

УКРАЇНСЬКІ ТА ПОЛЬСЬКІ ЛІРИЧНІ МОНОСТРОФИ: ОСОБЛИВОСТІ ФОРМОТВОРЕННЯ ТА ВЗАЄМОВПЛИВИ

У статті розглядаються особливості формування деяких монострофічних жанрів українського та польського фольклору та їхні взаємовпливи. Проблема розглядається крізь історичну призму вивчення її українськими та польськими фольклористами та музикознавцями.

Ключові слова: монострофа, монострофічні жанрові різновиди, українські та польські пісні до танцю, особливості формотворення, взаємовпливи.

The article deals features forming some monostrophic genres of Ukrainian and Polish folklore and their mutual influence. Review of the problem is due to the historical perspective study of its Ukrainian and Polish folklorists and musicologists.

Keywords: monostrophe, kind of monostrophic genre form, Ukrainian and Polish songs to dance, features forming, mutual influences.

Окреслити структуру того чи іншого роду творчості, усвідомити його ґенезу – те саме, що зрозуміти художнє явище у безпосередньому зв'язку з конкретним середовищем, де воно народилося й побутує. Саме цим шляхом можна з'ясувати, чому та чи інша тематика домінує у пісенності даної території, чим саме пояснюється вибір засобів словесної і музичної виразності та певна виконавська манера. Інакше кажучи, принципи аналізу закономірностей фольклорних процесів мають брати витоки з конкретної специфіки життя. Г. Гегель в своїй "Поетиці" зауважив: "Якщо все дійство не пройде перед нами як конкретна дія, як внутрішня мета, жага, страждання та самореалізація конкретних героїв, індивідуальність яких є змістом усієї цієї дійсності, тоді сама подія повстане лише в його застиглому змісті, що рухається сама по собі..." [2, 445-446]. Саме такий широкий спектр емоцій і образів, урухомлених мелодико-інтонаційними та ритмічними засобами і втілених у доволі скромні межі лаконічної мініатюри, у фольклорі здатні створити монострофічні жанрові різновиди.

Монострофа, монострофічна форма (від грец. monos – складається з одної строфи) – мала віршована форма, притаманна певним ліричним пісенним жанрам. Як зазначає у своїй доповіді на VII Міжнародному з'їзді славистів Н. Шумада, "амплітуда появи й формування монострофічних пісенних жанрів у слов'янському фольклорі досить широка – від середини XVI до середини XIX ст., а хвиля особливої активізації цих жанрів припадає на XIX ст. Слов'янська фольклористика, нагромадивши на цей час достатні запаси художньо довершених зразків народної поезії, змогла з переконливими підставами заявити про високе естетичне значення, самобутність і оригінальність фольклору, а також оцінити окремі його жанри" [7, 4].

Виявлення усіх жанрових характеристик та окремих специфічних особливостей коломийки і подібних до неї українських та польських моностроф буде неповною без з'ясування генетичних джерел. Тому перш ніж перейти до визначення усіх жанротворчих чинників, зупинимось на питанні жанрової ґенези.

Зберігаючи окремі особливості поетики, мелодики і функціонального прикріплення у фольклорі кожного народу, слов'янські монострофічні жанри мають і спільні риси: невеликий обсяг, композиційну замкнутість (два-чотири вірші), лаконізм викладення, імпровізаційність, тематичну різноманітність, оперативність реагування на події, оптимістичний емоційний настрій, схильність до іронії, невимушеність та відвертість вираження почуттів, зв'язок із танцем й інструментальною музикою. Все це стосується українських, російських та білоруських частівок (частушок, страданій, пріпевок), українських коломийок, співанок, триндичок, сабадашок, чабарашок, шумок, козачків; словацьких, чеських та моравських поспівок до танців "коло", "одземе", "ковадло", "на конопе", "до колеса", "тресак", "дргон", "старобабска" та ін.; польських пшишьпевок, краков'яків, ходзоних, куяв'яків, оберків, мазурів, чисельних гуральських пісеньок до танців "коло", "гайдук", "обиртка", сербських та хорватських орських дво-віршевих приспівків та їх різновидів – поскочиць й бечараць, а також болгарських припівків.

Кожен з цих жанрових різновидів був сформований у стихії пісенності свого народу, увібравши її характерні риси і набувши у процесі розвитку специфічних, властивих тільки йому, тематичних, композиційно-стилістичних, ритмомелодійних і функціональних ознак. Дослідження певного зрізу зразків слов'янського фольклору, що нині побутують, дозволяють визначити деякі спільні закономірності їх розвитку за умови врахування різних обставин і часу їх виникнення.

Спробу визначити місце коломийки серед коротких пісенних жанрів слов'янського фольклору одним з найперших зробив Вацлав з Олеська (Вацлав Залеський) у передмові до збірника "Пісні поль-

ські і руські галицького народу" ("Piesni polskie i ruskie liudu galicyjskiego" (Львів, 1833)), де вміщено 156 коломиїкових строф (без будь-яких приміток або паспортизації, що позбавляло зібрання науковості). Але, на відміну від попередників, які констатували присутність монострофічних зразків у карпатському фольклорі або займалися описом їх наявності у тій чи іншій місцевості, Вацлав з Олеська намагається порівняти коломиїки з польськими краков'яками, називає основні риси, що зближують ці жанри, а саме: лаконізм, незліченну кількість зразків, широкий тематичний обсяг і різноманітне функціональне призначення (виконуються під час усіх урочистостей, обрядів і на дозвіллі), оперативність творення, тобто уміння в поетичній формі відбити якийсь факт чи подію відразу за їхніми слідами. Захоплений мелодійністю, глибиною психологічного зображення і майстерністю поезії народних творів, автор беззастережно віддає перевагу коломиїкам перед іншими зразками народної поезії, насамперед перед краков'яками. Далі він говорить про психологічну глибину і поетичну виразність коломиїок, а розглядаючи краков'яки, виявляє, що переважна їх більшість носить, швидше, розважальний чи фривольний характер, тоді як коломиїки – серйозні, оповиті ліричним серпанком, цнотливі. Другий план зіставлення коломиїок і краков'яків, за Вацлавом з Олеська, – порівняння мелодій. Фольклорист виявив неабияку обізнаність з музичними особливостями обох жанрів і вловив найхарактерніше: коломиїкова мелодія "завжди на одну ноту співається", але завдяки незліченим модифікаціям основної мелодії "дуже добре надається до вираження і найсмутнішого настрою і нестримних веселощів", тобто підкреслив не стільки одноманітність, скільки сталість коломиїкових мелодій – одну з важливих прикмет цього жанру [10, 40-41]. Слідом за Вацлавом з Олеська до питань вивчення жанрів українських та польських моностроф звертались такі знані польські етнографи і фольклористи, як Адам Чарноцький (Зоріан Доленга-Ходаковський), Жегота Паулі, але найвагоміше місце у цьому переліку, безперечно, належить Оскару Кольбергу. Саме його зібрання музично-пісенного матеріалу, що ввійшло до збірки "Пісні польського народу" ("Pieśni ludu polskiego", Варшава, 1857 р.) слугувало першим на слов'янських землях прикладом комплексного підходу до фіксації та вивчення жанру народної пісні. У передмові до видання "Пісень" О. Кольберг мотивує своє збирацьке кредо. Аналізуючи пісенний матеріал, поданий його попередниками до збірок без музики, дослідник відзначив, що ці пісні були представлені "у напівжитті, тільки в половині своєї істоти, бо зміст і мелодія стверджуються, взаємно підносяться, становлять єдину спільну цілісність", а сама мелодія, річ значно менш матеріальна (яка нерідко лишалася поза увагою збирачів), власне і створювала цілковиту красу пісенного зразка [9, 5].

Оцінка діяльності О. Кольберга як збирача фольклору була зроблена видатним польським музичним критиком Маврикієм Карасовським. Особливу увагу він приділив другому розділу праці під назвою "Танці", де Кольбергом були розміщені полонези, куяв'яки, оберки і краков'яки. В коментарях до "Пісень польського народу", що були надруковані в часописі "Хроніка внутрішніх та міжнародних новин" ("Kronika Wiadomości Krajowych i Zagranicznych" № 55 від 1857 р.) М. Карасовський зауважив: "Усе те, що Кольберг міг знайти у декількох провінціях поблизу Варшави, є малою часткою того, що можна було б зібрати у віддалених територіях, а саме в губерніях Волинській та Подільській, Україні і навіть Литві", висловлюючи водночас превеликий жаль, що ніхто не займається збиранням великої кількості дум і танців тамтешнього народу, які здатні найточніше змалювати історичне минуле його, "цілий характер поетичного духу, втіленого у вдалих формах і красі мелодій" [9, 127].

Повертаючись до формотворення танцювальних мініатюр, слід зауважити на функції самих мініатюр, які насамперед слугували супроводом і музичною основою танців. Процес їх утворення і закріплення виконавською пісенно-танцювальною традицією має спільну логіку в українському та польському фольклорі. Так, М. Карасовський описує побутування і особливості виконання приспівок до танців у поляків: "Наш народ, танцюючи під відлуння скрипок і басоль, після кожної перетанцювки стає перед скрипалем і наспівує куплети відповідно до характеру танцю; закінчивши співати, знову береться до танцю, і так то кінця" [9, 127]. Далі музикознавець звернув увагу на тексти, які виконуються до танцю. Подекуди виконавець використовує відомі йому приспівки, але якщо йому бракує кількості вже існуючих куплетів, то він створює власні поетичні мініатюри, імпровізуючи згідно метроритміки музичного супроводу. Між співаними куплетами виконавець подекуди вигукує до інструментального гурту назву танцю, що має прозвучати наступним. Подібні замовлення в варшавських землях мали вигляд вигуків: "великого!" ("wielkiego"), що означало грати полонез (polonaise (фр.) – польський), який поляки називають "ходою" ("chodzony"), або "малого!", що відповідав танцям "мазур" та "оберек". Означення "великий" Карасовський пояснює характером виконання полонезу, якому притаманна шанобливість (вона виявляється в урочистій танцювальній ході у помірному темпі й розмірі 3/4), тоді як "малому", тобто мазурові й оберку, – деяка зухвалість (зумовлена достатньо складними кроками і фігурами танцю у розмірі 3/8, який виконується в швидкому темпі). Протипагу першим двом танцям складають краков'яки – дводольні народні танцювальні пісні, в яких, за поетичною характеристикою М. Карасовського, виявляється доволі широкий спектр характерів: "веселість, любов, подекуди пристрасне бажання". У підсумку коментарів до "Пісень польського народу" М. Карасовський високо оцінив О. Кольберга за чималий збір зразків монострофічної лірики, багатих на текстові та мелодичні варіанти, визнаючи велику роль, котру відіграють ці жанрові різновиди у визначенні вдачі й характеру польського народу [9, 127].

Відчувши смак до збирацької роботи в центрі Польщі, О. Кольберг збільшує ареал своєї пошукової роботи, просуваючись помалу в землі Галичини. Його чотиритомна збірка "Покуття" ("Pokusie", 1884-1889 pp.) була високо оцінена М. Сумцовим, О. Пипіним, Ч. Нейманом. М. Сумцов особливо від-

мітив третій том збірника, що вийшов у 1888 р. і містив малюнок, на якому було зображено танець коломийку, а слідом описи танців коломийки, вертака, чабана, серпеня, музичних інструментів, а також збірник пісень коломийок з нотами (721 пісня і 102 мелодії до них). Порівнюючи в літературному відношенні цей том Кольберга з другим і третім томами збірника коломийок Я. Головацького, Сумцов навіть надає переваги роботі польського дослідника, визнаючи її у музичному відношенні як "дорогоцінний збірник за масою мотивів, записаних таким знавцем музики, як Кольберг" [5, 53].

Усі вищезгадані приклади комплексного підходу наших попередників до збирання коротких ліричних пісенних жанрів, призводять до висновку, що розглядати особливості формотворення усіх жанрових різновидів слід з урахуванням їх синкретичної природи. Так, існування пісенних моностроф при танці на ранніх етапах призводило до еволюції їхньої форми від одночастинної пісенної варіації, де кожна наступна частина була окремо взятою монострофою з типом музичного супроводу "під язик" (приспівуючи а *capella*) до двочастинного пісенного твору, де кожен куплет складався із заспіву та перегри у виконанні інструментального гурту. Початковий варіант перегри, який і досі притаманний виконавському стилю автентичних інструментальних гуртів, що мають в репертуарі карпатські коломийки та мелодії до архаїчних гірських танців Карпатського регіону, виглядав як імпровізація основної мелодичної теми заспіву обсягом однієї чи двох моностроф. З розвитком народного інструментального виконавства відбувалися музично-словесні трансформації, які спочатку проявилися в мелосі, а згодом вплинули на тексти пісень. Відбувався цей процес за рахунок зміни характеру перегри, де музиканти могли використовувати власний мелодичний матеріал, імпровізуючи обрану музичну тему, що відповідала розміру, обсягу і характеру танцю. В результаті закріплення виконавською традицією подібного нововведення на рівні слухової пам'яті, виконавці за умови відсутності музик на забаві з танцями використовували давню форму супроводу "під язик", проспівуючи мелодію перегри з використанням звуко-наслідування гри на музичних інструментах: "гоп-цоб, тра-ля-ля", "Ой, дию-дию-дию", "гоп-шіді-ріді-дай", "гоп-са-са" тощо. Нерідко подібна виконавська форма призводила до утворення рефренів, у яких простий текст (як правило повторного характеру) проспівувався згідно з моторичного руху мелодії (фактично позбавленої розспівів), підкреслюючи емоційний запал танцю. Музична акцентація в цьому випадку вимагає від тексту організації певних словесних конструкцій, які нерідко мають вигляд простих речень, що повторюються у "дзеркальному відбитті", як у прикладі приспіву до полтавського козачка:

Дам ли-ха за-ка-блу-кам / за-ка-блу-кам ли-ха дам;
Ї ----- / ----- Ї

або повторення синтагми зі зміною закінчення в повторі та зміщенням наголосу (бариня – бариня) згідно з музичними акцентами, як у зразку з Чернігівщини:

Гоц, бариня, бариня, / Гоц, бариня моя.
Ї ----- / Ї ---- Ї.

Особливо тісний зв'язок між словом і музикою існує на структурному рівні. Музична форма пісенно-танцювальних мініатюр тісно пов'язана з віршовою структурою тексту, тобто строфічній будові вірша відповідає музично-строфічна форма. Саме танцювальна основа визначає регулярність акцентної ритміки приспівок, утворюючи при цьому конкретний тактовий розмір, притаманний метриці кожного окремого жанрового різновиду. Тут треба зазначити домінування дводольних розмірів серед українських ліричних моностроф і тридольних – серед польських (таб. 1)

Зіставний метод, який широко використовувався нашими попередниками в галузі фольклористики, не втрачає своєї актуальності для наукового сьогодення. Цей шлях порівняння подібних жанрів української та польської народної творчості дає нам право констатувати присутність у двох культурних традиціях взаємовпливів на рівні словесному, музичному та виконавському. Так, серед зразків танцювальних пісень, зібраних З. Доленгою-Ходаковським в Галичині, знаходимо запис тексту танцювальної пісні "Чурило" з приміткою записувача, що "танок "Чурили" здавна відомий на Червоній Русі нашим бабкам, особливо коло Галича: три особи танцюють і співають на Великдень" [3, 78]. Аналогічний за назвою та формою виконання трійковий танець досі виконують у деяких селах Жешовського воєводства. Польський варіант "Чурило" ("Ciuryło"), записаний А. Хащак наприкінці ХХ ст. у с. Гать поблизу Пшеворська, містить варіант пісенного тексту з мелодією та докладний коментар інформаторів щодо особливостей виконання танцю. Брак нотного запису до українського варіанту танцю та скупий коментар не дають можливості детального аналізу шляхом зіставлення двох зразків, але однаковість назви та способу виконання (трійковий танець) уможливають припущення про їхню спорідненість. Підґрунтя для подібного висновку надає і зіставлення текстів:

Ішов Чурило з міста	Idzie ciuryło z miasta,
За ним дівочок триста.	Naszła go wo jska dwasta.
Ледом, Чурило, ледом,	Ejże, Ciuryło panie,
Добрая горілочка з медом.	Niech że ci wo jsko stanie. [5, 161]

Ішов Чурило ровом,
А за ним дівоньки ройом;
- Чуриленько-пане,
Где наше військо стане? [3, 78]

Але жартівливе кепкування з красеня Чурила – улюбленця жінок і дівчат в українському варіанті – у польському варіанті має вигляд іронічного глузування над Чурилом. Причина такої різниці полягає в неоднаковості трактування образу головного персонажу українцями і поляками, а відповідно, і ставлення до нього носіїв фольклорної традиції. На думку деяких вчених (О. Веселовського, М. Халанського, К. Каллаша), образ Чурила має південноруське походження, про що свідчить факт присутності різних варіантів цього епічного імені (Джурило, Журило, Цюрило) у низці народних пісень Холмщини, Підляшшя та Галицької Русі. На початку XV ст. в документі "Закони міста та повіту" ("Acta grodzkie i ziemskie" (1410 р.)) згадується боярський рід Чурилів, до якого належали засновники міста Чурилова Подільської губернії [4, 95]. Академік Веселовський виводить ім'я Чурило від Кюррил – Кирило (на трансформацію "к" в "ч" могла вплинути латинська форма Cugillus) [1, 81]. Дослідник відносить походження типу Чурило до київського періоду історії, спираючись на присутність подібних імен у малоруських весільних піснях (Журило, Цюрило) [3, 207-210]. О. Веселовський вбачав у Чурилі суто побутову фігуру одного з тих греко-романських гостей-сuroжан, котрі з'являлись у Києві, вражаючи більш грубих сусідів своєю красою, блиском культурних звичок та загальною розкішшю. До того ж, академік Веселовський навів цілий ряд східних та західних паралелей, що вказують на іноетнічний елемент, який створив образ витонченого та привабливого героя, що підпадає під категорію незвичного у билинному просторі київського циклу. Ставлення до героя-спокусника у тексті української танцювальної приспівки посилюють жартівливі поетичні тропи-гіперболи: його переслідують дівчата, що складають ціле "військо", "за ним дівочок триста" та "за ним дівоньки роєм". В польському варіанті Чурило – "найгірший у селі нездара, бевзень, незграба", а забава в "Чурила" на вечорницях при музиках додавала приводу до сміху, жартів та дотеп [8, 360]. Але гендерна ознака способу виконання співу і танцю (в обох випадках це робить жіночий гурт, що словесно і танцювально зачіпає головного героя, якого грає хлопець) дозволяє констатувати присутність у цьому випадку взаємовпливу за рахунок культурного запозичення, яке відбулося в межах однієї історичної території. Водночас різниця в трактуванні образу, спосіб і час виконання призводять до висновку, що виникнення цієї ліричної мініатюри в Польщі сягає пізніших часів, ніж в Україні і встиг набути польських національних рис. Аналогічно відбувався процес запозичень українських танцювальних рухів та деяких танців поляками, про що засвідчують сучасні дослідження в галузі польської хореології (С. Лещинський про танцювальні козачкові запозичення в люблінському танці "Оса" ("Osa") [10, 96] та А. Хащак про присутність кроку "бігунець" у жешовській польці "Дзвін" ("Dzwon")[8, 129-130]). У зворотньому напрямку відбувалися адаптації-запозичення пісенно-танцювальних жанрових різновидів, що з'явилися і розвилися на польському ґрунті. Сюди слід віднести насамперед краков'яки та деякі тридольні танцювальні зразки з приспівками, які набули національних рис української виконавської традиції.

Питання взаємовпливів між українськими та польськими ліричними монострофами залишається, на жаль, ще недостатньо вивченим і входить до кола актуальних питань сучасної слов'янської фольклористики.

Використані джерела

1. Веселовский А. Н. Сборник II отд. русского языка и словесности императорской Академии наук / Веселовский А. Н. – М., 1900. – Т. XXXVI. – стр. 81.
2. Гегель Г. Эстетика / Гегель Г. – М.: Искусство, 1971. – Т.3. – 623 с.
3. Каллаш В. К песням и былинам о Журиль-Чуриль-Цюриль. "Этнографическое Обзорение" / Каллаш В. – М., 1889. – Кн. 3. – № 3. – С. 207-210.
4. Соболевский А.И. Заметки о собственных именах в великорусских былинах // Живая Старина. – СПб., 1890. – Вып. II. – С. 90-95.
5. Сумцов Н. Современная малорусская этнография / Н. Ф. Сумцов // Оттиск из журнала "Киевская старина". – К. : Тип. Г. Т. Корчак-Новицкого, 1897. – Вып. 2.– 83 с.
6. Українські народні пісні в записах Зоріана Доленги-Ходаковського (З Галичини, Волині, Поділля, Придніпрянщини і Полісся) / [упорядкування, текстологічні інтерпретація та коментарі О. Дея. Атрибуція автографів і копій та передмова Л. Малаш і О. Дей]. – К.: Наукова думка, 1974. – 782 с.
7. Шумада Н. Специфіка коротких пісенних жанрів сучасного слов'янського фольклору / Н. Шумада; Доповідь на VII Міжнародному з'їзді славистів (Варшава, серпень 1973 р.). – К.: Наукова думка, 1973. – 17 с.
8. Hasczszak A. Folklor taneczny ziemi Rzeszowskiej: Centralny ośrodek metodyki upowszechniania kultury, 1989. – 437 s.
9. Kolberg O. Dzieła wszystkie. Z rękopisów i ze źródeł drukowanych zebrała i opracowała A.Skrukwa, opracow. muzykolog. M. Prochaska. – T.70. – Wrocław: Polskie towarzystwo ludoznawcze; Poznań: Instytut im. Oskara Kolberga, Poznańska Drukarnia Naukowa, 2003. – 206 s.
10. Leszczyński S. Tańce lubelskie. – Lublin: Stowarzyszenie "Wspólnota polska", 1990. – 116 s.
11. Waclaw z Oleska, Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego. – Lwów, 1833. – 586 s.