

## РОЛЬ ТРАНСЛІТЕРАЦІЇ В РЕЦЕПЦІЇ СЛОВЕСНО-МУЗИЧНИХ ТЕКСТІВ ФОЛЬКЛОРУ В МОВНОСПОРІДНеноМУ СЕРЕДОВИЩІ

Софія Грица

УДК 398:[78.06+81'27]

Стаття присвячена проблемам транслітерації в рецепції фольклорних, зокрема піснених, текстів у близькомовному середовищі і чинникам, які цьому сприяють (лексика, Silbenzählung — складочислення, ритм поезії і музики). Також розглядаються питання адаптаційних властивостей музичного ритму у сприйнятті пісень-новотворів, перебільшення ролі усності в міграційних процесах народної пісні і водночас амбівалентність письменства у збереженні автентичності фольклору та парадокси аутентики в сучасності.

**Ключові слова:** транслітерація, складочислення, рецепція, музичний ритм.

The article is dedicated to transliteration in reception of folklore and folk songs, in particular, written in related languages and also factors which promote such process (vocabulary, Silbenzählung — syllable-counting, rhythm of a poetry and music). Also such issues are examined as an adaptive characteristics of a music rhythm in reception of new songs, an exaggerating of role of the verbal versions in migratory processes of folk songs and at the same time an ambivalence of a written language in keeping of a folklore authenticity and paradox of the authenticity in the present.

**Keywords:** transliteration, reception, syllable-counting, music rhythm.

Транслітерація — прерогатива писемності, літератури — є посередником у комунікації та міжетнічній рецепції явищ культури, у тому числі й усної творчості. Транслітерація — це переведення тексту з одного алфавіту на інший, переважно на латинський, що з раннього середньовіччя панував у Європі. Коли б не писемність, яка взяла на себе функцію збереження усної творчості у скриптивних формах, тисячі зразків фольклору відійшли б у небуття. Утім, писемності судилося відіграти роль дволикого Януса в діалозі з усною творчістю, бо там, де перша здобувала пріоритет, друга відходила на другий план. В Україні, яка перебувала в медіальному становищі між Сходом і Заходом, процес взаємодії усної творчості та письменства особливо активізувався в XVI—XVII ст. На Правобережжі України користувалися латиницею, а тому значна частина історичних документів і більшість зразків української усної творчості до початку XIX ст. зберігалися в латинській транслітерації. Усі сфери тогочасного життя були сакрально організованими, тож у друкованих і рукописних матеріалах поряд з духовними віршами, псалмами, молитвами, прославними гербами та па-

негіриками, з'являлися народні пісні й світська усна проза.

«Всесвітньо-історичне значення пізнього середньовіччя, — як відзначає Х.-Г. Гадамер, — полягає в тому, що було створено світський світ...»<sup>1</sup>. Усна творчість і письменство в Україні набрали особливих обертів за часів козаччини. Спалах творчої енергії народу знайшов відображення в усіх жанрах фольклору. Багато співаників XVII ст., що їх згодом опублікували українські, польські та російські вчені: В. Перетц, М. Возняк, О. Брюкнер, К. Вуйцицький, В. Щурат, Ю. Яворський, Я. Бистронь, О. Позднеев та інші — потрапили до нас у латинській транслітерації. Серед них — «Światowa roskosz» Є. Морштина (1606), «Pisma Jana Dzwonowskiego (1608–1625)», «Konfertet cudowny i siła kozaka Płachty ukraińca z Sahajdacznym kozakiem ktòry był przyciągną ze dwudziestu tysięcy kozaków wybornych i dzielnych młodców przeciw ludziom niechrześcijańskim w roku 1620 (в останньому надруковано пісню про козака і Кулину). У збірнику Кондрацького (1693) з «Katalogu rękopisów Biblioteki Uniwersytetu Jagellońskiego» були зафіксовані перша із досі відомих дум про козака Голоту,

знана в Україні, Молдові й Румунії довга пас-туша балада про чабана, який загубив овець, та ряд побутових пісень. Можна з певністю стверджувати, що латинська транслітерація українського фольклору стала перехідним мостом до його адаптації в польському, словацькому й чеському середовищах, як і навпаки, західнослов'янського — в українському. Чимало зразків українського фольклору XVII ст. в латинській транслітерації потрапляло в т. зв. літературу «отпустову», кальварійську, що поширювалася при костелах, на храмах, у ярмаркових книжечках на зразок «Prażonki» та «Piękna i wesola uciesza grzyz dobrej myśli»<sup>2</sup>. Письменники Польщі, яка в XVI—XVII ст. простягалася від Балтики і до Чорного моря, живучи на українських землях, цікавилися справами посполитого люду й пишучи про життя українських селян, тутешні звичаї, їхню усну творчість передавали латинською транслітерацією.

З розвитком романтизму в Європі, закликами Й. Г. Гердера до фіксування фольклору народів Європи та діяльністю братів Грімм посилюється акція збирання і вивчення усної творчості. Україна була справжнім Клондайком для збирачів пісенного фольклору й усної прози, бо завдяки домінуванню селянського населення в Україні й обмеженому доступі українців до початкових та вищих шкіл значний творчий потенціал зосередився саме в усній творчості. До її фіксації в більшості видань аж до XIX ст. застосовувалося латинська транслітерація, бо, мовляв, «до кого мають пристати русини, які навіть не мають своєї граматики», як писав з певною зверхністю польський фольклорист Вацлав Залеський, котрий у 1933 році видав першу велику збірку — «Pieśni polskie i ruskie ludu Galicyjskiego». Латинською транслітерацією український фольклор також подали Жегота Паулі («Pieśni ludu Ruskiego w Galicyi», 1840), Л. Зейшнер, О. Кольберг та З. Глогер, етнографічні матеріали — Р. Кайндль, білоруський фольклор — Я. Чечот, М. Федеровський, піонер-славист З. Доленга-Ходаковський («O Słowiańszczyźnie przed

chszesciaństwem», 1818). Українські діячі культури сприймали таку акцію як колоніальну інвазію, відповіддю на що була діяльність «Руської Трійці» і видання «Русалки Дністрової» (1837). З ретроспективи часу слід визнати, що акція польських учених виявилася корисною, бо врятовано від забуття десятки тисяч творів фольклору, документів історії, відомостей про побут і життя людності України. Серед названих діячів першорядне місце в цій акції належить О. Кольбергу, його грандіозній шістдесятитомній праці «Lud Słowiański», у якій десять томів присвячено українському фольклору та етнографії. На наш погляд, варто було б погоджено з польською Академією наук «українську» частину праці — матеріали усної творчості — перевидати в кириличній транслітерації, а описи побуту — в перекладах з польської українською мовою.

За відсутності мовних бар'єрів у близькомовному середовищі фольклор переймається без перешкод. Цьому сприяють дві обставини: по-перше, за ним не закріплений авторський патент, що є своєрідним табу на безоглядне присвоєння чужих текстів, а по-друге, реципієнт у фольклорному процесі (і це впливає з першого) почувається вільно, так би мовити, з «нічийним» текстом пісні, казки, оповідки тощо, долучаючись, якщо він особа творча, до активного відтворення, іноді наважуючись визнати за собою авторство. (Такі випадки у нашій експедиційній практиці траплялися нерідко). Інша справа з рецепцією авторських літературних або музичних творів. Інтерес до автора в таких випадках є незмінним. Поляк, білорус, словак ніколи не перейме тексту вірша Т. Шевченка, чи vice versa українець — вірша А. Міцкевича, усвідомлюючи, що це твори конкретних поетів, і що авторство не дозволяє поводитись з ними вільно, вважати себе співтворцем. Для трансформації професійних творів парадигматична сітка значно обмеженіша, ніж для фольклору (канонічно-неканонічного за своєю природою), схожого з мовою, у чому й полягає секрет його безкінечності, при, здавалося б, вичерпаності й завершеності. Літературний твір, обмежений

і захищений рамками авторства, може змінюватися лише через виконавство, але не через трансформацію зафіксованого тексту. Тут діалог між творцем і реципієнтом можна назвати «респектабельним». Ніхто не має права змінити жодного слова в поезії Пушкіна, жодної ноти в концертах Бетховена, Чайковського, фуги Баха чи зробити свій варіант картин Рєпіна, Врубеля, Матейка, Труша, тоді як існують десятки версій народних пісень, народної картини «Козак Мамай» та безліч варіантів однієї моделі народної скульптури, писанки тощо. У першому випадку присуття суттєва дистанція від професіонала-митця, зумовлена неповторністю його індивідуального таланту, фахового вишколу, натомість у другому реципієнт може зайняти місце творця і навпаки. Процес індивідуалізації авторства, його охорони посилюється щонайменше протягом чотирьох останніх століть з тиражуванням професійних творів у друці. Можлива добра або погана інтерпретація виконавцем (посередником) авторського музичного твору чи вдала або невдала копія картини, але це копія, свідомо стилізація, переспів (знову ж таки авторські).

Рецепція у фольклорі кардинально відрізняється від рецепції у професійному мистецтві. У фольклорі реципієнт, вільний у поводженні з перейнятим текстом (словом, музикою), вступає з ним в діалог «на рівних», може вдатися до його варіювання, вкорочення, доповнення, змінити імена дійових осіб, топонімів, що не припустимо в рецепції літературних творів. Для фольклорного реципієнта орієнтиром у власній інтерпретації інонаціонального тексту, що міг з'явитися як транслітерований через літературу, є модус мислення його середовища. У ньому він сублімує, відтворює перейнятий об'єкт, згідно з власним відчуттям, світобаченням, і це підсвідомий процес. Фольклорний реципієнт може ту саму пісню заспівати в подільському, гуцульському, підгалянському чи спішському модусах, представляючи таким чином інонаціональні варіанти того самого зразка. Чимало таких міжетнічних варіантів однієї пісенної парадигми за умов відсутності мовних бар'єрів можна навести не тільки серед

«легко транспортабельних», вільних від обряду творів: балад, любовних чи побутових пісень, анекдотів, — а й серед обрядових, чого неможливо зробити з текстами і мелодіями пісень М. Глінки, М. Лисенка, С. Монюшка.

Наведу приклади транслітерації пісень з весільного обряду зі збірника XVII ст. під заголовком «Kermasz wieśniacki albo Rozgwara Kmosia z Bartoszem na Zawisłu» («Кермаш веснячки [тобто ярмарок сільський. — Авт.] або розмова Кмося з Бартошем на Завіслянщині»), які опублікував Ян з Вихилувкі. Важливо звернути увагу на тотожність поданих текстів українських і польських варіантів весільних пісень, які відрізняються лише в нюансах граматичних форм:

А) Już dobranoc pani matko  
Tyś mnie wychowała gładko  
Czegoś nie odśluzę  
W tem ci się zadłużę

Б) Юж добраніч, пані матко,  
Ти-сь мя виховала гładко  
Чогось не відслужу,  
То тобі задлужу<sup>3</sup>.

Або ж такі варіанти з акту благословіння молодих:

А) Oj wychodź, wychodź, kochanie moje  
Nic ci nie nada płkanie twoje<sup>4</sup>.

Б) Ой сїдай, сїдай, кохання моє,  
Нїц не поможе плакання твоє<sup>5</sup>.

У рецепції пісенних текстів та їх легкому засвоєнню в близькомовному середовищі першорядне значення мають споріднені лексика, силабіка й синтаксис мов, які провокують наслідування, підсвідоме ототожнення пісень. Кожна з версій вербальних текстів пісень має свої локальні мелодії.

Важливою передумовою, що сприяє транслітерації текстів спорідненими мовами є їхня силабічна природа, або т. зв. «Silbenzählung», тобто «складочислення» (як його іменовано

в німецькій літературі ще в XVII ст.), рими, асонанси, музична ритміка. Вони стимулюють мнемонічне засвоєння пісень і тим самим отожднюють тексти. Прикладом можуть слугувати міжнаціональні версії добре відомої української балади «Тройзілля», її транслітерація латиницею та білоруська версія.

Один з найдавніших записів українського тексту балади (без мелодії) містився в збірнику З. Доленги-Ходаковського:

А в Марусі хата на помості, 4 + 6  
Приїхало три козаки в гості.  
Марисенька хорая лежала,  
Чорним шовком головку зв'язала.  
Приїхало три козаки з полку,  
Розв'язали Марисі головку.  
Єден каже: «Марисю я люблю»,  
Другий каже: «Я Марисю возьму»  
Третій каже: «Тройзілля достану,  
Я з Марисенькою до шлюбу стану»<sup>6</sup>.

Польський варіант (без мелодії):

Tam przed borem Kasiejka stojała, 4 + 6  
Czarną chustką głowieńkę związała.  
Przyjechali trzech kozaków z boru,  
Rozwinęli Kasiejki najgłowu.  
Jeden mówi: «Ja Kasiejkę lubię»,  
Drugi mówi: «Ja się z nią ożenię».  
Trzeci mówi: «Czy cię będzie chciała?»  
«Ach któż dla mnie trzy zioła dostanie,  
To ten ze mną przy ołtarzu stanie»<sup>7</sup>.

Білоруський відповідник (з мелодією):

Марусенька нядужа ляжала, 4 + 6  
Чорным шоўам галоўку звязала.  
Приехалі тры казакі з поўку,  
Развязалі Марусі галоўку.  
Адзін кажа: «Я й Марусю люблю!»  
Другі кажа: «Я й Марусю вазьму!»  
Трэці кажа: «З Марусяю я й на шлюбе стану!»  
Заганула Маруся загадку:  
«Хто Марусі труйзелле дастане,  
З Марусяю той на шлюбе стане»<sup>8</sup>.

На жаль, переважна більшість найдавніших записів пісень здійснена без мелодій. Утім, знаючи приблизне місце безадресного фольклорного запису вербального тексту і специфіку співоповідлення цього локального осередка, можна уявити, як він звучав, чи навіть на підставі типових моделей співу цього локуса реконструювати мелодію. Два з вищенаведених варіантів «Тройзілля» — зі збірників З. Доленги-Ходаковського та С. Черніка — подані без докладних паспортів. Синонімічний до них білоруський варіант зі Слуцька, а також інші, наприклад зі збірника О. Кольберга<sup>9</sup>, дають підставу стверджувати, що два перших були записані в північно-західних районах України. Польський варіант у латинській транслітерації не оминув літературної ретуші, заміни номінативів (замість Марусі вжито дуже популярне в польських народних піснях ім'я Кася), інверсій у тексті тощо, наблизившись до характеру перекладу словесного тексту.

Інші регіональні варіанти балади «Тройзілля», «різноликі» з погляду лексики, мелодії, виявляють градації в зближенні то із Заходом, то зі Сходом. Наприклад, лемківський<sup>10</sup> має сліди польської, словацької лексики, відмінний тип мелодії з доданням характерного для лемків ритмічно відокремленого початкового рефрену «ой», «ей», у зв'язку з чим змінилася його силабічна структура: «Ей, я тя, Марись зіля роздобуду, / Ей, бо я твоїм приятельом буду»<sup>11</sup>. Варіант з Гуцульщини<sup>12</sup> в коломийковій формі наблизений до співанок-хронік, текст з Полтавщини<sup>13</sup> — до новітніх маршових солдатських пісень. Кожна з пісенних парадигм фольклору призводить до цілої низки як інтер-, так і внутрієтнічних проблем.

Транслітерація пісенних текстів як трансмісія функціонувала в двох напрямках — зі сходу на захід та із заходу на схід, — захоплюючи у своє поле не тільки слов'янські, а й неслов'янські етноси. Добре знана балада про словацького збойника Яношика має чимало українських і польських версій, до поширення яких, без сумніву, долучилася їхня писемна фіксація.

/:4 + 4: //: Рефр. 4 + 4:/

А) |: A tam hore pod javorom:|  
|: Hej, ore Ulča s jednim volom:|  
Ešče brazdu ňe zorala,  
Hej, uz na ňu mat zavolala :  
«Hibaj Ulča hibaj domu.  
Hej vidavam ťa neznam komu.  
Vidavam ťa Janičkovi,  
Hej v sirom poli zbojničkovi...»<sup>14</sup>

Б) А там долом пуд явором: (4+4)(14+4)  
Ей, воре дівча з єдним волом.  
Ші лем бразду одворує,  
Уж го matka поволує:  
«Подь, Анічко, подь до дому,  
Оддаву тя не знам кому.  
Оддаву тя Янічкови,  
Великому збойнічкови...»<sup>15</sup>

В) Без нот  
Hańciu moja rójdz do domu, (4 + 4) 2  
Wydam ja cię nie wiem komu.  
Wydam ja cię Janickowi,  
Hej, walnemu zbójniczkwowi.  
« Janku, Janku, tęgis zbójnik,  
Wiesz po wierchach każdy chodnik  
Wednie idziesz wnocy wrócisz ,  
A mnie biedną tylko smucisz»<sup>16</sup>.

Силабічна будова вербального тексту, *складочислення*, тобто його силабічна ритміка і синтаксична будова, є матрицею будови пісенної строфи. Коли рух пісень на писемному чи усному рівні відбувається в мовноспорідненому середовищі, для ототожнення і синонімії семантичних концептів у різномовних парадигмах не існує опозиційних бар'єрів. Незалежним від слова елементом у цьому русі є мелодія, що має свою траєкторію і властивість вибудовувати свій архітектурний малюнок — мелодичний контур, у якому концентруються неповторні риси модуса мислення середовища, до якого належить варіант спільної семантичної парадигми. Абсолютна більшість слов'янських різномовних версій тих самих пісень має відмінні мелодії. Коли вони тотожні,

то засвідчують очевидне переймання їх через писемні джерела. Раніше в праці «Мелос української народної епіки» (1979) ми наголошували на тому, що силабічна будова вербального тексту, записаного без мелодії, може слугувати основою для реконструкції мелодії (уявної), з якою він виконувався, за умови докладних відомостей про середовище, у якому цей текст побутував. Однак така реконструкція лише повторить силабічний каркас тексту, виявивши найпримітивніші форми його озвучення на етапі речитативного співоповідлення. У пізнішій фазі розвитку пісенного фольклору та емансипації мелодії від тексту, коли мелодія набуває рис національно неповторного зразка, силабічна схема втрачає функцію спільного знаменника і всляккі комбінації в її прирівнюванні до силабічного ритму схожі на обрубання розкішних гілок з дерева, аби отримати образ стовбура (з ялинки — палку). Модне тепер картографування функціонально споріднених обрядових пісень виявляє лише ті складочислові схеми у варіантах, які походять від спільних текстів, а не від мелодій, що ніколи не будуть ідентичними навіть в одному і тому самому середовищі. Мелодичний ритм та інтонаційне наповнення пісні, стимульовані внутрішньо психологічними симультанними імпульсами, є найбільш вільною сферою творчості, особливо там, де мелодія не є функційно прив'язаною і може говорити сама за себе, диктуючи правила гри текстів. Цей зворотний зв'язок впливу мелодичної форми на формотворення тексту дуже характерний для пісенних позаобрядових новотворів: ліричних, любовних, соціально-побутових, заробітчанських, емігрантських тощо. Наприклад, на Тернопільщині в 1991 році від Якова Івановича Ковалишина (1912 р. н.) я записала любовну пісню-новотвір, мелодичною матрицею для якої послужила відома німецька коляда літературного походження «O Tannebaum (2), wie grün sie deine Blätter». (Див.: Нотний приклад № 3.)

1. А був це раз веселий час  
І молодіж гуляла.  
Було у мене щастя й рай,  
Недовго ж це тривало.

2. В зеленім гаю раз в маю,  
Сидів я разом з нею.  
І місяць світив високо  
Над мною і над нею.

3. Вона так любо і мило  
До мене щебетала,  
Тулилася, мов то дитя,  
І руки простягала.

4. І був би так щасливий я  
В її обіймах вмерти.  
Сьогодні з горя і з туги,  
Не могу сліз обтерти.

5. Ох милі дні, ой любі дні,  
Ох, де ж ви ся поділи?  
Прийдіть до мене на хвилину,  
Бо я з туги загину.

6. У чистім полі, край ріки,  
Там буйний вітер віє.  
Свіжа могила у траві,  
А трава зеленіє.

З актуалізацією проблеми самоідентифікації національних культур почали ламати списи, який народ перейняв від іншого національне добро, народні пісенні традиції. Пісні зі словами, що є анонімною творчістю, не тільки в літературній трансмісії, але й у побуті, втягували реципієнтів у свою орбіту. У цьому процесі, з одного боку, визначальною була підсвідома рецепція, а з другого — поширеність фольклору літературним шляхом.

Показовими є твори, які могли б видатися чужими, небажаними за ідеєю чи змістом котрійсь зі сторін реципієнтів. Скажімо, в Україні добре відома пісня про козацького воєначальника, сина козацького полковника Саву Чалого, який став польським конфедератом; у польському фольклорі цей твір знаний як історична пісня «Pan Sawa». Подаємо фрагменти двох текстів — українського і польського в латинській транслітерації. Текст уперше з'явився в М. Максимовича під заголовком «Дума о козаке Саве»<sup>17</sup>:

Ой був Сава в Немировѣ 4+4+6  
В ляхов на обѣдѣ;  
И не знае, не вѣдае  
О своей бѣде.

— Сѣдлай, хлопку, сѣдлай малый  
Коня вороного;  
Поѣдем мы до дому,  
Хотя насъ немного...

— «Здоровъ, здоровъ, пане Саво,  
Як ся собѣ маешъ?  
Добрых гостей собѣ маешъ,  
Чѣмъ ихъ привѣтаешъ?»<sup>18</sup>

Польський варіант був надрукований  
С. Черніком у збірнику «Polska epika ludowa»:

Był pan Sawa w Niemirowie (4+4+6) 2  
Na pańskim obiedzie.  
I nie wiedział i nie słyszał  
O nieszczęsnej biedzie.

Kłaniam, kłaniam się waszmoście,  
Jakże wy się miewacie?  
Z Ukrainy macie gości.  
Czym ich przywitacie?

На початку XIX ст. польський історик К. Вуйціцький<sup>19</sup>, подавши текст пісні в латинській транслітерації, відзначив, що її співає вся Русь. Майже паралельно вона була надрукована в збірнику Вацлава з Олеська<sup>20</sup>, згодом — у працях З. Глогера<sup>21</sup>, С. Черніка<sup>22</sup>. У збірнику «Історичні пісні»<sup>23</sup> (українське видання) уміщено аж 19 варіантів словесних текстів і 6 варіантів мелодії, що, безперечно, засвідчує її українське походження<sup>24</sup>.

Відомий ще один сюжет української балади (про дівчину, яка помандрувала зі зводителем), транслітерований латинкою, що його відносять до польської епіки.

Przyjechał Jasienko z dalekiej krainy  
Namówił Kasienkę do swojej rodziny<sup>25</sup>.

Ой заїхав козак та й з Україноньки,  
Одмовив дівчину та й од родиноньки<sup>26</sup>.

Подамо ще один приклад. Здавалося б, яким чином могла «одомашнитися» пісня про Байду в білоруському фольклорі? Адже по-стать Байди — Дмитра Вишневецького, засновника Запорозької Січі — мало про що говорила білоруському люду. Проте вона таки потрапила до збірника білоруських балад під заголовком «Рыцар Байда» (на жаль, без мелодії):

Да й у Слуцку на рыначку  
Да піў Байда гарэлачку.  
Турэцкі цар наязджае,  
Маладога Байду намаўляе:  
— Ой ты, Байда маладзюсенькі,  
З цябе ж рыцар слаўнюсенькі!  
Будзеш ты панам, будзеш гаспадарам,  
Вазьмі маю дачку-царэўначку.  
— Твая ж дачка паганачка,  
Як е вера праклятая!<sup>27</sup>

У близькомовному середовищі народ без застережень адаптував пісенні твори. Цікаво, що текст «Байди» був надрукований у 1840 році в Парижі А. Рипінським у книжці «Białoruś», отже, він потрапив через друк до Франції, а звідти — до Білорусі. У цьому процесі значну роль відігравали публікації не в перекладах, у яких через спорідненість мов не було потреби, а в *транслітераціях*, що сприяли рецепції пісень, пареміології, прози тощо.

З інструментальною музикою, яка не прив'язана до слова, простіше — вона без перешкод переходила кордони. У праці «Húdba na Slovensku v XVII storočí», виданій Словацькою Академією наук Бурласом, Фішером і Гожейшом (1954) серед західноєвропейських танців (алеманд, сарабанд, гавотів, сальтірел), німецьких, польських інструментальних мелодій, є «хорей козацька»<sup>28</sup>. У спільному фонді пограничних теренів Карпатського регіону, де проживали українці, поляки, словаки, румуни, угорці, добре відомі коломийка, полька, мазурка, вальс, чардаш, флуераш, дойна, як і ті народні інструменти, на яких вони виконувалися. У польському регіоні це полька, лявоніха, камаринська тощо. Їхній

міжнародній рецепції сприяло поширення нотної грамоти та розвиток професійної музики.

Усність у рецепції фольклору не слід переоцінювати. За усності передачі ідентичність текстів, яка трапляється в численних виданнях слов'янського фольклору, була б неможливою без друку. Відомо, що з поживавленням інтересу до фольклору у XVIII–XIX ст. пісні передруковували зі збірника в збірник. У близькомовному середовищі, де не був потрібний переклад, провідником їх передачі слугувала транслітерація. У зв'язку із цією обставиною виникає питання «ретранслітерації», з яким неодноразово стикаються сучасні видання, зокрема й фольклорні, що прагнуть до достеменності передачі текстів. Збирачі минулого не тільки не були готові до точного фонетичного запису текстів (зрештою, тоді не стояло так питання), але й часто не знали мови, якою виконувалися пісні, підправляли їх на власний розсуд, на що можна натрапити в передруках, як видно з наведених текстів «Сави» і «Тройзілля». З різничаннями того самого матеріалу ми зустрілися в записах пісень навіть таких видатних фахівців, як Ф. Колесса та К. Мошинський<sup>29</sup>, котрі збирали матеріал в одному регіоні — на Середньому Поліссі. К. Мошинський, зокрема, фіксував його крізь польський модус мислення, Ф. Колесса — крізь український. Тому однозначно вирішити питання автентичності транскрипції словесного тексту можливо було б, хіба що повторивши записи в локусі їхнього первісного звучання, і то за умови збереження там говірок щонайменше столітньої давнини, що в теперішніх інтегрованих середовищах рідкість. Тому «азбучні війни» (І. Франко), які повсякчас точаться з приводу абсолютної достеменності транскрипції транслітерованих давніх фольклорних текстів, схожі на ворожіння на кавовій гущі. Значна кількість давніх текстів у такому разі видається фотоспособом на розсуд тих, хто ними користується.

Пріоритет усності в пісенному фольклорі належав музиці довше, ніж словесним тек-

стам, її разом зі словом почали фіксувати лише у XVIII–XIX ст., і то без належної точності. Запис текстів з мелодією змінив ситуацію. Універсальність музичної мови, відсутність для неї кордонів, уможливила її рух у просторі швидше, ніж тексту, витіснюючи локальні типи мелосу навіть у межах одного етносу. На перший план вийшли ритмічно стабільні «легкотранспорбельні» універсальні «мелодії-мігранти», що приглушили локальні типи, характерні тільки для одного етносу чи навіть регіону. Їхню дію вдається простежити в новіших нашаруваннях позаобрядового фольклору, чи в порівнянні пісенності замкнених чи інтегрованих, ближчих до міста і міських середовищ, у піснях міського фольклору, сучасних романсах тощо, на які суттєво впливала професійна музика.

Стосовно усної творчості, як уже відзначалося, писемна література відіграла і відіграє амбівалентну роль. З одного боку — охоронну, зберігаючи від забуття цілі історичні пласти усної творчості і народного мистецтва, з другого, подавляє автентичний розвиток, відриваючи її від автентичного ложа, переводячи у вторинне існування, провіщаючи кінець автентики. Пісня зі збірника, народна картина чи народна різьба, експонована в музеї, засвідчують, що їх відірвано від автентичного середовища. Пов'язано це не тільки із зоровими чи слуховими ефектами, але й зі свідомістю як самих творців народних витворів, так і реципієнтів, особливо тих, хто вріс у ґрунт творення і сприйняття конкретних етнічних артефактів, із сучасною освіченістю,

яка відчуває різницю між правдивим і неправдивим. Звідси — й екологічна протидія втраті фольклорної автентики, що, зрештою, не може загальмувати інтегративних процесів технізації.

Доречні деякі аналогії напрошуються в рецепції фольклору й образотворчого мистецтва, т. зв. модерну, який повернувся «на круги свої», узявши багато з народного примітиву. Архетипні форми, колір, відіграючи в ньому визначальну роль, створюють сприятливіші умови для адаптації загальнолюдського, інтернаціонального, типологічно універсального (як у давнину), ніж мистецтво епохи відродження чи романтизму, де всіляко уникають ототожнення, наслідування, кваліфікованого як епігонство. Характерний для сучасного мистецтва наліт інфантілізму, незважаючи на високі технології сучасності, веде до його уніфікації, знеособлення в архітектурі, малярстві, музиці (що їх нерідко створюють за комп'ютером).

Явище транслітерації, яке не привертало особливої уваги і на перший погляд здавалося другорядним, насправді відіграє значну роль у міжетнічних зв'язках, принаймні, як це нам вдалося простежити, на теренах Славії. Парадокс у розвитку сучасної культури полягає в тому, що вона прагне відродити нею ж пригнічені в процесі глобалізації природні етнічні начала з неабияким потенціалом духовності, засадами толерантних стосунків, природно-раціональними основами, витвореними не в конфліктах та агресії, а в поцінуванні ваги ойкумени, яка нас породила і дає життя.

<sup>1</sup> Гадамер Х.-Г. Истина и метод. — М., 1988. — С. 198–199.

<sup>2</sup> Деякі із цих матеріалів опублікували В. Кречотень і М. Сулима в збірнику «Українська поезія. Середина XVII ст.» (К., 1992).

<sup>3</sup> Цит. за: *Bigeleisen H. Wesele.* — Lwów. — С. 99.

<sup>4</sup> Там само. — С. 7.

<sup>5</sup> Весільні пісні / упорядкув., прим. М. Шубравської. Нотний матеріал упорядкувала Н. Бучель. — К., 1982. — С. 435.

<sup>6</sup> Українські пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) / атрибуція автографів і копій та передмова Л. А. Малаш і О. І. Дея. — К., 1974. — С. 545.

<sup>7</sup> *Czernik St. Polska epika ludowa.* — Wrocław ; Kraków, 1958. — S. 207–208.

<sup>8</sup> Балады. У двох книгах. — Мінск, 1978. — Кн. 2. — С. 143, 144. — № 675; № 676 та ін.

<sup>9</sup> *Kolberg O. Wołyn. Dzieła wszystkie.* — Wrocław; Poznań, 1964. — Т. 36. — S. 357–358. — N 542.

<sup>10</sup> *Колесса Ф.* Народні пісні з Галицької Лемківщини // ЕЗ. — Л., 1929. — Т. 39–40. — С. 277–278 (текст); С. 1. — № 1 (мелодія).

<sup>11</sup> Там само. — С. 277.

<sup>12</sup> Див.: Балады. Кохання та дошлюбні взаємини / упоряд. О. І. Дей, А. Ю. Ясенчук, А. І. Іваніцький. — К., 1987. — С. 239.

<sup>13</sup> Там само. — С. 237–238.

<sup>14</sup> Див.: *Zilynskyj O. Slovenská ľudová balada v Interetnickom kontexte / SAV.* — 1978. — С. 171 (див. приклад № 1).

<sup>15</sup> Там само. — С. 172 (див. приклад № 2).

<sup>16</sup> *Czernik S. Polska epika ludowa.* — Wrocław, 1958. — С. 251–252.

<sup>17</sup> Малоросійські п'єсни, изданные М. Максимовичем. — М., 1827 — С. 33–37.

<sup>18</sup> Один з найдавніших записів пісні належить польському фольклористові З. Долензі-Ходаковському, який здійснив їх у 1800-х роках. Вони частково були опубліковані в 1974 році: Українські пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (з Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) / атрибуція автографів і копій та передмова Л. А. Малаш, О. І. Дея. — К., 1974. — С. 687–688. На с. 13 відзначено, що два томи збірки Ходаковського були власністю М. Максимовича, з яких останній переписав багато пісень у свої збірники.

<sup>19</sup> *Pieśni ludu Biało-Chrobotów i Rusi z nad Bógu zebrane przez Władysława Wójcickiego.* — 1836. — Т. I. — S. 26–29.

<sup>20</sup> *Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego.* — Lwów, 1833. — S. 502–504.

<sup>21</sup> *Starodawne dumy i pieśni.* Zebrał Zygmunt Gloger. — Warszawa, 1877. — S. 61. — N 40.

<sup>22</sup> *Polska epika ludowa.* Opracował S. Czernik. — Wrocław ; Kraków, 1957. — S. 94–97.

<sup>23</sup> Історичні пісні. Упорядкували І. П. Березовський, М. С. Родіна, В. Г. Хоменко. Нотний матеріал упорядкував А. І. Гуменюк. — К., 1961. — С. 467–497.

<sup>24</sup> Пісню й досі співають. Один з повних варіантів записано мною в 1969 році в с. Хлібичин Снятинського р-ну Івано-Франківської обл.

<sup>25</sup> *Czernik St. Polska epika ludowa.* — Kraków, 1958. — С. 298.

<sup>26</sup> *Квітка К.* Народні мелодії з голосу Лесі України. — К., 1977. — С. 269.

<sup>27</sup> Балады. У двох книгах. — Кн. 2. — С. 83.

<sup>28</sup> Цю назву перейняв український інструментальний гурт «Хорєя козацька» під керівництвом Т. Компаніченка, розучивши з названої праці ряд інструментальних п'єс.

<sup>29</sup> Див.: Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського / упоряд., вступ. стаття, прим., переклад з польської С. Й. Грици. — К., 1995.

#### Приклад № 1

♩ = 108

A tam ho-re pod ja-vo-rom. a tam ho-re pod ja-vo-rom. hej, o-re  
Ul-ča s jed-nim vo-lom. hej, o-re Ul-ča s jed-nim vo-lom.

Zilynskyj O. Slovenská ľudová balada v interetnickom kontexte. — Bratislava, 1978. — S. 172.

## Приклад № 2

*Sostenuto rubato*

А там до-лом пуд я - во - ром, а там до-лом  
пуд я - во-ром. гей. во-ре дів-ча з сд-ним во - лом.  
гей, во - ре дів-ча з сд-ним во - лом.

Zilynskij O. Slovenská ľudová balada v internetnicom kontexte. – Bratislava. 1978. – S. 172.

## Приклад № 3

$\bullet = 92$

А був це раз - ве - се-лий час і мо-ло-діж гу - ля - ла. Бу - ло у ме - не  
щас-тя й рай. не дов-го це три - ва - ло. І був би я щас-ли-вий так в і-  
ї о-бій-мах вмер-ти. Сьо-год-ні з го-ря і ту-ги не мо-жу слізоб - тер-ти.