходы в гуманитарных исследованиях: право, философия, история, лингвистика (Межвуз сб. науч. тр.). – Саранск, 2003. – Вып. IV. – С.197-202.

209. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край, снаряженной императорским русским Географическим обществом. Юго-западный отдел : материалы и исследования / собранные д. чл. П. П. Чубинским ; изд. под наблюдением д. чл. Н. И. Костомарова : [в 7 т.]. Т. 5. Песни любовные, семейные, бытовые и шуточные. – Санкт-Петербург, 1874. – XXVIII, 1209 с.

210. Тюрикова Е.В. Лирика свадьбы, хороводов, неприуроченной песни (к проблеме диффузности традиций) / Тюрикова Е.В. // Песенная лирика устной традиции. Научные статьи и публикации. – С.-Петербург, 1994 – С. 149-170. – Серия «Фольклор и фольклористика».

211. Українські народні романси / [упоряд., перед. та прим. Л. Яценка]. – К.: В-во акад. наук Української РСР, 1961. – 411 с.
212. Фільц Б. Український радянський романс / Б. Фільц; [Відп. ред. Т. В. Шеффер; АН УРСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського]. – К.: Наук. думка, 1970. – 124 с.: нот.
213. Фольклор: традиция и современность. Сборник докладов. – Таганрог: Сфинкс, 2001. – 95 с.
214. Франко І. Я. Вибрані статті про народну творчість / І. Франко; [Упор. О. Дей] – К.: Вид-во АН УРСР, 1955. – 290с.
215. Франко І. Я. Як виникають народні пісні? / І.Я. Франко // Франко І.Я. Вибрані статті про народну творчість. – К.: Вид-во АН УРСР, 1955. – С. 51–57.
216. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості / І.Я. Франко – К., 1975. – 175 с.
217. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы / О.М. Фрейденберг – М., 1936. – 454 с.
218. Хорошко Е. Ю. Лингвостилистические особенности русского романса. Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01. / Е.Ю. Хорошко – Белгород, 2004. – 196 с.
219. Черемська О.С. Лексична та граматична інтерференція в сучасній українській літературній мові як наслідок українсько-російського білінгвізму: Автореф. дис. канд. філол. наук: 10.02.01 / О.С. Черемська – Х., 2002. – 20 с.
220. Чистов К.В. Специфика фольклора в свете теории информации / К.В. Чистов // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895-1970). – М., 1975. – С. 26-43.
221. Шевченко і музика: Зб. статей / Упор.-редактори Л. Архімович, М. Михайлов, О. Шреєр-Ткаченко. – К.: Мистецтво, 1966. – 194 с.
222. Шевчук О. Українське усне мовлення м. Донецька: від суржику до літературної мови / О.Шевчук // Наукові записки. Філологічні науки.

Національний університет «Києво-Могилянська академія» – К., 2010. – Т.111. – С. 61-66.

223. Шестаков В. П. Мифология XX века: Критика теории и практики буржуазной «массовой культуры» / В.П. Шестаков – М.,: Искусство, 1998. – 224 с.

224. Шинкаренко О.В. Явище лексичної інтерференції в українському мовленні молоді Кіровоградщини: Автореф. дис....канд. філол. наук: 10.02.01. / О. В. Шинкаренко – К, 1995. – 19 с.

225. Шреєр-Ткаченко О. Історія української музики / О. Шреєр-Ткаченко – К: Музична Україна, 1980. – 198 с.

226. Штокмар М.П. Исследования в области русского народного стихосложения / М.П. Штокмар – М., 1952. – 423 с.

227. Щепанская Т. Б. Система: тексты и традиция субкультуры / Т.Б. Щепанская – М.: О.Г.И., 2004. – 287 с. – (Рос. гум. у-т, Институт высш. гум. исслед. Центр типологии и семиотики фольклора).

228. Эварницкий Д. Н. Малороссийския народныя песни собранные в 1878-1905 гг. / Д. Н. Эварницкий – Екатеринослав (Днепропетровск): Тип. Губернского земства, 1906. – XL, 772, III с.

229. Юнг Карл Густав Архетип и символ [Текст] / К. Г. Юнг. – М.: Ренессанс, 1991. – 297 с. – (Страницы мировой философии).

230. Ющук І.П. Мова наша українська. Статті, виступи, роздуми / І. П. Ющук – К., 2001. – 144 с.

231. Якименко М. А. Міграції українського селянства 1861–1905 рр. / М. А. Якименко // Український історичний журнал. – 1982. – № 9. – С. 62-78

232. Якунцева Т. Жестокий романс и женский роман: к проблеме типологии жанров / Т. Н. Якунцева // Русская женщина. – 2. Женщина глазами мужчины: материалы теоретического семинара – Екатеринбург: Изд. Уральского уни-та, 1999. – С. 63-67.

233. Якунцева Т. Н. Жестокий романс как свертхтекст / Т. Н. Якунцева // Традиционная культура. – М., 2006. – №3. – С. 35-45.

234. Якунцева Т. Н. О сюжетно-композиционных особенностях народного романа (по материалам экспедиций последнего десятилетия) / Т. Н. Якунцева // Фольклор Урала. – Свердловск, 1977. – Вып. 3. – С. 41-52

235. Якунцева Т. Н. Отражение новых представлений и понятий в образности песен «третьей культуры» / Т. Н. Якунцева // Традиционная культура. – М., 2000. – №1. – С. 47-52.

236. Якунцева Т. Н. Спор о «старой» и «новой» песне (из истории фольклористики конца XIX века) / Т. Н. Якунцева // Фольклор Урала. – Свердловск, 1980. – Вып., 5 – С. 122-129.

237. Harvilahti L. Variation and Memory / Harvilahti L. // Thick Corpus, Organic Variation and Textuality in Oral Tradition / Ed. by Lauri Honko – Helsinki: Finnish Literature Society, 2000. – PP. 57-77.

238. Honko L. Thick Corpus and Organic Variation: an Introduction / Honko L. // Thick Corpus, Organic Variation and Textuality in Oral Tradition / Ed. by Lauri Honko – Helsinki: Finnish Literature Society, 2000. – PP. 3-29.

239. Hymes D. Variation and Narrative Competence / Hymes D. // Thick Corpus, Organic Variation and Textuality in Oral Tradition / Ed. by Lauri Honko – Helsinki: Finnish Literature Society, 2000. – PP. 77-93.

240. Richard M. Dorson. Modern Folklore / Richard M. Dorson // Richard M. Dorson. American Folklore. – The University of Chicago Press, 1962. – PP. 244-277.

241. Richard M. Dorson. Regional Folk Cultures / Richard M. Dorson // Richard M. Dorson. American Folklore. – The University of Chicago Press, 1962. – PP. 74-135.

## ДОДАТОК

## І. Хлопець вбиває дівчину за відмову у коханні

## №1.

Записано у 2009 р. в м.Ніжин Чернігівської обл. Хоменко Н.М.

Там, де верби стоять кучараві,  
Там, де тихо тече ручайок.  
Ми під вербами з милим стояли,  
А над нами звисав холодок.

Милий винув тут ніжик блестящий  
І сказав: «Жизнь окончу твою,  
Єслі жить ти со мной не согласна,  
І не веріш как крепко люблю».

Ми так ніжно друг друга любили,  
Мене милий так ніжно обняв.  
Перший раз у житті молодому  
Він мене про любов запитав.

Закривая глаза я сказала:  
«Не піду більше в верби гулять,  
Якби знала з тобою не зустрічалась,  
Чим тепер у могилу лягать».

На таку я любов не согласна,  
Бо була ще тоді молода,  
Любовалась красою природи  
І хотіла пожити сама.

## №2

Текст зі статті Е. Гаврилюк. Український жорстокий романс (до постановки питання) // Народознавчі зошити. – К., 1996, №5. – С. 298-303.

Ой там коло річки,  
Ой там коло броду  
Там стояла висока верба,  
А над нами звисало гілля.

Мої вуста зливались із твоїми,  
І рукою обіймав ти мій стан.  
В перший раз у житті молодому  
Ти про щирю любов запитав.

На це я нічо не сказала,  
 Бо була я сама молода,  
 Любувалась красою, природой,  
 Бо хотіла ще жити сама.  
 Я помітила лезо блискуче,  
 Гострий ніж у очах промайнув,

Він ударив мене просто в груди,  
 І ніж гострий в груді потонув.  
 Я кричала від жалю, від болю,  
 Я просила останнє життя,  
 Але все те було уже пізно:  
 Не було вже життю вороття.

## II. Дівчина топитья через зраду милого

### №3

Записано в с. Вовчок Немирівського р-ну Вінницької обл. від Григоренко Н.Я. (1936 р.н.) у 2008 р. / З архіву кафедри фольклористики Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка

Ой у лісі під білою березой,  
 Там, де місяць так ясно світив,  
 Там стояла красивая Маруся,  
 Про любов їй Ваня говорив.

«Ой нашо ти ходив на свідання,  
 Ой навіщо подарки носив,  
 А тепер ти мене покидаєш,  
 Нащо ж ти моє серце ізвів?».

«Ти, Маруся, красивая собою,  
 Ти найкраща і молодих годов,  
 Пошукай собі другого козака,  
 А я дівки другої знайду».

### №4

Записано в с. Вовчок Немирівського р-ну Вінницької обл. від Григоренко Н.Я. (1936 р.н.) у 2008 р. / З архіву кафедри фольклористики Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка

Старий дуб зелений гіллями колише,  
 Зелена діброва шумить.  
 Порадь, козаченьку, що мені робити,  
 Коли в мене серце болить.

Ти ходиш до мене і з мене смієшся,  
 Навіщо жартуєш мене?  
 Так будь же ти проклят, шукай собі іншу,  
 А я піду втоплю себе.

А я піду втоплюсь у тії криниці,  
 З якої ти воду береш.  
 Ти прийдеш уранці води набирати  
 І там моє тіло знайдеш.

Знайдеш моє тіло та й гірко заплачеш,  
 Згадаєш про нашу любов,  
 Згадаєш про наше минуле кохання,  
 І жаль тобі стане за мнов.

### №5

**Записано в смт.Брацлав Немирівського р-ну Вінницької обл. від Білої С.Ф. (1936 р.н.) у 2008 р. / З архіву кафедри фольклористики Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка**

А я по садіку гуляла,  
 і дождік бризгал на мене,  
 Я всім подружкам говорила,  
 що не влюбляйтесь так, як я.  
 Не стой ти, дівка, коло парня,  
 бойся парня, как огня,

Бо парень любить і разлюбить,  
 потом побросить навсегда.  
 Пойду я лесом заблуждѣонним,  
 пускай разшукують мене,  
 Пойду я в море утоплюся,  
 пускай снесѣот мене вода.

### №6

**Записано у с.Марксове Немирівського р-ну Вінницької обл. від Романенко Г. (1939 р.н.) у 2008 р. / З архіву кафедри фольклористики Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка**

Стоїть дуб зелений, колише гіллями,  
 А листя на нім шелестить.  
 Згадаю, козаче, про наше кохання,  
 Згадаю і серце болить.

Утоплю в кирниці, утоплю в глибокій,  
 З якої ти воду береш,  
 Ти прийдеш уранці води набирати  
 І там моє тіло знайдеш.

Ти мене не любиш, ти з мене смієшся,  
 А я полюбила тебе,  
 Так будь же ти проклят, живи собі з іншою,  
 А я піду втоплю себе.

Знайдеш моє тіло, згадаєш про мене,  
 Згадаєш про нашу любов,  
 Згадаєш про наше велике кохання,  
 І жаль тобі стане за мнов.

Стоїть дуб зелений, колише гіллями,  
 А листя на нім шелестить.  
 Згадаю, дівчино, про наше кохання,  
 Згадаю і серце болить.

### №7

Текст зі збірника Осадча В. М. Обряди та звичаї фольклорних осередків Межиріччя  
 Орелі та Сіверського Дінця. – Х., 2007. – С.124-125

Стоїть гора високая,  
 а під горой ліса,  
 Там птички песні пелі  
 На разні голоса.

А я над сном сміялася  
 При светє ярко дня,  
 Не може ето статся,  
 Шоб он сменил меня.

Под тим лісом дремучим  
 Стояло две сосни,  
 Прощався со мной милий  
 До будущей весни.

Но сні мої збулися  
 Вдруг раннею весной,  
 І єдет мой мильночек  
 С красавицей женой.

Он клялся і божился  
 Со мной одною жить,  
 В чужой дальній сторонушке  
 Одну меня любить.

Пойду ж я утоплюся,  
 Де в морі нема дна,  
 Пускай, подлец он поверить,  
 Шо клятве я верна.

Однажди мнє приснився  
 Ужасно страшний сон,  
 Как будто мой мильночек  
 Женився на другой.

Пойду ж я утоплюся,  
 Де річечка біжить,  
 Дай, Боже, йому щастя  
 З другой женой пожить.

## №8

Записано у м.Хуст Закарпатської обл. від Батехи Н.Я. (1934 р.н.) у 2006 р. / З архіву кафедри фольклористики Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка

Візьму я карти, погадаю,	Дівча до моря наблизилось,
Сама собі я розкажу,	А в морі хвиля загула,
Сама без карт я добре знаю,	Дівчина з милим попрощалась
Що милий полюбив другу.	І праву руку подала.
Піду у ліс я проходжуся,	І карі очі вниз спустила,
Нехай шукає він мене,	І вже з водою попливла,
Піду у морі утоплюся,	А тільки ще десь з-поза хвилі
Нехай не буде вже мене.	Тільки рукою змахнула.

## №9

Текст із збірника Даценко Н. В. Кризь віки і серця. Фольклор села Чапаєвка Тарашанського району Київської області. – Вінниця: Нова книга, 2008. – С. 100

Гуляла з хлопцем, про всіх забула,	Впало на землю, немов заснуло.
Чотири роки для нього була.	Ой ти, земелько, ти – рідна мати,
Гуляла з хлопцем, платок дарила,	Прийми до себе навіки спати.
І про кохання все говорила.	Встала із землі, упала в воду.
Стояла нічку, терпіла муку,	Вода затихла: знайшла привіллячко
Думала, скаже: «Дай праву руку».	собі.
Думала, скаже: «Дай праву руку».	Спливла на берег.
А він говорить все про розлуку.	«Забери, Галю, це той платок,
Ой як же цеє дівча почуло,	Що ти дала».

## №10

Текст із збірника З гір карпатських. Українські народні пісні-балади. – Ужгород, 1981. – С. 300

Ой на горі похила береза,  
 Там, де ясний і місяць світив,  
 Там стояла прекрасна Маруся,  
 А козак до Марусі говорив:  
 - Ти, Марусьо, прекрасна Марусьо,  
 Ти, Марусьо, красавиця моя,  
 Гляди собі другого козака,  
 Бо у мене Маруся вже друга.  
 Ой побігла Маруся над річку,  
 Ой побігла Маруся над ріку,  
 І так жалісно вона заплакала.  
 Що аж річка збудилась з сну.

- Ой ти, річко, ти, бистрая вода,  
 Ой ти, річко, ти бистрая вода,  
 Понеси ти моє біле тіло,  
 Щоб я його ніколи не знайшла!  
 А в неділю ще дуже раненько  
 Всі дівчата до церкви ідуть,  
 А молоду прекрасну Марусю  
 Попри церкву до цвинтаря несуть.  
 Залишила Маруся садочок,  
 Залишила Маруся цілий світ,  
 Не щебечуть в гаю соловейки,  
 Бо Маруся в сирій землі лежить.

### №11

Записано у с.Марксове Немирівського р-ну Вінницької обл. від Цеглинської М.К.  
 (1939 р.н.) / З архіву кафедри фольклористики Інституту філології КНУ імені Тараса  
 Шевченка

Ой став я її забувати,  
 Невірну дівчину свою,  
 І став я частіше стрічатись  
 З одною багачкою в гаю.  
 Сиджу я з багачкою в гайочку,  
 Багачка так радо сидить,  
 А в мене тоска на серденьку,  
 Що далі не можу я жить.  
 І чую я голос дівчини,  
 І чую я голос її,  
 Я чую, вона там співає,  
 Аж там, на найвищій скалі.

«Кохай же, як любиш багачку,  
 Щасливо тобі в світі жить,  
 А ти, Волга-річко, роздайся  
 І в хвилі мене пригорни.  
 Сказала і скочила в воду,  
 І радо прийняла вода,  
 Багачка так радо сиділа,  
 Сказала: «То дура твоя».  
 Покинув багачку в гайочку,  
 Побіг же, де мила була,  
 У неї не билось серце,  
 Бо плавала зверху вона.

Я витяг дівчину на берег,  
 У мене дівчини нема,  
 У неї шовковеє плаття,  
 Круг шиї обвита коса.  
 «Послухай, синочку рідненький,  
 Що буду тобі я казати:  
 Узавтра у нас день неділя,  
 Ми будемо свадьбу гулять».  
 «Послухай, моя перва мати,  
 Що буду тобі говорити:  
 Узавтра у нас день неділя,  
 Ти будеш мене хоронити».

І вистріл роздався в кімнаті,  
 Козака на світі нема,  
 У нього не билось серденько,  
 Бо кров'ю стікало воно.  
 «Ой вийди, багачко, із хати,  
 Щасливо тобі в світі жити,  
 Згубила ти мого синочка,  
 Повіки я буду тужити».  
 Хто мого синочка витягне,  
 Тоді б я щаслива була,  
 Тому б я дала волів пару  
 Та ще й вороного коня.

## №12

Текст із збірника Павленко І. Я. Пісенна традиція села Лука. – К.: Либідь, 2009. – С. 181

Коли б той вечір швидше надходив,  
 Щоб через рік сюди прибути,  
 Ой щоб не знати того кохання,  
 Щоб про ту дівчину забути.

Дивися, Ваню, я вже побігла  
 Туди, де стоять кораблі,  
 Упала в воду – усе затихло,  
 Знайшла притулок я собі.

Не хочу, Галю, тебе дурити,  
 Ножа до серця прикладу,  
 Щоб не стояти удвох з тобою  
 Да й на народному суду.

Пішов же Ваня та й на той берег,  
 Де синя хвиля полягла,  
 Кинув на воду: «Забери, Галю,  
 Це той платок, що ти дала».

- Чого ти, Ваню, про це не думав,  
 Коли мене ще не любив?  
 Ізвів з ума моє серденько,  
 Тепер надумав покидати.

Кинув на воду: «Забери, Галю,  
 Це той платок, що ти дала».  
 Заматай серце, щоб не щеміло  
 Да й забувайся за мене!»

## № 13

Текст зі статті Гаврилюк Елеонора. Український жорстокий романс (до постановки питання). // Народознавчі зошити. – К., 1996, №5. – С.298

Зірву я квітку з винограду,  
 Тую, що вітер обламав,  
 Ой, не забуду те словечко,  
 Що мені милий проказав.  
 Казав він: „Галю, моя дівчино,  
 Моя дівчино молода,  
 Давай розійдемося, Галю,  
 Щоб було легше ворогам”.  
 „Чого ж ти, Ваню, тоді не кидав,  
 Коли ти спершу полюбив?  
 Ти вийняв бідне моє серденько,  
 Навіки мене спropaстив”.  
 Як прийшов Ваня, сів біля столу  
 Стаканчик чаю допивать,  
 Глянув в віконце на кустик рози  
 І гірко плакати почав:  
 „Ой, де ж те личко, де ж ті губки,  
 Що я при зорях цілував?”

Дивиться Ваня – Галя побігла  
 Туди, де в’яжуться човни,  
 Скочила в воду – і все затихло,  
 Знайшли прихиллячко собі.  
 А Ваня ходить по бережечку,  
 Вийняв хустинку з рукава,  
 Кинув у воду і промовив:  
 „Візьми, Галуню, це твоя.  
 Прикриєш очі, ще й біле личко,  
 Щоб не ятрила тя вода,” –  
 І Ваня скочив до Галі в воду,  
 Щоб Галі парочка була.  
 І все замовкло, все затихло,  
 Лиш Ваня з Галею лежить,  
 Ніхто не бачить, ніхто не чує,  
 Як мати сльозами тужить

### III. Покинута дівчина отруюється, чи вбиває себе «з револьвера»

## №14

Записано від студентки Шляхової Є. з с. Кочережки Павлоградського р-ну  
 Дніпропетровської обл. у 2010 р.

В моїм садочку цвітуть цвіточки –  
 Все поливай та поливай.

Як надоїли дівчатам хлопці –  
 То полюби, то забувай.

А хлопців много, люблю й одного,  
Тільки не знаю, з ким судьба.  
Кого не люблю, стоїть в порозі,  
Кого люблю, того нема.  
Піду в аптеку, спросю я яду.  
Оптекарь яду не дає.

Скажи, дівчонка, серденько моє,  
Що за печаль у тебе є?  
А я аптекарю не скажу,  
Скажу йому тільки одно:  
«Любила хлопця, а він покинув,  
А серце все моє болить».

### №15

Записано у с. Спаське Сосницького р-ну Чернігівської обл. від Пилипенко О.І. (1951 р.н.) у 2005 р.

В моїм садочку цвітуть цвіточки –  
Все поливай та поливай.  
Як надоїли дівчатам хлопці –  
То полюби, то забувай.  
А хлопців много, люблю й одного,  
Тільки не знаю, з ким судьба.  
Кого не люблю, стоїть в порозі,  
Кого люблю, того нема.

Піду в аптеку, спросю я яду.  
Оптекарь яду не дають:  
«Такая мілая дівчонка  
Із-за парнішки пропадють».  
Тоді вбежала я в квартиру,  
Схватила ніжик із стола  
І прямо в грудь собі вонзила,  
І не оставила следа.

### №16

Записано у с. Слобідка Новгород-Сіверського р-ну Чернігівської обл. від Косенко В.І. (1937 р.н.) у 2004 р.

Ой гаварять цигане брешуть,  
Ой гаварять цигане врутть,  
А мнє циганка гаварила:  
«Каго ти любиш, то забудь».  
Я от циганки убежала,  
Бежала рощаю густой,  
В адну я церкву убежала,  
А там венчався милай мой.

Пред нім я встала на калені  
І горька плакати начала,  
В ету нещасную минуту  
Ко мнє циганка падашла:  
«Не плач, не плач, не плач дівчонка,  
Не плач, напрасна сльоз не лей,  
Щаслива будеш, замуж вийдеш,  
Меня на свадьбу пазавеш».

Щаслива буду, замуж виду,  
 Падруг на свадьбу пазаву.  
 Тамару, дерзкую падругу,  
 С сабою рядам пасажу.  
 Радиться син, любить я буду,  
 На память Сашей назаву.  
 Радиться доч, любить не стану,  
 На зло Тамарой назаву.  
 Кагда ти виростеш бальшая,  
 Пайдеш в зельоний сад гулять,

Там завлекут тебе мальчішки,  
 Ти будеш плакать і ридать.  
 Пайдеш в аптеку купить яду,  
 Аптекарь яду не дають:  
 «Такая милая дівчонка  
 Из-за мальчішки прападьють».  
 Таді вбежала ти в квартиру,  
 Схватила ніжик са стала,  
 Та пряма в грудь сабі ванзила,  
 І не аставила следа.

### №17

Із архіву ІМФЕ, 1-6, од. Зб. 667, Арк. 17

Ой тяжко, ой важко дивитись,  
 Як милий сидить із другою,  
 А я чорні сльози проливаю,  
 Желею зачем не со мной.  
 Біжала я лесом дрімучім,  
 Біжала я рощой густой,  
 Нащо мені тії,  
 Нащо мені цвет голубой.

Як услишу я милого реч,  
 Залюся я горкой слезой.  
 Десяток коробочок спичек  
 У теплій воде розвиду,  
 Тода я отраву прийму.  
 Ой подруги, подруги заройти  
 Мой гроб у землю,  
 Тогда як я буду лежать на столе.

### №18

Текст із збірника Даценко Н. В. Кризь віки і серця. Фольклор села Чапаєвка  
 Тарашанського району Київської області. – Вінниця: Нова книга, 2008. – С. 106

Не смійся ти, козаче,  
 Не смійся надо мной.  
 Господь тебе накаже  
 Невірною жоной.

Не смійся ти, козаче,  
 Та й не насміхайся,  
 Не буду я твоя,  
 Та й не сподівайся.

Вже вечір вечоріє,  
Студенти з школи йдуть,  
Марусю отруєну  
До лікарниці везуть.

Марусю, Марусечко,  
Відкрий свої глаза,  
Бо якщо не відкриєш,  
Помру з тобою я.

### №19

Текст із збірника Павленко І. Я. Пісенна традиція села Лука. – К.: Либідь, 2009. – С. 176.

Коло милого двора да жовта роза  
розцвіла,  
Ізмінив мене мій милий, знать, судьба  
моя така.

- Я покину цю дівчину – хай сама  
вінчається,  
А сам піду понад лісом, де мила  
кончається.

Не піду я, мамо, в церкву – будуть  
милого вінчать,  
Я не витерплю, заплачу – будуть люди  
замічать.

Я до неї ближче, ближче, а вона  
кончається,  
Вона лупнула очима – він її питається:

Тихо, тихо дзвони дзвонять – милий мій  
вінчається,  
Дай, подружка, револьвера – життя моя  
кончається.

- Ой хто тобі, моя мила, револьвера  
доручив,  
А хто нашу любов щирю з тобою, мила,  
розлучив?

А ще тихше понад лісом – он пошла  
вона сама,  
Чути вистріл з револьвера – вона вбила  
себе сама.

- Доручила твоя мила, а суперниця моя,  
Ви ж обоє так хотіли, щоб я на світі не  
жила!

## №20

Записано Приходько М. у с. Анета Новоград-Волинського р-ну Житомирської обл.  
від Терещук Валерії Доменіківни (1914 р.) у 2001 р.

Ой, вечір вечоріє,	А бідную Марусю
Колишеться трава,	Отруєну везуть.
Не йде, не йде мій милий,	Привезли її в лікарню,
Піду до нього сама.	Зложили на кровать,
Заходжу я в кімнату,	А доктора, сестриці
Мій миленький сидить,	Давай її спасать.
На правому коліні	Спасайте – не спасайте,
Суперницю держить.	Мені життя не дороге,
Суперниця-подруга,	Два дні лежала,
Подружечка моя,	На третій померла.
Мабуть, ти, подруга,	Прийшов її друг милий
У любові не була.	Та хотів її розкрить,
Мабуть, ти, подруга,	Священики сказали:
Не знаєш, що любов гаряча.	- Нехай же Бог простить.
Вогонь горить так жарко,	Прийшов її друг милий
Любов жарче вогня,	Та хотів її забрать,
Вогонь тушать водою,	А доктора сказали:
Любов нічим не можна.	- Самі будемо ховать.
Подруга ти, подружечка моя,	Маруся ти, Маруся,
Відбила мого друга,	Відкрий свої глаза,
Люби, страждай, як я.	А якщо не відкриєш,
Ой, вечір вечоріє,	Помру з тобою й я.
Всі з фабрики ідуть,	

#### IV. Хлопець убиває дівчину через зраду

##### №21

Записано у с. Пекарі Канівського р-ну Черкаської обл. від Дорошенко О.Є. (1937 р.н) у 2012р. / Із архіву кафедри фольклористики Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка

Одного разу я пізенько  
Хотів провідати любов,  
Товаришів домой одправив,  
А сам пішов та й під вікно.  
І що я бачу під віконцем –  
Моя Галинонька сидить,  
А біля неї на кроваті  
Мені невидимий лежить.  
І ще я глянув у віконце,  
І трохи з жалю я не вмер,  
І ще раз глянув у віконце,  
І в руці стиснув револьвер.

Роздався вистріл з револьвера,  
Галина впала на кровать,  
А той невидимий схватився  
І став Галину цілувать.  
Прощайте кучері-завивки,  
Прощайте русі волоса,  
Прощайте глазки голубії  
Ще й ти, Галина молода.  
Ой, вспомню-вспомню нашу зустріч,  
Ой, вспомню-вспомню нашу путь,  
Ой, вспомню-вспомню, як ти казала:  
«Мене Галиною зовуть».

##### №22

Записано в смт. Брацлав Немирівського р-ну Вінницької обл. від Качаленко В.С. (1935 р.н.) у 2008 р. / З архіву кафедри фольклористики Інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка

Берегите, молодость, ребяташки,  
Не влюбляйтесь вы с юных лет,  
Слушайте советов родных матушек,  
Берегите свой авторитет.  
Раз девушки вышли, осень полная,  
С неба лёгкий дождик моросил.

Шёл бы счастлив пьяною походкою,  
Горько плакал и о ней грустил,  
С переулка пара показалаь,  
Не поверил я своим глазам.  
Шла она к другому прижималась,  
И он прижал её к своим губам.

Скоро мысль покинула головушку,  
 Из кармана вытащил наган,  
 Три раза я выстрелил в любимую,  
 И труп упал её к моим ногам.  
 А потом пошёл я в отделение,  
 Там я им всю правду рассказал.  
 Только что убил свою любимую,  
 Чтоб другой ей больше не ласкал.

Из родного края меня выслали,  
 В Соловках работаю теперь.  
 День и ночь слезами заливаюсь,  
 По лесу хожу я точно зверь.  
 Берегите молодость, ребятушки,  
 Не влюбляйтесь вы с юных лет.  
 Слушайте советов родных матушек,  
 Берегите свой авторитет.

### №23

**Труды этнографической статистической экспедиции в Западно-русский край. Т.5. Песни любовныя. Материалы и исследования собранные П. Чубинским. – Спб., 1874. – С. 214**

Ой у полі деревенька  
 Ні велика, ні маленька.  
 Ой у вдови три дочки-паняночки:  
 Одна Саша, друга Маша,  
 А третя Катерина,  
 Та й та слави наробила:  
 Іванюшу поллюбила,  
 Іванюшу челядина.  
 А до Каті Ваня ходить,  
 Без розчоту дєньги носить:

Як не руб, то полтину,  
 А ні, бумажечку синю.  
 Повів Катю у садочок,  
 Вдарив Катю у вісочок:  
 «Постой, Катю, не хилися,  
 З білих ніжок не валися.  
 Кого любиш, то любися».  
 - Я не люблю, не люблюся,  
 Отказаться – откажуся,  
 До іншого приручуся.

### №24

**Текст із збірника Гнедич П. А. Материалы по народной словесности Полтавской губернии. – Полтава, 1915. – Вып. 2., ч. 1. – С. 167**

Ой у горки, на пригорки,  
 Ой там стояла деревенька,

Ой деревенька зелененька; 2.  
 Гусарочка молоденька, 2.

У гусарочки й а три дочки. 2.  
 Ой й одна саша, а друга Маша, 2.  
 А третя Катерина. 2.  
 Шо до Каті Ваня ходє, 2.  
 Ой без роцоту гроши носє: 2.  
 Когда ни руб, то полтину, 2.  
 Лібо синюю бумажку, 2.  
 Гой коленкору на рубашку, 2.

Ой дерезету на карсету, 2.  
 Ситцю на спідницю, 2.  
 Поясочок на станочок, 2.  
 Веде Катю у садочок, 2.  
 Ой як ударив у вісочок – 2.  
 «Ой, ой, стой, Катя, не хилися, 2.  
 Ой коли любиш, так любися,  
 А як любиш, то люби двічі,  
 Як не любиш, кажи ввічі».

## V. Смерть через тугу за коханим

### №25

Записано в смт.Брацлав Немирівського р-ну Вінницької обл. від Качаленко В.С.  
 (1935 р.н.) у 2008 р. / З архіву кафедри фольклористики Інституту філології КНУ  
 імені Тараса Шевченка

Выйду я рано по утру  
 Или вечернею порою.  
 Где ты, мой милый, где ты мой друг?  
 Я говорит хочу с тобою.  
 Ты меня в губки целовал  
 И говорил, что не изменишь,  
 Ты меня золотом называл  
 И говорил, что не оценишь.  
 А я девчонка молода  
 И увлеклась навек тобою,  
 И полюбила я тебя  
 Всем своим сердцем и душою.

Где ж ты, мой милый,  
 Где ты мой друг?  
 Я говорит хочу с тобою.  
 Ах доктор, доктор, я больна,  
 Моя болезнь неизлечима.  
 В моей груди любовь горит,  
 Она навек меня ссушила.  
 Ах доктор, доктор, я больна,  
 Ты ничего мне не поможешь,  
 В моей груди любовь горит,  
 Ты ещё хуже растревожишь.

## №26

Записано у с. Озадівка Бердичівського р-ну Житомирської обл. від Павленко В.І. (1930 р.н.) та Постолюк Л.О. (1919 р.н.) у 2004 р. / З особистого архіву Чебанюк О.Ю.

Нема того дня, щоб я не журилася.	До чого проклята любов довела,
Нема того дня, щоб я не журилася.	Через миленького в больницу лягла,
Нема того дня та й нема тої ночі,	Через миленького в больницу лягла.
Шоб не плакали та й мої карі очі.	Лежу я в больниці на край головою,
Шоб не плакали та й мої карі очі.	Розлілась сльозами, лентой голубой.
Колись була з милим, а тепер сама,	Дайте телеграму матері родной .
Колись була з милим, а тепер сама.	Последня мінута духу моєму.
Колись була з милим, а тепер сама,	- Як ти міла вміраєш да й чорт із тобою,
До чого проклята любов довела,	Тебе закопаю, женюсь на другой,
До чого проклята любов довела.	Тебе поховаю, женюсь на другой.

## №27

Текст із збірника Иванов В. В. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Очерки по этнографии края. – Харьков, 1898. – Т.І. – С. 151.

Де Ростовська, де Московська,	Чи мамаша померла.
Петербурзька столбова?	Померла наша Машура,
А як будеш, милий, їхать,	Померла наша любов.
Заїжжай ко мне на гроб.	Усі люди ісказали,
На гробі черний хрест,	Що погібшая душа
А на хресту підпись єсть.	Із любові померла.
Хто не знає, прочита,	

## №28

Текст із збірника **Иванов В. В. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Очерки по этнографии края. – Харьков, 1898. – Т.І. – С. 167-168.**

Душа Маша!	- Напіши, мила, записку
Не вздыхай так тяжело;	Своей правою рукою,
Ну конечно дружка жалко,	Прочитай, міла, записку,
Надо его забувать.	Своей горькою слезой.
	- Я читала, говорила
- Ні, тогда дружка забуду,	Не пойду я в сад гулять:
Когда смертним сном засну.	В Александровском садочку
Ручкі, ножкі одоймутся,	Шлях убитий, столбовой,
Рот зав'яне як трава.	В Александровском садочку
	Росте беленькій льонок.

## №29

Записано у с. Красногорка Полтавской губернії, Константиноградського уїзду у 1900 р./ Текст із збірника **Эварницкий Д. Н. Малороссийские народные песни собранные в 1878-1905 гг. – Екатеринослав 1906. – С. 113**

Бодай тая степовая	Та як не хочеш говорити,
Могила запала,	Помру за тобою.
Та я під нею жито жала	Та шо ти умреш із вечора,
Сей вечор стеряла.	А я завтра вранці,
Та стеряла вчора вечор,	Та нехай же нас поховають
Стеряю й теперя,	В одній трунці й ямці,
Та чогось моя женишина	Та нехай же нас поховають,
Смутна, невесела,	Ще й хрест укопають,
Та не говорить до мене.	Та нехай люди усі знають,
Ой не говори, серце, ні до кого,	Як з любови помирають.
Говори зо мною.	

## №30

Записано на х. Будаковка Миргородського р-ну Полтавської обл. / Текст із збірника  
 Эварницкий Д. Н. Малороссийские народные песни собранные в 1878-1905 гг. –  
 Екатеринослав 1906. – С. 211

Ой ти, пташка, ти кукушка,	Прийшли попи із дяками,
Вище садика куєш,	Ще й кадило принесли,
Ти прилежная дівчинка,	До кладовища доносили,
Под окошечком стоїш (2 р.),	Розтворились ворота.
Про милого говориш.	Стали її й у гроб класти,
Десь мій миленький далеко	Розов'ялася трава.
За тисячу двісті верст,	Стали її в землю класти,
Він мені письма не пише	Заговорила вона:
Ще й поклонника не шле,	Коли тобі, друг мій, жалко,
Знать він дівушек не любить,	Пролий сльози за мене,
Знать він мене та й забув,	Ще й на гробі розпишися
Розійшлась наша надія,	Золотими номера, -
Розійшлась наша любов,	Хто грамотний прочитає,
Серце кров'ю обіллється,	Чого дівка помира.
Грудь накриють полотном (2 р.).	Помира наша надія,
Посилайте за попом,	Помира наша любов,
За попом, попом, попом,	Серце кров'ю обіллється,
За духовним д'яконом.	Грудь накриють полотном.

## №31

Записано на х. Будаковка Миргородського р-ну Полтавської обл. / Текст із збірника  
 Эварницкий Д. Н. Малороссийские народные песни собранные в 1878-1905 гг. –  
 Екатеринослав 1906. – С. 212

Та де ж мій милий, чорнобривий	Та він письмечка не пише,
За тисячу двісті верст.	Ще й поклону не дає.

Та ой умру ж я, мій миленький,  
 Грудь накриють полотном,  
 Грудь накриють полотенцем,  
 Пошлють людей за попом.  
 Та поки дяки ізійшлися,  
 Стали дівку хоронить.  
 Та до кладовища доносили,  
 Розтворились ворота,  
 Та в кладовище й уносили,  
 Та розовійлася трава,  
 Та до гробу доносили,

Розступилася земля.  
 Та стали дівку й у гроб класти,  
 Та заговорила туту вона:  
 Та невже ж тобі, дружок, жалко  
 Пролить сльози за мене?  
 Та ще на гробі розпишися  
 Золотії номера, –  
 Та й а хто знає – прочитає,  
 Шо з любови померла,  
 Та померла наша надєжда,  
 Померла наша любов.

### №32

Текст із збірника Данилов В.В. Песни с. Андреевки Нежинского уезда. // Сборник  
 Этнографии Черниговщины. – К., 1904. – С. 21.

Мені спиться й не лежиться  
 І сон мене не бере;  
 Світ головонька кружиться,  
 Ще й на серденьку пече.  
 Скажи, Маша, скажи, Саша,  
 Кого в свете больше жаль?  
 Жалько тройки вороної  
 Ще й Ванюши йомщика.  
 Тройка й скаче, Ваня плаче.  
 По дорожке столбовой;  
 Всю Россею я й об'їхав,  
 Краще й Маши не найшов.  
 Назад Ваня воротився,  
 Живой Маши не застав:

Лежить Маша у світлиці,  
 У світлиці край окна.  
 Голова цвітами вбрата,  
 Грудь покрита кісейой.  
 Де взялося два мальчишки,  
 Взяли Машу понесли,  
 На кладбище приносили,  
 Зашумілася трава.  
 У гроб Машу й упустили,  
 Застогналася земля.  
 Всім подружкам заказала:  
 Не влюбляйтесь так, як я.  
 Бо'д великої любови  
 Приключается болізнъ.

Од болєзні єсть ворожка,  
Од любови – шлях-дорожка,

Од болєзні люде знають,  
Од любови помірають.

### №33

Текст із збірника Гринченко Б. Д. *Этнографические материалы собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Т. III. Песни.* – Чернигов, 1899. – С. 160.

Не плач, милий, не журися,  
Все буде пригоже;  
Люби щиро і молися,  
А Бог допоможе.  
Як схотять нас розлучити, -  
Ти знайдеш другу,  
А мені не жить на світі,  
Божусь, не жартую.

Умру з щирої любови,  
Пожалуй небогу,  
Постав мені хрест дубовий,  
В полі край дороги.  
Позвонить звінок поchtовий,  
То там поховають;  
А вічну пам'ять сови  
Мені заспівають.

### №34

Записано у с.Мошни Черкаського уїзду / текст із збірника Гринченко Б. Д. *Этнографические материалы собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Т. III. Песни.* – Чернигов, 1899. – С. 160-161.

Коло гаю на долині  
Я грибки збирала,  
Аж там Климцьо зострився,  
А я задрижала.  
Він взяв мене за рученьку,  
Щиро привітався,  
Говорив, що терпить муку  
Та й казать боявся.  
А пташечки у садочку  
Усе шелестіли.

Вони теє все слухали,  
Що ми говорили.  
«Вийди, вийди, Степанидко,  
Ось до тебе прийшов Клим,  
Вийди, серце, вийди швидко  
Та й поговориш із ним».  
Ой іду ж я, мій голубе,  
Сама тебе виглядаю;  
Бо тебе я, мій соколе,  
Вірненько кохаю.

Ой умру я – поховають –  
 Не жалуй небоги,  
 Постав мені хрест дубовий  
 В степу край дороги.

Продзвонять дзвоники поштові,  
 Мене поховають,  
 І вишню мені пам'ять  
 Сови заспівають.

### №35

Записано у смт.Брацлав Немирівського р-ну Вінницької обл. від Романець Г.В. (1926 р.н.) у 2008 р. / Із архіву кафедри фольклористики КНУ імені Тараса Шевченка

Мені минало літ сімнадцять  
 Весною, як сади цвіли.  
 Я ще не знала про кохання,  
 Ми тихо з сестрою жили.  
 Який ти йшов через подвіра,  
 Я задивилась на твій стан.  
 Стояла довго під вербою,  
 Поки вечірній впав туман.

Ой у садочку айстри білі  
 Ти помагав мені полить.  
 Тепер я мрію про кохання,  
 Тепер душа моя болить.  
 Ой як умру, то поховайте  
 Серед високих зелених трав.  
 Тоді зірвеш ти айстру білу,  
 Згадаєш, хто тебе кохав.

### №36

Записано у с. Петропавлівка Куп'янського р-ну Харківської обл. від Садовської К. Ф. (1929 р.н.) у 2006 р. / З особистого архіву Чебанюк О.Ю.

[Зачієм тієбя я так полюбіла,  
 Зачем любились ми з табой?  
 Тебя я нежно так цилувала  
 І називала: „Альоша, милай мой”. |2

Когда умру я, когда скончаюсь,  
 Меніа на кладбіщіє знесуть,  
 Вієнієц тієрновий, а гроб дубовий,  
 Ко мніє на кладбіщіє, на кладбіщіє  
 знесуть. | 2

Пускай багачка тієбіє полюбіть,  
 Пускай владієсть над табой,  
 Она любіть так, так ніє сумієсть, |  
 Как я любіла, Альоша, мілий мой. | 2

## №37

Текст зафіксовано у с. Російські Пилипи Чуднівського р-ну Житомирської обл. / записано від Цибульської О.О. (1981 р.н.) у 2010 р.

Вспомни, вздумай, друг любезнай	Будеш милой в цэркву ехатъ
Пра маю прежню любов.	За мной младой заезжай.
Как ми с тобой абещались	Накладут на нас веночки
Вечно друг дружка любить.	В адно времечка с тобой.
А теперя что случилось,	Тебе мілий мой на время,
В один час любов зменить.	А мне младой навсегда.
Поломал священну клятву,	Будеш милой в цэркву ехатъ,
А сам женился на другой.	На могилу заезжай,
Женись, женись, друг любезной	На моей крутой могиле
Дазваляю я тебе,	Цвети-рози зацветуть.
Дазваляю, паздравляю	
С нареченною женой.	

## №38

Записано в смт.Брацлав Немирівського р-ну Вінницької обл. від Качаленко В.С. (1935 р.н.) у 2008 р. / Із архіву кафедри фольклористики КНУ імені Тараса Шевченка

На небі зорі засіяли,	Там знайдеш собі другу
А до них місяць зазирає.	І з другою жить будеш.
Ти нікого не боявся,	А я другого не ласкаю,
Ходив до мене кожний раз.	І другого не люблю,
Ти нікого не боявся,	Тебе я дождати буду,
Ходив до мене кожний раз.	Як не діждуся, то й умру.
«Галю, Галю, — присягався, —	Кучерява та береза,
Ніхто не розлучить нас».	Котра з кореня росла.
А тепер ти покидаєш,	Щасливая та дівчина,
Сам у армію ідеш,	Що ухажора не мала.

## №39

Текст із збірника Даценко Н. В. Кризь віки і серця. Фольклор села Чапаєвка Таращанського району Київської області. – Вінниця: Нова книга, 2008 – С. 95

В моєму серці айстри білі	Кликала мати вечеряти,
Схилили голову в журбі,	А я ще далі в сад пішла.
В моєму серці гаснуть сили,	Як я садила айстри білі,
Чужою стала я тобі.	То ти поміг мені полить.
Ой як ішов ти нашим двором,	З тих пір я знаю про кохання,
Я задивлялась на твій стан,	З тих пір душа мені болить.
Стояла довго під вербою,	А як помру я від кохання,
Пока вечірній спав туман.	То поховайте серед трав.
Пока вечірній спав туман,	Тоді ти зірвеш айстру білу,
Вечірня зіронька зійшла.	Згадаєш, хто тебе кохав.

## №40

Текст із збірника Даценко Н. В. Кризь віки і серця. Фольклор села Чапаєвка Таращанського району Київської області. – Вінниця: Нова книга, 2008 – С. 117

Ой як гляну я на тебе,	Як поллються гіркі сльози,
А ти на мене:	То я їх утру.
І поллються дрібні сльози	Прошу тебе, мій коханий,
В тебе і в мене.	Зробити труну.

## №41

Записано у с.Марксове Немирівського р-ну Вінницької обл. від Романенко Г. (1939 р.н.) та Цеглінської М.К. (1936 р.н.) у 2008 р. / Із архіву кафедри фольклористики КНУ імені Тараса Шевченка

«Ой ти, циганко, ти гадалко,	Ей, тебе я много лет іскала,
Ой ти циганонька ж моя,	Чтоб ти мне правду сказала».

«Ой ти, дівчинка молода,  
 Ти полюбила одного,  
 Ей, ти хочеш бути його женою,  
 Но тебе не суждено.  
 Он любить девушек красивих,  
 Он любить карти і вино,  
 Ей, а ти з тоски пойдьош в могилу,  
 Сму, мерзавцу, всьо равно».  
 «Ой ви, подружки дорогіє,  
 Ой ви ходіте до мене,

Ей, я вам, подружки, розкажу я,  
 Гдє похороните мене.  
 Не хороніте на могилє,  
 Там души мертвіє лежать,  
 Ей, а схороніте у корчмоньке,  
 Гдє хлопці ходять пить-гулять.  
 Мою могилу засадіте  
 Турецьким крєпким табаком,  
 Ей, а на могилє напишите,  
 Что я гуляла з дураком».

## VI. Чоловік вбиває дружину за зраду

### №42

Записано в смт. Брацлав Немирівського р-ну Вінницької обл. від Гончаренко А.В.  
 (1928 р.н.) у 2008 р. / Из архіву кафедри фольклористики КНУ імені Тараса Шевченка

Вєтер тихой прохладою вєєт,  
 Собраліся подруги гулять.  
 «Пойдьом, Галя, пойдьом, дорогая,  
 В ліс-лісочек цвєти собирать.  
 Колокольчики низько склонілись,  
 Немов чую бєду пред собой,  
 А подруги іх брать наклонілись,  
 Для того, чтоб снести іх домой.  
 «Вот послушай-ка, милая Валя,  
 Что хочу я тебе расказать:

Вихожу я за милого заміж,  
 Приглашаю на свадьбі гулять».  
 Вот проходять перві полгода,  
 Взяли в армію мужа служить.  
 І, как сорваний цвєтік, сов'яла,  
 Стала Надя частенько тужить.  
 Вот проходять вторіє полгода,  
 Народилась красавица доч,  
 І приходітся ночью не спать ей,  
 Стала Надя любить свою доч.

А служивий в Надюшу влюбився  
 І частенько став к ній заходить.  
 «Надя, Надя, ти, милая Надя,  
 Что нам надо с тобою купить?»  
 «Вот послушай-ка, милая Надя,  
 Что нам надо с тобою купить:  
 Модне плаття, і шляпу, і туфлі.  
 А ребьонка нам надо убить».  
 «Что ж ти, Вася, оставь хоть ребьонка!»—  
 Серце билося в Наді в груді.  
 «Но довольно тебе притворяться.  
 На вот ножик, бери и коли!».  
 Надя тихо к кроваті подходить,  
 А уж девочка встала, не спить.  
 «Мама, мама, ти, милая мама,  
 Что за дядя на стулі сидить?»  
 «Ето, доченька милая, папа,  
 Только, доченька, папа не твой...»

І в малюточку ножик вонзила —  
 Только вскрикнула девочка: «Ой!»  
 Слишно, кто-то стучиться у двері,  
 Слишно, кто-то стучиться в окно.  
 Откривай-ка, Надюшу, мнє двері.  
 Я твой муж, к тобі в отпуск пришол.  
 Надя мигом ті двері відкрила,  
 Ваня тихо зашол к Наді в дом,  
 І случайно глазами находить  
 Свою дочку, залитую в кров.  
 Не сказал он її ані слова,  
 Револьвер натиснув на курок.  
 І жені, і любовнику вместе  
 Остається коротенький срок.  
 Застрелився, на улицу вишел,  
 Закричал, что есть мочи і сил:  
 «Забирайте меня поскорее!  
 За малютку я ім отомстіл!»

#### №43

Записано в смт. Брацлав Немирівського р-ну Вінницької обл. від Білої С.Ф. (1936 р.н.) у 2008 р. / Із архіву кафедри фольклористики КНУ імені Тараса Шевченка

У стареньком посьолке там жили рибаки,  
 У них було три сина, красавца хоть куди.  
 Один любив крестьянку, другой любив княжну,  
 А третій, самий младший — охотника жену.  
 Любились вони тайно, охотник тот не знал,  
 Но жизнь его разбита, разбита пополам.  
 Охотник, как охотник, ушол у лес по дичь,

Устретив там циганку, умівшу ворожить.  
 Циганка как циганка, уміла ворожить,  
 Раскинула всі карти, боїться говорить.  
 «Жена твоя невірна, девятка так легла,  
 А здесь твоя могила, в подножьях рибака».  
 Охотник разсердився, циганке уплатив,  
 І сам з большой досадою до дому воротил.  
 Приходить он до дома і смотрить: у крильца  
 Жена его, злодейка, целует рибака.  
 Раздался вистрел первый, рибак упал с крильца,  
 За ним жена-злодейка, потом охотник сам.

## **VII. Покинута дівчина вбиває дитину, або залишає її, а вбиває себе**

### **№44**

Записано в с.Білки Іршавського р-ну Закарпатської обл. від Станинець Г.В.  
 (1926 р.н.) у 2005 р. / Із архіву кафедри фольклористики КНУ імені Тараса Шевченка

Ой там під вишнею, під кучерявою,  
 Чесала Олеся косу русявою.

А Зіночка росла, а Оля плакала,  
 Взяла револьвера, Зіночку стратила.

Чесала, чесала ще й кучерявила,  
 На другу весну Оля повдовіла.

Зіночку стратила, ще й п'ятирічну,  
 Попалася Оля в тюрму вічну.

Оля повдовіла, має великий жаль :  
 Поїхав миленький, Олю з собов не взяв.

Ой ти тюрма, тюрма, тюрма холодная,  
 Оля не видержить, Оля не годная.

Поїхав миленький на Україночку,  
 Залишив Олюсі маленьку Зіночку.

## №45

Записано в с. Рудня -Тальська Іванківського району Київської області від Андрієнко С.С. (1922 р.н.) у 2009 р. / Із архіву кафедри фольклористики КНУ імені Тараса Шевченка

Плив матрос да по реке,  
Аленькіє губкі.  
«Возьми мене із собою  
Ся до одной юбки».  
«Коли хочеш – то сідай,  
Поїдем зо мною,  
Я на платя тобі дам  
Ще й назву женою».  
«Пойду к матері родной,  
 Попрошу совета,  
Щоб поїхати з мораком  
Край белого света».  
Мать совета не дають:  
«Не любі матроса,  
Матрос тебе не возьмьот,  
Только насмейотся».  
Материного совета  
Слушать не схотіла,  
Синє море широке,  
На дві половини:

Поїхала з мораком  
Край белого света.  
Пройшов годік, пройшов другий –  
Єдеть дочка Ніна,  
На руках вона несьот  
Матросьонка - сина.  
«Прийми, мать родна,  
Сім'я небольшая,  
Матросьонок буде звать:  
«Бабушка родная».  
«Иди, доню, туда,  
З ким совет імела,  
Ти ж мого совета  
Слухать не схотела».  
«Пойдьом, синку,  
Нас тут не приймають,  
В синім морі аж на дні –  
Там нас ожидають.  
Одна ж половина – для мене,  
А друга – для сина!»

## №46

Записано у с. Куповате Чорнобильського р-ну Київської обл. від Сапури М.О. (1934 р.н.) та Заворотної Г.О. (1932 р.н.) у 2003 р. / З особистого архіву Чебанюк О.Ю.

Марак плавал па валнам,  
 Аленькіе губкі,  
 Вазьми ж мене із сабой,  
 Сяду в адной юбке.  
 Я на платце тібi дам-  
 Будь маей женою.  
 Я на платце тібi дам-  
 Будь маей женою.  
 Я на платце тібi дам-  
 Розоваго цвета –  
 Ідi к маменьке радной –  
 Распрасi савета.  
 Ідi к маменькi радной  
 Да спрасi савета.  
 Мать савета не дайоть,  
 Не велiть женiтса.  
 Марак тебе не возьмьйоть,  
 З тебе насмiтса.  
 Марак тебе не возьмьйоть,  
 З тебе насмiтса.  
 Не слухала доч мяня,  
 Й маего сав'ета,  
 Поехала з мареком  
 Край белого света.  
 Поехала з мареком  
 Край белого света.  
 Жила годiк, жила два –  
 Горiчка не знала,  
 Йа пра родiну сваю  
 Всьо ж она мечтала.

Йа пра родiну сваю  
 Всьо ж она мечтала.  
 Через годiк, через два  
 Ёде доч дадому  
 На руках вона несе  
 Матроса малога.  
 На руках вона несе  
 Матроса й малога.  
 - Примi, примi, мать родна,  
 Сем'я не большая,  
 Матрасьонок будеть звать  
 Бабушка родная.  
 Матрасьонок будеть звать  
 Бабушка родная.  
 - Иди, иди, доч, туда,  
 З кiм савет iмела.  
 Ти савета маего  
 Слухатъ не хатела.  
 Ти ж савета маего  
 Слухатъ не хатела.  
 - Хадiм, хадiм, мой синок,  
 Тут нас не приймають,  
 Сине море глибоке,  
 Там нас ожидае.  
 Сине море глибоке,  
 Там нас дожидае  
 Прийшла к морю синяму,  
 Важко iздихнула.  
 Сина к сабе прижала,  
 В море утанула.

Сина к сабе прижала,  
 В море утанула.  
 Як па мору синяму  
 Карабель несьотса,.

А на ньом сидіт марак,  
 Весело смейотса.

#### №47

Записано у Краснопільському районі Сумської обл.

Ой, як було мне лет семнадцать,  
 А я й не знала не чево.

Ой ще й малютка на руках,  
 А ту малютку звать Альошка,  
 Ой ще й похожа на его.

А я й не знала не чево,  
 А як настало восемнадцать  
 Я й полюбила одного.

Ой ще й похожий на его,  
 Ой ще й похожий, так похожий,  
 Ой ще й улыбочка его.

Я й полюбила одног,о  
 Я й полюбила, я й такого,  
 Що сама себе прокляла.

Ой ще й улыбочка его,  
 Ой я возьму я й ту малютку,  
 Ой понесу сестре родной.

Що сама себе прокляла,  
 Ой, розпроклятая, полноша,  
 Ой до чево ж ти довела.

Та й понесу сестре родной,  
 Ой ти сестриця, мать родная,  
 Ой воскормі мойо дітьо.

Ой до чево ж ти довела,  
 Ой довела ж ти, й ополноша,  
 Ой до позора, й до стида.

Ой воскормі мойо дітьо,  
 А я пойду, я й утоплюся,  
 Ой протів милого двора.

Ой до позора й до стида,  
 А сам уехал, меня бросіл,  
 Ой ще й малютка на руках

## №48

Текст із збірника **Иванов В. В. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Очерки по этнографии края. – Харьков, 1998. – Т.І. – С. 716<sup>4</sup>**

Ой де ж той цвіточок дівався,	Дівкі дуже цураюцьця
Що долину украшав?	На вулицю водити,
Ой, де ж ой дружок женихався,	Всі глузують, в вічі колють,
Що словами улещав?	Що схотіла любити.
Улестив милий, не добрий,	Через тебе, дитинятко,
Я й ввирала на речах;	Піду в море утоплюсь,
Сам поїхав, мене бросив,	Й циєю русою косою
Ще й маненьке на руках.	Уся тілом оснуюсь.
А малютку звать Анютка,	З жалю море сколихнеться,
Розбизщасноє дитьо,	Я сама заголосю,
Роспроклятоє житьтьо!	Та й лентою голубою
	Усе горе закрасю!...

## №49

Текст із збірника **Данилов В.В. Песни с. Андреевки Нежинского уезда. // Сборник Этнографии Черниговщины. – К., 1904. - С. 20**

Не здихай, милой, так тяжко,	Як пойду на крилечко,
Не здихай так тяжело, тяжело.	Посмотрю на милого.
Й-о-хо-хо!	А мой милой, чорнобривой
Не здихай так тяжело.	На шестеркі лошадей.
Коли тобі дружка жалько,	Под'їзжає под крилечко,
Забувай теперь його.	Я збросилась на його.
Через кладбище ходила,	А мой милой чорнобривой
Да й никого не боясь.	Тошно варвар був такой.

<sup>4</sup> Літературне джерело – «Сокрушилося сердечко» М.И. Ожегова.

Як возьму я цю малютку,  
 Да понесу до сестри.  
 Ти, сестриця, мать родная,  
 Воспитай моє дитя.  
 А я поїду утоплюся  
 Просто милого двора.

- Ой Боже мой милостивой,  
 Якій же я дурень став:  
 Свою милую забросив,  
 А чужую любить став.

### №50

Записано в с. Петропавлівка Куп'янського р-ну, Харківської обл. від Садовської К.Ф. (1929 р.н.) у 2009 р. / З особистого архіву Чебанюк О.Ю.

Спала я у спальніє і приснився мніє сон,  
 Как-будто мой мілієнкій ко мніє подошол.  
 Как-будто мой мілієнкій ко мніє подошол,  
 Брав мієніє за ручку, крієтко цілував.  
 Дієвіца-красавіца плохо сделала.  
 Ой хоч плохо, хоч неплохо – сина роділа.  
 Ой хоч плохо, хоч неплохо – сина роділа,  
 Несхотіла воспитати, в море однесла.  
 Клала їго в човничок, приказивала:  
 - Пливи, пливи, човничок, у даль по рієкіє.  
 А там хлопци-риболовці рибу ловили,  
 Неспіймали риби-шуки, спіймали линок.  
 Неспіймали риби-шуки, спіймали линок,  
 Роздивились, розсмотрились, а воно синок.

## ПІСНІ-РОМАНСИ

### I. Дівчина страждає через кохання

#### №51

Текст із збірника Харчишин О. Народна пісенність підльвівської Звенигородщини. – Львів, 2005. – С. 192

Мені не жаль, що чарівна весна,	Ти відійшов, тяжко жити самій,
Я тебе жду, а тебе все нема.	Тільки часом ти приснишся мені.
Ти відійшов, я осталась сама,	Скажи, нащо ти взяв серце моє,
Іншу знайшов, а я трачу літа.	Скажи, чому не віддав ти своє?
Скажи, де ділася наша любов,	Бог тя скарає за кривду мою,
Скажи, коли і чи вернеться знов?	Як не тепер, то в майбутнім життю.

#### №52

Текст із збірника Харчишин О. Народна пісенність підльвівської Звенигородщини. – Львів, 2005. – С. 194

В моєму саду астри білі	Ти пішов під нашим двором –
Схилили головки в журбі.	Я задивилась на твій стан.
В моєму серцю гаснуть сили,	Довго стояла під явором,
Чужою стала я тобі.	Поки вечірній впав туман.
Мені сімнайці літ минало,	Другим разом астри білі
Тоді, як всі сади цвіли.	Ти помагав мені садить.
Я про кохання ще й не знала,	З тих пір я мрію про кохання,
Ми вобі з сестрою жили.	З тих пір душа мене болить.

## №53

Текст із збірника Харчишин О. Народна пісенність підльвівської Звенигородщини. – Львів, 2005. – С. 196.

Стоїть дівча над бистрою водою	Кляла весну з пахучими цвітами,
І так жалібно пісню гомонить:	Кляла сади, що так рано цвіли.
«Бистра вода, візьми мене з собою,	Кляла тебе і твої карі очі,
Бо я не можу на тім світі жить.	Котрі мене із розуму звели.
Коли б ти знав, що я перетерпіла,	Без тебе я, як білий цвіт без сонця,
Коли б ти знав, що я пережила.	Без тебе, ох, як тяжко-тяжко жить.
Не раз, не два, до Бога знявши руки,	Скажи, скажи, де чарів роздобути,
Тебе, себе і долю прокляла.	Щоби тебе забудь і розлюбить?»

## №54

Текст із збірника Харчишин О. Народна пісенність підльвівської Звенигородщини. – Львів, 2005. – С. 197

Скажи, нащо тебе я полюбила,	Було не раз, до неба руки знявши,
Скажи, нащо я вірила тобі?	І долю тяжко я свою кляла.
Коли б не ти - сумна б я не ходила,	Кляла я мрії, думи ті дівочі,
І день, і ніч не плакала б в журбі.	Кляла я очі свої голубі,
Ти тільки глянь, що я перетерпіла,	Кляла я тії палкі темні ночі -
Ти тільки глянь, що я перенесла.	До чого ж вони мене довели!

## №55

Пісенна традиція села Лука. Навч. посібник для студентів муз.-фольклористичних і філол. спец. вищих навч. закл. /Запис і впоряд. Павленко І.Я. – К.: Либідь, 2009 – С. 176.

Була весна, ми стрітились случайно,	Ти молод був, а я красой сіяла,
Ти молод був, а я була дитя,	Ти говорив, що вічно будеш мой,
В серцях у нас відкрилась любов тайно	І всьо прошло: краса моя зов'яла,
І оба ми любились не тая.	Ти розлюбив і став совсєм чужой.

Скажи, нащо тебе я полюбила?  
Скажи, нащо я ввірилась тобі?  
Аби не ти – сумна б я не ходила,  
І день, і ніч не бачила журби.

Аби ти знав журбу мою та муку,  
Аби ти знав, що я пережила,  
Не раз, не два до Бога знявши руки,  
Тебе і долю я свою кляла.

Кляла літа свої я молодії,  
Кляла чого вони так рано розцвіли,  
А ще кляла твої веселі очі,  
Сам бач, до чого вони довели.

О боже мой, что делает привычка,  
О Боже мой, что делает любовь!  
Без милого я тану, наче свечка,  
А без любові я сохну, як трава.

Прийде весна і гай зазеленіє.  
А милий мій на той світ відійде,  
Голівонька із горя посивіє,  
Вогонь в очах навіки пропаде.

### №56

Текст із збірника Труды этнографической статистической экспедиции в Западно-русский край. Т.5. Песни любовныя. Материалы и исследования собранные П. Чубинским. – Спб., 1874. – с.358

Хто був причиною розстання мого,  
Щоб мій весь смуток упав на нього!  
Щоб мої сльози упали на нього,  
Щоб він не бачив сонця ясного!  
Зсохла-м, зів'яла-м, заплакала-м очи,  
Не збуду смутку ані вдень, ні вночи,  
Бо я тебе люблю і любити буду.  
Я ж бо о тобі нігди не забуду,

Бо ти сь мені забрав серце і душу.  
Куди я не піду, не бачу жодного,  
Ох я там не бачу тебе, милого,  
Ох я нещасна, що жити мушу!  
На що ти, Боже, так кажиш любити,  
Коли не судиш, щоб ся злучити.  
Ох коли судиш, то чому не злучиш,  
На що так тяжко серця наши мучиш?

## №57

Текст із збірника Труды этнографической статистической экспедиции в Западно-русский край. Т.5. Песни любовныя. Материалы и исследования собранные П. Чубинским. – Спб., 1874. – с.263

Нема милого, нема мого друга,	Всі мої дні сумтні навіть і в погоду,
Тільки зосталась на серці моїм туга.	В цілому світі я щастя не маю,
Я о нім мислю і не забуду,	І той мені не вдячний, котрого кохаю.
Я його любила і любити буду.	Нема на мене ні дня, ні ночі,
Не знаєш, милий, що в серці мойому,	Коли б перестали плакати мої очі.
Не скажу правдоньки нікому другому.	Ой хто причиною нещастя мого,
Всохну од жалю і проплачу очі,	Нехай мої сльози всі падуть на нього.
Тебе не забуду, ані вдень, ні вночі.	Нехай той щастя і долі не має,
Я нещаслива у своєму роду,	Хто мене з моїм милим розлучає.

## №58

Записано у с. Спаське Сосницького р-ну Чернігівської обл. від Пилипенко О.І. (1951 р.н.) у 2005 р.

У лузі зов'яла калина,	Без тебе не можу я бути,
Що буйно вона розцвіла.	Без тебе не буду вже я.
Скажи мені, люба дівчино,	Любила я хлопця, любила,
Чого ж ти сумна, та й сумна.	Подружка в мене відняла.
Подруго, моя ти подруго,	Навіщо мене покидаєш,
У серці у тебе змія,	Подругу мою полюбив,
Збрала ти в мене милого,	Поранив ти моє серденько,
А я осталася одна.	Навіки мене залишив.

## №59

Записано у с. Спаське Сосницького р-ну Чернігівської обл. від Пилипенко О.І. (1951 р.н.) у 2005 р.

Ой очі, ви, карії очі,  
 Нащо полюбила я вас?  
 Куди не піду, не погляну,  
 Все думаю, очі, про вас.  
 Навіщо я вас полюбила?  
 Не знала я бідна сама,  
 Що в тебе є інша дівчина,  
 О, Боже, нещаслива я.

Це було в неділю раненько,  
 Я слухала спів солов'я.  
 Ти пішов другуго любити,  
 А я залилася одна.  
 Той хлопець, що дівчину зрадить,  
 Він має в своїй голові.  
 Він буде навіки проклятий,  
 І місця не знайде собі.

### №60

Записано у с. Спаське Сосницького р-ну Чернігівської обл. від Пилипенко О.І. (1951 р.н.) у 2005 р.

А зорі, а зорі по синьому морі,  
 А місяць з-за хмар вигляда.  
 Ти рвалась, голубко, від мене до хати,  
 А я все тебе не пускав.  
 Пусту, мій миленький,  
 Пусту ти до хати,  
 Надворі біліє вже день.  
 Як прийду до хати – питається мати:  
 А де ж, ти, була дотепер?  
 А ти її скажеш, моя наймиліша,  
 Що була в вишневім саду,  
 Цвіточки збирала і пісню співала,  
 Тепер вже додому іду.

Шумить дуб зелений,  
 Шумить дуб зелений,  
 І листя на ньому шумить.  
 Козаче-соколю, порадь що робити  
 Тоді, коли серце болить.  
 До мене ти ходиш, і з мене смієшся,  
 А я полюбила тебе.  
 Іди ж ти, проклятий,  
 Шукай собі другу,  
 А я піду втоплю себе.

### №61

Записано у с. Спаське Сосницького р-ну Чернігівської обл. від Пилипенко О.І. (1951 р.н.) у 2005 р.

Стоїть дівча над бистрою водою,  
 Стоїть дівча, та й тихо говорить:  
 Бистра вода, возьми мене з собою,  
 Бо я не можу на цім світі жить.  
 Скажи, нащо тебе я полюбила,  
 Скажи, нащо довірилась тобі?  
 Якби не ти, сумна б я не ходила,  
 Якби не ти, не знала б я журби.  
 Без тебе я, як цвіт без сонця, в'яну,  
 Без тебе, ох, як важко в світі жить.  
 О, де ж, скажи, я чарів тих дістану,  
 Щоб позабуть тебе і розлюбить.

Забуть, бо сил терпіти я не маю.  
 Забуть, бо так замучилась я вкрай.  
 Коли б ти знав, що я переживаю,  
 Який бува охоплює відчай.  
 Коли б ти знав журбу мою та муку,  
 Коли б ти знав, що я пережила.  
 Не раз, не два, піднявши вгору руки,  
 Тебе і світ, і долю я кляла.  
 Кляла я все, і мрії ті дівочі,  
 Що рано мене заміж віддали.  
 Кляла твої веселі ясні очі,  
 Що, бач, мене до чого довели.

## №62

Текст із збірника Эварницкий Д. Н. Малоросийския народныя песни собранные в 1878-1905 гг. – Екатеринослав, 1906. – С. 290

Сама я грушеньку садила,  
 Сама я й буду поливать,  
 Сама я парня полюбила,  
 Сама я буду вік страждать.  
 Мамаша доні говорила.  
 Гляди ж ти, доню, бережись:  
 Не будь такая тороплива,  
 Гляди в любов не попадись.  
 Та дочь мамаші одвічала:  
 Терпіть, мамаша, не могу:  
 Сама з собою розсуждаю,  
 Що я достойного люблю.

Та люблю, люблю, любить буду,  
 Який би він странець ни був.  
 В який я церкві не молилась,  
 А все я думаю об ньом,  
 А він подлец, подлец і варвар,  
 Та все сміється надо мной.  
 Та ой Боже мій милостивий,  
 То шо ж то єсть за тоска:  
 Та лучче б я та й заміж не йшла,  
 А лучче б я та так була:  
 Та один кричить: «Мамаша, пить!»  
 Другий кричить: «Я спать хочу!».

А муж кричить же на дивані:  
«Подай-ка трубку з табаком!»

Я мужу трубку запалила  
Та із поштенням подала.

### №63

Текст із збірника Данилов В. В. *Песни села Андреевки Нежинского уезда // Сборник Этнографии Черниговщины. – К., 1904. – С. 27*

Десь поїхав милий на море гулять,  
Мене він покинув з горем горювать.  
Горувала я ноч, горувала я дві,  
На треттюю ноч вийшла на зорі.  
Гляну я по морю: пливуть кораблі;

Кораблики пливуть, машуть паруса;  
Болить моє серце, томниться душа.  
Виймай гостру шаблю да ріж мою грудь,  
Виймай моє серце да спій мою кров,  
Тогда разойдеться наша любовь.

### №64

Текст із збірника Іваницький А. І. *Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. – Вінниця, 2006. – С. 425*

Зайди, сонце, за віконце,  
За темненький за лісок.  
Прийди, милий, чорнобривий,  
Хоч до мене на часок.  
Ляжем спати на креваті,  
Я розкажу тобі сон.  
Сон про тебе, сон про мене,  
Сон про нашу про любов.  
Наша любов розпроклята  
До чого нас довела –

До людського розговору,  
До більшого сорома.  
Ти божився, тяжко клявся, -  
Не покинеш нікогда.  
А тепер ти покидаєш,  
Поломав ти свой закон.  
Розкопайте ту могилу,  
Нехай вода протече.  
Закопайте те кохання,  
Нехай воно пропаде.

## №65

Текст із збірника Іваницький А. І. Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. – Вінниця, 2006. – С. 431-432.

Ой у лузі калина стояла, Й на калині соловей щебетав. Пригортав мене милий до сирденька, Говорив: «Ни покину тебе». А тепер ти мене покидаєш, Ти подружку мою полюбив. Ой подружко моя дорога, Ни люби того друга, що я!	Ой подружко моя дорога, Й ни люби того друга, що я, Бо він з тебе, як з мене насміється, І ти будеш такою, як я. Ой помию я звечора ноги Та й не буду на землю ставать. Ой як тяжко з миленьким розставаться, А ще тяжче любов забувать.
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

## №66

Текст із збірника Іваницький А. І. Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. – Вінниця, 2006. – С. 431-432

Колись ми с тобою близенько сиділи, А місяць над нами світив, І ти м'не голубив своїми словами І щиро до серця тулив. Пройшло, проминуло вже наше кохання, Прошла вже вся наша любов. І ти м'не оставив, як пташка белину, А сам собі кращу найшов. Люби субі кращу, люби багатішу, Шо в золоті ходе она. Багачка любити тибє так ни буде, Як бідна любила це я.	І Боже мій, Боже з високого неба, Послухай параду маю: Возміт мою душу до себе на небо, А тіло в сирую зимлю. Насиплют на мене вісоку могилу, Травою вона заросте, Посадять на мене червону калину, Весною вона зацвєте. І будуть до мене пташки прилітати, Будуть щебетати міні, Но я ни б'ду чути, бо крепко б'ду спати Далеко в сирії зимлі.
---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

## №67

Текст із збірника Іваницький А. І. Історична Хотинщина. Музично-етнографічне дослідження. – Вінниця, 2006. – С. 446

Ой на горі верба рясна	Стили, мати, білу постіль,
Додолу схилилася.	Спи, подушечко, сама,
Чом мій милий такий гарний,	А я піду, подивлюся,
Що я в нього влюбилася?	З ким мій милий п'є-гуля.
Що я в нього влюбилася	Ой піду я на ставочок,
З чотирнадцяти годов.	Пливе гарний човенок,
Цілу ніченьку не спала	Чути милого падрушку,
До дванадцяти часов.	Йа падрушкин голосок.
А у першому заснула,	Ей, падрушко, ти, падрушко,
Сниться міні дивний сон,	Ти нічого не роби,
Сняться міні карі очі,	Свого мужа ни цурайся,
А кудряві волоса.	Просю, мого ни люби!

## №68

Записано у с.Шабалинів Коропського р-ну Чернігівської обл. від Мацак В.М. (1938 р.н.) у 2007 р.

Ой дівчино моя кароока,	Чого трави в саду зеленіють,
Де поділась з личенька краса?	Та й від сонця зів'яли вони.
Чи так вірно козака любила,	Нащо росла, нащо я виростала,
Чи так часто у гай ходила?	Щоби він насміявся з мене.
У гаю аж до темної ночі	Ой, подружко моя дорогая,
Вона слухала спів солов'я,	Не люби того друга, що я.
Там козак дівчині присягався:	Він і з тебе, як з мене, насміється..
Не покину, ти будеш моя.	Та й зостанешся бідна, як я.

## II. Хлопець страждає через кохання до дівчини

### №69

Текст із збірника Гнедич П. А. Матеріали по народній словесності Полтавської губернії. – Полтава, 1915. – Вып. 2., ч. 1. - С. 213

Пропала надія, забилося серце,	А я край віконці сижу та й сумую,
Заплакали очі мої,	Тай дрібними сльозами ллю.
Любив я дівчину, тай та змінила –	Порвались ботинки, розсипались шпилькі,
Ой горенько в світі мені.	Подбори під ногу пішли,
Коли б вона знала любов мою щиру,	Остались резинки, та й ті у подчинки,
Не кидала б мене,	Ой горенько в світі мені.
Любила б, кохала б, як мате дитину	Пропала надія, розбилась сулія,
І серце б оддала своє.	Горілочки нема,
Тепер десь далеко з другими жартує,	Було спів відерця, пече коло серця,
Про мене забула давно,	Ой горенько в світі мені.

### №70

Текст із збірника Иванов В. В. Жизнь и творчество крестьян Харьковской губернии. Очерки по этнографии края. – Харьков, 1998. – Т.І. – С. 727

Уся вулиця сміється,	Чорний ворон, друг прильотний,
Що якийсь чудний я став,	Залітаєш ти у даль, -
Й того ї не второпа,	Передай милій поштення,
Що з любови я пропав.	Хоч заошний поцилуй.
Як би міні літ з десятків,	По карманах вітер віє,
Я б не тямив сю причину	Кошелек пустий дзинчить,
А тепер, як двічі десять,	А молодчик не робіє, -
Влюбивсь в одну і дівчину.	В кабаці щодня сидить:

Ногі босі, тіло чорне,  
 А сорочка, як земля,  
 Роспроклята ти дівчина,  
 До чого ти довела?  
 Довела мене до горя,  
 До словольки, до стида!...

- Сама граю на гітару,  
 Сама граю – веселюсь,  
 Тіко ніхто та й не знає,  
 Як я з милим розстаюсь.

### №71

Текст із збірника Труды этнографической статистической экспедиции в западно-русский край. Т. 5. Песни любовныя. Материалы и исследования собранные П. Чубинским. – Спб., 1874. – С. 21.

Без перестану я о тім думаю,  
 Чи будеш ти моя? Я о тім не знаю.  
 Ідуть мої літа, літа  
 Марне з сього світа!  
 Піду в край пустий, де і плуг не оре,  
 І буду волати: горе ж мені, горе!  
 Ідуть мої літа, літа  
 Марне з сього світа!  
 Де сльози падають на камень який,  
 Хоч би найтвердіший – пороблять  
 знаки.

Ідуть мої літа, літа  
 Марне з сього світа!  
 Тужу я, тужу, сам не знаю чого,  
 Бо котру я люблю – не знаю для  
 кого.  
 Ідуть мої літа, літа  
 Марне з сього світа!  
 Тужу ж я, тужу, що день, що година,  
 Бо котру я люблю, теї тільки нема.  
 Ідуть мой літа, літа  
 Марне з сього світа!

### №72

Текст із збірника Труды этнографической статистической экспедиции в западно-русский край. Т. 5. Песни любовныя. Материалы и исследования собранные П. Чубинским. – Спб., 1874. – С. 34

На розсвіті добре спання,  
 Хто не знає за кохання,  
 А я, бідний, терплю муки,  
 Мало з жалю не распукну.  
 Зле ти, мати, учинила,  
 Що з любовою разлучила.  
 Лучче було утопити,  
 Ніж з любовою розлучити.  
 Ти, дівчино с Подоля,  
 В твоїх руках моя доля!  
 Ти, дівчино моя любя,  
 Твоя краса – моя згуба.  
 Брови чорні, очі сиві,

А я хлопець нещасливий.  
 Чи я в лісі родився?  
 Чи я в полі хрестився?  
 Ой чи в лісі, чи в полі,  
 Не дав мені Господь долі!  
 Чи такі куми прийшли –  
 Щастя, долі не принесли:  
 Чи така баба брала –  
 Щастя, доля не вгадала.  
 Піду я утоплюся,  
 Або в камінь розіб'юся,  
 Най всякій теє знає,  
 Що з кохання умираю.

### №73

Текст із збірника Гринченко Б. Д. *Этнографические материалы собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Т. III. Песни.* – Чернигов, 1899. – С. 159

Я не знаю, що мені зробилось,  
 Що моє серце так залюбилось,  
 Бо я перше сам з того сміявся,  
 Як хто каже: закохався,  
 А тепер я буду присягати,  
 Що не буду сміятись,  
 Бо забачив тепер я на собі,  
 Як закохався я тяжко в тобі.

Тепер я готов присягати,  
 Що не вийду з тої хати;  
 Нехай ведуть мене на згуду,  
 А без тебе жити я не буду.  
 Нехай мене виганяють,  
 Кийом боки облатають,  
 А я буду з того сміятись,  
 Тебе завше дождатись.

### №74

Текст із збірника Гринченко Б. Д. *Этнографические материалы собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Т. III. Песни.* – Чернигов, 1899. – С.159-160.

Очи, очи, очи..,  
 Цить, серденько, та мовчи!  
 Було ж тобі не любить,  
 А тепер хоч гвалт кричи!  
 Ой гвалт не до скоку,  
 Десь чортяка причепивсь:  
 Улюбивсь в чорнооку  
 Сам ледащо зробивсь.

І наївсь, і напивсь  
 Та все ох та ох!..  
 Зовсім козак дурний став,  
 А серденько тьох та тьох!  
 Очи, очи, очи кари,  
 Не дивіться так на всіх,  
 Через вас піду на мари,  
 А вам буде тяжкий гріх.

### №75

Текст із збірника Гринченко Б. Д. *Этнографические материалы собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Т. III. Песни.* – Чернигов, 1899. – С. 214

А вже тому аж три роки,  
 Як я закохався,  
 Коли б був знав своє горе,  
 Лучче був не знався.  
 Чи ще довго, нещасливий,  
 Буду так журиться?

Пора б уже перестати  
 Плакати та крушитися.  
 Сказати тобі, що я люблю,  
 Ти скажеш – я знаю!  
 Назвати тебе голубкою –  
 Так долі не маю.

### №76

Текст із збірника Гринченко Б. Д. *Этнографические материалы собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях. Т. III. Песни.* – Чернигов, 1899. – С. 222

Так тепер мені так трапилося  
 Гирко та щей гирше:  
 Так як к серцю гад пилася,  
 Що й не можна більше.  
 Так і сушить та пилює  
 Лихая година:

Чує моя душа, чує,  
 Що я сиротина.  
 Сиротина в білим світі,  
 Як пил в перероку.  
 Нема в мене, як у других,  
 Миленької збоку.

Таки любив, таки кохав,  
 Як зирочку ясну,  
 Так як ока доглядав  
 Дівчину прекрасну.  
 Така ж вона прехороша,  
 Така на все здатна,

Як херувим – змальована,  
 Як серафим статна.  
 Ну дак що вже, що хороша?  
 Не моя – чужая!  
 Єсть то воля, єсть то Божа  
 Єсть то не людська.

### №77

Записано у с. Шабалинів Коропського р-ну Чернігівської обл. від Мацак В.М. (1938 р.н.) у 2007 р.

Згадай, дівчинонько, той вечір щасливий,  
 Коли ми сиділи удвох.

Ти пісню співала під ігру гітари,  
 А я тобі в очі дививсь.

Ти пісню скінчила, гітару зложила,  
 Схилилась на груди мені.  
 Та зірки сяли, пташки щебетали,  
 А ми поробились німі.

Та зірки сяли, пташки щебетали,  
 А місяць на нас позирав.

Листки шелестіли, і щось там шептало,  
 А я тебе все цілував.

Чого відцуралась, дівчино, від мене?

Не хочеш і знати мене.

Не в час я родився, як сокіл безкрилий,  
 Навіщо кохав я тебе.

### №78

Текст із збірника Пісні Явдохи Зуїхи. – К., 1965. – С. 254

Раз я вийшов на вулицю  
 Та й і досі каюсь.  
 Улюбився у дівчину  
 Та й зо сну жахаюсь.

Серце б'ється, завмирає,  
 Хоть не рад, то плачу.  
 Як своєї дівчиноньки  
 Хоть день не побачу.

Молодиці і дівчата  
 Стали говорити,  
 Що так часто на вулицю  
 Я почав ходити.  
 Хорошая, чорнявая,  
 Милая Маруся,  
 Там-то гарна, там-то брава,  
 Що й не надивлюся.  
 Брови чорні, очі карі,  
 Любо подивиться,  
 Личко повне, як пампушка,  
 Чому ж не влюбитися?

Ручки білі, стан тоненький,  
 Голос солов'їний,  
 Чом такої не любити,  
 Боже мій єдиний!  
 Коли б мені Господь поміг  
 Шлюбом обручиться,  
 То я б її вправив в рамці,  
 Сів би та дивився.  
 Проглядів би нічку цілу  
 На брівоньки чорні,  
 А ще більше на грудь білу  
 Та на стан моторний.

### Фольклорні варіанти балади Лермонотова М. «Тростник»

#### № 79

Записано у с. Бугаївка Перевальського р-ну Луганської обл. від Білик В. (1932 р.н.),  
 переселенки з с. Гутище Сосницького р-ну Чернігівської обл., у 2008 р.

Рибалка молоденький на бережку сидів,  
 А очерет густенький тихесенько шумів.

Одну очеретину узяв він та й зломив,  
 І з неї він сопілку на жаль собі зробив.

Зробив та й став іграти, іграти як умів,  
 А ось із очерету роздався тихий спів:

«Рабалка молоденький, прошу тебе не грай,  
Не муч мого серденька, жалю не завдавай.

Була я молодою, без матінки росла,  
У мачухи лихої, як маківка цвіла.

У мачухи лихої, а в неї син лихий,  
Дівчаток молоденьких він зовсім не любив.

Увечері пізенько він мене пригласив  
До річки погуляти, почуть пташиний спів.

Ми вийшли погуляти на бережок крутий,  
На хвилі подивитися, на місяць золотий.

І тут він у мене кохання запитав,  
Я слухать не схотіла, а він: «Уб'ю!» - сказав.

Сказав і зразу вдарив свій гострий кинджал в груди,  
І тут ж біля річки мене похоронив.

Тепер наді мною очерета ростуть,  
І тут моє кохання і радості живуть.

Рибалка молоденький, будь ласкав, не іграй,  
Не муч мого серденька, жалю не завдавай.

## № 80

## Записано на Київщині

Рибалка молоденький на бережку сидів,  
А очерет густенький по вітру шелестів.

Одну очеретину рибалка ізломив,  
Із неї він сопілку на жаль собі зробив.

Зробив же він сопілку, заграв на ній, що знав,  
Аж ось із очерету почувсь ласкавий спів:

«Рибалка молоденький, будь ласка, ти не грай,  
Не рви мого серденька і ран не розлажай.

Колись я в матінки вродлива була,  
А в неї у світлиці, як маківка цвіла.

А в мачухи був хлопець, чистенько він ходив,  
Дівчаток молоденьких він зовсім не жалів.

Ішли ми раз на беріг, на беріг на крутий,  
Дивитися на воду й на місяць золотий.

Дивитися на воду і на став,  
І тут же біля річки кохання запитав.

Я слухать не схотіла. «Убю», - сказав мені.  
«Убю», - сказав і вгруді встромив він гострий ніж.

І тут же наді мною очерети ростуть,  
І все моє кохання і вся любов ось тут.

### № 81

Записано у с.Спаське Сосницького р-ну Чернігівської обл. від Пилипенко О.І. (1951 р.н.) у 2005 р.

Рибалка молоденький над річкою сидів,  
А очерет густенький від вітру шелестів.

Одну очеретину рибалонька зломив,  
Ножем своїм рибальським сопілоньку зробив.

Зробив він ту сопілоньку –заграв якої вмів,  
А із тої сопілоньки почувся дивний спів.

Як ти була маленька, дитиною була,  
Ти в маминій світлиці як маківка цвіла.

А у вдовиці син був, багато він дурив  
Дівчаток молоденьких, а сам їх не любив.

Було це раз весною у вечір майовий,  
Ми вийшли подивитись на місяць молодий.

У першу ніч кохання сказав він їй: «Люблю !  
Як не будеш моєю – тебе я утоплю».

Не буду я твоєю, бо інших ти любив.  
Рибалка молоденький любов свою втопив.

Втопив і гірко плавав, прости мені дівча,  
Любив тебе я дуже – тепер ти не моя.

Рибалка молоденький над річкою сидів,  
А очерет густенький від вітру шелестів.

### № 82

Текст записано у с.Шабалинів Коропського р-ну Чернігівської обл. від сільського фольклорного гурту у 2007 р.

### Рибалка молоденький

Запис та розшифровка Хоменко Н.

Ри - ба - лка мо - ло - де - кий на бе - ре - жку си - дів, а о - че - рет гу -

10

сте - кий по ві - тру ше - ле - стів.

Рибалка молоденький на березку сидів,  
А очерет густенький по вітру шелестів.

Одну очеретину рибалонька зломив,  
А з неї він сопілку на жаль собі зробив.

Зробивши ту сопілку, та й заіграв, що зміг,  
А з тої із сопілки почув жалібний спів:

„Рибалко молоденький, будь ласка, не іграй,  
Не муч мого серденька, жалю не завдавай!

Колись і я дівчина красивая була,  
У мачухи в світлиці, як маківка, цвіла.

А в мачухи лихої та був проклятий син,  
Дівчаток молоденьких страшенно він душив.

От раз пішли до річки, на берег на крутий,  
Дивитися на зорі, на місяць золотий.

І він сказав на мене, що я тебе люблю,  
Я слухать не схотіла, а він: «Уб'ю!» – сказав.

Сказавши таке слово, та й вийняв гострий ніж,  
І тут біля річки сховав мене в ту ніч.

І от із того часу очерети ростуть,  
А поміж очеретом буйненькі вітри дмуть!”

## Порівняльні таблиці

Таблиця 1.

№1 Додаток № 79	№2 [61;147]	№3 [166; 282]	№4 [98;.118 ]
Рибалка молоденький на бережку сидів, А очерет густенький тихесенько шумів.	Ой там на бережку рибалонька ходив, а очерет густенький без вітру шелестів.	Рибалка молоденький на човникові плив, А очерет густенький безжурно все шумів.	Рибалка молоденький над бережком сидить. Сидить він зажурився, що сам один сидить.
Одну очеретину узяв він та й зломив, І з неї він сопілку на жаль собі зробив.	Найбільшу очеретину рибалочка зломив, Своїм ножем рибальським сопілочку зробив	Одну очеретину рибалка ізломив, А з неї він гарненьку сопілочку зробив.	Він зрізав черетину, сопілочку зробив.
Зробив та й став іграти, іграти як умів, А ось із очерету роздався тихий спів.	Зробив він сопілочку і став на неї грать, А з теї сопілочки почувся дивний плач.	А з тії сопілочки почувся гарний спів, І лився звук чудесний долинами з гаїв.	Сопілочка маленька, а грає як струна. І з неї вимовляє такії-то слова:
„Рибалко молоденький, прошу тебе, не грай, Не муч мого серденька, жалю не здавай!	Дівчинонька сказала: «Рибалонько, не грай, Не риж мого серденька і ран не розражай»	І скрикнула дівчина: «Рибалонько, не грай! Не край мого серденька, жалю не здавай.	

<p>Була я молодою, без матінки росла, У мачухи в світлиці, як маківка, цвіла.</p>	<p>Я в матері в світлонці як квіточка цвіла, Рибалоньці у світі я серце берегла.</p>		<p>Як була я в мачухи, як квітонька росла,</p>
<p>У мачухи лихої, а в неї син лихий, Дівчаток молоденьких він зовсім не любив.</p>	<p>Був в матері синочок, прекрасний, молодий, І він усіх дівчаток коханнячком манив. А він же їх не хотів, не хотів і не любив.</p>		<p>А в неї був синочок, великий чародій. Дівчаток молоденьких він дуже їх дури.</p>
<p>У вечері пізенько він мене пригласив До річки погуляти, почуть пташиний спів. Ми вийшли погуляти на бережок крутий, На хвилі подивитись, на місяць золотий.</p>	<p>Раз ввечері пізенько під вечір весняний, Я вийшла подивитись на місяць золотий. Я вийшла погуляти на бережок крутий, І вийшов погуляти багатий батьків син.</p>		<p>І от одного разу пішли ми в сад гулять. І сіли ми на скелі, він став мене питать.</p>
<p>І тут він у мене кохання запитав, Я слухать не схотіла, і він: - Уб'ю!.. – сказав.</p>	<p>І вийшов погуляти, сказав мені: «Люблю». Я слухать не схотіла, сказав: «Тебе я уб'ю!»</p>		<p>Дівчино, моя любя, чи любиш ти мене? Я слухать не схотіла – сказав: «Уб'ю тебе!»</p>
<p>Сказав і зразу вдарив свій гострий кинджал в груди, І тут біля річки мене похоронив.</p>	<p>-Убю тебе відразу», - і вийняв гострий ніж. -«Убий мене відразу, убий мене скоріш». І трапилось два трупи, та не одна їм смерть: В дівчини ніж у серці,</p>		

<p>Тепера наді мною очерета ростуть, І тут моє кохання і радості живуть.</p> <p>Рибалка молоденький, будь ласкав, не іграй, Не муч мого серденька, жалю не здавай.</p>	<p>козак з досади вмер.</p> <p>Отут моє кохання, отут моє життя, Ростуть же наді мною густі очерета.</p>	<p>Я чую через люди, що всюди говорять: Пішов же мій рибалка багатую шукать».</p>	
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Таблиця 2.

<p>Ветер тихой прохлагою веет, Собралися подруги гулять. «Пайдьом, Валя, пайдьом, дорогая, В ліс-лісочек цвіти собирать».</p>	<p>Летний ветер с прохладой веет, Собралися подруги гулять. «Пойдем, дорогая, близ лесочка цветы собирать».</p>
<p>Колокольчики низко склонились, Немов чуя беду пред собой, А подруги їх брать наклонились, Для того чтоб снести їх домой.</p>	<p>Шли подруги, шутливо болтая, Незаметно к ручью подошли. Пел соловушка песенку, Пели, заливаясь, вглубь леса зашли. Колокольчики низко склонились,</p>

	<p>Словно чуя беду пред собой.  Две подружки их рвать наклонились,  Для того, чтоб снести их домой.</p>
<p>«Вот послушай-ка, милая Валя,  Что хочу я тебе рассказать:  Выхожу я за милого заміж,  приглашаю на свадьбе гулять».</p>	<p>«Ты послушай – ка, Лида,  Что тебе я сейчас расскажу.  Расскажу тебе, Лидочка, новость,  Не заставлю тебя долго ждать:  Выхожу я за милого замуж,  Разрешаю тебе танцевать».</p>
<p>Вот проходят первые полгода,  Взяли в армію мужа служить.  І, как сорваний цветік, сов'яла,  Стала Надя частенько тужить.  Вот проходят вторие полгода,  Народилась красавіца доч,  І приходится ноччу не спать ей,  Стала Надя любить свою доч.</p>	<p>Не прошел еще год того время,  Мужа в армию взяли служить.  Как сорванный цветок в неволе,  Стала Надя худеть и грустить.  Не прошел еще год того время,  Как у Нади родилася дочь.  Надя крепко жалела малютку,  Приходила с ней спать день и ночь.  Но хотя и жалела малютку,  Но большого в том счастья нет.</p>
<p>А служивий в Надюшу влюбилса  І частенько к ейо захадів.  «Надя, Надя, ти, милая Надя,  что нам нада с тобою купить?»  «Вот послушай-ка, милая Надя,  Что нам нада с тобою купить:  Модне плаття, і шляпу, і туфлі,  А ребйонка нам нада убить».</p>	<p>И солдатке веселый и бойкий  Приглянулся красивый сосед.  «Я куплю тебе модное платье,  Шляпу новую надо купить.  Но поверь, не хочу притворяться,  Но ребёнка нам надо убить».</p>

<p>«Шо ж ти, Вася, остав хоть ребйонка!» Серце билося у Наді в груді. «Но довольно тебе притвораться, На вот ножик, бери і коли!».</p>	<p>«Что ты, Вася, я не могу». <i>Но затем говорит : «Дай я сама»<sup>5</sup>.</i></p>
<p>Надя тихо к кровати подходит, А уж девочка встала, не спить. «Мама, мама, ти, милая мама, Что за дядя на стулі сидить?» «Ето, доченька милая, папа, Только, доченька, папа не твой...» І в малюточку ножик вонзила – Только вскрикнула девочка: «Ой!»</p>	<p>Взяла нож и подходит к кровати, А малюточка встал и глядит: «Мама, мамочка, мама родная, Что за дядя на стуле сидит?» «Это папа, – сказала малютке. – Только папа, малютка, не твой ». И вонзила в грудь ножик малютке. Только вскрикнула бедная: «Ой!»</p>
	<p>Облилася подушка вся кровью, Когда вынула нож из груди: «Вася, миленький, будьте спокойны И почаще ко мне приходи».</p>
<p>Слишно, кто-то стучится у двері, Слишно, кто-то стучится в окно. Открывай-ка, Надюшу, мне двери, Я твой муж, к тебе в отпуск пришол. Надя мигом ті двері відкрила, Ваня тихо зашол к Наде в дом І случайно глазами находит Свою дочку, залитую в кров. Не сказал он їйо ані слова, Револьвер натиснул на курок. І жене, і любовнику вместе Остається коротенький срок.</p>	<p><i>Затем муж стучится в окно: «Открывай, жена верная, двери, это я, муж, стучится в окно». Пришел в отпуск. Он их обоих убил, пошел – заявил. «Я, - говорит, - за дочку свою отомстил» [1; 124-125].</i></p>

<sup>5</sup> Курсив авторський, у збірнику текст, який інформатор проговорював, вказаний курсивом.

<p>Застрелілся, на улiцу вишел,  Закричал, что є мочи і сил:  «Забирайте мене поскарее!  За малютку я ім отомстiл!»</p>	
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

Таблиця 3.

<p>Сама я грушеньку садила,  Сама я й буду поливать,  Сама я парня любила,  Сама я буду вiк страждать.</p>	
<p>Мамаша донi говорила.  Гляди ж ти, доню бережись:  Не будь така тороплива,  Гляди в любов не попадись.</p>	<p>Мамаша дочке говорила:  «Смотри, ты, дочка, стерегись.  Не будь к любви так терпелива.  Смотри, впросак не попадись».</p>
<p>Та дочь мамашi одвiчала:  Терпiть, мамаша, не могу:  Сама з собою розсуждаю,  Що я достойного люблю.  Та люблю, люблю, любить буду,  Який би вiн странець ни був.  В який я церквi не молилась,  А все я думаю об ньом,</p>	<p>А дочка маме отвечала:  «Мужчин терпеть я не могу».  Сама себе располагала,  Что я достойного люблю.  Люблю, люблю, любить я буду  И не забуду никогда.  В каком бы храме ни молилась,  И все я думаю об нем.</p>
<p>А вiн подлец, подлец і варвар,  Та все смiється надо мной.  Та ой Боже мiй милостивий,  То шо ж то єсть за тоска:  Та лучче б я та й замiж не йшла,  А лучче б я та так була:</p>	

	<p>И вот девчонка вышла замуж. Кругом окружена детьми.</p>
<p>Та один кричить: «Мамаша, пить!» Другий кричить: «Я спать хочу!» А муж кричить же на дивані: «Подай-ка трубку з табаком!» Я мужу трубку запалила Та із поштенням подала [дод. № 62].</p>	<p>Один кричит: «Дай, мама, чаю!» Другой кричит: «Я спать хочу!» А муж, как демон, на кровати, Кричит: «Дай трубку с табаком!»</p>
	<p>Одного чаем напоила. Другого спать уложила. И мужу трубку закурила, С почтенъем в руки подала. «Еще, жена моя милая, Мне дай гитару со стола». «Поиграй мне, муж, в гитару, А я те песенку спою». Сухой бы корочкой питалась, Холодну воду бы пила, Тобой бы, милый, наслаждалась, Да лучшей девушкой жила [1; 207-208].</p>

Таблиця 4.

<p>Коло милого двора да жовта роза розцвіла, Ізмінив мене мій милий, знать, судьба моя така.</p>	<p>Возле милого крилечка Желта роза расцвела. Изменил меня мой милой, Я осталася одна.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------

	<p>Захожу я во комнату,          Все по парам, я одна.          А мой милый со второю,          Я сменилася с лица.</p>
<p>Не піду я, мамо, в церкву – будуть          милого вінчать,          Я не витерплю, заплачу – будуть          люди замічать.</p>	
<p>Тихо, тихо дзвони дзвонять – милий          мій вінчається,          Дай, подружка, револьвера – жизнь          моя кончається.</p>	<p>Вот и в церкви звоны звонят,          Мой милой венчается.          Дай, подруга, револьверу,          Жизнь моя кончается.</p>
<p>А ще тихше понад лісом – он пошла          вона сама,          Чути вистріл з револьвера – вона          вбила себе сама.</p>	<p>Взяла тихо я револьвер,          Тихо в лес спустилася.          Только слышно – с револьвера          Она застрелилася.</p>
<p>- Я покину цю дівчину – хай сама          вінчається,          А сам піду понад лісом, де мила          кончається.          Я до неї ближче, ближче, а вона          кончається,          Вона лупнула очима – він її          питається:          - Ой хто тобі, моя мила, револьвера          доручив,          А хто нашу любов щирю з тобою,          мила, розлучив?          - Доручила твоя мила, а суперниця          моя,</p>	

Ви ж обоє так хотіли, щоб я на світі не жила! [дод. №19]	
	<p>На могиле написаны Золотые номера. Кто не пройдет – все читают: – От любви умерла. Не влюбляйтесь, девки в ребят, Ребят бойтесь как огня. Ребята любят и разлюбят, А ты останешься одна [48; 13].</p>

Таблиця 5.

<p>Візьму я карти, погадаю, Сама собі я розкажу, Сама без карт я добре знаю, Що милий полюбив другу.</p>	<p>Сижу, на карточках гадаю, Сама себя я веселю. На них довольно понимаю, Что разлюбил меня одну, Но разлюбил меня одну. Но разлюбил меня неверный, Навек оставил сиротой. «Скажи, скажи, неверная, Кого ж любила первого». «Я все любила первого, Теперь люблю последнего». Куда ж мне, девице, деваться, Куда ж мне скрыть свои глаза? Мене к родным бы прихотиться, Родные гонят прочь меня.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Піду у ліс я проходжуся, Нехай шукає він мене, Піду у морі утоплюся, Нехай не буде вже мене.</p>	<p>Пойду я в лесе заблужусе, Пушай наищутся меня. А нет, так в море утоплюсе, Пускай волной зальет меня.</p>
<p>Дівча до моря наблизилось, А в морі хвиля загула, Дівчина з милим попрощалась І праву руку подала. І карі очі вниз спустила, І вже з водою попливла, А тільки ще десь з-поза хвилі Тільки рукою змахнула [ дод. № 8].</p>	<p>Девница к морю подходила, А ветер сильно бушевал. Девница в море опускалась, Сказала: «Белый свет, прощай. Прощайте, кустики зелены, Прощай, отцовский дом родной, Прощайте, дружки и подружки, Но вы не делайте, как я. С мужчиной рядом не садитесь, Мужчины бойтесь как огня. Мужчина любит и разлюбит, Навек оставит сиротой». Она исчѐ раз повторила: «Прощай, губитель, навсегда, Прощай, губитель-разоритель, Ты разорил меня навсегда» [1; 24-25].</p>

Таблиця 6

<p>Була весна, ми стрітились случайно, Ти молод був, а я була дитя, В сердцах у нас открылась любовь тайно І оба ми любились не тая.</p>	<p>Была весна, мы встретились с тобою. Ты молод был, а еще дитя. И в двух сердцах открылась наша тайна. И мы с тобой влюбились не шутя.</p>
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

<p>Ти молод був, а я красою сіяла,          Ти говорив, що вічно будеш мой,          І всьо прошло: краса моя зов'яла,          Ти розлюбив і став совсем чужой.</p>	<p>Все чаще, чаще были наши встречи.          Я думала, что вечно будешь мой.          Но годы шли, краса моя увяла.          Ты изменил и сделался чужой.</p>
<p>Скажи, нащо тебе я полюбила?          Скажи, нащо я ввірилась тобі?          Аби не ти – сумна б я не ходила          І день і ніч не бачила журби.          [дод. № 55].</p>	<p>О, милый друг, что сделалось с          тобою?          И чем смогла тебя я огорчить?          Лишь только тем, что сердцем и          душою          могла тебя так сильно полюбить...          [1; 26-28]</p>