



Роман ГОЛИК

**МІЖ РІЗНИМИ  
ЕТНІЧНИМИ СВІТАМИ?:  
МІСЬКИЙ ФОЛЬКЛОР ЛЬВОВА,  
АРГО ТА МІФ БАТЯРА  
у 20—30-х рр. ХХ ст.**

Стаття присвячена аналізу окремих аспектів «львівського міфу» та міського фольклору Львова у міжвоєнний час. Простежено взаємозв'язок між мовним образом «батьра» у тодішньому міському аргі («балаці») та у фольклорі. Досліджено також взаємовпливи літературних та фольклорних міфообразів у контексті багатоетнічної міської культури Львова 20—30-х рр. ХХ ст.

**Ключові слова:** міф, Львів, батьра, балак, література, фольклор, культура.

© Р. ГОЛИК, 2015

ISSN 1028-5091. Народознавчі зошити. № 4 (124), 2015

Тема цієї статті — міський фольклор Львова, львівський говір та міф «львівського батьра» — вже кілька разів ставала об'єктом дослідження. У різний час її порушували українські (Олекса Горбач [3], Роман Кирчів [4], Ольга Харчишин [9], Мар'яна Мовна [5], Наталя Хобзей, Оксана Сімович, Тетяна Ястремська, Ганна Дидик-Меуш [10],) та польські (Єжи Габеля, Зофія Курзова [12; 15], Уршуля Якубовська [13]) дослідники. Тому в цій роботі ми спробували загострити увагу лише на окремих аспектах взаємозв'язку між «міфом львівського батьра», львівським міським фольклором, аргі міського пролетаріату, українською й польською літературною традицією у контексті соціального й культурного життя міжвоєнного Львова.

Передусім, варто звернути увагу на кілька моментів. Перший — специфіка функціонування міського фольклору як явища, що виникає й функціонує в урбаністичному середовищі. Це середовище, як і саме місто, соціально стратифіковане та неоднорідне. Так само неоднорідним є й міський фольклор — і не тільки у жанровому плані, а й через походження. З одного боку, його формує усна культура міських низів. Проте нерідко на структуру цього впливає й література — тексти, які пишуть й читають освічені представники міської інтелігенції, духовенства, зрештою, аристократії тощо. Тому історично виникали різні конфігурації синтезу фольклору та літератури. Так, література, «усвідомивши» (за висловом Рохасуліми) існування усної народної творчості (чи словесності) як окремого явища, стала використовувати фольклорні тексти як джерела цитат, зразки для стилізації, інструмент зближення еліт з народом, вищих суспільних верств з нижчими тощо [21, с. 9—10]. Відбувалося перекладання / перекладання фольклорних повідомлень мовою літератури, що поволи стирало межі між усними та літературними текстами. При цьому, за спостереженнями дослідників, особливо інтенсивною взаємодія між фольклором та літературою ставала тоді, коли вони були інструментом передачі релігійних поглядів, соціальних уявлень і міфів [21, с. 10]. Справа ускладнювалася у випадку співіснування кількох різних етномовних та етнокультурних кодів, що активно чи пасивно взаємодіяли у міському середовищі. Вони (особливо у ситуації культурного пограниччя) нерідко змішувалися. Проте під впливом соціально-політичної чи демографічної ситуації один з цих кодів міг домінувати

над іншими та видозмінювати їх. Власне така ситуація існувала на ґрунті міжвоєнного Львова.

Специфіку львівського фольклору першої половини ХХ ст. частково можна пояснити багатоетнічним середовищем самого тогочасного міста. При всіх (цілком обґрунтованих) претензіях, які мали українці до переписів населення Львова, який вони вважали «своїм», етнічна перевага у першій половині ХХ ст. була тут не на їхньому боці. Це означало, з одного боку, колонізацію частини львівських українців, що мешкали у польських чи польсько-єврейських кварталах, а іншого — певний, хоча й невеликий, ступінь українізації їхніх сусідів-поляків. Інтелекція обох народів намагалася жити відокремлено (чи «поруч, але майже окремо»), щоб вберегтися від чужих впливів. Промовистими у цьому аспекті є спогади музиканта Василя Витвицького, який у міжвоєнний час переїхав до Львова. Його родина навіть не спілкувалися з сім'єю польського військового, яка жила поверхом нижче у двоповерховому будинку на кінці Личаківського передмістя. Обидва сімейства майже не контактували між собою, вдаючи, що Інших поруч взагалі немає: «Не було ні «добрий день», ні «добрий вечір»» [2, с. 52]. Натомість нижчі прошарки міського соціуму нерідко змішувалися, створюючи своєрідну культурну амальгаму. У цьому середовищі важливу роль відігравали два чинники: масової (нерідко — «брукової») літератури та усної творчості. Водночас і в вищих, освіченіших середовищах міста кінця ХІХ — поч. ХХ ст. набувала впливу так звана «кабаретова» пісня, зміст якої нерідко балансував між пристойністю і табу<sup>1</sup>.

Натомість «львівська вулиця» початку — середини ХХ ст. породила специфічний міський фольклор, в якому змішалися польські, українські та єврейські традиції. Він виник серед представників злочинного світу — «яндрусів» / «андрусів», «антеків» тощо. Це визначило і його образність, і лексичні засоби її вираження. Проте під впливом різних чинників цей фольклор «окультурився». У міському

фольклорі австрійського часу вже була традиція, що прославляла дітей «львівської вулиці»; у Львові 1920—1930 рр. вона отримала своє літературне оформлення й суспільне визнання<sup>2</sup>. Одним з кульмінаційних виразів цієї тенденції стала легенда львівського «батьра» (від угорського «betyar» — «волоцюга», «безробітний»), що мала кілька різновидів. У «пісенному» варіанті «батьр» поставав простою людиною, яка живе серед суспільних низів. Це — тип, схильний до бійок та грубих жартів, який споживає «молоко від скаженої корови» (горілку), наділений надзвичайною силою, екстравагантною зовнішністю та манерою поведінки: «Potem się zjawili jacyś dwaj cywile // Wszystkie podrapane, włosy jak badyłe // Swiatło pogasili // Nic nikomy nie mówili // Tylko w mordę bili // Potem się wklonili // Та j już, Та j już!»<sup>3</sup>. Важко сказати, де, за фольклорною схемою, проходила межа між негативною постаттю «кримінальника» та відносно позитивним образом небезпечного, але добродушного «батьра». Негативні риси характеру цього персонажа нейтралізувалися й ставали позитивними. Його життя описували як гротескний карнавал, в якому норми суспільної поведінки перестають діяти, де панують гострі відчуття і «шалена забава»: «Dziś bal u Bombacha // Nich nikt si ni stracha // Tu będzie zabawa i stysk // Z nie jednej to gęby // Polecą tu zęby // Nie jeden dostanie tu w pysk» («Bal u Bombacha»). У цьому «світі навиворіт», де навіть насильство дістає позитивні конотації, діють, за пісенною схемою, власні правила, цінності та умовні знаки: «Kto z panów w kieszeni // Chce mieć zaproszeni // Nich palcy wystawi na szpic // Studenci na kiszki // I wstęp mają zniżki. // Batiary nie placą tu nic!» («Bal u Bombacha»). Од-

<sup>1</sup> Зокрема, скандальну славу здобули тексти представника краківсько-львівської літературної богеми Боя (Тадеуша Желенського) [11], та стриманіші, однак написані «на злобу дня», поезії «львівського барда» Генрика Збежховського. На противагу цьому, українці намагалися творити власну популярну пісню, як це робив, наприклад, «Бонді» — Богдан Весоловський [1; 7].

<sup>2</sup> До того ж, у дуже різних суспільних середовищах стали популярними балади, присвячені трагічним резонансним подіям та персонажам з драматичною долею. Інколи вони мали одну й ту ж «породжуючу модель» чи парадигму для наслідування. Наприклад, міжвоєнна пісня про Ріту Горгонову — бону, яку звинувачували у вбивстві своєї вихованки Люсі Заремби, була створена на зразок балади про Левицького, який убив свою коханку, та балади про Бялоня — представника «батьрського» середовища, який застрелив поліціанта. Противагою цим поетичним розповідям стали пародії на них — наприклад, «Панна Францішка», першоджерелом якої став літературний текст Генрика Збежховського (у свою чергу, шаржований з шекспірівської історії про Ромео і Джульєтту).

<sup>3</sup> Тексти польських пісень наведено за [12; 17; 19].

нак поруч (чи над) цим стереотипом «мурового хлопця» був створений також інший, породжений українсько-польською війною та протистоянням міжвоєнного часу. Це образ «батяра», який протистоїть «гайдамаці» і захищає місто від української «навали»: «Kiedy hajdamaka na nasz Lwów napadał // Jemu lwowski batiar zaraz odpowiadał: // Hej, ti-di-gi —di -ra ! // Takі nasz Lwów będzie // Jak to pan Bóg da!». Цей персонаж поміщений в «реальний» історичний час і простір, має виразне «політичне обличчя» та наділений гіперболізованими рисами фольклорного героя, здатного долати ворога навіть великими руками («choć nie mieli broni // Wojewali chłopczy z kamieniami w dłoni!»). Проте у повному вигляді міф львівського батяра був не стільки фольклорним витвором, скільки літературним конструктом. Його популярність — наслідок активності польських авторів та акторів, які об'єдналися довкола передачі «Весела львівська хвиля» на тогочасному Львівському Радіо. Типовий образ «львівського батяра» — плід співпраці режисера і сценариста В. Будзинського та акторів К. Вайди і Г. Фогельфангера, які втілювали образи «Щепка» і «Тонька». Кожен з цих персонажів мав відображати не тільки загальнольвівську легенду про батяра, але й актуалізувати почуття локального патріотизму. Так, ім'я «Тонько» (чи «Антоні Титилита»), за задумом авторів, мало асоціюватися з личаківською дільницею, патроном якої виступав св. Антоній (його ім'я у цьому окрузі носили костел, площа, вулиця, школа і навіть базар). Натомість ім'я «Степан» («Щепан Мигач») мало наві'язувати до Городецької дільниці міста через набагато складнішу сітку асоціацій: «львівський костел св. Єлизавети» — «віденська Stephanskirche» — «св. Стефан» — «Щепан» [22, с. 10]. Крім того, кожен з цих персонажів мав відповідати одному з двох психологічних стереотипів «батяра» — ініціативного, всезнаючого, хороброго («Щепко») чи, навпаки, затурканого, несміливого («Тонько») та дублювати модні на той час комічні дуети Фліпа і Фляпа, Пата і Паташона. Прикладом цього була одна з аудіопередач Львівського радіо — «Ревю львівського фольклору» (1934), персонажами якої були вуличні співаки, які мандрують Львовом [18, с. 57—74.]. Характерним є їхній репертуар: міські романси про нещасливу долю, тюремні балади, «сільські» (гуральські) пісні про трагічне кохання та матір-

дітовбивцю тощо. Значущими є також ситуації та місця, куди потрапляють музики: від вуличної вистави до хрестин і тризни, а пізніше до міського базару — «Парижа». Так образ «батяра» вписувався у ширший стереотип утопічного Львова — «співучого» міста завжди усміхнених людей, між якими немає соціального поділу («Czy ran a czy dziad // Jest tu zarani-brat // I każdy ma uśmiech na twarzy...»). Розповсюдженню обох міфологем сприяв кінематограф, зокрема три фільми за участю К. Вайди («Щепка») і Г. Фогельфангера («Тонька»): «Буде краще» («Będzie lepiej», 1936), «Волоцюги» («Włoczęgi», 1938) та «Серце батяра» («Serce batiara», 1939), випущені варшавською кіностудією «Feniks-Film». Основним засобом популяризації «львівського міфу» у цих фільмах стали не тільки їхні сюжети. Деякі з них були класичними. Наприклад, двоє бідних волоцюг вимушені опікуватися знайденим немовлям («Będzie lepiej»). Такий хід подій мав підкреслювати ще один атрибут літературно-фольклорного образу батяра — його «добре серце» («Batiar gdy tra, // To życie swe da, // Wo takie serce on ma»). Феноменом тогочасної масової культури цей образ зробили пісні до названих фільмів, зокрема шлягер «Тільки у Львові» («Tylko we Lwowie»). Саме вони забезпечили йому романтичну ауру, яка збереглася пізніше. Іdealізований кліше волоцюги з добрим серцем втілювалося не лише у радіопередачах та кінофільмах. Так, у спогадах С. Лема фігурує згадка про скульптурне втілення цієї постаті<sup>4</sup>. Водночас «Весела Львівська хвиля» поширювала також стереотипний образ полонізованого львівського єврея, який говорить лише про комерцію<sup>5</sup>. При цьому значна частина «кабаретових» і «батярських» пісень літературного походження, популярних у міському середовищі Львова, насправді були творами єврейських авторів (Емануель Шлехтер, Мар'ян Гемар, Генрик Варс), на чому, однак, у польському публічному дискурсі стали наголошувати лише відносно недавно [24].

<sup>4</sup> «Був там іще львівський батяр на дерев'яному постаменті — велика лялька з витріщеними блакитними очима, у вигадливо полатаній курточці, spodнях, смугастій сорочці та з фетровим бананом у кишені» (С. Лем. «Високий Замок»).

<sup>5</sup> У цьому контексті редакція змушена була навіть замінити єврейські їдиш чи геманізовані прізвища персонажів на повністю польські (на зразок Априкозенкранц → Дольніджевко).

Одним із постійних атрибутів створеного «Веселою хвилею» образу «батьра» залишався т. зв. «львівський балак» / «batak lwowski»). Його основою стала граматики польської мови, а модифікуючими елементами — фонетичні та лексичні українізми, германізми й гебраїзми. Початково «балак» обслуговував саме низову культуру львівської вулиці. Звідси — його лексикон, повний пейоративної лексики, та «спонтанний» синтаксис, породжений усним мовленням. Реконструкцією такого мовлення й стали діалоги персонажів тієї ж «Львівської Хвилі», Прикладом може бути розмова вуличних музикантів із «Ревю львівського фольклору» [18, с. 58]<sup>6</sup>. Пропаганда «балаку» у середовищі львівської інтелігенції розвивала також і місцевий патріотизм. Так розвинувся образ ідеального львів'янина, який живе у власному, оригінальному мовному світі. Специфічна лексика, яку він вживає, є не лише знаком його походження, але й фактором, що впливає на сприймання довколишнього світу речей<sup>7</sup>.

Однак насправді існували два міські говори, які згодом стали вважати львівським «балаком», так само як існували два міфи батьра. Першим з них було насправді видозмінене польське та українське койне львівської (відповідно — польської та української) інтелігенції, чи «культурні діалекти» Львова, ґрунтовані на літературному мовленні [15, с. 357—407; 20]. Другим — розповсюджена серед малоосвічених польських та українських мешканців «львівська міська говірка», з відчутною часткою арготиз-

мів, якраз і була справжнім відображенням «балаку» як польсько-українсько-єврейсько-мадярського мовного гібрида. Невипадково сама назва цієї говірки міських низів навіть і в польському варіанті («batak», «batakać») походила від укр. «балакати» — «говорити».

Тому й сприймання цього феномену, так само і як і вуличних пісень, укладених на «балаці», кілька разів зазнавало суттєвих змін. Наприклад, у рецепції начальника львівської поліції А. Курки — автора виданого на початку ХХ ст. «Словника злодійської мови» [14]) — схожа лексика викликала, швидше, негативні, а не позитивні асоціації. У цей період її приймали за арго злочинного світу т. зв. «blatna muzyka» чи «szwargot więzienny») та міського пролетаріату. Їхньою протиположністю у міському мовному середовищі якраз і було койне місцевої інтелігенції (польської та української) як семіотичний код суспільних еліт. Однак згодом ставлення до «балаку», а також до усної культури львівських батьрів і їх фольклору суттєво змінилося. Цьому сприяли якраз літературні середовища міжвоєнного Львова. Так, через прозу польських авторів, передовсім завдяки «Академії Юзька» («Akademia Juźka» (1932) — тексту Мірослава Безлуди (псевдонім Фердинада Ноймеєра) міф простого хлопця з вулиці здобував популярність освічених львів'ян-поляків. Натомість через тексти представників української літературної богемі (зокрема, Богдана Нижанківського та, меншою мірою, Зенона Тарнавського) не лише представники львівського міського пролетаріату, а й «типи з міського шумовиння» стали літературними героями. Зокрема, у Б. Нижанківського («Чорні дні й білі ночі», «Мірко Кінах завагався», «Раб божий», «Дні Степана Гайди», «Брати», «За цапову душу», «Злодійське серце» схожі на «батьрів» персонажі зображені в атмосфері пияцтва, сварок, бійок, пограбувань, вбивств. Про це свідчили, зокрема, їхні промовисті імена й прізвиська, внутрішня форма яких відсилала до польсько-української субкультури «львівської вулиці»: Сосон, Гібель, Цввик, Кацяба, Дзьобатий, Місько Бурий, Макольондра, Амброзьо Курка і Лисий Суфраган, Лівий Льолько, Кулюс, Цєпа, Американ, Пікусь, Рєпєха, Капітан, Шудра, Дзига, Трисьо, Лянґус, Крика, Монах, Раб божий тощо. Зрештою, й сам міський простір Львова у Нижанківського поставав крізь призму

<sup>6</sup> Її автори прагнули увиразнити зв'язок між специфікою «балаку», міською антропонімікою, пісенністю, обрядовістю та загальною картиною міського середовища, у якому він сформувався та функціонував:

LOLKU: Panowy, panowy! Juź dzisiona na Bernardyni!  
BAZYLKU: Nu panowy, jazda! Ja by bardzo prosił, ży ramiętać, ży my mamy odstawić jedno podwórku w Rynku, jednu chrzciny na Łyczakowi, jednu strypu na Zamarstynowi — a potem na Paryż, ino tra dzisiaj bedzi zajść od placu Teodora, bo wczoraj na placu Solskich na świżo rozkopali.

<sup>7</sup> «...Родовитий львів'янин — від професора починаючи і шимоном, чи наглядачем, закінчуючи, — мав у помешканні «накаслик» і «тримутку», в канцелярському магазині купував «радирку» за пару «шусток», випивав «гальбу» пива, в школі ходив «на гінтер», а їх жінки запинали собі волосся не якоюсь запинкою, а обов'язково — «гранадлем» — зауважував з цього приводу Єжи Яніцький [22, с. 5—6].

усної традиції та повсякденного побуту міського пролетаріату, у просторі офіційних та «підпільних», нелегальних назв і реалій. Так, його герої опиняються у Бригідках, «на Грудку», під «Плахтою», у «Буді», на Рибній площі і у Центральному банку, на Персенківці, при книгарні «Наукових дослідів» Стріча тощо. Проте автор описує їх з певною симпатією, намагаючись реконструювати спосіб мислення й мовлення, вплітаючи у власний літературний текст елементи зукраїнізованого «балаку» (на зразок: «Замкни писок! Тепер нема геци. Найліпше тріскай вар'ята»). На цьому тлі український письменник творив міф «злодійського серця».

Інакше до усної культури львівської вулиці підійшов вже згадуваний Мірослав Безлуда. Його узагальнений Юзько — хлопчик з львівського передмістя, який поставав свідком Великої війни, розмовляв лише «балаком» і бачив світ цілком у дусі батярських пісень. Проте, на відміну від героїв Нижанківського, перебуваючи серед міської бідноти та «батярів», цей персонаж лише зміцнював свою «польськість» і ксенофобні настрої: неприязнь до русинів (українців) та несприйняття євреїв.

Така пропаганда вплинула на масову свідомість інтелігенції, на яку й була розрахована. Тому невдовзі «мова низів» стала сприйматися як щось престижне. До того ж, «балак» і вуличні пісеньки стали відрізняти Львів (а частково — й інші міста Східної Галичини) від решти міст тодішньої Польщі. Зокрема, завдяки кінофільму «Волоцюги» / «Włoczęgi» сконструйована і стилізована під львівський міський фольклор пісня «Тулко we Lwowie» розповсюдила не тільки міф «неповторного міста», але й добродушного, хоч простого й грубуватого батяра. Так він став одним із засобів регіональної самоідентифікації, стимулом для розвитку місцевого патріотизму в міжвоєнний період.

На цьому тлі виникла дискусія щодо етномовної атрибуції «балаку» й міського фольклору Львова. Для авторів тієї ж «Веселої Львівської хвилі» у 30-ті рр., здається, не було особливого сумніву в тому, що мова їхніх персонажів — польська, наділена окремими рисами українського спонтанного мовлення. Про це свідчать, наприклад, уривки мовлення дійових осіб із п'єси «Ревю львівського фольклору», що вийшла в ефірі цього радіо:» No, wczora my zrobili Cródek i Janowskie. Na Kazmierzowski ni

ma co już do roboty, bo o jedny stroni ino kryminal i policja, a po drugi strony to ci syrdeczni małe podwórza, a za to wielgi Szymonowy-strózwowy, ży si szarpia i zakim wejdz si, to ci już miotłą wypędzaju... O, braci, takuj najłepi na rynku abu na Kuchanowski ulicy: spokojni na podwórkach, do dziesiąty sy potzepają, od dziesiąty psy wyprowadzają, publiczności na podwórku fest — jedna od dywana, jedna od psa, jedna z miasta wraca, a wszyscy od raz płaczą, jak my ino im zaśpiwamy» [18, с. 58]. По суті, у цьому тексті маємо водночас (квазі) фольклорний образ самого Львова, його багатших і бідніших дільниць, образ життя «батяра» — носія міського фольклору в урбаністичному середовищі, а також спробу передати усі ці образи через відповідно змодельоване мовлення міських низів.

Однак тексти львівських українців, які дослідив і видав ще на початку 40-их років Л. Рудницький [16], презентували «балак» з протилежного боку — як українську мову з численними граматичними та лексичними полонізмами, а світ міського пролетаріату — як свій власний: «А нидучаикані ваши! Неї вас памбіх скари! Абисьти нугами пунатігали! Жибисьте скапали як свічка!... А то ферняк на гвінт, вибалуши сліпакі, накрути куркоцьонгів...шнуруї як грабіна... Морда на глянд, шпануї на теби звінкля і «пу хамску до мні ні балакаць!» (інформатор — «Міхалова зи Знисіне» [8, с. 182]). При цьому крізь цей сполонізований текст проступав негативний образ поляка, який зневажає українців, і позитивний — українця, який усе ж не втрачає власної ідентичності.

Усі ці вагання та двозначності мали своє логічне етнокультурне пояснення. «Балак», а також створений на його мовній основі фольклор, були змішаними системами, що охоплювала український, польський та єврейський варіант міської культури Львова. Спочатку інтелігенти дистанціювалися від нього. Однак в середині ХХ ст. «балак» став своєрідним посередником, «містком» між різними соціальними та національними сферами міського соціуму Львова і навіть ширше — Галичини. (Невипадково мешканець довоєнного Дрогобича Анджей Хцюк згодом згадував про неї як про «Велике Королівство Балаку» зі столицею у Львові). Це ж можна сказати й про частину пісень, створених носіями цього «балаку». Первісно вони не виходили за межі передміських корчм (згодом — робітничих дансінгів) у пролетарських районах міста, куди інтелігенти намага-

лися не заходити. Зрештою, сам зміст багатьох пісень, згодом ототожнених з «батьрами», дуже виразно зображав середовище, у якому вони були створені. Це — світ підозрілих кнайп, де постійно п'ють пиво і горілку, завсідниками якої є «темні суб'єкти» — «госьці» з «майхрами» (ножами) і «боксерами» (касетатами) у кишнях. Вони лише шукають нагоди, щоб влаштувати «пацалигу» / бійку, навіть погрожують убити того, хто їм не подобається тощо. Натомість в «цивілізованій» інтерпретації усі ці атрибути реального «батьра» були подані різновидами доброго гумору, за яким нема жодного злого заміру. Навпаки, наприклад, кіносюжет, у якому львівські волюціги Щепко й Тонько опікуються сиротою, повністю нейтралізував образ «злого батьра», створюючи, натомість, його антипода — «батьра доброго» — людини з відкритою і щирою душею, «з серцем на долоні».

**«Батьра» і його місто.** Такі перипетії сприймання наклали відбиток на роздвоєну «картину світу», зафіксовану львівським міським фольклором та говором, що слугував для його усної фіксації. Її центральною постаттю був сам батьра («*батьра*»). Цей фольклорним персонаж, як і лексема, що його відображала, змінювалися залежно від контексту. Цей контекст, у свою чергу, залежав від уявлення мовця (співця чи наратора) про суспільство.

У мовній свідомості носіїв первісного кримінального аргю балаку і «батьраського» фольклору соціум репрезентували різноманітні представники кримінального світу. У культурі еліт їх не диференціювали, вважаючи просто злочинцями — злодіями, грабіжниками, шахраями чи вбивцями. Натомість у свідомості тих, хто першими сформував міське аргю і співав пісні про «батьрів» та їхні «подвиги», нібито цілісний назовні образ «батьра» розпадався на цілий ряд образів злочинців різних «спеціальностей» [14, с. 10]. Наприклад, злодіїв-«андрусів» («йандрусів») / *andrusy (jandrusy)* чи «бухачів» / *buchaczy*<sup>8</sup> за способом крадіжки поділяли на «бой-

декових», «віхрових» (*buchacz bojdekowy, wichrowy*) — «тих, які крадуть на горищах», «потоківих» (*buchacz potokowy*) — «тих, які крадуть з возів, фір», «скокових» (*buchacz skokowy*) — «кімнатних злодіїв», «долинових» або «долиньажів» (*buchacz dolinowy, dolyniarz*) — «кишенькових злодіїв» тощо. За методом крадіжки окремо виділялися «липкажі» / *lypkarze* — «злодії, які проникають у приміщення через вікно». За об'єктом крадіжки виокремлювали «пайкових бухачів» («*buchacz rajakowy*») — «тих, які спеціалізуються на викраденні білизни» (різновид «бойдекових» злодіїв), бухачів-«душителей» («*buchacz dusiciel*») — «тих, які обкрадають сонних пияків», «голотників» («*buchacz hołotnyk*») — «конокрадів» тощо. Така класифікація опиралася на реаліях Львова кінця ХІХ — поч. ХХ століття. Так, в ньому з'явилися багатопверхові будинки, і разом з ними «бойдекові / віхрові» крадії, які різними способами проникали на верхні поверхи, дахи й стрихи будівель та крали розвішану там білизну («паякові бухачі»). З іншого боку, «долиньажі» пробиралися на нижні поверхи висотних будівель, зокрема через вікна (на той час — майже не заграбовані), як це робили «липкажі». Присутність «душителей» у міському просторі була пов'язана з маргіналізацією частини міщан та їхнім пияцтвом, а конокрадів — «голотників» — з роллю коней у тогочасному міському та приміському транспорті. Вона залишалася значною навіть після появи електричного трамвая замість кінного, й автомашин замість фіакрів та возів-фір.

За знаряддям здійснення злочину розрізняли «звичайних» злодіїв, які не послуговувалися спеціальними інструментами, і «бухачів шабрових» — «зломщиків» та «клявісажів» («*buchacz klawisarz*») «тих, які відкривають двері відмичками». За часом здійснення грабунку відокремлювали звичайних злодіїв і «гітморгенбіттерів» («*gitmorgenbitter*», «*pukający na dzień dobry*»), «тих, що стукують (у двері) на добридень» — «злочинців, які вдираються до помешкання вдосвіта або зранку». Такі образи міських злочинців теж були не випадковими. З одного боку, вони вказували на появу різноманітних замків та ланцюжків, зміцнення (подвійних) дверей, якими містяни намагалися вберегти від крадіїв. З іншого боку, спеціалізація злочинців за порами дня (ранок — вечір — ніч)

<sup>8</sup> Цікаво, що образи львівських «андрусів / яндрусів» одним з перших увів у арсенал літературного дискурсу ще Іван Франко на початку ХХ ст. у рамках своєї урбаністичної прози, присвяченої (за аналогією до текстів Еміля Золя), дослідженню галицького міського суспільного дна. Польські письменники того часу ставилися до неї, очевидно, з певним упередженням.

була прив'язана до ритму життя великого міста, графіка роботи та відпочинку його мешканців.

Крім злодіїв — «фахівців» різних категорій, носіїв «балаку» оточували також інші представники кримінального світу (*rółświatka*) та міського соціального дна: «ляфіринда» / «lafirynda», «пінда» / «rinda» — «повія, жінка легкої поведінки»; «апаш» / «arasz» — «злодій, який живе на утриманні повії»; «альфонс» / «alfons» — «сутенер, мужчина, який живе з утримування дому розпусти»; «браман» / «barman» — «клієнт повії, які віддаються на вулиці при брамах» тощо. Образи цих персонажів прямо вказували на наявність розгалуженої сітки торгівлі людьми у тогочасному Львові — сюжет, який, зрештою, використав у своєму двомовному творі («Для домашнього огнища» / «Dla ogniska domowego») Іван Франко. У такий спосіб, він, фактично, перевів у літературну площину те, про що говорила усна традиція «львівської вулиці». Сценами діяльності фольклорних актантів, що асоціювалися зі злочинним світом, ставали «йатка» / «jatkan», «байзель» / «bajzel» — «публічний дім», «мордовня» / «mordownia» — «забігайлівка сумнівної репутації, де часто трапляються бійки («б'ють по морді»); «фурдигарня» / «furdygarnia», «буцигарня» / «busygarnia» — «тюрма» тощо. Тюрма, поліцейські відділки та суди, через які пройшло немало носіїв міського аргументу, отримували у «балаці» власні неофіційні назви, напр.: «Крук», «під Круком» «крайовий суд у Львові», «Кармаліти», «Бригидки», «Відень» (після 1902 р. — «Америка») — назви львівських тюрем. В окремих випадках топоніміка місць позбавлення волі була ще детальнішою. Так, крім загальної назви карного закладу («Відень»), існувала окрема назва для самого приміщення тюрми («Відень великий») та місця попереднього утримання (арешту) при цій же тюрмі («Відень малий») [14, с. 47]. Отож, образ кримінального і поліційного Львова в уявленнях злочинців був доволі деталізованим.

Первісно образ «батяра», «бацяра», «бетяра», «батяркука» / «batiara, basiarza» належав, очевидно, до того ж ряду, що й образ «бухача» / «buchacza». У такому контексті йшлося про вуличника, хулігана, злодія, «антека» — «розбишаку», «голодригу» — «обірванця, несолідну людина», «госця з-під темної зірки» / «gościa z pod ciemnej gwiazdy» —

«підозрілого типа, злочинця, кримінальника» тощо. Звідси й «батярня» / «batiarnia» — «збіговисько, голода, міське шумовиння», «батярига» / «batiaryga» — «нікчема» тощо. Водночас зрозуміло, що позитивне чи негативне значення цього слова залежало від точки зору мовця, його соціокультурної позиції. Для львівської інтелігенції наприкінці ХІХ — на початку ХХ ст. батяри були «чужими», небезпечними людьми. Натомість у «дітей львівської вулиці» сформувався позитивний стереотип «батяра» як «свого». Для них батяр був «заводякою», тим самим, що й «козак» / «kozak», «муровий хлоп» («госць») / «murowy chlop», гультай / *hultaj*, (gość), «гойрак» / «hojrak» — відважна, мужня, сильна, а водночас весела, безтурботна людина. З цього погляду життя батяра — суцільна «забава», що набирає різних форм (від гри в карти до вуличної бійки): «Pan policaj za mną gnał // Ja przez parkan hoc // Menży róże lilije // Upadlem jak kloc. // Ali mi si klawo spało, // Bom ja hojrak (hultaj) jakich mało» [19, с. 112].

Такий образ «батяра» у міському фольклорі позначився і на його узагальненому словесному портреті загалом. Невипадково назви частин людського тіла у «балаці» ґрунтувалися на аналогії, зовнішній подібності між людиною, твариною і предметами довколишнього світу: «фаціят» / «facjat» — «піддашня» і «обличчя», «пазури» / «razury», «граби» / «hraby» — «руки», «рильак» / «rylak» — «обличчя», бадиль / *badyli* — «стебла рослин» і «волосся» тощо. У тексті однієї з пісень львівського передмістя можна частково простежити генезу останнього нomena, а разом і образу. Він виникає внаслідок трансформації («стискання») розгорнутого порівняння *włosy jak badyli* «волосся, схоже на бадилля» → *badyli* «волосся»: «O północy si zjawili // Jacyś dwa cywili // Gęby podrapane // Włosy jak badyli, // Nic nikomu nie mówili // Tylko mordy zbili» («Bal u weteranów»). Загалом образ тіла у «балаці» трансформувався крізь призму «низової» батярської культури: «кльйапач» / «kliaracz» — «обличчя», «ядачка» / «jadaczka», «лепета» / «lepet» — «рот», «кіноль» / «kinol», «мазак» / «mazak», «ферньак» / «ferniak» — «ніс» тощо.

Образ людини у цій «мовній картині світу» формували уявлення про «фацета» / *faceta* — мужчину і «фацетку» / «facetkę» — жінку (що, до речі, свід-

чило про маскуліне і несиметричне розуміння гендерних відносин серед тих, кому близькою була батярська культура); «бінью» / «biniu» — «дівчину, молоду жінку» і запозичені з єврейського середовища та їдишу образи «йінгеле» / «jingele» — юнака, молодого хлопця, а також «мігльанца» / «miglanca», «байбуса» / «bajbusa» — дитину» [25]. Водночас ті, кому суспільно близьким був «балак», вулична пісня і зафіксований у ній образ «доброго батяра — свого хлопця», протиставляли себе і свою творчість мешканцям елітарних кварталів Львова та їхній культурі. Багата, елегантно вдягнена людина у контексті усної традиції спролетаризованих кварталів міста була синонімом зарозумілої, пихатої і водночас наївної та нерозумної особи. Так зображався «фуньо» / «funio» — первісно «злодій, який краще одягається і чваниться цим», пізніше — «пихата людина»; «лита» / «lyta», «пуриць» / «puryć» — «великий пан», «підусь-гльанцусь» / «picuś glancuś», «додерлянц / doderland» — «чепурун, денді». Таке протиставлення продовжувало давнішу опозицію, зафіксовану в кримінальному аргі: людина злочинного світу («батяр») // представник суспільної еліти («пан»). Воно особливо позначилося на рецепції і зображенні представників правопорядку. Наприклад, поліцай поставав як «сальцесон» / «salcason» (первісне значення — «різновид холодцю»), а прокурор, «пан життя і смерті», узагалі здавався демонологічним персонажем («дйабел» / «diabeł» — «диявол»).

Загалом людина з іншого середовища у колі міського пролетаріату сприймалася особою, яку легко обдурити («наківати» / «nakiwać») — «фрайер помпка» / «fajer potpka». Такими атрибутами серед міщан наділялися, зокрема, жителі села. Образ селянина у баладі та, відповідно, в уявленнях львівського міського пролетаріату малопривабливий. Це незграбна, інтелектуально малорозвинена істота, яка займає один з нижніх щаблів суспільної ієрархії: «каракон» / «karakon» «тарган», кафар / kafar (що, між іншим, означало і «нехристиянин»), «калакуньо» / «kałakunio», «хлопуньо» / «chlōrunio», «мудьо» / tudio — «простак, неотеса». Натомість стосунки між селянином й представником батярського світу розглядатися крізь призму вмілої маніпуляції селяком, тобто шахрайства: «кантувати» / «kantować» — «обдурювати селян на ярмарку». Образ селянки мав подібні риси. Це — «кафарка» / «kafarka»,

яка у місті виконує роль інтелектуально не розвинутої та перестрашеної домашньої прислуги: «тлумок» / tłumok, «(гарко) тлук» / «(harko)tłuk», «штурпак» / «szturpak» («сільська дівчина — домашня служниця»).

Загалом у «баладі» та міському фольклорі Львова можна простежити дві основні моделі відносин між людьми у соціумі Львова ХІХ — поч. ХХ століття. З одного боку, це — мирне співіснування згідно з виразом «тримати штами(-у)» / «trzymać sztamy (-ę)» — «приятелювати», напр.: «A kto z nami trzyma sztamy, // temu lepiej jak u mamy // A kto Lwowa nie szanuj, // niech nas w dupę pocaluj!». Інша стратегія, популярна у контексті «батярських» пісень — агресивна поведінка. Звідси також ціла низка синонімів на позначення бійки у аргі злочинного світу, для якого вони були щоденним явищем: «кібзати (кобзати)» / «kobzać», «копати, бити», «кантати» / «kantać», «магльувати» / «maglować», «магульати» / magulać «бити», «канцерувати» / «kancerować» «покалічити», «закобзати» / «zakobzać» «убити» тощо. Цю ж картину — у саркастичній формі «кривавої забави» подавали й вуличні пісні 20—30-х рр. ХХ ст.: «Przeczytajcie wy «Wiek Nowy»: / Dwoch zabitych, trzech — bez glowy! // Zabrał ich wóz ratunkowy // To Kleparow bawi się».

Крім соціальних, у «баладі» відобразилися також регіональні та національні стереотипи. Перші формували уявлення про жителів інших міст, передусім про краків'ян — головних конкурентів тогочасного Львова (у тому числі й кримінального): «голембязж» / «holębiarz», «кракус» / «krakus» «житель Кракова»). Другі — про представників сусідніх етнічних та релігійних спільнот: «кабзан» — «вірменин», «канап» — «росіянин», «гебес», «мехідрис», «ганделес», «гаман», «цвайнос» — «єврей», гайдамака — «українець» (серед польськомовного населення), «лях» — «поляк» (в україномовному середовищі) тощо. Інколи соціальні й етнокультурні стереотипи у фольклорній стихії та мовній культурі представників міжвоєнної львівської «вулиці» взаємно доповнювалися. Знаками Іншості, чужості для них ставали антропоніми, їхня поширеність серед певних соціальних і національних груп. Так, у польськомовному середовищі міжвоєнного Львова пересічний український селянин поставав в образ узагальненого «гриця» (на тлі популярного на той час



серед українців чоловічого імені Григорій), натомість сільська дівчина фігурувала як «маланка» / «małanka» (на тлі розповсюдженого тоді жіночого імені Меланія). Щоправда, цей стереотипний образ був поширений також і серед української інтелігенції). Їм протиставлявся типовий образ мешканця сполонізованого львівського передмістя, де поширеним було ім'я Jużku / Їузько. Він постає як Їузько чухрай / Jużku czuchraj. У «літературному» варіанті польського міського койне «узагальненими» іменами львівських «батярів» стали Шчепко (Шчепан) / Szerko і Тонько (Антоні) / Tonko. З іншого боку, образ «узагальненої божевільної» серед львівського міського пролетаріату асоціювався з іменем Міхаліньця свірк / Michalińcia świrk (тобто «неповна розуму») — ймовірно, реальної львівської жебрачки, яку називали Міхаліньця / Michalińcia (демінутив від Міхаліна (Михайлина) / Michalina) та вважали божевільною. (З іншого боку, образ засновників знаної львівської горілкової фабрики Бачевських серед мешканців львівських передмість настільки міцно асоціювався з алкогольними напоями, що «горілка» стали називати «баческі» / «baczeski»)

Як відомо, Друга світова війна суттєво змінила етнічний склад населення Львова: місцеві євреї загинули, а поляки емігрували. Отож, ґрунт для «балаку» та батярського фольклору зник разом з більшістю його колишніх носіїв та культурним середовищем, яке їх оточувало. Проте для польських емігрантів «балак» став частиною міфу про втрачені «Східні Креси» Речі Посполитої та щасливе життя у «місті над Полтвою».

Для жителів повоєнного Львова «балак» та асоційовані з ним довоєнні пісні, а також прозові тексти про батярів, отримав зовсім інше значення. У сприйманні українців, які намагалися позбутися радянської спадщини, навіть колишне койне міського кримінального світу та пов'язаний з кримінальним світом міський фольклор були продовженням довоєнних традицій, підкреслювали культурну специфіку Львова. Вони стали об'єктом ностальгії, але водночас і наукових студій [5; 9; 10], їх стали сприймати з симпатією, але й з гумором. Звідси й сучасний міф «батярського міста» Львова та його «гвари» [6; 23], який перетворився на вигідний бренд для туристичної індустрії та шоу-бізнесу.

Отож, феномен «балаку», «батярський міф» та фольклор львівської вулиці 1920—1930-х рр. показують, як тісно переплітається усна словесність, діалектне й просторічне мовлення й література, міфологія та ідеологія та як впливає (чи «тисне») на них соціокультурний контекст. Усі три явища були парадоксальними і з філологічного, і з культурологічного погляду. Так, зокрема, маємо справу не з одним, а з двома міфами львівського батяра: первісним, народженим у середовищі «балаку» та кримінального світу, та вторинним, змодельованим польською (а частково і українською) інтелігенцією уже з використанням літературної мови й образності, позбавленим асоціацій зі злочинним світом. По-друге, ці феномени були генетично втягнутими в орбіту польської низової та елітарної культури. Проте через популярні кінофільми й радіопередачі вони стали елементами загальноміського міфотворення. Отож, уявлення та образи, що первісно виникли у середовищі львівських передмість (мешканці яких нерідко мали змішане українсько-польське коріння), знову опинилися між різними етнічними світами — у нібито нейтральному смислового просторі, де формувалася утопічна картина мультикультурного, майже безконфліктного, «усміхненого» й щасливого Львова. Так виник міф, який був водночас генетично фольклорним й маргінальним за походженням (а частково й за змістом), а водночас літературним та розповсюдженим серед суспільних еліт; переважно польським за (мовною) формою, але прийнятним також й для українців та євреїв Львова. Цей львівський міф швидко став популярним. Однак реальність довкола залишалася іншою.

1. Весоловський Б. Прийде ще час: Пісні і танцювальні мелодії / Б. Весоловський. — Львів, 2001. — Ч. 1 / упоряд.-ред. О. Зелінський; ілюстрації М. Зелінської.
2. Витвицький В. Музичними шляхами / В. Витвицький. — Мюнхен: Сучасність, 1989.
3. Горбач О. Арго в Україні / О. Горбач. — Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАНУ, 2006.
4. Кирчів Р. Український фольклор Львова / Роман Кирчів // Przed 100 laty i dzisiaj. Ludoznawstwo i etnografia między Wiedniem, Lwowem, Krakowem a Pragą: (LXXIV Walne Zgromadzenie Delegatów RTL, Kraków, wrzes. 1998 r.): materiały z sesji naukowej. — Kraków, 1999. — S. 95—106.
5. Мовна М. Словник львівської говірки першої третини ХХ століття / М. Мовна; передмова Андрія Со-

- домори ; Наукове товариство імені Шевченка. — Львів, 2013.
6. Назарук Ю. Гвара. Автентична львівська абетка / Ю. Назарук, Г. Ерде, А. Борковський. — Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2011.
  7. Осташ І. Бонді, або повернення Богдана Весоловського / І. Осташ. — Київ : Дуліби, 2013.
  8. Рудницький Я. Львівський говір / Я. Рудницький // Наш Львів. Ювілейний збірник 1252—1952. — Нью-Йорк : Червона калина, 1953. — С. 179—183.
  9. Харчишин О. Український пісенний фольклор в етнокulturі Львова: трансформаційні процеси, міжкультурні пограниччя : монографія / Ольга Харчишин ; передмова Степана Павлюка, Романа Кирчіва ; Інститут народознавства НАН України. — Львів : Інститут народознавства НАН України ; Простір-М, 2011. — 368 с.
  10. Хобзей Н. Лексикон львівський: поважно і на жарт / Хобзей Н., Сімович К., Ястремська Т., Меуш-Дидик Г. — Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2009.
  11. Boy. Słówka. Zbiór wierszy I piosenek z 16-ma melodiami w tekście / Boy. — Lwów, 1913.
  12. Habela J. Lwowskie piosenki uliczne, kabaretowe i ilościowe do 1939 roku / Jerzy Habela, Zofia Kurzowa ; wyd. 2. — Kraków : Polskie Wydaw. Muzyczne, 1997. — 339 s.
  13. Jakubowska U. Mit lwowskiego batiara / U. Jakubowska. — Warszawa : Instytut Badań Literackich, 1998. — 351 s.
  14. Kurka A. Słownik mowy złodziejskiej / A. Kurka ; wyd. 3. — Lwów, 1907.
  15. Kurzowa Z. Polszczyzna Lwowa i kresów południowo-wschodnich do 1939 roku / Z. Kurzowa. — Warszawa ; Kraków : PWN, 1985. — 551 s. — (Wyd. 2 rozsz.).
  16. Rudnyckij J. Lemberger Ukrainische Stadtmundart (Znesinnja) / J. Rudnyckij. — Berlin, 1943.
  17. Piosenki lwowskiej ulicy: antologia / wybr. Janusz Wasylkowski ; wyd. 2. — Wrocław : Kalambur, 1988.
  18. Same hece czyli Wesola Lwowska Fala / wybór i red. Mieczysław Bucik i Bernard Waleński. — Opole : AB, 1991.
  19. Schleyen K. Lwowskie gawędy / K. Schleyen ; wyd. 3. — Warszawa : LTW, 1999.
  20. Smułkowa E. Uwagi o języku starszego pokolenia inteligencji lwowskiej A.D. 1989/1990 / E. Smułkowa // Język polski dawnych Kresów Wschodnich. — Warszawa, 1996. — T. 1. — S. 223—255.
  21. Sulima R. Folklor i literatura. Szkice o kulturze i literaturze współczesnej / R. Sulima ; wyd. 2. — Warszawa : Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 1985.
  22. Wajda K. Vogelfänger H. Szepko i Tońko. Dialogi radiowe z «Wesołej Lwowskiej Fali» / K. Wajda. — Lwów, 1934. — Wrocław, 1989. — (Reprint z posłowiem J. Janickiego).
  23. Батярський словник: Львівська говірка від А до Я // <http://foto-lviv.com.ua/slovnuk/#.VT7JB9Ltmko>.
  24. Gliński M. Polska piosenka pochodzenia żydowskiego / M. Gliński // <http://culture.pl/pl/artukul/polska-piosenka-pochodzenia-zydowskiego>.
  25. Małocha A. Żydowskie zapożyczenia leksykalne w socjolekcje przestępczym / A. Małocha // [http://www.linguistyka.uni.wroc.pl/jk/JK-10/JK10\\_malocha.pdf](http://www.linguistyka.uni.wroc.pl/jk/JK-10/JK10_malocha.pdf).

### Roman Holyk

#### LIVIV URBAN FOLKLORE, ARGOT AND MYTH OF THE BATYAR BETWEEN VARIOUS ETHNICAL WORLDS THROUGH 1920—1930

The article has been dedicated to some aspects of Leopoldian myth and urban folklore through interwar period. The study has kept up relations of «batar» language image in then city slang («balak») with folklore depictions of figure. Mutual influence of literal and folklore mythical images in the context of the polyethnic urban culture of the city in 1920 to 1930 has also been analyzed.

**Keywords:** myth, Lviv, «batar», «balak», literature, folklore, culture.

### Роман Гольк

#### МЕЖДУ РАЗНЫМИ ЭТНИЧЕСКИМИ МИРАМИ?: ГОРОДСКОЙ ФОЛЬКОР ЛЬВОВА, АРГО И МИФ «БАТЯРА» В 20—30-тые гг. XX века

Статья посвящена анализу отдельных аспектов «львовского мифа» и городского фольклора Львова в межвоенное время. Прослежена взаимосвязь между языковым образом «батыра» в тогдашнем городском арготе — «балаке» и в фольклоре. Также исследовано взаимовлияние литературных и фольклорных мифообразов в контексте поликультурной городской культуры Львова 20—30-х гг. XX в.

**Ключевые слова:** миф, Львов, «батыр», «балак», литература, фольклор, культура.