

«Високе» і «низьке» у творчості народній і писемній *

Майя Бошкович-Стулли

УДК [398+82]:316.34

«The high» and «the low», – these categories can be examined and as mythical, as poetic image of space, as metaphorical recreation of human fate, as a public vertical line of human possibilities, as the valued step at the analysis of artistic styles and at the same time as violation of such evaluation. All these aspects adds to the theme as an object of attention in the article; the relations of «high» and «low» culture, culture folk comes forward and «lordly» in the past centuries.

Categories highly/low, higher/below are examined in various scientific studios – mythological, culturological, sociological, from the point of view of theory of literature, in historical and literary measuring.

Keywords: «high» and «low culture», historical and literary and historical and cultural aspect, mythological presentations.

Visoko i nisko, gore i dolje može se promatrati kao mitološko značenje, kao poetska vizija prostora, kao metafora ljudske subbine, kao društvena vertikalna moć, kao vrijednosna ljestvica književnih stilova, kao narušavanje takvoga vrednovanja. Sve su to tek dopune temi kojom se želimo baviti. Zanimljivi su za nas odnosi visoke i niske kulture (prvenstveno verbalne, književne), kulture pučke i gospodske u proteklim stoljećima.

Pojmovise visoko/nisko, gore/dolje studiozno razmatraju u svojim mitološkim, kulturološkim, sociološkim, književnoteorijskim i književnopovijesnim dimenzijama.

Osnovne riječi: visoka i niska kultura, književnopovijesni i kulturnopovijesni aspect, mitološke dimenzije.

Історико-літературний та історико-культурний аспекти

У сільській школі, стоячи біля лави, ми співали пісеньку: «Далеке небо високо, / низьке море глибоко, / а я посередині...». Рукою вказували на висоту, глибину і потім на своє серце.

Цей давній, наївний спогад виринув у моїй пам'яті саме тепер, коли категорії «високо/низько», «вище/нижче» розглядаються в різноманітних наукових студіях – міфологічних, культурологічних, соціологічних, з питань теорії літератури, а також в історико-літературних дослідженнях.

Реконструкції праслов'янських текстів з бінарними опозиціями ґрунтуються на міфологічних уявленнях, зокрема, значною мірою і на протиставленні високе/низьке: гора (верхівка) стосовно долини відповідає опозиції Перун/Велес [32, с. 64, 153, 154]. Ураховуючи назву берега Перуна, що лежить на північний захід від Поліца (Далмація) та залучивши кілька середньовічних джерел, Р. Катичич простежує праслов'янські витоки, боротьбу змії (змія) з Перуном: змія розміщується в півніжжі, а Перун – на верхівці гори. Цю тезу підкріплюють ономастичні приклади з хорватських островів Брача, Хвара, Пага, а також Міжмур'я [38, с. 59–61, 65, 72; 39, с. 62–64].

Поетичне, фантазійне зображення дому як істоти у вертикальному просторовому вимірі, де внизу – підвал, зверху – горище, а «раціональність» даху протиставлена «іраціональності» льоху, цієї «похмурої істоти дому», певним чином зарахованої до підземних, таємних сил, запропонував у наш час Г. Бахелард [2, с. 39, 40].

Просторовий образ колеса, що обертається, одна й та сама частина якого розташовується то зверху, то

знизу, ілюструє відомі поетичні рядки з «Osmana» («Османа»), поеми Івана Гундулича «Коло щастя навколо...» (XVII ст.), і з'являється у варіантах текстів Костянтина Перфірогенета із середньовічних руських рукописів і епічних билин про царя Соломона, а також у кайкавських оповіданнях П. Хабделича, сербських усних переказах зі збірки Вука Караджича тощо. Цей образ візуально пов'язаний з алегоричною візією підйому і спаду в людській долі [13, с. 34–37].

Від просторової картини «високого» й «низького» та їхньої символіки бере початок розуміння піднесеного, родовитого, знатного на протигагу простому, пересічному, бідному. Проте й ці відношення із часом змінюються. М. Солар висловлює думку стосовно «легкої» і «складної» літератури в постмодерній творчості й поетиці, а також формулює тезу про «відсутність різниці між високою і тривіальною літературою» [52, с. 30]. Про подібний підхід свідчить і блок статей у сучасному хорватському культурному часопису «Zarez» («Кома»), присвяченому бестселерам, де згадується «високе» й «низьке»; канони та класифікація літературних творів; постмодерне неприйняття ієрархії жанрів, стилів і тем; небажання розрізнення «високого» і «низького»; «висока» та «низька», тобто набридлива, нудна й дотепна література тощо [27].

Ураховуючи вслід за А. Гуревичем середньовічну небесну картину світу, піднесену *вгору* на протигагу низькому й нечистому світові *внизу*, спостерігаємо культурно-антропологічне сприйняття «агресивних» художніх текстів, актуальних за часів нещодавніх війн у колишній Югославії, де «у гнилих низинах закриті міста», а в горах ховаються військові, з обличчями, опа-

* Стаття вийшла друком у 2002 році в часопису «Forum» («Форум») і того самого року англійською мовою під назвою «The High and the Low in Oral and Written Literature» у виданні «Narodna umjetnost» («Народна творчість»). З нагоди публікації в Україні текст незначною мірою скорочено.

леними сонцем і вогнем, з піснями чистими, як гірські джерела [55, s. 197–199].

Окрім модерного й постмодерного поглядів на ці реалії, колись побутувала інша ієрархія літературних стилів. Тоді йшлося не про категорії високе/низьке, вище/нижче в просторі, а про пріоритети жанрів і стилів. «Відповідно до особистісних якостей автора, поетична майстерність тоді існувала у двох іпостасях: одні поети, із чистою і світлою душею, демонстрували високі художні зразки, у той час як інші, зі скромнішими чеснотами, писали твори з нецензурною лексикою, розраховані на простих людей, тоді як перші творили гімни й оди... Так само, як Гомер, що багато в чому був поетом піднесеного стилю..., також уважається творцем перших комічних зразків», – писав Аристотель («О рjesніском ипїеџи» («Про поетичну майстерність»)) [8, s. 31].

Звертаючись до пам'яток античної літератури після довгих століть забуття, письменники, які належали до літературної групи «Plejada» («Плеяда»), негативно оцінили подібні художні твори. У розвідці на захист французької мови (1549) дю Белле розрізняє стилі: «високий» (трагедія, епіка, ода) й «низький» (комедія, фарс). Пізніше на основі сформованого класицистичного вчення Н. Буало створив своє знамените «Рjesніско ипїеџе» («Мистецтво поетичне») (1674). Писати, на його думку, треба складно, промовисто, красномовно, пишно, акторських манер варто уникати, аби вірш не перетворився на прості розваги, написані мовою торговців. Негідними й підступними є автори, які творять «непристойні жарти, погані забави, просту гру слів для звичайних гуляк». Фальшивий писака, якщо забажає, може завдяки грі грубих слів і елементарним дурниціям навіть без допомоги актора-паяца «клепати свої маскарадні ігрища» [10, s. 7, 8, 17, 28, 33, 34]. Очевидно, ідеться не лише про жанрові та стильові ознаки, яких критик не визнає, але й про загальне презирливе ставлення до народної культури вулиць і базарів.

У наступному періоді французького класицизму, за часів зіткнення «старих» і «нових» («прогресивних») віянь, останніх дотримувався Шарль Перро, відомий видавець збірки казок, «симбіозу духу аристократичних салонів і фольклорних традицій, фантастичного й раціонально-повчального» [54, s. 281]. Ці художні зразки, далекі від достовірних оповідей, доповнені іронічними примітками й заключними повчаннями, адресовані Ш. Перро тим, хто презирливо ставиться до подібної творчості, промовисто презентують високу мораль і письменницьку майстерність, а також мають неабияке моралізаторське значення, тому ознайомлення з ними не викликає враження, що марно згаяно час [49, p. 20, 21]. Казки в цій збірці істотно порушили усталені естетичні канони «високого» й «низького», і водночас до літератури потрапили доти невідомі, чужі, дещо «знижені» впливи.

«Мистецтво поетичне» Н. Буало в 1752 році російською мовою переклав В. Тредьяківський, а поет і вчений М. Ломоносов, у свою чергу, запропонував ієрархічну класифікацію російських літературних жанрів і стилів та їхньої мовної специфіки, у спрощеному вигляді вона формулюється приблизно так: *піднесений, середній*

і низький стилі. М. Ломоносов дотримується нормативної схеми, що її запропоновано для стилів у добу класицизму, проте в середньому й низькому стилях дозволяє використання російської розмовної лексики [26, s. 272, 273]. У другій половині XVIII ст. зразкам високого стилю дедалі більше протиставляються низький (знижений) художній стиль і мова тих літературних жанрів, об'єктом уваги яких є не ідеальна, а життєва реальність нижчих прошарків населення [30, с. 111].

Хорватський автор Матія Петар Катанчич у своїй літературознавчій розвідці, написаній латинською мовою під назвою «Knjižica o ilirskom rjesništvu izvedena po zakonima estetike» («Книжка про іллірську поезію, виконана за законами естетики»), цьому класицистично-передромантичному тексті, безпосередньо не згадує високий і низький стилі. У дівочій пісні, що виконують у традиційному «коло», йому вчуваються вірші, написані хореем або ямбом [37, s. 134, 142]. У збірці віршів «Jesenji plodovi» (латинською – «Fructus auctumnales» – «Осінні плоди») М. Катанчич відділяє піднесені й урочисті класицистичні поезії від народних співів – *popivke narodne (Trochaica patria, in choreis) i proste (Vulgaria Lyrica)*. Проте таке бачення не зовсім узгоджується з пізнішими уявленнями про жанрову класифікацію, тож автор під впливом класицистичної поетики мадярів змінює підхід до класифікації стилів і жанрів. Він послуговується загальноприйнятим методом класифікації художніх творів, а відкриває шлях народним, «низьким» поезіям, їхнім імітаціям і стилізаціям [35; 22, s. 317, 318; 23]. Так, М. Катанчич застосовує до розуміння й аналізу класицистичних стильових канонів новий передромантичний підхід, що промовисто демонструють наведені вище приклади.

Категорії «високе» і «низьке», «вище» й «нижче» можна розглядати як міфічні, як поетичне зображення простору, як метафоричне відтворення людської долі, як суспільну вертикаль людських можливостей, як ціннісну сходинок в аналізі художніх стилів і як порушення такого оцінювання. Усе це – лише певні доповнення до теми, яку ми маємо на меті розвивати далі, адже нас цікавлять відношення між «високою» та «низькою» культурами (насамперед у мовленні персонажів літературних творів), у минулі століття – культурою народною та вищих верств.

У попередню добу багато писали про ці дві культури, особливо про їхні взаємозв'язки в Європі за часів середньовіччя. Розрізнення «низької» та «високої» культури в минулому триває і в наступні періоди, це засвідчує книга про творчість Франсуа Рабле в період середньовіччя та відродження [3]. «Низьку» культуру супроводжують веселі карнавальні свята й пов'язані з ними обряди як своєрідні пародії на церковний культ, середньовічні театральні-видовищні форми з тяжінням до вуличного карнавалу. Комік часів середньовіччя переносить високий церемоніал у матеріально-тілесну площину. Цей гротескний реалізм знижує високі ідеали, «гори» й «долини» набувають суто топографічного значення. Зверху розміщується обличчя, а нижче – інші важливі органи – спина, сідниці..., а також дітородні органи, з

яких народжується нове життя. У середньовічних містеріях, на відміну від гротескних творів доби романтизму, диявол – «веселий учасник неофіційних видовищ із дійством оберненої святості», він не страшний, а смішний. Народна культура наголошувала на домінуванні сміху над уявленнями, картинами й символами офіційно визнаних культурних цінностей, а Ф. Рабле якраз і використав традиційний фольклорний підхід з його важливими складовими: викривленою суспільною ієрархією, сприйняттям світу з принципово протилежних існуючим уявленням позицій, свідомою перестановкою «високого» й «низького» в бутті людини.

Жак ле Гофф обирає дещо інший підхід до трактування одвічного середньовічного протистояння двох культур – вищих верств населення і простого народу. Він здебільшого акцентує на важливості залучення уявлень про чарівне з легенд, у яких діють витязі, середнє й нижче дворянство з їхніми подвигами, також повідомляє про втручання церкви з метою поступового переміщення дивовижного в площину звичайних пересічних релігійних поглядів або визнання його чудотворним. Середньовічні уявлення, пов'язані з оберненим сприйняттям світу, виникли у фольклорі внаслідок опору офіційній ідеології. У розділі «Наукові й ненаукові аспекти подорожі в потойбічне в добу середньовіччя» акцентовано увагу на характері взаємозв'язку цих двох культур на основі давнього рукопису, де письмово відтворено подібні усні оповіді. Часте використання мовних конструкцій на зразок «говорили», «я чув» наближає текст до фольклорної оповідної структури. Збіг мотивів з каталогу творів усної народної творчості й середньовічних рукописів свідчить про певні паралелі в тодішній науковій і фольклорній традиції, а відтак немає і принципового розмежування «народного й високого, усного й писемного» [42, s. 122].

Третя важлива праця про дві культури доби середньовіччя вийшла з-під пера Арона Гуревича. Історії про диявольські витівки, дива, легенди, пов'язані зі святами, подорожами по пеклу й раю належали до церковної літератури, розрахованої на малописьменних людей, а не на коло зацікавлених еліти. Натрапляємо на народні вірування та уявлення, далекі від ортодоксальної картини світу, навіть такі, що суперечать догмі. Коли Цезарій, єпископ з Арліса, виступав із проповіддю, спрямованою проти вигадок диявола, поганських уявлень (ідеться про аграрні культури), виконання селянами розпусних любовних, диявольських пісень, то він, безперечно, апелював до представників нижчих верств населення. Разом з літературою, розрахованою на вузьке коло читачів, у добу середньовіччя спілкування відбувалося переважно за допомогою простонародної говірки, а фольклор, на думку Д. Лихачова, був поширений і в панівних верствах населення. Протистояння між «високою» і «низькою» народною культурою яскраво простежується в «покаянних книгах», де вміщено запитання, які священники пропонують віруючим під час сповіді. У «покаянних книгах» знаходимо відомості, що збереглися в глибинах людської свідомості, пов'язані з магією, відьмами, ворожінням і знахарством, архаїч-

ними віруваннями та звичаями, диявольськими піснями. Однак ці язичницькі уявлення побутували серед віруючих християн, передусім серед селян, котрі відвідували церкву, молилися та сповідувалися. За сторінками цих книг можна відтворити картину тогочасного повсякдення, культуру нижчих верств на протигагу церковній. Середньовічну народну культуру варто розглядати як взаємний діалог, переплетіння з «високою» культурою і протиставлення їй. Проте з появою масштабних гонінь і суворих утисків народних релігійних уявлень, традицій і вірувань, з масовою ліквідацією іновірців і відьом з приходом інквізиції, із перекресленням народної культури настав кінець діалогу [31].

У розділі під назвою «Високе і низьке» А. Гуревич віддає данину бахтінській інтерпретації середньовічного гротескної та карнавальної культури сміху. Спостереження М. Бахтіна пов'язані з кінцем доби середньовіччя на рубежі з ренесансом, зокрема з подіями на міському ринку. Чи може це стосуватися селянства, особливо в ранньому середньовіччі? Народна культура, за уявленнями М. Бахтіна, – нестримно весела, ладна всі негаразди подолати силою сміху, їй він протиставляє статичну, релігійну культуру, позбавлену радості, сміху. Середньовічну народну культуру М. Бахтін вдалося реконструювати саме завдяки романам Ф. Рабле [28, s. 11, 12], окрім того, М. Бахтін висловлює розчарування через те, що протагоністів народної культури він зміг виявити виключно у творах цього автора. Хоча карнавал, за А. Гуревичем, існував у «серйозній» культурі як її корелят, однак протиставлення двох культур сприяло не амбівалентності, а взаємодії. Сміх як чинник фігурував і в офіційній культурі.

Середньовічний гротеск М. Бахтін звів до комічного, характеризуючи його як порушення кордону і протистояння між серйозним і смішним; повсякденне життя пройняте, як і в ренесансну добу, карнавальним баченням реальності, людина звільняється від усього, що її лякає і турбує, світ стає веселим і світлим. На думку А. Гуревича, гротеск середньовіччя виник в амбівалентній людській свідомості внаслідок конфронтації земного й небесного світів. У побожних людей з'являється протиріччя між високою релігійною метою і проявами нечистого на грішній землі. Знову наближаються сакральне й пересічне, високе й низьке. Смішне і страшне існує поряд, сміхом долається страх. Гротеск зменшив велике до малого, протиставляючи небесне земному, зблизив високе й низьке, стер кордони між серйозним і смішним.

Багато подібних явищ спостерігається в середньовічній хорватській і пізній літературі релігійного спрямування, а також у багатьох жанрах фольклору.

У книзі П. Бурке (1991), одній із ключових праць, присвячених «високій» і «низькій» культурі в передіндустріальній Європі, ідеться про «великі» й «малі» традиції, елітні чи неелітні, вищі й нижчі взаємовпливи. У кінці дослідник додає, що його розвідці бракує певних культурних домінант, авторських позицій [17]. На цьому наголошував і К. Гінзбург у передмові до видання книги італійською мовою, критикуючи використання в назві слова *residuo* (залишок, пережиток), з якого випливає,

що в культурі еліти це явище пов'язується з народними віруваннями. Скептичне ставлення він висловлював і стосовно категорій «велика» (елітна) й «мала» (народна) традиції, наводячи як приклад карнавал, коли «і еліту, і народ поєднано “малою традицією” як надбанням усього суспільства». П. Бурке усвідомлював, що його відтворення «великих» і «малих» традицій (терміни, запозичені в Р. Редфілда) демонструє неоднозначну картину взаємозв'язку класових культур [15]. У передмові до німецького перекладу книги П. Бурке питання подібного характеру формулює і Рудольф Шенда (щоправда, не так гостро і критично стосовно автора, як К. Гінзбург): «Наскільки повною можна вважати домінацію “панівної культури” над народною? Чи, може, за певних історичних обставин і народна культура спроможна перевернути на себе панівну роль і поєднати ознаки теорій ієрархій Редфілда з громадянською концепцією Ганса Науманна щодо “потонулого культурного добра?”» [16].

У розлогій передмові до німецького перекладу «Пентамерона» Г. Базиля Р. Шенда характеризує цей бароковий твір як своєрідний антитекст. Він, на його переконання, сповнений алюзіями й цитатами з балад вуличних музикантів і авторів з народу, сценами з барокових вистав і народного театру, образами моряків і торговців, картинами з життя приморських міст. Дистанція між «високим» і «низьким» відчутна не тільки із суспільних позицій, але й із вимірів візуальних і просторових: «Похмура принцеса Зола стоїть біля балконного вікна на першому поверсі королівського палацу і спостерігає за площами перед палацом і ринком, як за театральним видовищем. А там, унизу, грубий народ, для якого всілякі *Галатеї* і *Кортезіани*, так само, як і «*Kneževsko ogledalo*» («Князівське дзеркало») й будь-яка гуманістична книжна освіта, є таємницею за сімома печатками, розігрує свою неприємну, непристойну, навіть безсоромну роль...». Так починається проникнення цього принципово іншого світу до досі недоторканої «патриціанської свідомості». Продовжується «тріумфальний хід» селянства, що жebraкує і хизується своєю бідністю, цієї громади плебеїв у лахміттях [6, s. 481].

Схожа сцена про королівну, яку ніхто не міг розсмішити, наявна в хорватській казці про королівську дочку, чю руку батько обіцяв тому, хто її розсмішить. З'являється бідний хлопець, король зі свитою стоять нагорі, на балконі, а весь народ – унизу, біля палацу, і чекають, коли вона засміється [13]. Ця невелика за обсягом казка певною мірою нагадує розкішну картину з «Пентамерона»: королівна на балконі тераси, а внизу – народ, який намагається її розважити і розсмішити.

Критика концепції П. Бурке стосовно «великої» та «малої» традиції, змалювання ним картини функціонування «малої» традиції, куди неминуче потрапляють відкинуті з тих чи інших міркувань панівними верствами уявлення й реалії культури, що приходять слідом за «високою» традицією, хоча й дещо запізно, набувають ще більшої гостроти порівняно з попередніми студіями про народну й елітну культуру в період від середньовіччя до модернізму [19, p. 82, 83]. Народна культура, переважно жіноча, яку не визнавали приблизно від доби середньо-

віччя і в пізніші періоди, знання з емпіричної сфери, народна медицина – усе це стало приводом для демонізації жінки та знищення відьом й існує в Кампорезі як приклад взаємозв'язків «високої» та «низької» культур. Середньовічні придворні жебраки, шарлатани, яких активно переслідували, починаючи від XVII ст., представники панівних класів, ставали персонажами вистав доступного широкому колу глядачів народного театру. Ці маргінальні верстви суспільства – каліки, сліпці, хворі, горбані й навіть убивці – мали власну культуру й літературу: молитви, клятви, легенди, пісні та свій народний театр. «Низька» культура, породжена голодом, можливо, саме через цей фактор і виявилася такою життєздатною і життєстверджуючою, на свій манер оптимістичною, пов'язаною зі шлунком і взагалі з усім тілесним. Згадаймо про середньовічні церкви як сцену для народного театрального дійства, пияцтва, забав і ненажерства знаходимо згодом у численних проповідях засуджувального спрямування, які виголошували перед паствою священники, згадаймо, наприклад, такі заборони в Дубровнику [11].

Суперечки стосовно святкування Дня захисника міста – св. Бассана призвели до виникнення пародійного ритуалу, пов'язаного із забутим, проте досі не знищеним народним календарем. Я писала про три дивовижні чарівні маски: Чорой, Віла й Туріна, які з'являлися перед княжим палацом у Дубровнику й мали через це неприємності з владою. Їхню наполегливість у прагненні прославити свого церковного пастора пояснюють складна ситуація в країні, певні специфічні особливості доби [12, s. 22, 23]. І. Лозиця не поділяв думки, що маски на день Святого Влаха запозичено з карнавальних обрядів. Він згадує про схожі звичаї в деяких європейських народів, зокрема, одягання масок та інші ритуали пов'язує із залишками присвячених поганському божеству-захиснику святкових обрядів у традиціях землеробів і тваринників. Дослідник наполягає на «суворому розмежуванні звичаїв святкування на честь церковного покровителя і карнавальних весільних звичаїв як результату кількостілітнього процесу християнізації» [43, s. 182–184]. Його трактування не позбавлене сенсу, тим паче, що в цьому випадку не можна виходити з календарної близькості обох подій, яка також могла істотно вплинути на перебіг святкування. З наведеного прикладу про св. Бассана й заборону вдягати маски в день свята (і багатьох подібних) можна зробити висновок, що процес християнізації не варто класифікувати як мирний і повністю однозначний, а швидше – як співіснування двох культур, з яких одна мала давні язичницькі корені й устигла ввійти до «високої», та з часом трохи видозмінилася. Близька до концепції І. Лозиці думка, що прославляння св. Влаха об'єднує місто й передмістя. Людина в масці Туріна довго опиралася, «але нарешті й вона, подібно Држичу, була змушена залишити Місто разом із Чороем і Вілою» [44, s. 116].

Сільські священники, які практично вже стали одним цілим зі своєю паствою, ходили в гості, відвідували місцеві розваги, організовували комедійні вистави, музичні виступи, носили зброю, товаришували з жінками, одягали маски на карнавалі, не забороняли проявів народної культури й нерідко були неукраїнами якраз у церковних спра-

вах. Проте варто згадати їхній суворий опір зближенню з народним життям, унаслідок чого католицький священник поступово стає респектабельним, освіченим та ізольованим [19, р. 131–136]. Та в бароковий період священники, які здебільшого мали непогану освіту, синтезували свої проповіді з розповідями з народного життя, що були близькі слухачам – представникам народу, котрі, у свою чергу, поширювали їх як усні перекази [47]. У творчості священника Шарлотта, автора відомих фацецій, який, щоправда, був освіченою людиною, відчувається вплив «мінорної» історії церкви, а також народної італійської культури – це живописно й майстерно описує П. Кампорезі. До нових представників народного священника-неука, коріння образу якого сягає сивої давнини, варто зарахувати хорватського попа Куша, який жив набагато пізніше [12, с. 76–92]. Його слушно характеризують європейські, а серед них і хорватські перекази про смішних, неосвічених попів, в описі яких простежується поєднання багатвікової народної та «високої» культури.

Період пісень-стилізацій «під народні»

A ti, divojko šegljiva, // sapni putašca do grla, // da ti se dojke ne vide, // da mene želja ne bude. // Na tvoje dojke gljedajuć // vranoga konja zakovah // i moje družbe ja ostah // i mojega gospodina...

A ти, дівчино жартівлива, // притули до серця подорожного, // аби він твоїх грудей не побачив, // і не зародилося в нього бажання. // Поглядаючи на твої груди, // він вороного коня підкував // і моїх друзяк залишив, // і мого господаря...

Це перша частина пісні із Задарського краю, записаної на початку XVII ст. Її віднайшов і видрукував історик літератури Франьо Фанцев [24; 25, с. 21]. Такий самий початковий вірш знайшов Ф. Фанцев і в «Planinama» («Горах») Петра Зоранича, хорватського письменника ренесансної доби, де, згідно з побажаннями автора, заспів пастора Грапка треба виконувати «під дзеленчаня». У короткому епізоді твору П. Зоранича згадано початок пісні, очевидно, вельми популярної за його життя, а також близької до пізніших подібних записів у Задарі. Її Ф. Фанцев характеризує як народну (у значенні народної, в усному виконанні). Продовження пісні таке:

*A ti, divojko šegljiva,
vazmi vidarce na glavu
a vidričice u ruki,
te mi dva pojmo na vodu
kroz te mi luge zelene
na one hladne studence...*

*A ти, дівчино жартівлива,
Постав відерце на голову,
А коромисло візьми в руки,
І ми вдвох підемо по воду
Через ці луки зелені
До тих прохолодних колодязів...*

Дівчина пропонує: «Ходімо вдвох, невиспані, // за ті луки зелені», але хлопець не погоджується, каже: «Ми

обоє молоді, // обоє натомлені, можемо проспати схід сонця, а мати нас сваритиме». Дівчина не боїться, бо в неї є «свій соловейко», який збудить їх уранці. Але як хлопець передбачав, так і сталося: вони проспали, і мати їх довго сварила.

Ці асиметричні восьмистопні вірші належать до двох окремих пісень, що не врахував Ф. Фанцев, а також авторка цієї статті, коли вже згадувала цей поетичний уривок. У першій пісні зображено лицарський парад кавалерії за часів феодальної спільноти, з якого втікає молодий офіцер, уражений красою побаченої на дорозі дівчини. Пісню складено в пасторальному дусі. У Далмації не існувало багатьох реалій феодального суспільства, наявних у пісні, це дає підстави вважати, що твір – не вітчизняний. У другій частині тексту порушується логічний хід подій, змінюється суспільне тло, іншими стають взаємини закоханих. Хлопець і дівчина, обоє селянського походження, разом ідуть з хати по воду, вони бояться матерів, а не пана, як герой з першої пісні. Збережено метричну форму і стиль, подібний настрої, за цією зовнішньою формальною схожістю губиться змістова невідповідність і, що для нас найважливіше, соціальна різниця. Стиль цього запису повністю відповідає його усному варіантові. Аналізуючи новіші, досконаліші усні варіанти, у яких обидва тексти завжди належать до різних пісень, а також ураховуючи часову тривалість їхнього побутування, припускаємо, що кількість розбіжностей зазначеними пунктами не обмежується.

Перший куплет знаходимо в збірці пісень В. Караджича [36] та в Людвіка Куби з Боснії (лише з незначними відмінностями), наприклад:

*Oj djevojko đavole,
sapni puca pod grlom,
da se lice ne bijeli,
da me srce ne boli
[29, s. 50].*

*Ой ти, дівчино-дияволице,
Застібни кофтинку високо під горлом,
Щоб лице твоє не біліло,
А в мене серце не боліло.*

Давній епітет *жартівлива* використано замість словосполучення *дівчина-дияволиця* (у В. Караджича – *душиця*). Замість *грудей* фігурує обличчя (у В. Караджича – *горло*), бажання сором'язливо замінено муками серця. Цей факт наштовхує дослідників на думку, що варто вести мову про цензуру записувача текстів. Не зважаючи на те що восьмистопний вірш заміною семистопним, належність текстів до давніх записів із задарського рукопису не викликає жодних сумнівів. Також імовірно, що текст пісні – із шляхтичями й лицарями – пізніше змінено відповідно до місцевих реалій і дещо знижених соціальних уподобань виконавців.

Друга пісня відома нам у варіантах, записаних у XIX ст. в Хорватському примор'ї та Горському Котарі [53, с. 88, 89; 21; 56]. Усі три пісні близькі за віршобудовою, змістом, топонімічними реаліями й мовними характеристиками. Єднає їх також схожість з відомою славонською

піснею [1, s. 454]. У всіх трьох варіантах молоді цілуються в *маленькій діброві* чи в *зеленій молодій діброві*, а у відомому задарському запису від XVII ст. фігурує *зелений гай*. Зелений гай і зелена діброва стають місцем зустрічі закоханих, їх зображено в «пасторально-весняних традиціях хорватських петраркістів» [9, s. 821]. Незмінним у всіх трьох текстах, як і в пісні із задарського запису XVII ст., залишається асиметричний восьмистопний вірш. У тексті наявні реалії з життя чабанів, скажімо, виправдання дівчини перед матір'ю («розсипалися твої перли, я їх цілу ніч збирала») і хлопця перед батьком («твій коник розігрався, я його прив'язував за стовбур невеличкої сосни»). У рукопису XVII ст. першу пісню створено в дусі «високого», у ній багато згадок про побут і звичаї представників вищого прошарку населення, друга пісня сягає корінням народного життя, тому в пізніших записах тексти свідомо об'єднували, а подекуди їх виконували окремо.

І. Сламніг припускає, що «ця мелодія за зразком сучасних шлягерів перетинала кордони і національні, і мовні, знаходячи потрібні слова» [50, s. 78], залишаючи однаковий або подібний розмір вірша, а також схожий зміст, що спостерігається в хорватських приморських і багатьох середземноморських піснях.

Уже йшлося про те, що в Далмації і взагалі на узбережжі не спостерігався ні феодальний суспільний устрій, ні класичне європейське лицарство. У Дубровнику титул лицаря можна було отримати на знак пошани від закордонних правителів, але «аристократичне розуміння шляхетності» так близько не стосувалося його [33, s. 247–249]. Та все-таки не лише в пісні «А ти, дівчико...» («А ти, дівчино...»), але й у більш ранніх текстах змальовано картину, де відчутна данина саме ідеалам лицарської придворної поезії. У глаголичній «Pesmi svetoga Jurja» («Пісні святого Юрія») з XIV ст., у якій ідеться про те, як майбутній святий в молоді роки брав участь у лицарських турнірах, постає феодальний світ і королівське придворне життя, картини середньовічних Хрестових походів. Пісня, імовірно, виникла й виконувалася в середньодалматинських містах, а іноземні реалії могли потрапити до Хорватії разом із хрестоносцями, яких «супроводжували різноманітні середньовічні митці – трубадури, музиканти, жонглери, виконавці народних пісень» [23, s. 33, 34; 50, s. 66, 67].

Згадки про жонглерів і музикантів, які виступали в боснійських дворах, та про дубровничан, котрі надсилали своїх митців до Боснії (а серед них були і представники з Південної Франції та Італії), дали підставу Н. Банашевичу зробити висновок про формування сербської та хорватської героїчної епіки під впливом французько-італійської лицарської поезії [4; 5; 11, s. 59]. Документи дубровницького Великого віча від 1456 року, а також ранніші свідчать, що день Святого Влаха звеличували «флейтисти, трубачі й лютністи», надіслані боснійськими володарями [33, s. 302].

У частині народних пісень і пісень, складених «за народною традицією», зі збірки Нікши Раніна, першої хорватської збірки поезії доби ренесансу XVI ст., у якій міститься й декілька фольклорних текстів, І. Сламніг [50, s. 48, 49] виявив значну близькість з іспанськими роман-

сами, переважно на рівні поетики й ритмомелодики. Подібними є реалії з життя аристократів-феодалів, а також окремі імена й назви. Так, читаємо: у «золотій блакиті пливе морем Альбус, а з ним ще багато чоловіків». Альбусу відповідає ім'я Альфонс, яке часто трапляється в іспанських і неаполітанських правителів, а сюжет про право володаря на першу шлюбну ніч із дружиною васала промовисто повідомляє про реалії феодального суспільного устрою. Але тематика пісень істотно відрізнялася від характеру виконання, тут слід ураховувати, що їх виконували носії іншої культури, відтак пісні в народному середовищі зазнали певних трансформацій.

Виконання народних пісень і невеликих святкових оповідань у Дубровнику і його передмістях, а також карнавальне дійство, «у якому брали участь представники аристократії, але яке відбувалося переважно в дусі народних традицій», свідчать про масову участь народу в подібних заходах [12, s. 41].

У дубровницькому вуличному театрі брали участь «музиканти й артисти, актори-міми, звичайна молодь у масках... У карнальному колі змішуються без огляду на суспільне становище міські мешканці з різних соціальних груп з гостями, які приїхали на святкування з передмістя» [7, s. 31].

Тематика й формальні ознаки фольклорних текстів, запозичених в іноземних виконавців, не обов'язково свідчили про належність до «високої» культури, тому марно вести мову про низьке міське середовище, у яке вони потрапляли, де змінювалися, а потім відтворювалися. Та саме середовище, особливо в певні періоди, неістотно впливало на «високу» літературу. Для розуміння і сприйняття запозичених текстів необхідним було знання хоча би двох мов. А чи володіли ними вітчизняні виконавці, особливо з боснійського двору, «відомі» люди з народу чи навіть скромні аристократи? Невідомо.

Очевидно, до «високої» літератури можна долучити й пісні рибаків Паскоє та Нікола¹, які, найімовірніше, були виконавцями наведеної нижче пісні:

*Naš gospodin poljem jzdi,
jzda da mu je.
Na glavi mu svilan klobuk,
sinca da mu je.
U ruci mu zlatne knjige,
družba da mu je.
Prid njim sluga pisan poje,
na čast da mu je.*

*Їде полем наш пан,
полем іде.
На голові його шикарний капелюх,
Що виблискує на сонці.
У руках у нього золоті книжки,
Золоті книжки.
Перед ним слуга йде, йде і співає,
Співає, господаря прославляє.*

Друга «вітальна пісня» («почасниця») також сповнена лицарських реалій: *їзда на коні, шовкова шапка, грамота, щит, золоті книги*. Подібні «почасниці» було

зафіксовано і в давніх рукописах – на островах Корчула, Брач, Шипан, у Боці Которській ², Дубровницькому примор'ї [11, s. 190–195].

У «почасниціях» П. Хекторовича також спостерігаємо «блідий відголосок західної лицарської поезії, наявні картини життя мандруючих лицарів» [34, s. 432].

Унаслідок побутування власне народної культури в її взаємозв'язках з «високою», аристократичною культурою виникла ситуація, коли виконавці народних пісень, поширювачі звичаїв почали тяжіти до «високої» культури як найвищої цінності. А з приходом гуманізму, захопленням античною культурою та ідеалізацією аристократії в XVI ст. М. Монтень почав вести мову про важливість побутування пісень гасконських селян і наспівів неписьменного французького народу. За сто років до М. Монтьєна в 1487 році Юрай Шижгорич, шибенський вікарій і поет, пише латинською мовою трактат про свій рідний край, що чекатиме оприлюднення ще чотири століття.

У праці прославлено мудрі, як закон Соломона, «ілірійські прислів'я»; плачі на похованнях, ще зворушливіші, ніж плач Тетіди й матері Евріала; весільні танці й пісні, яких не співали ні Катул, ні Клавдій; кращі, ніж у Тібула, Проперція, Лікорідіна Гала або Сапфо, пісні про кохання; пісні селян під час вичавлювання олії, що чарували слух тощо. Це було перше раціональне, свідоме возвеличення «низької» хорватської культури, зокрема фольклорної поезії як найвищої цінності. Водночас інший хорватський поет-гуманіст, латиніст, дубровчанин Ілія Црієвич характеризував мову свого народу як «іліричний крик», не зважаючи на те, що тоді такі зворушливі для Ю. Шижгорича плачі офіційно переслідували й забороняли. Певна річ, таке захоплення поета надавало народній культурі естетичних ознак, притаманних іншій культурі – «високій», гуманістичній, проте істотно не наближало до неї [11, s. 49, 152–157; 48, s. 122].

Уже повідомлялося про те, що якби усне виконання середньовічної епіки чи лірики, попри суспільні прошарки, у яких побутували пісні, зарахували до тогочасних набутків, то така класифікація не була би правильною. І. Сламніг дуже точно зауважив: «Поділ поезії на складові видається мені надзвичайно важливим, коли йдеться про найдавнішу історію мистецтва слова». Дослідник, у свою чергу, запропонував наступну класифікацію: 1) художня усна; 2) народна усна (так звана народна); 3) художня писемна (так звана художня чи мистецька); 4) народна писемна (так звана народна) література – зафіксована письмово і вміщена до збірок [51, s. 56, 57]. Класифікація досить точна, щоправда, дещо непрактична у використанні. Із цих міркувань І. Сламніг розмістив пісню «A ti, divojko šegljiva» («А ти, дівчино жартівлива»), як і пісні зі збірника Н. Раніна (за В. Ягичем – народні), у розділі «художньої усної літератури». Залишається нез'ясованим питання, чи варто вести мову про високі або низькі джерела таких пісень.

Н. Ранін з Дубровника розпочав запис пісень до свого рукописного збірника в 1507 році, дещо пізніше, ніж Ю. Шижгорич, захопився народною творчістю Шибеника, проте його збірка любовної лірики відрізня-

ється від подібних видань. Поряд з поезією петраркістів у збірнику представлено й низку народних пісень. Принцип належності частини пісень до «народних» не зовсім зрозумілий, Н. Ранін виокремлював їх власноруч, це помітно в порядку розташування та кількісному виборі: відмінності спостерігаються в першому та другому виданні збірки [45; 46], до останнього залучено ще декілька пісень. Про це згадував І. Сламніг у своїх працях [50, s. 48]. Та все одно залишається питання: у який спосіб можливе досягнення краси народних пісень, де їхні витoki, чи існують критерії їхнього відбору?

Про долю народної поезії у творчості Ш. Менчетича і М. Држича писали такі визначні науковці, як Х. Медіні, М. Пантич, З. Петрович, І. Сламніг. Вони відзначали в народних піснях сліди традиційних методів поетів-петраркістів, удосконалене римування, роботу над розміром вірша. Петраркісти й самі вдавалися до поетичної гри, стилізуючи одну й ту саму тему двома різними способами – «задля звеличення» і «для танку» [11, s. 157–168].

На можливу підробку вітчизняних джерел народних пісень указують деякі тези в статті Зорана Кривара: п'ятнадцятистопний вірш через свою схожість з хорводом або танком міг бути ознакою оригінальної художньої поезії, свідомо підготовленої для танцювальних композицій. Деякі сюжети нагадують форми низького пізньосередньовічного вірша або популярні пасторалі [40, s. 178].

У статті «Із дна торби Раніна» [40], коли йдеться саме про пісні «з дна», письменник намагається визначити їхні тематичні й метричні риси та місце в репертуарі південнослов'янської народної поезії. Народні пісні, пов'язані з вітчизняними традиціями, лексичними і фразеологічними елементами хорватської мови, мають формальні ознаки саме місцевої петраркістської лірики. Автор подає приклад народної пісні, у якій наявні елементи петраркізму.

Молоді дворяни в Дубровнику за часів появи пісень зі збірки Н. Раніна часто мимовільно запозичували їх у селян, виконували танці, стилізуючи їх під народні [11, s. 214, 216]. Імовірно, що завдяки цьому вони свої пісні охоче називали піснями «з кола».

Окрім збірки Н. Раніна, у давніх рукописах міститься багато варіантів пісень із цієї збірки, схожих на «народні». Рукописні тексти розповсюджували шляхом переписування або запозичували під час їх усного виконання селянами. Такими були шляхи появи трьох схожих між собою і близьких територіально згаданих варіантів другої частини пісні «A ti, divojko šegljiva» («А ти, дівчино жартівлива»).

Олінко Делорко опублікував текст пісні з острова Шипан 1953 року, записаний авторкою цієї статті:

*Livada se uresila
s bjel'jem cv'jetom i rumenim;
tudar junak konja jezdi,
toj livadu kopljen mjeri,
prignuho se, ubro cv'jetak
ubro cv'jetak, svio v'jenac,
pa proklinje toj livadu...*

*Луг вкрився
білими квітами, білими і рожевими;
туди юнак веде коня,
той леваду копитами міряє,
юнак нагнувся, зібрав квіти,
зібрав квіти, сплів віночок
та прокляв той луг...*

*Молодий Йово їде на коні,
луг списом міряє,
А віла за ним згори спостерігає...*

Прокляв він його, бо немає на лузі ні «молодої дівчини, ані дівчинки».., яка би вдягла той віночок.

*Al tu nešto veli ž duba,
tihi slavić od razuma:
«O, mladiću premgizdavi, t
i ne kuni toj livadu,
livada ti nije kriva,
svrni konja put istoka,
put istoka sunčanoga,
sresti će te dobra sreća,
b'jela vila i devojka,
zmi vile za sestrice,
a devojke za ljubovce»
[20, s. 54].*

*Але озвався до нього соловейко
тихим голосом з-за дерева:
«О, хоробрий юначе,
Не покидай цього лугу,
Цей луг непозаний,
Поверни коня на схід,
На схід сонця,
Чекає тебе там велике щастя,
Біла віла і дівчина,
Візьми вілу за сестрицю,
А дівчину за кохану».*

Вишукана мова, стиль, знайоме оточення – луки, усіяні квітами, герой зі списом їде на коні, збирає квіти, плете віночок, тихо співає соловейко – усе нагадує «народні» пісні зі збірки Н. Раніна, а також пісню В. Ягича з іншого, пізнішого рукопису, що її включив до збірки Н. Ранін: той самий рядок-зачин («луки завітгли, левада вкрилася квітами»), та сама розмова із «соловейком», плетіння вінка. Збережено атмосферу твору, лексичні особливості, проте в цьому тексті віночок плете дівчина й по закінченню видно, що це – весільна пісня. Однак у вказаному рукописному тексті відсутні міфологічні картини великого щастя й віли-посестри, як у згаданому запису. Якщо порівнювати обидві пісні з варіантом В. Караджича, запозиченим у Верхньому примор'ї (Чорногорському узбережжю), то можна простежити, що початок пісні є водночас і схожим, і відмінним:

*Livade su urešene
b'jelim cv'jetom i crvenim.
Mladi Jovo konja igra,
u livadu kopje mjeri,
a vila ga s gore gleda...*

*Луки вкрилися цвітом, –
Білим цвітом і червоним.*

Віла радить Йові повернути коня на схід, де він і знайде наречену. Подальший зміст і настрої повністю збігаються з відомими весільними піснями [36, s. 92].

Текст В. Караджича з Чорногорського примор'я за стилем далекий як від давньої рукописної пісні, так і від нового запису з дубровницького краю, але за змістом більш схожий на нещодавній запис усного оповідання на Шипані. Існує гіпотеза, що всі три пісні, весільні за жанром, виникли там, але згодом їхні шляхи розійшлися.

Постає питання, яким чином шипанська версія пісні могла зберегти основний зміст «низької» народної пісні і водночас перейняти високий стиль, близький до зразків дубровницьких поетів? Це можна було б пояснити відомою «гармонійністю й однорідністю» народу на тій території, проте не варто відкидати і факт безпосереднього впливу. Рукописний «народний» текст недарма було розміщено серед схожих пісень, які виконували на весіллях, у збірці Н. Раніна.

Фрагмент наступної народної пісні зі збірки Н. Раніна виконано в жартівливій формі, водночас у ній скопійовано мотиви пасторалей:

*Na junaku su zlate ostroge,
a na djevojci tanka košulja,
i zadješe se zlate ostroge
za djevojčinu tanku košulju
[46, s. 401].*

*На юнакові золоті остроги,
А на дівчині тонка сорочка,
І під час обіймів золоті остроги
за тонку дівчачу сорочку зачепилися.*

У XIX ст. записано декілька усних пісень зі схожими сюжетами в Новому Вінодолі, поблизу Дубровника, і в Герцеговині (пісня з мусульманськими мотивами, яку переповіла селянка-християнка) [1, s. 272, 273].

Звідки така подібність? Чи ці пісні «спустилися» з «високої» літератури, чи цей рух у зворотному напрямку? Як вони зустрілися на таких різних культурних і соціальних просторах? Їхнє коріння має бути спільним. Припустімо, та це лише гіпотеза, що подібні пісні виконували мандрівні співаки, імовірно чужоземці, та після цього вони продовжували побутовувати, змінюючи форму в кожному середовищі. В одному випадку трапляються лицарські «золоті остроги», в іншому – скромна «шпора на чоботях», згодом – кінська підкова тощо.

Мені здається, що такий шлях існування пісні є цілком вірогідним. Передусім важливою є творча продуктивність культур, коли запозичені тексти щоразу починають побутовувати. Така варіативність, зміна, відтворення в різних версіях є основоположними типовими рисами «низької», тобто усної народної словесності.

Примітки

¹ Паское і Нікола – рибалки з відомої поеми «Ribanje i ribarsko prigovaranje» («Рибалки і рибальські замовляння») (1556) Петара Хекторовича, хорватського поета ренесансної доби.

Література

1. *Andrić N.* Hrvatske narodne pjesme. – Zagreb : Matica hrvatska, 1929. – N 7.
2. *Bachelard G.* Poetika prostora. – Zagreb : Ceres, 2000.
3. *Bahtin M.* Stvaralaštvo Fransa i kultura srednjega veka i renesanse. – Beograd : Nolit, 1978.
4. *Banašević N.* Le cycle de Kosovo et les chansons de geste // Revue des études slaves. – 1926. – N 3–4. – P. 224–244.
5. *Banašević N.* Ciklus Marka Kraljevića i odjeci francusko-talijanske viteške književnosti. – Skoplje, 1935.
6. *Basile G.* Das Märchen der Märchen. Das Pentamerone. Nach dem neapolitanischen Text von 1634/36 vollständig und neu übersetzt und erläutert / hrsg. von R. Schenda. – München : Verlag C. H. Beck, 2000.
7. *Batušić N.* Povijest hrvatskoga kazališta. – Zagreb : Školska knjiga, 1978.
8. *Beker M.* Povijest književnih teorija (od antike do kraja devetnaestoga stoljeća). – Zagreb : Sveučilišna naklada Liber, 1979.
9. *Bogišić R.* Pastoralna i hrvatski petrarkizam // Forum. – 2001. – N 30/4–6. – S. 799–826.
10. *Boileau N.* Pjesničko umijeće. – Zagreb : Matica hrvatska, 1999.
11. *Bošković-Stulli M.* Usmena književnost // Povijest hrvatske književnosti / ur. S. Goldstein i drugi. – Zagreb : Liber-Mladost, 1978. – S. 347–353, 641–657.
12. *Bošković-Stulli M.* Pjesme, priče, fantastika. – Zagreb : Nakladni zavod Matice hrvatske – Zavod za istraživanje folklor, 1991.
13. *Bošković-Stulli M.* Priče i pričanje. Stoljeća usmene hrvatske proze. – Zagreb : Matica hrvatska, 1997.
14. *Bošković-Stulli M.* Usmene pripovijetke i predaje (Stoljeća hrvatske književnosti). – Zagreb : Matica hrvatska, 1997.
15. *Burke P.* Cultura popolare nell' Europa moderna. – Milano : Arnoldo Mondadori Editore, 1980.
16. *Burke P.* Helden, Schurken und Narren. Europäische Volkskultur in der frühen Neuzeit. Aus dem Englischen übersetzt von Susanne Schenda / vorwort R. Schenda. – München : Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG, 1985.
17. *Burke P.* Narodna kultura između povijesti i etnologije // Naše teme (1551–1559). – 1988. – N 326.
18. *Burke P.* Junaci, nitkovi i lude. Narodna kultura predindustrijske Evrope. – Zagreb : Školska knjiga, 1991.
19. *Camporesi P.* Cultura popolare e cultura d'élite fra Medioevo ed età moderna // Starta d'Italia. Annali 4. Intelletuali e potere / a

² Затока в південній частині узбережжя Адріатичного моря, нині – територія Чорногорії, поблизу кордону з Хорватією.

- cura di C. Vivanti. – Torino : Einaudi, 1981. – P. 79–157.
20. *Delorko O.* Zlatna jabuka. Hrvatske narodne balade i romance. – Zagreb : Zora, 1956.
21. *Delorko O.* Narodne lirске pjesme (Pet stoljeća hrvatske književnosti). – Zagreb : Zora-Matica hrvatska, 1963.
22. *Fališevac D.* Stari pisci hrvatski i njihove poetike. – Zagreb : Sveučilišna naklada «Liber», 1989.
23. *Fališevac D.* Kaliopin vrt. Studije o hrvatskoj epici. – Split : Književni krug, 1997.
24. *Fancev F.* Dosad najstarija poznata hrvatska pučka pjesma iz sjeverne Dalmacije // Zbornik u čast Bogdana Popovića. – Beograd : Izdavačka knjižarnica Gece Kona, 1929. – S. 116–120.
25. *Fancev F.* Grada za povijest hrvatske crkvene drame // Grada za povijest književnosti hrvatske. – Zagreb : Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1932. – N 11. – S. 11–63.
26. *Flaker A.* Povijest svjetske književnosti. – Zagreb : Liber-Mladost, 1975. – N 7.
27. *Garner D.* Zaradom o knjigu // Zarez. – 2000. – N 27. – S. 21–28.
28. *Ginzburg C.* Sir i crvi. Kozmos jednog mlina iz 16. stoljeća. – Zagreb : Grafički zavod Hrvatske, 1989.
29. *Grgec P.* Razvoj hrvatskog narodnog pjesništva. Književno-povijesne razprave. – Zagreb : Izdanje društva hrvatskih srednjoškolskih profesora, 1944.
30. *Гуковский Г., Десницкий В.* Моря русской литературы. – М. ; Ленинград : Академия наук СССР, 1947. – Т. 4 : Литература XVIII века. – Ч. 2.
31. *Gurević A.* Problemi narodne kulture u srednjem veku. – Beograd : Grafos, 1987.
32. *Иванов В., Топоров В.* Исследования в области славянских древностей. – М. : Наука, 1974.
33. *Janeković R.* Okviri slobode. Dubrovačka vlastela između srednjovjekovlja i humanizma. – Zagreb ; Dubrovnik : Zavod za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, 1999.
34. *Jensen A.* Einige Bemerkungen zum «Ribanje» von Petar Hektorović // Archiv für slavische Philologie. – 1903. – N 25. – S. 429–439.
35. *Kanižlić A., Ivanošić A., Katančić M.* Pjesme. Stari pisci hrvatski. – Zagreb : Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1940. – N 26.
36. *Karadžić V.* Srpske narodne pjesme // Sabrana dela Vuka Karadžića. – Beograd : Prosveta, 1975. – N IV. – Kn. 1.
37. *Katančić Matija P.* De poesi illyrica libellus ad leges aesteticae exactus // Knjiga o ilirskom pjesništvu izvedena po zakonima estetike. –

Osijek : Izdavački centar «Revija» – Radničko sveučilište «Božidar Maslarić», 1984.

38. *Katičić R.* Nachlese zum urslavischen Mythos vom Zweikampf des Donnergottes mit dem Drachen // Wiener slavistisches Jahrbuch. – 1988. – N 34. – S. 57–75.
39. *Katičić R.* Uz početke hrvatskih početaka. Filološke studije o našem najranijem srednjovjekovlju. – Split : Književni krug, 1993.
40. *Kravar Z.* Najstarija hrvatska ljubavna lirika // Dubrovnik. – 1995. – N 4. – S. 171–178.
41. *Kravar Z.* S dna Ranjinine torbe // Vijenac. – 1998. – N 6. – S. 127.
42. *Le Goff J.* Srednjovjekovni imaginarij. – Zagreb : Antibarbarus, 1993.
43. *Lozica I.* Hrvatski karnevali. – Zagreb : Golden marketing, 1997.
44. *Lozica I.* Poganska baština. – Zagreb : Golden marketing, 2002.
45. *Menčetić Š., Držić D.* Pjesme Šiška Menčetića Vlahovića i Gjore Držića // Stari pisci hrvatski. – Zagreb : Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1870. – N 2.
46. *Menčetić Š., Držić D.* Pjesme Šiška Menčetića i Gjore Držića, i ostale pjesme Ranjinina Zbornika // Stari pisci hrvatski. – Zagreb : Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, 1937. – N 2.
47. *Moser-Rath E.* Predigtmärlein der Barockzeit. Exempel, Sage, Schwank und Fabel in geistlichen Quellen des oberdeutschen Raumes. – Berlin : Walter de Gruyter & Co, 1964.
48. *Novak S.* Povijest hrvatske književnosti. Od humanističkih početaka do Kašićeve ilirske gramatike 1604. – Zagreb : Antibarbarus, 1997. – Kn. II.
49. *Perrault C.* Contes / illustres par G. Dore. Texte integral. – Verviers (Belgique) : Gerard & Co (Marabout).
50. *Slamnig I.* Disciplina mašte. – Zagreb : Matica hrvatska, 1965.
51. *Slamnig I.* Stih i prijevod. Članci i rasprave. – Dubrovnik : Matica hrvatska, 1997.
52. *Solar M.* Laka i teška književnost. Predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti. – Zagreb : Matica hrvatska, 1995.
53. *Štefanić V.* Narodne pjesme otoka Krka. – Zagreb : Nakladni odjel Hrvatske državne tiskare, 1944.
54. *Vidan G.* Povijest svjetske književnosti. – Zagreb : Liber-Mladost, 1982. – N 3.
55. *Žanić I.* Prevarena povijest. Guslarska estrada, kult hajduka i rat u Hrvatskoj i Bosni i Hercegovini 1990–1995. godine. – Zagreb : Durieux, 1998.
56. *Žganec V.* Hrvatske narodne pjesme kajkavske. – Zagreb : Matica hrvatska, 1950.

Переклад з хорватської Мирослави Карауци