

9. Лук'яненко О. Родоцентрична педагогіка: історико-теоретичні розвідки. – Полтава: “Друкарська майстерня”, 2008. – 66 с.
10. Мірчук І. Світогляд українського народу // *Народна творчість та етнографія*. – 1996. – № 1. – С. 15-21.
11. Ольжич О. Незнаному воякові. Заповідане живим. – К.: Фондація імені О.Ольжича, 1994. – 432 с.
12. Силенко Л. Мага Віра. – Велика Британія – США – Канада – Австралія – Німеччина, 1097 рік Дажбожий. – 1191 с.
13. Ткач М. Генеалогія слова. – К.: Алефа, 2004. – 15 с.
14. *Українські народні думи*. Том перший корпусу. Тексти №№ 1-13 і вступ Катерини Грушевської. – Харків, 1927. – 166 с.
15. Фролова К. Естетичні категорії в українській радянській ліриці. – Дніпропетровськ: Ред-видав. відділ ДДУ, 1975. – 227 с.
16. Франко І. Смерть козака в степу // *Франко І. Збір. тв.: У 50 т.* – К.: Наук. думка, 1984. – Т. 42. – С. 138-141.
17. Храмова В. До проблем української ментальності. Замість передмови // *Українська душа*. – К.: МП “Фенікс”, 1992. – С. 4-27.
18. Шіллер Ф. Естетика / Упоряд., комент. та покажчик імен Б.М.Гавришкова. – К.: Мистецтво, 1974. – 95 с.

Отримано 2 липня 2011 р.

м. Суми



Наталія Хоменко

УДК 398.8(-161.2)

ПРОБЛЕМА ДИФУЗІЇ У ФОЛЬКЛОРІ: УКРАЇНСЬКИЙ ЖОРСТОКИЙ РОМАНС

Дифузія у фольклорі вивчається крізь призму народного романсу, який виник унаслідок взаємодії книжної та фольклорної традиції. На конкретному прикладі розглянуто проникнення в усну традицію літературного тексту, у результаті чого відбулося зміщення тематичних акцентів, змінилися форма та жанр, втрачено авторство. Дослідниця виокремлює кілька рівнів, на яких відбувається дифузія в народному романсі (етнічна, соціальна, жанрова дифузія).

Ключові слова: жорсткий романс, балада, дифузія, білінгвізм.

Nataliya Khomenko. Diffusion in folklore: cruel romance in Ukraine

The article deals with the problem of diffusion in folklore studies, focusing on the genre of folk romance which emerged from interaction of bookish and folklore traditions. Therefore, this lyrical form provides a vivid illustration of penetration of literary texts into oral tradition which once led to the shifting of thematic accents, changes in form and genre, and the loss of authorship. The author of the paper also singles out several levels on which the diffusion occurs in folk romances (ethnic, social, and genre diffusion).

Key words: cruel romance, ballad, diffusion, bilingualism.

Поняття дифузії запозичено з термінологічної системи фізики (дифузія газів, рідин). У перекладі з латини *diffusio* означає поширення, розсіювання, розтікання. У культурному контексті дифузію розуміють як “просторове поширення культурних досягнень одного суспільства в інше. Породжене одним суспільством, будь-яке явище культури може бути запозичене й засвоєне членами інших спільнот” [15, 177]. Дослідники, які першими звернули увагу на культурну дифузію, висловили припущення, що те чи те явище культури не обов’язково мусило виникнути в певному суспільстві в результаті еволюції, воно могло бути запозичене ним іззовні. Це твердження лягло в основу дифузійнізму – вчення, що сформувалося в етнографії наприкінці XIX ст.

Предтечею дифузійнізму була антропогеографічна школа, зокрема антропографія Фрідріха Ратцеля. У Німеччині дифузійнізм розвивався в рідичій школі “культурної морфології” Лео Фробеніуса, концепції “культурних кіл” Фрица Гребнера, а також “культурно-історичною” школи Вільгельма Шмідта. В Англії ідеї дифузійнізму розробляв у своїх працях Вільям Ріверс. Основне твердження

дифузіоністів полягало в тому, що історія людства розвивається через різні форми контактів між народами, запозичення та поширення культурних явищ, тому кожна з культур не обов'язково має проходити всі еволюційні стадії. Теоретичні положення adeptів дифузіонізму не набули поширення через суттєві недоліки, серед яких основний, на думку С. Токарева, – це “принциповий відрив явищ культури від їх творця – людини та народу, ігнорування людини як творчої сили, а звідси – або суто механічне розуміння культури як набору мертвих речей, здатних лише пересуватися у просторі (Гребнер), або уявлення про культуру як про якийсь живий і самостійний організм, не залежний від людини (Фробеніус), або ідея про одноразове виникнення всієї культури в одному місці й подальше її розселення по землі (Елліот-Сміт, Перрі)” [25, 154]. Однак варто зазначити, що вихідне положення дифузіонізму правильне. На противагу еволюціоністам, які розглядали культуру абстрактно, поза часом та простором, дифузіоністи зважали на конкретні культурні зв'язки між народами. Дифузія притаманна культурі в цілому, але як основу всього історико-культурного процесу її розглядати не можна.

Варто визнати, що дифузія властива й фольклорній свідомості, яка часто поєднує несумісні, іноді протилежні ознаки, явища тощо. Для дифузії характерне відцентрове поширення ознак і властивостей та їх взаємовплив. Вияви дифузності різноманітні, але набувають індивідуальних поєднань у кожному конкретному випадку. Спробуймо простежити різноманітні вияви дифузії на прикладі народного романсу.

На нашу думку, жанр народного романсу виник у результаті процесу дифузії, а саме дифузії книжної та фольклорної традиції. Ця двояка природа романсу стала предметом численних дискусій щодо його жанрової ідентифікації. Попри те, що романс у більшості випадків має автора, ми зараховуємо його до народнописаних жанрів. Основним аргументом на підтвердження цієї думки слугує той факт, що у процесі усної трансмісії романсові тексти шліфуються народом: щось відкидається, щось додається, кожне виконання творить новий варіант, як це властиво фольклорним творам. 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 романси заслуговують на особнє місце в жанровій структурі фольклору, тому оминати їх увагою в дослідженні української пісенності ми не маємо права.

У цьому зв'язку показовий приклад фольклоризації відомої балади М. Лермонтова “Тростник” (в Україні цей текст побутує в перекладі Я. Жарка). Не зупинятимемося на особливостях епохи, в яку було створено цей текст, однак нагадаємо, що творчість М. Лермонтова припадає на час панування романтизму в європейській культурі, який відомий своїм зацікавленням народними творами, зокрема пісенністю. Отже, тут спостерігається своєрідний ефект “бумеранга”: авторські тексти творяться з використанням фольклорних символів, народнописанної лексики, стилістики, завдяки чому такі твори набувають популярності в народі, сприймаються як “свої”, але засвоюються і продовжують побутування в середовищі народних виконавців тільки ті зразки, які проходять колективну “цензуру”. Лише за останньої умови вони органічно входять до фольклорного репертуару, тому інформація про авторство таких текстів у процесі усної трансмісії втрачається. “Письмовий текст, який потрапив до усної традиції, перестає бути літературним (зміщуються тематичні акценти, змінюється форма та жанр, втрачається авторство тощо)” [18, 296].

Для прикладу наведемо кілька полюсних зразків народної “переробки” оригінального твору¹.

Рибалка молоденький
Над річкою сидів,
А очерет од вітру
По берегу шумів.
Тонку очеретину
Рибалонька зломив
І з неї він сопілку
Ножем собі зробив.
Узяв і став він грати,
Як знав і як умів,
Але з очеретини
Тонкий роздався спів:
Рибалко молоденький,
Ласкавий будь, не грай.
Не муч мого ти серця
І рани не вражай...
Дівчиною колись я
Прегарною була,
У мачухи в світлиці,
Як квітонька, цвіла.
Багато сліз пекучих
Лила я ночі й дні
І рано в домовину
Хотілося мені.

У мачухи і син був...
І часто він дурил
Дівчаток молоденьких,
А сам їх не любив.
З ним раз ми якось вийшли
На берег цей крутий,
Дивилися на хвилі,
На місяць золотий.
Тут він мого кохання
У мене запрохав:
Я слухать не схотіла,
А він.. – уб'ю!.. – сказав.
Сказав... і зразу в груди
Загнав мені свій ніж
Та ніччю біля річки
Мене сховав тоді ж.
Тепера надо мною
Очерети ростуть,
А в них усі печалі
Життя мого живуть.
Рибалко молоденький,
Молю ж тебе, не грай!
Не муч мого ти серця
І рани не вражай.
(Переклад Я. Жарка).

Народний варіант:

Рибалка молоденький на човникові плив,
А очерет густенький безжурно все шумів.
Одну очеретину рибалка ізломив,
А з неї він гарненьку сопілочку зробив.
А з тієї сопілочки почувся гарний спів,
І лився звук чудесний долинами з гаїв.
І скрикнула дівчина: “Рибалонько, не грай!
Не край мого серденька, жалю не завдавай.
Я чую через люди, що всюди говорять:
Пішов же мій рибалка багатую шукать” [26, 6].

Порівняно з першоджерелом сюжетна канва в цьому варіанті інша, відсутня колізія, про яку йдеться в первинному тексті. Проаналізувавши наведений зразок, доходимо висновку, що твір ліризувався, втратив свою драматичність, епічність.

Інший текст за структурою наближений до першоджерела, але має свої прикметні особливості:

Ой там на бережку рибалонька ходив,
А очерет густенький без вітру шелестів.
Найбільшу очеретину рибалочка зломив,
Своїм ножем рибальським сопілочку зробив.
Зробив він сопілочку і став на неї грать,

¹ Оригінальний текст див.: *Лермонтов М.* Сочинения: В 2 т. – М., 1964. – Т. 1. – С. 264-265.

А з теї сопілочки почувся дивний плач.
Дівчинонька сказала: “Рибалонько, не грай,
Не ріж мого серденька і ран не розражай.
Я в матері в світлонці як квіточка цвіла,
Рибалоньці у світі я серце берегла.
Був в матері синочок, прекрасний, молодий,
І він усіх дівчаток коханнячком манив.
А він же їх не хотів, не хотів і не любив.
Раз ввечері пізненько під вечір весняний,
Я вийшла подивитись на місяць золотий.
Я вийшла погуляти на бережок крутий,
І вийшов погуляти багатий батьків син.
І вийшов погуляти, сказав мені: “Люблю”.
Я слухать не схотіла, сказав: “Тебе я вб’ю!
– Уб’ю 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, козак з досади вмер.
Отут моє кохання, отут моє життя,
Ростуть же наді мною густі очерета” [8, 148].

У першоджерелі в основі сюжету – розповідь убитої дівчини про своє життя рибалці, який потурбував її сон (ірреальна модальність). Тематичні акценти: *мачуха – її злий син – нічна прогулянка – освідчення – відмова – вбивство*.

У наведеному варіанті сюжетна канва така ж сама, але тематичні акценти змінені, упадає в око деяка невідповідність образної системи: *кохання до рибалки – син матері* (прямо про мачуху не говориться, але, можливо, мається на увазі саме цей образ) – *нічна прогулянка – багатий батьків син* (хоча перед цим розповідь була про матиного сина і його “лиходійства”) – *освідчення – відмова – вбивство – два трупи* (дівчина та козак). Хоча на початку йшлося про кохання дівчини до рибалки, у сюжетній розв’язці з’являється образ козака. Наявність прикінцевої строфи наближає цей варіант до жорстокого романсу. Образи “трупів” – це своєрідна стильова константа жорстокого романсу. Також цей жанровий різновид маркований трагічною розв’язкою, а саме смертю героя. Кохання в жорсткому романсі виступає символом волелюбного почуття, тому героїня ладна краще вмерти, ніж залишитися з нелюбом:

..І вийшов погуляти, сказав мені: “Люблю”.
Я слухать не схотіла, сказав: “Тебе я вб’ю!
– Уб’ю тебе відразу”, – і вийняв гострий ніж.
– “Убий мене відразу, убий мене скоріш” [8, 148].

Тихо, тихо дзвони дзвонять – милий мій вінчається,
Дай, подружка, револьвера – жизнь моя кончається [21, 176].

Дивися, Ваню, я вже побігла
Туди, де стоять кораблі,
Упала в воду – усе затихло,
Знайшла притулок я собі [21, 181].

... Кого не люблю, стоїть в порозі,
Кого люблю, того нема.
Піду в аптеку, спросю я яду.
Оптекарь яду не дає...

[Записано в с. Кочережки Павлоградського р-ну
Дніпропетровської обл. від Є.С. Домалеги (1924 р. н.) у 2007 р.].

Виникнення жанру романсу пов'язане з пореформеним періодом, зі зміною патріархального ладу життя, формуванням нового типу особистості. “Саме в цей період ламався патріархальний устрій села, селянської сім'ї, болісно руйнувались звичні моральні стереотипи <...>. Ознакою часу стало усвідомлення людини із народу себе як особистості, котра має якщо не юридичні права і свободи, то, безперечно, свободу морального вибору, свободу почуттів. <...> Миська культура, мода, звичаї багато в чому змінюють людей особистісно, вони стають свого роду 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” [27, 40–41]. Історичні передумови сприяли продукуванню нового образу романсового героя, якому притаманні риси екстравертності та емоційної напруги. Такими ознаками цей герой відрізняється від інтровертного героя-коханця баладного репертуару, якому не властиве відкрите демонстрування своїх любовних переживань:

До чого ж я догулялась:
Десь поїхав мій миленький, я й зосталась.

Натомість у романсі, навпаки, основна тема – кохання, переважно нещасливе, коли герой відкриває власні почуття, показує всі свої переживання:

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 [21, 179].

Романс щільно пов'язаний з міграційними процесами “село-місто”. Визнаний факт, що романс – це “продукт” міської культури, але на розвиток цього жанру значний вплив справила традиційна лірика. Народна пісня, потрапивши в місто, вбирала в себе нові елементи (на рівні віршування, мелодики тощо); із часом індивідуалізувалась вокальна партія, змінювалась мелодика, відповідно, виникав майже новий зразок. Нерідко така пісня поверталась у народ, переосмислювалась і зберігалася з новими, непритаманними їй до цього часу рисами (романсовими ознаками). Тобто розвиток романсу насамперед пов'язаний із соціально-культурними процесами урбанізації. Коли сільські мешканці освоювали місто, вони зазнавали впливу іншої традиції, унаслідок чого відбувалося нівелювання народної пісні, в якій з'являлися нові прикмети. Але це процес взаємообернений. “Через освоєння міщанськими субкультурами селянської балади” виникає жорстокий романс [10, 112]. Тут простежується явище **соціальної** дифузії (взаємовплив сільської і міської суб'єктності), що сприяє появі нових продуктів духовної культури.

Унаслідок таких взаємовпливів виникає інший рівень дифузії – **жанрова** дифузія. Як уже зазначалося, народна пісня зумовлює виникнення пісні-романсу, а вплив народної балади продукує жанр жорстокого романсу. Думки щодо зв'язку балади й жорстокого романсу різні. Наприклад, Е. Померанцева вказує на близькість нової балади та жорстокого романсу й висловлює припущення, що жорстокий романс у кінці XIX – на початку XX ст. стає “функціональним еквівалентом” балади.

На думку Є. Костюхіна, романс міг стати еквівалентом балади в нову епоху, лише ревізуючи її естетичні установки: “Зміст змін, які відбулися в баладі, що стала жорстоким романсом, можна визначити одним словом: демократизація” [15, 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., наголошуючи на їх схожості з романсами.

Щодо російської традиції, то там і справді в XIX ст. у фольклорний репертуар увіходить так звана “нова балада”. Це пізня жанрова форма народної балади з гострим любовним чи сімейно-побутовим конфліктом та розвиненим і завершеним сюжетом, часто літературного походження. Але на відміну від трагічного конфлікту “старої” балади в “новій” він мелодраматичний, зі згущенням жорстоких подій (убивств, самогубств на ґрунті кохання й ревності), часто з моралізаторською прикінцевою частиною. Від романсу “нову” баладу відрізняє завершений сюжет.

Стильові особливості “нової” балади пов’язані з використанням елементів романтичного стилю й літературного віршування в поєднанні з фольклорною мовою. Такі твори яскравіше репрезентовані в російському фольклорі, але трапляються і в українській пісенній традиції. Це, зокрема, “стрілецькі пісні, що межують з піснями-хроніками про національно-визвольний рух 20-х років XX століття” [4, 20]. Утім такі зразки в українській традиції не подібні до *жорстоких романсів*, тому твердження, що “жорстокий романс є функціональним еквівалентом балади”, не виправдовує себе на українському пісенному матеріалі.

Доцільніше вважати, що цей жанр увібрав баладні ознаки (епічна складова та драматичний зміст), але від балади його відрізняє мелодраматичність і тематична звуженість. Тема кохання – константа жорстокого романсу. Всі сюжети побудовані навколо палких почуттів, нестримної пристрасті, що, зрештою, призводить до трагедії. “Ідеал жорстокого романсу – бездумна, “шалена” пристрасть, відлита у ритуалізовану форму “кодексу честі” закоханих. Те, що людина, яка перебуває під впливом цього “кодексу честі”, зобов’язана вбити себе чи іншу людину, або ж вчинити щось не менш “екстравагантне”, має не обурювати, а захоплювати і розчулювати. У жорстокому романсі головною цінністю є не життя, а пристрастність і невідступність у дотриманні своєрідного “кодексу честі” [5, 303]. У цьому й полягає основна відмінність жорстокого романсу від балади.

Варто наголосити, що жорстокий романс як жанр зародився в Росії. На терени України він поширився внаслідок явища **етнічної** дифузії. Етнічна дифузія – це “форма етнокультурних процесів, коли, з одного боку, відбувається добровільне, а отже, природне збагачення через засвоєння етносом культурних інновацій сусідніх народів, і з іншого – примусове, майже обов’язкове сприйняття нав’язаних тих чи інших елементів іноетнічної культури, що зумовлює внутріетнічний спротив і відторгнення штучно й силоміць наживлених нових компонентів у культурно-традиційній сфері” [16, 156].

Хоча жорстокий романс на українському ґрунті виник унаслідок “експансії” російського фольклору, зокрема російського жорстокого романсу, він починає розвиватися як самостійне явище в жанровій структурі української пісенності. Поряд із текстами, що стали переспівами російських зразків, з’являються українські твори. Порівняно з російським жорстоким романсом український має свої відмінності, завважені Е. Гаврилюк:

- “майже не звертається до тем “блатного життя” й “екзотики”;
- широко використовує засоби традиційної фольклорної поетики, тоді як у російських жорстоких романсах відчутніше прагнення до літературності;
- в українському жорстокому романсі порівняно частіше застосовуються психологічні паралелізми, даються описи картин природи” [5, 303].

Жорстокі романси часто білінгвальні. Білінгвізм – це “реальна соціально-мовна ситуація, сутність якої полягає у співіснуванні і взаємодії двох мов у межах одного мовного колективу” [див.: 23].

Період розквіту жанру жорстокого романсу припадає на кінець XIX – початок XX ст. Саме перша половина XX ст. характеризується формуванням двомовності в СРСР, що було частиною державної політики. Білінгвізм, зумовлений насильницькою русифікацією українського населення, дав імпульс до змішування російської та української лексики у фольклорних творах. Тому тексти жорстокого романсу часто двомовні.

Так, у наступному зразку перші куплети звучать українською мовою, передостанній – російською, а останній – змішаною російсько-українською лексикою.

Там, де верби стоять кучараві,
Там, де тихо тече ручайок,
Ми під вербами з милим стояли,
А над нами звисав холодок.
Ми так ніжно друг друга любили,
Мене милий так ніжно обняв.
Перший раз у житті молодому
Він мене про любов запитав.

На таку я любов не согласна,
Бо була ще тоді молода,
Любовалась красою природи
І хотіла пожити сама.
Милий вынул тут ножик блестящий
И сказал: "Жизнь окончу твою,
Если жить ты со мной не согласна,
И не веришь, как крепко люблю".

Закривая глаза, я сказала:
"Не піду більше в верби гулять,
Якби знала – з тобою не зустрічалась,
Чим тепер у могили лягать"

[Записано в м. Ніжин Чернігівської обл., 2009 р.]

Натомість існує варіант цього романсу, де прикінцева строфа звучить українською мовою:

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 [5, 299].

Причини різномовного нашарування в цьому тексті можуть бути різними. Якщо проаналізувати мовну ситуацію в Ніжині (більшість мешканців розмовляють російською, точніше російським суржи́ком), то можна припустити, що тексти адаптуються відповідно до мовного середовища. Водночас прикметно, що наведений зразок записаний від чоловіка, який свого часу здійснював транспортні перевезення, відтак часто контактував із людьми з різних регіонів СРСР. Можливо, унаслідок трансмісії цей текст увібрав фрагменти російськомовного зразка подібного сюжету, адже російськомовні та україномовні жорстокі романси на теренах України побутували паралельно.

Таким чином, багатьом текстам жорстоких романсів, особливо з прикордонних із Росією територій, притаманне явище **мовної** дифузії. Мовна дифузія – це "проникнення слів однієї мови в іншу в прикордонних районах між двома державами" [див.: 9]. Водночас не можна говорити про механічне внесення російських слів до українського тексту. Припускаємо, що коли у двомовному середовищі співіснують тексти зі спільними мотивами, але різними мовами, вони можуть сприйматися як різні варіанти одного твору. Так у процесі усної трансмісії з'являються зразки, які поєднують у собі російські й українські тексти, подібні до наведеного романсу.

Слід зазначити, що явища дифузії простежуються й на рівні музичного тексту.

Скажімо, один із варіантів романсу “Рибалка молоденький”, записаний на Луганщині, співається на мелодію відомого російського романсу “По муромской дорожке”. В усній традиції часто відбувається підтекстування слів під відому мелодію, але наведений приклад цікавий тим, що в ньому використана мелодія російського романсу. Луганщина – промислова зона, де на одній території живуть люди з різних регіонів, а то й країн, тому в цьому зв’язку постає питання про дифузю традицій, тобто перебування на одній території носіїв різних традицій, унаслідок чого відбувається взаємовплив вихідних пісенних стилів.

Отже, підсумуємо.

1. Народний романс як жанр виник унаслідок дифузії літературної та фольклорної традицій.

2. Жорстокий романс зародився в Росії, на теренах України з’явився шляхом етнічної дифузії.

3. Міграційні процеси “село-місто” сприяли взаємопроникненню сільської та міської традицій, унаслідок чого відбувається жанрова дифузія (лірична пісня – пісня-романс; балада – жорстокий романс).

4. Білінгвальні тексти – результат мовної дифузії.

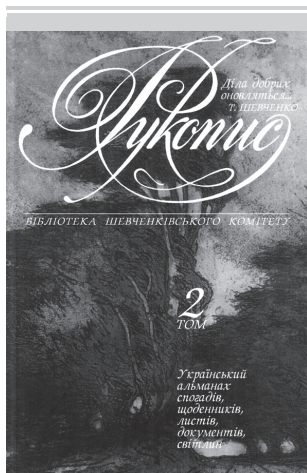
Виникнення, становлення та розвиток жанру народного романсу тісно пов’язано із явищем дифузії, яке в цілому властиве народнопоетичній свідомості, що виявляється у здатності поєднувати несумісні, іноді протилежні прикмети, явища тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адоньева С., Герасимова Н. Современная баллада и жестокий романс. – СПб., 1996.
2. Андреев Н. Песни-баллады в русском фольклоре // *Русская баллада*. – М., 1936.
3. Балашов Д. История развития жанра русской баллады. – П., 1966.
4. Восточно-славянский фольклор: Словарь научной и народной терминологии.
5. Гаврилюк Е. Український жорстокий романс (до постановки питання) // *Народознавчі зошити*. – К., 1996. – № 5. – С. 298-303.
6. Городницкий А. Из авторской песни выпал автор // *Новая газета*. – 1983. – № 11 (483).
7. Гудошников Я. Русский городской романс: Учебное пособие. – Тамбов, 1990.
8. Даценко Н. Кризь віки і серця. – Вінниця: Нова книга, 2008.
9. Дем’яненко О. Білінгвізм і полілінгвізм: лінгвістичний, психологічний і педагогічний аспекти вивчення // URL: <http://www.slovnyk.net/?swrd>
10. Ивановська О. Український фольклор як функціонально-образна система суб’єктності. – К., 2005.
11. Копанева Н. Новая баллада (Жанровые границы. Сюжеты) // *Фольклор народов РСФСР*. – Уфа, 1983. – № 10.
12. Костюхин Е. Жестокий романс // *Современный городской фольклор*. – М.: Рос. гос. ун., 2003.
13. Костюхин Е. К вопросу об особенностях современной фольклорной традиции // *Сохранение и возрождение фольклорных традиций*. – М., 1993. – Вып. 2. – Ч. 1.
14. Кулагина А., Селиванов Ф. Городские песни, баллады, романсы. – М., 1999.
15. *Культурология. XX век: Энциклопедия: В 2 т.* / Главный редактор и составитель Левит С. – СПб.: Университетская книга, 1998.
16. Мала енциклопедія українського народознавства / За ред. члена-кор. НАН України, док. іст. н., проф. Павлюка С. – Львів, 2007.
17. Неклюдов С. От фольклора к “постфольклору” // *Панченко А. Христовщина и скопчество. Фольклор и традиционная культура русских мистических сект*. – М.: ОГИ, 2002 (Сер. “Фольклор и постфольклор: Новые исследования”). – С. 5-7.
18. Неклюдов С. Традиции устной и книжной культуры: соотношение и типология // *Славянские этюды: Сборник к юбилею С.М. Толстой*. Отв. ред. Е.Е. Левкиевская. – М.: Индрик, 1999. – С. 289-297.
19. Неклюдов С. Устные традиции современного города: смена фольклорной парадигмы // *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.
20. Неклюдов С. Фольклор современного города // *Современный городской фольклор* / Редакционная коллегия А.Ф. Белоусов, И.С. Веселова, С.Ю. Неклюдов. – М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2003 (Сер. “Традиция—текст—фольклор: типология и семиотика”). – С. 5-24.
21. Павленко І. Пісенна традиція села Лука. – К.: Либідь, 2009.
22. Померанцева Э. Баллада и жестокий романс // *Русский фольклор*. – Вып. 14. – Ленинград, 1974. – С. 204-209.
23. *Словник-нет* // URL: http://www.bdpu.org/scientific_published/pedagogics_1_2005/05
24. Тимофеев П. Пісенний фольклор робітничого середовища Донбасу (на матеріалі записів 20-х рр. XX ст.). – Донецьк, 1997.
25. Токарев С. История зарубежной этнографии: Учеб. пособие. – М.: Высш. школа, 1978. – 352 с.

Отримано 13 листопада 2011 р.

м. Куїв



Рукопис: Український альманах спогадів, щоденників, листів, документів, світлин: У 2 т. / За заг. ред. акад. І.М. Дзюби. – К.: Криниця, 2011. – (Серія “Б-ка Шевченківського комітету”). – Т. 2. – 608 с.

Серію “Бібліотека Шевченківського комітету” започатковано 2002 р., де на сторінках другого тому “Рукопису...”, виданого на замовлення Державного комітету телебачення і радіомовлення України за програмою “Українська книга” 2011 р., читачі познайомляться з маловідомими й зовсім невідомими документами, які мають особливе значення для української культури. У розд. “Реставрований час” у документальній підбірці “Спогади і роздуми в епістолярному жанрі” наводяться листи до І. Дзюби відомих наших сучасників, зокрема шістдесятників (І. Драча, В. Коротича, І. Деркача, С. Карафи-Карбут, Є. Сверстюка, І. Світличного, І. Жиленко, В. Дрозда, В. Велшевіці, В. Некрасова, І. Муратова, В. Вовк, М. Гориня, І. Геля, Я. Геврича та ін.), та “братні листи” (З. Генчик-Березовської, П. Мурашка, О. Солженіцина, Л. Копелева, П. Атанасова), спогади Михайла Кирпиченка про “Літо сорок першого”. Розд. II “Драма ідей і долі” містить уривок з роману Л. Різника “Самотність пророка або Добрий ангел Івана Франка” про проблеми творчості і драматичний життєвий шлях І. Франка, а також лібрето опери М. Скорика та Б. Стельмаха “Мойсей” за однойменною поемою І. Франка, М. Неврлого “Штурм України”, відомості якого про Україну, її культуру (він знав про Запоріжжя, козацько-гетьманську Україну) були на рівні тогочасних знань про слов’янського світу в контексті всієї Європи XIX ст. в добу слов’янського відродження. Про свій “доторк до творчості і долі Ф. Кричевського”, видатного українського художника, заслуженого діяча мистецтв УРСР, педагога, професора (1879–1947), написав Д. Янко. “Дещо про красу” (малюнки, орнаменти, образи, народний настінний монументально-декоративний доробок тощо) розмірковує Б. Жолдак. “Ще раз до проблеми модернізму” звернувся Л. Куценко, подавши, зокрема, “Літературу і творчість” Є. Маланюка та його “Нотатки зі сторінок робочих зошитів” з примітками та коментарями до них. До розд. III “На самоті з собою” ввійшли записи зі щоденників С. Тельнюка й С. Гостиняка, репрезентовані Г. Тельнюк та І. Яцканином. IV розд. містить листи до П. Зайцева, М. Драгоманова до П. Лаврова, Г. Хоткевича, І. Франка та листи Д. Чижевського.

V розд. (новий) “Сковородинівська криниця” представили: В. Стадниченко “Мов доброго здоров’я пивши...”; М. Булда “Так у Чорнухах чи в Харсіках – за містком?” (народився Г.С. Сковорода); “Переяславський пролог” В. Нікітіної; “Великий бессребренник” С. Нехорошева. У VI розд. “Недоторканість документа” слово про Т. Шевченка мовлять М. Шудря, В. Дорошенко, Л. Білецький, Б. Лазаревський, Т. Осьмачка, В. Петров, Д. Чижевський. До VII розд. (нового) “Ой зацвіла калина над “криницею”...” ввійшли статті М. Шудрі з історії українського книгодрукарства – “Криниця” давня й сьогочасна, аналітичний розгляд поеми “Христос і Прометей” у духовному часопросторі України та “Звідки беруться вольні духом незалежні видавці” (до 70-річчя Л. Андєївського) Є. Ямпольського.

“Рукопис...” відновлює забуті імена, фальсифіковані чи замовчувані місця в українській історії. Видання адресоване всім зацікавленим у розвитку вітчизняної культури.

С.С.

Наші
презентації