

УНІВЕРСИТЕТ ДЕРЖАВНОЇ ФІСКАЛЬНОЇ СЛУЖБИ УКРАЇНИ

А. К. Павлова

**СПІВАНКА-ХРОНІКА
В КОНТЕКСТІ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ
ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСТВА**

Монографія

Ірпінь – Кам'янець-Подільський
2021

УДК 398.87(477)

ББК 82.3(4Укр)

П 12

*Рекомендовано до друку Вченою радою
Університету державної фіскальної служби України
(протокол № 5 від 27 травня 2021 року)*

Рецензенти:

Копаниця Л. М., доктор філологічних наук, професор, професор кафедри фольклористики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка;

Давидюк В. Ф., доктор філологічних наук, професор, професор кафедри української літератури Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки;

Дмитренко М. К., доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник відділу української та зарубіжної фольклористики Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України.

Павлова А. К.

П 12 Співанка-хроніка в контексті етнокультурної традиції українства : монографія. Ірпінь : Університет ДФС України; Кам'янець-Подільський : ТОВ «Друкарня «Рута», 2021. 184 с.

ISBN 978-617-8021-29-0

Монографію присвячено комплексному аналізу співанки-хроніки як поліфункціонального жанру фольклору в контексті етнокультурної традиції. Досліджено історіографію вивчення хронікальних пісень в українській фольклористичі, зокрема історію опублікування; систематизовано основні теоретичні знання з проблеми дослідження співанки-хроніки у фольклористичній науці; визначено іманентні риси жанру; проаналізовано особливості поезики – мотивів, тем, образів. Простежено шляхом текстурального аналізу роль автора-виконавця в процесі текстотворення. Автором внесено певні корективи у наявне в науковій думці визначення співанки-хроніки. У науковий обіг запроваджено малодосліджені варіанти пісень. Аналіз зразків, у яких відображено трагічні моменти, подано крізь призму філософських узагальнень для глибинного розуміння домінантних особливостей творів цього жанру.

Видання стане корисним науковцям, викладачам, студентам, а також усім, хто цікавиться особливостями етнокультури українства.

УДК 398.87 (477)

ББК 82.3(4Укр)

© Павлова А. К., 2021

© Університет ДФС України, 2021

© ТОВ «Друкарня «Рута», 2021

ЗМІСТ

Передмова	4
Розділ 1. Проблеми дослідження співанки-хроніки в контексті української фольклористики	9
1.1. Історія збирання, публікації та дослідження співанок-хронік	9
1.2. Жанрові особливості співанок-хронік. Визначення жанру.....	9
Розділ 2. Поетика співанки-хроніки	31
2.1. Походження співанок-хронік та їхні основні функції.....	31
2.2. Комунікативний аспект співанки-хроніки.....	41
2.3. Психологічний паралелізм у пісні	45
2.4. Діалог у співанці-хроніці	61
2.5. Власні імена у структурі твору	68
2.6. Образи співанки-хроніки	82
Розділ 3. Парадигма трагічного у співанці-хроніці	90
3.1. Філософське осмислення життя і смерті в співанках-хроніках	90
3.2. Феномен переживання у співанці-хроніці	102
3.3. Моральні цінності – основа концепції співанки-хроніки.....	115
Розділ 4. Трансформації реального факту у співанці-хроніці	126
4.1. Автор-виконавець співанки-хроніки	126
4.2. Реальний факт і сюжет хронікальної пісні	133
4.3. Роль автора-виконавця у процесі текстотворення	143
Висновки	158
Список використаних джерел	166

ПЕРЕДМОВА

Вивчення сучасної пісенної епічної творчості є важливим завданням сучасної фольклористики. В системі жанрів особливе місце посідають співанки-хроніки, які зберегли традиційні особливості. Серед них: локальний характер, специфічно окреслене тематичне коло з домінуванням деталізованих оповідей про нещасливі випадки з життя конкретної людини або колективу в цілому, індивідуалізація, фактографічність тощо. Сама назва «співанка-хроніка» відображає і регіонально-етнографічну специфіку жанру, і його хронікерську документальність, синтезує нагромаджений у процесі розвитку особливий зміст зі специфічним аспектом відтворення дійсності, мовним світом. Пісні-хроніки за своєю суттю є жанром, який відтворює неординарні, виняткові події громадсько- та родинно-побутового характеру, йде «слідами реальних фактів», із усіма подробицями інформуючи про особливе в житті людини або колективу.

Теоретичні аспекти дослідження співанки-хроніки на сьогодні висвітлено недостатньо, особливо це стосується історіографії питання, особливостей жанрових домінант, термінології. Малодослідженою залишається поетична система (теми, мотиви, образи), проблематика авторства, категорія трагічного, трансформація реального факту в текст пісні.

На специфічні особливості пісень цього жанру звертали увагу Вацлав з Олеська, М. Цертелєв, М. Максимович, І. Срезневський, Я. Головацький, М. Драгоманов, І. Франко, О. Потебня, О. Кольберг, В. Гнатюк, Ф. Колесса. Уперше І. Срезневським в

українській фольклористиці було здійснено спробу застосувати до виокремлення співанок-хронік хронологічний та жанрово-тематичний принципи. Хронікальні пісні було надруковано в збірках Ж. Паулі, Вацлава з Олеська, Я. Головацького, М. Врабеля, О. Кольберга, В. Шухевича та ін. Однак, у кінці XIX – поч. XX ст. такі епічні пісні відповідно до об'єкта зображення і характеру зображуваного конфлікту збирачі та дослідники фольклору відносили до балад, дум, історичних та родинно-побутових пісень. Особливості співанки-хроніки досліджували сучасні українські фольклористи, серед них: О. Дей, С. Грица, Н. Шумада, І. Сінченко. О. Дей уперше використав термін «співанка-хроніка» та надав визначення жанру. Однак, на цей час дослідження такого об'ємного матеріалу виявило потребу внесення деяких коректив.

Незважаючи на те, що епічні хронікальні пісні, як жанровий різновид позаобрядової усної народної творчості, досліджувалися фольклористами і порубіжжя XIX – XX століть, і сучасними, однак у фольклористичній науці залишається більше запитань, ніж відповідей.

У роботі з'ясовано специфіку поетичної системи хронікальної пісні, роль авторів-виконавців у процесі текстоутворення, особливості шляхів трансформації реального факту в сюжет пісні та основних аспектів категорії трагічного.

Відповідно до мети роботи реалізовано такі завдання:

- дослідити історіографію вивчення співанок-хронік в українській фольклористиці, зокрема історію опублікування творів цього жанру;

- систематизувати основні теоретичні знання з проблеми дослідження співанки у фольклористичній науці;
- визначити іманентні риси жанру;
- класифікувати доміанти пісні-хроніки як жанру українського фольклору;
- внести певні корективи в наявне на цей час визначення співанки-хроніки;
- увести до наукового обігу відомості про специфічні риси співанок-хронік через науковий аналіз фольклористичних праць к. XIX – поч. XX ст.;
- проаналізувати особливості поетики хронікальних пісень, а саме: мотиви, теми, образи;
- дослідити на основі текстів пісень роль авторів-виконавців у процесі текстоутворення та трансформації реального факту в сюжет пісні;
- розкрити основні аспекти парадигми трагічного у співанці-хроніці.

Об'єкт дослідження – співанки-хроніки як жанр, тексти яких уміщено у збірках українського фольклору к. XIX – поч. XX ст. (Ж. Паулі, Вацлава з Олеська, Я. Головацького, О. Кольберга, М. Врабеля, В. Шухевича тощо), а також сучасних виданнях, зокрема, академічному – «Співанки-хроніки. Новини» (1972), періодиці.

Предметом роботи є жанрові особливості епічних хронікальних пісень та специфіка поетичної системи.

Новизна монографії полягає у систематизації теоретичних знань про феномен співанки-хроніки в українській етнокulturі, корегуванні наявного в нуковій думці визначення. Проблема ролі категорії трагічного у співанці ще не була предметом спеціального вивчення. Особливості трансформації реального факту у сюжет хронікальної пісні, а також специфіка поетичної структури твору також є малодослідженими в сучасній науці. В науковий обіг уводяться нові тексти співанок-хронік та нові теоретичні відомості про їхні особливості. Для глибокого розуміння домінантних особливостей жанру проаналізовано твори з трагічними моментами крізь призму філософських узагальнень.

Наукові висновки В. Гнатюка, Я. Головацького, С. Грици, О. Дея, М. Драгоманова, Ф. Колесси, О. Потебні, Г. Сінченка, І. Срезневського, І. Франка, Н. Шумади стали теоретичною основою роботи. Також у дослідженні особливостей трагічного у хронікальних піснях основними стали філософські концепції Г. Гегеля, Е. Гуссерля, Ж.-П. Сартра, М. Фуко про сутність «буття» і «небуття». Для з'ясування особливостей поетичної системи співанки-хроніки використано теоретичні висновки С. Адоньєвої, Н. Арутюнової, Н. Жижкіна, А. Лорда, Ю. Лотмана, М. Плисецького.

Теоретичне та практичне значення результатів визначається можливістю їхнього використання у спеціальних та нормативних курсах фольклористики. Монографія може бути використана під час підготовки до лекційних та семінарських занять із дисциплін «Культура українського народу», «Українська література»,

«Історія української журналістики», «Газетно-журнальне виробництво» тощо.

Тема роботи створює подальші можливості для перспективного дослідження такого специфічного жанру української традиційної культури, як співанка-хроніка у порівнянні з аналогічними зразками слов'янського фольклору (наприклад, польського, румунського, болгарського).

РОЗДІЛ 1

ПРОБЛЕМИ ДОСЛІДЖЕННЯ СПІВАНКИ-ХРОНІКИ В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

1.1. Історія збирання, публікації та дослідження співанок-хронік

Розвиток сучасної української фольклористики свідчить про те, що одним із важливих її завдань є цілком об'єктивне дослідження народнописаних новотворів, їх жанрових особливостей, сфер побутування. Важливо простежити шлях трансформації жанрових проявів від давніших форм епіки до сучасних, у центрі яких постає людська особистість із незвичайною долею, з конкретною поведінкою у певних обставинах. Словесно-музична епіка характерна внутрішньо-родовою динамікою в усіх своїх трансформаціях, яка проявлялася у розмежуванні територіальних різновидів та різноманітних локальних форм. Пісенна новотворчість, а, зокрема, співанки-хроніки, на сучасному етапі є малодослідженим жанром, історіографія висвітлена недостатньо, в опублікованих із цього приводу працях і досі не подано чітких критеріїв жанрових особливостей таких пісень на тлі інших жанрів, не систематизовано теоретичний матеріал питання. Дана робота є спробою висвітлення деяких проблем у дослідженні співанки-хроніки як жанру українського фольклору.

1.2. Жанрові особливості співанок-хронік. Визначення жанру

Зазвичай, під «жанром» розуміється сукупність творів, об'єднаних поетичною системою, призначенням (побутовістю), формою виконання та музичним ладом [170, с. 58]. Усна народна творчість, як вияв художньої свідомості людства, своєрідної

концепції сприйняття й відтворення дійсності, постійно розвивається в історично обумовленій системі жанрів. О. Дей вказує на основний комплекс жанрових ознак: тематику, функціональну природу (участь твору в певному побутовому чи етнографічному традиційному явищі), емоціональний характер ставлення до зображуваної дійсності, специфіку музично-поетичних засобів [65, с. 6]. Загалом, кожен жанр – особливий тип будування й завершення цілого, де останнє відбувається суттєво, а не умовно-композиційно [140, с. 17].

Жанр – поняття не абстрактне. Він виявляється лише через конкретні твори, які його представляють. О. Дей термін «співанка-хроніка» використав у публікації 1966 року «Принципи жанрової класифікації пісень» [68, с. 3–6]. У статті «Співанки-хроніки як жанр народної поезії» (1969) уперше виділив їх в окремий жанр епічної поезії та подав таке визначення: «Співанки-хроніки», яких нерідко й самі – це співаки «звуть великими гуцулками», а в окремих районах – «новинами» – це довгі віршовані твори, виголошувані у формі рецитації, які з усіма подробицями оповідають про конкретні місцеві події переважно трагедійного характеру, з точною вказівкою імен учасників, місця і в багатьох випадках часу події. Такі твори об'єднані спільністю поетичної системи, побутової функції, форми виконання і ритмо-мелодичного складу [70, с. 102]». Звичайно, при окресленні жанрових домінант співанки-хроніки О. Дей багато в чому наслідував В. Гнатюка і Ф. Колессу, однак розроблена ним теорія має важливе значення у подальшому вивченні пісні-хроніки як окремого жанру українського фольклору.

Впадає в око полеміка щодо розмежування жанрових меж співанки та співанки-хроніки. Традиційно фольклористи вважають співанки-хроніки окремим жанром епічної поезії, що є на Гуцульщині, а також на інших землях [70, с. 104]. Дійсно, такі співанки побутують на цій території і складають одну зі специфічних жанрових рис західноукраїнського пісенного фольклору. Але сучасний дослідник Г. Сінченко вважає «співанки-хроніки не окремим жанром епічної поезії, а різновидом жанру

співанки, яка відома на цих землях [187; 41]». Однак учений не зумів достатньо точно аргументувати положення про те, що в Україні подекуди слово «пісня» ототожнюється із поняттям «співанка» (зокрема, на західноукраїнських землях часто замість слова «пісня» вживається «співанка»). Також дослідник вказує на те, «що кожна коломийка є співанкою, але не кожна співанка є коломийкою», і знову ж стверджує, що поняття «співанка» ширше, ніж коломийка [186, с. 106–107].

У статті «У чому ж специфіка?» (1971) О. Мишанич критично оцінив праці Г. Сінченка «Жанрова специфіка української народної пісні Карпат і Прикарпаття» (1968) та «Тематична специфіка української народної пісні Карпат і Прикарпаття» (1969), де вважає непереконливими висновки щодо розмежування понять «співанка» і «коломийка», а також те, що він не має власної концепції у викладі теоретичних питань. Критик стверджує, що досліднику не вдалося з'ясувати питання специфіки пісень Карпатського краю. Він вважає працю спробою розв'язання важливих для фольклористики питань, цінною завдяки використанню нових текстів, які раніше не були опублікованими у збірках українського фольклору та залученими до наукових досліджень [149, с. 93–95].

Основні теоретичні положення щодо обґрунтування співанки-хроніки як жанру можна віднайти у спільній праці С. Грици та О. Дея «Сучасні українські співанки-хроніки та пісенна епіка Карпатського регіону» (1973). Фольклористи вказують, що співанки-хроніки у більшості випадків несуть сумну звістку у звичній поетичній формі. Співанки покликані відображати події, виняткові у житті людей та цілого суспільства. Їх важливою функцією є, зазвичай, комунікативна, оскільки написані вони під враженням і мають на меті викликати відповідні переживання, що були у творця, який став свідком описуваних подій або пережив їх після розповідей безпосередніх очевидців. Співанка-хроніка цінна своєю художньою інтерпретацією зображуваного. Оскільки зміст вже переважно відомий слухачам,

тому й, очевидно, у тексті не подається передісторія конкретного випадку [71, с. 7].

Дослідники звернули увагу на те, що прикметною рисою співанок-хронік є індивідуалізація персонажа. З цією метою використано власні назви, в усіх деталях описано обставини трагічного випадку, хвороби, каліцтва, огляду лікарем, судового слідства, похорону тощо. О. Дей і С. Грица вважають «вірну правду» аксіомою жанру співанки-хроніки. Це можна помітити, дослідивши тексти пісень, у фіналі яких вказано на достовірність описуваної події. Важливою ознакою достовірності є також «сфрагіада» – вказівка на авторство: у багатьох співанках-хроніках вказано ім'я особи – автора пісні. Однак із цього приводу вчені зауважують про використання свого імені імпровізаторами, які ці твори не складали [71, с. 8]. У праці подано й жанрову класифікацію співанок-хронік, де фольклористи поділяють їх на три основні великі групи: а) співанки-хроніки з історичною підосновою; б) соціально-побутові; в) родинно-побутові [71, с. 9].

Дослідження С. Грици та О. Дея також подає і структуру співанки-хроніки, яка має трьохчастинну композицію: а) зачин з використанням традиційних образів-символів; б) основну частину з викладом змісту описуваної події; в) фінал, де згадується ім'я автора та йдеться про «вірну правду» описуваного [71, с. 21]. Таких жанрових критеріїв дотримуються укладачі академічного видання «Співанки-хроніки. Новини» (1972).

Ф. Погребенник вказав на своєрідність видання, що проявляється у друкуванні переважної більшості творів на основі сучасних записів та рукописних фондів. Надзвичайно цінним є додатки із уміщеними варіантами пісень, які створюють уявлення про їх сюжетно-тематичне різноманіття і є свідченням живих процесів імпровізації. Ф. Погребенник зауважував на виконанні важливого завдання упорядниками: можливість виокремити співанку-хроніку серед інших жанрів фольклору завдяки проникненню в історію її зародження та специфіку жанрової форми. Однак, упорядники академічного видання вмістили цикл коломийок «Гуцульський рік». І, хоча цикл сам по собі цікавий,

він не вміщується у параметри жанру, які подає О. Дей у своїх дослідженнях [165, с. 98]. У передмові О. Дей доволі детально аналізує специфічні жанрові ознаки співанки-хроніки, серед них: 1) відтворення гостро-драматичних подій; 2) відсутність фантастичних елементів; 3) достовірність фактичної основи; 4) традиційність у використанні поетичних засобів; 5) деталізація описуваних подій; 6) індивідуалізація персонажів; 7) відповідність структури стилю; 8) бідність художніх засобів мови; 9) використання 14-складового віршового розміру; 10) фактографічність; 11) локальність [69, с. 11–20].

Однією з прикметних ознак співанки-хроніки є вказівка на авторство, яка міститься у фіналі твору. Таку особливу рису «нової пісні» помітив уже Вацлав з Олеська, зауваживши, що «рідко коли співак розповідає про себе», як у наведений для прикладу з його збірки пісні за № 22 [29]. Проблеми походження новотворених пісень торкається і М. Драгоманов у праці «Нові українські пісні про громадські справи» (1881), наводячи приклад про надруковану пісню у «Галичанині», від якої виникає враження у створенні її письменним чоловіком: «Пісня та спочатку дуже поплутана, – так як би її то неписьменний всилювавсь розказати за письменним, та не зрозумів [76, с. 65]». Отже, М. Драгоманов прагнув розв'язати проблему фольклоризації пісні у перевтіленні та видозміні в процесі побутування.

Безперечно, цікаві спостереження щодо творення народної пісні та її походження можемо віднайти у працях В. Гнатюка. У згадуваній розвідці «Руські оселі в Бачці» (1898) йому особисто вдалося зафіксувати моменти живого творення пісень і записати їх «по гарячих слідах». Учений зазначив, що в більшості творів є чимало «нерівностей», «прогалин», «одначе помітна там і тепер пісенна творчість» [54, с. 45].

В. Гнатюк у праці «Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності» безпосередньо порушує проблеми авторства «новотворених пісень», тобто пісень-хронік, де без довіри ставиться до подання конкретного імені автора пісні у її завершальній частині. Він вважає, що немає достатніх підстав для

авторства саме цього тексту. Фольклорист переконує, що це «присвоєння» авторства не треба розуміти дослівно: простолюдин, почувши пісню і, звернувши увагу на відмінність її від давніх пісень, часто любить «підшиватися під її автора» та видавати себе за нього [52, с. 79]. Вчений наводить приклад твору про смерть цісареві Єлізавети, оскільки йому вдалося знайти 10 варіантів, записаних у різних місцевостях, часто дуже не схожих один на одного (вказує на відповідний запис майже під кожним варіантом). Він уважав можливим написання пісні кількома людьми у різних районах на одну й ту ж саму тему. Водночас впадають в очі однаковий ритм, однакове число строф, однотипні речення, подібність текстів настільки, що серед десяти варіантів неможливо віднайти хоча б двох редакцій. Отже, фольклорист дійшов висновку, що всі претенденти на авторство пісні – фальшиві [54, с. 80].

Одночасно вчений зазначав, що всі розглянуті ним «новотворені пісні» є народного походження, крім однієї, яка має характер пісні, складеної письменною чоловіком [54, с. 80]. Таким чином бачимо, що дослідник пісенної новотворчості В. Гнатюк, розглядаючи проблему авторства, вважає, що до згаданих імен авторів у завершальній частині твору слід поставитися скептично, оскільки це не відповідає дійсності.

Проблему авторства новотвореної пісні розглядав у своїх дослідженнях і Ф. Колесса, який критично поставився до зауважень В. Гнатюка. Вчений погоджується частково із його твердженням, що «простолюдин часом любить підшиватися під автора нової пісні», зауважуючи про можливість тих випадків, коли хтось хоче переробити одну із давніх пісень і додати свої строфи. Проте, за свідченням Ф. Колесси, серед указівок на авторство часто можна віднайти і справжні. Для прикладу він наводить пісню зі збірки В. Шухевича «Гуцульщина» (1902) [238, с. 197]. У свою чергу, розглядаючи проблему автора новотвореної пісні, Ф. Колесса, незважаючи на наведені вказівки і «певності щодо імен авторів» висловлює думку про пошук авторів у сільському середовищі, оскільки це засвідчує безпосередньо і

стиль творців, і спосіб викладу творів, і, звичайно, світогляд. Також вважає, що і складанням нових пісень, і «культивуванням давніх» займається насамперед сільське жіноцтво [108, с. 51]. Отже, у своїх працях Ф. Колесса стверджує думку, що, незважаючи на свою невелику художню вартість, пісенні новотвори долучаються до досить складного процесу творення народнопісенного твору.

На таких позиціях стояв і дослідник пісенної новотворчості І. Франко, розглядаючи пісні як засіб пізнання психології, таланту та особливостей повсякденного життя українського народу. У праці «Жіноча неволя в руських піснях народних» (1882) дослідник наголошує на тому, що, наділений незвичайним талантом народний митець, зміг «простий «казус» кримінальний» піднести до високого рівня художньої довершеності, викликаючи захоплення неперевершеними образами [214, с. 126–127].

О. Кольберг, розмістивши у виданні «Покуття» (1883) пісні-хроніки у розділі «Думи історичні», до деяких текстів додав пояснення про те, ким, де і коли створена була певна пісня. Наприклад, із додатку до пісні за № 14, про Івана Юрченка, дізнаємося, що твір складено Ганною Чартецькою у 1873 році одразу ж після трагічної смерті Юрченка [97, с. 13].

Проблему авторства розглядали і сучасні українські фольклористи. Зокрема Н. Шумада висловила висновки щодо приналежності новотворів, побудованих у стилі традиційної пісенності, до класичної спадщини. Для прикладу наводить висновки дослідниці чеського фольклору В. Тхорової щодо значної частини популярних у Словаччині пісень, яка, встановивши прізвища авторів-сучасників, змогла довести новітнє походження творів [238] (такі факти можна віднайти і в дослідженнях українських фольклористів, зокрема, у В. Бойка) [18, с. 23].

Н. Шумада відзначає, що співанки-хроніки своєю художньою формою, мелодією і словесним викладом хоча і не відрізняються від традиційних пісень, але особливі тим, що оповідають про цілком конкретні факти і створені «на злобу дня» [234, с. 8]. Означає основні їхні жанрові риси: обмежений ореал творення і

побутування; чітко окреслене тематичне коло; деталізація розповіді про нещасливі випадки в особистому житті або несподівані трагічні ситуації, які стосуються колективу в цілому. Науковець у статті «Сучасні слов'янські пісні-хроніки» (1983) наводить приклад пісні про Леся Лабудака, складеної сестрою загиблого і проводить аналогії з іншими зразками слов'янського фольклору. Приміром, подає твір 70-х років, авторами якого були дочки загиблого на війні антифашиста, який любив пісню і прищепив любов до неї дітям. Аналогічні явища, зауважує Н. Шумада, можна віднайти і в чеському фольклорі. Під час Другої світової війни очевидець трагедії чеського с. Лідіце, склав «по гарячих слідах» розповідь, яка згодом оформилася в оригінальну пісню-хроніку, і автор пісні, співробітник сільського музею, багаторазово виконував її перед екскурсантами [236, с. 22].

Водночас дослідниця вважає авторів співанок-хронік не лише реєстраторами, а ще й обов'язково інтерпретаторами зображуваного, які заглиблюються в деталізацію фактів, у скрупульозний їх опис. Важливим є те, що і сам автор-виконавець, і слухачі, об'єднані спільною пам'яттю, спільним психологічним моментом, тісно вплітають пісню у безпосередній життєвий контекст. Народний співець сприймає дійсність через жанр фольклору, де певні можливості можуть застосовуватися лише до певних сторін дійсності. Для того, щоб створити пісню-хроніку, автор повинен вирізнити ті важливі моменти в житті, які можуть бути покладені в основу фабули пісні: «дійсність жанру і дійсність, доступна жанрові, – органічно пов'язані між собою [236, с. 27]».

Отже, можна зробити висновки, що пісня-хроніка – це епічний пісенний різновид у слов'янському фольклорі із побутуванням до нашого часу у відповідності до специфіки творення, яка визначальна не масовістю, а індивідуальністю. У сфері побутування такі пісні, на думку Н. Шумади, мають зазвичай локальний характер [236, с. 28].

Вказівку на авторство у співанках-хроніках О. Дей вважає важливим аргументом достовірності фактологічної основи. У цьому виявляються не лише творчі амбіції автора-виконавця, а й велика

відповідальність перед аудиторією, ознайомленою з описуваними подіями; він прагне достовірної розповіді, підтвердженої «власноручним підписом» [69, с. 21]. Така вказівка, що є своєрідною жанровою особливістю співанок-хронік, на думку вченого – цінна для дослідження жанру й тому, що вводиться в обставини безпосереднім творенням пісні; також надається можливість помітити, що деякі твори складаються не тільки талановитими представниками зі селянського середовища, а й більш широким колом людей. Водночас, творення й побутування відбувається як усно, так і письмово, оскільки деякі співанки люди записують до особистих зошитів [69, с. 23]. Тексти, як зазначає дослідник, творяться і жінками, і чоловіками: відповідно й складається певне уявлення про розподіл тематики між ними. Чоловіки є творцями співанок-хронік соціально-громадського характеру. Насамперед це стосується творів на військову тематику, протестантську і т. ін. Жінки описують здебільшого родинні трагедії та нещасні випадки, які часто є винятковими. О. Дей погоджується з Ф. Колессою щодо відведення головної ролі індивідуальній творчості у складанні народних пісень, про яку «засвідчують високопоетичні й наскрізь індивідуальні похоронні голосіння і самі ж згадки в народних піснях про творців-імпровізаторів [104, с. 53]».

У своєму дослідженні вчений відзначає, що сфрагіада (згадка у віршах чи піснях імені автора) як прийом відома була вже в античний період, особливо в середньовічній західноєвропейській літературі. Випадки внесення свого імені в текст народнопісенного твору зустрічаються і у фольклорній традиції інших європейських народів. Румунський фольклорист Г. Вrabіє пише про селянку Александрину Костя, офіційно визнану поетесу-голосільницю: родичі небіжчика «замовляли» «похоронного вірша», який вона записувала на аркушах для заучування дівчатами або жінками [69; 24].

Проблему авторства в дослідженні співанки-хроніки розглядає і С. Грица, зауважуючи, що «загальне» середовище людей, які виявляють обдарування до виконання та створення

поетичних текстів вдається спостерігати і в наш час у Карпатах. Тут творцем пісні вважається той, хто безпосередньо є автором віршів, а мелодії до них добираються із загального фонду кожного конкретно взятого локального середовища. Дослідниця наводить приклади пісень, автором яких є конкретна людина – лісоруб із С. Перегинське Рожнятинського району Івано-Франківської області, а також пісню про смерть свого чоловіка, складену Василюю Кутащук із с. Яворів Косівського району, та інші. С. Грица зазначає, що іноді самі автори пісень не так досконало інтерпретують подібні твори, як їх майбутні виконавці [59, с. 93]. На прикладі родини Роїк науковець оприявнює частотність в Карпатах пісень, записаних від людей, які бережуть родинну епічну традицію; також відзначає важливість значення інтерпретації у виконанні співанки-хроніки.

Драматичний характер ліро-епіки обумовлюють події, які мали або могли б мати місце в дійсності. Безумовно, життя народу є тим невичерпним джерелом, з якого живить свою поетичну традицію автор, згодом виливаючись у пісні із яскравими образами та напруженими колізіями [101, с. 75]. Кожна історична епоха наклала свій відбиток на українську пісенність. І навіть новітня доба не є виключенням: вона збагатила фольклор свіжими мотивами, образами, сюжетами, які, звичайно ж, не суперечать багатовіковій уснопоетичній традиції українців.

Маючи стародавні епічні корені, у наш час хроніки можуть розвиватися лише там, де ще збереглося епічне світосприйняття. На думку С. Грици, не випадково регіони активного побутування співанок-хронік в Україні (Карпати, деякі місцевості Західної України, Волині та Поділля) там, де до недавнього часу зберігались патріархальний спосіб життя та стійка епічна традиція [59, с. 114].

Таким чином, проблема автора розглядалася і у фольклористиці XIX – початку XX ст., і у наш час. Зокрема, В. Гнатюк скептично поставився до вказівок на імена авторів у завершальній частині пісні. Ф. Колесса, на відміну від свого попередника, стверджував, що фальшивим є «підшивання під

автора», коли йдеться про давні пісні, а щодо нових пісень, тобто співанок-хронік, то тут інформація здебільшого є правдивою. Збирачі та дослідники фольклору, зокрема В. Шухевич, О. Кольберг, І. Франко зафіксували справжні імена авторів пісень та відомості про них [237, с. 97; 211].

Сучасні дослідники українського фольклору, обговорюючи проблему сфрагіди в співанці-хроніці, підтверджують факти використання імен справжніх авторів твору, наводячи численні факти і з української, й з інших слов'янських культур. С. Грица і О. Дей вважають важливою у виконанні пісень-хронік роль інтерпретатора, зважаючи на те, що часто інтерпретація інших виконавців досконаліша в художньому тексті, ніж першоджерело (протекст). Проблема авторства у хронікальній пісні розглядали румунські, чеські, польські та інші фольклористи, наводячи численні приклади пісень та факти про справжнього автора твору [69, с. 24].

На відміну від інших жанрів фольклору, співанки-хроніки мають особливий комплекс поетичного арсеналу, який переважно застосовується до художнього моделювання світу. В основі співанок-хронік – повне спростування дійсності, і саме цим вони відрізняються від ліричних творів, які її ідеалізують. Поетика співанки-хроніки, проблеми якої розглядалися дослідниками фольклору XIX – початку XX ст., особливим чином відрізняє її від інших пісень.

І. Франко, надаючи пріоритет інформативному змістові «нових» пісень (співанок-хронік), порівняно з іншими дослідниками, звертав увагу на поетику цих творів. У статті «Галицький селянський страйк у народній пісні» (1905) учений вказав на реалістичність картин та «цікавий спосіб оповідання» у «новоствореній» народній пісні. «В епічному викладі відсутня яка-небудь штучність, – зазначає вчений, – нема тут афектації або пафосу, повісткування ведеться стисло і без прикрас [219, с. 99]». Автор видається І. Франкові «безпомічним» у продовженні епічної тяглості: у пісні наявні то стрибки, то ескізи, неначе укладач твору намагався охопити усе найяскравіше в сенсаційній події,

описуваний ним [212, с. 99]. Дослідника захоплюють реалістичні картини, мистецтво контрасту в їх зображенні, «разячі подробиці» опису. Однак в цілому автор співанки-хроніки тримається ніби остронь, тобто розповідь правдива: «Він хоче лише оповісти правду, як він її бачив, перетерпів і зрозумів. Він, як дитина, що раптом попала в метушню грубих, диких людей, її безцеремонно штовхають, топчуть і наділяють стусанами, і вона з цілої історії розуміє тільки свій біль і своє полохливе здивування [212, с. 99]».

І. Франко у праці «Жіноча неволя в руських піснях народних» (1882) розглянув поетичні особливості нових пісень, а також звернув увагу на їх недоліки. Серед них – «невиробленість» пісні, уриваність оповідання, «нічого не значущі речення» і т. ін. Ученого захоплюють яскраві образи твору, взяті із самого життя. Детально аналізуючи пісню «Про шандаря», І. Франко дійшов висновків про знаходження твору *in statu nascendi*, тобто у найновішій фазі, в момент творення, і мав можливість дослідити жіноче питання, яке є основним у розвідці [214, с. 138].

У праці «Галицький селянський страйк у народній пісні», опублікованій у недільному додатку до віденської газети «Die Zeit» (№ 1049 від 27 серпня 1905 року), І. Франко називав новотворені пісні «казковими квітами вічно свіжої народної поезії» [212, с. 97] і прагнув з'ясувати, що є консервативним, а що – рушійним елементом у творенні народної пісні і як впливає на оформлення тексту своєрідний тип народного мислення, міра його суспільного життя, національна та соціальна свідомість. На прикладі найновішої пісні про Галицький селянський страйк, записаний студентом університету в с. Бураківка Чортківського повіту від селянина Матія Дмитрика, І. Франко назвав особливі ознаки пісень цього жанру, зробивши висновки про зміст і форму. Виявляється, що новостворена пісня, записана *in fragranti* (на гарячому – лат.), за віршовою формою є коломийкою (14-складовий розмір з цезурою після 8-го складу, жіноча клаузула, парне римування). Також дослідник підтвердив реалістичність зображення співанки-хроніки, оскільки факти, зображені у ній, розглядалися під час карного процесу в

тернопільському суді [212, с. 97]. У названій праці вченого йдеться про незначну художню вартість і цікавий спосіб оповідання пісень цього жанру, також дослідник вказує на інші визначальні риси – місцевий характер, деталізацію деяких картин, бідність художніх засобів, правдивість фактичної основи, гостроту емоційного відтворення і сприйняття [212, с. 98–99].

На відміну від І. Франка, М. Драгоманов почав з'ясовувати особливості таких пісень як специфічної групи фольклорних творів. У праці «Дещо про Борислав» (1882) [213] І. Франко, звертаючись до історичних відомостей про місто, розглянув деякі хронікальні пісні як засіб пізнання народної свідомості та характеру, показавши, що у цих творах народ відгукнувся на найбільш близькі хвилюючі події. Вчений сформулював основні критерії перевірення реального факту в народну пісню, згідно з якими «діло» відгукнулося б у пісні. Для цього потрібно:

«1) щоб те діло було йому близьке, дотикало часто його життя, вражувало ненастанно його увагу;

2) щоб воно дотикало не певні вибрані одиниці, але цілу масу народу чи то в цілім краю, чи тільки в певній місцевості, т.є. звівши це на інші слова, щоб діло було більш економічне, ніж політичне;

3) щоб діло те було для народу ясне і зрозуміле [213, с. 142]».

Основна думка вченого – в народній пісні економічні справи, а часто просто господарські, сімейні, знаходили більший відгук, ніж справи політичні, оскільки селянам часто були незрозумілими ті війни, які велися європейськими державами, а також зміни в урядових структурах, територіальні реформи і т. ін. [213, с. 142].

Особливо цінною у дослідженні характерних особливостей новотворених пісень, з нашої точки зору, є праця І. Франка «Жіноча неволя у руських піснях народних» (1882). У розвідці вчений звернувся до з'ясування питання історії коломийкового розміру, яким написано більшість хронікальних пісень, поділяючи їх на дві великі групи – історичні та побутові пісні. Виділив значні групи військових, рекрутських, «про важкі» пригоди деяких полків, про події 1848 року, війну з Кошутом,

панщину та її скасування, опришків, незвичайні сільські пригоди (вбивства дружиною чоловіка і чоловіком дружини тощо) і т.ін. [214, с. 99].

Учений наголосив, що праця «Жіноча неволя в руських піснях народних» – це також прагнення пізнати характер, погляди й поетичний талант народу, який так яскраво викристалізовується в народній пісні [214, с. 127]. Детальніший аналіз «Пісні про Шандаря», яку І. Франко дослідив у різних варіантах, унаочнює, як, транслуючись із уст в уста, видозмінюється, відшліфовується уснопоетичний твір, поступово втрачаючи несуттєві описи та концентруючись на важливих картинах і деталях. Так триває процес формування фольклорної традиції, фольклорного тексту. З характерних ознак нової пісні І. Франко виокремлює її «локальний» характер, а також наявність «провінціалізмів», при втраті яких пісня стає давнішою і переходить з однієї місцевості до іншої. Надзвичайно цінним для дослідження вчений вважає знаходження пісні на етапі «*in statu nascendi*», тобто в найновішій фазі [214, с. 138]. Вчений здійснив тематичний аналіз хронік. Серед новостворених пісень автор розрізнив: народження покритою дитини; тяжке життя невістки у свекрушиній хаті; заміжжя за п'яницею; вбивство чоловіком дружини за намовою коханки; фізичне знування чоловіка над жінкою; вбивство п'яниці-коханця за намовою жінки; вбивство чоловіком коханця дружини та ін.

Отже, І. Франко виділив найхарактерніші ознаки співанок-хронік із вказівкою на похибки, оскільки твори щойно написані і не встигли ще «відшліфуватися», та згрупував їх за тематичним принципом. Науковець вважав дослідження цих текстів важливим завданням фольклористики, оскільки вони розкривають проблему творення народної пісні та роль індивідуального авторського начала в ній [214, с. 139].

Розвиваючи наукові пошуки своїх попередників, В. Гнатюк вказав також на невисоку художню вартість новостворених пісень, і вважав їх цінними завдяки змісту [52, с. 79]. Прагнучи пізнати психологію народу, його історію, творче обдарування, традиції й

побут, фольклорист аналізує емігрантські пісні. Кінцеві результати надруковані в 5-му томі Етнографічного збірника (1898) [81, с. 238–248] у праці «Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності».

Розглянувши новотворені пісні видання В. Шухевича «Гуцульщина» (1902), В. Гнатюк деякі з них вважав не вартими уваги щодо представлених подій, які ніколи ніякої сенсації не викликали [52, с. 87]. Навіть торкнувшись проблеми походження пісень-хронік, учений повернувся до питань, пов'язаних із шляхами відтворення у фольклорному тексті реалій життя і вважав недоцільним порівнювати деякі новотворені пісні з думами (наприклад, пісню про бараболю). Цінність пісень-хронік, незважаючи на їх молодий вік, не поступається козацьким пісням. Відомий фольклорист зауважив про деякі відмінності (особливо форми) аналізованих текстів, творених галицькими і угорськими русинами; аналізуючи цикл емігрантських пісень, прагнув дійти висновків про реальні причини еміграції й краще пізнати побут емігрантів.

Новотвори як феномен художньої творчості розглянув у своїх працях і Ф. Колесса, який доволі детально простудіював поетику цих творів, порівнявши її з поетикою давніх пісень та захоплюючись яскравими реалістичними картинами живої дійсності й реальним сільським життям [104, с. 58]. Науковець приділив багато уваги пісенному паралелізму, зауваживши про типовий розвиток традиційних образів та зворотів (*loci communes*) й новоутворених формул, нових підходів у зображенні того чи іншого предмета або явища [104, с. 50].

Таким чином, українська фольклористика XIX – початку XX ст. досить детально розробивши теорію пісенної новотворчості, а також, створивши певну джерельну базу для подальшого дослідження пісень цього жанру, доволі епізодично розглядала проблеми поетики, які потребували більш широкого та всебічного вивчення.

Порушені проблеми вирішували у своїх дослідженнях сучасні українські фольклористи, серед них: Н. Шумада, С. Грица, О. Дей, Г. Сінченко, В. Гнатюк та інші. О. Дей надавав особливого

значення феномену драматичного у співанці-хроніці, вважаючи інтерес до пісень цього жанру одночасно взаємопроникаючою напругою співчуття й переживань аудиторії. Поетична інформація, втілена у співанці-хроніці, підсилює експресію, викликану живими враженнями від подій. Тексти порівняв з думою, баладою, історичною піснею, вважаючи акцент на драматичній долі конкретної людини типовою рисою жанру. Хронікальна пісня насамперед зображує події в психологічно-побутовому ключі, тому творець повинен не лише особисто пережити якусь виняткову подію, а й безпосередньо бути обізнаним з її суттю в усіх деталях [69, с. 16]. Головним ідейним лейтмотивом дослідник уважав внутрішній протест проти неприродної смерті, обстоювання думки про те, що кожна людина унікальна, неповторна і життя її безцінне. В контексті поезики лірики загалом і співанки-хроніки зокрема О. Дей називає основні компоненти типової композиції співанок-хронік:

стереотипний заспів, зачин у канонічних типах:

а) звернення виконавця до слухачів переважно з проханням послухати співанку;

б) повідомлення про «звістку», «новину», «неславу», «біду», «пригоду»;

в) малюнок-паралелізм із навколишньої природи часто з символічним образом вісників – зозулі, ластівки, церковних дзвонів, тощо;

2) виклад сюжету з використанням властивих переважно цьому жанру епічних кліше – готових сюжетних блоків та цементуючих рядків – паралелізмів;

3) лаконічний або розгорнений фінал [69, с. 29].

На відміну від Ф. Колесси, який вважав образ зозулі «надуживаним до скучності», у зачині та в усій канві твору О. Дей вказував на традиційний рядок із використанням образу птаха, який не лише служить збереженню ритмічної структури твору, а й виконує певну комунікативну роль, надаючи повільності та епічності розповіді, а також дає змогу авторові зберегти хронологічну послідовність у викладі подій. У передмові до

академічного видання «Співанки-хроніки» (1972) вчений також наголошував про особливості мовної організації співанок-хронік, зосередивши увагу на граматиці безсполучникового твору, побудованого однорідними реченнями.

О. Дей зазначав, що у співанці-хроніці як особливому жанрі фольклору, індивідуалізація та способи типізації стали одними із критеріїв жанру фольклору. Зокрема, на думку дослідника, індивідуалізація переважно зводиться до розгорнутого біографізму героя. Тексти хронікальних пісень містять фіксацію справжнього імені, опису життя, хвороби, трагічної загибелі тощо. На відміну від балади, у співанці-хроніці головним є не переживання, а сам факт, подія, виняткова за своєю суттю [69, с. 19].

Отже, дослідник досить чітко окреслив параметри жанру:

- 1) злободенність змісту (художнє відтворення конкретних життєвих драматичних й трагічних випадків та подій);
- 2) певна індивідуалізованість героя, розгорнений біографізм;
- 3) натуралістичність зображення окремих моментів та епізодів події;
- 4) реалістичність картин;
- 5) вказівка на авторство (сфрагіада) у ряді співанок;
- 6) певна спорідненість щодо об'єктів зображення (у співанках про драматичні й трагічні події);
- 7) хронікальність відтворення живої дійсності;
- 8) належність речитативних хронік до тетрахорднодіатонічної системи;
- 9) відсутність фантастики як типової риси;
- 10) трьохчастинна композиція (зачин, основна частина, фінал);
- 11) зв'язок із традицією;
- 12) наявність нових засобів гармонічного мислення;
- 13) зв'язок із думами, голосіннями, баладами, коломийками;
- 14) новелістичний характер;
- 15) формульність фіналів (наявність стереотипних заключних звернень співця до аудиторії);
- 16) фактографічність;
- 17) великий обсяг тексту (двісті й більше віршованих рядків);

18) стильова автономія співанок-хронік [69].

Дослідник розглянув поетику співанки-хроніки, однак деякі моменти залишились висвітленими досить побіжно. На нашу думку, недостатньо розкрита суть драматичного елемента у хронікальній пісні, особливостей використання діалогу та монологу, розкриття основних образів твору.

С. Грица зосередила увагу на реалізмові хронік, вважаючи його сутністю органічного зв'язку образної системи, поетичної та музичної мови з етнографічною специфікою. Дослідниця надавала великого значення ролі творчої індивідуальності у виникненні та побутуванні співанок-хронік; щодо поетичної системи зауважила на створенні не надто звеличеного світу [59, с. 113].

Проблеми народнопісенної новотворчості досліджував сучасний фольклорист В. Гнатюк у кандидатській дисертації «Українські народні соціально-побутові пісні-новотвори Гуцульщини повоєнної доби» (1992) [53, с. 10–15], у якій зробив спробу систематизації теоретичного матеріалу з проблеми пісенної новотворчості XIX – поч. XX ст., зосередивши увагу на проблематиці жанру. Зокрема, він акцентував увагу на моментах обговорення проблеми невичерпності народної творчості. Вчений зосередився на вивченні змістового наповнення пісень, зокрема й пісень-хронік, а також проблемах фальсифікації пісенних текстів у радянський період. Питання поетики й авторства пісень розглянуті лише частково. Цінність роботи полягає у використанні сучасних текстів співанок-хронік, записаних як самим автором, так й іншими збирачами усної народної творчості.

Серед жанрових домінант, які окреслюють фольклористи XIX – поч. XX століття, можна назвати такі:

1) локальність характеру (І. Срезневський, В. Гнатюк, Ф. Колесса);

2) пов'язаність із традиційною народнопісенною творчістю (Я. Головацький, Ф. Колесса, І. Франко, В. Гнатюк);

3) специфічність кола художніх засобів, властиве особливостям художнього мислення простих людей (М. Драгоманов, І. Франко, Ф. Колесса, В. Гнатюк);

4) реалістичність змісту, вірність фактичної основи (М. Драгоманов, І. Франко, Ф. Колесса, В. Гнатюк).

5) деталізація описуваних подій (І. Франко, Ф. Колесса);

6) домінування коломийкового розміру (Я. Головацький, О. Кольберг, О. Потебня, І. Франко, В. Гнатюк, Ф. Колесса);

7) наявність локальних рис у мовному оформленні (діалектизми) (І. Франко, В. Гнатюк, Ф. Колесса);

8) стрункість композиції твору – зачин, основна частина, фінал (В. Гнатюк, Ф. Колесса);

9) фактографічність (Ф. Колесса);

10) творення «по гарячих слідах» подій (І. Срезневський, І. Франко, Ф. Колесса, В. Гнатюк);

12) наявність нових формул в художньо-стилістичному наповненні (Ф. Колесса).

Пісні, які в цьому дослідженні називаємо співанками-хроніками, дослідники фольклору XIX – початку XX століття називали пісенними «новотворами», «новими піснями», «новоутворюваними», «новозложеними». Отже, помітивши специфічні риси творів жанру, що формувався в народнопісенній творчості, дослідники все ж таки не мали єдиної термінології та єдиних визначень щодо характеристики аналізованих пісень. Ближче з усіх до їх визначення як особливого жанру українського фольклору підійшов Ф. Колесса: «В порівнянні з давніми піснями, що виявляють часто схематичність і фрагментарність у зображуванні подій, новотвори <...> визначаються більш логічним пов'язанням частин, докладністю й повнотою, рідко зустрічаються тут пропуски й люки, які треба б доповнити уявою. Замість типових ситуацій і шаблону в описах, як се буває в давніх епічних піснях, вражають нас у новотворах реалістичні сцени, схоплені з живої дійсності [108, с. 58]».

О. Дей доволі детально окреслив коло домінантних рис співанок-хронік, у деяких аспектах приймаючи теоретичні висновки В. Гнатюка та Ф. Колесси. Надзвичайно важливим є і те, що О. Дей уперше надав визначення жанру співанки-хроніки: «Співанки-хроніки, яких нерідко й самі співаки звать «великими

гуцулками», а в окремих районах – «новинами» – це довгі віршовані твори, виголошувані у формі рецитації, які з усіма подробицями оповідають про конкретні місцеві події переважно трагедійного характеру, з точною вказівкою імен учасників, місця і в багатьох випадках часу події. Такі твори об'єднані спільністю поетичної системи, побутової функції, форм виконання і ритмомелодійного складу [71, с. 15]». Як специфічний епічний жанр, співанки-хроніки відображають тільки «свій» бік дійсності, мають визначену сферу об'єктів зображення, яка теж посилює структурні жанротворчі елементи. Такі тексти є продуктом територіальної традиції Карпатського регіону, характерна особливість якого – певна відокремленість від загально-українського історичного (отже, й похідного від нього фольклорного) процесу, тривале збереження форм замкнутого натурального життя й господарювання [71, с. 5]. Водночас О. Дей запропонував таку класифікацію пісень-хронік: а) співанки-хроніки з історичною підосною; б) соціально-побутові; в) родинно-побутові [71, с. 9].

Розглянувши тексти пісень зі збірок Ж. Паулі, М. Врабеля, Вацлава з Олеська, можна помітити, що деякі з них оповідають про нові події (відкриття школи в селі, вибори, шахрайство судової влади і т. ін.), тобто основна їх функція – інформативна, на чому й наголосив О. Дей. Описувана в них подія – нова, сенсаційна, з докладною інформацією про неї. У збірці М. Драгоманова «Нові українські пісні про громадські справи» (1881) аналізуються пісні, які розповідають про скасування панщини, злидні селян і т. ін. Емігрантські пісні, вміщені В. Гнатюком в «Етнографічному збірнику» детально оповідають про подорожі до далеких американських берегів, умови праці на чужині, повернення додому і т. ін. На нашу думку, визначення О. Дея хоча й охоплює коло основних жанрових домінант співанки-хроніки, за логікою обґрунтування більшою мірою може бути застосоване до пісень, які дослідник називає родинно-побутовими новинами. Саме у цьому різновиді творів домінуючим є опис трагічних подій особистого характеру. У поданому визначенні та структурі

розміщених циклів пісень у виданні «Співанки-хроніки» можна віднайти певні протиріччя, що й помітив рецензент Ф. Погребенник, який цикл співанок-хронік «Гуцульський рік» вважає не співвідносним з означеними критеріями жанру [165, с. 98].

Як бачимо, у визначенні О. Дея найперше вказується драматичний і трагічний характер події. Однак нам видається ближчим окреслення у співанці-хроніці В. Гнатюком «сенсаційної» події, тобто такої, яка є новою, особливо цікавою, хвилюючою для людей певного регіону, а інколи й цілого краю. А сенсаційний – це не завжди драматичний. Отже, тематичне коло співанок-хронік набагато ширше, ніж опис трагічних випадків сімейного життя, що й можна помітити із текстів віднайдених нами співанок-хронік і у збірках кінця XIX – початку XX століття, і в сучасних. Наприклад, у збірці Я. Головацького (1878) знаходимо невеликі за розміром пісні про опришків. Такі пісні є і в збірці О. Кольберга (1883), М. Врабеля (1900). Можливо, тексти не повністю збереглися, а, можливо, вони й не існували великими за обсягом, як і ті, що мають різний віршований розмір, у тому числі і 12-складовий (що й помітили І. Франко, В. Гнатюк, Ф. Колесса).

У зв'язку із вищесказаним пропонуємо таке визначення: «Співанки-хроніки – це твори специфічного жанру українського фольклору, які з усіма подробицями зображують сенсаційні конкретні події живої дійсності. Їх іманентними рисами є: стрункість композиції, фактографічність, хронікальність, натуралістичність зображення, наявність локальних рис, домінування коломийкового розміру. Основні функції творів – інформативна, комунікативна, психологічна, естетична та практично-виховна». Отже, взявши до уваги наведені вище основні особливості змісту, форми, функцій співанки-хроніки як жанру, ми виділили предмет нашого дослідження.

Здійснений аналіз праць І. Срезневського, М. Драгоманова, І. Франка, В. Гнатюка, Ф. Колесси, О. Дея, С. Грици, Н. Шумади надав можливість з'ясувати основні параметри форми й змісту співанок-хронік, їх найважливіші способи функціонування. Ми звернули увагу на недостатній аналіз категорії драматичного, а

також особливостей поетики творів цього жанру в цілому. Хронологічно-тематичний принцип, запропонований О. Деєм, уможливив внести деякі штрихи у визначенні поняття «співанка-хроніка».

Методологічною базою нашого дослідження стали наукові праці І. Срезневського, О. Потебні, І. Франка, М. Драгоманова, В. Гнатюка, Ф. Колесси, О. Дея, С. Грици та ін. У загальних теоретичних висновках цієї роботи синтезовано знання про специфічну форму, зміст, основні домінанти та функції співанки-хроніки як жанру українського фольклору. Теоретичною основою дослідження є праці фольклористів XIX – початку XX ст. і наукові розвідки сучасних. Текстуальна робота велася за збірками Вацлава з Олеська, Ж. Паулі, Я. Головацького, О. Кольберга, М. Врабеля, В. Гнатюка, Ф. Колесси та ін.

РОЗДІЛ 2

ПОЕТИКА СПІВАНКИ-ХРОНІКИ

2.1. Походження співанок-хронік та їхні основні функції

Епічна хронікальна пісня як специфічний жанр українського фольклору в усій сукупності поетичних засобів втілюється у підпорядкуванні певній меті – правдиво, детально відтворити конкретні життєві події. Поетична система твору насамперед співвідноситься з її функціями – інформативною, комунікативною, психологічною, естетичною, дидактичною. Трансмісія у цьому жанрі фольклору має комплексний характер: здійснюється і через слово, і через мелодію. Чим талановитіший автор-виконавець, тим яскравіше вимальовуються картини недавніх і давно минулих подій. Динаміка життя, відтворена при виконанні співанки-хроніки, антропологічних і просторово-часових вимірах більш прискорена, ніж у давніших піснях. Механізми комунікації у хронікальній пісні невіддільні від представлення часу і простору як специфічних категорій, завдяки відкритості їхнього семантичного наповнення породжується ефект локалізації у вигляді хронології подій, наявності топонімів, антропонімів. Відтак синхронний аналіз явищ, описуваних у пісні-хроніці, тісно пов'язаний з географічною картою етносу, умовами життя, а також специфікою етно-географічного регіонування, відповідним рівнем соціально-економічного розвитку [7, с. 8].

Розглянувши об'ємні тексти співанок-хронік із центруючими реальними фактами з життя конкретних представників конкретного середовища, можна помітити їх безпосереднє наслідування традиції, на яку зорієнтована й певна новація. Навіть канонізовані традиційні елементи не можуть залишатися незмінними, оскільки перебувають у процесі постійної трансмісії. Хоча питання походження співанки-хроніки в українській фольклористиці залишається малодослідженим, їхній аналіз у сфері жанру українського фольклору розкриває проблему творення

народної пісні. Сучасні дослідники (О. Дей, С. Грица) вважають, що такі епічні пісні створювалися в Україні вже у XVI – XVII ст. і відрізнялися вони від інших пісень хронологічною послідовністю викладу деталізованих подій історичного та побутового характеру. Для них є характерними конкретні вказівки на місце дії, наявність справжніх імен, особлива структура із характерними зачинами та фіналами. Однак робити висновки про жанрову єдність таких творів немає можливості, оскільки це досить об'ємні тексти і більшість із них не дійшло до записувачів у своєму первісному вигляді (деякі збереглися у записах XIX ст.) [10, с. 12].

У залежності від об'єкта зображення та характеру конфлікту хронікальні пісні дослідники фольклору XIX і XX ст. включали до різних жанрових груп: дум, балад, історичних та родинно-побутових пісень.

О. Дей вважав, що відповідний жанр починає кристалізуватися вже під кінець XVIII ст. Сама назва пісень відображає їх хронікеський характер та регіонально-етнографічну специфіку, оскільки у Карпатському регіоні термін «співанка» переважає над терміном «пісня». Дослідник жанрової специфіки народної пісні Карпат і Прикарпаття Г. Сінченко, на відміну від О. Дея і С. Грици, вважає співанки-хроніки «не окремим жанром епічної поезії, а різновидом жанру співанки, яка відома на цих землях [20, с. 41]». Ніяк не аргументуючи свої висновки, Г. Сінченко погоджується з тим, що великі епічні пісні не можна відносити до однопісенок, оскільки вони мають документальний характер і великий вплив у певних місцевостях, де особливо переконливо сприймаються одразу ж після виняткової події. Перед автором-виконавцем постає важливе завдання: якнайточніше, найдетальніше передати побачене, втіливши всю свою майстерність і талант, та наслідуючи місцеві традиції, але кожен раз додаючи нові елементи із самого життя [20, с. 41].

Варто зауважити, що сюжетно-тематичне коло співанок-хронік, пов'язане із особливостями суспільного та побутового життя Карпат й Прикарпаття доволі широке. Умови життя певного середовища сформували й відповідний модус мислення, який

втілюється світоглядними орієнтирами життя й творчості та акумулює в собі відповідну трансмісію у фольклорному процесі. Особливо важливим фактором образної та стилістичної типізації був міцний ідейний зв'язок співанок-хронік із традиціями творення давньоруського та українського героїчного епосу. Одночасно спостерігається і спорідненість з усією системою поетичного та музичного мислення народу Карпатського регіону.

Говорячи про проблему творення тексту співанки-хроніки, постає, на нашу думку, питання відтворення й передачі, а також збереження фольклорних текстів. Вирішуючи його, необхідно врахувати досягнення досліджень проблем психології творчості. Відтворення тексту – це складна і в багатьох випадках неясна психолінгвістична проблема. І тому досі залишається нез'ясованим, яким чином текст зберігається в пам'яті людини між двома актами виконання (чи між сприйняттям тексту і його відтворенням).

Б. Путілов із цього приводу зазначав, що процеси життя етносу подібні до фольклорного процесу взагалі, який, в принципі, безособовий та несвідомий, і до нього не можна застосувати критерії, які підходять для аналізу актів індивідуальної творчості [19, с. 185].

Процес творення співанки-хроніки пов'язаний насамперед із психологією людини, її здатністю відтворити у свідомості минуле в сучасному, все те, що найважливіше у житті. Досліджуючи цей процес І. Франко писав про необхідність передумов відтворення факту у тексті пісні, «щоб те діло було йому близьке, дотикало часто його життя, вражувало ненастанно його увагу [22, с. 142]».

При психоаналітичному підході до мистецтвознавства сучасні філософи стверджують про двоступеневість створюваного митцем тексту, оскільки в процес залучаються дві базові реальності. Перша реальність – власне зміст цього тексту – герої та їх дії, тобто сюжет, який відтворює життя. Дійсно, текст у цьому значенні відтворює і зовнішній, і внутрішній світ художника, в якому митець усвідомлює свою внутрішню сутність. Друга реальність – це особисте життя митця і його проблеми, які так чи інакше несвідомо відтворені у цьому тексті [11, с. 139].

У процесі творення співанки-хроніки надзвичайно важливою є абетка глибинної психології людини, що стосується переживань і стосунків суб'єкта та об'єкта. Г. Гегель трактує ці питання у «Філософії духу», висловлюючи думку про те, що душа «викидає з себе не належну до її тілесності сутність своєї субстанційної тотальності в якості світу об'єктивного. Досягнувши цієї мети, душа виступає в абстрактній свободі свого «я» і стає свідомістю [5, с. 131–132]».

Важливим у співанці-хроніці є комунікативний аспект, який визначається силою психологічного впливу на слухача. Істотним провідником комунікативного акту є феномен переживання, оскільки слухач сприймає повідомлення про трагедію як виняткову подію у житті близьких людей. Ця подія торкається його життєво важливими проблемами: з'ясуванням сутності життя і смерті, особливостями взаємовідносин людей, впливу соціальних умов життя і т.ін. У процесі виконання співанки-хроніки утворюється єдиний потік людських емоцій. Композиційний принцип повтору фраз або фрагментів розповіді служить упорядкуванню фольклорного тексту, а також безпосередньо підкреслює основний зміст твору, загострює увагу слухача, експресивно впливаючи на нього.

Розглядаючи проблеми походження співанки-хроніки, неможливо обійти її генетичне поєднання із деякими пісненими жанрами Карпатського краю. Особливо це стосується зв'язків із народними віршами, які творяться виключно коломийковим розміром та відрізняються від хронік способом виконання, композицією та психологічним підґрунтям. Трансмісія фольклорної традиції виявилася через циклізацію коломийок однотипної тематики до виникнення епічного жанру певної території. Схоплені із живої дійсності епізоди у коломийках трансформувалися у широкі колоритні полотна життя, сповненого драматизму. У деяких фольклорних збірках знаходимо коломийки, подібні до зачинів пісень-хронік й близьких до них за змістовим наповненням [17, с. 160–162].

Як відомо, більшість хронікальних пісень складена дистихом $(4 + 4 + 6) 2$, який властивий і карпатським коломийкам. С. Грица вбачала у багатьох зв'язках хроніки з коломийкою, що формує уявлення про світ у стислій формі епіграми, глибинний синтез стародавніх фрагментарних висловів із об'ємними епічними творами [7, с. 115]. На думку дослідниці, вже сам мелос так званих говіркових пісень-хронік веде до витоків епічного виконання, а також надає своєрідний матеріал для безпосереднього дослідження онтогенезису [7, с. 180].

Варто згадати і про голосіння, які сучасні фольклористи вважають ключовим жанром для осмислення генезису, стилю, поетики українських дум та епічних пісень. Деякі цикли невольничих пісень і дум та їх тематичні групи (пісні про смерть козака в степу, чумака в дорозі, вояка у чужому краї, тугу за батьківщиною) походять саме із голосінь і зберегли цей зв'язок на всіх етапах їх функціонування [18, с. 145].

Співанки-хроніки із залученням елементів голосінь можна, на нашу думку, вважати відкритими системами, оскільки ці тексти мають здатність включати у свою структуру і нові сегменти, відповідно пристосовувавши їх до законів поетики цього жанру. Психологічний вплив голосінь, як і епічних хронікальних пісень, надзвичайно важливий. Голосільниці розжалоблювали слухачів – учасників ритуалу, – їхні сльози повинні були очистити душу померлого від гріхів. Важливою для голосінь є обрядова ситуація, тобто психологічний настрій самих голосільниць.

Історія культури доводить, що плач (як універсальна категорія) – фізіологічна реакція на щось незвичайне, непередбачуване, неприродне у житті – є виявом безпосередніх форм поведінки людини у різноманітних життєвих ситуаціях. Деякі дослідники вважають, що плачу (як формі вияву людських почуттів) передував крик, який був виявом самозахисту, оскільки міг полегшити біль, страждання людини [4, с. 260]. Відомий філософ К. Леві-Стросс уважав, що втілення своїх почуттів у музиці відкриває особистості її природні, фізіологічні корені, а соціальні корені відкриває міфологія [13, с. 30].

За своєю природою голосіння – лірико-драматичні твори, оскільки вони є органічним злиттям імпровізації й традиції, яка своїм корінням сягає в далеке минуле, визначаючи архаїчність багатьох фрагментів голосінь та вирізняючи подібність поетичних формул, образів, стилістики, музичних інтонацій у різних народів [9, с. 187].

На нашу думку, трансмісія фольклорної традиції, засвоївши елементи голосінь, знайшла своє втілення у часово-просторових аспектах співанки-хроніки. Проекція світу почала виокремлюватися не лише у вияві безпосередньо емоцій і своїх вражень від факту смерті, але й в епічному елементі, де основним було з'ясування сутності означуваної події, розпізнання винуватців трагедії, а також філософське осмислення дуалістичної єдності буття – небуття [17; 18].

Незвичайна, трагічна за суттю подія, обов'язково викликає у людини переживання. Це пов'язано із входженням у внутрішній життєвий простір невідомої частиною світобудови, доводячи його до відповідності новій картині світу, означеної новим соціальним статусом [1, с. 195]. Мистецький рівень голосінь досяг свого найбільшого розквіту у період, коли оплакування було невід'ємною частиною ритуалу (поховання та поминання покійника), що було пов'язано із сакральною функцією. С. Мишанич зауважив про неможливість достатнього наукового обґрунтування вказати на межу переходу в Україні від професійного виконання до індивідуального, оскільки писемні пам'ятки X– XII ст. засвідчують саме останній різновид. Однак, як зауважують дослідники голосінь, звичай наймати голосільниць зберігся і до нашого часу [16, с. 146]. Щодо проблеми походження співанок-хронік, то і тут доречно звернутися до генезису голосінь. Як засвідчують фольклористи, уже в найдавніших зразках досить виразно окреслюються дві частини: лірична (з наріканням на біду і звертанням до покійника) та епічна (спогади про чесноти, добрі справи та характер небіжчика). Зазвичай епічна частина імпровізувалася.

Розглядаючи генезис голосінь як фольклорного жанру, можна реконструювати певним чином і процес творення співанки-

хроніки. За свідченням С. Мишанича, уже в давню епоху вони починають відходити від поховального обряду і звучать тільки на поминках за покійником. Такі пісні багато в чому відрізнялися від похоронних голосінь, оскільки час дав змогу переосмислити подію, зафіксувати найважливіше, суттєве, і на перший план виступає епічна частина. Співанка-хроніка як жанр фольклору передбачає втілення її інформативної функції. В основі твору – факт із життя конкретної людини, де з усіма подробицями описано події, місце, час і названо імена учасників.

З-посеред елементів голосінь у співанці-хроніці можна віднайти не лише висловлення туги за близькою, дорогою людиною, але й за рідною домівкою, селом, батьківщиною. Це стосується, наприклад, хронікальних пісень про еміграцію. «Поборовши всякі перепони, – пише В. Гнатюк, – емігрант прощається з родиною, сусідами, знайомими, рідним селом, сідає на залізницю і їде. Переїхавши границю, прощається з рідним краєм, за яким він вічно буде тужити, хоч примушений його покидати. Він їде до моря, сідає на корабель і по довгій дорозі прибуває до пристані вже в новім світі. І краї, й люди, яких бачить дорогою, не уходять його уяви, і він дає їй вираз у пісні [6, с. 91]».

Відтак, співанка-хроніка увібрала в себе значну кількість народнопісенних образів, серед них – образ зозулі. Зокрема, це стосується і пісень про опришків, що «мають характер льокальних (місцевих) новотворів, невідглажених і невиспіваних [12]». І. Франко, говорячи про новоутворені хронікальні пісні, вказує на «своєрідну точність зображення». У цих піснях, як і в голосіннях, з усією безпосередністю вилилася вся душа народу, страждання, біль, туга. Автор співанки, за свідченням дослідника, хоче «оповісти правду, як він її бачив, перетерпів і зрозумів [22, с. 99]».

Увібравши елементи голосінь, епічні хронікальні пісні опівають, зазвичай, події родинного й особистого життя, насамперед життєві конфлікти, часто саме на любовному ґрунті, і з кривавим закінченням. Варто зауважити, що співанки, за свідченням Ф. Колесси, подекуди користуються здавна

виробленим особливим поетичним стилем, у якому відбивається світогляд авторів [12, с. 51].

Однак, крім традиційних образів і зворотів у співанках-хроніках, можна помітити й чимало нових підходів у трактуванні того чи іншого явища, предмета, сутності людини та її життя. Сучасні дослідники припускають існування екзистенційних суджень фольклористичного опису, які і є безпосередніми переказами свідчень інформанта для того, щоб краще зрозуміти механізми творення універсальних суджень у фольклорі. Еквівалентом їх форми виразу може бути пряма мова інформанта, а особисті пісні як знаки соціального статусу зазвичай створюються виконавцями у межах стилістичних норм, які характерні певній сімейній, родовій чи територіальній групі [2, с. 205].

Принципи народнопісенного текстотворення словесного мистецтва передбачають безпосереднє виконання з метою тривалого естетичного впливу на людей, де важливим є естетична наповненість епічної співанки. Колоритні образи твору, картини природи, діалоги та монологи дійових осіб, виклад описуваного факту має неабиякий естетичний вплив на аудиторію. Фольклорний твір, як відомо, твориться на основі такого типу мовлення, який здатний забезпечити його існування у власне вербальних засобах. Окрім цього, автор здійснює величезну роботу не лише над змістовною наповненістю твору, але й над удосконаленням його естетичної форми [3, с. 11].

Сучасна дослідниця фольклору С. Артеменко наголошувала, що вивчення матеріалу народної пісні виявляє наявність у текстах, відносно цілісних у змістовому плані, фрагментів тексту певних розмірів і характеру, які утворюються кількома безпосередніми предикативними одиницями. В умовах паратактичного зв'язку одиниць та пріоритетності конструкцій таких типів організуючою ланкою стає функціональна спеціалізація частин тексту, а функціональність предикативних одиниць у пісенному творі має відповідно стійкий характер [3, с. 25].

Наприклад, образ зозулі, який у голосіннях був втіленням туги, журби, горя, раптової руйнації життєвої гармонії, влітається

у текст співанки і набуває особливого значення у процесі творення. Речення і фрагменти зі згадкою про зозулю набувають ознак предикативних одиниць і виконують певні стилістичні функції. Такі повтори несуть особливе комунікативне значення. Акцентуючи увагу слухача на важливих моментах описуваної події, вони загострюють враження, сповільнюють час від часу розповідь, аби перейти знову й знову до більш виняткових епізодів та кульмінаційних моментів.

Є підстави стверджувати, що великі за обсягом хронікальні пісні за своїм походженням близько стоять до дум. Особливо це стосується структури твору, оскільки співанки, як і думи, мають чітку будову: зачин, основну частину та фінал. Значне місце у хроніках, як і в думах, займає дієслівна рима. Подібність виявляється і у способі виконання, оскільки в них наявні речитативні форми. Дослідники вказують на деяку трафаретність художньої форми епічних співанок, однак саме вона відкриває можливості якнайповніше втілити свої творчі амбіції авторами пісень. Імпровізація – важлива риса цих творів, яка надає їм певної близькості, але кожен автор-виконавець імпровізує по-своєму в межах відповідної традиції.

Дослідниця мелосу епічних пісень С. Грица акцентує увагу на мовній інтонації, яка у хроніках настільки суттєво впливає на мелодичну, що остання подекуди починає переходити у щось середнє між співом та говорінням. Саме в нюансах виконання, здавалося б, нескладних мелодійних композицій епічної хронікальної пісні, у яких своєрідно відображена пластичність і гармонія, притаманна народному виконанню, секрет емоційного впливу на слухача. Мелос «говіркових» співанок-хронік відкриває шлях до витоків епічного виконання [8, с. 180].

Однак процес трансформації жанру хронік дає можливість помітити, що за межами Карпатського краю ці пісні починають втрачати певні риси чистого епічного стилю. Деякі хроніки, коротші за формою і без спеціального інформативного наповнення, починають більше наближатися до баладного жанру. Стиль цих пісень від епічного речитативного починає наближатися до розспівного [8, с. 181].

Подекуди, маючи спільне із мелодією, балади та співанки-хроніки відрізняються одна від одної. Звичайно, за змістом епічні співанки глибше пов'язані з реалістичними тенденціями у передачі подій, фактів із життя конкретних людей. У центрі співанки – факт, а в баладі на перший план виступає емоційне начало, художній вимисел, фантастика, типізація образів і картин життя. Сам характер народної героїки виходить за межі фольклорної балади. Співанка, як і балада, вирізняється дидактичною функцією (зображення зла, байдужості, безглуздості вчинку, застереження від нерозсудливих дій).

На межі входження в семіотичний простір, пов'язаний із різноманітними трансформаціями, текст співанки-хроніки набуває додаткового семантичного навантаження. Система кодів, що створює семіотичну особливість автора тексту та його інтерпретатора, не буває ідентичною. Виходячи з принципів текстотворення у процесі трансформації, зміст тексту містить можливості для інтерпретацій. Оскільки, за спостереженням Ю. Лотмана, художній текст не може інтегруватися однозначно, то в ньому множинність тлумачень починає пропускатися крізь іншу полісемантичність, що й призводить до нового моменту можливих інтерпретацій і нового наростання змістових наповнень [14, с. 98–99]. Через розкриття деталей трагічної смерті людини співанка-хроніка веде до переосмислення сутностей життя, співставлення сенсів у дилемі буття – небуття, пізнання себе як людини, свого внутрішнього «я» у порівнянні з іншими представниками соціуму.

Як свідчить аналіз текстів епічних хронікальних пісень, деякі з них містять фінал із розгорнутим ліричним відступом, де надається оцінка описуваного випадку, висловлюються повчання слухачам. Отже, закінчення у співанці-хроніці є втіленням практичної моралі з відповідними елементами виховання, порад слухачам, напутнім словом близьким, сусідам або й взагалі нащадкам.

Таким чином, співанка-хроніка у процесі текстотворення, наслідуючи традицію, успадкувала найкраще з поетичного арсеналу народної пісні, увібрала в себе елементи голосіння,

трансформувалася у вигляді речитативних мелодій, поєднуючи особливі риси балади і думи. Система поетичних засобів співанки-хроніки спрямована на забезпечення її основних функцій: інформативної, комунікативної, психологічної, естетичної, практично-виховної. Співанка-хроніка, на відміну від балади і думи, зображує конкретні долі конкретних людей, з усіма подробицями розкриваючи сутність трагічних випадків. Фактографічність стилю зумовила у цьому жанрі деяку натуральність картин. Твори відповідного жанру мають особливе пізнавальне значення – прагнуть розкрити специфіку складних людських взаємин, особливості кризи особистості, шляхи самозахисту в певних ситуаціях, підходять до осмислення буття і небуття, долі і смерті як важливих категорій у пізнанні світобудови взагалі.

2.2. Комунікативний аспект співанки-хроніки

Усі художні засоби у співанці-хроніці підпорядковані певній меті – правдиво і переконливо подати факт, винятковий за своєю суттю. Дії героїв твору завжди комунікативні, оскільки в центрі розташований суб'єкт – ініціатор руху. Комунікативні дії стосуються кількох суб'єктів, які за допомогою вербальних або невербальних засобів встановлюють між собою певні стосунки.

Кожне фольклорне висловлювання сприймається як своєрідний об'єкт, що перебуває в динаміці, у постійних видозмінах. Варто зауважити, що висловлювання є відповідним знаком різноманітних змін, що відбулися. У зв'язку з цим усі динамічні характеристики фольклорного висловлювання розкривають і його загальне семіотичне значення. Беручи до уваги кожне фольклорне висловлювання із включенням у певну соціальну дію, значення являє собою своєрідний механізм переходу від позицій внутрішніх переконань до позицій зовнішніх дій. У процесі руху механізмів створюється мотиваційна структура, яка об'єднує усі ознаки в єдине ціле. Часово-просторові

елементи, зреалізовані у кожному висловлюванні, являють собою такі конструктивні ланки, зв'язок між якими буває зміщеним і текст стає інструментом, що транспортує «ментальне тіло» з минулого у майбутнє через сучасні події [4, с. 50-51].

На рівні взаємовідносин тексту та аудиторії можна помітити характерну взаємну активність, що виявляється насамперед у намаганні першого уподібнити собі другу, нав'язавши, відповідно, власну систему кодів. Аудиторія відповідає аналогічно. Текст немовби включає в себе образ ідеальної аудиторії з мотивом «свого тексту». Власне, спілкування із співрозмовником можливе лише за наявності деякої спільної з ним пам'яті. Ознайомившись із системою мовних та культурних кодів, можна з'ясувати, на який тип аудиторії певний текст орієнтовано [131, с. 87–88].

Дослідники комунікативного аспекту стверджують, що кожна соціальна дія, яка передуює створенню фольклорного висловлювання, не може бути некомунікативною. Всі учасники комунікативної події об'єднані загальною реальністю слова, яке звучить [4, с. 37]. Е. Левкієвська з цього приводу зазначає, що функціонування «в якості апотропеїв висловлювань, які в повсякденному мовленні служать для того, щоб описувати світ, а не змінювати його, говорить про те, що в сакральній мові у здатності «пристосовувати світ до слів» є такі типи висловлювань, які зазвичай служать для опису світу [123, с. 209]». Зауваження є слухним при розгляді основних функціональних складових співанки-хроніки. Навіть особиста трагедія, втілена у творі, подається у відповідному напрямі і автор прагне піднести її до статусу соціальної (описуючи трагедію як факт, намагається змінити світ). Перетворюючись у соціальну, подія стає фактом зміни існуючої реальності. Зазвичай, соціальна подія у хронікальній пісні стає комунікативною, оскільки йдеться про норми поведінки, правила співжиття, а також людські та суспільні цінності.

Поетична форма співанки-хроніки містить відповідні акти мовлення. Російський учений Р. Якобсон серед основних компонентів, з яких складається будь-яка мовленнєва подія, тобто будь-який акт мовленнєвого повідомлення, виділяє контекст, код

та контакт [242, с. 226]. Як відомо, у пам'яті народу більшою мірою зберігається те, що має пізнавальну або естетичну цінність. Розглядаючи об'ємний матеріал співанок-хронік, інколи ми помічаємо неоднозначність конфліктів у зображенні: часто опосередковано не через особисте і соціальне, а через морально-психологічні зіткнення родинно-побутових взаємини, особисті негаразди.

Норми інституту моралі виявляють себе у співанці-хроніці через відповідні дії, вчинки, мову відповідних учасників описуваної події. Суб'єкти та об'єкти (від автора-виконавця до слухачів), певною мірою під час відповідного акту комунікації зазнають якихось змін. Як свідчать сучасні вчені, незалежно від віку, статі, соціального статусу, кожна людина буває розташованою у певних сплетіннях комунікативних ліній. Як результат – кожен учасник мовленнєвого акту (відправник, отримувач чи референт) – зазнає різноманітних змін [124, с. 45].

Яскравим прикладом цього може бути текстотворення співанки-хроніки. Автор хронікальної пісні намагається доторкнутися внутрішнього світу слухача, викликати у нього відповідні почуття – жаль, тугу за загиблою людиною, а також донести вічну ідею: життя безцінне, а кожна людина – неповторна. Насамперед автор хронікальної пісні, використовуючи монологічне та діалогічне мовлення досягає триєдиної мети: поінформувати про виняткову подію, змінити ставлення до життєвих цінностей, застерегти від помилок у майбутньому. Акт повідомлення у співанці-хроніці та відповідне йому референційне значення спрямовані на розуміння і сприйняття усіма його учасниками комунікативної події. Автор-виконавець певним чином прагне розібратися, чому учасник події у кризовій ситуації чинить саме так, а не інакше, адже йому було дано право вибору – йти за емоціями негативного начала, за християнськими нормами, наслідувати когось чи бути самим собою. Характеристики міжособистісного рівня визначальні у взаємовідносинах між особистістю та суспільством в цілому, тобто на взаємодії із певними соціальними інституціями.

Сучасні психологи проблему формування духовності пов'язують із рівнем духовного життя людини. Під цим поняттям розуміється не лише психіка людини як така, а ще й безпосередньо даний світ почуттів, увесь психічний устрій особистості, насамперед ціннісний зміст її життя, цілісність її чуттєвого сприйняття світу, тобто усього психічного життя взагалі [206, с. 51]. Ми помічаємо, що поетична система співанки-хроніки дає змогу виявити націленість духовності на пошук визначального сенсу в житті. Каяття про скоєний вчинок – це своєрідний злет особистості над власною екзистенцією, процес перетворення і пропускання різнобічного світу крізь себе. Для деяких героїв, які вдаються до вбивства, втрата духовності, яка виявляється у притаманному кожній людині співчутті та співпереживанні, обертається справжнім моральним крахом. Переживаючи трагічну ситуацію, особливо пов'язану із втратою близької, коханої людини, учасник комунікативного акту набуває нових цінностей. В такому випадку текст співанки-хроніки піднімає переживання до рівня продукуючого процесу. Переживши трагедію, а тим більше ставши її свідком, людина по-новому починає осмислювати життя та духовні цінності.

Факт у центрі співанки-хроніки міститься у соціальній дії, перевтілюється із внутрішнього сприйняття до зовнішньої взаємодії, виявляючись у мотивації вчинків головних героїв. Текстотворення хронікальної пісні дає можливість виявити і своєрідність поетичної системи, і мету автора твору. Вона залежить від багатьох факторів, пов'язаних із соціальним статусом, досвідом, рівнем засвоєння культурних традицій, особистісними рисами. У процесі творення тексту, користуючись традиційними елементами, творець співанки-хроніки здійснює своєрідну трансформацію змістових навантажень. Подія в основі хронікальної пісні наділена певною локалізацією, яка, насамперед, проявляється в особистій або суспільній сфері й визначає систему взаємовідносин та має відповідне місце і свій певний час у реальному просторі.

2.3. Психологічний паралелізм у пісні

Співанки-хроніки творяться по «гарячих слідах» подій, які відбулися у тому чи іншому середовищі. Тому й перед автором хронікальної пісні стоїть надзвичайно складне і важливе завдання: якнайточніше, якнайкраще, якнайдовершеніше донести зміст описуваного у поетичній формі. Відповідальність завдання полягало у призначенні співанки тим людям, які докладно були ознайомлені із суттю події.

Співанки-хроніки творяться за допомогою традиційних елементів тексту в момент іще свіжого вируючого смутку, часто безутішного. Серед таких елементів – психологічний паралелізм. Своєрідне поєднання особистісних емоційних переживань, особистого творчого досвіду й традиційних засобів поетичного стилю зрештою синтезує окреме і загальне, інтимне та загальнолюдське у своєрідний психологічний комплекс співанки-хроніки. Хронікальна пісня призначена зазвичай для публічного виконання, де особистість автора-виконавця постає з неабиякою силою. Процес творення особливим чином надає широкі можливості для особливого виявлення індивідуального елемента. Використання традиційних засобів унаочнює довершеність поетичного таланту.

Незважаючи на свою «канонічність», традиційні засоби не лишаються незмінними. У поетичних засобах тексту поєднуються особливим чином дві протилежні, але взаємо обумовлюючі ознаки: будь-яка традиційна формула є відкритою, і тому вона створює можливість реалізації як в морфологічному, так і семантичному планах. Формула фольклорного тексту є органічною «клітиною» живої традиції, де канонічний зміст, який безпосередньо закладений у ній, певним чином служить для розкриття індивідуальності явищ, розкриває їх внутрішню сутність. Іноді при аналізі фольклорного твору стає очевидним, що саме паралелізм несе в собі особливу естетичну цінність, яка, зокрема, не лежить на поверхні, а буває прихованою і її потрібно віднайти [138, с. 57].

Співанка-хроніка, увібравши в себе традиційні засоби текстотворення, для зображення конкретних випадків використовує безпосередньо універсальні предикати. Вони розміщуються в предикативній частині висловлювання і пов'язуються з суб'єктами та об'єктами зображення, які виконують функції ідентифікації. «Ідентифікуючі слова, – зазначала з цього приводу російська дослідниця Н. Арутюнова, – відображують і класифікують те, що «існує в світі». Вони немовби замінюють світ у повідомленнях про нього. Предикативні слова висловлюють те, що ми «думаємо про світ». Перші орієнтовані на об'єктивний світ, інші – на суб'єкт, який його пізнає [10, с. 39]».

Сучасні філософи, розмірковуючи над відображенням дійсності у творі мистецтва, висловлюють думку про життя – те, що ми насправді переживаємо. Водночас образ із життя – це відповідний символ, який, закріпившись у слові, перевтілюється в художній образ, незалежний та одухотворений. Образи дійсності існують закономірно, де закономірність – частина людського «я», рефлексія. Дійсність у пізнанні людини перетворюється в запитання, а особистість у творі мистецтва, зокрема, і у фольклорному творі, знаходить відповідь, оскільки тут відображено справжнє життя, яке ним переживається [36, с. 145]. «Будь-яке поетичне переживання, – вказував Г. Мальцев, – безумовно відображується через естетичну призму формули [138, с. 56]».

А. Веселовський у праці «Психологічний паралелізм та його форми у відображеннях поетичного стилю» зазначив, що людина черпає відповідні образи світу у формах своєї самосвідомості; споглядаючи та аналізуючи предмети, явища життя, намагається перенести їх на природу [36, с. 101]. Зіставлення життя з природою не є простим ототожненням та звичайним порівнянням. За А. Веселовським такі паралелі ґрунтуються на порівнянні суб'єкта із об'єктом за категорією дії та руху. Об'єктами споглядання зазвичай були тварини та їх поведінка, а також рослини і весь, зовні здавалося б, нерухомий неорганічний світ природи [36, с. 332].

Цікавими з цього приводу є спостереження Г. Мальцева, який назвав фольклорний образ «іконою». У ньому не буває беззаперечної розчленованості, і сама субстанція змісту буває закладеною у формі. У ставленні до слова виявилось глибинне підґрунтя народного світосприйняття і світорозуміння. Фольклорне слово дослідник називає «народним реалізмом понять» [138, с. 52]. Прагнення до ідентичності зображення втілюється автором твору у певному імені, а формули у фольклорному творі – «власні імена» поетичної традиції [138, с. 52].

Внутрішньою сутністю психологічного паралелізму є зіставлення двох моделей світу, які певним чином намагаються пояснити один одного. Зазвичай переважає та модель, яка наповнена людським змістом, із усіма особливостями і суперечностями. Образи зовнішнього світу зароджуються у певних формах самосвідомості, автор же втілює в них власне світовідчуття. Рух у житті природи і людини певним чином можна співвідносити, проводячи паралелі між ними: зіставлення утворюють словесні образи. Розвиток таких образів залежить від: 1) комплексу та характеру подібних ознак, котрі добираються до ознаки руху; 2) відповідності ознак із нашим розумінням життя, яке виявляє волю в дії; 3) подібності з іншими об'єктами, які викликають таку ж гру паралелізму; 4) цінності та життєвої повноти явища та об'єкта у відношенні до людини [36, с. 102]. Паралелізм буває двочленим, багаточленим, формальним та заперечним.

У пісні про панщину із видання Ф. Колесси «Українська усна словесність» (1938) також знаходимо елементи психологічного паралелізму. Свободу і панщину тут порівняно з птахами, один з яких виявляється сильнішим і перемагає:

Всю-м країну ізлетіла, спочивати-м сіла, –
Як за мною задудніло, аж я-м ся здуміла (здивувалася).
А свобода у погоню панщиноньку гнала,
Та загнала в ліси-дебри, щоб там пропадала [107, с. 113].

Водночас образ панщини персоніфікований, оскільки вона розмовляє з народом про сучасне життя, яке в Галичині порівнюється з «кремінною горою», дивним чином освіченою у період згасання поневолення. Цей образ різнобічний, багатоступеневий: вона летить, гнана волею, розмовляє з людьми і, нарешті, згасає. Подія скасування панщини сумна для панів і радісна для людей, не- зважаючи на те, що вони були скривджені розподілом землі та утиском через велике оподаткування. Мажорний настрій пісні підкреслено використанням кількох окличних речень:

- 1) Пани за нев (нею) у погоню, просять ї (її) до себе:
«Та вернися, панцинонько, бо нам зле без тебе»!
- 2) Ой, ти горо кремінная, така-сь дуже ясна,
Ой, то-сь же нам засвітила, аж панщина згасла! [107; 113].

Розмірковуючи про творення нових пісень, Ф. Колесса зазначив, що «в самому наверствованню українських народніх пісень зазначилися дуже виразно суспільні й політичні переміни та чергованне культурних впливів протягом більше як тисячелітньої історії нашого народу [107, с. 10]».

Епічна пісня, взагалі, і співанка-хроніка, зокрема, виконуються публічно, отже, основна їхня функція – інформативна. Визначаючи співанки-хроніки як нові пісні на новелістичні теми, Ф. Колесса описав їх як пісні переважно з трагічними подіями особистого та родинного життя, часто з кривавим закінченням. Серед найважливіших тем він називає такі:

- 1) жандарм зводить, відтак убиває зведену жінку й себе;
- 2) жінка намовляє любовника до вбивства чоловіка;
- 3) чоловік за допомогою родини вбиває нелюбу жінку;
- 4) вїйт убиває любовника своєї жінки;
- 5) чоловік убиває жінку, що поверталася з корчми;
- 6) самовбивство попавича на любовному ґрунті;
- 7) жінка топить дитину, народжену від любовника;

- 8) товариш убиває товариша заради грабунку;
- 9) вбивство газди у корчмі;
- 10) газда сходить хворий з полонини та вмирає, лишаючи молоду жінку з дітьми;
- 11) побиття молодиці любасами [104, с. 44].

Перелік науковця, звичайно ж, не вичерпує коло всіх тем співанок-хронік, які стосуються особистих та родинних взаємин. Головним лейтмотивом епічних картин є оспівування людини з її неповторністю, зображення жахливості, неприродності смерті, ворожої життю, контраст страшного вчинку скоєного злочину і сутності людської природи. У співанках надзвичайно важливий психологічний аспект – вони мають значний вплив на аудиторію. Винуватці скоєного злочину описані у співчутливому тоні, для чого навіть використовуються пестливі імена, зворушливі діалоги та монологи.

Сучасні співанки-хроніки такого типу змальовують переважно трагічні події, які здебільшого бувають випадковими. У центрі творів постає людина – жертва обставин, які зображені в усіх подробицях, хоча передісторія події, яка привела до такого завершення, не подається. Пов'язано це з комунікативним аспектом співанки-хроніки, оскільки автор-виконавець подає факти, здебільшого відомі слухачеві, і тому особливий вплив справляє пісня на свідків події. Чим більша майстерність автора-виконавця, тим більший естетичний вплив тексту.

Велика кількість співанок з історичним підґрунтям: втілення найголовніших етапів, подій та опис найбільш активних їхніх учасників. Події акцентують увагу на долі конкретних героїв, їх особистому житті, стосунках у колективі. Соціальна боротьба зображена на конкретних прикладах – через життя і боротьбу народних героїв. В епіцентрі змалювання – керівники опришківського руху – Довбуш, Пелех, Бойчук, Штолук, Туманюк, Марусяк. В. Гнатюк в «Етнографічному збірнику» подав значну кількість епічних хронікальних пісень про опришківський рух у Карпатах. Серед них особливе місце займають пісні про

Довбуша [82, С. 232–233]. Сучасний дослідник фольклору Г. Сінченко вважав пафос вірного, відданого кохання у творі настільки сильним, що у співанці-хроніці ніяк не поступається трагедійному пафосу [185, с. 45]. В. Гнатюк не називав пісні про опришків співанками, очевидно, тому, що вони не мають коломийкового розміру. Ймовірно, дослідникові був відомий жанр співанки, який у Карпатських землях здебільшого має коломийковий розмір [185, с. 46].

У центрі хронікальних пісень – керівник селянського повстання на Буковині у 1848–1849 рр. – Лук'ян Кобилиця та найбільш активні учасники протестів проти панської сваволі в ХІХ – на початку ХХ століття, активні учасники революційного руху в Галичині, Буковині, Закарпатті в 20-х роках ХХ ст. та ін. Особливе місце займають пісні про злиденне життя селян Західної України та їхню вимушену еміграцію до Америки, Бразилії, Канади, Аргентини та інших країн. Співанки-хроніки відображують голодні роки, революцію 1917 року, громадянську та Велику Вітчизняну війну, партизанський рух через долі конкретних людей. Звичайно ж, на першому плані постає трагічне – страждання, туга за рідним краєм, смерть у чужих землях, важка доля жінки.

Співанка-хроніка виконується не лише заради вираження рефлексії так, як можна бачити це в ліричній пісні. Її особливою ознакою як епічного твору є мовна динаміка. С. Грица вважала, що події в цих творах розвиваються набагато динамічніше, ніж у стародавній епіці [59, с. 114]. Хронікальні пісні відрізняються від давніх пісень детальним описом подій, динамікою, а також особливістю побудови сюжету. Пісні мають стабільну стилістичну систему, типові зачини з використанням традиційних фольклорних образів (найбільше – образу зозулі), а також фінал, де згадується ім'я автора-виконавця. Елементи психологічного паралелізму можна віднайти у різних частинах твору.

Варто зауважити, що для співанки-хроніки характерний розповідний речитатив. Різні за змістом оповідання виконуються

переважно однією мелодією, яка дещо видозмінюється від однієї строфи до іншої. Однак, незважаючи на все це, кожна співанка становить окремий, завершений зразок художнього твору, оскільки виконавець подає її, дотримуючись характерних для цієї місцевості мелодійних канонів [59, с. 116].

Не випадково А. Веселовський вважав ритм також джерелом психологічного паралелізму у художньому творі. Саме ритм постає засобом закріплення кількох предметів, явищ, дій, рухів у певних поетичних формулах. Організація твору слугує для завершення віршового ряду у вигляді ритмічного та змістовного співвідношення. Ритмічну структуру можна вважати найпершим естетичним компонентом художнього твору, що надзвичайно важливо при дослідженні співанки-хроніки як специфічного фольклорного жанру. Своєрідною передачею стійких словесно-образних формул також є ритм:

Ой куєт ми зазулиця отам на смерічці,
Ой стала сі новиночка в Дідушковій річці.
Коби така новиночка аби славна була,
Але бо се новиночка: Лупаючка рула!
Ой куєт ми зазулиця все попід Мокричи,
Поверх Федя Лупаючка коровочки кличе [238, с. 217].

Варто відзначити важливу стильову рису співанок-хронік – епічне гальмування об'єктивно-розповідного тону. О. Дей, аналізуючи співанки-хроніки, зазначив, що паралелізм, як засіб епічного гальмування, має ознаки і стильового, і композиційного прийомів [65, с. 76].

Паралелізм із образом зозулі (Ф. Колесса вважав його «надуживаним до скучності») теж використовується як композиційний прийом – повторюється через декілька рядків, аби забезпечити логічний перехід від однієї частини співанки-хроніки до іншої. Наведемо приклад. У пісні зі збірника В. Шухевича № 43 «Ой ци сесе не біда, ци се не унія» образ зозулі виникає сім разів, і змінюючи кінець рядка:

1. Ой кує ми зазулечка, сіла на ліщину...
2. Ой кує ми зазулиць, сьиди на кленицу...
3. Ой кувала зазулиць тай сіла на хобзу...
4. Ой кує ми зазулечка, сїдає на вишню...
5. Ой кує ми зазулечка, сьиди на ворини...
6. Ой куєт ми зазулиць високо при горбі...
7. Ой кує ми зазулечка високо на горбі...[238, с. 232–233].

Повтори рядків із варіюванням кінцевих слів інтригують читача, уповільнюючи розповідь. Такого типу поетичні оповіді про трагічні, незвичайні події позначені вмінням автора імпровізувати у межах традиційних стилєвих норм.

У пісні про панщину «Ой кувала зазулечка, ковати забула» також зустрічаємо повтори рядків із варіюванням кінцевих слів:

Бо була ж та панчинька ще й панського роду,
Хлепали пси нашу коровцу, так як [в] літі воду,
Хлепали пси нашу кровцу панськими ланами,
Гой змилуйся, руський боже, ти над русинами!...

.....

Але ж бо ті гарапники в чотири аршині,
Покроїли ж біле тіло в ремені на мині!...
Покроїли біле тіло, але вже не будуть,
Говорили в Німеччині німецькії люде.

.....

А ти, каже, Цісарику, сидиш у коруні,
А ті панки позшивали із людських шкір гуні.
А ти, каже, Цісарику, сидиш межи вартов,
А ті панки та програють людські душі в карти [154, с. 149].

Композиційний принцип повтору, який функціонує на всіх рівнях, упорядковує фольклорний текст, сприяє виділенню основних моментів твору, дозволяє активно діяти на слухача. Традиційні формули з використанням образу-символу зозулі зустрічається і в інших жанрах фольклору, зокрема у думах:

...В головоньку сідала,
жалібненько закувала:
— Ей ти, каже, голово козацька, молодецька,
Мо, чи допила, чи доїла
Чи хороше сходила,-
Що довелося по чистому полі валятися,
Звірі-птиці на поталу не податися [93; 332].

Використання стандартних форм у думі – не лише причетність до старого, а й обумовленість синхронною потребою звернутися до «заповітного», до традицій.

Звертаючись до традиції, фольклорна формула безпосередньо активізує свідомість і авторів-виконавців, й аудиторії. Змістове наповнення формули служить акумулятором значень, завжди готовим передати свій емоційний заряд [138, с. 89].

У картинах голосінь архаїчна віра людини у потойбічний світ представлена птахами, звірами, чудовим пейзажем:

Та ту ж будуть зозулі літять, (...)
А я буду їх питать:
Зозулі ж мої сивенькі, а соловейкі маленькі!
Та ви високо літаєте, та багато світа видаєте.
Чи не чули, не бачили мого батенька рідненького [184, с. 50].

У голосіннях, котрі виконують магічну функцію, часто зустрічається опис перетворення померлого у тварину чи птаха, чого не можливо віднайти у співанці-хроніці:

Коли я тебе побачу,
Чи зозулею прилетиш, чи соловейком... [184, с. 20].

Магічна функція голосінь полягає у впливові на врегулювання небезпечної ситуації, яка виникла внаслідок смерті: про небіжчика слід говорити добре, щоб він не повернувся і не нашкодив членам родини чи колективу.

На нашу думку, паралелізм із використанням образу зозулі та інших птахів використовується авторами хронікальних пісень для зосередження уваги слухача на розвитку подальших подій, оскільки такі твори бувають надто об'ємними. Цікавим є спостереження А. Лорда з приводу довжини пісні: «...Якщо аудиторія налаштована доброзичливо та її інтерес захоплює співця, він може розтягти виконання, смакуючи кожен опис [128, с. 28]». Щодо співанок-хронік, можна побачити, що вирішальну роль, по-перше, відігравав відбір матеріалу з дійсності: автор вкладає в основу твору разючий факт – трагедію, яка сталася з близькою, рідною, шанованою усіма людиною. По-друге, сюжет розгортається послідовно, із наростанням своєрідного умотивування, рельєфніше оформлюючи тенденцію. І, нарешті, у пісні-хроніці епічні та ліричні елементи постають в органічній єдності, де здебільшого переважає розповідний виклад, який ведеться від імені очевидця або учасника події.

Зозуля, за народними уявленнями, займає особливе місце серед інших птахів – у неї ключі від вирію. На прикладі її образу можемо простежити цікаву роздвоєність, яка виникає між реальними знаннями людей про конкретні явища буття й ставленням до них у повсякденному житті та уявленнями народу про ті ж самі явища на міфологічному рівні. У старовинних народних піснях зозуля є віщим птахом, який своєрідно поєднує три світи: небесний, земний, підземний. У деяких співанках-хроніках зозуля наділена рисами безпосереднього учасника подій:

Прилетіла зозулька тай йила кувати,
Щос я маю, добрі люде, вам повістувати.
Йик сї ліси розвивали, я до вас вертала,
Сїла собі у кьичері, трохи спочивала.
Ато загуділо, я си споглядала,
Таке-м диво побачіла, аж єм си страхала! [238, с. 165].

У народі існує повір'я про перевтілення (саме восени) зозулі через декілька років на якогось іншого птаха – яструба чи орла.

Із старовинних відомостей про зозулю збереглася оповідь, записана в польському літописі Прокоша. М. Костомаров, не беручи до уваги все, що могла б сказати тогочасна історична критика про цей літопис, зауважив про його «захист» славно-звісним Я. Гриммом. Літопис Прокоша оповідає про зведення у язичницькому минулому храму божеству Живе на горі Живце. Храм у перші дні травня збирав багато народу, який молився про благодать та довголіття. Найбільше люди прагнули почути зозулю і вірили, що житимуть стільки років, скільки разів вона куватиме [111, с. 602]. Вбити зозулю вважалося страшним злочином, який заслуговує на кару. У старовинній пісенності зозуля являється у тому вигляді, який узгоджується з найдавнішими уявленнями про перетворення божества в цього птаха. «Зозуля – добрий геній людини, всевидяча вішунка. Вона не символ грізного фатуму, безчуттєвого, вражаючого безжалісно, вона якщо пророкує і зле як добре, то таки жаліє людину, застерігає її та оплакує її загибель. Вона говорить правду [111, с. 602]», – зауважував М. Костомаров. Аналізуючи співанки-хроніки, припускаємо використання творцями пісні символу зозулі й для підкреслення правдивості зображуваного та збереження фактичної основи.

Наведемо приклад пісні про смерть Лебеденка. Зозуля своїм куванням приносить страшну звістку матері про смерть сина:

Тай почала зозуленька жалібно кувати.
Пишла ж наша Лебедиха сусидив питати:
Сусидочки голубочки, який мині сон снувся,
Либонь мій син Лебеденко сю ніч оженився [111, с. 906].

Використовуючи слова-зооніми, співанка-хроніка, як бачимо, наслідує фольклорну традицію. Подібний зачин – паралелізм – зустрічається і в інших пісенних жанрах, зокрема, в соціально-побутових піснях:

Ой у лузі, у лузі,
У зеленім гаю,

Сивая зазуленька
Жалібно ковала;
Бо мати сина
В військо віряжала.
Як віпровожала,
Тай відвінувала,
В далекі країни
Вже го віряжала [127, с. 275].

Однак, на відміну від інших пісенних жанрів, образ-символ зозулі у співанці-хроніці використовується для структурної будови твору і є важливим елементом комунікативного функціонування жанру.

Досліджуючи об'ємний матеріал пісень цього жанру, помічаємо різноманітність образів-символів співанки-хроніки:

Ой летіли дикі гуси низенько-низенько,
Та й убили Лепєска у неділю раненько [224, с. 295].

Крім образів птахів, у паралелізмах використовується й рослинна символіка. У словах-символах відповідна мотивація ґрунтується на семантиці вихідного слова-референта, яке переноситься на позначуване. Вихідною реалією, зазвичай, є така рослина, для якої мотиваційною моделлю служить певна ознака, наприклад, особисті якості та поведінка героя. Зокрема, у пісні «А на нашій полонинці розвив ми си бучок» Яків Нестерючок порівнюється із гірським буком, очевидно, у зв'язку з тим, що він був людиною не тільки вродливою, а й з твердим характером, непорушною у своїх переконаннях:

А на нашій полонинці розвив ми си бучок,
Погиб Яків Нестерючок від паганих ручок [154, с. 152].

Рослинна символіка об'єктивно фіксує ставлення соціуму до певної реалії в житті. Струнку, вродливу дівчину часто

порівнюють із березою, яку в інших піснях-хроніках іноді порівнюють із вродливим чоловіком. Такий приклад знаходимо у пісні «А на нашій полонинці дві берези білі», де двох побратимів, вродливих, дужих парубків, автор порівнює з білими березами:

А на нашій полонинці дві берези білі:
Пішов Семен в гайдамаки на штири неділі.
Пішов Семен в гайдамаки та на рік наймивси,
А цілу ніч за Андрійком з топірцем гонивси [154, с. 153].

Шляхи розвитку психологічного паралелізму О. Веселовський вбачав насамперед у безпосередньому зв'язку зі словом. Така асоціація бере свій початок від давніших синкретичних форм, де емоційний елемент був значно важливішим самого тексту. Коли у свідомості розподіляються поняття «минуле» і «сучасне», пісня починає передаватися з покоління в покоління вже як своєрідний, функціональний текст [36, с. 29]. Такий довгий перехід від накопичування словесного матеріалу у вигляді паралелей, повторів, епітетів, порівнянь до творення художнього образу в цілому, завершується формуванням закінченого стилістичного комплексу, який являє собою асоціативне розміщення двох паралельно існуючих площин у співанці-хроніці. Ці площини згодом утворюють у процесі текстотворення відповідні семантико-логічні поєднання, які можна віднайти у завершеному творі.

Сучасні філософи, зокрема С. Рубінштейн, інтерпретуючи поняття споглядання, наголошували на особливому значенні естетичного моменту в естетичних структуральних складових змістового наповнення. Суб'єктно-об'єктні відносини визначаються надзвичайно складним, багаторівневим співвідношенням двох основних понять «людина» і «світ». На думку вченого, найбільший інтерес проявляється до змістового наповнення суті певного явища, а не лише його практичної функції у житті саме в естетичному, за своєю сутністю, споглядальному ставленні до світу й буття як такого, у ставленні до інших людей [178, с. 76].

Особливий акцент на естетичному компоненті певного життєвого явища підводить ученого до розуміння життя з усіма його перипетіями як драми, що й відбивається у співанці-хроніці. Такому сприйняттю слугує і використання художніх засобів твору, оскільки «прекрасне як завершене в собі, досконале явище, увічне в своєму теперішньому чуттєвому бутті, є першим нашаруванням душі людини. Здатність бачити естетичне, прекрасне в природі, чутливість до нього – ось певна передумова етичного ставлення, яке з'являється згодом [178, с. 72]».

Автор твору намагається передати своє естетичне сприйняття довколишнього світу, зосередивши увагу читача на основних подіях та образах. Вибір паралелей має свою мотивацію через подальше розкриття змістового наповнення:

Ой червоно сонце сходить, червоно заходить,
А Чайковський за собою сорок хлопців водить [224, с. 294].

Використання традиційного образу у «Пісні про Чайковського» не випадкове, оскільки далі автор намагається протиставити красу червоного сонця трагічним подіям твору. Тоді виникає образ червоної крові, яку проливає один із ватажків опришківського руху в Карпатах Андрій Чайковський:

Ой убили Чайковського за столом, за столом,
Та й потекла кров червона вишитим рукавом.
«Не жаль мені рукавчика, що-м повишивала,
Лиш жаль мені за синочком, що-м одного мала» [224, с. 294].

Традиційний образ червоного сонця ще на початку твору сприймається як передчуття чогось незвичайного, страшного (колір агресії), а образ червоної крові на вишитому матір'ю рукаві викликає у слухача ще гостріші асоціації.

У зачинах, які є свідченням традиції, також можна віднайти образ сонця; воно має форму кола та асоціюється з першопочатком світобудови, з чимось яскравим, особливим у житті. У контексті

співанки-хроніки, яка насамперед відзначається своєю інформативністю, сонце виступає втіленням звістки про незвичайну особливу подію:

Коли сонечко сходило рано у суботу,
Тоді Лесьо Футюк збирав з-за Магури ровту.
Ніхто (ніщо) не віщовав, віщовало тіло:
– Чого тебе, брате Лесю, в Рабинец скортіло? [193, с. 114].

Дещо парадоксальним є поєднання образу сонця як втілення світлого, радісного із звісткою про сумну новину. На думку Г. Мальцева, композиційна роль зачинів полягає у створенні «поля традицій» для подальшого тексту, виступі єдиним цілим, функціонально єдиним, рівномірним у відповідності до всього подієвого опису події. Водночас, зачини із традиційним образом-символом створюють змістову «жанрову рамку» [138, с. 93]. Аналізуючи твори, ми визначили, що таким своєрідним обрамленням в епічній хронікальній пісні і є зачини та фінали.

Єдиним семантичним комплексом у співанці-хроніці виступає горе і смерть. Смерть завжди в народній свідомості пов'язана з поняттям холоду, темноти, бруду. Каламутна, холодна вода – втілення смерті, а криниця – символ потойбіччя. Криниця в народних уявленнях – це символ вдови, втрати когось. Таким чином, не випадково автор-виконавець пісні про трагічну загибель Лук'яна Кобилиці вводить у семіотичне поле образ-символ криниці:

Ой у моїм городочку копана криниця.
А де, варе, пробуває Лукин Кобилиця?
Ой кувала зозуленька у лісі на різі:
– Але Лукин пробуває в полі на залізі [193, с. 119].

На нашу думку, використання образу-символу криниці можна в співанці-хроніці вважати формульним, оскільки воно зустрічається у багатьох інших піснях, зовсім різних за своїм

тематичним наповненням. Формула, як відомо, відзначається своєю стереотипністю, стійкістю та повторюваністю. Багато співанок-хронік містить повторюваність однакових формул. У пісні «Про жовнірів цісарського війська, що придушувало угорське повстання 1848 року» теж знаходимо зачин із використанням традиційного образу-символу криниці:

Ой у полі край дорозі копана криниця,
Ой імили у Чисаві Тимофія Гриця.
Ой як его, браття, ймили в зеленій дубині:
– Вийди, мамко Василюху, на дорогу д'міні [193, с. 127].

У формулі часто буває закодованою гама поетичних уявлень українського народу. Певні семантичні наповнення формул розкриваються у з'ясуванні змісту певних частин тексту. Фольклорна формула може вміщувати синкретично втілені вказівки на основні центри поетичної семантики. Деяке семантичне наповнення формул буває пов'язане навіть з лінгвістичною формою, іноді співзвучністю, що й можна помітити на прикладі образу-символу гори: гора – горе. У традиційних народних уявленнях сон про гору віщує горе. Велика кількість зачинів хронікальних пісень розкриває цей образ, що, на нашу думку, можна вважати формульним:

Гори, гори, сині гори та гори, гори,
Та най по вас звірі ходят, та не мої ноги.
Я вас, гори, сині гори, лишаю навіки,
Бо я їду, хлоп молодий, аж до Америки [193, с. 162].

Як бачимо, здебільшого образ-символ гори зустрічається в емігрантських піснях, у яких висловлюється туга за рідним краєм, смуток прощання з рідною землею. В одній пісні зображено матір, яка виходить на високу гору і з сумом промовляє до свого сина, який поїхав з рідної домівки до далеких американських земель:

Пішла бідна стара мати на високу гору:
– Ой вернися з Америки, синочку, додому;
Прийди дому, мій синочку, з тої Америки.
Як ся вернеш – будеш, синку, щасливий навіки [193, с. 163].

У пісні зі збірника Я. Головацького за № 34 автор своєрідно порівнює опришка Марисюка із хитрою рибою, використовуючи замість зачину традиційний прийом:

Ой под мостомъ рыба съ фостомъ хитається хитро:
Ой утекавъ зъ Станислава Марысюкъ отъ Дмитра [55, с. 598].

Далі в сюжетній канві твору виникає образ дороги, яка уособлює в собі нелегкий життєвий шлях головного героя, який у творі названо то «дорожчиною», то «доріжечкою». Очевидно, автор хотів показати в цьому образі долю сувору і долю милостиву.

2.4. Діалог та монолог у співанці-хроніці

Головна функція співанки-хроніки – її інформативність, де надзвичайно важливим є комунікативний аспект: звертання до слухачів у зачині, діалоги, монологи, риторичні запитання, які відіграють надзвичайно важливу роль. Виходячи із описів комунікативної дії, варто зауважити його співвіднесеність із іншими типами спілкування, що великою мірою служить наближенню до реальності мовленнєвих актів як таких. Усі значення та норми соціуму виявляють себе у певних діях, а мовленнєвий акт, тобто певне висловлювання у творі, – це один із видів діяльності, в результаті якої твориться певний текст. Співвідношення між діями, значеннями, життєвими цінностями та відповідними нормами інституту моралі виявляються надзвичайно динамічними у кожному мовленнєвому акті. Висловлювання служить для розкриття семантичних значень. І саме тут, у

динамічному розгортанні тексту, суб'єкти та значення починають відтворюватись.

Дослідник Б. Городецький, описуючи типи спілкування, серед основних класифікаційних ознак називає дію як вид діяльності. До уваги береться характеристика комунікантів та їх взаємовідносини, хронологічний період, до якого відноситься діалог, тип стратегічної практичної мети комуніканта (переконати в чомусь, мотивувати свої вчинки), тип стратегічної комунікативної мети діалогу в цілому (зокрема поінформованість), характер інформації, об'єктивні характеристики діалогічного тексту, композиція діалогу [56, с. 14]. Часто співанка-хроніка розпочинається звертанням до аудиторії:

1. Послухайте, добрі люде, що хочу казати!

А я хочу свою книжку отут почитати.

А я, каже, книжку мою отут прочитаю,

Відступи сї, молодьки, бо зараз тьї вдарю [238, с. 166];

2. Послухайте, добрі люде, що хочу казати

А я хочу на громаду файно заспівати!

У зеленій полониньці вітер повіває,

Що си на сїм світі роби, усе си минає [238, с. 168].

Таке звертання в хронікальній пісні розглядається нами як самовизначення, і ми можемо певним чином розуміти його як акт ідентифікації мовлення, у результаті чого звертання спрямоване на виконання відповідної функції – інформативної, і, водночас, передбачає зміну уявлень аудиторії про суб'єкт. Поняття мовленнєвого жанру, або, зокрема, жанру спілкування лінгвісти виводять із прагматичних характеристик висловлювання. Говорячи про мовленнєві акти, Н. Арутюнова висловила думку про те, що мовленнєве висловлювання, яке спрямоване до когось іншого, регулярно набуває статусу мовнодіяльнісного акту. В свою чергу, акт діяльності, розрахований на сприйняття його іншим, завжди семіотичний. У першому випадку мова інтерпретується як дія, у другому – дія як мова [10, с. 647].

Дослідниця фольклору С. Адоньєва вважає організацію мови по відношенню до інших невербальних семіотичних засобів, що включені в цей комунікативний контекст (дій, реалій, ритму, простору, тобто всю її риторико-стилістичну форму) галуззю предикації мовленнєвої події [238, с. 166].

Висловлювання інформативного типу у співанці-хроніці є своєрідним переходом від власного особистісного сприйняття або переконання до позиції зовнішньої дії, у результаті чого виникає певний механізм, який формує цілісну мотиваційну структуру. Внаслідок такого мовленнєвого повідомлення, слухач, до якого воно спрямоване, врешті-решт змінює своє відношення до суб'єктів, подій, життєвих цінностей: в цьому і вбачається головне завдання комунікативного акту в співанці-хроніці. Певні мотивації речей, подій об'єднують у собі елементи просторового, часового сприйняття, що й зафіксовано у мовленнєвому акті. Спосіб організації висловлювання у пісні-хроніці як специфічному жанрі визначається тією метою, яка закладена самим життям.

Ідентифікація комунікативної події в співанці-хроніці на вербальному рівні мови часто виражена і синтаксично, і стилістично. Зокрема, це видно із форми побудови зачину, який часто має питальну форму:

Ой ковала зозуленька
На зеленомъ току:
Ци ви чули люде добрѣ,
Изъ восьмого року? [45, с. 167].

Епічність зображення в співанках-хроніках здійснюється завдяки діалогізації. Варто зауважити, що на відміну від інших давніх епічних жанрів, діалоги не містять у собі елемента театралізації і підпорядковані лише одній меті – відтворенню обміну думками героїв. Як структурний елемент, діалог у пісні-хроніці уповільнює оповідь, загострюючи увагу слухачів. Прикладом цього може слугувати співанка «Про Томанюків і Бойчука»:

Заковала зозуленька та межі лісами;
– Ой ходи, Бойчуку, на здобич із нами!
Ой ідучи на здобичі, надібають ровти:
– А де йдете, Томанюки, ради би ми знати?
– Ой ідемо до Марусі стрільби доберати,
Пак підемо на вороти Моченюка драти:
Ой прийшли ми під віконце: – Чи спиш [а] чи чуєш?
Та пусти нас до хаточки, де сама ночуєш.
– Я вас, мої гарні хлопці, до хаточки не пускаю,
А чого вам лиш потреба – через віконце подаю [193, с. 102–103].

Як можна побачити, діалог у пісні безпосередньо характеризує учасників мовленнєвого акту. Автор намагається викласти мотивацію подальших дій описуваних персонажів; дотримуючись суворої хронікальності, через діалоги намагається передати послідовне розгортання подій у творі. У пісні за № 6 із збірки О. Кольберга спочатку подано звертання матері до синів не їхати за піском у гори в день великого свята Покрови. Далі розгортається розмова синів – Митрика і Василечка, які згодом провалилися у гірський розлом і не змогли врятуватися. Наступне – діалог матері із сусідами, які радять їй написати лист до чоловіка, відсутнього на той час вдома. Нарешті пісня завершується діалогом людей і батька загинувших хлопців:

Prijczlo pyśmo do Semena,
Staly mu czetąty:
«szoby tobi Semenoczku
dobre ny czuwaty.
Szoby tobi Semenoczku
dobre ny czuwaty,
szoby twoji oba chlopce
w Negilu chowaty»
A Semen si tak zadumav,
stav wirne plakaty:
Ja ny pidu, lude dobri,
Boha pozywaty! [97, с. 7].

Як бачимо, у цій пісні послідовність розгортання подій великою мірою визначає поетичну структуру твору, увиразнює конкретно-чуттєвий виклад. Саме завдяки діалогу автор хронікальної пісні із нейтрально констатаційної площини переводить її у художньо-емоційну. Використання синтаксичних конструкцій, зокрема, безособових речень із запереченнями, надає твору яскравої емоційності. Розпочавши із повідомлення про свято Покрови в селі, про намір хлопців іти в гори, оповідач переходить до інших важливих подій – чуттєва напруга зростає. Через діалог у співанці-хроніці відбувається естетичне бачення героя ззовні, і тут фіксується його естетичне сприйняття або несприйняття. «...Естетично сприймати, – пише М. Бахтін, – значить відносити предмет в ціннісний план іншого [13, с. 137]», тобто, сутність естетичного споглядання полягає у баченні «ззовні» так, як бачимо «іншого» і як ніколи не можемо побачити самих себе, оскільки завжди залишаємося всередині особистого «Я».

М. Бахтін у праці «Автор та герой в естетичній діяльності» (1979) впритул підходить до формулювання метафізичної суті проблеми «діалогу» як феномена культури. «Драматичний діалог як такий являє собою боротьбу між ціннісними контекстами дійових осіб, втілює зіткнення між різними емоційно-вольовими позиціями, які займають ці особи в одній події, уособлюючи боротьбу оцінок [13, с. 145]».

У співанці-хроніці ми бачимо сутність свідомості, конкретної особистості, засвоєні цінності, норми, характер лише в реальній поведінці, в процесі безпосереднього спілкування. Зокрема, у піснях такого жанру, на відміну від інших (наприклад, ліричної пісні), у діалозі розкривається сутність не «людини взагалі», а конкретної, не ідеалізованої постаті. Через діалог передано зіткнення поглядів, світів, тобто суб'єктно-об'єктні відносини у конкретно відзначеній формі. Поряд із трансформованим культурним значенням абстрактної людини на першому плані індивідуальна самоцінність, сенс особистого життя. І тому людина є втіленням головних життєвих цінностей. Варто відзначити, справжній зміст тієї чи іншої цінності проявляється через контекст її використання, чому слугує й діалог, який виявляє відношення до життєвих цінностей через спілкування самих суб'єктів.

Особливо важливим є мотивація дій у діалозі, яка виявляється в оцінці та в усвідомленні цінності іншого життя. Авторська свідомість у співанці-хроніці особливим чином проступає через особливі компоненти поетичного тексту, через своєрідний емоційний тон, який передано в розмові. Це зрозуміло зі змісту багатьох пісень. У діалозі із пісні «Czy czułyście, lude dobri taku powupoczku» виявляється характер стосунків між чоловіком та дружиною. Особливий жаль викликає діалог, у якому молода жінка просить чоловіка не губити її життя:

Jak win jeji probywaw,
Ona sie prosyla:
ne probywaj Dmytrunczku,
małom z toboj żyła [97, с. 13].

Завдяки основному емоційному тону більш очевидною стає авторська позиція, яка спирається на власний досвід, власні життєві позиції, почуття, викликані описуваним фактом.

Використання різних модальних часток, вигуків, а також демінутивів відображає неабияке співчуття автора до загиблої людини. Наприклад, демінутиви використовуються не лише в описах позитивного героя, а й в описах, які характеризують вбивцю. Автор намагається ствердити: людина, яка стала вбивцею, занапастила своє життя. Його образ часто зображено із жалем, співчуттям. У пісні «Гафієчка, покійничка, душка вішувала» основним фактом є позбавлення чоловіком життя своє дружини-пиячки. Спочатку розгортається діалог між дружиною та чоловіком, далі – опис вбивства, потім – розмова між Семеном та його братом. У останньому діалозі Семен висловлює каяття про скоєний злочин, зізнавшись про все братові:

А йик прийшов до братчика, ковтнув у одвірки,
Пускай-ко ти мене, брате, меш пити горівки.
Але що ти, Семеночку, закривавив півки? (поли)
Але дай ми, брате, покій, я вбив на смерть жінку [238, с. 216].

У кінці твору розповідається про те, що «Семенкови засудили вічні кримінали». Емоційний характер фіналу відображує авторське ставлення до головного героя. Вивчення діалогу у співанці-хроніці з усіма просторово-часовими зв'язками може стати встановленням визначальних особливостей суб'єктних відносин. Цікаво простежити залежність основного ходу сюжету від суб'єктного елемента. Співанку як пісню, що має хронікерський характер, можна поділити на певні часові відрізки, що визначаються в сюжетному русі: кожен відповідний відрізок може характеризуватися виокремленням певного суб'єктного елемента.

Співанка-хроніка описує факт, вже відомий читачам, і тому послідовне використання діалогів – це підпорядкування тексту достовірній основі. Суттєвим стає те, що, переходячи з факту життя у факт фольклорного твору, значимі структури зберігають зв'язок зі своїм природним контекстом. Діалог у піснях цього жанру є вираженням драматизму. Також у хронікальній пісні використовується і монологічна форма викладу від першої особи. І хоча таку форму викладу традиційно вважають найбільш відповідною ліричному жанру, у співанці-хроніці факти не абстрагуються, а подаються у конкретній часово-просторовій схемі. У хронікальній пісні про еміграцію «Як я з краю виїжджаю, жінка діти плачут» автор розповідає достовірну історію заробітчанина, його тяжку працю на фабриці:

Ой виходит бас* з фабрики: ци хочеш робити?
Дай роботу, містер басы, бо немам чим жити.
Дай роботу, містер басы, я роботу гмію,
Він до мене по англійськи, я не розумію.
Ой взяв мене до фабрики желізо носити.
Таке тяжке желізенько немож підоймити.
Я желізо піднімаю, і другого кличу,
Він до мене: гарюм, гарюм, ти садови бичу** [105, с. 359].

* старший, наставник, від англ. – boss (Ф. Колесса).

** англ. son of a bitch - с...син (Ф. Колесса).

Співанка-хроніка, яка увібрала елементи голосіння, вирізняється використанням діалогів, а не монологів. Голосіння починалося із запитань (які є риторичними), на кого небіжчик розгнівався, на кого лишає свою родину, хто ж винуватець смерті?

Чоловіче мій, дружино моя!
Куди ж ти убираєшся, куди виряджаєшся?
Якої ти темної хати забажав, –
Темної, невидної, смутної, невеселої!
Туди ж вітер не віє,
Туди й сонце не гріє,
Туди й дзвони не дзвонять,
Туди й люди не ходять.
Так як же я до тебе ходитиму?
Так як я з тобою говоритиму?
Як я з тобою поражатимусь,
Як я з тобою розважатимусь [150, с. 42].

На відміну від голосінь співанка-хроніка з'ясовує дійсного винуватця смерті конкретної людини на основі реальних фактів, правдиво інформує і розкриває причину злочину або ж трагедії як випадковості. Подібним між співанкою та голосінням є те, що вони покликані розкрити сутність смерті. В анімістичних уявленнях та віруваннях смерть уявлялася переходом в іншу форму буття. У зв'язку з цим вважалося, що людина помирає, щоб відродитися в іншій субстанції.

2.5. Власні імена у творі

Аналізуючи об'ємний матеріал співанок-хронік, можна помітити ще одну визначальну рису цього жанру – використання реальних власних імен та географічних назв. Одне із

комунікативних завдань співанки-хроніки – достовірно відтворити фактичну основу, розкривши сутність конкретного випадку в житті конкретної людини. Особлива для цього жанру деталізація стає можливою і цілком доцільною тільки при звертанні автора-виконавця до аудиторії з проханням послухати співанку про конкретну людину, а не іншу. Суб'єктно-об'єктні відносини набувають особливої ваги у комунікативних структурах співанки-хроніки як особливого фольклорного жанру. Вочевидь, при втраті конкретизації співанкою-хронікою губиться і деталізація опису героя та основних подій. О. Дей вважав, що баладна пісня колись могла бути співанкою-хронікою [69, с. 18].

Індивідуалізація у співанці-хроніці проявляється на початку твору у розгорненому біографізмові. Опис зовнішності, фіксація конкретного імені, детальний опис виняткової події, зокрема, хвороби, каліцтва, смерті, сприйняття її близькими людьми, огляду лікарем, поховального обряду – усе це зв'язує складові твору в один вузол. Тому фабула і сюжет у тексті розгортаються паралельно. Отже, щоб хронікальна пісня у результаті побутування змогла перетворитися на баладу, вона повинна поступово звільнятися від ваги конкретного факту, який склав її основу, від деталізації, конкретизації, і, водночас, набути більшої емоційності та перетворитися зі звичайної фіксації незвичайного життєвого випадку у своєрідне етичне узагальнення, котре в баладі постає у завершальній частині [71, с. 21].

У баладі часто згадуються місця подій, найчастіше міст, які виконували роль історичних та культурних центрів – Вільно, Чернігів, Київ, Львів і т. ін.; діють переважно безіменні герої з невизначеним соціальним статусом; досить скупو окреслюється середовище знаті, побутові обставини; ідеалізується переважно патріархальний дім [185, с. 478].

Для передачі достовірності подій роль антропонімів і їх семантична специфіка у співанці-хроніці досить важлива. Автор пісні виконує складне завдання, насамперед, неперевершеного психолога: кількаразове повторення конкретного імені близької, знайомої, шанованої людини загострює увагу слухача. Сучасні

лінгвісти стверджують, що ім'я – не просто набір певних знаків, які у тому чи іншому контексті мають особливе значення. Все, що нас оточує, що може бути сприйняте суб'єктом завдяки зору, слуху, відчуте ним, – має свою назву. Під час сприйняття навколишнього світу в людини виникають сенсорні утворення, і саме ім'я є довільним розчленуванням цих особистих утворень. Потреба комуніканта у творенні взаємин зі світом змушує його зафіксувати у своїй уяві кожний образ. Російський філолог М. Жижкин, говорячи про особливості комунікативного процесу, наголошує, що кожне ім'я в конкретних внутрішніх умовах стає за своєю семантикою вже бінарним за своїм значенням або ж антонімічним чи діалогічним. Тому в процесі комунікації виникають парні утворення: я – ти, ми – вони і т. ін. [83, с. 98].

Як бачимо, у співанці-хроніці не подано передісторію події, отже, комуніканти вже знайомі з нею. Усе тут близьке слухачам, співвідносне з їхнім особистим життям, з власними емоціями та почуттями. Предметна співвіднесеність лексики, кожної конкретної людини, стверджують лінгвісти, пов'язана із входженням в універсальний код, що є важливою передумовою комунікативного процесу. Якщо якесь ім'я незрозуміле, то для слухача воно ніщо, воно позбавлене будь-якого змісту. Все у навколишній дійсності починає ставати об'єктом уваги лише в тому випадку, коли воно має своє ім'я. Особливість лексики здебільшого полягає ще й в тому, що конкретне слово вже на момент свого виникнення починає одночасно ставати і знаком, і значенням одночасно [84, с. 95]. У співанці-хроніці кожне конкретне ім'я для слухача має особливе значення – це односелець, давній приятель, товариш по роботі, друг, кохана людина, син, хрещеник, чоловік, сусід і т.п. Тому використання антропонімів у співанці-хроніці відіграє важливу роль у творенні психологізму. Голосіння як жанр фольклору, на відміну від співанки-хроніки, уникають імен живих людей, що, насамперед, пов'язано зі страхом перед потойбічним світом. І це явище спостерігається у всіх слов'янських традиціях, де функціонує цей жанр [146, с. 135].

Специфічною особливістю людської психіки є здатність відновлювати в пам'яті давно минулі події: почуте ім'я близької людини викликає згадку у підсвідомості слухача. Таке своєрідне відтворення збуджує почуття, загострює переживання, які є феноменом психічного стану людини. Той менший чи більший проміжок часу, який відокремив у минулому важливі події, був сповнений осмисленням і переосмисленням життя, його сутності, цінностей. І співанка-хроніка завдяки своїй поетичній формі дає можливість пережити події заново, збуджуючи все нові й нові почуття.

Поступово часово-просторове існування співанки-хроніки неминуче призводить до втрати конкретних деталей. Натомість з'являються інші, у яких йдеться про роздуми автора-виконавця щодо оспівуваної події. «У результаті побутування співанок-хронік виникають такі варіанти, які набувають ознак балад. І при цьому процес утворення нових балад, як і нових співанок-хронік, відбувається паралельно», – вважає Н. Шумада [236, с. 23].

Але головне у співанці-хроніці не факт використання власних імен чи географічних назв, а їх прагматична структура. Власні імена, зазвичай, використовуються і в інших пісенних жанрах. Українські ліричні пісні містять велику кількість пестливих форм, які становлять особливий емоційний центр твору. Подібні пестливі форми зустрічаємо і в співанках-хроніках, що свідчить про їх зв'язок із давнішими піснями:

Ой ходив Федорочко все понад поточок,
Носив, носив горівочки повен боклажочок,
Йик би того Федорочка, мамко, допросити,
Щоби з того боклажъити дав горівки пити?
Ой любив Федор Варварочку все літо тай зиму
Та уробив Варварочці маленьку дитину [238, с. 192].

На відміну від ліричної пісні, де пестливо називають позитивного персонажа, у хроніці означають героїв, дії яких, як бачимо з тексту, не викликають схвалення, а навпаки заслуговують

на осуд та негативне сприйняття. У згаданій пісні головна героїня з коханцем вирішують втопити дитину, щоб чоловік не дізнався про зраду. Для жалісливо-осудливого ставлення коханця названо Федею – Федорочком, жінку – Варварочкою, а шлюбного чоловіка Варвари – Дмитром. І тільки в кінці твору у зображенні запізнілого каяття дітовбивці чоловіка називають Дмитриком, а жінку – Варварою:

Ой воліла я, Дмитрику, горіти, боліти,
Йик я мала арештами темними сидіти...
Продав Дмитрик білі воли, голубі телиці,
А сам пішов вікупати Варвару з темниці [238, с. 192].

Таке використання імен пов'язане, ймовірно, з бажанням автора показати слухачеві щирість / нещирість стосунків, правду / неправду.

Протиставлення сутностей у співанці-хроніці через протиставлення персонажів досить важливе. У трагічних обставинах опинилися коханець, коханка та її чоловік. Мистецтво трагічного в хронікальній пісні розкривається яскравіше, коли автор страшний за своєю суттю події зображує як звичайні, жорстоких незвичайних персонажів як звичайних, використовуючи при цьому пестливі імена, які вживаються людьми в інших обставинах. Федорочко з Варварочкою обговорюють, як позбутися дитини, а потім кохатися до смерті; жінка кидає дитину в холодну воду. Автор співанки, щоб підсилити емоційне сприйняття події, детально описує момент смерті дитини :

Дитиночка та маленька йик сі задригнула ,
Біленькими рученьками піску зачернула [238, с. 193].

Співанка побудована так, що трагічний конфлікт у ній розкривається з особливою гостротою: у зав'язці йдеться про інтимні взаємини шлюбної жінки з коханцем, а далі щасливе життя перетворюється на пекло, призводячи до трагедії. Своєрідне

поєднання епічності та драматизму в пісні-хроніці посилює емоційно-естетичний вплив на слухача.

У переважній більшості співанок-хронік власне ім'я виникає на початку твору, до того ж воно конкретне, із конкретним прізвиськом. Такі співанки зустрічаємо і в збірці О. Кольберга 1883 року:

W Potocyszczych w stawnym syli stala si poruka,
A ubyto w dribnim lisi
Proci Prytuluka [97, с. 9].

Знаходимо пісні з початком такої структури і в багатьох інших збірках, зокрема, у збірці В. Шухевича «Гуцульщина»:

Зазулька ми закувала сива та маленька,
На всу Ильцу іскладена співанка новенька.
Зазулька ми закувала тай при потокови,
Кому вона іскладена? Юрі Даньчукови,
Зазулька ми закувала на великій ріці,
Попри него іскладена Германці Маріці [238, с. 193].

Є такі співанки-хроніки, де власне ім'я головного героя твору згадується у завершальній частині. Така пісня, зокрема, вміщена у збірці М. Врабеля 1900 року під назвою «Ай та у туй полонинці изродили ришки»:

Сыдятъ паны позадь столы,
Мыжы нымы фляша,
Тай цы правда, што убылы,
Томашчука Ляша?
Ой і прыйшла Томашчучка,
Вдарила са в тугу,
А туй йему ызробылы
Кѣдровеньку труну [45, с. 271].

Зазвичай власні імена використовуються і в родинно-побутових піснях, які близькі до хронікальних своїм тематичним спрямуванням. У пісні зі збірки Ю. Федьковича подано опис трагічної події – вбивство чоловіком дружини (побудована у формі діалогу між матір'ю і сином):

Що ж ти ходиш засмучений.
Ох, сину мій Андрусю?
Гой не питай мене, нене,
Не моя ж ти, матусю!
А чого ж кровця на сорочці, о.с.м.а?
Убив свого соколочка, н.м.т.м.! [154, с. 144].

У центрі пісні – Андрусь, який опиняється у кризовій ситуації: вбивство жінки спричиняє його духовний крах. Однак ця пісня наскрізно відрізняється від співанки-хроніки відсутністю деталізації.

У словнику-довіднику «Власні імена людей» зазначено походження імені Андрій (із грецької мови *andreios* – мужній, хоробрий). Його форми: Андрійко, Андрієчко, Андрієнко, Андрійчик, Андієць, Андрійцьо, Андріяш, Андрунь, Андрусь, Андрусик, Андрусько, Андрусечко, Андрух, Андрушко [40, с. 38].

Використання антропонімів у співанці-хроніці тісно пов'язане з ідентичністю як пізнавальною необхідністю, що знаходить своє втілення у функціональних та жанрових особливостях твору. Сучасний філософ В. Табачковський стверджував, що у постійно змінному світі ідентифікації уможливають формування уявлення про те, хто ж ми і хто ж інші люди та з'ясування нашого місця у світі та в суспільстві. Ідентичність не лише вносить порядок у життя, але й відіграє таку ж роль, як творчість і релігія у хаотичному світі. Тому, з погляду філософії, вона переважно розглядається як джерело свободи. У праці «Гуманізм та проблема діалогу культур» (2000) В. Табачковський визначає простір, на якому чиниться пошук відповідей на різні питання, певним образом світу: «Саме в його межах кожен з нас самовизначається – шукає

місця, власної ідентичності, стверджує її або втрачає, втрачаючи, шукає знову й знову до останнього подиху [195, с. 11]».

У співанці-хроніці з усією гостротою постає сутність «я» та «інший», «я» та «світ», «ми» й «вони», де постійно протидіють гуманізм та жорстокість, життя та смерть, радість та сльози. Тому, звичайно, концепція цього жанру спрямована на ствердження споконвічної аксіоми: людина повинна зберігати свою власну ідентичність, незважаючи на вторгнення у життєвий простір різноманітних, не властивих їй впливів, непередбачуваних кризових ситуацій, конфліктів. Потрібно пройти крізь увесь хаос особистісних та суспільних взаємин. Пісня-хроніка, на відміну від інших жанрів, намагається виокремити кожен конкретну особистість, її буття, протиставивши їй одноманітність та недосконалість. З цією метою використовуються антропоніми. Наприклад, пісня-хроніка за № 48 зі збірки В. Шухевича «Року, братя, бо й сегого вибори скликали» відзначається великою кількістю топонімічних та антропонімічних назв. У ній є конкретні імена та прізвища дійових осіб, зазначено рік події, а також названо міста та села:

Року, братя бо й сегого вибори скликали,
Але Юру Юзенчука у раду поклали.
Іде Юра в канцелярню у кожний вівторок,
Зрахувала єму Рухля квартирочок сорок.
Але йде він та до Рухлі, нічо не гадає,
А хто єго в раду поклав, горівочки дає.
Але в четвер тай раненько війта вибирали,
Юзенчука в старше коло уже не поклали.
Набігає до Баліри та й зачъив казати,
Що я хочу на Дмитра комісію дати [238, с. 238].

В. Шухевич вказував на авторство пісні – «зложена Дмитреюкови Іванови, війтови жьибівському». Упорядник подає пояснення до деяких скорочених прізвищ, наприклад, Баліра – Петро Боліджук, давніший війт. До прізвища «Кобрин» в зносках

додано ім'я «Василь», до прізвища «Колінський» наводиться пояснення – «писар громадський» [238, с. 239].

Використання автором у пісні власних назв дає змогу виявити ще один жанровий аспект – достовірність фактичної основи. Укладачі співанок-хронік, бажаючи якнайточніше відтворити виняткову подію, не боялися називати справжніх імен, тому що були переконані в правдивості зображеного. Отже, у процесі комунікації виникав особливий взаємовплив автора та аудиторії.

У хронікальній пісні, про Івана Дмитреюка йдеться про несправедливість виборів за цісарської влади. Юра Юзенчук підкупив виборців та скликав комісію, яка почала вишукувати можливість усунути Івана Дмитреюка від влади. Колишній війт Петро Боліджук (Баліра) з Коротуном (Юрою Соломійчуком) наводили всілякі наклепи на справедливого війта. Дмитреюк поїхав із документами до Львова боротися за свої права, однак вже в Коломиї його схопили урядники. Можливо, укладачі співанки були дуже обурені цими подіями. Вибух гніву проявляється з рядків порівняння підступного Юзенчука із дурним цапом, який не вмів як слід газдувати, а також справлятися з обов'язками війта:

А Юзенчук, дурний як цап, дома не газдує,
На корову ґрунту має, ще й то прогайнує [238, с. 239].

Як бачимо, в пісні-хроніці власне ім'я стає певною ланкою лексико-семантичної організації тексту, тісно взаємодіючи з усіма рівнями композиції твору. Однак вигадані імена у казці чи баладі не мають подвійного семантичного навантаження. У співанці-хроніці ім'я персонажа реальне і тому воно не виконує, на нашу думку, додаткової характеристичної функції. Лінгвіст В. Михайлов з цього приводу писав, що в кожному художньому тексті як комунікативному акті власне ім'я виявляє здатність до певної емоційно-змістової напруги. При цьому вводяться в дію резерви семантико-стилістичних особливостей, враховується специфіка самого імені [147, с. 90].

Власне ім'я у співанці-хроніці виконує певну структурно-композиційну функцію і важливо знати, якою є «ономастична зона» персонажа і яку роль відіграють ключові слова в усій структурі твору. Текст можна умовно поділити на частини за сигнальними словами – власними іменами, які присутні у зачинах твору. Від них розпочинається зав'язка, почасти й безпосереднє розгортання сюжету. Наявність власних імен – чітка прикмета стилю співанки-хроніки. Так, пісня «Ой мамко моя рідна, би-с не банувала» має своєрідний зачин, у якому є власне ім'я, що окреслює ціле ономастичне коло в творі – Папарига Юра, з яким сталася трагедія. Крім цього імені в тексті згадується ім'я Николая Баюри. І, очевидно, метою написання співанки стало оскарження чутки про те, що Юра сам «завісився», оскільки насправді його було вбито, у чому й прагне автор твору переконати слухачів. Укладач пісні детально описує трагічну подію: приїзд «скорої допомоги», переправлення Юри у лікарню, його перевдягання, повідомлення матері про трагедію.

Власне ім'я виконує важливу роль у текстотворенні. Прагнучи викликати жаль, невимовну тугу за молодою людиною, автор вдається до кількарязових повторів пестливої форми імені. У шести заключних рядках пісні згадується ім'я хлопця – Юрик:

Ой кувала зозулина понад город Григів,
Та не піде танцювати Юрик Папаригів.
Ой де ся поділа Юрикова сила?
У Баюри під ногами уже ся лишила.
Ой де ся а поділа Юрикова сила?
У Баюри під ногами вона ся остала [87, с. 419].

Наведемо приклади пісень родинного життя, де, на відміну від співанки-хроніки, яка детально характеризує героя, образ людини змальовано не через портрет, а через сприйняття іншою людиною. У пісні «Ой стану я на колесі», зокрема, образ коханого чоловіка подається через особливі інтимні почуття дружини. Для їх вираження використано іменникові та прикметникові форми із

пестливо-зменшувальними суфіксами: «миленький», «вечеронька та добірная».

Героїня прагне розповісти не стільки про об'єкт свого кохання, скільки про свої невимовно гарні почуття. І тому сам об'єкт ідеалізованого кохання починає перевтілюватися із матеріальної субстанції у психологічну, тим самим набуваючи плинності в часі і просторі, змінюючись і приваблюючи водночас. Кінець пісні містить несподіване завершення монологу молодої жінки, яка, висловлюючи свої глибокі почуття, врешті-решт сумує, заливаючись слізьми, називаючи коханого чоловіка «невірним другом». Тут особливо доречно використано психологічний паралелізм: любляча молода дружина порівнюється з вишенькою-черешенькою:

– Ой вишенько-черешенько,
Чого пізно розвиваєшся?
Молодая молодице,
Чого слізьми заливаєшся?
Тим я пізно розвиваюся,
Бо лютую та зиму маю.
Тим я слізьми умиваюся,
Невірного та друга маю [162, с. 124–125].

Використання власних імен у співанці-хроніці служить для підкреслення значимості образу героя. Іноді використовуються імена з прізвищами, а іноді – лише імена головних героїв. Однак у таких піснях в подальшому викладі названо конкретні прізвища інших учасників події, місце трагедії, її детальний опис. Можна припустити, що автор навмисно опускає прізвища на початку твору, оскільки пісня спрямована до аудиторії, якій відомі події та всі учасники.

У пісні-хроніці «Послухайте люди добрі, що хочу казати» («Про вівчарів Івана та Семена») на початку твору названо лише реальні імена героїв. Іван із Семеном пішли на полонину і знайшли «із капона кулю», яка розірвалася – обоє вівчарів загинули.

Семенко був вже жонатий і мав діточок, а Іванко – «кавалір», – у нього вдома лишилась мати. Далі названо прізвища інших учасників події (наприклад, Павлюка, до якого звертається Іванко перед смертю) та конкретні місця трагедії:

Йванка в серцю заболіло, Йванко не говорить,
Та вже'д нему з Пожижески дохторик приходить.
Як надійшов дохтор'д нему, зачав говорити:
Йому нічо не робимо, він не буде жити.
Ой Іванка утирає, свічечку не світить,
Лишаються вівчарики в Данушин навіки [87, с. 417].

Співанки-хроніки хоча й близькі до родинно-побутових пісень мотивами, однак відрізняються від них зображенням не типізованих, а конкретних героїв. Зазвичай окремі елементи відносної індивідуалізації персонажів виявляються у використанні власних імен:

1. Катерина молода,
Гей, Катерина молода
На крилечку стояла [162, с. 38];
2. – Оженися, синку, оженись, Васильку,
Возьми собі в вдови дочку, а як паняночку [162, с. 84];
3. Поїхав Ясь на Польщу, на Вкраїну,
Ой привіз собі пишную Катерину [162, с. 150];
4. Ой коло млина, млина зацвіла малина.
А де ж моя Ганнуся, що мене любила? [162, с. 131].

Однак у родинно-побутових піснях визначальною є стійкість власних імен. Вони лише морфологічно видозмінюються у різних регіонах України: Іван, Йванко, Івась, Ванюша і т. ін. Об'ємний матеріал співанок-хронік унаочнює використання в текстах величезної кількості різноманітних власних імен та прізвищ конкретних реальних людей. А. Лорд вказував на безперервність традиції усного епосу з давніх часів до наших днів, можливість

всотування в себе нових понять і творення нових формул. Процес будови відбувається майже непомітно. Оскільки темп висловлювань, змістові форми залишаються незмінними, важко розрізнити у формулах нові слова. Безумовно, проникнення в пісню власних імен, нових іншомовних запозичень з науки, техніки і т. ін. уможливило дослідження нових формул [128, с. 57].

У співанках-хроніках, тематичне коло яких охоплює події еміграції селян із західноукраїнських земель до далеких країн, можна віднайти географічні назви міст і сіл різних країн, власні імена людей, яких зустрічали емігранти :

Дізналасі Бразілія за чтириста літи:
Під Австрійов Галичина, а в ній руські діти.
Дізналасі, ой дізнала та й взяла думати ,
Ой як би ти руські діти та могла дістати .
Видумала Бразілія містечко Удіно ,
А там мешкав добрий агент, звали його Сільвійо.
Написала Бразілія на білім папіру
Та до пана агентаго Нодарі Сільвійо [193, с. 152].

Таких детальних описів не зустрічаємо, зокрема, в баладі. Використання топонімів та антропонімів у епічній хронікальній пісні пов'язане насамперед із впровадженням її інформативної функції і є явищем реалізації комунікативного факту. Детально описуючи чужу, незнайому країну, автор-виконавець зацікавлює аудиторію: незнайоме, незвідане завжди загострює інтерес людини. Таким чином, використання власних імен, дат, географічних назв пов'язане ще й із психологізмом твору: вищий рівень майстерності автора-виконавця малює яскравіші картини і образи в уяві слухачів [128, с. 57].

У центрі співанки-хроніки – життя реальної конкретної особистості. Щоб підкреслити твердження про особливість та цінність людини, автори співанок-хронік використовують власні імена. Пізнання особливої сутності кожної конкретної людини – це одна із естетичних проблем хронікальної пісні. О. Потебня у

відомому дослідженні «Думка і мова» писав, що в центрі народної поезії є людина із усвідомленням себе за допомогою пізнання явищ та предметів зовнішнього світу. Особистість пізнає спочатку все зовнішнє, а внутрішнє життя завжди має конкретну ціну, яка усвідомлюється і з'ясовується поступово й опосередковано. За свідченням ученого, людина спочатку черпає певні порівняння для зіставлення внутрішнього світу із довкіллям. І художні образи, основою яких є асоціативно-поетичні зв'язки, дуже колоритні [166, с. 174].

Використання власних імен – особливий аспект психологізму пісні-хроніки та комунікативного акту в цілому. Пізнання сутності людини у цьому жанрі здійснюється через зображення життя і долі конкретної людини. Як стверджують філософи, «сутність завжди є предикатом існування [178, с. 25]».

С. Рубінштейн, зокрема, наголошував на слушності екзистенціалізму при розгляді проблеми «сутність – існування» відносно людини у пріоритетності існування [178, с. 18], який, водночас, полягає у домінуванні чуттєвості над мисленням: «Сприйняти – це означає, по суті, онтологізуватися, долучитися до процесу взаємодії з існуючою реальністю, стати причетним до неї [178, с. 43]». Автор-виконавець, маючи неабиякий талант, та, ставлячи перед собою особливе завдання – поінформувати слухачів про особливий випадок у житті звичайної людини – прагне насамперед мобілізувати чуттєвий світ людини, який безпосередньо пов'язаний із феноменом переживання. Естетичний аспект надзвичайно важливий, оскільки через ставлення до іншої особистості та до світу в цілому виявляється зацікавленість слухачів у сутність описуваного явища.

Пісня-хроніка дає відповідне переосмислення центрального конфлікту. Цінності автора як особистості розкриваються у розташуванні героїв в центрі нарації. На відміну від ліричної, пісня-хроніка спрямована на вирішення кардинальних питань, за допомогою яких можна з'ясувати позиції поета. Тут визначається шлях до усвідомлення проблеми структури поетичного світу автора-виконавця, про рівень його майстерності, самосвідомості та

організацію всієї суб'єктивної сфери. Оскільки співанка-хроніка доволі об'ємний твір, можна певним чином поділити її на окремі відрізки, які характеризуються перевагою того чи іншого суб'єктивного елемента, що й можна прослідкувати за наявністю ключових слів – власних імен, які служать своєрідними сигналами до розпізнавання героїв твору.

2.6. Образи співанки-хроніки

Презумпція структурності у співанках-хроніках, вироблена у результаті звичаєвості мовного спілкування, справляє могутню організуючу дію на весь комплекс комунікативних засобів. За свідченням О. Потебні, якщо мова є посередником між людьми і сприяє досягненню істини у власне суб'єктивному колі людської думки, то вона виконує функцію середньої ланки між світом пізнаваних предметів і особистістю: в цьому значенні поєднує в собі об'єктивність та суб'єктивність [166, с. 26]. Мова наділяє членів колективу інтуїтивним почуттям структурності. Вся сфера збереження і передачі людського досвіду будується як концентруюча система, де розміщені найбільш очевидні і послідовні структури.

Ближче до периферії тексту розташовуються утворення, структурність яких не очевидна або не доведена, але у якості складових знаково-комунікативних ситуацій вони функціонують як структури. Саме внутрішня непорядкованість, на думку Ю. Лотмана, забезпечує людській культурі і велику внутрішню наповненість, і динамізм, які невідомі досконалішим системам [133, с. 328].

Системи свідомості не завжди доступні одна одній. У цих модулів або систем, вважає американський філософ Д. Деннет, періодично виникають проблеми із внутрішніми комунікаціями, які вони вирішують різними винахідливими або обхідними шляхами [73, с. 127]. Дійсно, культура існує як форма передачі колективної пам'яті. Збереження історично цінного є результатом

свідомого, історичного ставлення народу до змісту епосу. Сучасні фольклористи переконують, що основний загаль виконавців, з якими познайомилися збирачі фольклору в XIX ст., відносився до змісту билинних текстів серйозно і з великою довірою. Переважна більшість співців прагнула якомога точніше відтворити зміст твору і переконати слухачів у достовірності. Намагання точно передати текст характерне для виконавців будь-якого героїчного, особливо історичного, епосу [163, с. 140].

Ставлення виконавців билин до тексту (прагнення до точності передачі), переконаність у достовірності змісту і бажання його підкреслити та довести свідчать про історичність билинного епосу. Очевидно, так виникла традиція шанобливого ставлення до змісту та текстів епічних творів. Для співанок-хронік, де хронікальність та фактографічність є специфічними жанровими ознаками, особливо важливим є збереження змісту, тобто точне відтворення фактичної основи. «Вірна правда» – це аксіома жанру. Інтерпретатори співанок-хронік, а нерідко і самі ж автори, намагалися відзначити таку особливість у текстах пісень:

Вже сім синів оженила, дві доньки віддала,
Й а вна внукам про Кичеру казку вповідала.
Й а вна внукам про Кичеру казку вповідала,
Не казала, що під нею любов її стяла.
Сіло потя на ворота, на вітер ся здуло,
Я би-м сесе не співала, якби так не було [87, с. 397–398].

У збірці В. Шухевича знаходимо пісню «Къижкого року» із зазначенням: «Склала Марфа Задурьинка з Бервінкової». Авторка-виконавець пісні відтворила події голодного року, засвоєною нею лексикою та складанням оповідних й синтаксичних одиниць, підпорядкованих послідовній передачі змісту. Безпосереднє враження очевидиці констатаційно передається у тексті:

А Руснаки бай сараки забули на Бога,
То за тото впала на них велика тревога,

За то на них та упала тревога велика,
Наші люде вимололи що до качиника.
Уже душам не далеке з тілом розлучіне,
Бо вже більше половіці лиш їли кочіне.
Забули ті молодиці, що їли лептиці (бур'ян)
Віносили за горівку в коршму сушениці [238, с. 170].

Такий реалістично-прозорий, здійснений за законами «автоматичного» стилю малюнок, подає соціально-побутову подію, незвичайну за своїм характером. Володіючи певним набором мовних та культурних кодів, ми можемо на підставі аналізу тексту з'ясувати, на яку аудиторію він розрахований. Останнє буде визначатися характером пам'яті, необхідної для розуміння тексту. Власне кажучи, синтезуючи тип «загальної пам'яті» для тексту та його реципієнтів, ми віднайдемо так званий «образ аудиторії». Аудиторія для гуцулки-авторки – односельці, сучасники, а також нащадки, які вже не пам'ятають тих часів, але для них ця недавня історія особливо близька, оскільки стосується страждань і злиднів рідних людей. За твердженням Ю. Лотмана, текст містить згорнуту систему усіх ланок комунікативного ланцюга, подібно до реконструювання ідеального читача цього тексту за допомогою «вилущення» окремих позицій автора [131, с. 88].

Прагнення авторів хронікальних пісень до точного адекватного відображення, тісний зв'язок із зображуваними явищами також відбилися на стилі цих творів. Співанки-хроніки, які зв'язані конкретними фактами, не можуть звертатися до фігуральності, художньої узагальненості.

«В порівнянні з давніми піснями, що виявляють часто схематичність і фрагментарність у зображуванні подій, – писав Ф. Колесса, – новотвори визначаються більш логічним пов'язанням частин, докладністю й повнотою, рідко стрічаються тут пропуски й люки, які треба б доповнити уявою. Замість типових ситуацій і шаблону в описах, як се буває в давніх епічних

піснях, вражають нас у новотворах реалістичні сцени, схоплені з живої дійсності» [104, с. 58].

Автори співанок-хронік – переважно вихідці із сільського середовища та своєрідного менталітету. У творах вони використовують традиційну поетику, стильові засоби; перебувають у сфері світогляду свого оточення і властивої йому безпосередності сприйняття дійсності – все це можна прослідкувати, розглянувши основні образи співанок-хронік.

У співанці-хроніці особлива увага надається особі головного героя, а, наприклад, у ліричній пісні він описується доволі коротко, почасти із зведенням характеристики до одного-двох слів або кількох лаконічних рядків. Навіть у родинних піснях, близьких до співанок-хронік своїми мотивами, зазвичай не знаходимо розгорнутої характеристики персонажа. Зокрема, у пісні «Річенька бистренька, кладочка вузенька» опис головних героїв уміщений в кілька слів: «...я молоденька», «мій миленький» [162, с. 126]; у пісні «Замуж вийти, треба знати» – в кількох рядках у межах однієї строфи:

А муй милий рано встає,
Ще й милую прикриває,
Ще й милую прикриває.
– Спи ж, милая, спи, миленька,
Тобі ніченька маленька,
Бо дитинонька малая [162, с. 127];

інколи побудований на основі паралелізму:

Ой Василю, Василечку,
Моє серденько,
Не ходи ти у дорогу,
Нехай іде батько [162, с. 126].

В основі фольклорного тексту, зазначав Ю. Лотман, лежить семантична структура та розвиток дії і тому для характеристики

персонажа завжди можна виокремити дві функції: класифікаційну та функцію діяльності [135, с. 289]. Одна з них є пасивною, інша – активною. У співанці-хроніці знаходимо розгорнуту характеристику персонажа. Візьмемо для прикладу пісню «Були у нас колись воли та й тато продали». У центрі твору – трагічна доля емігранта Івана Дуди, який, залишивши рідні Карпати, вирушив до далекої Америки. Попрацювавши у фермера, на фабриці, під землею у шахті, чоловік вирішує повертатися до родини, до рідного краю:

Попрощався Іван Дуда з своїми босами,
Наостанку випив чарку із товаришами.
Хоч те море, як те поле, все було рівненьке,
ЙІван на шіфу нарікає, що йде помаленьки.
Ой рад би він крильця мати, соколом злетіти,
Привітати жінку й матір, вцілувати діти,
Скікнув Іван по крамницях, лихварях знайомих
Та й накупив подарунків, взяв горілки в Шльоми.
Купив дітям чоботята, жінці – кожушину,
Мамі вина дорогого літрову плящину [87, с. 401].

Нарікання на долю, прощання з товаришами, тривала подорож додому – усі ці деталізовані описи автор використовує в розгорнутій характеристиці образу.

У баладі «Ой два братчики сіно косили» уведено фантастичні елементи до образу звичайної дівчини: зведена Ганна кинулася з відчаю в море і її тіло розчинилося у довколишній природі:

– В кирниці води, щоби не брати,
В березі глини, щоби не копати.
Під лісом терен, щоби не рвати,
В лузі калина, щоби не ламати.
Траву в долинах, щоби не косити...
В кирниці вода – Ганнина врода,
В березі глина – Ганнине тіло,

Під лісом калина – Ганнині очі,
В лузі калина – Ганнине личко,
В долинах трави – Ганнині коси.
Де Ганя впала – там дерева стали;
Де ноги впали – пороги стали,
Де руки впали – там свічі стали [201, с. 36].

Такої метафоричності не зустрічаємо в піснях-хроніках родинного характеру, в основі яких – розповідь про конкретну подію в житті конкретної людини. Можливо, колись ця балада була співанкою-хронікою, оскільки збереглося навіть власне ім'я дівчини. Однак, позбувшись ваги конкретного факту та локальних особливостей, хронікальна пісня могла перетворитися в баладу, яка уникає сповільнюючої дію деталізації, і тому часто якийсь епізод, який містить особливу деталь, стає особливо важливим у сюжетному устрої тексту. Так, наприклад, у баладах: «Ой раненько сонце сходить» однією із деталей є ніж – знаряддя вбивства жінки чоловіком [201, с. 44]; «Ой ненько моя старая» – короткий опис догляду за дітьми [201, с. 50]; «Ой виїду я на гору» – епізод, коли чоловік накриває полотном зомлілу дружину [201, с. 40]; «Десь поїхав син Ванюша» – епізод про розпродаж майна жінкою [201, с. 46]. Такі деталізовані описи відіграють важливу роль у розкритті трагічного в творі.

У співанці-хроніці в центрі твору – трагічний герой у трагічних обставинах. Часто смерть у протилежності життю постає як певна негативна форма утвердження існування. І в цьому сенсі співанка як жанр прагне розв'язати одну із загальнофілософських проблем – життя і смерть (буття і небуття).

Трагічний образ хронікальної пісні містить ідею життєствердження, безперервності роду, невичерпності життя. Водночас у ньому закладена ідея ворожості смерті всьому живому. Співанка-хроніка розкриває особливий естетичний аспект – утвердження людського безсмертя в конкретній людині. Уникаючи містичного, пісня відображує своєрідний перехід особистості, життя якої завершується трагічно, в пам'ять інших людей, в їхній досвід, життєве коло та чуттєвий світ. Досвід

особистості стає надбанням колективної пам'яті. В образах твору виявляється сфера взаємовідносин людини і людського. Вбивство спричиняється дріб'язковими, егоїстичними інтересами, зрадою, миттєво виявленою жорстокістю як вадою характеру та заради помсти.

Поетична система співанки-хроніки відображує своєрідне поєднання образів та подій за принципом об'єктивно-логічної послідовності. Звичайно, цей зв'язок здійснюється ще й за хронологічним принципом. Як бачимо, контекстуально пісні цього жанру, безпосередньо несучи інформативність, будуючи сюжет простими синтаксичними конструкціями, в першооснові своїй не забезпечують можливості використання широкої панорами художніх засобів, у тому числі евфонії. Однак зміст твору, пов'язаний з винятковими, часто трагічними подіями, створює чуттєве коло, звернене до учасників комунікативного акту.

У сучасній хроніці «Порадилися два сусіди ліпше своєї мами» подано сюжет убивства вівчарем товариша через дівчину. Іляна просить вбивцю її коханого позбавити і її життя, бо не бачить у ньому сенсу. Однак Федір благає одружитися з ним, а далі вдається до відчайдушних погроз:

– Ніт! — промовив Федір злісно. — Як мене покинеш,
На широкій долиночці під явором згинеш!
Будуть твої чорні очі ворони колоти,
Й а за три дні, як ся верну, вержу до болота.
Не сама ти тут загинеш за дурницю свою,
Ще до рання порубаю всю родину твою.
Не меш знати, чорнобрива, що ся діє дома,
Буде твоя стара мати щипана кліщом.
Хоть най кричить, хоть най пищить «куме» або «свату».
Порубаю, покатую, підпалю вам хату [87, с. 397].

Незвичайна за своїм характером подія, покладена в основу поетичної інформації, дала життя новій пісні-хроніці. І тому життєва послідовність епізодів цілком умотивована розвитком

реальних подій: Іван Кичера з товаришем Федором вирушають в гори пасти отару, суперечка через дівчину Іяну; прагнення коханої врятувати парубка; вбивство Івана, вбивця кидає тіло Кичері в провалля; погрози Федора; страх і покора дівчини. Однак осудливо-зневажливе ставлення автора-виконавця пісні до чоловіка, якого характеризує як жорстоку, безпристрасну, свавільну людину, виявляється у використанні кількох епізодів: Федір кидає тіло вбитого товариша у глибоке провалля, не давши дівчині його поховати, та його грізні погрози вбити дівчину та всю її родину. Характеристика Федора більш розгорнута, ніж Іванова, образ якого постає лише на початку твору через рецепцію коханої дівчини. Особливий жаль викликає трагічна доля людини через нерозважливий, егоїстичний вчинок Федора. Із більшим заглибленням автора у зображення вчинків Федора підвищується емоційне сприйняття твору.

Герої співанок-хронік – пересічні люди у виключно важливих періодах життя. Через сфокусоване зображення головних героїв можна простежити тип авторського світогляду, його картини світу та систему цінностей.

Поетична система пісні відображує своєрідне поєднання образів та подій, яке здійснюється за принципом об'єктивно-логічної послідовності. Цей зв'язок звичайно здійснюється ще й за хронологічним принципом. Контекстуально пісні відповідного жанру, несучи безпосередньо інформативність, викладаючи сюжет простими синтаксичними конструкціями, одночасно містять елементи традиції та нові елементи.

РОЗДІЛ 3

ПАРАДИГМА ТРАГІЧНОГО У СПІВАНЦІ-ХРОНИЦІ

3.1. Філософське осмислення життя і смерті у співанці-хрониці

У найновішому виданні «Великого тлумачного словника української мови» трагічне визначається як «категорія, що характеризує нерозривний на даному етапі суспільно-історичний конфлікт, який супроводжується стражданнями, втратами, навіть загибеллю людей». Трагічна смерть – «смерть, що настала через нещасний випадок [34, с. 1467]». Сучасна естетика здебільшого розглядає трагічне з точки зору вирішення питання взаємозв'язку прекрасного і потворного. Трагічне – це зображення загибелі героя у боротьбі із ворожими силами, які стоять в опозиції до прекрасного.

Власне кажучи, трагічне у мистецтві – це площина взаємовідносин життя та смерті, людини та світу, людини та людства взагалі. Насамперед глибокою сутністю трагедії є шлях до пізнання безсмертя та розкриття одвічного питання: в чому ж сутність людського буття? Це питання породжує інші: в чому сутність людського життя заради інших людей та людства? [20, с. 31]. Перетин двох ключових елементів – реального та ідеального, їх протистояння часто закінчується поразкою останнього, що й призводить до трагічних завершень.

Життя – одвічна боротьба протилежностей. Особистість не задовольняють передумови, закладені сутністю життя. Людина прагне будь-яким чином досягти своєї мети, щось змінити, а пошук ідеалів нерідко закінчується крахом. Часто у трагічному фіналі об'єктно-суб'єктних відносин буває винним і сам суб'єкт. Якщо культура вбачає певний спосіб пошуків сенсу, то смерть у порівнянні з такими категоріями, як краса, свобода, любов є тим, до чого цей сенс прирівнюється. Сучасні філософи стверджують,

що смерть є природним, субстанційно-позакультурним феноменом [35, с. 18].

Трагічний конфлікт у співанці-хроніці часто співвідноситься з матеріальною нерівністю. У пісні «Ой кує ми зозулечка вілинула в вишню» – йдеться про вбивство Андрія Угринця односельцем Семеном. Останній не погребував одягом убитого і з'явився у ньому під час весілля. Одягти чужий одяг – перебрати чужу силу, а весільний – чужу долю, тобто втрутитися в одвічний Божий порядок, а винуватця за це має бути скарано:

Йик йило сі та на селі весіле складати,
Зацьив сі наш Семеничко туди виріжати.
Убрав писаний кожушок з тими бовтичками,
Тай крисаньку урьиджену дрібними павками.
Йик він прийшов на весіле тай зацьив гуляти,
Взьили на нім усі люде тото пізнавати [238, с. 230].

Семен, визнаючи свою провину, перед стратою застерігає не шукати легкої наживи, а здобувати багатство чесною працею. У цих словах – каяття за свій нерозважливий вчинок, що призвів до страшної трагедії – вбивства молодого людини:

А Семенка повісили з пудними мечами.
Під зеленим йивориком в густій березині,
А Семенко лиш раз крикнув: Кайте сі по мині:
Ой кайте сі та по мині, грозїт собі діти,
Бо ше мете ізза дітий у біді сидіти.
Котрий хочет файно їсти, файно сі носити,
Нехай іде до гадзика на рік сі наймити.
Я не пішов до гадзика на рік не наймив сі,
Тільки нічков за Угринцем з сокирков гонив сі [238, с. 231].

Смерть є своєрідним містком, який поєднує людський світ зі світом невідомим, божественним, що втілює цілісність і повноту; своєрідний перехід до істинного буття; вона сприяє

своєрідному процесу реставрації людини із первинної гріховної сутності до сутності справжньої. Антрополог В. Несмелов писав: «Смерть є не незавершенням виконаної справи людського життя, а звичайним перериванням життя <...> і людині стає достеменно зрозуміло, що пустопорожність не смерть, а, власне, його наявне життя [157, с. 501]».

Убивство людини, за християнським віровченням, – тяжкий гріх, який позбавляє і життя, і його сутності. Смерть потребує осягнення людиною справжніх цінностей. У співанці-хроніці про Андрія Угринця очевидці подій здивовані і вважають, що першопричиною трагедії стала дивна натура Семена:

Йик они его принесли, поклали на браму,
Семеночка заставьют: «Цюлуй, Семе, в рану.
Йика в тобі, Семеночку, натуречка дивна,
Що изтьив ти Андрійчика свого побратима» [238, с. 234].

Вбивство заради наживи зображено у співанці-хроніці «Та слухайте люде добрі, що си наробило» зі збірки «Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича». Сюжет розкриває вбивство Іватрюками з метою викрадення коней молодого Бідочі за намовою старого Ковалюка. Пияцтво та розваги Іватрюків «трималися» на крадіжках:

– Гой ти, брате, ти, Сенюку, що ж будеш робити?
Нема грошей ні шелюга, відки ж їх узіти?..
Але ж вийшов старий Коваль: – Хлопці, не журіться,
Та за мнов лиш в одно місце в вечер потрудіться!
– Що ж ти, старий Ковалюку, гадаєш робити?
– У Бідочі стадо коней, буде за що пити! [154, с. 155].

Епізод здійснення злочину – основний у творі. Загальнолюдські інваріантні моделі поведінки детерміновані біологічною сутністю людини. У багатьох випадках вони проявляються роздвоєнням мислення, усвідомленням своїх

вчинків. У зображенні вбивць проступає трагічне, оскільки виявляється хибність шляху, обраного в стані емоційної напруги. Реальне сприйняття дійсності приходить після вибуху негативних емоцій, які стають наріжним каменем трагічної ситуації: вбивши Бідочу, який намагався боронити від злодіїв коней, Іватрюки жахаються свого вчинку і проявляють жалість до убитого ними:

Як учули Іватрюки, коники пустили,
А Бідочу молодого топірчиком стіли.
Та як его, каже, стіли, вни си зажурили,
Ще й зеленим катрафосем личко ему вкрили [154, с. 155].

У співанці-хроніці знаходимо ще один мотив – трагічний випадок (особливість у взаємостосунках людини і природи), що проявляється у неможливості протистояння природі. З точки зору біології, хвороба, закономірне старіння організму, і, як наслідок, – смерть – відбувається з людиною закономірно, у відповідності до часових ознак, і сприймається природно. Коли ж смерть раптово «забирає» людину, то події сприймаються трагічно, як несумісні із законами природи. Смерть, за Арістотелем, спрямовує особистість у русло потенційного, але через своє безмежне різноманіття у формі різного роду трагічних випадків репрезентує цю повноту суб'єкта як співвідносну із цілісністю буття як такого [1].

Діалектика Долі та Смерті може відігравати в людській екзистенції найрізноманітніші ролі: від відображення потенційної безмежності людської природи до втілення відчуженості особистості від цієї безкінечності. М. Хайдеггер, розглядаючи онтологічну проблематику поряд із людською смертю, зазначав, що її гетеронімізм – інша ознака антипології. Для кожної людини смерть неприйнятна, чужа, позаприродна за своєю суттю. Людина не може розпізнати себе ні в яких ознаках, ролях, субстанціях. Філософ вважав, бути смертним – специфічна характеристика людини. Варто зауважити, що зміст тлумачення полягає у небіологічній сутності людини – смерть не є завершенням певного природного фізіологічного процесу, а несе в

собі високу сутність буття. Феномен переживання розглядається у процесі пізнання кінечності. Особистість усвідомлює свою смертність, що є моментом, який виділяє її як істоту особливої сутності, істоту, яка здатна до метафізичного сприйняття Буття. Процес переживань та розуміння смертності просуває людину до пізнання всезагальної суті буття [223, с. 324].

Трагічний випадок – це несподіваний фінал, який від незнання смерті з великим жахом сприймається людьми. На жаль, її не можна уникнути. Однак раптовість смерті викликає гостріші переживання близьких людей, сприймаючих її тільки збігом обставин, які можна було б якимось чином змінити або уникнути: людина, усвідомлюючи несподівану загибель близької душі, переживає страх. Смерть неможливо збагнути, у ній немає об'єкта пізнання, це – ніщо, небуття, неіснуюче, де філософія прагне осягнути існуючо-очевидне [207, с. 143].

У багатьох піснях-хроніках зображено дочасну смерть людини, її страждання – все, що пов'язане із феноменом переживання. «Переживання» – означає щось глибоко інтимне, пов'язане із життям. Життя – узагальнююче поняття, а може бути й чужим, неприйнятним для людини, таким, що її особисто і не обходить. Переживання інтимні, болісні, внутрішні, постійно пульсуючі, пов'язані із відчуттями та враженнями від сприйняття довкілля. У співанці-хроніці «Ой кувала ми зазулька на ганку» розповідається про тяжку хворобу молодого чоловіка Стефана:

Из череди зарикала сїренька коровка,
У середу заболіла Стефана головка.
Ой куєт ми зазулиця, сїде на кленицу,
Зійшов Стефан долів в село раненько в пїитницю.
Зійшов Стефан та у село, из тихенька говорит:
Таке, мамко, мнїи напало, най же Бог боронит!
Ой иму я в ставу рибку, на дарабу вержу,
Така, мамко, кьижка віспа, я не перележу [238, с. 186].

Трагічне у співанці-хроніці виражається у складній поетичній структурі: роздуми й переживання головного героя поступово переходять до інших персонажів – матері та дружини.

Реальний факт – основний в сюжеті співанки. Конкретні переживання зображені поряд конкретних дій. Мати Стефана покладається у своїх переживаннях на Бога, дружина вірить у пожертву церковній службі, яке принесе зцілення. Складне поєднання почуттів і реальних дій зреалізовує багатоплановість вираження трагічного:

Прийшла Анна долів в село рано у суботу.
Прийшла Анна та у село тай заговорила,
Д’Стефанови молодому вна сі притулила!
Ой, Стефанку молоденький, не завдай ми нужду,
Коби тьи Бог підоймив, дала бих на службу!
Ой понесла вна на службу, там си не барила,
Из Стефанком молоденьким вна заговорила [238, с. 186–187].

Феномен переживання присутній у боротьбі людини зі смертю. Трагічне у співанці-хроніці начебто проходить випробування на різних рівнях усвідомлення – філософського та емоційного. Жах перед непізнаним небуттям – в основі трагічного почуття героя співанки-хроніки. Водночас трагічне почуття матері та дружини по-своєму зрозуміле, оскільки в них, їхніх душах, гине близька людина, яка є їхньою частиною [181, с. 61]:

Не плач, не плач, Анничечко, минї трохи лекше.
Ой відав ти, Стефанику, хочеш умирати,
То відкажи, Стефаночку, кому вбраньи дати.
Плине, плине плавиночка долів ид гукови,
Дайте моє убраньчико усе Павликови [238, с. 186–187].

Частина світостворення, невідома людині, стрімко входить у життєвий простір і перевтілюється відповідно новотвореній картині світу. Така психологічна зміна схожа на вибух, який

зазвичай може стати руйнуванням внутрішньої ідентифікації особистості [130, с. 35].

Елементи поховальних голосінь також служать сегментом творення трагічного у співанці-хроніці. Дружина тужить за чоловіком, страждає за маленькими дітьми-сиротами:

Ударила Анничечка по полах руками,
Що я буду робити, сирітки, из вами?
Що я буду робити, головко ма бідна,
Лишили сі дрібні діти тай я веремінна! [238, с. 87].

Характер трагічного як естетичної категорії у співанці-хроніці залежить і від конкретно-історичних обставин, і від майстерності автора-виконавця, і від мети, заради якої твориться пісня за живими фактами. Безумовно, трагічне у певному сенсі насамперед проявляє себе в трагедії, однак навіть антична класика переконує, що трагічне має можливість виходити за межі трагедії і, безперечно, яскраво проявляти себе й в епічній пісні.

У співанці-хроніці трагічне вимагає виняткового стану особистості та її особливих відносин із суспільством. Філософське наповнення трагедії героя передбачає сутність його характеру, збіг трагічних обставин. Основна концепція людини дає можливість поставити в залежність від неї змістовне наповнення трагічного. Від Платона і до сучасної філософської думки дилема «смерть – філософія» присутня повсякчас. А. Шопенгауер у праці «Світ як воля та уявлення» зазначає: «Смерть – справжній геній або Мусaget філософії <...> Навряд чи люди взагалі філософствували, якби не було смерті [233, с. 477]».

У співанці-хроніці розгортання трагічного конфлікту – постійне напруження, яке виникає завдяки безпосередній деталізації усіх обставин смерті героя. Сам конфлікт безкомпромісний. У світлі моральності відкриваються потаємні риси душі людини. Смерть викликає настільки потужні духовні переживання, що призводить людину до глибокого внутрішнього

переосмислення усього життя. Напередодні і в годину смерті часто «виходить на поверхню» внутрішня сутність людини.

Трагічний герой співанок про опришківський рух у Карпатах свідомо чекає катастрофи, трагедії, отже, він вже розуміє трагічність свого стану. Актуальними до наших днів залишаються роздуми Арістотеля щодо динамічності у співвідношенні ідеалу та дійсності, де трагічне виявляє себе як утвердження ідеалу через загибель конкретно вираженого прекрасного [1]. Смерть заради мети викликає ефект очищення стражданням, співчуттям. Наприклад, трагізм ватажка Мирона Штоли (пісня «Про смерть Штоли») виявляється в усвідомленні власної неминучої загибелі, а з таким відчуттям іти на смерть ще важче. Водночас розуміння важливості та істинності поставленої мети додає герою додаткових сил і людина ніби піднімається у своїй значущості над усіма іншими до рівня винятковості, ідеальності:

Які ж тобі, хло'Штолюку, три смерті дивнії,
А лишив-єс, – каже, – жінку та й діти дрібнії.
Ой лишив-єс, – каже, – діти, молодую жінку
Та узяв-єс кріс на плече, пішов на вандрівку.
Ой узяв-єс кріс на плече та туди войовав,
А як песій сніжок упав, то твій гонор пропав.
Та ніхто то так не винен, як панок Гирлічка,
Через нього гонор пропав, як у полі чічка.
Ой кує зозулиця, сідат на дзвіницю,
Тепер підеш воювати там на шибеницю [224, с. 248–249].

Оцінка явищ, обставин, людей відбувається в останню хвилину життя. Як бачимо з тексту співанки «Про смерть Штоли», особливий трагізм створюється через особливі відчуття й світосприйняття героя: він чітко усвідомлює неминучість катастрофи і неможливість зворотнього шляху, а головне – герой не може змінити свою душу, де закладено прагнення боротьби за істину життя. Життя неможливо пізнати лише із нього самого. За своєю суттю воно є нескінченно однорідною субстанцією без

розрізнення таких важливих категорій, як цінність, мета, сутність, основа. І тоді, у трагічні моменти, життя раптово сповнюється змістом: смертній людині «розкодовується» сенс. У цьому пізнанні філософи вбачають позитивний аспект смерті. Російський представник екзистенціальної філософії Отто Больнов зазначає: «Лише за рахунок знання смерті людське життя піднімається до його вершини □19, с. 130□».

Трагізм Мирона Штоли напередодні смерті також і у внутрішній боротьбі, яка для нього має особливе значення: не заперечуючи істинності своїх дій, як кожна жива людина, усвідомлює і переживає страх смерті. Автор співанки майстерно передає сутність трагедії героя в останньому монолозі:

«Позвольте ми, добрі люди, хочу си прощети.
Ой я хлопець молоденький мушу погибати,
А Юріштан із Гирлічков мут в'ни проживати.
Ой будуть в'ни вашу людську кровцю добре пити.
Неволями, катушами будуть вас карати,
Не раз мете та опришка Штолу згадувати.
Ой кує зозулиця, сидат на домові,
Та ви, браття-побратими, бувайте здорові» [19; 249].

Російська дослідниця М. Лазарєва, узагальнивши зміст трактувань концепцій різних дослідників, запропонувала таке визначення: «...Сутність трагічного <...> є протиріччям між значеннєвими суспільними або особистими інтересами та прагненнями, що послідовно відстоюють герої художніх творів, і практичною неможливістю їх здійснення у боротьбі з ворожими силами <...>, що призводить до складних внутрішніх переживань, мученицьких страждань або загибелі цих героїв [115, с. 64]».

Першоджерелом трагічних конфліктів у співанці-хроніці є певні конфлікти в реальності. Автор-виконавець, свідок трагічної події, прагне з більшою переконливістю показати її сутність. Комплекс поетичних засобів твору підпорядкований єдиній меті – фактографічно відтворити трагедію в усіх деталях,

закономірностях, протиріччях, переконливо та об'єктивно, одночасно увічнюючи пам'ять близької людини.

Нерозривними у співанці-хроніці є дві категорії – доля і смерть. Доля втілює повноту буття, усе звичаєве та необхідне людському існуванню, потенційні можливості життя. Суб'єктивність людини усвідомлюється через поняття долі, яка розкриває цілісність людини. Доля стає обрієм людського буття як можлива повнота взаємопроникнення загальнолюдських та індивідуальних рис. Категорія долі, яка є для людини недосяжним ідеалом, відділена від будь-якої екзистенціальної реальності суб'єкта. Все життя наче недооформлений матеріал, і тому людина завжди перебуває у пошуку ідеальної форми [39, с. 73].

Людина може реалізуватися переважно в перетинах психічного простору: власного та чужого. З філософської точки зору, душа опановує природною індивідуальністю, своєю тілесністю. Досягнувши мети, вона постає в абстрактній свободі свого «я» і стає свідомістю [48, с. 132]. Філософія визначає духовність певним станом розширення внутрішнього обрію свідомості, котрий надає можливості самоідентифікації суб'єкта [35, с. 18]. Духовна свідомість – рухоме самопізнання, суб'єктивне буття. Духовність за своєю суттю і є самопізнанням, а свідомість, обернена до субстанціального суб'єктивного буття, пізнає свою цілісність в актуальній безкінечності. Доля як категорія є одним із символів цілісного пізнання [35, с. 18].

Образи категорій долі і смерті постійно присутні у співанці-хроніці. Прагнення її героїв – пізнати суть долі через сегментацію тексту – в монологах трагічної особистості, діалогах дійових осіб, системі авторського поетичного викладу. Зокрема, у пісні «Ци чули-сти, добрі люди, таку новиночку?» зображено обставини вбивства дівки Калиночки. Автор співанки трагічне передає через діалог доньки і батька, який у розпачі намагається пізнати сутність долі його дочки:

- А хто ж тебе порубав, моя дитиночко?
- Тоті, тоті воячки, що на вороночку.

– А що ж ти ся таке, моя донько, провинила?
Твоя кровця – не водиця землю сповенила.
– Я ся, мій татку, нич не провинила,
Они мене зарубали, аби я ту гнила.
Не пряч мене, татку, коло доріжейки,
А іспряч м'я, татку, в свій садочок,
Аби мені ся гріб зеленів, як з маку листочок [202, с. 324].

Період загострення конфлікту змінює проекцію життєвого світу, і все це тісно пов'язано з габітусом – різними стереотипами поведінки особистості у тій чи іншій соціальній позиції. Деякі важливі особливості трагічного можна відшукати в стародавніх культах та обрядах народу. Однією з функцій перехідного ритуалу як соціального дійства є прагнення перевтілювати одну проекцію життя в іншу. Таке своєрідне перевтілення пов'язане із переходом людини з одного соціального статусу до іншого. А. Ван Геннеп у своїх дослідженнях відносить поховальний обряд до перехідного типу ритуалу. У загальному вигляді структура перехідного обряду складається із трьох основних частин: прелімінальний період, пов'язаний із відокремленням особистості від свого попереднього соціального статусу; лімінальний період, що має певну тривалість у часі і передбачає певну специфічну поведінку учасників обряду; постлімінальний період, протягом якого «лімінальні особи» наділяються новим соціальним статусом, а колектив, що брав участь у певному ритуалі, після всіх відповідних дій повертається до звичайного життя [49].

Слов'янський ритуал погребіння можна зрозуміти прагненням стародавньої людини перемогти смерть психологічно. Культ предків містив глибоку життєствердну і всепереможну ідею безсмертя людського роду, його світогляду, творчості, неугасання життєвої енергії [20, с. 27].

Життєствердна ідея невичерпності життя у своїй основі оптимістична. Однак поховальний ритуал включав у себе й інше – елементи жалюгідності, жадливості смерті, її ворожості до всього живого. Г. Гегель стверджує: «Творіння роду є породженням

індивідуумів через смерть інших індивідуумів того ж роду; відтворюючи себе в іншому, індивідуум відмирає [48, с. 574]». Основний зміст культури – в напрацюванні духовної енергії, енергії неприйняття смерті, з її послідовним здолянням. Смерть як абсурдно-трагічна доля, яка викликає в людині не примирення з природною неминучістю, а радикальний метафізичний протест [38, с. 329].

Співанки-хроніки визначальні переплетенням оптимістичного та песимістичного сприйняття смерті. У творах жанру з особливою чіткістю виявляються важливі риси трагічного: розкриття безсмертя людського в людині та співвідношень смерті й невичерпності життя. Герої твору, які оплакують загибель близької людини, розгублені перед руйнацією смерті. Образ небіжчика постійно присутній в думках та розмовах:

Tecze woda – z za horoda,
tecze skołoczona, –
czoho w toji Michajlychi
chata zasmuczona?
Ta kuwała zazuleczka,
ta kuwała, wyła:
taj ta chata zasmuczona,
bo Iwana nyma.
Ta kuwała zazuleczka,
kuwała, kuwała,
ta Ołena Fedunewa
biłyj chrest pokłala [97, с. 9].

У кінці співанки йдеться про Федуневу Олену – авторку твору, котра як нам відомо із сюжету, була хрещеною матір'ю Івана. Тобто, ця жінка стала безпосередньою учасницею реальних, описаних у хронікальній пісні, подій.

Тріада «життя – смерть – життя» у співанці-хроніці структурно розглядається як «теза – антитеза – синтез». У ній яскраво відображено боротьбу двох ворожих сил, котрі

проявляються у своїй якісній визначеності. Протиборство Добра і Зла, Долі і Смерті виступає способом єдино можливого здійснення еволюції розвитку. Без дії дилеми не було б можливості ствердження перемагаючої життєвої творчої сили, яка є втіленням безкінечності людського Буття [209, с. 78].

3.2. Феномен переживання у співанці-хроніці

Психоаналітичний підхід до мистецтвознавства розглядає динаміку особливих зв'язків суб'єкта та об'єкта. Наприклад, авторка співанки «W Pietnoczkach w ponęgiwnok» про вбивство в Мишині Шевчука Івана створила текст, який на перший погляд видається двоступеневим: наявність двох базових реальностей життя людини і дії тих, хто прагне його перервати.

Особливої напруги досягає оповідь про зустріч матері із тими, хто привіз тіло загиблого сина. Завдяки анафорі рядків, використанню пестливих слів створюється особлива напруга у сприйнятті тексту:

Ta były Iwanoczka
z czornenkymy browy,
ta przywzły Iwanoczka
hołubymy woly.
Ta przywzły Iwanoczka
ta przed ganoczok:
Wyjdy, wyjdy Michajłycho
ozde twij synoczok!
Ta przywzły Iwanoczka
na kowanim wozi,
ta umlila Michajłycha
na sinnim porozi [97, с. 8].

У співанці-хроніці особливим чином відбувається «зустріч» автора й слухача. Переплетення у відтворенні трагічного випадку

раціонального та ірраціонального, багатозначного й метафоричного створює можливість такої «зустрічі». Особливою у співанці-хроніці виявляється феномен переживання. Відчуття матері, описані у співанці, передаються аудиторії. За З. Фрейдом, уявлення про «передчасне», «досуб'єктний час» – час абсолютного первинного спокою, дане суб'єкту в досвіді його первинного переживання [216].

Перша реальність твору – це, власне, події, основні образи, сюжет, який відтворює життя. Водночас головний герой – похресник авторки твору Федуневої Олени, доля якого пов'язана з нею: вона переживала разом із ним усі події дитинства, юності. Отже, у нарації відтворюється і внутрішній світ героя в тому значенні, в якому авторка твору його усвідомлює.

Друга реальність твору – особистість авторки, її світосприйняття, вірування, прагнення зрозуміти сутність життя і смерті, які несвідомо також відображаються в наративному оформленні:

Ta ubyly Iwanoczka
kolo kowałenka,
ny jeho wny mały wbyty,
ale Wasylenka.
Ale bihly za Wasylem,
Wasyle ny jmyly;
wernuly si d' Iwanowi
taj na smert' ubyly.
Oj ubyly Iwanoczka,
w fosu zakacziely,
ta wny jemu holowoczku
kilim obtyczyly [97, с. 8].

Прагнення повернутися назад до первинного спокою є певним чином самозбереженням у своєму особливому виявленні [217, с. 146]. Мати молодого Івана, щоб применшити гіркоту,

зменшити страждання згадує минулі часи, коли син був вродливим, здоровим і говорив про одруження [97, с. 9].

Естетичні напрямки співанок-хронік дають змогу виокремити ще одну аксіому: смерть дає змогу зрозуміти цінність життя, чим і призводить винуватця трагедії до запізненого каяття. Філософ І. Ільїн стверджує, що лише факт усвідомлення смерті сприяє створенню цілісної структури устремлінь та цінностей людського Буття. У цій логічній структурі починає відокремлюватися істина та неістина, важливе й другорядне, справжнє і несправжнє. Усе, чим, здавалося б, сповнене життя, перед обличчям смерті проходить своєрідне розчленування. Дослідник вважає це великим моральним даром людині, оскільки у такому стані вона може піднятися до метафізичного охоплення істинного Буття. І. Ільїн називає смерть великим мірилом, оскільки вона по суті дарована Богом і не дозволяє грішній людині остаточно розчинитися у постійних та різноманітних бажаннях. На думку вченого, благодатна сила смерті в тому, що «...вона потрібна нам перш за все в самому житті і для самого життя <...>, виховує в нас цей смак до життя, зосереджуючи та облагороджуючи його <...>, звільняє нас від важеля натури [92; 346]».

Смерть, відповідно, є величним актом особистого життя, що дає можливість зрозуміти непересічну істину – життя у всій своїй повноті таке ж таємниче, як і сама смерть [92; 346]. Мистецтво трагічного у співанці-хроніці полягає ще й у зображенні трагедії і самого вбивці через змалювання картини смерті, усвідомлення ним сутності життя, цінностей у той час, коли вже нічого не можна змінити. Це можна побачити зі змісту пісень, основним мотивом яких є вбивство жінки, наприклад, у співанці «Ой ходила Гафієчка, а все вишивала» з розділу збірника Я. Головацького «Думи про події звичайні». У ній йдеться про вбивство чоловіком Семеном Тресюком своєї дружини Гафійки, котра, як бачимо із тексту твору, вела легковажний спосіб життя, маючи дітей і чоловіка:

Ой ходила Гафієчка, а все вишивала,
А ек пошла на Выгоду, пила та гуляла,

А ек пошла на Выгоду, пила та гуляла,
А сонечко по надъ вечеръ, домовъ се зобрала
Ой ковала ми зазулька въ новомъ оборозѢ:
«А догонивъ Семеночокъ си на дорозѢ:
«А не йди-ко, Гафійко, прижієшь ты бѣдки,
Вернемосе на Вігоду, купью ти горѣвки!» [55, с. 38–39].

Головний герой хронікальної пісні – Семен Тресюк – опинився у кризовій ситуації: розпусний спосіб життя коханої дружини та її ставлення до чоловіка й дітей призвело до ненависті. В їхніх стосунках вже присутня амбівалентність, яка має два чітко виражені полюси – любов і ненависть. Одначе психолог Ф. Василюк відзначає цілу низку особливостей кризової ситуації, які відрізняють її від інших життєвих колізій. Насамперед, у момент кризи порушується система самоорганізації, що здатна за будь-яких інших обставин синхронно працювати й забезпечувати колообіг раціонального та ірраціонального у психічній діяльності особистості. Кризова ситуація – це гострий момент цілковито пануючих емоцій. Процес переваги негативних емоцій гальмує у свідомості людини пошук основної причинності, витоків події. Людина переживає хвилю хаосу у пошуку життєвих сенсів. Емоції перемагають, і порушується механізм саморегуляції. Свідоме сприйняття ситуації стає неможливим [28, с. 57].

Отже, кризова ситуація спонукала героя твору Семена Тресюка до нерозважливого вчинку – вбивства жінки:

Ой поду я воды брати въ маленьку царинку:
Истявъ Семень Гафієчку на малу годинку.
Ой иму я калиночку за самый вершечёкъ:
Истявъ Семень Гафієчку, вергъ у бережечекъ [55, с. 39].

Пісню зі збірника Я. Головацького записано у с. Криворівня від гуцулки Марійки Грищючки. Варіант співанки знаходимо й у виданні В. Шухевича «Гуцульщина». Цікаво, що ця хроніка має

фінал, де Семен, позбавивши життя дружині, зізнається у скоєному, усвідомлюючи жахливість заподіяного:

Але що ти, Семеночку, закривав півки?
Але дай ми, брате, покій, я вбив на смерть жінку.
Зазулька ми закувала, сіла на причівки,
Дай ти, Боже, Гафієчко, легкі супочівки!
Але в войску у турецьким, бой самі Маляри,
Семенкови засудили вічні кримінали.
Зазулька ми закувала тай коло Менчила
Отепер сі Семенкови співанка скінчила [238, с. 216].

У співанці-хроніці розкриваються філософські траєкторії – позитивне утвердження життя через розкриття духовного сенсу смерті. І навпаки, через таємницю смерті, виявленої особливим простором сенсів, оприявнюється таємниця самого життя.

Факт убивства, зафіксований співанкою, має своє реально-матеріальне втілення. Він, незвичайний за своєю суттю, виявляється ширшим, ніж значення, яке йому приписане, і, відповідно, залишаючись однаковим для автора, він піддається інтерпретації аудиторією. Сприймаючи текст хронікальної пісні, слухач сприймає перипетії по-своєму, однак незмінним залишається сприйняття трагічності жінки і в багатьох випадках – трагічність убивці, який, каючись, залишається наодинці зі своєю бідой, з осиротілими дітьми.

У пісні про вбивство Семеном Гафійки, яка у збірці В. Шухевича «Гуцульщина» має назву «Гафієчка, покійничка, душа віщувала», ми бачимо, що трагічність виявляється не лише в аспекті особистої трагедії, а й цілковито суспільної, оскільки п'янство, недбалість у вихованні дітей виходить за межі особистого. Мистецтво трагічного у співанці-хроніці визначається безпосереднім зіткненням різних характерів, протилежних концепцій та життєвих засад. Слушною з цього приводу є думка О. Фортової, що «для трагічного важливим є не зіткнення громадського й особистого, а їх сплав, який виявляється у характерах і діях» [209, с. 77].

Дослідниця підкреслює, що трагічне не визначається характерним поділом на особисті та суспільні проблеми. Синтез багатьох векторів у зображенні трагічного (внутрішнє протиріччя і зовнішні обставини, особиста трагедія і суспільне лихо, натуралізм і психологізм) у співанці-хроніці набирає особливої сили. І моральні категорії є основними у майстерності творення трагічного. Текст співанки-хроніки для соціальної сутності життєвої реальності дає можливість знайти своє безпосереднє відтворення у конкретному життєвому прояві, у конкретному трагічному випадку.

Варто зауважити, що сама здатність стереотипів до структурування цілком реально пов'язана з орієнтацією на внутрішні механізми самоорганізації, самооцінки та самозахисту. Як зауважує Б. Бернштейн, наскільки складнішою виявляється сама система, настільки важливішим є її місце в життєдіяльності (самоорганізація, координація дій її підсистем). Водночас, узгодження внутрішніх процесів і збереження певного досвіду забезпечує цій системі цілісність та ідентичність [16, с. 107–108].

Образи твору є носіями тих специфічних рис особистості, які виступають головними у засвоєних нормах моралі. Автор хронікальної пісні намагається виділити в образах найвагоміше для нього як члена певного колективу. Структура цінностей є головним лейтмотивом соціальних відносин – об'єктно-суб'єктних взаємовпливів. Оцінюючи людину, автор-виконавець намагається порівняти її особисту модель із позитивною, сприйнятою суспільством. І, звичайно, інститут моралі однією із норм вважає ставлення до життя і смерті. Співанка-хроніка, у якій йдеться про заподіяння смерті людиною іншій людині, дає можливість побачити суспільні моделі мірилом цінностей у випадку особистого, приватного характеру. Тому вважаємо, співанка-хроніка використовує відмінний від інших жанрів прийом – конкретизацію власних імен, місцевих назв, хронології подій.

У хронікальній пісні, власне, суто інтимні почуття і переживання визначаються особливостями природної організації

особистості та моральними стереотипами культури, у якій відбувалося становлення й наповнення сенсом індивідуальних особливостей. Водночас існують такі суб'єктно-об'єктні стосунки, коли чийсь життєві цінності переважають особисті. До цього типу стосунків можна віднести дружбу та кохання, які для багатьох людей окреслюють основний сенс життя: «Я люблю – значить, існує буття і є сенс жити [110, с. 154]».

Психологи відносять справжнє кохання, як і справжню віру, до більш підсвідомої сфери, ніж свідомої. І тому гострі переживання та страждання також існують на підсвідомому рівні. Кохання як почуття спрямоване до однієї конкретної людини, тому й співчуття у цьому випадку спрямоване до неї ж. У християнській культурі любов як Божа заповідь є імперативом – фундаментом усього віровчення.

Зображення любові, страждання, трагедії через кохання – один із лейтмотивів співанки-хроніки родинно-побутового характеру. Старовинна збірка О. Кольберга містить пісню про смерть Івана Юрченка, який загинув через коханку. У поясненні дізнаємося, що ця співанка була складена Анною Чартецькою одразу по смерті Юрченка у 1873 році, тобто надрукована вона 10 років потому. У пісні не подано передісторії події, а тільки сам факт смерті молодого панича. Трагедія сталася на гулянні:

Jak tancuwaw Jwan Jurczenko – wodyci napyv si,
Ta siv sovi meze pany – kiyzko zasmutyv si.
A pany pjut ochotujut – jeho si petajut:
«Czomu panycz mołodenykj – ochoty ny majut?» [97, с. 14].

У тексті співанки, яка, припустімо, є частиною пісні, що детально оповідає про події, пов'язані зі смертю молодого Івана Юрченка, ми не знаходимо епізод отруєння, однак сам факт вбивства вражає. Нелегкі випробування випали на долю головного героя, його рідних та близьких. Для них сенс життя розкривається за трьома різними способами:

1) через реальні дії;

- 2) через переживання;
- 3) через випробування.

Йдеться переважно про основне в оцінці людини – «мову реальної поведінки», переживання самих персонажів твору, «мову віри», тобто приховані первинні суттєві значення, які часто можуть проявлятися лише у найважливіші, найкритичніші моменти життя, моменти найбільших випробувань. Мати головного героя співанки, підсвідомо відчуючи біду, звертається до свого сина із неприхованим відчаєм і жалем:

Ta siv sovi koło stoła j – ny każe nikomu.
Hołowoczku sper na ruczky – taj zitchnuw potomu,
Ta siv sovi koło stoła – kiyzenko zdychaje,
Semenycha, dobra mama – jeho si petaje:
«Czoho moja dytynoczka – tak kiyżko zdychała»:
«Czoho moja dytynoczka – taka smutna stała»? [97, с. 14].

Подібний мотив – отруєння парубка – знаходимо і в багатьох баладних піснях, однак у них відсутня конкретизація – нема імен, прізвищ, точних географічних назв. Хронікальна пісня про смерть Івана Юрченка подається автором-виконавцем з намаганням викликати співчуття до передчасно згасаючої молодої людини, пробудити слухача до співпереживання з матір'ю героя. Нарешті кількаразове повторення конкретного імені несе в собі домінуючу наповненість моральної аксіоми – життя людини неповторне. З погляду філософії на співвідношення «людина і світ» пріоритетним вважається індивідуальне людське буття із життєвим колом особистості: «Аналізуючи в онтологічному плані проблему існування, ми дійшли визначення переваги індивіда, як, по-перше, одиночного і тому реального, який існує сам по собі, по-друге, неповторного, і в цьому полягає незамінна цінність індивіда [178, с. 112]».

Найяскравішими та найчисельнішими серед співанок-хронік є родинно-побутові новини – хронікальні пісні про трагічні події або випадки із повсякденного життя. У більшості з них змальовано

злочини, заподіяні людьми, захопленими пристрастями; домінування інстинктів над свідомістю, де головним підґрунтям, зазвичай, є певний психологічний чи соціальний поштовх.

Феномен співанки-хроніки у фольклористиці багатозначний і неординарний. Розглядаючи ці твори у контексті європейської культури, варто відзначити основний сегмент текстуального осмислення: входження у зміст та структуру активно діючого суб'єкта, наділеного свідомістю, як визначального компонента досліджуваної соціальної реальності. Людина – у центрі співанки-хроніки, і, досліджуючи її, маємо справу з особливим типом людської реальності – сферою об'єктивації сутності свідомості, сукупності значень. Суб'єкт включено в об'єкт – це реально існуюча ситуація, яка потребує особливого підходу.

М. Хайдеггер стверджує, що суб'єкт у творі культури – не просто абстракція від індивідуума, його конкретних характеристик, а, насамперед, категорія, що передбачає включення в середовище, умови, обставини, систему і т. ін. [223, с. 263]. І хоча тематика співанок-хронік може в багатьох випадках бути однотипною – показ трагічної смерті близької людини, – однак обставини, причини, перипетії, осмислення події тут, звичайно, відрізняються.

У дослідженні «Буття і ніщо» Ж.-П. Сартр досліджував пізнання як відношення між поняттями «для – себе» і «в – собі», буття «для – себе» як відношення неспівпадіння суб'єкта із самим собою, його тимчасовість у «безкінечному становленні антиісторичної байдужості» трансцендентного світу, буття «для – іншого» як тіла, відношення «до – іншого», співвідношення «ми – об'єкта» і «ми – суб'єкта». За Ж.-П. Сартром, людина наділена здатністю до трансцендентації – перетворення всього в об'єкт своєї свідомості, пізнання та діяльності [183, с. 198]. Крізь призму сприйняття трагічного у співанці-хроніці слухач іде шляхом пізнання сутності самого себе. Функція співанки-хроніки здебільшого інформативна, але події, описані в ній, невід'ємно пов'язані із життям суспільства, і сталим залишається естетичне

начало: чим досконаліший синтез, тим довершеніша майстерність автора-виконавця.

Виявлення природних детермінантів у ціннісних орієнтаціях та мотиваціях поведінки людини є одним із найскладніших питань в етиці. Статус «природних» їм надається тільки тому, що більша частина цих значень розміщена на підсвідомому рівні. Філософ С. Бородавкін акцентує, що ми не знаємо і не можемо знати думок інших людей. Тільки у реальній поведінці, у процесі безпосереднього спілкування розкривається у тій чи іншій мірі істинний зміст свідомості, засвоєні цінності та норми. Визначальним є дійсність спілкування у вигляді реальної поведінки людини. Ставлення суб'єктів або спілкування на духовному рівні може бути й уявним.

Норми та суб'єкти спілкування об'єктивуються в ідеальних моделях, які можна розчленувати на моделі поведінки, моделі суб'єкт-об'єктних відносин та типи особистості [22, с. 169]. Модель поведінки людини відтворюють усі жанри фольклору. Характерною ознакою тематики співанок-хронік нашого часу є акцент на зображенні трагічних випадків, які викликані несподіваним руйнуванням життєвої гармонії особистості у родині або колективі. Автор-виконавець співанок-хронік особливу увагу звертають на морально-етичні аспекти описуваної події. Наприклад, співанка-хроніка із збірника М. Павлика «А пістинські легіники біди наробили» розпочинається питальним зворотом, за яким безпосередньо йде відповідь – мотивація вчинку. Крізь детальний опис побиття священика проступає авторське ставлення до скоєного злочину:

А пістинські легіники біди наробили:
Та нащо, з Шешор йдучи, священика вбили?
– Коли-с хотів, священику, дужу голов мати, –
Було не йти до Пістині казання казати.
А ти прийшов до Пістині та – сказав за віче,
А вни тото вислухали та й зачали бічи,
Та вибігли на дорогу, сперли ему коні,

Та так попа кілем били, най господь борони [т]! [156, с. 244].

Вся увага творців та виконавців співанок-хронік зосереджена на безневинно загиблих жертвах, а змалювання картин трагедії ведеться лише в найнапруженіші моменти – напередодні, під час смерті, поховального обряду. Як правило, передісторія цього випадку не подається у тексті, оскільки вона й так достеменно відома слухачам, для яких написана хронікальна пісня. Основна розповідь у співанці-хроніці зосереджена на кульмінації, яка глибоко вразила автора-виконавця та слухачів. О. Дей вважає, що саме цим і пояснюється тематична та стилістична подібність побутових новин, хоча кожна пісня розробляє цілком відмінний від інших випадок [71, с. 10].

Герої співанки-хроніки є носіями тих рис особистості, які виділяємо у головні. Поряд із оцінкою рис «людини взагалі» культура, власне, оцінює й сам характер певних стосунків між людьми. Ціннісне ставлення є моментом соціального відношення або спілкування суб'єктів. Норми подібного спілкування, стверджують філософи, об'єктивуються в інституті моралі [22, с. 169].

Сутністю норми, про яку йдеться у філософському ракурсі, є ставлення до цінностей іншого життя. Зрозуміти смерть – означає реально оцінити, осмислити її, тобто створити зміст; включити поняття у цілісну систему значень. В опозиції до смерті стверджується життя: «Якби не було смерті, життя було б позбавлене цінності [22, с. 170]». Співчуття, невимовний жаль за безневинно загиблим домінують у поетичній структурі співанки-хроніки. Автор твору за допомогою пестливих слів, оцінних реплік персонажів намагається ствердити одну з моральних аксіом: життя – найбільша цінність, і ніхто не має права відбирати його. У пісні-хроніці «Ой летіли гуси дикі низенько, низенько» йдеться про вбивство Липеїка, за яким жаліють односельці:

Коли вийшла комісія тіло розтинати,
Виліз Кливець на смереку та почав плакати:

«Ой боже, хто допоможе великому горю,
Вбили від ня цімборика, з ким я заговорю?»
А Липей мав чоботята до колін, до колін,
Дали тому злодійові, що на нього вповів.
Коли везли далі селом Липейове тіло,
То в кожного чоловіка серце заболіло [225, с. 139].

Як стверджує Ю. Лотман, спілкування із аудиторією можливе лише при наявності деякої спільної з нею пам'ятті. Взаємовідносини тексту й аудиторії характеризуються взаємною активністю. Перший по суті прагне уподібнити собі другу, надати їй коди своєї системності; водночас друга відповідає подібно. Вже попередньо текст ніби включає в себе образ «своєї» ідеальної аудиторії, аудиторія – «свого» тексту [131, с. 87]. У співанці-хроніці нарація скоординована пропорційно образу аудиторії, яка знайома із суттю описуваного, і їй цікава інтерпретація події, її художнє, авторське втілення, у якому відображений і модус мислення певного середовища. Співанка-хроніка з усіма подробицями подає суть події – смерть людини.

Автор співанки-хроніки разом із слухачами прагне розібратися у причині страшної трагедії – безневинної смерті людини. За свідченням А. Брудного, поширена інформація в суспільстві впливає на поведінку людей. Власне кажучи, цей процес і складає кінцеву мету кожного акту комунікації: це вчинки, спілкування, оцінка поведінки інших людей. Приймаючи повідомлення, адресовані групі людей, індивід певним чином усвідомлює свою приналежність їй, у процесі сприйняття він так чи інакше враховує ймовірну реакцію групи. Тож значення інформації, отриманої таким чином, полягає і в інформуванні індивіда, і у соціальному його спрямуванні [24, с. 43].

Співанка-хроніка, доносячи інформацію про незвичайну новину, не містить текстуального повідомлення про осуд убивці, однак він закладений в інформативних кодах: мовна та стилістична система твору підпорядкована певній меті – розробити соціальні та етичні орієнтири життя. Найвагоміше те, що заподіяння смерті – недопустиме. Російський філософ М. Страхов, прагнучи

розтлумачити сутність людини, дійшов висновку, що душа рухлива, чуттєва, здатна пізнавати зовнішній світ; шукає діяльності й страждає без неї. Душевні муки змушують людину діяти. Нове народжується з прагнення душі не зупинитися на досягнутому. Людина, якій потрібна віра в моральне різноманіття світу, носить в собі страдницькі ідеали, яких ніколи не досягає [37, с. 145].

Наприклад, хронікальна пісня «Чи думаєш Джурджуване, що твоя Віжниця» де в образі Лук'яна Кобилиці розкрито шукача ідеалів:

Чи думаєш, Джурджуване, що твоя Віжниця?
Чи думаєш, що в неволі Лук'ян Кобилиця?
Бо тот Лук'ян Кобилиця з панами си валить,
А з Кошутом молоденьким таку раду радить [154, с. 151].

Співанки-хроніки виникають переважно під гострим враженням від подій, у стані збудженості та цілковитої розхвилюваності автора-виконавця. Зазвичай, інтерес до співанки визначається напругою соціального співчуття і переживань аудиторії. На відміну від інших епічних жанрів фольклору, схематизм змалювання героя твору набагато менший. Автори співанок-хронік, прагнучи фактографічності, документальності, надають індивідуалізації персонажів особливого значення. О. Дей, досліджуючи специфіку жанру співанки-хроніки, зазначив, що індивідуалізація в ній не переважає над загальною типізацією. Однак у межах цього жанру способи типізації та індивідуалізація мають свої особливості [71, с. 7].

Емоційна напруженість у творі посилюється в період здійснення комунікативного акту між виконавцем та слухачем, якому у більшості випадків відомі перипетії трагедії. Змістове наповнення співанки-хроніки (за словами О. Дея – «поетична інформація») має особливе значення. Автори співанок, ознайомлені з подробицями подій, свідками яких вони були особисто, спрямовують своє повіствування у психологічно-

побутовому напрямку, оскільки побутова сфера їм найближча; одночасно і слухачам найлегше орієнтуватися саме в цьому ракурсі. У повсякденному житті особистості трагічне, поряд із сприйняттям прекрасного та комічного, є одним із тих найчіткіше визначених елементів, від яких залежить інтерес людського життя.

Одним із головних лейтмотивів співанок-хронік є глибокий гуманізм простого народу, внутрішній протест проти неприродної насильницької смерті, туга за близькою людиною. Співанки-хроніки своєю фактографічністю описують «живі» факти, однак поданий матеріал і тут зазнає своєрідного творчого опрацювання. В. Гусев у праці «Естетика фольклору» писав про поєднання особистої емоції, особистої художньої уяви з традиційними засобами вираження почуттів, що підкреслює нібито загальнолюдський сенс, створює своєрідний психологічний комплекс, у якому особисте й загальне, суб'єктивне та об'єктивне нерозривно пов'язані [63, с. 187].

3.3. Моральні цінності – основа концепції співанки-хроніки

Співанки-хроніки як особливий жанр фольклору створювались на певний випадок і тому їхні образи втрачають характер значних типових узагальнень. Особлива увага авторів-виконавців приділена окремим фактам, стану героя, його почуттям в моменти, які надають творам характеру своєрідної кореспонденції. У фактичній достовірності – цінність і причина популярності співанок-хронік.

Моральні цінності – основа концепції співанки-хроніки. Філософ Г. Ріккерт визнає не лише поняття «чистої цінності», а й поцінованого поняття активно діючого суб'єкта. Дослідник зазначає, що «фактично будь-яке тлумачення обертається у сфері цінностей. Ми повинні розшифрувати зміст суб'єкта та його оцінок у науковому, художньому, соціальному та релігійному

житті під кутом зору цінностей, дбайливо обминаючи будь-яке суб'єктивуюче поняття дійсності [175, с. 141]».

Досліджуючи перипетії життя й обставини трагічної смерті інших людей, автор та аудиторія відкривають усе нові й нові проблеми й, водночас, ціннісне почуття. Навіть людина, яка не ставить за мету щось особливе, безперервно працює над відкриттям цінностей, постійно вирішує для себе ті чи інші моральні проблеми. У результаті текстуального сприйняття співанки-хроніки відбувається не звичайна переоцінка цінностей, а й більш складний процес – переоцінка життя. Сутність цінностей виявляється позачасово, навіть позаісторично.

Інтрига смерті полягає в одночасі жаху і обману, розкривається то в образі надії, то поразки. У співанці-хроніці наявний етичний парадокс: смерть існує, але водночас її не повинно бути. Людина не може сприйняти смерть як таку, вбачаючи в ній неправду і моральне беззаконня – у цьому трагічна сутність людини. Але смерть – це ще величезне моральне випробування для людини: вона не може бажати безсмертя, усвідомлюючи в ньому порожнечу та абсурдність.

Жанровий розгляд основних складових співанки-хроніки дає змогу виділити безпосередній вплив ментальності на вияв поведінки конкретних героїв. М. Фуко у дослідженні «Археологія знання» зазначав, що традиція – це конституювання реальності, буденна символізація моделей соціально-культурного порядку і сукупність кодів, що окреслюють його межі. В межах своєї методологічної концепції історичного дискурсу науковець наголошував на важливості ментальних культурних традицій, що надають можливість осмислення розсіювання історії в єдиній уніфікованій формі, виділення нового на основі незмінного, пояснення новизни оригінальністю, генієм або довільним вибором індивідуальності [221, с. 17].

В основі співанки-хроніки особливо важливі події з життя людей, їхні духовні запити, індивідуальні риси особистості, вияви поведінки. За твердженням філософів, увесь навколишній життєвий світ, який включає в себе і рядові, і всезагальні

характеристики буття – це те, що належить індивіду. Винятковий випадок часто лежить в основі сюжету співанки-хроніки, де зображено життя особистості не просто у відведений проміжок часу, а ще й унікальним чином зібрану в себе життєву реальність, в якій вона розкривається.

У співанці-хроніці значною мірою сутність життя виражається сутністю життєвих образів. Аналізуючи феномен життя, Г. Гегель визначав його як напружене протиріччя між родовою всезагальністю та індивідуальною безпосередністю, які вирішуються у феномені духовного [47, с. 408–409].

Смерть, її сутність – у центрі хронікальної пісні, особливий акцент якої спрямований на зображення трагічних випадків, що є результатом раптового нищення гармонії у сім'ї або колективі. Вся увага автора-виконавця сконцентрована на описах найнапруженіших моментів – напередодні і в годину смерті, під час похорону.

Самобутні за обсягом та композицією співанки тривалий час називали у фаховій літературі «поетичними оповіданнями». Так назвав В. Шухевич один із розділів видання «Гуцульщина» (1902) [237]. Румунські дослідники означають подібні твори «*jurnale oale*» – усними газетами [69, с. 29]. Однією зі специфічних особливостей пісень-хронік є фактографічність, оскільки ці твори – безсмертні документи, засіб інформації, агітації, своєрідні коментарі важливих політичних подій в Україні. Автор-виконавець хронікальної співанки достовірно, деталізовано відтворюючи певну, конкретну, незвичайну, переважно трагічну подію, хоче оповістити громаду і робить це так, ніби він був свідком або учасником. Своєрідність текстів цього жанру полягає у приналежності до авторських творів людей, які емоційно, образно промовляли до слухачів певної аудиторії їх рідною мовою, майстерно використовуючи фольклорну традицію етносу. Однак, творячи, автори-виконавці часто не вміли ні читати, ні писати.

В орієнтації традицій на поетику вибір також падає на найбільш «реалістичні» підходи відтворення подій, думок,

настроїв. Так, Ф. Колесса, аналізуючи хронікальні пісні, дійшов висновку про давнє користування творцями виробленим коломиїковим поетичним стилем для «надто реалістичного» відображення певної події «прозовою, непоетичною мовою, небагатою на образний вислів [108, с. 48]». Розглянувши тексти співанок-хронік, ми помічаємо цю закономірність і переконуємося у спрямуванні зусиль авторів співанок на найдетальніше відтворення події, коли епічні компоненти переважають над ліричними. Хоча, як бачимо, у багатьох співанках елемент ліричності дуже сильний. Вірогідно, що духовні запити народу потребують в однаковій мірі як епічні за своїм характером теми, так і ліричні, особливо ті частини твору, де йдеться про шлюбні взаємини і кохання:

– А сідай ти, дівчинонько, зблизька коло мене,
Та признайси мені вірно, чи ти любиш мене?
Я про тебе все думаю від рання до рання,
Про любов тебе питаю, про вірне кохання.
Зозулечка заковала тамки за лозами,
Про любов тебе питаю, чи вірна між нами? [193, с. 341].

У таких випадках співанки-хроніки наближаються за своїми особливостями до баладних пісень і дум. Подібність між думами та епічними піснями визначається в традиційних зачинах і фіналах, у використанні дієслівних форм, різного роду повторах, наявності речитативності та факту імпровізації. За змістом епічні співанки, безумовно, пов'язані з реалістичними тенденціями у зображенні фактів життя, а баладному жанру властиве дещо виняткове, навіть фантастичне, з послабленням реалістичних мотивів. Втім, мистецтво трагічного представлене у співанках-хроніках особливим чином: образне відтворення конкретної трагічної події, часто випадкової, ніж неминучої, і є основною метою співанки-хроніки.

Психологи стверджують, що, чим несподіваніша, незбагненніша трагічна подія, тим більше емоційне потрясіння

переживає людина чи група людей. Факт трагедії виводить із рівноваги, порушує душевну гармонію, породжує страх, іноді зневагу, жагу помсти, розчарування. Співанки-хроніки мають особливий психологічний ґрунт – загострену реакцію на страждання інших, жаль за ними, розпач. «Силою загального правила психічного <...> людина ззовні переймає найлегше і перетравлює тільки те, до чого підготовлена вихованням, суспільним становищем, ступенем освіти і т. ін. [211, с. 61]».

Найчисельнішим і найяскравішим серед співанок-хронік про трагічні події і випадки буденного життя є цикл родинно-побутових новин. В академічному виданні «Співанки-хроніки. Новини» О. Дей виділив їх в окрему групу – «Родинні драми», де визначає основні мотиви: 1) вбивство за намовою, за зраду тощо; 2) ревності та помста; 3) відчай нещасливо закоханих; 4) нещасливі випадки, смертельна хвороба; 5) кривава помста ворогів [193].

Звичайно, елементи трагічного є і в інших жанрах фольклору. Насамперед, трагічне з усією силою розкривається у баладі. В казках, наприклад, такі елементи вводяться для контрастного зіставлення добра і зла, що завжди завершується перемогою добра і торжеством героя, який зміг здолати багато перешкод. У баладі, зазвичай, перемагає зло, але персонажі, які гинуть в кінці твору, отримують моральну перемогу. Мистецтво трагічного в баладі виявляється у майстерності творців побачити трагічне в житті та передати його в поетичній узагальненій формі із великою емоційною напругою:

Серед села, серед села
Стала се новина:
Счарувала Парасина
Вдовиного сина.
Та як ёго счарувала,
Головка боліла;
А як мати то изріла,
Віт разу умліла.
– «Ди ти, синку, з коня упав,

Чи ти, синку, вбив се?
Чи ти, синку, в Парасини
Чарів поживив се'» [127, с. 141].

Якщо у повсякденному житті вважається природною смерть літньої людини, то вважає неприродна смерть людини, повної сил та енергії – смерть близької людини викликає страждання. У згаданій баладі гине людина у розквіті сил і туга матері безмежна. Помічаємо, що навіть зачин балади схожий до пісні-хроніки: в центрі твору – отруєння парубка через ревності. Однак, на відміну від балади, у хронікальній пісні трагедія постає як факт. Автор-виконавець детально описує подію, вказуючи географічні назви та достовірні імена:

Кує мені зозуленька та й буде кувати,
А я хочу Бабинчуку співанку співати.
У неділю дуже рано сонечко сходило,
А Бабинчук молоденький заводив машину.
Та зібрав він у кабінку усю дітворію
Та й поїхав забирати сестру Одокію [193, с. 451].

На відміну від балади, співанка-хроніка відзначається і своєю хронікальністю, коли події зображено у певному хронологічному порядку, почасти із точною датою:

Чи ви чули, люди добрі, в сорок першій році,
Як кувала зозуличка в зеленій толоці.
Чи ви чули, чи не чули, як вона кувала,
Як Німеччина з Росієв войну зачинала [193, с. 451].

Однак не все трагічне, що схвилювало нас у житті, може стати об'єктом зображення балади. Наприклад, випадкова загибель людини, що також описана у співанці-хроніці, не може бути в центрі сюжету баладної пісні. Хронікальна пісня зображує трагічні випадки у побуті, на виробництві, під час різних обставин:

Ув суботу пополудні юкса віддавали.
А то й усі ворохтяни на вози сідали,
А як вони посідали, а Василь лишився,
То він кричить і фівкає, а щоби імився.
А ловчився Василочок на тоту машину,
Руков, ногов проминув, головов – на шину,
Личко їму розідрело, в'єзи укрутило [193, с. 482].

Балади та співанки-хроніки об'єднує винятковість, незвичайність сюжету, подібність деяких композиційних елементів. Однак зміст балади типізований, узагальнений, а хроніка містить описи подробиць каліцтва, хвороби, огляду лікарем, смерті, сцени суду, похорону і т.д. Основна мета хроніки – все ж таки інформаційна, а в баладі на перший план виступає психологічна функція. О. Дей вважає, «щоб співанка-хроніка переросла в баладу, вона мусить в процесі побутування звільнитися від ваги конкретного факту, що дав їй життя, набути сильнішої емоційності, ліричності, настроєвості, перетворитися зі звичайної поетичної фіксації життєвої події в роздум над нею, своєрідне етичне узагальнення її [69, с. 47]».

Складові частини співанки-хроніки споріднені із голосіннями, головний зміст яких – висловлення ніжних почуттів до загиблої людини, передбачення тяжкої долі родини, яка залишилась. В похоронних голосіннях оплакували, насамперед, втрату годувальника, яка могла призвести до злиднів: «Чоловіче мій! Куди ж ти убираєшся, куди ти віддаляєшся? Та як мені чужим людям годити? Та я ж над чужим ділечком назневажалась, та я ж по чужим людям наспотикалась. Та я чуже зроблю не так, та я словечко скажу не влад. Моє ділечко перероблять, моє словечко перемовлять... Та я пізно лягаю та рано встаю, все чуже ділечко роблю [184, с. 73]».

Як відомо, авторами голосінь, які займають центральну позицію між розмовним текстом та піснею, були жінки. Співанки-хроніки за більшістю своїх сюжетів є відображенням трагічних та драматичних випадків, при відтворенні яких використано й

елементи голосінь. Велика кількість хронік сповнена притаманного голосінням емоційного сприйняття трагічної події. У цьому можна помітити своєрідну спорідненість між думами, голосіннями та співанками-хроніками. Наведемо для прикладу уривок з пісні «Про Юрину Марічку»:

– Прости, татку, прости, мамка, прости, вся родина,
Її була така доля і тяжка хвилина.
Як Марічку молоденьку у село узіли,
То трембіти по дорозі сумненько трубили.
Взяли тіло ой на плечі, пішли пару кроків,
Вона прожила на цім світі лиш сімнадцять років.
Сімнадцять рік вна прожила, лиш ще було жити,
Вона пішла з цього світа в сиру землю гнити.
Як принесли тіло в село, то люди плакали,
Комісія вище церкви похорон спирала [193, с. 447].

За свідченням І. Свенцицького, устрій голосінь цілком відповідає речитативу у повільному темпі [184, с. 74], що є одним із підтверджень належності голосінь до пісенно-поетичної частини фольклору. Ритм голосінь пов'язує окремі фрази в нерівномірно-ритмічну строфу. Злиття постійних епітетів – солодка, золотá, дорогá – утворює своєрідну поетичну картину. Трапляються випадки будови голосінь на материнській основі, з переважанням епічного мотиву. Наприклад, голосіння за сусідкою: «Моя й сусідо, моя й голубочко! То я з тобою ні билась, ні лаялась. Куди ж ти вибираєшся, куди ж ти виряджаєшся? Та на кого ти своїх дітей кидаєш? [184, с. 13]». Аналогію з подібними голосіннями можна помітити, розглянувши тексти співанок-хронік:

– Устань, устань, мій синочку, зо мнов говорити.
Устань, устань, мій синочку, щось такий сумненький?
Чи не з тобов посварився батько твій рідненький?
Ой плаче стара мати, білі ручки ломить,

Що уже їй кусник хліба ніхто не заробить [193, с. 403].

У голосіннях використовується протиставлення похорону і весілля: «Моє дитятко, моє милеє! Я ж думала, що діждуся весілля твого, аж я ховаю тебе. Я ж думала, що буду на твоїм весіллі співати, аж мені довелося по тобі тужити [184, с. 15]». Виходячи зі змісту, голосіння певною мірою уподібнюють образи: батько – хазяїн, годувальник, мати – вихователька, берегиня роду, син – надія сім'ї на майбутнє, дочка – окраса родини. Подібні аналогії можна віднайти і в співанках-хроніках:

Сидить мамка край віконця, уже біла днинка:
Ба, де ми ся забарила моя Василюк?
Але прийшли сусідоньки, на ганочку стали
Та сумную новиночку Бронтерці сказали.
Заломила мамка руки, на лавичку впала:
Доне моя Василюк, уже-м тя віддала!
Закувала зозуличка на хаті на латі,
Та умерла Василюк в Боркановій хаті [193, с. 369].

Як бачимо, і від голосінь співанку-хроніку відрізняє фрагментарність, деталізація подій, наявність точних географічних назв, імен та прізвищ людей. На межі входження твору в семіотичний простір текст співанки-хроніки немовби отримує додатковий змістовий вимір. Глибше занурення у цей простір неодмінно пов'язано з подальшими трансформаціями. Взаємодія «автор – аудиторія» у розкритті поняття трагічного передбачає не лише розуміння суті описуваної події, але ще й різноманіття системи кодів, що створює для співанки-хроніки цілу структуру можливих інтерпретацій, відкритих для слухача як можливість нових тлумачень тексту.

У співанці-хроніці мистецтво трагічного виявляється у прагненні до духовного очищення, усвідомленні важливих закономірностей та цінностей людського життя. Слушним із цього приводу є міркування російського дослідника Ю. Лотмана: «

«Сучасність» спрямована в майбутнє. «Традиція» виступає завжди як система текстів, які зберігаються в пам'яті цієї культури, або субкультури, або особистості. Вона завжди реалізована на деякий конкретний випадок, що розглядається як прецедент, норма, правило. Тому «традиція» піддається більш широким інтерпретаціям, ніж «сучасність» [131, с. 98].

Емоційно-естетичний вплив трагічного у співанці-хроніці посилює поєднання епічності й драматизму. Важливе значення у розкритті трагічного має мистецтво розвитку сюжетної дії. Так, як і в баладі, розгортання сюжету сконцентроване на одній найвагомішій події, у хронікальній пісні дія сповільнюється деталізованими описами, що посилює емоційну напругу слухача:

Чи ви чули, люде добрі, таку новиночку,
Що изтьили Кулимнюки тоту Ириночку?
А йик они изтинали, она сї просила:
Не стинай мьи, Олексочку, малом з тобов жила!
Буду тебе бити, бити, бити та рубати,
Буду твої чорні очи на ніж вибирати.
Ой братчіку, Михайлочку, дай-ко в село знати,
А най вийде старий попик мене сповідати! [238, с. 218].

У наведеній хронікальній пісні нарація спрямована до підготовленої аудиторії. Тут ідеться про конкретний життєвий випадок – убивство братами-Кулимнюками дівчини Ірини, рідні якої присяглися помститися. Мати Кулимнюків заплатила гайдукам, аби не заподіяли смерті її синам. Фінал співанки безпосередньо вказує на автора – Крамареву Анну. Записана співанка від Олениці Рібенчучки із Криворівні. Є можливість припускати, що трагедія сталася у Кутах, оскільки автор згадує кутських панів:

Ой вчули то кутські пани, взьили підслухати:
Де Кулимнюків найдете, на мак порубати!
А вчула-ж то Кулимниха, та на валу стала,

Усі паньські гайдучки до себе зізвала [238, с. 218].

Кожний образ співанки-хроніки трагічний по-своєму: образ матері вбитої дівчини – безмежністю горя втратою єдиної дочки; образ матері вбивць Кулимнюків – намаганням за будь-якою можливістю уберегти своїх синів від справедливої кари. Характери героїв розкриваються в активних діях. Текст співанки-хроніки своєрідним чином пропускається через код традиції.

Оскільки художній текст в принципі не може бути однозначно інтерпретованим, як зазначав з цього приводу Ю. Лотман, то деяка множинність тлумачень пропускається крізь іншу множинність, що призводить до нового висновку в стрибку інтерпретацій і нового приєднання сутностей [131, с. 98].

Співанка-хроніка, увібравши в себе елементи традиції, у новому ракурсі зображує особливі ідейні лейтмотиви епічних картин. Життєстверджуюча народна мораль настільки сильна, що може із співчутливим сумом зображувати навіть винуватців убивства. Весь комплекс художніх засобів твору підпорядкований певній меті – показати руйнацію життєвої гармонії через описи загибелі близької людини, іноді навіть через натуралістичні зображення кожної картини.

Феномен співанки-хроніки у фольклористиці багатозначний і неординарний. Якщо розглянути ці твори у контексті європейської культури, то варто відзначити, що основним сегментом текстуального осмислення є входження в зміст та структуру суб'єкта, наділеного свідомістю, активно діючого, як визначального компонента досліджуваної соціальної реальності та світу. Досліджуючи співанку-хроніку, ми маємо справу з особливим типом людської реальності, яка постає в сукупності значень.

РОЗДІЛ 4

ТРАНСФОРМАЦІЇ РЕАЛЬНОГО ФАКТУ У СПІВАНЦІ-ХРОНІЦІ

4.1. Автор-виконавець співанки-хроніки

Комунікативність – одна із найважливіших рис співанок-хронік. Комунікація як специфіка фольклору і співанки-хроніки, зокрема, різноманітна у своїх конкретних проявах, але вона однакова, власне, у своїй основі: сутність комунікативних процесів становить передачу інформації. Факт існування комунікації, яка є передачею інформації, очевидний, тоді як остання безпосередньою очевидністю не володіє. У співанці-хроніці важлива індивідуальна інтерпретація передачі інформації. Автор пісні, ймовірно, особисто знав героя, любив його, тому з таким боєм описує трагічну подію, яка з ним сталася:

Ой в Рашковім, славнім селі, стала сі неслава:
Убив Радек свою жінку, не боявся права.
Ой він ї бив, ой він ї бив, вона каже: – Тату!
А вони її віднесли під Аннину хату.
Ой він ї бив, ой він ї бив, вона ся просила:
– Не бий мене, Стефанику, мало-м з тобов жила.
Не бий мене, Стефанику, я ще молоденька.
Лишається у колисці дитина маленька.
А як вони її вбили, випросили прощу,
Пішов Радек ой до двора, Марія у прощу [193, с. 346].

За свідченням сучасних філософів, у пізнавальних актах, спрямованих на самопізнання і самооцінку, основний зміст становить інформація про суб'єкт. При цьому важливо враховувати, що характер інформації про зовнішній об'єкт і сам суб'єкт в суттєвій мірі визначається дієвістю останнього, оскільки від конкретного прояву його активності залежить, які

ознаки та відношення об'єкта виокремлюються, відображаються суб'єктом і в якій мірі [78, с. 288]. Інформація існує в реальній дійсності. Існує те, що зменшує невизначеність ситуації, вказуючи, який із деяких ймовірних завершень настав. Існують дві підсистеми повідомлення: спрямовуючі і ті, що сприймають. В залежності від семантики повідомлення сигнали інформації можуть бути одночасно спрямовані до конкретно відомих або до великої кількості ймовірних адресатів. У традиційній культурі це означає, що фольклорне середовище передбачає передачу інформації насамперед конкретно визначеним сприймачам. Відповідно, у процесі комунікації взаємодіють різноманітні приймачі систем, для яких важлива семантична наповненість інформації. У результаті таких складних комунікативних процесів повідомлення не лише виконує функцію інформації у фольклорному середовищі, а й служить соціальним орієнтиром. Таким чином, інформація в співанках-хроніках має вигляд ретіального комунікативного процесу, оскільки спрямована на сукупність приймаючих систем:

Послухайте, добрі люде, що хочу казати:

А я хочу на громаду файно заспівати!

У зеленій полониньці вітер повіває,

Шо си на сім світі роби, усе си минає!

Кобих могли, добрі люде, трохи не грішити,

Бо вже біда не далеко, мало будім жити [238, с. 165].

Тривога, настороженість, пожвавлений інтерес підсвідомо передаються від одного слухача до іншого. Інформація, яка циркулює в суспільстві, виявляє вплив на поведінку людей і становить кінцеву мету кожного відповідного акту комунікації. Зміст повідомлення не лише змінює поведінку комуніканта, а й забезпечує можливість подібної зміни та прийом інформації за рахунок не-інформативної частини повідомлення. У співанці-хроніці, зокрема, така інформація – це те, про що прямо не говориться у творця. Вона присутня, скажімо, в детальних описах,

що, на нашу думку, впливає на психологічний стан слухачів, пропонуючи оцінку жорстокого вчинку:

Ой та несли Нестерука попід Фудубови,
Уже того Нестерука на брамі пороли.
Вони ж йиго и пороли и голов лупали,
Ой щоби вас, Дурнеюки, кайдани лупали!
Ой щоби вас, Дурнеюки, кайдани побили,
Що ви мому Стефанкови житьичко уймили [238, с. 197].

Сучасний філософ Д. Деннет визнає існування різних шляхів і способів комунікації: «Системи свідомості не існують в будь-який час і в однаковій мірі доступними одна одній. У цих модулях чи системах часто виникають проблеми з внутрішніми комунікаціями, які вони вирішують різними винахідливими та обхідними шляхами [73, с. 127]».

Про один з таких «обхідних» шляхів трансформації фольклорного тексту пише В. Гнатюк. Досліджуючи співанки-хроніки як феномен українського фольклору, вчений зауважив, що під кожною піснею вказано ім'я автора та збирача. Однак фольклорист наголошує, що «присвоєння авторства якоїсь пісні певній особі не треба розуміти дослівно [52, с. 79]». Поясненням цього явища може слугувати складна художня природа фольклору та різні співвідношення його складових елементів із визначенням художніх форм колективної творчості. Твір мистецтва виникає і розвивається як органічна художня структура. Особистості – безпосередні учасники складного процесу – одночасно є творцями і мелодії, і тексту, і супроводжуючих елементів.

І. Франко особливо підкреслював велике значення пісенних новотворів для дослідження проблем походження народних пісень [212, с. 97]. Поруч із Я. Головацьким та М. Костомаровим, І. Франко підтвердив думку про колективний характер творення пісень у процесі їхнього побутування [211, с. 65].

Наведемо приклад із праці сучасного фольклориста Г. Сінченка. Автор співанки-хроніки про Баб'юка, яку аналізує

дослідник, залишився невідомим. У ній названо імена та прізвища людей, які брали участь у події. З усією достовірністю, з усіма подробицями викладено сюжет, але все ж таки це не констатація події, не ресстрований відгук на неї. У співанці-хроніці наявний поетичний голос із певним рівнем узагальнення та умінням типізувати явища. На думку Г. Сінченка, така співанка згодом може втратити автора і стати здобутком колективу, в результаті чого зазнає змін, відшліфується в процесі виконання, як кожен фольклорний твір:

Сльози землю сполонили, не було де стати.
Та як його хоронили, співаки співали.
Його тата, вуйка й маму в кайдани кували.
Та коли їх усіх троїх в Чернівці забрали,
Вони собі сорок свідків до суду поклали.
Ой ходили бідні люди та ще й си коштили.
Малим дітям рідну маму додому пустили.
Прийшла вона додомочку та й си порадила,
«Та вже тобі, молодици, рекурс не допоможе».
Нема сина, нема мужа, ой, боже мій боже [185, с. 43].

Дослідники співанок-хронік О. Дей та С. Грица імпровізацію не вважали чимось дивним, оскільки відтворення кожної співанки-хроніки розміром у десятки і сотні куплетів без імпровізації неможливе, тому кожен виконавець є водночас у певній мірі і творцем. На думку О. Дея, в цьому також проявляється колективність [65, с. 76]. Сучасні російські фольклористи вважають, що будь-який твір народного мистецтва виникає у різних умовах з метою тривалого естетичного впливу на багатьох людей. Крім того, майстер слова здійснює велику роботу не лише над змістовою частиною твору, а й над удосконаленням його естетичної форми [9, с. 11].

Про традиційність створення і побутування співанки-хроніки говорить і її позачасовий характер. Власне, розриву у часі творення і побутування співанки-хроніки немає, оскільки, (як і в

будь-якому іншому фольклорному творі) її творення і виконання – це аспекти одного і того ж твору: усний текст твориться не задля виконання, а у процесі виконання [128, с. 24].

А. Лорд пропонував повністю відмовитись від думки, що виконавець просто інтерпретує те, що створене іншими. «Усний» поет є творцем, тобто, виконавець епосу – це і автор епосу. Співець, виконавець, поет – одна людина, яку можна розглядати одночасно з різних позицій, оскільки виконання та складання епосу – це різні аспекти однієї події [128, с. 25].

Дослідження сучасних фактів побутування пісень-хронік в Карпатському регіоні засвідчують збереження їхньої головної особливості – імпровізації. «Все ж у багатьох випадках внесені до поетичного тексту імена відображають справжнє авторство [69, с. 22]», – стверджував О. Дей. На думку дослідника, ця риса притаманна єдиному жанрові українського фольклору – співанкам-хронікам – і є їх відмінною жанровою своєрідністю.

В. Гусев вважав, що в жанрах, де традиція переважає над імпровізацією, в процесі масової творчості виявляється ініціатива особистості, а, з іншого боку, в жанрах, де імпровізація переважає над традицією, творча «свобода» особистості визначається активною роллю жанрової форми, яка має вплив на процес колективної творчості [63, с. 189].

Можливо, найкраще передає процес створення пісні сам автор-виконавець. У виданні 2005 року «Яворівщина у повстанській боротьбі. Розповіді учасників та очевидців» нам вдалося віднайти цікавий факт – розповідь переселенки із Західної України про історію написання пісні. Ця жінка – Марія Кунанець, спогади якої вміщено у статті «Що то значить їхати на Сибір», згадує: «Зараз на початку сорок дев'ятого року я склала пісню, як нас вивозили на Сибір, і там ми її з дівчатами часто співали [240, с. 144]». Художня вартість невідшліфованої пісні незначна, однак може знадобитися для розв'язання проблеми «автор-виконавець»:

Привезли нас на станцію,
Тут почали скидати,
І чекаєм розпорядку,
Щоби вже ладуватись. } 2 р.

А як вже заладували,
То двері зачинили
І вікна позабивали,
Щоб ніде не дивитись. } 2 р.

За сім тисяч кілометрів
Та із рідного Львова,
То везли нас три неділи
У замкнених вагонах. } 2 р.

Всю дорогу раз на два дні
Випускали по воду,
А баланду раз на тиждень
Давали на вечерю } 2 р. [240, с. 144].

Отже, головним способом творення таких пісень є різні історичні та неординарні події особистого, родинного життя. Звичайні люди складають пісні тільки «про такі справи, котрі займають їх розум і серце [76, с. 24]».

Співанки-хроніки за своєю суттю є жанром, який відтворює гостро-драматичні й трагічні події та випадки громадсько- і родинно-побутового характеру по їх «живих» слідах. «Епіка переважно іде слідами реальних фактів [211, с. 56]», – писав І. Франко.

У більшості випадків хронікальні пісні несуть сумну звістку в звичайній поетичній формі. Однією з визначальних рис пісень цього жанру є їх злободенність. Інколи такі твори виникають через багато років і десятиліть після подій. Наприклад, співанки-хроніки

про Олексу Довбуша, Мирона Штолу, інших представників народного руху. Однак, на думку О. Дея, у деяких випадках цей жанр служить лише формою для поетичної передачі давно вже існуючих у народі прозових переказів і легенд про цих героїв [69, с. 14]. Особливий інтерес становлять співанки-хроніки про опришківський рух у Карпатах.

Збирання опришківського фольклору почалося в першій половині XIX ст. Спочатку особлива увага науковців приділялася пісні. У 1833 році В. Залеський опублікував співанку про опришка Пилипка [29]. У 1837 році уперше в «Русалці Дністровій» з'явилась пісня «Ой попід гай зелененький ходить Довбуш молоденький» [179]. Я. Головацький у чотиритомному виданні «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» (1878) пісні-хроніки про опришківський рух (про Довбуша, Пилипка, Марусяка, Штолюка, Пелеха та інших відомих та маловідомих народних месників) подав окремо як «гайдамацькі» [55]. Варто зауважити, що художня мова цих пісень позначена попередньою працею над їхньою формою і не може бути результатом спонтанної мовотворчості із властивими йому способами організації мовного матеріалу. Широко наявна у цих піснях особлива мова – діалектизми, вульгаризми. Це можна помітити, наприклад, дослідивши текст пісні «Po Pietnoczkach w ponegiwnok» зі збірки О. Кольберга:

Seyi noczy – o piv-noczy
lysz misic minyv-si,
yszov Iwan ta na posah.
z rodom ny praszcziev si.
Ta kuwala zazuleczka,
na chaki, na łaki
ta ubyly Iwanoczka
try ridnenki braki [97, с. 8].

Співанки-хроніки відзначаються своєю об'ємністю. Деякі з них сягають двохсот і більше віршованих рядків. Наприклад,

співанка-хроніка «Про Шавлюка» має 460 рядків [193, с. 212]. Ніщо не залежить від настрою слухачів так, як довжина пісні. А. Лорд зауважував: для того, щоб якнайдовше втримати увагу аудиторії, виконавцю потрібно виявити свої акторські здібності, талант оповідача. Якщо аудиторія налаштована доброзичливо, а інтерес її надихає співака, він може розтягнути оповідь, насолоджуючись кожним описом [128, с. 28]. Зміст співанки-хроніки надзвичайно актуальний, ним дуже зацікавлена аудиторія, тому виконавець деталізує описуване, використовує паралелізми, традиційні кліше у переході від одного епізоду до іншого.

4.2. Реальний факт і сюжет хронікальної пісні

Епічний стиль містить усі можливості для відступів або збагачення пісні. Це можна помітити, ознайомлюючись із опришківськими піснями. В «Етнографічному збірнику» (т. 5, 1898) І. Франко опублікував не лише пісню про Штолу, а й перекази про нього. Знаменно, що на той час не було жодних історичних відомостей про цього ватажка опришківського руху. Дослідник висловив припущення, що Штола – це історична особистість, оскільки, за його свідченням, пісні та оповідання про опришків є «більш або менш вірною реляцією справдішніх фактів» [81]. В історичних піснях і народних переказах досить чітко змальовується історична постать Мирона Штолюка – борця проти поневолювачів – та обставини його загибелі. У 1957 році було знайдено «Пам'ятник, списаний ієреєм Петром Ступницьким, парохом в Брустурах», відомий у наукових колах під назвою «Хроніка Гуцульщини». В історичному документі згадується про появу опришка Штолюка (1817), а під 1830 роком записано: «Штолук і Циган Мишко, славні опришки, карані шибеницею у Вижниці» [194, с. 71–75].

Співанка-хроніка про Мирона Штолюка розпочинає розділ «Думи гайдамацкія» у виданні Я. Головацького (співанки-хроніки Я. Головацький відносив до дум):

Чи чуєте, люде добры, що хочу казати,
Бо я хочу Штолюкови співанку співати.
Скусь чути новиначку, не можна казати,
Пошовъ Штолюкъ изъ Мирономъ села воевати;
А топорци наробили изъ самои стали,
Пошовъ Штолюкъ изъ Мирономъ, та воює паны;
А топорци наробили изъ самои бляхи,
Пошовъ Штолюкъ изъ Мирономъ, та воює Ляхи.
Учувъ тото панъ Каштана, та взявъ подслухати:
«Не такъ треба для Штолюка намъ се постарати» [55, с. 59].

У пісні ідеться про вбивство пана Каштана в Довгім Полі та згадуються побратими Штолюка – Фронюк, Скалюк, Борсучок, Крамарючок. Варіант твору знаходимо у виданні В. Шухевича «Гуцульщина». Під № 23 вміщено пісню про Штолу із подібним сюжетом:

Не чули ви домарики йикої новини?
Ми лиш чули в Довгім поли, що Каштана стьили!
Ой пішли вни в полонинку тай в полониночку,
А там собі набивали, остріжні стрівбочки,
Ой поки їх набивали, вни си не бойили,
Йик уздріли тверду ровту, вни си подрижьили.
Сеї ночі о півночі, йик когути піли,
Кікайте ви, годні хлопці, ровти вас обсіли.
Кікав Штолюк, кікав Мирон, кікав і Борсуків,
З того боку волоского Йиків Крамарюків [238, с. 210].

У співанці-хроніці протиставлено життя і смерть, високе й низьке. За Ю. Лотманом, де протилежна характеристика «низу» робить «верх» напрямком простору: чим вищий, тим безмежніший простір, чим нижчий, тим він тісніший [135, с. 270].

На прикладі трагічності співанки-хроніки про Штолу бачимо, що кінцева точка низу поєднає в собі увесь зниклий простір, внаслідок чого рух можливий лише вгору і опозиція «стає не лише

структурним інваріантом антитези «добро – зло», а й іншої «рух – нерухомість» [135, с. 270]. Отже, смерть за своєю суттю – це припинення руху. У пісні «В Пашківцях серед села» смерть і стає тим рухом вниз:

W Tyszkiewiczach sereď sela
neslawia sie stala, –
oj ubyly na puszczyńie
Dmyterka Iwana.
Jak wny jeha, kaze, wbyly
blysko kolo muru
zawdaly jeha nency
welykuju zuru.
Jak ony jeha uwbyly,
w dolynku skaczyly;
wstawaj, wstawaj Iwanoczku
ne duze'm tie byly [97, с. 19].

1908 року В. Шухевич публікує спогад, записаний від гуцула Танаса Єлейчука з Гриневи, «котрий був пушкарем під ватажкою Юріштаном [237, с. 13–14]»: «Посльїдним опришком в Косівських горах, був Мирон Штола; називали его Штолюком або Миронюком; він був родом ци не з Криворівні; опришком став він з того чысу, як утік з войска; з ним опришкувало 3 до 4 легіні, вони не убили нікого, а лише крали або рабували у багатих купців Вірмен, що з цілими таборами ішли через верхи гір на ярмарки в Угорщину, везучи з собою на коньих сафіян; відти вертали си вони з чересами набитими червоними дукатами [237, с. 13–14]».

За свідченням дослідника Ф. Стебля, Мирон Штолюк (він же Штола, Миронюк) був сином покритки з буковинського села Розтоків. Після втечі з рекрутського війська стає опришком і незабаром очолює їх. У його загоні були Джуряк з Бервінкови, Брушко зі Стебнева, Куділь з Жабйого, Козик з Тнедова та інші. Збереглись відомості про напад Штолюка на поміщика в селі Вілявчому (Буковина) та розправу над лютим ворогом

опришків – Андрієм Кундаком (Колитаном) 15 серпня 1829 року в с. Стебневі [194, с. 72].

В академічному виданні «Співанки-хроніки. Новини» вміщено пісні про Штолюка. Дві з них містять спогади про загибель ватажка опришків:

1. Ой кувала зозулечка там на самотоці,
Та й убили вни Штолюка в глибокім потоці.
2. Ой кувала зозуленька попід крильця жовта;
Ой спіймала Мирін Штолу стоголовна ровта.
Ой кувала зозуленька в боці при толоці,
Його, братичку, спіймали у тітки в Ростоці [193, с. 107].

В основу співанки-хроніки покладено факт – убивство ватажка опришків Мирона Штолюка. На думку російської дослідниці С. Артеменко, історична наука на першому своєму кроці опиняється в дивному становищі, оскільки для інших наук факт уявляється стійкою системою тем та образів, обумовлює конструкцію частин, які творять це значення [9, с. 25]. Сам факт, покладений в основу художнього твору, може виявитися сукупністю значень для аудиторії. Те, що уявляється однозначним для творця, може виявитися неоднозначним для слухача. І тому інтерпретація відіграє важливу роль у процесі виконання та побутування співанки-хроніки.

Отже, судячи з цього, ми можемо здогадатися, чому інтерпретація факту у судових документах про Штолу відрізняється від його інтерпретації у співанці-хроніці. Наведемо ще один приклад. У документі, написаному ієреєм Петром Ступницьким, парохом у Брустурах, подаються короткі історичні відомості про важливі події на Гуцульщині з 1671 по 1848 роки. У хроніці є запис «1830 года. Штолюк і Циган Мишка славнії опришки, карані шибилицев на Вижници [64, с. 157]». У переказі «Як зловлено опришка Штолюка» також змальовано незвичайну силу ватажка: «Поклали Штолу на коня та й понесли горі. Доки принесли його до Устерік, то три тарниці розломив на коні. А як

іздали з коня, то кінь розсівся на отім моменті. Такий то був хлопчище! [224, с. 247]».

У цьому варіанті переказу ідеться про зраду Юриштана. В іншому варіанті – про перебування Штоли у знайомого чоловіка Продана, у якого за знаком-вказівкою і було схоплено Мирона: «Як вчепилися до нього шість, то він шістьох витяг надвір, а там було більше і зв'язали йому руки і били його дуже. І відтак не чути було за нього, де його поділи [224, с. 248]».

Російська дослідниця В. Соколова, аналізуючи етнографічні сюжети та образи переказів, звертається до образу Олекси Довбуша, одного з керівників народного руху. Дослідниця вказала на формування в період розвинутого феодалізму, як узагальнення типових соціальних відносин та протиріч відповідної епохи, переказів про «благородних розбійників». Образи славетних «розбійників» – соціальних месників, на її думку, мають досить давні риси [191, с. 136].

Улюблені ватажки народних рухів наділені незвичайною силою та спритністю. Однак усі незвичайні риси «розбишацького» отамана розуміються вже не як власне його, а як дані богом або отримані завдяки чаклунству. У пізніших переказах подано реалістичні пояснення безсмертності героя, наприклад, його захист залізною кольчугою. За поясненням В. Соколової, в переказах XIX ст. про розбійника Чуркіна його здатність тікати із в'язниці пояснюється умінням підкупляти начальників та тюремну варту. Отже, з розвитком суспільної свідомості міфологічні риси розмивалися, а тоді й повністю втрачались [191, с. 136].

На відміну від переказів про Штолюка, у співанках-хроніках не знаходимо гіперболізації в образі ватажка. У діалозі з представниками влади показано його людську гідність і навіть сум за життям, що притаманне кожній людині:

На камінці дві ягідці та й на сухім стеблі;
Ой узяли Мирін Штолу і з собов на Стебні,
Ой узяли Мирін Штолу до нового двору,
Пани Штолу покликають все до протоколу,

Кожний газда прийшов знати за свою комору.
Та яли си уже панки Штолу та й питати:
«Чи ти годен, Мирін Штоло, села заїднати?»-
«Не сам я був, не сам я був, було нас три дурні,
А ми газдів воювали, котрі були буйні».
Явилися Мирін Штолі та й у личку цвіті,
Беруть Штолу молодого, хочать го вішити [224, с. 251].

Кожен жанр мистецтва має певні усталені художні засоби, власні «кодекси» дозволених прийомів відображення того чи іншого факту дійсності. Із цим має рахуватися творець пісні, особливо той, хто намагається відобразити, власне, цілком новий, невідомий ще факт. Текстотворення співанки-хроніки має свою специфіку: пісня твориться як відгук на неординарну, незвичайну подію і процес відбувається швидко – або в момент дії або відразу після неї. Доречно згадати А. Лорда, який запитував: «Як же чинить співець, незнайомий із поняттям фіксованої пісенної форми і вимушений у процесі швидкого творення вкладати думки в більш або менш жорсткий ритмічний малюнок? [128, с. 34]». Він прагне з'ясувати, яким чином «усний» поет вправляється з вимогами, передбаченими швидким складанням, не залучаючи письмо або вивчення стійкого тексту? Отже, приходять до висновку А. Лорд, іншим співцям вже доводилося зустрічатися з подібними труднощами, і протягом багатьох поколінь утвердилися різні засоби, які найчастіше зустрічаються у творах [128, с. 34]. Причина такої незвичайної влади традиції в жанрі пісні полягає в усному характері виконання творів, зумовленого потребою тримати в пам'яті не тільки окремі слова, а й цілі поетичні фрази, завершені образи.

Творець пісні здавна був змушений мимоволі «оглядатися» на інших, а також прислухатися до вимог традиції, яка завжди й закономірно тяжіла над ним. Вона була таким же активним збудником уяви, як і реальна дійсність. Тому автор співанки-хроніки у творених ним образах намагається органічно й закономірно поєднувати традиційне, випробуване протягом

століть в процесі тривалої поетичної практики, з елементами нового, запропонованого дійсністю. В. Гнатюк у розвідці «Руські оселі в Бачці» описує творення нових пісень: «Цікаве те особливо, що всьо незвичайнійше в селі мусить зараз бути уложене в пісню. Так приміром, я приїжджу до Керестура. Сиджу тиждень, два, три – сходжу ся з людьми, всі цікаві, що я роблю, чого хочу, за чим їджу. Я розказую. За якийсь час одна моя оповідачка, коли я прийшов до неї, співає мені пісню (очевидно, не дуже вдатну) зложену на мене [54, с. 45]».

У ті дні, коли В. Гнатюк перебував серед бачванських русинів у Керестурі, одразу ж була створена пісня:

Тот пан з Гальції, вон ноўті спісуйи,
Дог ноўті, та ноўті, а вец пріповітки.
Кид му ньишка пріповеда,
А вон ше йий піта: Чі ві вельо знаце?
Льим себе думайце, цо найвеце знаце!
Йула байберова вона льим сто знала,
Вона льим сто знала, упісац му дала.
Йула байберова ішче надумала,
Да штірі, льибо пейц упісац му дала.
Нына Ианканына вона так думала,
Же вона будзе знац, го льим і за мешац,
А вона так знала: йидно до поладнѣа.
А вецка гварела: Паньи, йа ньи годна.
А андѣа Ількова вона так ше стройі,
Жо вона панові ноўті погуторі.
Йай паньи, йай паньи, цо же ві думаце,
Же ві тельо вельо ноўті спісуйице?
Чі з нас шміх робіце, чі ві нас хвальіце,
Жесце тельо вельо ноўті напісалі [54; 45].

У трактуванні категорії «автор», «поет» як ключової в сучасній теорії поезики намітилася тенденція, яка безпосередньо відбилася і на характеристиці фольклорного ліризму. Вчені

прагнуть відшукати сутність ліричного, основу ліризму в особистості поета, його біографічних реаліях, життєвій долі. Тому вони стверджують, що автор тут – абсолютне джерело, але для цього він сам повинен жити напружено, бути особистістю, мати свою долю, біографію. Таку думку поділяє російська дослідниця фольклору Г. Яхіна. [244, с. 7].

Автор хроніки про Штолу, безперечно, був очевидцем страсти ватажка опришків, оскільки точно передав елементи діалогу, деталі його загибелі. Творець пісні, очевидно, був неординарною особистістю, з високою моральністю, оскільки образний світ поділений на філософсько-достовірні полюси: верх – низ, життя – смерть, добро – зло.

Можна змоделювати ситуацію, процес навчання творця пісні, скориставшись спостереженням А. Лорда. Спочатку пісняр вчиться головним чином створювати лише окремі рядки. Якоюсь мірою він досягає цього, запам'ятовуючи та використовуючи звороти, почуті від інших виконавців. Такі засвоєні словосполучення складають один із елементів усно-епічного стилю. Вони сприяють виробленню й закріпленню в досвіді співака ряду схем, які також є компонентом цього «континууму» [128, с. 56].

Творець співанки-хроніки, що побутує на західноукраїнських землях, звичайно, звертається до традиційних кліше. У пісні, вміщеній у збірнику В. Шухевича під № 43, як і в багатьох інших піснях про трагічні події, знаходимо фінал, який дуже схожий до кінцевих рядків хроніки про Штолу:

Ой кувала зазулиць, кувала на стежці,
Семеночка повісили у Білоберезці.
Ой ви, люде молоденькі, кайте си по мині,
Не ставайте у сім селі ні в жадній провіні [238, с. 234].

У пісні про Штолу:

Беруть Штолу молодого, хотять го вішіти.
Беруть Штолу молодого, хотять го роздіти.

Ой кайтеся, старі люде та й маленькі діти!
Ой кувала зозуленька в городі на стежці,
Загубили Мирін Штолу та в Білоберезці.
Ой кувала зозуленька, кувала, кричіла,
Тепер си вже Мирін Штолі співанка скінчила [224, с. 257].

У «Записці кримінального суду Буковинському окружному управлінню від 14 січня 1831 р.» знаходимо такі історичні відомості: «Після 1829 року, коли лише в Буковинській окрузі з найбільшою відвагою було здійснено 36 розбоїв, у минулому році цей злочин часто повторювався і лише завдяки надзвичайній запопадливості бервінковського мандатора Грдлічки вдалося на деякий час відновити спокій у Кутівських і Вижницьких горах та ув'язнити значний розбійницький загін Мирона Штолюка, з якого 9 осіб внаслідок польового суду повішено, а 22 ще перебувають тут у тюрмі [194, с. 74]».

Співанка-хроніка, вміщена В. Шухевичем у розділі «Поетичні оповідання» під № 22 змальовує Герлічку у головній ролі при страті Штолюка та його побратимів. Співанка, маючи за мету документально відтворити події, має хронікерський характер та «живиться» реальними фактами:

З першим снігом гонор пропав, так йик в полі чічка,
А хто его відобрав? Наш панок Герлічка!
Ой той панок, той Герлічка, той его відобрав,
В штири рьиди він зелізо на него взяв поклав [238, с. 209].

У співанці показано, яким жорстоким тортурам піддавали опришків: прикладали по чотири ряди заліза, мучили прикованих до помосту і т. ін. У рядках цієї пісні – народний гнів, ненависть до панівного класу.

Діалог та монолог у хроніці відіграє важливу роль у розкритті психологічного портрету героя. Класичний психоаналіз наголошує на значущості усвідомлення переживань, які надають свободи особистості та право вибору щодо керування переживаннями [96, с. 102].

Так, перед лицем смерті Мирон Штола не відмовляється від свого вибору мститися за народні кривди, він не виявляє каяття, а переконаний у виборі правильного шляху. Про це і говорить пісня-хроніка:

Вражі пани си питають: «Де наші комори?» –
«Йй ідіте, вражі пани, не бійтеся, в двори,
Бо не самий я же ходив у ваші комори» –
Не ходили у опришки але самі дурні,
Лиш ходили у опришки легіники буйні.
Не ходили у опришки газди осижені,
Лиш ходили у опришки хлопці пострижені [224, с. 248].

Звичайно, потяг людини – це інстинкти, змінені навколишнім середовищем, або інстинкти плюс слово чи інстинкти плюс історія. Психоаналітик Т. Кириленко зауважує про постійність амбівалентності у стосунках між людьми [96, с. 30].

В образі ватажка опришків Мирона Штолюка, на нашу думку, також присутня амбівалентність, що виявляється у природній полярності – любов та ненависть. І хронікальна пісня як один із жанрів фольклору зображує реалії прояву людської особистості у складних ситуаціях. Любов і ненависть зумовлені самою структурою людського ества. Ці міркування підтверджує монолог пісні про смерть Штоли:

«Позвольте ми, добрі люди, хочу си прощети
Ой я хлопець молоденький мушу погибати;
А Юріштан із Гирлічков мут в'ни проживати.
Ой будуть в'ни проживати та будуть в'ни жити,
Та будуть в'ни вашу людську кровцю добре пити.
Неволями, катушами будуть вас карати,
Не раз мете та опришка Штолу згадувати.
Ой кує зозулиця, сідат на домові,
Та ви, браття – побратими, бувайте здорові» [224, с. 249].

4.3. Роль автора-виконавця у процесі текстотворення

Кожний акт спілкування творця або виконавця художнього твору із слухачем є комунікативним за своїм характером, тобто актом передачі і сприйняття певної інформації. Суб'єкт інформації – виконавець фольклорного твору, – який може бути творцем або співавтором твору, що виконується, тобто учасником у більшій чи меншій мірі тривалого процесу формування та колективного удосконалення проголошуваного твору, і на попередньому етапі міг бути слухачем. Виконанню цього твору могла передувати й зазвичай передувала і певна традиція, і він сам [227, с. 111–112].

У виданні В. Шухевича «Гуцульщина» (1902) знаходимо пісні, де поняття автор та виконавець співпадають. Це можна помітити, дослідивши текст хроніки № 24. Автор пісні також невідривно крокує за традицією: кожна частина переривається згадкою про Бога, за волею якого здійснюються події, від якого чекають милості, переживаючи важкі обставини голодного року:

Лишень за тот божий хлібец так бесіди много:
Не дай року, Господечку, другого такого.
Просїт Бога, молїт Бога усї добрі люде,
А Господь сї ізмилює, хліб родити буде.
Чого Господь сї нагнівав, що нам хліб не родит?
Бо цес мир сї непоштиво деякий обходит.
Кум із кумов, брат із сестров йик звінчені ходьи,
Сини тата зневажают, доньки неньку зводьи.
Ой кайте сї, люде добрі, ви не робїт злого,
Бо всїм людем лихо буде, й тим, що не до того.
Господь с'ьитий не ізлїзе нас пїйницїв бити,
Але знає Господь с'ьитий, йик нас запластити [238, с. 170].

Своєрідна особливість співанок-хронік полягає в авторстві людини, яка переважно не освічена, але майстерно використовує пісенно-образну фольклорну традицію Гуцульщини та емоційно звертається до слухачів їх рідною мовою. Прилюдне виконання

хронікальних пісень було чи не найпоширенішим засобом інформації про своєрідність бурхливих подій «весни народів Європи» на Буковині.

Темами буковинських співанок ставали, наприклад, вибори до місцевих органів влади, шахрайство судових чиновників, відкриття школи в селі, негативний вплив п'янства тощо. Доречним буде такий приклад: 1887 року у с. Розтоках було відкрито читальню просвіти. З нагоди цієї події господар хати Стефан Григоряк виголосив складену ним співанку, спрямовану проти пияцтва і селянської забобонності:

Най тверезість зацвітає в нас, коршми пропадають,
Що нарід наш, колись славний, нищать, зневажають.
Бо без коршми і трунки, через арендарів,
Поставали жебраками наші господарі (...)
Коби кождий став письменний, коби кождий вчився,
Коби нарід в наших селах всюди пробудився! (...)
Бо то тепер таке право у світі настало:
Хто учений – того правда, хто темний – пропало [53, с. 58]

Автор співанки-хроніки не творить за шаблоном, оскільки в центрі його уваги подія – значна або часткова, вражаюча і незвичайна для цієї громади – але завжди не схожа на інші. Тому подією в тексті є перехід персонажа через межу семантичного поля. Жодний опис певного факту у його відношенні до реального денотату або семантичної системи мови не може бути визначеним як подія до того часу, доки не з'ясується питання про її місце у вторинному структурному семантичному полі, визначеного типом культури [135, с. 282]. Російська дослідниця А. Євгенєва наголошує на усвідомленому, а не механічному засвоєнні традиції, яка в усній творчості засвоюється за основними принципами і тому перешкоджає подальшому розвитку спадкоємництва; спрямовує художню творчість у нові історичні умови [80, с. 17].

Як бачимо, наявність елементів традиції не є безпосереднім свідченням «безавторства» фольклорних творів. Своєрідний синтез

традиційного і нового, індивідуального складає сутність процесу їх творення.

Традиція усного епосу безперервна: від давнини і до сьогодення; слугує достатнім доказом її здатності вбирати в себе нові поняття і будувати нові формули. Складання нових формул проходить так тихо, повільно і непомітно, що цей процес майже не відчутний. Смислові схеми залишаються незмінними, ніхто не помічає у формулах нових слів, якщо тільки ці поняття різко не контрастують зі своїм оточенням [128, с. 57]. Можливість вивчати нові формули ми отримуємо і в тих випадках, коли в пісню проникають власні імена, нові запозичення, назви технічних винаходів епохи. Візьмемо для прикладу співанки-хроніки про еміграцію. Основною функцією емігрантських пісень була інформативно-дидактична.

Саме тому народні творці навмисно прагнули передати свої враження якомога ближче до живої дійсності – з усіма подробицями та яскравими соціально-викривальними моментами й деталями. Такі жанрові різновиди еміграційно-заробітчанської пісенності як співанки-хроніки – це об'ємні інформації з послідовним детальним викладом перипетій шляху від Галичини чи Закарпаття до далеких американських материків. Автор співанки-хроніки не потребував наділяти героя за допомогою фольклорної фантастики й домислу якимись незвичайними ознаками сили, хоробрості, шукати виняткових обставин – адже вони були всюди. Нове життя за океаном сповнене чимось незвичайним, досі небаченим, незрозумілим. Творцями співанок були переважно самі емігранти або люди, які передавали почуте від своїх рідних:

Ой, пушов я в Америку роботу шукати,
Хожу, брожу попуд брами, не можу достати.
Вийшов басист із фабрики, став мене питати:
– Ой ти, бідний чоловіче, чи вмієш робити?
– Містер Байстер, дай роботу, я робити вмію.
Вун на мене по аглицьки, я не розумію.

Завів мене до фабрики залізо носити.
Таке тяжке залізово, не мож го носити.
Я залізо піднімаю та й собі думаю:
«Як зароблю якісь центи, додому вертаю»
Заробив я сто талерів, п'ятсот коруннів.
Та й сів собі на дамшифу, вернувся до краю [53, с. 59].

Автори співанок-хронік, як бачимо, дотримуючись народнописенної традиції, застосовували різноманітні моделі уснопоетичної техніки, і тому надзвичайно важливою тут була майстерність у творенні тексту. Перед авторами-виконавцями постало складне завдання, яке потребувало відповідального виконання: використовуючи традиційні формули, потрібно розповісти про щось абсолютно нове – про відмінний від усіх інших випадок.

Швидке реагування творців співанок-хронік на нове сприяла звичній для народної творчості трансформації традиційних народно-поетичних елементів для передачі цього нового в особистому та громадському житті. Іноді в пісенних новотворах використовуються готові традиційні художні «блоки» з наймитських та заробітчанських пісень:

Якби-сь, мила, знала, як в Канаді горе,
То ти б мені передала горобчиком солі,
Горобчиком солі, синичкою хліба,
Тоді б ти, мила, знала, що в Канаді біда [23, с. 50].

С. Артеменко стверджувала, що організація відрізків пісенного тексту з предикативних одиниць регламентується певною функціональною базою, яка, у різних за характером відрізках, будується на основі різних типів функціонального співвідношення предикативних одиниць. Мається на увазі те, що в народній ліриці «паратактичне слідування» предикативних структур здійснюється не за принципом асоціативного «нанизування», як у розмовній мові, а у відповідності зі

специфічними текстоутворюючими пісненими моделями. Відрізки пісенного тексту, у яких реалізуються такі моделі, мають текстоутворюючі одиниці – блоки [9, с. 26].

Аналіз пісень-хронік про еміграцію показує, що традиційне проявляється і в мотивах пісень родинно-побутового характеру, що властиве давнішим видам фольклору. Мирона Штолу у співанці-хроніці народ змальовує з любов'ю, особливим співчуттям. В епізоді, де зображено захоплення ватажка опришків, використано зменшувальні слова – демінутиви:

А так Штолу молодого на коня поклали,
Попід коня вороного ніжки зав'їзали, ручки потужили,
Ой так Штолу молодого заболіли жили [193, с. 108].

Сучасні фольклористи, говорячи про той чи інший образ як вияв конкретної реальності, безпосереднє відображення навколишньої дійсності, вважають, що не можна забувати про його певну художню умовність. Мистецтво відображує життя у формах дійсності і тому не можна зробити висновки про абсолютну тотожність цих форм у житті та мистецтві [15, с. 18].

Художньо відтворений конкретний образ дійсності повинен неминуче пройти крізь призму специфіки того чи іншого виду мистецтва. У співанках-хроніках із зображенням фактів дійсності деякі образи, будучи конкретними, несуть у собі відбиток деякої умовності. У пісні № 38 зі збірника Я. Головацького описано похід Австрійського полку Парма Коломийського Округу. На нашу думку, образ легендарного полку «Парма» наділений певною умовністю: він втілює у собі солдатську долю, навіть долю підневільного народу західноукраїнських земель:

Так кувала зозулиця ой на моємь току:
Чи чули вы, люде добры, девятого року?
Але ж бы то бай не чули, бо не булимь дома,
Та коли ся починала из Французомь война.
Чи вы чули, люде добры, та таки публики,

Що забрали в КоломыѢ рекрутовъ на вѣки?
Але жъ в'ни ихъ та й забрали, не пустили къ хатѢ,
А взяли ихъ, хло, подъ варту, та гоня на бараки.
А взяли ихъ, хло, подъ варту, та там зеперують,
Котрый носа утирає, на остро штрафують.
Та кувала зозулиця на зеленой рутѢ:
Та займили на Сѣмбирки сараки рекруты [55, с. 114].

Із відомостей, вміщених укладачем, стає очевидним новотворений характер пісні. Записана вона 1859 року від руського солдата полку «Парма», а опублікована в газеті «Голос народный» (Коломия) у 1866 році під № 22. Є всі підстави вважати цього солдата, прізвище якого, на жаль, не збереглося, автором хроніки: використовуючи діалектизми та вульгаризми, він детально описав похід, переживання, поневіряння у війську тощо. Очевидно, в кінці пісні згадується сімейний стан автора, який з таким жалем промовляє:

Тому добре, брате, въ войску, що женки не має,
А вонъ свою службу робить, та нич не пытає;
Але що тотъ, хло, женатый дуже штудерує,
А як поде до шпиталю, та й тамъ крепирує [55, с. 115].

Наприклад, аналізований нами образ Мирона Штоли – реальної історичної особистості, також несе в собі певну умовність. За що карають Штолу? За заступництво. Чому ж його не можна назвати втіленням Правди чи Непокори?

Нова ідея вимагає свого художнього втілення, яке могло б з найбільшою повнотою й переконливістю відбити суть, характер та дійсний зміст відображеного. Поль Лафарг в «Очерках по истории культуры» писав: «Народна поезія, масовий твір виникає із самого побуту народних мас, народ співає свої пісні під безпосереднім і прямим враженням пристрасті, яку він відчуває і прагне передати вірно й безпосередньо [117, с. 54]».

Документальні матеріали, виявлені у фондах Львівського центрального державного історичного архіву й опубліковані Ф. Стеблієм, засвідчують, що на відміну від хронікальних пісень та переказів, офіційна влада Австрійської імперії висловлювала протилежне ставлення до опришків, називаючи їх кримінальними злочинцями:

№ 1

«Записка Коломийського окружного управління

Станіславському кримінальному судові від 7 грудня 1830 р.

...Вчинені в кінці минулого 1829 р. в нашій окрузі і на Буковині розбої і вбивства ще свіжі у пам'яті. Скликаний паном Гофратом і Буковинським окружним старостою Мальтшеком останній польовий суд проти схоплених у нашій окрузі злочинців, як уже було повідомлено шановний цісарсько-королівський кримінальний суд 12 липня ц. р. за номером 9136, відбувся лише 2 червня у Вижниці на Буковині і засудив сім злочинців: Василя Джуряка (Циганчука), Мирона Штолюка (Катаранюка), Кирила Риндзака (Забавського), Федора Попюка, Танаса Фреюка, Дмитра Долганюка (Чика) і Михайла Артимчука (Мойсюка), які переважно родом з Коломийської округи, до смертної кари [194, с. 73]».

У співанці-хроніці зображено іншого Мирона Штолюка, оскільки хроніка має на меті інші завдання. Ю. Лотман щодо питання відображення факту зауважив про виникнення складної та гетерогенної картини «фактів епохи». Будь-який жанр, будь-який культурно-значеннєвий різновид тексту відбирає свої факти: «те, що є фактом для міфу, не може бути ним для хроніки [131, с. 304]».

Отже, з позиції передавача, факт – завжди результат вибору дійства з кола подій, який має, за його уявленням, відповідне значення. Але факт не концепт, не ідея, він – текст із реально-матеріальним втіленням. Постійність текстоутворюючої ланки та кожної частини його типового значення за відомих ознак обмеженості світу пісні є певним відліком, першопочатком,

рухаючись від якого, наука відкриває зв'язки і закономірності. Говоримо про художній твір, де факт – безпосередній результат відповідного аналізу або ототожнення. Факт можна вважати відносним, оскільки змінюються епоха, середовище, і, в результаті певної трансмісії, він може пропускатися через відповідний код.

Як бачимо, однією із основних особливостей співанки-хроніки є фактографічність. Достовірність фактичної основи – аксіома жанру. Автори-виконавці співанок з усією відповідальністю ставляться до творчої передачі змісту. Тому часто хронікальна пісня проливає світло на певні історичні факти, зокрема, опришківські пісні описують реальні історичні події, реальних осіб – безпосередніх учасників подій.

Однією із специфічних жанрових ознак співанки-хроніки є безпосередня вказівка на авторство. Як правило, ім'я автора, а іноді виконавця, з'являється у заключних куплетах співанок:

1. Зозулька мині кувала, кувала тай вила,
Стара рада назад стала, нова сі скінчила.
А хто сисю співаночку Дмитрієви зложив?
Але Федір таки Химчак, богдай же він прожив [238, с. 240];
2. Ta kuvala zazuleczka,
kovala dzelena,
spivanku siu yzlozyla
Fedunew Olena [97, с. 9];
3. А хто цисю співаночку Даньчукови зложив?
А Маріка Цупцуріка, дітько би в ній ожив!
А шо она співаночку таку їм зложила,
З пересердя на Германку, шо з Павлом имила [238, с. 194];
4. А я уже співаночку співаю, співаю,
А хто її ізложував, – дуже добре знаю.
Я не маю що робити, сиджу собі дома, –
Цю співанку ізложував Кошевка Микола [193, с. 265].

«Вірна правда» – це також одна із основ творчого методу авторів співанок-хронік. Завдяки цьому зумовлена й деяка натуралістичність описуваних подій.

Співанки-хроніки за своїм методом зображення перебувають у сфері звичайної достовірності і не підносяться над фактами життя. О. Дей, однак, вважає помилковим зводити творчий метод укладачів співанок до копіювання чи фотографування дійсності, оскільки інформація про конкретні події ведеться у художній формі, виробленій для цього жанру на основі традиційних у народній творчості засобів композиції, поезики, ритміки [71, с. 8].

З історично-пізнавального боку найголовніше в пісні-хроніці про Штолюка – це народне розуміння та оцінка реальних подій, діяльність ватажка опришків, детальний опис помсти, загибелі. На історичну правдивість пісень про Мирона Штолюка вказував І. Франко [81, с. 34–40]. Перекази та пісні про керівника опришківського руху довгий час були єдиним свідченням діяльності М. Штолюка і знайшли відповідне відображення в історичній літературі [231, с. 82].

Документи Станіславського кримінального суду, «Гуцульська хроніка» Петра Ступницького, записані з уст сучасників спогади – усе це є можливістю асиміляції джерел творення своєрідного жанру українського фольклору – співанки-хроніки, що допомагає з'ясувати сутність історичної правдивості фольклору. Яскравим прикладом того, що цей жанр живе, побутує, іде слідами живих фактів, є співанка-хроніка про трагедію Марійки та Михайла, докладно описана О. Деєм у статті «Пісня правдою не поступається» (1969). Повний збіг життєвої і художньої правди – одна із типових рис співанок-хронік.

11 листопада 1958 року у селі Мишин на Коломийщині сталася трагедія. На дні шурфа старої шахти глибиною 57 метрів знайдено трупи Марійки Павлюк та Михайла Миронюка. Їхня дитина, півторарічна Юстинка, залишилася круглою сиротою. Односельчани знали історію палкого кохання Михася й Марічки, знали про те, що його заможні батьки не хотіли невістки з бідної родини. Миронюки всіляко ображали Марійку на людях, відкрито

погрожували, відмовляли сина. Проведене слідство дійшло висновку: Марічка Павлюк загинула від рук осліпленого ревнощами чоловіка, котрий у розпачі покінчив життя самогубством, кинувшись до шурфа. На суді батьки Михайла Миронюка вигадали, що до трагедії призвели ревності Михайла [66, с. 59].

Але на початку 1959 року на могилах Михася й Марійки з'явився текст співанки, яка докладно оповідала про справжні причини загибелі молодого подружжя:

Служив Михась у армії рочок з половинов,
Та застав Михась Марійку з маленьков дитинов.
Як прийшов він до домочку та став ся питати:
«Чи можна йти до Марійки даруночок дати?»
«Не можна йти та й до неї подарок давати,
Бо не будеш із тов суков, наш сину шлюб брати;
Не будемо тобі, сину, весілля робити,
Ми що інше надумали – мусимо сповнити» [66, с. 59].

Співанка описує змову батьків Михайла: вбити осоружну Марійку й оженити сина з сестрою їхнього зятя Дмитра Вінтоняка. Здійснили задумане батько Михайла Іван Миронюк та зять Дмитро. Довідавшись, що Марічка працюватиме у нічну зміну, Дмитро задля цього не вийшов навіть на роботу. Вдома Михайло тривожився, погано спав, не витримавши внутрішньої напруги, побіг до дружини на роботу. Нелюди не звертали уваги на благання Марійки, в якій вдома залишилася маленька дитина. А, побачивши ще й Михайла і, не бажаючи лишати свідка, вбивці вирішили покінчити й з чоловіком – кинули його до шурфи разом з коханою. Мати Михайла сказала на це: «Добре-сте зробили [66, с. 60]».

У кожній людині, свідчать психологи, є два полюси – добро і зло. Не кожна людина вміє керувати такою амбівалентністю. Відбувається витіснення однієї частини в несвідоме, яке, однак, виявляє дію, впливаючи на наші почуття, переживання, вчинки.

Страждання є виявом наших потягів, які й відбивають міру їхньої значущості для нас [96, с. 30]. У цьому твердженні закладено основи до розкриття мотивацій вбивства людини: заради чого? О. Дей згадував, що у селі Мишині та на ковалівських шахтах знали про Івана Миронюка та його зятя Дмитра Вінтоняка, які під час фашистської окупації не гребували краденим майном і розуміли їхнє задоволення розгортанням подій, оскільки після смерті Михайла батьківське майно лишилося б в одних руках [66, с. 62].

Цікаво, що вбивці Марічки, яких гнівно названо автором співанки катами, поводитися на суді по-іншому: вони дуже голосили, побивалися, аби викликати до себе жаль людей та суддів. Як відомо, на рівні підсвідомості працюють механізми психологічного захисту «я», самоцінності (компенсація, прикрашання, захист від самозаперечення), що може провокувати деструктивну поведінку особистості [197, с. 42].

Психологи наголошують, що істотний бік становлення знань людини про себе завжди залежить від пізнання психологічних особливостей іншого. На нашу думку, змалювання трагедії, болю, мук, сліз, жорстокості вбивць є, звичайно, прагненням показати неприродність насильницької смерті, недопустимість страшних вчинків: злочин проти іншого є злочином проти себе, проти своєї людської сутності. Тому й естетичні русла співанок-хронік є надзвичайно важливими. Викриваючи злиденне дно душі окремої людини, її ество, творець у співучасті зі слухачем приходять до розуміння себе, своїх вад або переваг над іншими. За свідченням психологів, ядро «я» – це почуття активності, що виявляється в деяких наших душевних станах. І часто на це почуття внутрішньої активності вказують як на безпосередній прояв життєвої субстанції людської душі [197, с. 43].

Автор співанки про Марійку та Михася, виявляючи внутрішню активність, прагне змін та дійти істини. Осуд жорстокого вбивства, сподівання на встановлення правди, творець співанки-хроніки вкладає в уста головної героїні – Марійки:

«Не журіться, вороженьки, моєю судьбою.

Моя судьба дуже страшна і тяженькі муки,
Кров невинна проллялася на ворожі руки.
Страшне вбивство і мордерство навек не пропаде.
Грізна кара народная на Миронюків впаде» [66, с. 60].

Прагнення дослідників визначити достовірне авторство співанки-хроніки про Марійку та Михайла не увінчалися успіхом. Ймовірно, автор боявся помсти з боку жорстоких Миронюків. Можливо, співавторами твору були свідки подій: Василина, двоюрідна сестра загиблої, та інші люди. «Хіба не однаково, хто склав, – головне, що це все чиста правда [66, с. 62]», – відповідали люди. Віра у правдивість, достовірність співанок-хронік спонукала батька Марійки – Михайла Петровича Павлюка використати текст пісні для оскарження судового рішення. Через 9 років після трагедії справу детально переглянули і розкрили злочин. Після слідства стало зрозуміло: все, що було описано автором пісні про Марійку та Михайла, правда.

Ось як описує трагедію «Прикарпатська правда», використавши матеріали слідства: «Вночі йому не спалося. Ніби відчуваючи лихо, юнак наспіх одягся і побіг до вентиляційної. Мати розбудила батька:

– Вставай, Міська нема. Мабуть пішов до тої...

Час розплати настав. Старий якстій зібрався. Через півгодини опинився біля вентиляційної. Молодята стояли під стіною і воркували. Ніч видалась темною. Село спало. Без зайвих слів Миронюк ухопив залізний прут і що мав сили вдарив Марію по голові. Бризнула кров [66, с. 67]».

У співанці-хроніці говориться, що під час скоєння злочину Михайлові не спалося. Мабуть, він тривожився вже відтоді, коли батько чи мати розказали про намір здійснити якийсь задум і Михась підсвідомо відчував зло, затаєне батьками.

У повсякденному житті, спілкуючись з іншими людьми, ми ніби «читасмо» душу, тобто підсвідомо розшифровуємо зміст зовнішніх ознак поведінки і розкодовуємо її, складаючи відповідним чином певний контекст із внутрішнім психологічним планом. Це «читання», як свідчить С. Рубінштейн, проходить

швидко, оскільки у процесі спілкування з довколишніми в нас виробляється певний більш-менш автоматично-функціональний психологічний підтекст [178, с. 72]. Отже, знаючи негативні риси батька і свояка, Михайло стривожено очікував від них лихого.

Магнітофонна плівка із записом співанки-хроніки про Марійку і Михайла прислужилась слідчим під час повторного розгляду справи про вбивство молодого подружжя. Як поетичний твір, пісня викриває злочин не лише фактичною, а й психологічною аргументацією.

Хроніка є свідченням широкого побутування у Карпатському краї жанру, твори якого виникли під впливом конкретних пережитих подій та відмічені локальними фарбами середовища, у якому вони виникли на сучасному етапі [59, с. 93].

«Виникнення народної пісні, – писав І. Франко, – це тема дуже спірна в сучасній науці. Що треба розуміти під масовою творчістю і чи існує взагалі масова творчість, чи взагалі всяка творчість на цьому полі – індивідуальний акт? І як відноситься піснетворча народна фантазія до дійсності, нею схопленою, сформованою, перетвореною? [212, с. 97]».

Як бачимо з наведеного прикладу, співанка-хроніка здебільшого виникає під особливим враженням від незвичайної події, тут відчувається розхвилюваність автора. Тому очевидне те, що й сприйняття слухачами твору визначається напругою співчуття та глибоких переживань: коли присутні є безпосередніми свідками або сучасниками цієї трагічної події, то поетична інформація особливо підсилює переживання, збуджені живими враженнями [69, с. 16]. Виникає питання, чому О. Дей ужив назву «поетична інформація»? На це можна відповісти, розглянувши та порівнявши газетні матеріали й текст співанки-хроніки про Марійку та Михайла. Повний збіг життєвої і художньої правди – це одна із типових рис співанок-хронік. Однак, як бачимо, зміст пісні не зводиться лише до фотографічного копіювання. Прагнучи правдиво відтворити події, автор вдається до творчого опрацювання побаченого, використовуючи подекуди художній вимисел. В аналізованій пісні йде мова про Михайлів

сон напередодні трагедії. Хто міг про нього знати? Свідки знали, що чоловік ходив на побачення до дружини, але автор навмисне оминув цей епізод, оскільки батьки Михайла на першому суді стверджували про вбивство із-за ревнощів. Автор твору хотів колоритніше зобразити Михайла, який дуже кохав свою дружину, і викрити справжніх винуватців убивства [66, с. 64]:

Михайло ліг дома спати, а йому не спиться,
Він ще не успів задрімати, а йому сон сниться
Сниться йому Марічка, цілує його в руки:
«Борони ня, Михайлику, від смертної муки»
А Михайло як ся схопив серед опівночі:
«То вже нема в нас тих гостей, що так пили зночі?
Нема зятя, нема тата, що мені робити?
То напевно вони пішли Марійку убити? [66, с. 60]».

Російський учений К. Чистов зазначив: «...У залежності від обдарованості виконавця, обраного ним жанру, більшої або меншої відповідності твору, що виконується, його світогляду, його художніх смаків та інших якостей <...> діяльність виконавця могла бути у більшій або меншій мірі творчою. Творчі імпульси могли б бути спрямовані на текст або на супровідні позатекстові елементи [228, с. 112]». Художність та виразність новотворів у фольклорі багато в чому залежить не лише від автора, але ще й від виконавця-інтерпретатора, які між собою органічно пов'язані. Публікуючи текст співанки-хроніки про Марійку та Михайла в 1969 році, О. Дей згадує про шість записів твору, зроблених у 1965–1968 роках (запис О. В. Галушук від А. М. Лендюк з присілка Завоєли с. Космача Косівського району; запис М. В. Кугутяк від М. Шаманської з с. Мишина Коломийського району; запис М. І. Терлецької від Марії Вівчарик з с. Слобідки Городенківського району; запис В. Г. Джумачук з с. Соколівки Косівського району від Ю. В. Копчука та ін.) [66, с. 61].

На основі співанки-хроніки пенсіонер М. І. Слюсарчук склав цілком оригінальний твір «Туга за життям» і подарував його

сироті Юстині – доньці загиблих Марійки Павлюк та Михайла Миронюка. Як і згадана співанка-хроніка, ця пісня додає чимало «до висвітлення творчого процесу в сфері сучасної епічної пісенності й народного віршування в Карпатах та Прикарпатті [66, с. 65]».

Співанки-хроніки як специфічний жанр української пісенності, метою яких є зображення гостродинамічних або трагічних подій, випадків громадського і родинно-побутового характеру, містять у собі і традиційні, і цілком оригінальні засоби. Проте, ці пісні, маючи хронікерський та фактографічний характер, здебільшого не зосереджуються лише на безпосередній фотографічності. Автори цих творів передають їх зміст у формі поетичної інформації, тобто деякі фрагменти дійсності зазнають безпосереднього творчого опрацювання. І знову ж таки основна мета цієї творчості, а іноді інтерпретації виконаного твору – правдиво, дохідливо донести інформацію до слухача, безпосереднього учасника комунікативного кола. Достовірність, правдивість – визначальні ознаки жанру співанки-хроніки. Змалювання драматичних подій та конфліктів у психологічно-побутовому напрямку робить важливим дослідження співанки-хроніки з пізнавальною метою з одного боку – у плані вивчення історичних подій та інтерпретацію їх народом, а з іншого – для вивчення ментальності народу зокрема.

ВИСНОВКИ

Трансмісія фольклорної традиції визначальна своїми проявами у переході від давніших форм епіки до більш пізніх. Водночас цей перехід стосується більш сучасних жанрів, у центрі яких постає конкретна людська особистість. Внутрішньородова динаміка словесно-музичної епіки має свої особливості і її розвиток виявляється передусім у розгалуженні територіальних різновидів та різноманітних локальних форм. Важливим завданням сучасної фольклористики стало об'єктивне дослідження пісенних новотворів, зокрема, співанок-хронік, які на сучасному етапі потребують детальнішого вивчення. Увібравши елементи традиції, синтезувавши в собі нові підходи у зображенні особистості та перипетій її складного буття, співанка-хроніка виокремлюється з-посеред інших пісенних жанрів.

Безпосередня інформативність, реалістичність, іноді навіть натуралістичність зображення, як основні ознаки цих творів, мають свої специфічні прояви. У стилі співанок-хронік, а також у їх змістовому наповненні прослідковується модус мислення представників конкретного середовища. Надзвичайно важливим є комунікативний аспект текстів, уся поетична система підпорядкована певній меті – правдиво розповісти про конкретних людей у найскладніші, а часто трагічні періоди їхнього життя.

На сучасному етапі співанка-хроніка є малодослідженим жанром українського фольклору. Історія збирання та публікації пісень розпочинаються вже у XIX ст. Вацлав з Олеська, Жегота Паулі, Г. де Воллан, М. Вrabель опублікували у своїх збірках окремі зразки. Значна кількість співанок-хронік уміщена у виданнях Я. Головацького, О. Кольберга, В. Шухевича.

Дослідники фольклору відносили такі пісні до різних жанрів. Одним із перших їхні специфічні ознаки окреслив польський дослідник Вацлав з Олеська, про що зазначив у передмові до збірника «*Piesnie polskie i ruskie ludu galicyjskiego*» (1833), який умістив 574 тексти українських пісень.

Варто відмітити, що вперше на означення таких пісень І. Срезневський використав термін «нові пісні». М. Драгоманов, досліджуючи твори жанру, виділив їх автономні ознаки та окреслив тематичне коло, вперше у фольклористичній науці зробив спробу відокремити «нові пісні», серед них співанки-хроніки, в окрему жанрову групу. Поряд із І. Срезневським, детальніше аргументував хронологічний та жанрово-тематичний принципи, беручи умовною межею поділу пісень на «старі» й «нові» подію зруйнування Січі.

Розглядаючи особливості співанок-хронік, М. Драгоманов у своїх працях надав довідки про історичні події, які послужили матеріалом для творення досліджуваних пісень. Окреслюючи тематичне коло, вчений виділив пісні антикріпосницькі, про скасування панщини, тяжку службу в цісарському війську, заробітчанство. Дослідник епічних хронікальних пісень дійшов висновку, що в процесі побутування ці твори втрачають деякі елементи, зокрема, в них поширені абстрактні розмірковування, які не мають суттєвого значення для динамічного розвитку сюжету. І, нарешті, визначальним у дослідженнях М. Драгоманова є спроба встановлення основних шляхів творення «нових» пісень, у тому числі співанок-хронік. Він виділив пісні, створені на ґрунті традиційних творів; «прилагодження» старовинних пісень і ті, що виникли у результаті фольклоризації літературних зразків.

Як дослідник співанки-хроніки, І. Франко підтвердив думку про те, що події, зображені у цих творах, реалістичні, взяті з самого життя. Він дійшов висновку про ряд недоліків таких пісень і вказав на їх домінантні риси: місцевий характер, деталізацію деяких картин, бідність художніх засобів, гостроту емоційного відтворення та сприйняття, реалістичність зображення.

Звертаючись до історичних відомостей та реальних фактів із життя людей, епічні хронікальні пісні І. Франко розглядав як засіб пізнання народної свідомості та характеру. Він зумів показати, що у цих творах народ відгукнувся на події, які найбільш схилювали і були найбільш дотичними до його життя.

О. Потебня як дослідник пісень-хронік визначив, що аналізовані нами пісні наслідують фольклорну традицію, зокрема, звернув увагу на особливість ритмічного складу хронік – коломийковий розмір.

Звертаючи увагу у своїх дослідженнях на наявність традиційних елементів у співанках-хроніках, Я. Головацький наголосив на обранні творцями нової форми, потрібної для викладу нових, визначальних в житті людини та суспільства подій. Як і його попередники, дослідник фольклору не використовує термін «співанка-хроніка» і відносить пісні переважно до дум.

У спробі жанрової класифікації пісень-новотворів В. Гнатюк поділяє їх на історичні, соціально-побутові, балади та жартівливі. Одночасно серед піснених соціально-побутових новотворів дослідник виокремив велику групу співанок-хронік на тему еміграції. Вказав на їхні недоліки, зваживши на момент «схоплення» у процесі творення і брак часу на «шліфування». Ці твори, на думку В. Гнатюка, є нижчими за рівнем художньої довершеності, однак досить важливими для дослідження історії народу, його ментальності, творчого обдарування.

Вивчаючи нові пісні, Ф. Колесса поділив їх на історичні та новелістичні пісні-хроніки, які реалістично описують переважно трагічні події особистого та родинного характеру. Дослідник фольклору вдався до більш конкретного окреслення основних жанрових домінант співанок-хронік, називаючи серед них докладність і повноту у зображенні осіб та явищ, логічність між частинами, локальність характеру, зв'язок із традиційними засобами образності, оригінальність структури. Як і його попередники, Ф. Колесса звернув увагу на коломийковий розмір пісень-хронік.

Українська фольклористика XIX – поч. XX ст. досить чітко виділила основні жанрові домінанти співанок-хронік, використовуючи для їх означення термін «нові» пісні (М. Драгоманов), «пісні-новотвори», «новотворені пісні» (В. Гнатюк, Ф. Колесса, І. Франко), «пісні про події окремих осіб» (Вацлав з Олеська), «думи про події звичайних осіб» (Я. Головацький), «поетичні оповідання» (В. Шухевич). Більшість

учених цього періоду, вважаючи їх недосконалими з художнього боку, звернули увагу на оригінальну форму та особливості змістового наповнення співанок-хронік. В. Гнатюк, Ф. Колесса, І. Франко вважали, що дослідження цих пісень має важливе значення у вивченні проблеми процесу творення народної пісні взагалі.

Сучасні дослідники співанки-хроніки – В. Гнатюк, С. Грица, О. Дей, С. Мишанич, Г. Сінченко, Н. Шумада. Термін «співанка-хроніка» уперше використав О. Дей. Виділяючи такі пісні в окремий жанр українського фольклору, вчений надав визначення: «Співанки-хроніки, яких нерідко й самі співаки звуть великими гуцулками, а в окремих районах – «новинами» – це довгі віршовані твори, виголошувані у формі рецитації, які з усіма подробицями оповідають про конкретні місцеві події переважно трагедійного характеру, з точною вказівкою імен учасників, місця і в багатьох випадках часу події. Такі твори об'єднані спільністю поетичної системи, побутової функції, форми виконання і ритмо-мелодійного складу».

Розроблена О. Деєм теорія виокремлення співанок-хронік з-посеред інших жанрів має важливе значення у подальшому їх вивченні як специфічного жанру українського фольклору. Поряд із цим варто зауважити, що і на сучасному етапі дослідження не існує єдності щодо визначення жанрових меж співанки, балади і співанки-хроніки. Г. Сінченко вважає співанки-хроніки не окремим жанром епічної поезії, а різновидом жанру співанки, яка існує на цих землях. У свою чергу, С. Мишанич сучасні співанки-хроніки відносить до балад-хронік. Ф. Погребенник не погоджується з тим, що цикл пісень «Гуцульський рік» упорядники тому «Співанки-хроніки. Новини» відносять до різновиду пісень-хронік.

Важливими є висновки Н. Шумади про схожість співанки-хроніки із традиційними піснями за художньою формою, мелодією і словесним викладом та відмінність за змістовим наповненням, оскільки оповідають про цілком конкретні факти живої дійсності.

Дослідники співанки-хроніки О. Дей та С. Грица подають таку класифікацію співанок-хронік: з історичною підосновою,

соціально-побутові та родинно-побутові. Досліджуючи мелос української пісні-хроніки, С. Грица підтвердила висновки своїх попередників про переважаючий коломийковий розмір. Однак поділяє їх на два основні типи: 1) речитативні (говіркові), тобто імпровізаційного характеру та 2) розспівні з незмінним ритмоінтонаційним контуром у строфах.

Таким чином, проаналізовані теоретичні відомості дослідників кінця XIX ст. – поч. XX ст. та сучасних фольклористів дають можливість виділити іманентні жанрові ознаки співанок-хронік. Серед них – злободенність змісту, натуралістичність, реалізм зображення, певна індивідуалізація характеристики героя, вказівка на авторство, хронікальність, домінування коломийкового розміру, відсутність елементів фантастики, локальність характеру, стрункість композиції, фактографічність.

Аналіз об'ємного матеріалу співанок-хронік із їх широким тематичним колом показав, що існуюче на цей час визначення жанру потребує внесення деяких коректив. У роботі пропонується визначення: «Співанки-хроніки – це твори специфічного жанру українського фольклору, які з усіма подробицями зображують сенсаційні конкретні події живої дійсності. Їх іманентними рисами є: стрункість композиції, фактографічність, хронікальність, натуралістичність зображення, наявність локальних ознак, домінування коломийкового розміру. Основними функціями цих творів є інформативна, комунікативна, психологічна, естетична та прагматична».

Усі художні засоби співанки-хроніки підпорядковані певній меті: правдиво і переконливо подати факт, винятковий за своєю суттю. Конфлікт зображено не завжди однозначно. Часто через особисте, а саме: через морально-психологічні зіткнення, через картини родинно-побутових взаємин, повсякденних негараздів опосередковано зображується і соціальне тло.

Важливу роль у текстотворенні пісні відіграють діалоги та монологи. На відміну від інших епічних жанрів, діалоги в співанці-хроніці не містять елемента театралізації і підпорядковані лише одній меті – відтворенню достовірного обміну думками героїв.

Завдяки діалогізації автор-виконавець намагається викласти мотивацію подальших дій описуваних персонажів. У монологічному викладі факти не абстрагуються, а подаються у конкретній часово-просторовій схемі. Акт повідомлення у співанці-хроніці і відповідне йому референційне значення спрямовані до розуміння й сприйняття усіма учасниками мовлення. Ідентифікація комунікативної події в епічній хронікальній пісні на рівні мови часто виражена і стилістично, і синтаксично.

Паралелізми із образами-символами природи використовуються авторами хронікальних пісень для зосередження уваги слухача на розвитку подальших подій, оскільки ці твори бувають надто об'ємними. На відміну від інших пісенних жанрів, образ – символ зозулі використовується для досконалості структури твору і є важливим елементом комунікативного функціонування жанру.

Антропонімічні назви відіграють важливу роль у здійсненні інформативної функції пісень цього жанру, яка полягає у достовірному відтворенні фактичної основи, розкритті сутності конкретного випадку в житті конкретної людини. Використання антропонімів пов'язане з аспектом ідентичності як пізнавальної необхідності, що знаходить своє втілення у функціональних особливостях твору. Власне ім'я стає певною ланкою лексико-семантичної організації тексту, тісно взаємодіючи з усією художньою композицією твору.

Поетична система пісні-хроніки доводить здійснення своєрідного поєднання образів та подій за принципом об'єктивно-логічної послідовності. Контекстуально пісні жанру, несучи безпосередньо інформативність, викладаючи зміст простими синтаксичними конструкціями, містять як традиційні, так і нові елементи поезики.

Мистецтво трагічного в хронікальній пісні розкривається яскравіше, коли автор страшний за своєю суттю події зображує як звичайні, незвичайних персонажів – як звичайних, навіть використовуючи при цьому пестливі імена.

Трагічне у співанці-хроніці проходить своєрідний шлях за усіма рівнями його усвідомлення – філософського, емоційного. Характер трагічного у творах жанру пов'язаний із конкретно-історичними обставинами. Відповідно філософське наповнення трагедії героя передбачає сутність його характеру, збіг життєвих обставин. Завдяки безпосередній деталізації опису смерті героя розгортається площина конфлікту в творі. У співанці-хроніці трагічне не йде звичайним шляхом зображення окремих епізодів, – уся послідовність подання трагедії стягується в єдиний вузол. Доля і Смерть як філософські категорії у творі нерозривні, тріада «життя – смерть – життя» розкривається як «теза – антитеза – синтез». Мистецтво трагічного у співанці-хроніці полягає ще й в тому, що автори-виконавці, йдучи слідами живих фактів, прагнуть відобразити і трагедію вбивці, який запізно усвідомлює сутність життя та його основні цінності. Через розкриття духовного сенсу смерті здійснюється ствердження сенсу життя.

Співанки-хроніки є авторськими творами людей, які, майстерно використовуючи фольклорну традицію, прагнули трансформувати народно-поетичні елементи й пристосувати їх до передачі нового в житті людини і суспільства. У заключній частині твору міститься згадка про справжнє ім'я автора. Безпосередня вказівка на авторство – одна із специфічних жанрових ознак пісні. Дослідження сучасних фактів побутування співанок-хронік у Карпатському регіоні засвідчує збереження такої особливої жанрової риси і в багатьох випадках доводить справжнє авторство твору.

Автори-виконавці співанок-хронік здебільшого були учасниками або свідками описуваних подій, що й можна помітити у достовірній передачі діалогів, деталей трагедії. Через призму психологічного й пізнавального сприйняття твору поступово проявляється образ автора. У більшості випадків – це неординарна особистість, з високою моральністю, на що вказує образний світ, поділений у творі на філософсько-достовірні полюси: добро і зло, життя і смерть.

Особливо важливою є роль авторів-виконавців у відтворенні фактографічності, оскільки достовірність фактичної основи – це аксіома жанру. До безпосередньої передачі змісту автори-виконавці ставляться з усією відповідальністю, підкреслюючи у завершальних рядках творів правдивість зображуваного. Співанка-хроніка допомагає дослідити деякі історичні факти навіть більше, ніж інші жанри фольклору.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аристотель. Риторика / Пер. с древнегр. О. Цибенко. Москва: Лабиринт, 2000. 224 с.
2. Авилова Т.Г., Краснова И.В. Тайны словесного искусства. Москва: Высшая школа, 1973. 354 с.
3. Адоньева С. Б. Прагматика причитаний. Прагматика фольклора. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербургского госуниверситета, 2004. С. 194–216.
4. Адоньева С. Б. Прагматика фольклора. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербургского госуниверситета, 2004. 312 с.
5. Адоньева С. Б. Коммуникативный акт и социальное действие. Прагматика фольклора. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербургского госуниверситета, 2004. С. 32–42.
6. Адоньева С. Б. Предмет частушечного высказывания. Информация и перформация. Прагматика фольклора. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербургского госуниверситета, 2004. С. 164–178.
7. Адоньева С. Б. Фольклорные жанры и конвенциональные коммуникативные акты. Понятие прагматического шаблона. Прагматика фольклора. Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербургского госуниверситета, 2004. С. 42–52.
8. Анализ лирического произведения. Ленинград: Наука, 1987. 142 с.
9. Артеменко С. Б. Принципы народно-песенного текстообразования. Воронеж: Изд-во Воронежского университета, 1988. 176 с.
10. Арутюнова Н. Д. Язык и мир человека. Москва: Языки русской культуры, 1998. 896 с.
11. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу: В 3-х т. Москва: Современный писатель, 1995. Т. 1. 412 с.
12. Байбурин А. К. Фольклор и этнографическая действительность: сб. ст.: К 75-летию со дня рождения Б. Н. Путилова. Санкт-Петербург: Наука, 1992. С. 11–24.

13. Бахтин М. М. Автор и герой в эстетической деятельности. Эстетика словесного творчества. Москва: Искусство, 1979. 423 с.
14. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. 320 с.
15. Березовський І. П. Питання відображення дійсності в народнопісенному образі. Народна творчість та етнографія. 1961. № 3. С. 20–27.
16. Бернштейн Б. Традиции и социокультурные структуры. Социалистическая экономика. 1981. № 2. С. 16–21.
17. Богословская О. И. Традиционность в языке былины как стилистический прием. Ученые записки Пермского университета. 1966. № 160. С. 115–150.
18. Бойко В. Г. Сучасна народнопіснична творчість на Україні. Основні тенденції розвитку. Київ: Наукова думка, 1973. 119 с.
19. Больнов Отто Ф. Философия экзистенциализма. Философия существования. Санкт-Петербург: Лань, 1999. 224 с.
20. Боров Ю. О трагическом. Москва: Советский писатель, 1961. 392 с.
21. Борис В. Документальні матеріали про ставлення селян Галичини до аграрної реформи 1848 р. Архіви України. 1966. № 1. С. 56–63.
22. Бородавкін С. В. Гуманізм в культурі і культура в гуманізмі. Вопросы философии. 2004. № 5. С. 163–176.
23. Бочко М. Г. Нове і традиційне в емігрантській пісенності. Народна творчість та етнографія. 1975. № 4. С. 49–53.
24. Брудный А. П. Коммуникация и семантика. Вопросы философии. 1972. № 4. С. 40–47.
25. Буковина в піснях. Чернівці: Чернівецьке обласне видавництво, 1957. 272 с.
26. Булашов Г. О. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Київ: Довіра, 1992. 416 с.

27. Будівський П. О. Олекса Довбуш в історії, фольклорі та літературі (проблема історичної та художньої правди). Київ: Бланк сервіс, 1999. 496 с.

28. Василюк Ф. Е. Психология переживания: Анализ преодоления критических ситуаций. Москва: Изд.-во МГУ, 1984. 200 с.

29. Wacław z Oleska (Wacław Zaleski). Piesnie polskie i ruskie ludu galicyjskiego. W Lwowie, 1833. 530 s.

30. Вахутинский Н. Функции и восприятие информации. Психология и социотика межличностных отношений. 2003. № 6. С. 8–16.

31. Ващенко Г. Ідеал людини в українській народній пісні. Народна творчість та етнографія. 1994. № 5 – 6. С. 53–65.

32. Вебер М. «Об'єктивність» соціально-наукового пізнання. Соціологія. Загально-історичні аналізи. Політика. Київ, 1998. С. 192–263.

33. Велецкая Н. Н. Языческая символика славянских архаических ритуалов. Москва: София, 2003. 237 с.

34. Великий тлумачний словник української мови. Київ: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2005. 1728 с.

35. Великовский С. И. Культура как полагание смысла. Одиссей. Человек в истории. Москва: Наука, 1989. Вып. 1. С. 17–20.

36. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. Москва: Высшая школа, 1989. 404 с.

37. Виликотская Л. А. Страхов Н. Н. и Астафьев П. Е. о сущности человека. Философия в XXI веке. Воронеж, 2004. Выпуск 2. С. 143–150.

38. Виндельбанд В. От Канта до Ницше. Москва: Канон – пресс, Кучково поле, 1998. 494 с.

39. Витгенштейн Л. Философские работы. Москва: Гнозис, 1994. Ч. 1. 113 с.

40. Власні імена людей. Словник-довідник / Укл. Л. Г. Скрипник, Н. П. Дзятківська. Київ: Наукова думка, 1983. 336 с.

41. Воллан де Г. А. Угро-русские народные песни. С.-Петербург: Тип. Мин.-ва внутр. дел, 1885. 263 с.
42. Волоцкая З. Элементы космоса в фольклорной модели мира на материале славянских загадок. Исследования по структуре текста. Москва: Наука, 1987. С. 250–266.
43. Воропай О. Звичаї нашого народу: Етнографічний нарис. Київ: Велес, 2005. 528 с.
44. Врабель М. Русскій соловей. «Народная лира» или собрание народных пѣсней на разныхъ угро-русских нарѣчияхъ. Книгопечатня «Келеть» въ Унгварѣ, 1890. 176 с.
45. Врабель М. Угро-русски народны спѣванки. Будапешть, 1900. Т. 1: Спѣванки мараморошки. 320 с.
46. Гайсина Р. М. Взаимодействие средств речевого контакта в диалоге. Русская лексика и стилистика в прошлом и настоящем: сб. научн. ст. Куйбышев: Куйбышевский педагогический институт имени В. В. Куйбышева, 1977. Т. 210. С. 93–96.
47. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Москва: Мысль, 1974. Т. 1: Наука логики. 452 с.
48. Гегель Г. В. Ф. Энциклопедия философских наук. Москва: Мысль, 1977. Т. 3: Философия духа. 471 с.
49. Геннеп А. Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов / Пер. с франц. Ю. В. Ивановой, Л. В. Покровской. Москва: Изд.-кая фирма «Восточная литература» РАН, 1999. 198 с.
50. Georghe Vrabie. Folelorul. Obiekt-princip i metoda – categorii... Bucuresti, Editura Academiei RSR, 1970. 124 s.
51. Гиряк М. Поетика українських народних ліричних пісень східної Словаччини. Братіслава – Пряшев: Словацьке педагогічне видавництво в Братіславі. Відділ української літератури в Пряшеві, 1989. 326 с.
52. Гнатюк В. М. Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності. Вибрані статті про народну творчість. Київ: Наукова думка, 1966. С. 78–96.

53. Гнатюк В. М. Українські народні соціально-побутові пісні-новотвори Гуцульщини повоєнної доби: дис... канд. філ. наук: 10. 01. 09. Київ, 1992. 175 с.

54. Гнатюк В. Руські оселі в Бачці. Етнографічний збірник. Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 1898. Т. 22. С. 1–58.

55. Головацкий Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси. Москва: Издание Императорского общества Истории и Древностей Российских при Московском университете, 1878. Ч. 3: Разнотчтения и дополнения. Отд. 1: Думы и думки. 253 с.

56. Городецкий Б. Ю. Компьютерная лингвистика. Моделирование языкового общения. Новое в зарубежной лингвистике. Москва: Прогресс, 1989. Вып. 24: Компьютерная лингвистика. С. 5–31.

57. Грица С. И. Мелос української народної епіки. Київ: Наукова думка, 1979. 246 с.

58. Грица С. И. Трансмісія фольклорної традиції. Київ – Тернопіль: Астон, 2002. 236 с.

59. Грица С. И. Украинская песенная эпика. Москва: Советский композитор, 1990. 258 с.

60. Грица С. Усно-писемні традиції у слов'янському епічному виконанні. Мистецтвознавство, фольклористика та етнологія слов'янських народів: 3 Міжнародний з'їзд славістів (Любляна, Словенія). С. 60–65.

61. Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі. Тернопіль: Астон, 2000. 225 с.

62. Грушевський М. С. Історія української літератури: в 6 т. Кн. 9 / Упоряд. В. В. Яременко. Київ: Либідь, 1993. Т. 1. 391 с.

63. Гусев В. Е. Эстетика фольклора. Ленинград: Наука, 1967. 320 с.

64. Гуцульська хроніка. Жовтень. 1964. № 2. С. 157–159.

65. Дей О. І. Народно-пісенні жанри. Київ: Музична Україна, 1983. 112 с.

66. Дей О. І. Пісня правдою не поступається. Народна творчість та етнографія. 1969. № 1. С. 58–68.

67. Дей О. І. Поетика української народної пісні. Київ: Наукова думка, 1978. 251 с.
68. Дей О. І. Принципи жанрової класифікації пісень. Народна творчість та етнографія. 1966. № 2. С. 3–16.
69. Дей О. І. Співанки-хроніки (новини). Співанки-хроніки. Новини. Київ: Наукова думка, 1972. С. 11–53.
70. Дей О. І. Співанки-хроніки як жанр народної поезії. Розквіт економіки і культури Радянської Буковини: Матеріали конференції, присвяченої 50-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції. Львів: Видавництво Львівського університету, 1969. С. 101–106.
71. Дей О. І., Грица С. Й. Сучасні українські співанки-хроніки і пісенна епіка Карпатського регіону. Київ: Наукова думка, 1973. 24 с.
72. Дей О. І. Евфонія пісенного слова. Народна творчість та етнографія. 1981. № 2. С. 55–64.
73. Деннет Д. Почему каждый из нас является новеллистом. Вопросы философии. 2003. № 2. С. 121–130.
74. Джемс У. Психология. Москва: Педагогика, 1991. 369 с.
75. Донченко Е. А. Титаренко Е. М. Личность: конфликт, гармония. Київ: Политиздат, 1989. 173 с.
76. Драгоманов М. Нові українські пісні про громадські справи. Київ: Видавниче товариство «Криниця», 1918. 160 с.
77. Драгунская Л. С. Переживание, рациональность и континуум. К специфике фрейдовского дискурса. Вопросы философии. Москва, 2005. № 10. С. 136–144.
78. Дубровский Д. И. Информация. Сознание. Мозг. Москва: Высшая школа, 1980. 288 с.
79. Дюркгейм Э. Метод социологии. Социология. Ее предмет, метод, предназначения. Москва, 1995. С. 5–164.
80. Евгеньева А. П. Очерки по языку русской устной поэзии в записях XVII – XX вв. Москва – Ленинград. 1963. 348 с.
81. Етнографічний збірник. Львів: Наукове товариство імени Шевченка, 1898. Т. 5. 240 с.

82. Етнографічний збірник. Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 1910. Т. 26. 379 с.

83. Жижкин Н. И. Речь как проводник информации. Москва: Наука, 1982. 160 с.

84. Жирмунский В. Н. Теория стиха. Ленинград: Советский писатель, 1975. 340 с.

85. Жирмунский В. Н. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Москва: Наука, 1974. 534 с.

86. Житє і слово. Львів, 1894. Т. 1. 460 с.

87. 3 гір Карпатських. Українські народні пісні-балади. Ужгород: Карпати, 1981. 464 с.

88. Закарпатські народні пісні. Київ: Видавництво Академії Наук УРСР, 1962. 372 с.

89. Иванов В. В., Топоров В. Н. Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Погребальный обряд. Москва: Наука, 1990. 534 с.

90. Иванов В. В., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период). Москва: Наука, 1965. 399 с.

91. Иванов В. И., Топоров В. Н. Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. Москва: Наука, 1974. 342 с.

92. Ильин И. Сочинения в десяти томах. Москва: Русская книга. Т. 3: Поющее сердце. Книга тихих созерцаний. 512 с.

93. Исторические песни малорусского народа с объяснениями В. Антоновича и М. Драгоманова. Киев: Тип. Фрица, 1874. Т. 1. 336 с.

94. Кошелев Я. Р. Фольклор Смоленщины (Заметки о репертуаре). Фольклор и народная эстетика: сб. научн. ст. Смоленский государственный пединститут, 1979. С. 3–12.

95. Кирдан Б. П. Украинский народный эпос. Москва: Наука, 1965. 352 с.

96. Кириленко Т. С. Пошук гармонії: емоційні переживання та стани особистості. Київ: Київський університет, 2004. 102 с.

97. Kolberg O. Pokucie. Obraz etnograficzny. Krakow, 1883. T. 2. 300 s.
98. Kolberg O. Pokucie. Cz. II. Dzila Wszystkie. Wroclaw – Poznan, 1862. T. 30. 298 s.
99. Киченко А. С. Введение в теорию фольклора: учебное пособие по спецкурсу. Черкассы: Черкасский государственный университет, 1998. 176 с.
100. Кнейчер В. Н. Поетичні формули зачинів і кінцівок фантастичної казки. Народна творчість та етнографія. 1963. № 2. С. 54–59.
101. Козловський В. Категорія драматичного в українській народній баладі. Народна творчість та етнографія. 2004. № 6. С. 60–76.
102. Колесса Ф. К. Формули закінчення в українських народних думах у зв'язку з питанням про новерствування дум. Етнографічний збірник. Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 1937. Т. 155. С. 29–37.
103. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. Київ: Наукова думка, 1969. 591 с.
104. Колесса Ф. М. Українська народна пісня в найновішій фазі свого розвитку. Фольклористичні праці. Київ: Наукова думка, 1970. С. 34–60.
105. Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини: тексти й мелодії. Етнографічний збірник. Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 1929. Т. 39–40. 469 с.
106. Колесса Ф. Про вагу наукових досліджень над усною словесністю. Відбитка з Львівського наукового вісника. Львів, 1922. Кн. 7–8. 20 с.
107. Колесса Ф. Українська усна словесність: Загальний огляд: Вибір творів. (Із портретами українських етнографів та народних співців). Львів, 1938. Ч. 1–4 (22). 643 с.
108. Колесса Ф. Фольклористичні праці. Київ: Наукова думка, 1970. 415 с.

109. Колпакова Н. П. Песни и люди. О русской народной песне. Ленинград: Наука, 1977. 136 с.

110. Коссак Е. Экзистенциализм в философии и литературе. Москва: Политиздат, 1970. 416 с.

111. Костомаров Н. И. Исторические монографии и исследования. Санкт – Петербург, 1906. Кн. 8. Т. 21: Историческое значение южнорусского народного творчества. 1082 с.

112. Кузьмичевский (Драгоманов М.) Малорусские песни об освобождении крестьян. Киевская старина. 1887. № 3. С. 210–236.

113. Кулагина А. Искусство трагического в народных балладах. Вестник Московского университета, 1974. № 2. С. 14–26.

114. Кунанець М. «Що то значить їхати на Сибір». Яворівщина у повстанській боротьбі. Розповіді учасників та очевидців. Львів: Літопис, 2005. Т. 1: Наконечне Перше. Наконечне Друге. С. 127–150.

115. Лазарева Т. Трагическое в литературе. Москва: Изд-во Московского университета, 1983. 120 с.

116. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість. Київ: Знання-Прес, 2001. 591 с.

117. Лафарг П. Очерки по истории культуры / Перевод под ред. С. Швердина. Москва – Ленинград: Московский рабочий, 1926. 239 с.

118. Левченко Е. В. Художественное творчество как переживаемое бытие. Вопросы философии. 2004. № 10. С. 145–150.

119. Леви-Стросс К. Сырое и вареное. Семиотика и искусствометрия. Москва: Мир, 1972. С. 25–49.

120. Леви-Брюль К. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва: Reflbook, 1994. 352 с.

121. Леви-Стросс К. Структурна антропологія / Пер. з фр. В. Борисик. Київ: Основи, 2000. 287 с.

122. Леві-Строс К. Первісне мислення. Київ: Український центр духовної культури, 2000. 324 с.

123. Левкиевская Е. Е. Мифы русского народа. Москва: Астрель, 2002. 527 с.

124. Лиотар Ж. Ф. Состояние постмодерна. Москва – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998. 160 с.

125. Липпс Т. Самосознание. Санкт-Петербург, 1903.

126. Лихачев Д. Несколько общих замечаний о художественном времени в фольклоре. Историческая поэтика русской литературы. Санкт-Петербург: Алетей, 2001. С. 40–45.

127. Лоначевский А. Сборник пьсень буковинского народа. (Изъ матерьяла, доставленнаго Г. И. Купчанкомъ в Юго-Западный отдель Императорскаго Русскаго Географическаго Общества). Киевъ, 1875. 314 с.

128. Лорд А. Сказитель. Москва: Изд.-кая фирма «Восточная литература». РАН, 1994. 370 с.

129. Лотман Ю. М. Декабрист в повседневной жизни (Бытовое поведение как историко-психологическая категория). Литературное наследие декабристов. Ленинград: Наука, 1975. 400 с.

130. Лотман Ю. М. Культура и взрыв. Москва: Гнозис: Изд.-кая группа «Прогресс», 1992. 271 с.

131. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров: Человек – текст – семиосфера – история. Москва: Языки русской культуры, 1996. 464 с.

132. Лотман Ю. М. Избранные статьи: в 3-х т. Таллинн: Александра, 1992. Т. 3: Статьи по истории русской литературы. 480 с.

133. Лотман Ю. М. Механизмы культуры. Избранные статьи: в 3-х т. Таллинн: Александра, 1993. Т. 3. С. 326–331.

134. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства. Санкт-Петербург: Академический проект, 2002. 540 с.

135. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. Семиотические исследования по теории искусства. Москва: Искусство, 1970. 384 с.

136. Луцький Ю. Семантика слова Україна в давніх народних піснях. Народна творчість та етнографія. 2004. № 6. С. 19–23.

137. Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії зібрані на фонограф Йосифом Роздольським. Етнографічний збірник. Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 1906. Т. 21. Ч. 1. 188 с.

138. Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. Ленинград: Наука, 1989. 165 с.

139. Мамбетсариев Б. Проблема мастерства сказителя в понимании А. Ф. Гильфердинга. Научные доклады Высшей школы: Филологические науки. Москва: Высшая школа, 1989. № 4. С. 20–29.

140. Медведев П. Формальный метод в литературоведении: критическое введение в социологическую поэтику. Ленинград: Прибой, 1928. 232 с.

141. Мелетинский Е. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. Москва: Наука, 1986. 535 с.

142. Мелетинский Е. Происхождение героического эпоса. Москва: Прогресс, 1963. 490 с.

143. Мелетинский Е. Типологические исследования по фольклору. Москва: Наука, 1975. 490 с.

144. Мельник В. Історична правдивість фольклору (VI–XVIII ст.). Львів: Видавництво Львівського університету, 1968. 310 с.

145. Микитась В. Маловідомі пісні про «Кошутову війну». Народна творчість та етнографія. 1970. № 5. С. 52–56.

146. Микитенко О. Сербські голосіння: поетичний та історико-географічний аналіз. Київ: Наукова думка, 1992. 150 с.

147. Михайлов В. Н. О функциональной специфике собственных имен в художественном тексте. Исследования по семантике: сб. научн. ст. Симферополь: Симферопольский государственный университет им. М. В. Фрунзе, 1987. С. 90–93.

148. Мишанич С. В. Поетика фольклорних жанрів. Українські народні голосіння. Фольклористичні та літературознавчі праці. Донецьк: Донецький національний університет, 2003. Т. 1. С. 144–189.

149. Мишанич С. В. У чому ж специфіка? Народна творчість та етнографія. 1971. № 1. С. 93–95.

150. Мишанич С. В. Українські народні похоронні голосіння. Актуальні проблеми української літератури і фольклору. Донецьк: Кассіопея, 1999. С. 3–51.

151. Мишанич С. В. Усні народні оповідання. Питання поетики. Київ: Наукова думка, 1986. 328 с.

152. Котляревський Н. Мирская скорбь в конце прошлого и в начале нашего века. Веселовский А. Избранные труды и письма. Санкт-Петербург: Наука, 1999. С. 154–164.

153. Наконечна О.П. Конфліктність як чинник міжособистісних стосунків. Вісник Київського національного університету: Соціологія. Психологія. Педагогіка. 2002. Вип. 15–16. С. 44–47.

154. Народні пісні Буковини в записах Юрія Федьковича / Вступна стаття О. С. Романця. Київ: Музична Україна, 1968. 222 с.

155. Народні пісні в записах Івана Франка / Передмова О. І. Дея. Львів: Каменяр, 1966. 428 с.

156. Народні пісні в записах М. Павлика / Вступна стаття О. І. Дея. Київ: Музична Україна, 1974. 320 с.

157. Несмелов В. Наука о человеке. Казань: Центр. Типография, 1905. Т. 1: Опыт психологической истории и критики основных вопросов жизни. 438 с.

158. Паньків М. Трагічні історії, оспівані в співанках-хроніках. Берегиня. № 3. 2001. С. 33–39.

159. Pauli Żegota. Piesni ludu ruskiego V Galicyi. Lwow, 1839. T. 1. 180 s.

160. Пісні Буковини. Пісенник. Київ: Музична Україна, 1990. 480 с.

161. Пісні з Покуття. Івано-Франківськ: Нова зоря, 2001. 280 с.

162. Пісні родинного життя. Київ: Дніпро, 1988. 359 с.

163. Плисецкий М. Историзм русских былин. Москва: Высшая школа, 1962. 145 с.

164. Плисецький М. Українські народні думи: сюжети і образи. Київ: Кобза, 1994. 363 с.

165. Погребенник Ф. Видання співанок-хронік. Народна творчість та етнографія. 1972. № 2. С. 96–98.

166. Потебня А. Мысль и язык. Полное собрание сочинений. Одесса: Государственное издательство Украины, 1922. 186 с.

167. Потебня А. Рецензия на книгу Я. Ф. Головацкого «Народные песни Галицкой и Угорской Руси». Москва: Издание Императорского общества Истории и Древностей Российских при Московском университете, 1880. Ч. 3. Т. 4. Папка № 391. С. 63–152.

168. Правдюк О. Нові записи повстанських пісень. Народна творчість та етнографія. 1994. № 1. С. 51–56.

169. Пропп В. Принципы классификации фольклорных жанров. Советская этнография. 1964. № 4. С. 147–154. (Отдельный оттиск).

170. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Москва: Лабиринт, 2002. 334 с.

171. Пропп В. Я. Поэтика фольклора. Собрание трудов. Москва: Лабиринт, 1998. 326 с.

172. Пугачев О. Этический контекст проблемы бессмертия в русской религиозной философии (к. XIX – н. XX в). Пермь, 1998. 360 с.

173. Путилов Б. Вариативность в фольклоре как творческий процесс. Историко-этнографические исследования по фольклору. Москва: Наука, 1994. С. 180–197.

174. Р. Л. Н. (Драгоманов М.). Порча украинских народных песен. Киевская старина. 1893. Т. 41. № 6. С. 459–473.

175. Риккерт Г. Философия. Киев: Ника центр: Фирма «Вист-с», 1998. 506 с.

176. Рильський М. Т. Героїчний епос українського народу. Київ: Т-во для пошир. політ. та наук. знань УРСР, 1955. 28 с.

177. Розумцева Г. Моральні цінності українського народу та ритуальний закон церкви в поетичному фольклорі XIX ст. Українське релігієзнавство. 2000. № 14. С. 25–35.

178. Рубинштейн С. Проблемы общей психологии. Москва: Педагогика, 1973. 423 с.

179. Русалка Дністрова. Київ: Дніпро, 1987. 208 с.

180. Русская народная поэзия. Эпическая поэзия / Предисловие В. Путилова. Ленинград: Художественная литература, 1984. 440 с.

181. Савилова Т. Эстетические категории. Опыт классификации. Киев – Одесса: Головное издательство объединения «Вища школа», 1977. 104 с.

182. Сапетко В. О. Психологія впливу: суб'єктна парадигма. Наукові студії із соціальної та політичної психології. 2000. Вип. 3-18.

183. Сартр Ж. – П. Бытие и ничто: Опыт феноменологической онтологии. Москва: Тера – Книжный клуб. Республика, 2002. 640 с.

184. Свенціцький І. Похоронні голосіння. Етнографічний збірник. Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 1912. Т. 31. 202 с.

185. Сінченко Г. І. Жанрова специфіка української народної пісні Карпат і Прикарпаття. Чернівці: Чернівецький державний університет ім. Юрія Федьковича, 1968. 89 с.

186. Сінченко Г. І. Жанрові особливості співанок Карпатського краю. Розквіт економіки і культури Радянської Буковини: матеріали конференції, присвяченої 50-річчю Великої Жовтневої соціалістичної революції. Львів: Видавництво Львівського університету, 1969. С. 106–110.

187. Сінченко Г. І. Тематична специфіка української народної пісні Карпат і Прикарпаття. Чернівці: Чернівецький державний університет ім. Юрія Федьковича, 1969. 155 с.

188. Славний ватажок опришків (Народ про Довбуша). Фольклорний збірник / Передмова С. Заремби. Київ: Центр пам'яткознавства АН України і Українського тов.-ва охорони пам'яток історії та культури, 1994. 346 с.

189. Слов'янська міфологія: вибрані праці з фольклористики і літературознавства. Київ: Либідь, 1994. 276 с.

190. Сміт Д. Національна ідентичність. Київ: Основи, 1995. 185 с.

191. Соколова В. Изображение действительности в разных фольклорных жанрах (На приеме соотношения преданий с историческими песнями и былинами). Фольклор и историческая действительность. Русский фольклор. Ленинград: Наука, 1981. С. 35–44.

192. Сперанскій М. Русская устная словесность. Введение въ историю устной русской словесности. Устная поэзия повѣствовательнаго характера. Посobie къ лекціямъ на Высших Женских Курсахъ въ Москвѣ. Москва, 1917. 474 с.

193. Співанки-хроніки. Новини. Київ: Наукова думка, 1972. 558 с.

194. Стеблій Ф. Мирон Штолюк – ватажок опришківського руху. Архіви України. 1967. № 3. С. 71–76.

195. Табачковський В. Гуманізм та проблема діалогу культур. Філософська думка. 2000. № 1. С. 11–16.

196. Темченко А. Діалог як інформаційна модель (на матеріалах традиційної культури). Народна творчість та етнографія. 2005. № 1. С. 48–60.

197. Терлецька Я. Психологічне здоров'я особистості. Технологія самоаналізу. Київ: Київський університет, 2003. 152 с.

198. Тищенко В. Народ про свого героя. Образ Олекси Довбуша в народній творчості. Ужгород: Закарпатське обласне видавництво, 1959. 70 с.

199. Топоров В. Н. Исследование в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов. Москва: Наука, 1974. 342 с.

200. Труды этнографическо-статистической экспедиции въ Западно-Русскій край, снаряженной Императорскимъ Русскимъ Географическимъ Обществомъ. Юго-Западный отдѣлъ: Матеріалы и изслѣдованія, собранныя д. чл. П. П. Чубинскимъ. С.-Петербург, 1874. 1209 с.

201. Українські балади. Київ: Український Центр духовної культури, 1993. 64 с.
202. Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка. Київ: Музична Україна, 1971. 324 с.
203. Urabie Jheorhie. Balada populara romana Bucuresti: Editura Academiei, 1966.
204. Срезневский И. Взгляд на памятники украинской народной словесности (Письмо к профессору И. М. Снегиреву). Ученые записки Императорского Московского университета. 1834. № 6. С. 265–275.
205. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997. 643 с.
206. Федотова В. Г. Душевное и духовное. Философские науки. 1988. № 7. С. 50–58.
207. Флоренский П. У. водорозделов мысли. Москва: Правда, 1990. Т. 2. 448 с.
208. Фольклорні записи Марка Вовчка та Опанаса Марковича. Київ: Наукова думка, 1983. 528 с.
209. Фортова О. І. Сутність і основні властивості трагічного. Моральні проблеми художньої творчості. Соціально – моральний зміст трагічного і комічного. Київ: Мистецтво, 1977. С. 63–89.
210. Франко І. Опришок Мирон Штола. Етнографічний збірник. Львів, 1898. Т. 5. 267 с.
211. Франко І. До історії коломийкового розміру. Вибрані статті про народну творчість. Київ: Вид.-во АН УРСР, 1955. С. 99–101.
212. Франко І. Я. Галицький селянський страйк у народній пісні // Народна творчість та етнографія. 1963. № 2. С. 96–100.
213. Франко І. Я. Дещо про Борислав. Вибрані статті про народну творчість. Київ: Вид.-во АН УРСР, 1955. С. 142–148.
214. Франко І. Я. Жіноча неволя в руських піснях народних. Вибрані статті про народну творчість. Київ: Вид.-во АН УРСР, 1955. С. 106–142.
215. Франко І. Як виникають народні пісні? Вибрані статті про народну творчість. Київ: Вид.-во АН УРСР, 1955. С. 51–57.

216. Фрейд З. «Я» и «оно». Избранное. Москва: Издательство «Московский рабочий» с совместным советско-западногерманским предпринимателем «Вся Москва», 1990. Кн. 1. С. 68–107.

217. Фрейд З. Основні категорії психоаналізу (з німецької переклала А. Березінська). Всесвіт. 1991. № 5 (749). С. 164–170.

218. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. Москва: Лабиринт, 1997. 643 с.

219. Френкель В. Я. Радоваться радостям ближнего и страдать от его страданий. Переписка Булгакова с А. Эйнштейном. Звезда. 1994. № 1. С. 140–144.

220. Фролова К. П. Естетичні категорії в українській радянській ліриці. Учебний посібник по спецкурсу. Дніпропетровськ: Дніпропетровський державний університет, 1975. 228 с.

221. Фуко М. Археологія знання. Київ: Основи, 2003. 326 с.

222. Хайдеггер М. Бытие и время. Пер. с нем. В. В. Бибихина. Москва: Ad Marginem, 1997. 452 с.

223. Хайдеггер М. Путь к языку. Время и бытие. Статьи и выступления. Москва: Республика, 1993. 445 с.

224. Ходили опришки. Ужгород: Карпати, 1983. 384 с.

225. Чарівна торба (Збірник пісень). Ужгород: Карпати, 1988. 170 с.

226. Чижевський Дм. Історія української літератури. Тернопіль: Феміна, 1994. 478 с.

227. Чистов К. В. Специфика фольклора в свете теории информации. Вопросы философии. 1972. № 6. С. 4–14.

228. Чистов К. В. Русская причеть. Причитания. Москва; Ленинград: Изд.-во АН СССР, 1955. С. 449–466.

229. Чургомов С. И. Проблема информационного метаболизма и информационных аспектов. Социотика, ментология и психология личности. 2004. № 3. С. 16–28.

230. Шестов Л. И. На весах Иова (Странствование по душам). Париж: УМСА – Пресс, 1975. 412 с.

231. Шевченко Ф. Лук'ян Кобилиця. Київ: Вид-во АН УРСР, 1958. 206 с.

232. Шепетько Е. В. Архетипы социотики межличностных отношений. 2003. № 12. С. 34–36.
233. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. Сочинения в 4-х томах. Москва: Наука, Т. 2. 669 с.
234. Шумада Н. С. Про складові частини сучасного фольклору. Народна творчість та етнографія. 1974. № 3. С. 6–12.
235. Шеллинг Ф. Философия искусства. Пер., вступит. статья П. С. Попова и М. Ф. Овсянникова. Москва: Мысль, 1966. 496 с.
236. Шумада Н. С. Сучасні слов'янські пісні-хроніки. Народна творчість та етнографія. 1983. № 4. С. 21–28.
237. Шухевич В. Гуцульщина. Верховина, 2000. Ч. 5. 336 с.
238. Шухевич В. Гуцульщина. Матеріали до українсько-руської етнології. Львів: Наукове товариство імені Шевченка, 1902. Ч. 3. Т. 5. 256 с.
239. Эрн В. Смысл онтологизма Джоберти в связи с проблемами современной философии. Сочинения. Москва: Правда, 1991. 576 с.
240. Яворівщина у повстанській боротьбі. Розповіді учасників та очевидців. Львів: Літопис, 2005. Т. 1. 260 с.
241. Яворский Ю. А. Песня-балада о КозакѢ и КулинѢ и духовная пѣснь грѣшныхѢ людей. Ужгород, 1929. 258 с.
242. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика. Структурализм: за и против: сб. ст. Москва: Прогресс, 1975. 468 с.
243. Яковлева О. В. Антропоморфность растений: архетипы и символы (на материале фольклорных текстов). Мова (науково-теоретичний часопис). Одесса: Астропринт, 2003. № 8. С. 266–271.
244. Яхина Г.А. «Автор» в системе понятий, определяющих родовое содержание фольклорной и литературной лирики. Известия Воронежского государственного педагогического института, 1972. № 125. С. 5–40.

Наукове видання

Павлова Алла Казимирівна

**СПІВАНКА-ХРОНІКА В КОНТЕКСТІ ЕТНОКУЛЬТУРНОЇ
ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСТВА**

Монографія

Підписано до друку 01.06.2021 р.

Формат 60×84/16

Гарнітура Times New Roman.

Папір офсетний. Друк офсетний.

Ум. друк. арк. 10,69.

Тираж 300 прим. Замовлення № 350.

Віддруковано ТОВ «Друкарня «Рута»»

(свід. Серія ДК № 4060 від 29.04.2011 р.)

м. Кам'янець-Подільський, вул. Руслана Коношенка, 1

тел. 0 38 494 22 50, drukruta@ukr.net