

**Наталія Хоменко
(Київ)**

ЖОРСТОКИЙ РОМАНС: ФОЛЬКЛОР ЧИ ПСЕВДОФОЛЬКЛОР?

У статті робиться спроба на прикладі конкретного жанру міської масової культури, а саме – жанру жорстокого романсу, простежити проблему походження та фольклорної належності творів так званої «третьої культури». Жорстокий романс – це жанр, що виник у міських «низах», а соціальна батьківщина кітч, на думку Климента Грінберга, – маргіналії промислових міст (тобто осілі в містах селяни), котрі внаслідок відірваності від природного середовища все ж вимагали від суспільства забезпечення доступної їм культури, що породжувало нові зразки, які ввібрали в себе ознаки і сільської, і міської традиції. Відтак виникає потреба з'ясувати, чи цей жанр становить собою явище фольклорне, але в новій формі та з новими ознаками, чи належить до псевдофольклору в постселянському середовищі. Таким чином, ідеться про соціальну зумовленість жорстокого романсу та ознаки, за якими ми або зараховуємо, або не зараховуємо цей жанр до фольклору.

Ключові слова: жорстокий романс, фольклор, постфольклор, масова культура, третя культура, народна культура.

In the article an attempt has been made to trace the problem of the origin and folklore belonging of the works of so called "the third culture" on the example of exact genre of urban mass culture, namely song of unhappy love. Song of unhappy love is a genre that appeared in the lower urban classes. To Klyment Greenberg's mind, a social motherland of kitsch are marginalia of industrial cities (peasants who settled in the cities), who as a result of isolation from natural surroundings demanded from the society to provide them with accessible culture. That was the reason for the appearance of new samples, which absorbed the features of rural and urban tradition. That is why a problem arises to investigate whether this genre is folklore phenomenon or a pseudofolklore in the postrural surroundings.

Keywords: cruel romance, folklore, postfolklor, mass culture, the third culture, folk culture.

Жорстокий романс – явище доволі суперечливе й майже не вивчене в українській науці про народну творчість. Недостатня розробка цього питання пов'язана з тим, що більшість дослідників фольклору не розглядали досі романси як об'єкт через його часті авторське походження. Такі тексти не вміщували в «академічні» збірники фольклору ще й тому, що вони занадто вирізнялися на тлі творів канонічних фольклорних жанрів своїм натуралізмом, мелодраматизмом тощо, тобто вважалися ніби «негідними» такої шани. Однак ці твори існують в усній традиції, і оминати їх при дослідженні фольклору ми не можемо.

У багатьох наукових працях жорстокий романс розглядають як жанр міської масової культури. М. Тростіна вбачає в ньому яскраві прояви так званої «третьої культури». С. Неклюдов, О. Башарін вважають цей жанр міськими піснями, Т. Якунцева розглядає зародження жорстокого романсу в контексті масової культури. Я. Гудошніков романс зараховував до масової пісні, якій властиві і 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. Тому виникає декілька питань. Це явище належить до масової культури, «третьої» чи постфольклорної? Ці поняття синонімічні, 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 поняттях, аби з'ясувати, до яких явищ належить жорстокий романс.

Як уже зазначалося, більшість науковців розглядають романс як явище міської масової культури. Процес зародження й розвитку жорстокого романсу припадає на кінець ХІХ – початок ХХ ст. Саме в цей період виникає й масова культура. Наразі в

сучасній науці не існує єдиної теорії масової культури. Стосовно цієї проблеми радше можна вести мову про певний теоретичний плюралізм. У межах нашого дослідження ми не розглядатимемо всі теорії масової культури, а спробуємо зосередити увагу на кореляції таких понять, як «масова культура», «народна творчість» і «третя культура».

«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, став стрімкий розвиток науки та техніки, що сприяло повсюдному поширенню засобів масової комунікації» [2, с. 273]. Під терміном «масове» розуміється мистецтво, пов'язане з появою засобів масової інформації, тобто з можливістю тиражування текстів, унаслідок чого відбувалася втрата їх художньої цінності. Суб'єкт масової культури – «маса», тобто «сукупність відособлених і атомізованих суб'єктів, які виступають як безособовий колектив, одиницею якого є середньостатистичний індивід» [6, с. 39–41]. Тобто споживач масової культури – це широкі верстви населення, до яких може належати і підготований, і непідготований споживач. Це відрізняє її від народної культури, де споживачем може бути лише людина з цього середовища, для якої обов'язкова традиційна компетенція. Особливість входження до масової культури полягає в тому, що на протигагу 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» [3, с. 86]. Саме ця специфіка відрізняє масову культуру від елітарної та народної, хоча провести чітку межу між цими явищами складно. Як зазначав американський дослідник Рей Браун, «масове, народне та високе (елітарне) мистецтво похідне одне від одного, і лінії демаркації між будь-якими двома невиразні й рухомі» [Цит. за: 3, с. 82].

Народна культура на певному етапі суспільно-історичного розвитку виступала єдиною системою збереження й трансляції інформації. Натомість масова не володіє здатністю бути інструментом пізнання світу. Вона може використовувати здобутки і народної, і професійної (високої, елітарної) культури, трансформуючи відповідно до запитів «маси». Низка західних авторів (К. Грінберг, Д. Макдональд, Г. Сельдес), досліджуючи явище масової культури, визнавали залежність останньої від класичного мистецтва. Тобто вона черпала з нього матеріал для власної продукції, спрощуючи форму подачі, модернізуючи, переносючи 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.

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» [3, с. 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 оригіналом, а в масовій культурі – це лише копії, своєрідні симулякри.

Розгляньмо в контексті цієї проблеми жорстокий романс. Це жанр, який, на думку більшості дослідників, виник у міських низах. Він став своєрідним віддзеркаленням епохи, історично-соціальних процесів, що відбувалися в тогочасному суспільстві (кінець XIX – початок XX ст.) і суттєво вплинули на його образну структуру. Особливо яскраво цей вплив простежується на рисах романсових персонажів. Жорстокому романсу притаманне зображення іншого, ніж у традиційній пісенності, типу особистос-

ті: на відміну від інтровертного традиційного героя, романсовому герою властива чітка екстравертність.

Т. Якунцева пояснює це явище переходом від патріархального устрою життя до капіталістичного, буржуазного. «Саме в цей період ламався патріархальний устрій села, селянської сім'ї, болісно руйнувалися 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. ...Міська культура, мода, звичаї багато в чому змінюють людей особистісно, вони стають своєрідними 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» [11, 12, с. 40–41].

У науковому сприйнятті усталася думка, нібито жорстокий романс пов'язаний з міською культурою. 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, яким є і кітч. Останній на думку Климента Грінберга, теоретика проблем кітчу в сучасній культурі, виник для забезпечення відірваних від свого природного середовища селян потрібною їм культурою. Тобто це явище він називає 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). У міському фольклорі ніби сплавлено в одне ціле ці різноманітні елементи, у ньому ніби накладаються дві картини світу. Проте наведені міркування не заперечують фольклорність жорстокого романсу, відтак не можна вести мову про це явище як про псевдофольклор.

Тому виникає потреба іще раз задуматися над такими поняттями, як «фольклор» і «предмет фольклористики». 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 інших) 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 іноді літературне походження романсів, ми не маємо права оминати їх своєю увагою. Адже ще О. Потебня стверджував, що фольклорним твір стає тоді, коли пройде через «значний шар народного розуміння». У процесі усної трансмісії тексти романсів підлягали природному «шліфуванню», набували статусу загальноприйнятих. Ми звертаємося лише до тих романсів, які побутують у народі й мають свою фольклорну історію. Якщо 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 (В. Пропп). 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 й діалектності традиційного фольклору, він прагне стати загальнонаціональним, а в деяких формах – навіть глобальним, будучи тісно пов'язаним з “надгруповим” професійним, авторським мистецтвом, яке належить до масової традиції. Його “живильним середовищем” слугує нова комунікативна ситуація постіндустріальної епохи. Постфольклор стрімко змінює свій жанровий і текстовий

асортимент, насичуючись новою, актуальною топікою, крізь яку, втім, проступають деякі архетипні значення» [9, с. 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.

Водночас мистецтвознавець В. Прокоф'єв явища, дистанційовані і від культури офіційно визнаної, і від традиційно-фольклорної, запропонував називати «третьою культурою». Тобто це тексти, що містять як елементи масової культури, яка виникає в середовищі професіоналів «для збуту», так і власне фольклору, котрий створюється самими носіями «для споживання». Т. Якунцева вважала, що жорстокий романс – це творчий продукт «третьої культури», але останню 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» [12, с. 48]. І справді, романс зазнав впливу книжної культури, це позначилося на його віршуванні. Деякі тексти – літературного походження, тобто мають свого фіксованого автора. Але, як зазначалося вище, форма побутування дозволяє нам уважати ці тексти фольклорними, оскільки в процесі усної трансмісії вони зазнавали суттєвої трансформації внаслідок імпровізації виконавця, що іноді зумовлювало виникнення інших жанрових утворень, які дуже 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 також масовій культурі.

Доречно тут згадати, що, очевидно, марно ведуться численні дискусії щодо схожості жорстокого романсу з народною баладою. 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 в пристосуванні традиційних форм до умов нового суспільного середовища.

Як і балада, жорстокий романс показує драматичну історію з трагічною розв'язкою сюжету. Але в романсі все ж акцент робиться на почуттях, на переживаннях щодо того, що сталося. Усі сюжети побудовано навколо шалених почуттів, нестримної пристрасті, що стають причиною трагедії. У світі жорстокого романсу головна цінність – це 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”, 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 вартістю є не життя, а пристрастність і невідступність у дотриманні своєрідного “кодексу честі”» [1, с. 303]. Тобто любов – понад життя. Романтичний романсовий герой має обов'язково принести в жертву своїй шаленій пристрасті або себе, або коханця-зрадника, або ж суперника / суперницю. Також у жорстокому романсі простежуються риси дидактики, яка притаманна насамперед баладі. Це теж спільні ознаки обох жанрів. Хоча існує й суттєва відмінність (насамперед у характері зображення любовних колізій).

Смерть у жорстокому романсі – єдине можливе вирішення всіх проблем. Часто героїня в такий спосіб доводить своє кохання або намагається примусити коханого жалкувати про свої вчинки:

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.

Пойду ж я утоплюся, де в морі нема дна,
Пускай, подлец повірить, що клятве я верна.

Ой як умру, то поховайте
Серед високих зелених трав.
Тоді зірвеш ти айстру білу,
Згадаєш, хто тебе кохав.

Соціально-економічні та культурно-побутові новації позначилися на художній системі жорстокого романсу, що простежується на різних рівнях. Це і своєрідний тип особистості, про що йшлося вище, і інші зовнішні характеристики, і зображення нових реалій (револьвер, отрута (сірка), на протигагу традиційному чар-зіллю та шаблі) та ін.:

Он любить дівушек красивих, он любить *карти та вино*,
Ей, а ти з тоскі пойдьош в могилу, єму, мерзавцу, все одно.

Я витяг дівчину на берег, у мене дівчини нема,
У неї *шовковее плаття*, круг шиї обвита коса.

Ось послушай-ка, милая Надя, шо нам нада з тобою купить:
Модне плаття і шляпу, і туфлі, а ребьонка нам нада убить.

Жанр жорстокого романсу став проявом нового часу, коли поряд з усною, контактною комунікацією з'являється технічна комунікація (за К. Чистовим), основним засобом якої є писемність. Фольклорний текст переходить з усної традиції до книжної, а з книжної – до усної. Часто під час експедиційної роботи з'ясовується, що інформанти користуються пісенниками, тобто вони відтворюють тексти не просто з 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. Це знизило можливість вільного відтворення та імпровізації текстів¹. 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. Під час експедиції на Чернігівщину одна з виконавиць 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 прижився в усній традиції і в народній свідомості сприймається як «свій». Названий текст має безліч своїх варіантів, які є не копіями один одного, як це трапляється в 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» [2, с. 273].

У наукових колах міський фольклор часто називають постфольклором, оскільки він має низку особливостей, які притаманні і традиційному фольклору, і масовій культурі. Але все ж постфольклор – це урбаністична традиція, яка зародилася в міських низах, а масова культура полі соціальна. 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.

Міський фольклор віддзеркалює свою епоху, на його образній структурі відобразились особливості соціально-історичних процесів. Масова культура доволі швидко змінює свій жанровий склад та ідеологічну спрямованість. Але головна її відмінність – це серійність продукції, що абсолютно не сумісне з усною творчістю. Сприйняття народної творчості відрізняється від сприйняття масової культури. Для культури міських низів важливо, щоб виконавець був із народного середовища, тобто «такий, як я».

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 інколи (внаслідок несумісності поетичного антуражу й натуралізму) зумовлює комічний ефект. Іноді такі тексти викликають у виконавців та слухачів посмішку. Але це, вочевидь, пов'язано не зі стилістикою, а з процесом сприйняття: така реакція може бути результатом своєрідного заперечення причетності. Подібні тексти насичені сюжетними та психологічними гіперболами, які «немовби підіймають героїв жорстокого романсу на трагічну висоту, якої їм бракує за соціально-психологічним статусом» [4, с. 497].

Отже, жорстокий романс увібрав у себе риси і традиційної пісенності, і професійної творчості, але все ж за характером сприйняття і способом прилучення відрізняється від масової культури. Ми схилиємося до думки Т. Якунцевої, яка вважає цей жанр явищем «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 природний процес стадіального розвитку народної культури, який має бути об'єктом пильної уваги фахівців-фольклористів, які повинні використовувати інший методологічний інструментарій, ніж той, що застосовується при дослідженні архаїчного та класичного фольклору.

¹ Ми схилиємося 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 є основним механізмом переходу від тексту до його значення, саме ці формули становлять елементарні семантичні одиниці народної лірики (див.: *Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики.* – Ленинград, 1989).

1. *Гаврилюк Е.* Український жорстокий романс (до постановки питання) // Народознавчі зошити. – К., 1996. – № 5. – С. 298–303.
2. *Костина А.* Массовая культура и культура народная: диалог или конфронтация? // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. – М., 2005. – Т. 1. – С. 272–300.
3. *Костина А.* Массовая культура как феномен постиндустриального общества. Изд. 3-е, стереотипное. – М., 2006.
4. *Костюхин Е.* Жестокий романс // Современный городской фольклор. – М., 2003.
5. *Лютый Т., Ярош О.* Культура масова і популярна: теорії та практики. – К., 2007.
6. *Межуев В.* Философия культуры. Эпоха классики. – М., 2003.
7. *Неклюдов С.* От фольклора к «постфольклору» // *Панченко А.* Христовщина и скопчество. Фольклор и традиционная культура русских мистических сект. – М.: ОГИ, 2002. – (Серия «Фольклор и постфольклор: новые исследования»). – С. 5–7.
8. *Неклюдов С.* Фольклор современного города // Современный городской фольклор / ред. кол.: А. Ф. Белоусов, И. С. Веселова, С. Ю. Неклюдов. – М.: Российский гос. гуманитарный университет, 2003. – (Серия «Традиция–текст–фольклор: типология и семиотика»). – С. 5–24.
9. *Неклюдов С., Каргин А.* Фольклор и фольклористика третьего тысячелетия // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. – М., 2005. – Т. 1. – С. 14–29.
10. *Позднеев В.* «Третья культура». Фольклор. Постфольклор // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Сборник докладов. – М., 2005. – Т. 1. – С. 300–309.
11. *Якунцева Т.* Жестокий романс как сверхтекст // Традиционная культура. – М., 2006. – № 3. – С. 35–45.
13. *Якунцева Т.* Отражение новых представлений и понятий в образности песен «третьей культуры» // Традиционная культура. – М., 2000. – № 1. – С. 47–52.