

Волинський національний університет імені Лесі Українки

на правах рукопису

УДК 398.8 (=161.2): 394.3

Остапюк Олена Онуфріївна

**УКРАЇНСЬКІ ТАНЕЧНІ ПІСНІ:
РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ТА НАЦІОНАЛЬНА ТРАДИЦІЯ**

10.01.07 – фольклористика

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
доктор філологічних наук, професор
Давидюк Віктор Феодосійович

Луцьк – 2012

ЗМІСТ

Вступ	3
Розділ I. Історія дослідження та збирання українських танечних пісень	8
Розділ II. Жанрові різновиди танечних пісень в національній традиції	45
2.1. Коломийки.....	48
2.2. Краков'яки.....	76
2.3. Шумки.....	83
2.4. Гопачки.....	89
2.5. Козачки.....	94
2.6. Частівки.....	103
2.7. Триндички, пісні з пританцівками.....	120
Розділ III. Національна специфіка та регіональні варіанти танечних пісень	
3.1. Функціональні параметри танечних пісень.....	128
3.2. Походження інваріанта і регіональних діалектів.....	141
3.3. Танечна пісня в часі й просторі.....	175
Висновки	193
Список використаних джерел та літератури	206
Додатки	226

ВСТУП

У широкому потоці української традиційної пісенності особливе місце належить танечним пісням. Це окремий жанр народної лірики, який на основі певних спільних ритмічних форм об'єднує у собі поетичні, хореографічні та музичні елементи.

Термін *танечні пісні* не належить до загальноприйнятих в українській фольклористиці. У підручниках та посібниках частіше вживаються терміни: *танкові пісні* (Філарет Колесса, Зоряна і Мар'яна Лановики), *пісні до танцю* (Любов Копаниця) і *танцювальні пісні* (Олексій Дей, Анатолій Іваницький). Тим часом у народному вжитку ці терміни відсутні, натомість вживаються регіональні назви: *козачки* (Наддніпрянина), *краков'яки* (Лемківщина), *коломийки* (Прикарпаття), *співанки* (Бойківщина, Гуцульщина), *підскоцькі пісні*, *вівати* (Поділля), *пісенні походи* (Західне Полісся), *скочні пісні* (Волинь), *дрібушки*, *дріботушки* (Центральна Україна), *частівки*, *частушки* (Східна і Південна Україна) тощо. Часто ці пісні номінують за видом танцю, до якого вони приспівуються – коломийки, краков'яки, метелиці, козаки, гопаки, тропачки тощо; чи за власною назвою: «Горлиця», «Катерина», «Шевчик», «Тетянка» і т.д.; або ж їх ніяк не виділяють, а в народній свідомості приєднують до широкого класу жартівливих пісень.

Багатовікова популярність українських моностроф та їх ритмомелодійна спорідненість зі старовинними танковими й пісенними жанрами інших слов'янських народів, а також збережене ще й досі виконання скочних приспівок в органічному поєднанні поетичного слова, музики й танцю – все це дає підстави вважати танечну пісню давнім жанром народної творчості, корені якого заховані глибоко у фольклорному процесі минулого.

Ось уже понад півтора століття оригінальність та самобутність танечних моностроф постійно привертає увагу збирачів та дослідників українського фольклору. Характеристика жанрових особливостей танцювальних пісень, зокрема їх надзвичайно багатий тематичний діапазон, оригінальна поетика, та ритмомелодійна специфіка постають в центрі наукових зацікавлень Вацлава з Олеська, Володимира Гнатюка, Філарета Колесси, Івана Франка, Миколи Сумцова, Олександра Зачиняєва, Володимира Гошовського, Миколи Жінкина, Олексія Дея, Миколи Грінченка, Наталії Шумади, Анатолія Іваницького, Романа Кирчіва, Віктора Давидюка, Любові Копаниці та ін. Та все ж, попри пильну увагу фольклористів, етнографів та музикознавців до цього синкретичного мистецького явища, чимало аспектів жанрової специфіки танечних пісень залишаються недостатньо вивченими. До таких належить питання генетичних витоків, ритмоструктурної типології, локалізації, національної специфіки та регіональних особливостей побутування танечних моностроф на всій території України. Окрім того, студіювання жанру проводилось, як правило, на основі спостережень над коломийками та частівками, залишаючи поза увагою більшість регіональних різновидів, що репрезентують національну танечну традицію.

Таким чином, не зважаючи на значну популярність та активний розвиток танцювальної мініатюрної пісенності, цілісні дослідження цього жанру в українській фольклористиці на сьогодні відсутні. Це й визначає **актуальність теми.**

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Зазначені проблеми дослідження становлять частину комплексної теми «Українська література: традиції і сучасність» кафедри української літератури Інституту філології та журналістики Волинського національного університету імені Лесі Українки.

Мета дисертації – на основі комплексного вивчення динаміки ритмічних форм з’ясувати специфіку побутування танечних пісень в межах окремих етнографічних регіонів та особливості еволюції жанру на теренах України.

Для досягнення поставленої мети вважаємо за необхідне виконання таких завдань:

- на основі історіографічного огляду наукової літератури охарактеризувати стан дослідження української танечної пісенності та проаналізувати основні концептуальні підходи авторів до дослідження проблеми;
- окреслити жанрові різновиди танечних пісень в національній традиції і з’ясувати їх тематичні та поетичні особливості;
- уточнити функціональні параметри пісень до танцю та сферу їх побутування в обрядовому контексті;
- визначити домінантні ритмомелодичні структури танцювальних моностроф в кожному регіоні;
- на основі картографування визначити межі поширення основних ритмічних форм;
- з’ясувати генетичні витоки жанрового інваріанта;
- окреслити основні тенденції розвитку танечної традиції на теренах України.

Предметом дослідження обрано регіональну специфіку та національну традицію побутування українських танечних моностроф.

Об’єкт дослідження – текстовий масив танцювальної поезії, репрезентований жанровими різновидами та їх територіальними варіантами.

Наукова новизна дисертаційної роботи полягає в тому, що це перше монографічне дослідження жанру танечної пісні. Основна увага сконцентрована на досі нез’ясованих проблемах жанрової специфіки, які потребують комплексного підходу до їх розв’язання. Зокрема, вперше в

українській фольклористиці подається картографічний аналіз домінантних ритмоструктур, на основі якого з'ясовується регіональна специфіка побутування танечних пісень та особливості еволюції жанру в межах майже всієї української етнічної території.

Теоретичною основою дисертації послужили наукові студії В. Гнатюка, В. Гошовського, М. Грушевського, В. Давидюка, О. Дея, М. Жінкіна, А. Іваницького, Р. Кирчіва, Ф. Колесси, Л. Копаниці, М. Сумцова, І. Франка, Н. Шумади та багатьох інших.

Специфіка досліджуваного об'єкта і мета роботи зумовили використання таких **методів**:

- історично-порівняльного, за допомогою якого здійснюватимуться спостереження динаміки побутування танцювальної пісенності на теренах України;
- генетично-історичного, необхідного для з'ясування походження пісенних текстів;
- філологічного – для вивчення особливостей текстових зразків жанрових різновидів танечних пісень;
- структурно-порівняльного, за допомогою якого вивчатиметься поетична специфіка фольклорних текстів;
- картографічного, на основі якого буде здійснено аналіз ритмоструктурної типології танечних моностроф;

Основну джерельну базу дослідження складають архівні матеріали Інституту культурної антропології та польові записи авторки, здійснені під час кількох експедицій. Значно доповнюють загальний фонд джерельного матеріалу текстові зразки танечних пісень, опубліковані в різноманітних народнопісенних збірниках загальноукраїнського та регіонального спрямування.

Практичне значення одержаних результатів полягає в можливості монографічного опрацювання цієї теми. Поданий у роботі фактичний

матеріал, загальні положення та висновки можуть бути використані для написання монографій, підручників та посібників з української фольклористики, історії фольклору і розвитку народного мистецтва, а також при укладанні методичних розробок, навчальних програм та планів.

Апробація роботи. Основні положення дисертації виголошувались на таких наукових конференціях:

- Міжнародна наукова конференція «Нове життя старих традицій» у рамках V Міжнародного фестивалю «Берегиня» (2007 р., м. Луцьк);
- Міжнародна науково-практична конференція аспірантів і студентів «Волинь очима молодих науковців: минуле, сучасне, майбутнє» (2007р., м. Луцьк)
- Дні науки на філологічному факультеті Волинського національного університету імені Лесі Українки (2008 – 2011рр., м. Луцьк);
- Конференція, присвячена 70-річчю кафедри української фольклористики імені Філарета Колесси Львівського національного університету імені Івана Франка (2009 р., м. Львів);
- Всеукраїнські наукові фольклористичні читання, присвячені пам'яті професора Лідії Дунаєвської (2010, 2011 р., м. Київ);
- Міжнародна наукова конференція «Українська література в загальноєвропейському контексті» (2011 р., м. Ужгород).

Публікації. Основні положення та результати дослідження викладено у 6 наукових публікаціях, 5 із яких вміщено у фахових виданнях ВАК України.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків і списку використаної літератури та джерел (258 позицій). Повний обсяг роботи становить 233 сторінки, із яких 206 сторінок – основного тексту.

РОЗДІЛ І. ІСТОРІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ЗБИРАННЯ УКРАЇНСЬКИХ ТАНЕЧНИХ ПІСЕНЬ

Серед численних фольклорних жанрів української словесності велику групу становлять пісні до танцю. Ось уже понад півтора століття вони постійно привертають увагу збирачів та дослідників українського фольклору. Вчені прагнуть проникнути не лише в зміст і поетичну майстерність приспівок, але й в історію виникнення, походження назв та перспективи розвитку жанру. Незважаючи на те, що танечні монострофи, на відміну від інших народнопісенних жанрів продовжують продуктивне побутування, ні їх жанрова специфіка, ні динаміка основних змін не знаходять відповідного наукового осмислення.

Першими спостереженнями в історії дослідження танечних пісень, а зокрема коломийок, вважають дорожні нотатки у книзі «*Versuch über die slawischen Bewohner der österreichischen Monarchie*» (Відень, 1804), в якій згадується про існування коротких танцювальних пісеньок у Коломійі; статтю Гюнтера та Зубрицького у календарі «*Pielgrzym Lwowski*»; та використання коломийок як поетичних зразків закарпатських діалектів у граматиці церковнослов'янської мови Михайла Лучкая [251, 61].

Спробу визначити місце коломийки серед монострофічних жанрів слов'янського фольклору зробив **Вацлав Залеський**. У збірнику «*Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego*» (Львів, 1833) вміщено 156 коломийкових текстів. Автор віддає перевагу коломийкам перед іншими творами слов'янської писемності [258]. Оцінка жанрових особливостей цих пісень у працях польського дослідника мала порівняльний характер і стосувалась таких важливих напрямів: зміст – художня форма – мелодія – зв'язки з

іншими жанрами. Зіставляючи коломийки зі спорідненими різновидами польської пісенності, Вацлав Залеський наголошує на наявності спільних рис, а саме лаконізмі, широкому тематичному діапазоні, величезній кількості текстових зразків, різноманітному функціональному призначенні та оперативності [251, 63]. Важливою ознакою українських коломийок, що відрізняє їх від польських краков'яків, вчений вважає стабільність ритмомелодики. Попри пізнішу критику деяких висновків Вацлава Залеського, окремі його спостереження дотепер залишаються досить цінними для з'ясування жанрової специфіки українських танечних моностроф.

Не оминув своєю увагою коломийковий жанр ще один польський дослідник XIX ст. – **Жегота Паулі**. У збірнику «*Piesni Ludu ruskiego w Galicyji*» цьому пісенному різновиду відведено окремий розділ, де автор дає цікаве пояснення генезі української коломийки та її зв'язкам із танечними монострофами інших слов'янських та неслов'янських народів. Окрім стислої характеристики пісенного жанру у праці подано також детальний опис коломийкового танцю. Відповідно назву українських моностроф Жегота Паулі виводить саме з однойменного танцю, до якого вони приспівувались. Варто зауважити також, що в праці «*Piesni Ludu ruskiego w Galicyji*» вперше були висловлені припущення про походження самого терміну «коломийка», який вчений пов'язує з містом Коломия на Покутті. У пояснювальній статті до вищевказаного збірника польський фольклорист наводить ряд аналогій українських приспівок із сербською та словацькою коломийками, з польськими краков'яками, французькими *vaudevilles*, італійськими *ritornello* та новогрецькими *dystychos*. Згодом значення цих паралелей розкритикує у своїх працях дослідник та збирач карпатських пісенних мініатюр Володимир Гнатюк. Та все ж, незважаючи на деякі суперечливі моменти щодо з'ясування генези та спорідненості слов'янських пісенних моностроф, саме польські вчені (Вацлав Залеський та Жегота Паулі) здійснили перший вагомий внесок у дослідження та збирання українських танечних пісень.

Окрім польських науковців, зацікавлення порівняно новим і недослідженим різновидом народної лірики спостерігається і з боку українських фольклористів першої половини ХІХ ст.

Звертаючи увагу на цей оригінальний народнопісенний жанр, дослідники намагались передусім з'ясувати його генетичні джерела. На початку ХІХ ст. поширеною була думка про утворення коломийки внаслідок розпаду давнішої пісенності монументального характеру. Такої гіпотези дотримувались Осип Бодянський та Ізмаїл Срезневський. Однак їхнє припущення замість підтримки послідовників отримало чимало критики [251, 78].

Нову оцінку коломийковому жанру здійснив **Яків Головацький**. Упорядник чотиритомного видання «Народные песни Галицкой и Угорской Руси» подав близько тисячі коломийкових строф у розділі «Плясовые песни». З-поміж усіх різновидів цього жанру («плясовых песен») найпоширенішим автор називає коломийку, походження якої, як і більшості танечних моностроф, пов'язує з однойменними танцями [70].

У статті «Несколько слов об играх общественных на Руси» вчений акцентує увагу на важливості українського народного танцю для виховання молоді, високо підносить його як чинник національної традиції і духовної культури. Пляси (танці), на думку Якова Головацького, відображають повсякденний побут нашого народу, а відтак в хореографічних рухах та приспівках до танцю проявляється національний характер і душа українців.

У своїх працях фольклорист подає не лише текстові зразки танечних моностроф, а й перелік танців, що побутують на Галичині: чурило, гопак (гоцак), вертак, тропак, гайдук, присіди, голубець горлиця, руський, простий терганець, вербованець, аркан, джюн, польський, краков'як та інші. Щодо генези жанру, то на відміну від попередників, Яків Головацький вважав коломийку та ліричну пісню спорідненими, але водночас окремими самостійними жанрами.

Чимало коломийок зібрав та записав ще один учасник «Руської Трійці» – **Іван Вагилевич**. Записані ним тексти зберігаються у Львівському та Вроцлавському архівах. Декілька коломийкових строф ввійшли ще до першого тому «Народных песен Галицкой и Угорской Руси...» і майже сто – до другого. Згодом танечні мініатюри, зібрані фольклористом, публікуються серед жартівливих пісень та коломийок у збірці «Народні пісні у записах Івана Вагилевича», щоправда тут видрукувано лише сім текстів. Ще кілька зразків скочних пісень, точніше «поколядних танцювальних», міститься у розділі «Обрядові пісні» [160, 153]. Відомо, що такі танцювальні колядки виконуються на Гуцульщині під час плясу. Більшість із них мають монострофічну будову й жартівливий драстичний характер, властивий для жанру скочних приспівок. Прикметно, що Вагилевич усі коломийкові тексти номінує «гуцулками» або «співанками». Подібні назви активно побутують і до цих пір в народному вжитку на Гуцульщині.

Не залишились танечні приспівки поза увагою відомого збирача та дослідника української народної творчості **Зоріана Доленги-Ходаковського**. Про це свідчать численні зразки текстів поетичних мініатюр, опубліковані у збірці народних пісень з його записів [224]. Танцювальні пісні, записані фольклористом в основному на теренах західноукраїнських регіонів, поділені на дві групи. До першої Адам Чарноцький відніс пісні під метелицю, гопак, козачок, польку та триндички, а до другої – коломийки, які, очевидно, вважав окремим жанром. Таким чином, основною жанровою ознакою танечних моностроф Зоріан Доленга-Ходаковський вважав функціональне призначення цих пісень.

Значне місце скочним приспівкам відведено також у збірнику **Платона Лукашевича** «Малороссийские и Червонорусские думы и песни». У передмові до окремого розділу «Коломыйские песни» автор, акцентуючи на гумористично-сатиричному характері українських моностроф, основну увагу звертає на їх змістове наповнення [247, 2].

Інтерес фольклористів до української танцювальної пісні, зокрема коломийки, активно зростає у другій половині XIX ст. Однак зважаючи на відсутність чіткого окреслення жанрових ознак цих пісень, у багатьох збірниках того часу (М. Закревський «Старосветский бандуриста» (1860), А. Лоначевський «Сборник песен буковинського народа...» (1875), К. Шейковський «Быт подолян» (1860) тощо) їх тексти віднайти досить складно: до розряду коломийок потрапляли пісні інших жанрів і навпаки – коломийкові тексти дуже часто відносили до жартівливих чи обрядових.

З-поміж значної кількості публікацій вирізняється збірник **Соломона Щасного** «Коломийки та шумки», який побачив світ у 1864 році. Це було перше видання, основу якого становили записи коломийок [251, 66]. У передмові до збірника автор дає стисло характеристику цього жанру, акцентуючи на таких особливостях, як тематична всеосяжність, багатство поетики, специфічна форма та ритміка. Усі коломийки Соломон Щасний поділив на чотири групи: любовні, сиротинські, вояцькі та жартівливі. Така класифікація видається не дуже кваліфікованою та обґрунтованою. Зважаючи на те, що любовні і жартівливі пісні автор розділив ще на молодецькі й дівочькі, то, очевидно, в основу систематизації брались суб'єкти виконання. А виділення в окрему групу сиротинських та вояцьких пісень свідчить ще про один критерій класифікації – сферу побутування. Загалом же у збірці відсутня чітка систематизація текстів, до того ж чимало пісень не відповідають тій групі, до якої вони віднесені. В окремий розділ, щоправда, без упорядкування та жодних коментарів Соломон Щасний відніс 17 шумкових строф. Поза увагою автора лишилися також мотиви та функціональне призначення коломийок і шумок.

Незважаючи на вище окреслені недоліки, цікавими видаються деякі спостереження цього вченого над коломийковим жанром. Зокрема, привертає увагу диференціація коломийок на жартівливі та ліричні не лише за змістовим наповненням, а насамперед за ритмомелодикою. На думку

Соломона Щасного, жартівливі коломийки виділяються з-поміж інших своїм ритмом та будовою: зазвичай вони дворядкові, тоді як ліричні – чотирирядкові. Відрізняється певною мірою і мелодика веселих приспівок, яка більше нагадує козачкову, аніж коломийкову мелодію [143, 8]. Таким чином, за допомогою характеру взаємовідношень формальних та змістових характеристик дослідник вперше окреслив відмінності між коломийками до співу та коломийками до танцю, які він називає «ліричними» та «жартівливими». Згодом подібне розмежування танцювальних та співаних коломийок використовували у своїх студіях етномузикознавці Володимир Гошовський та Анатолій Іваницький, а також чимало сучасних фольклористів.

Величезне значення для з'ясування жанрової специфіки та побутування українських танечних пісень мають етнографічні праці: «Рокисіє» (1888) Оскара Кольберга, «Галицько-руські народні пісні з мелодіями» (1901) Івана Колесси та «Гуцульщина» (1902) Володимира Шухевича. Етнографічні збірки з Покуття й Поділля засвідчують надзвичайне багатство коломийок. Лише в одному селі Ходовичах Стрийського району **Іван Колесса** зібрав 2508 коломийкових віршів і записав 41 коломийкову мелодію. Тому поряд із календарною та родинно-обрядовою поезією чимале місце у збірнику «Галицько-руські народні пісні з мелодіями» займають коломийки та шумки. Значну кількість пісенних текстів дослідник упорядкував за такими тематичними циклами: воля дівочька і парубочька та любовці, куди ввійшли пісні про кохання з найрізноманітнішими мотивами (неслава, вороги, туга, розлука тощо) та родинно-побутові пісні, згруповані за образами (нелюб, муж-п'яниця, жінка-п'яниця, свекруха, вдова, стара мати), а соціально-побутові коломийки виділені в окрему групу. В передмові до кожного розділу автор дає стисло характеристику шумкових і коломийкових мелодій та описує специфіку побутування цих жанрів в обрядовому та позаобрядовому контекстах. Відтак, чимало текстових зразків танечних

моностроф можна знайти серед весільних пісень Покуття у збірнику Івана Колесси [129].

Значне місце українські танечні монострофи поряд з польськими краков'яками займають у багатотомній праці **Оскара Кольберга** «Lud, jego zwyczaj, sposob życia...», зокрема близько 3000 коломийкових віршів вміщено у збірнику «Рокусіє». Характеризуючи цей пісенний різновид, етнограф акцентує на тісному та генетичному взаємозв'язку пісні з танцем. Відтак до третього тому своєї праці «Рокусіє» фольклорист подає детальний опис танцю-коломийки, кожна змальована частина якого має окрему назву (коломийка, передок і «дрібненька») та свою коротеньку приспівку-коломийку [255].

Концепцію генетичної спорідненості та нерозривного зв'язку коломийкового танцю й пісні розвиває у своїй праці «Гуцульщина» **Володимир Шухевич**. Характеризуючи побут українського народу, вчений значну увагу приділяє народним побутовим танцям і їх пісенному супроводу. В етнографічній розвідці фольклорист описує ряд найпоширеніших українських танців, поряд з якими подає власні записи гуцульських коломийок. Дослідник наголошує також на широкому функціональному навантаженні приспівок, що супроводжували не лише танці й забави, а й різноманітні родинні та календарні обряди на Гуцульщині [253, 98].

Особливе місце танечним пісням з-поміж досліджень про монострофи відведено в праці **Миколи Сумцова** «Коломийка» (К., 1886). Порівнявши краков'яки зі збірки «Lud» Оскара Кольберга і коломийки зі збірки Якова Головацького, вчений відкидає думку своїх попередників про єдність походження цих жанрів [210, 6]. Зіставивши обидва пісенні різновиди, він доходить висновку про їх абсолютну незалежність один від одного. Зміст, розмір і величина цих пісень – цілком різні. Шестискладовий розмір краков'яка видається йому надто коротким в порівнянні з нашою

коломийкою, яка до того ж вирізняється тематичною різноманітністю та поліфункціональністю.

Микола Сумцов поділяє думку своїх попередників про утворення коломинок внаслідок деякої деградації старої пісенності. Він вважає коломинку «еклектичним явищем народної поезії», що виникло в період духовного застою й утворилося на основі поетичних образів різних форм та родів народнопісенної творчості, а саме колядок, гаївок, весільних та жнивварських пісень і дум. Дослідник наводить деякі текстові зразки коломинок, що, на його думку, є уривками ліричних, жнивних та весільних пісень. Категорично спростовує ці положення у своїх працях Володимир Гнатюк, який, проте, погоджувався із попередником у тому, що впорядкування і систематизація коломинок – надзвичайно важка справа.

Зауважимо, що Микола Сумцов дає досить влучну характеристику змісту моностроф: «Коломийка стисло змальовує національну самосвідомість галицько-руського селянина, його відношення до німців, поляків і євреїв, його погляди на австрійського імператора, його незадоволення панщиною і рекрутчиною; найменші прояви сімейного життя, любов, розлуку...» [210, 4]. Описавши сам танець-коломинку та зміст цих пісень, вчений стверджує, що коломийка – це не танцювальна пісня, а «явище особливе і серйозне», тому він вважає її «новою зовнішньою формою народної творчості» [210, 2]. Таким чином, у своїх дослідженнях Микола Сумцов вперше здійснив спробу характеристики коломинок як пісенної форми.

Нову сторінку у вивченні монострофічної пісенності відкрив **Володимир Гнатюк**. Саме в його працях коломинок дістали наукову оцінку як оригінальний, самостійний український народнопісенний жанр [247, 22]. Тритомник «Коломинок», виданий у Львові в «Етнографічному збірнику НТШ» (1905–1907), став найбільшою тогочасною збіркою цих пісень у фольклористиці. В ньому були зібрані текстові зразки з усіх місцевостей, де коломийка стала основним пісенним жанром. У вступі до першого тому

Володимир Гнатюк дав ґрунтовну характеристику коломийок, висловивши цілий ряд критичних зауважень до теорій М. Сумцова, В. Залеського та інших дослідників стосовно генези і розвитку цього жанру. Оригінальність зауважень ученого Наталя Шумада вбачає в тому, що він обстоював новаторський погляд на генетичні витоки коломийки і виступав проти їх еkleктичного походження [247, 22]. Не поділяв дослідник і поглядів Миколи Сумцова про виникнення цього жанру заради заповнення порожнечі, викликаної духовним застоєм народної поезії, якого, на думку Володимира Гнатюка, взагалі не було і не могло бути. Автор стверджує, що коломийки заслуговують на визнання їх як самостійного жанру, а подекуди – навіть і вищого за інші роди народної пісні. Цю вищість він вбачає в поетичних якостях – багатстві мови, образів, порівнянь, рим, лаконічного й виразного стилю, а також у тому, що коломийка, на відміну від обрядових пісень, залишається постійним супутником людини [67, 165].

За браком відповідних джерел, питання доведення архаїчності коломийок Володимир Гнатюк вважає досить складним, проте спростовує теорії інших дослідників про появу жанру не раніше XIX ст. Вченому вдалося відшукати свідчення популярності коломийок за часів Хмельниччини. Відтак, глибинна хронологія коломийки послужила одним із аргументів генетичної незалежності жанру [247, 22]. Відхиляє фольклорист і гіпотезу Миколи Закревського про розвиток коломийки під впливом польського краков'яка. Подібні пісні, зазначає вчений, побутують не лише в поляків, а й у чехів, словаків, болгар та росіян, проте спільною для них усіх є лише короткість (монострофічність). Свої погляди щодо самостійності коломийкового жанру Володимир Гнатюк підтверджує порівняльним аналізом характеристик цих пісень Вацлава Залеського та Миколи Сумцова. Будучи поляком, Вацлав з Олеська ставить нашу коломийку вище від польського краков'яка, а основну різницю вбачає у характері виконання та віршовому розмірі, який у коломийки є завжди сталим, чого не скажеш про

розмір польських приспівок. Висновок про абсолютну незалежність цих жанрів робить і Микола Сумцов. Проте Володимир Гнатюк не заперечує однозначно впливів польського краков'яка на розвиток українських моностроф, адже саме під його впливом виник лемківський однойменний жанр [67, 165].

Окрім питання генези жанру та походження назви «коломийка», фольклорист чимало уваги приділяє тематичній характеристиці та класифікації приспівок. Його систематика коломийок стала однією з найоптимальніших, про що свідчить використання її в подальших збірниках цих пісень. Не оминає Володимир Гнатюк і питань ритмомелодики та поезики моностроф. Що ж до форми, то вона, на його думку, залежить від регіону побутування: «пісні, зложені галичанами, мають виключно коломийковий стих (чотирнадцятискладовий), пісні, зложені угорськими русинами, мають переважно дванадцятискладовий стих (як польський краков'як)» [68, 49].

У статті «Українська усна словесність» монострофічні пісенні жанри вчений виділяє в окремий пласт – «Дрібні пісні». Серед них виокремлює чотири підвиди, що різняться між собою лише розміром: 1) коломийки; 2) козачки; 3) сабадашки (вівати, краков'яки); 4) чабарашки (шумки). Зосереджуючи головну увагу на коломийці, дослідник не применшує значення й інших різновидів українських танечних пісень – «разом узяті коломийки, козачки та краков'яки представляють таке багатство нашої пісні, яке ледве в інших слов'ян подибається» [67, 165].

Концепції Володимира Гнатюка щодо генези та еволюції жанру, а також його новаторський погляд стосовно систематизації коломийок були підтримані Іваном Франком, Філаретом Колесою, Станіславом Людкевичем, Наталією Шумадою та їхніми послідовниками.

Багато зробив у справі збирання, публікації і дослідження коломийок **Іван Франко**. Майбутній письменник почав записувати їх ще під час

навчання в гімназії від своєї матері. Найбільше записів народних пісень припадає на 1870 – 1880 рр. Загалом він зібрав понад 1300 зразків коломийок. Серед них, поряд з родинно-побутовими та любовними, до яких у Франка завжди був особливий інтерес, є чимало робітничих співанок, записаних вперше на Галичині. Для фольклористики цінні не лише пісенні тексти, занотовані поетом, а й його наукові студії цього жанру. Зокрема Іван Франко неодноразово звертався до характеристики коломийок, де, в першу чергу, акцентував на віршовому розмірі та особливостях ритмомелодики. Ця тема порушується в рецензії «Сербські народні думи і пісні» (1877), у статтях «Дещо про Борислав» і «Дещо про картоплю», а також у рецензії на збірник В. Гнатюка «Коломийки» (1906). Деякі коломийкові строфи письменник використав у своїй художній творчості (оповідання «Вугляр», «Лесишина челядь», «Вівчар», «Неначе сон», повісті «Петрії і Довбушуки», «Великий шум» тощо).

У спеціальній статті «До історії коломийкового розміру» Франко доводить, що чотирнадцятискладовий коломийковий вірш $(8+6)_2$ або $(4+4+3+3)_2$ генетично пов'язаний з давніми десятискладовими піснями, зокрема колядками й щедрівками. Велику популярність коломийкового розміру ще в ХІХ ст. засвідчує той факт, що в цей період було складено ним понад 10000 коротких і біля десяти довгих ліричних пісень та значне число епічних пісень історичного і побутового змісту. А найдавніші народні пісні цього розміру, на думку вченого, сягають половини ХVІІ ст., часів Хмельниччини [234, 233].

Варто зауважити, що дослідник розмежував поняття «коломийки» та «пісні коломийкового розміру». Основними ознаками перших він називає лаконізм, імпровізацію, актуальність, широкий тематичний та настроєвий діапазон. Саме на основі творів цього жанру Іван Франко зробив глибокі спостереження над живим творчим процесом у фольклорі, над соціально-

психологічними джерелами і чинниками виникнення нових пісень і народної поезії взагалі.

Народнопоетична творчість завжди привертала до себе увагу відомих письменників, які часто брали за основу своїх творів саме фольклорні зразки. А тому більшість із них нерідко долучались до збирання перлин народної творчості, в тому числі й жартівливих танцювальних приспівок. Вважають, що перші наукові записи українських танечних пісень коломийкової і частушкової форми зробив саме **Тарас Шевченко**. Він не лише записував тексти народних пісень до танцю, а й розкривав соціально-економічні умови їх виникнення і побутування. Танцювальні приспівки привернули увагу поета насамперед своїм правдивим відвертим відображенням суспільного життя та соціально загостреним характером змісту. Неабиякий інтерес Т. Шевченка до цього жанру засвідчують численні зразки жартівливих коломийок та частівок, якими переповнена його творчість. До того ж більше половини поезій Кобзаря написані саме коломийковим розміром. Очевидно, що пісенні монострофи зацікавили поета не лише своїм необмеженим тематичним діапазоном та гостросатиричним характером, а й надзвичайним багатством поетики та ритмомелодики, які згодом стали визначальними для творів Тараса Шевченка.

Вагомий внесок у дослідження та збирання танечних моностроф належить також відомій письменниці **Лесі Українці**. Про постійний інтерес до традиційної культури українського народу, а зокрема народнопоетичної творчості, свідчать численні тексти пісень та мелодії до них, записані з її голосу М. Лисенком та К. Квіткою. Величезне прагнення пізнати історію свого краю через скарби народної творчості проявлялось в поетеси ще з дитинства, позаяк перші її записи здійснені в с. Колодяжне Ковельського району, куди переїхала у 1882 році родина Косачів.

Фольклорні записи (близько 460) Лесі Українки надзвичайно цінні для сучасних дослідників-фольклористів та етномузикознавців. Важливо, що

письменниця цінувала музичну частину фольклорних зразків не менше, аніж словесний матеріал. З-поміж зібраних поетесою народноліричних жанрів нараховуємо до 160 пісень до танцю і 6 народних назв побутових танців: козачок, сабадашка, гречка, валець, полька, попадя. А 54 текстові зразки поетичних мініатюр та 35 танцювальних мелодій увійшли до окремого збірника «танцюристих» пісень. Про свої наміри видати збірку скочних моностроф письменниця писала в листі до Франка: «... Оце надумую видати маленький збірничок танцюристих пісень народних для народу ж. Мають туди увійти переважно волинські пісні...» [219, 122]. Підготовлена 1904 року збірка «Народні пісні до танцю (із нотами) з голосу Івана Франка та Ларіси Косач – списав К. Квітка» побачила світ лише 1946 року. Упорядники, Леся Українка і Климент Квітка класифікували пісенний матеріал за ритмомелодикою, розподіливши його на дві групи: 1) пісні, що підходять під одну мелодію і мають коломийковий розмір (4+4+6); 2) козачки, або шумки, що визначаються віршованим розміром (4+4) та (4+3). Окрім рекомендацій щодо виконання подаються також 32 мелодії та літературні відповідники діалектних слів.

Пісням до танцю відведено також окремий розділ у рукописному зошиті Лесі Українки та Ольги Косач [136]. Матеріали, зібрані поетесою свідчать про науковий підхід до них як фольклориста. Вона подає не лише мелодії до текстів, а й коментарі про аналоги пісенних строф та мелодій у збірках І. Колесси, В. Гнатюка, О. Кольберга, В. Шухевича, П. Чубинського, Я. Головацького, С. Людкевича та ін. Очевидно саме «Колодяженські пісні з рукописного зошита» стали точкою відліку в записуванні та дослідженні Лесею Українкою волинських пісень до танцю [88, 102].

Неабияке зацікавлення жанром танечних моностроф підтверджують детальні описи побутових танців і тексти «танцюристих» приспівок у творах Лесі Українки: «Одинак», «Приязнь», «Розмова», «Бояриня» та ін.

Досліджуючи ритміку українських народних пісень, не міг не звернути увагу на оригінальні в цьому плані танечні приспівки і **Філарет Колесса**. Фольклорист наголошував, що основним об'єднуючим компонентом різновидів цього жанру є не зміст, а характерні ритмічні форми. За цим же принципом танкові пісні він поділяє на чотири основні жанри: коломийки з типовим розміром вірша (4+4+6); шумки – короткі одно- або двострофові пісні з будовою 4(4+4); козачки, подібні за розміром до шумок 4(4+3), та лемківські краков'яки з формою строфи – 2(6+6) [134, 100].

Про появу перших записів танечних моностроф Філарет Колесса пише у своїх «Фольклористичних працях». Як вважає дослідник, коломийка вже у XVII ст. була вироблена й витончена з усіма нюансами, а коломийкові строфи зафіксовані ще раніше. Зразок іншої ритмічної форми скочних приспівок – козачка відомий з кінця XVII ст., але текст пісні цього жанрового різновиду було знайдено ще у збірнику XVI ст. «Lutnia». До давніх форм народної поезії належить і шумка, яка зафіксована у старих записах XVII ст. [135, 93] Танечні співанки, на думку фольклориста, посідають чільне місце в найновішій фазі розвитку української народної пісні, оскільки коломийкова строфа стала формотворчою для багатьох інших жанрів пісенних новотворів.

Вчений виділяє дві основні ознаки, що споріднюють між собою коломийки, шумки, частушки, краков'яки та інші пісенні форми танкового походження. Це – «епіграфічна зв'язкість» строфи (одна строфа може встояти як окрема пісенька, як закінчений образ) та поєднання цих строф між собою на основі вільного добору співака за асоціацією мотивів [135, 41].

Аналізуючи ритмомелодику народнопісенних жанрів, дослідник у своїх «Музикознавчих працях» чимало уваги відводить огляду метроритміки саме танцювальної пісенності. Найпоширенішою поетичною формою в українських народних піснях є чотирнадцятискладовий коломийковий вірш-період. Окрім танечних моностроф така ритмічна будова трапляється досить часто в історичних піснях та баладах. Структура коломийкової строфи

визначена строгою симетрією і правильністю мелодійної ритміки та пісенного тексту. Коломийки Філарет Колесса відносить до найновішої пісенної верстви, хоча своїм корінням вони сягають давнини, позаяк однією з визначальних жанрових властивостей «карпатських перлин» вважає зв'язок із танцем. Коломийка – зазначає науковець, – танкова пісня, і такий характер заховала вона ще й досі, поєднуючи в собі поетичне слово, музику і танець в одну цілість [130, 146]. Лаконічна будова танкових моностроф, на його думку, взаємопов'язана з функціональним призначенням: «коротка і вироблена форма коломийок надається, як не мож краще, до принагідних імпровізацій, які можна почути на весіллях та при жнивах, коли то сільські гострухи дотинають собі взаємно або висмівають парубків...»[133, 105]. У праці «Ритміка українських народних пісень» Ф. Колесса чітко розмежовує поняття коломийка і пісня коломийкового розміру. Назву «коломийка» вчений, як і його попередники, пов'язує з регіоном виникнення танцювальних приспівок – містом Коломия на Покутті. Водночас він припускає, що пісенна форма старша від назви. А відтак, коломийку фольклорист досліджує не лише як самостійний народнопісенний жанр, а швидше як поетичну форму, що функціонує в різноманітних жанрах народної лірики. Основою систематизації пісень у подальших його фольклорних збірниках стали віршовий розмір та ритмічні особливості. За допомогою такого методу науковець з'ясував найхарактерніші риси коломийкової форми.

Цінність наукових досліджень Філарета Колесси полягає у новаторському підході до жанрової класифікації танечних моностроф на основі ритмоструктурного аналізу. Варто зауважити, що він один із перших в українській фольклористиці дає детальну характеристику ритмічних форм і мелодій цих пісень, а також чітко вказує регіон виникнення та побутування основних жанрових різновидів.

Чимало танечних співанок Західної України увійшли окремим розділом у збірник «Галицько-руські народні мелодії» **Станіслава Людкевича**. Як і Філарет Колесса, він переконаний, що найхарактернішою ознакою кожного різновиду пісень є їх ритмомелодика. Однак систематизація текстів лише за ознакою форми – недостатня, тому у своєму збірнику С. Людкевич послуговується ще одним критерієм – функціональним призначенням. У результаті було визначено чотири групи: «пісні обрядові», «пісні звичайні», «пісні напливові», «пісні танкові та споріднені», куди увійшли і коломийки, які автор виділив в окремий розділ. Визнаючи їх самостійним жанром, Станіслав Людкевич наголошував на необхідності відрізнити коломийки від весільних чи жартівливих пісень, з якими їх споріднюють тематичний діапазон та деякі особливості поезики [251, 73].

Окрім коломийки, яка стала чи не найпоширенішим жанром народної творчості на Західній Україні, наприкінці XIX ст. починає активно побутувати ще один жанровий різновид танцювальної лірики – частівка. Завдяки своїй лаконічності та імпровізаційному характеру вона стає мментальною реакцією на будь-яке суспільне явище та подію. Тому дуже швидко частушкові дотинки набувають не меншої популярності аніж коломийки. Чимало дослідників вважають частівку запозиченням з російської народної творчості, а появу і поширення її в Україні пов'язують, перш за все, з соціально-економічними обставинами. Проте наявність спільних формальних та змістових ознак дає підстави вважати ці пісенні різновиди генетично близькими.

Про спорідненість коломийок і частушок писав російський учений **Олександр Зачиняєв**. У праці «К вопросу о коломыйках» він аналізує наукові дослідження своїх попередників, насамперед Володимира Гнатюка, особливу увагу відводячи його збірнику «Коломийки». Зіставляючи кілька теорій щодо походження самої назви «коломийка», Зачиняєв робить висновок про відсутність серед них жодної правдоподібної гіпотези. Проте,

як і Гнатюк, російський дослідник не просувається далі від неможливості з'ясування генези коломийки за браком необхідних матеріалів. І все ж позитивістичний бік цієї проблеми дає йому впевненість у тому, що активне побутування коломийок у XVIII ст. не викликає сумніву. Таким чином, обидва вчені заперечують думку Сумцова, що коломийка – це нова форма винятково народної галицької поезії.

У своїх студіях фольклорист погоджується з думкою Олександра Потебні, що саме віршовий розмір відіграє важливу роль у з'яванні генетичних витоків пісні. А Гнатюкову класифікацію пісенних форм за кількістю складів називає недостатньою, оскільки важливим є не кількість складів, а їх розподіл і послідовність, тому в першу чергу потрібно враховувати наголос, який ділить вірш на стопи [116, 36]. Олександр Зачиняєв вважає, що виконавець сам витворює форму пісні, залежно від того, до якого танцю її приспівує: під час швидких енергійніших танців співають козачок, а до більш ліричних (повільніших) – коломийку [116, 46]. Подібну характеристику цих жанрів бачимо й у Володимира Гнатюка, який неодноразово називав коломийку «вповільненим козачком» [67, 166].

Зіставивши коломийкові строфи з козачковими, Зачиняєв робить висновок про їх генетичний зв'язок, більше того – доводить, що коломийка постала саме на основі козачка. А найістотнішою відмінністю між ними є перехідний характер функціонального призначення коломийки, яка може виконуватись як під час танцю, так і поза ним. Аналогічний висновок дослідник робить після порівняння краков'яків із коломийками. Навівши безліч аналогів, він знову заперечує теорію Гнатюка, що коломийка – самостійний і генетично незалежний народнопісенний жанр. Та все ж, незважаючи на розбіжності в поглядах цих фольклористів і на постійне заперечення Зачиняєвим чи не кожної концепції його попередника, очевидним лишається той факт, що основою для написання праці «К вопросу о коломыйках» послужили розвідки Володимира Гнатюка.

Цій же темі присвячені праці радянського фольклориста, харківського професора **Миколи Жінкина** («Коломийки» та «До питання про походження частушки»). Дослідник аналізує коломийку у своїй однойменній праці як найпоширеніший різновид скочних приспівок і порівнює її до подібних жанрів слов'янських народів: російської частушки, польського краков'яка, сербського кола, словацької коломайки та ін. Появу танечних моностроф він пояснює економічними обставинами та зміною суспільного устрою: «не можна було нового змісту вкласти в старі форми, останні бо мали відповідати новому ладові життя...» [102, 200]. Нову поетичну форму коломийки та частушки вчений вважає здобутком нових економічних умов сільського життя, а не продуктом розпаду старої ліричної пісні.

Торкаючись питання генези коломийкового жанру, Микола Жінкин аналізує погляди своїх попередників. Полеміку М. Сумцова та В. Гнатюка щодо цієї проблеми пояснює тим, що обидва вчені звертали увагу насамперед на зміст коломийок, тоді як у з'ясуванні генетичних витоків жанру найвагомішою є ритміко-мелодійна сторона. До ритму танцю пристосовується і мелодія, і слово приспівки. Зміст же коломийки – рухливий, несталий, змінюється залежно від суспільного розвитку, а форму визначає типова ритміка руху, тому вона більш стійка. Розглядаючи генетичні зв'язки, Микола Жінкин поділяє думку Олександра Зачиняєва про спорідненість коломийки й козачка. Здатність козачка переходити в коломийку дослідник підтверджує аналізом ритмічної будови другої частини вірша цих жанрів. Описуючи формальні ознаки коломийок, фольклорист акцентує на тих особливостях, якими вони відрізняються від частушок, а саме здатністю коломийкових строф поєднуватись у в'язанки, що нерідко становлять собою довгу ліричну пісню. Серед поетичних ознак найбільшою окрасою коломийки вважає багатство римування та наявність численних різноманітних рим [102, 201].

Зауважимо, що характеристика коломийок у наукових студіях Миколи Жінкіна майже завжди подається в порівнянні з частівками. Та все ж, на відміну від деяких своїх колег, він не ототожнює ці жанри. Тому аналізу та генезі спорідненого пісенного різновиду присвячена інша праця вченого – «До питання про походження частушки». Для визначення генетичних коренів, дослідник вважає за доцільне з'ясувати походження самої назви пісні. Але оскільки термін «частушка» – не народного походження і виник пізніше за сам жанр, то його семантика не має значного впливу на висвітлення цього питання. Для з'ясування генези та еволюції жанру вчений послуговується працями своїх попередників, з яких найбільше підтримує теорії Олени Елеонської та Дмитра Зеленіна. Поділяє також позиції й іншого російського вченого – академіка Соболевського, що намагався звести частушку до аналогічних старовинних пісень XVII ст.

На думку Миколи Жінкіна, етапи еволюції жанрових різновидів танцювальної пісенності (частушки, коломийки, краков'яка) були однаковими: від старої трудової або обрядової пісні, яка супроводжувала танець, шляхом диференціації творчості, до танкового приспіву, що самостійно побутує в репертуарі кмітливих співців, і аж до частушки, коломийки й краков'яка, в яких зв'язок з танцем слабшає, а то й зовсім зникає [101, 45].

Аналізуючи наукові розвідки попередників, Микола Жінкін подає свою стислу характеристику цього жанру. Одна з основних ознак частушок – наскрізний індивідуалізм, позаяк у текстах немає ідеалізації опису одягу, взуття, будинку та іншого побутового оточення. З піснями епічними та ліро-епічними вони мають багато спільного в тематиці, композиції та стилістиці. Композиційною особливістю частушки є чотирирядкова строфа як одномотивне ціле. На відміну від коломийки та краков'яка, ці пісні в своєму розмірі дуже різноманітні й вигадливі. Специфічною властивістю частівки як танечної приспівки дослідник називає «рубаний ритм», зумовлений її

віршовим розміром – чотиристопним хоресом. Такий ритм свідчить, на думку М. Жінкіна, про безпосередній зв'язок пісні з танцем. Ще однією важливою ознакою жанру називає індивідуалізм у тематиці: «поривання визволитися од гнітючих пут традицій, вийти на шлях індивідуальної творчості...» [101, 45].

Для з'ясування жанрової специфіки танечних моностроф вагоме значення має детальний опис шляхів розвитку коломийок та частівок, який вчений подав у своїх працях: «спершу це були звичайні танечні приспиви, вельми примітивні, що фіксували лише даний факт; далі їхню будову ускладнили елементи паралелізму, словесний малюнок удосконалювався, набував вибагливої та художньої форми; змінювалась і музична будова, проте ритміка лишалась та сама для даного типу пісні: вона не могла змінитись бо відповідала певному ладові, кількості і темпові руху» [102, 205]. Таким чином, характеризуючи жанрові властивості коломийки та частушки, Микола Жінкин не лише підтримував чи заперечував попередні теорії про їх генетичну спорідненість, а намагався простежити насамперед етапи еволюції танцювальної лірики.

Характеристику регіонального різновиду українських частівок подано в статті **Віри Білецької** «Шахтарські пісні», опублікованої на сторінках того ж «Етнографічного збірника», що й розвідки Миколи Жінкіна. Відомо, що танечні монострофи, які виникли в результаті розвитку фабричного та промислового життя в Україні, часто лишались поза увагою фольклористів. Несправедливе ігнорування з боку науковців пісенних новотворів дослідниця вважає наслідком непорозуміння нових соціально-економічних явищ. До таких жанрів належать і шахтарські частівки, більшість з яких – російськомовні, оскільки відтворюють сферу побутування і пристосовані до реципієнта. Водночас численні україномовні рядки та відомі образи українських народних пісень свідчать про національний характер творення шахтарських приспівків.

Характеризуючи стилістичні особливості та змістове наповнення текстових зразків, Віра Білецька вказує на реалізм частівок у відображенні дійсності, проте, не досліджуючи генетичного коріння цього жанру, помилково відносить його появу до недавніх часів [45, 50]. Та все ж, проаналізувавши основні мотиви і стилістичні риси шахтарських частушок, дослідниця доводить, що цей пісенний різновид має право на визнання і увагу фольклористів.

Генезу та шляхи розвитку частівки намагався простежити у своїх студіях **Андрій Лобода** – редактор «Етнографічного вісника», на сторінках якого на початку ХХ ст. регулярно публікувались тексти «коротеньких пісень». У статті «Від частушки до пісні «довгої» » науковець розглядає зв'язки танечних моностроф з довгими ліричними піснями і висловлює припущення про трансформацію цих жанрів. Російськомовність пісенних текстів, на думку дослідника, свідчить про походження жанру, тому частівки він вважав різновидами лише російської народної поезії. У своїй розвідці Андрій Лобода стверджував, що на теренах України ці пісні з'явилися після соціалістичної революції. Відтак вже у 20-х роках ХХ ст. частівки, як невластиве явище українській пісенності, були витіснені довгими ліричними піснями [152, 43].

У дослідженні танцювальної лірики українського фольклору вагомий внесок належить **Миколі Грінченку**, котрий поєднав тематичний аналіз із характеристикою формотворчих особливостей – текстових і музичних. З-поміж жанрового розмаїття танечних моностроф найбільше уваги дослідник приділяв коломийкам та частушкам як найоперативнішим і найпопулярнішим на той час пісенним різновидам. У своїх працях фольклорист стверджує, що коломийку можна розглядати і як своєрідну форму народної творчості і як самостійний пісенний жанр [75, 109]. Згодом цю думку підтримала і розвинула у наукових студіях Наталя Шумада,

вважаючи, що і співана коломийка, і танцювальна приспівка творять один жанр зі спільними ознаками та спільним генезисом.

Характеризуючи коломийки як лаконічну поетичну форму народної творчості, М. Грінченко акцентує на кількох основних властивостях. Насамперед, коломийкам притаманна надзвичайна гнучкість моментальної реакції найменших проявів народного життя. Другою визначальною ознакою є лаконічна форма, завдяки якій творення нових строф відбувається у прискореному темпі. Ще однією важливою рисою коломийок вчений називає наявність у них традиційних елементів народної поезики та чітких структурних формул, в яких легко втілюється творча імпровізація співця. Четвертою жанровою характеристикою М. Грінченко вважає стабільність музичних коломийкових формул і мелодій та чітку метро-ритмічну будову, що є наслідком зв'язку пісенного начала з танцем. Окрім того, дослідник зауважує, що танцювальний супровід коломийки впливає на її надзвичайну популярність [75, 106].

Щодо походження коломийки – то Микола Грінченко вважає її дуже пізнім жанром, появу якого відносить до XVIII ст., а період найінтенсивнішого розвитку – до XIX ст. Що ж до наявності деяких аргументів, які свідчать про давніше походження (а саме віршовий розмір та синкретизм), то їх фольклорист використовує на користь своєї гіпотези про те, що пісенна форма коломийки виникла набагато раніше за сам жанр. Адже соціально-побутова функція коломийки як жанру починає виступати лише на початку XX ст. До того часу коломийковий прототип, на думку вченого, становить лише певний епізод [75, 109].

У своїх працях Микола Грінченко розглядав коломийку як своєрідну форму народної творчості, що виконує побутову функцію пісні, пов'язаної з танцем, і пісню-коломийку як окремий ліричний жанр. Неважко здогадатися, що до першого різновиду він відносив коломийки до танцю. Щодо генетичної спорідненості з іншими пісенними жанрами вчений займає

неоднозначну позицію. Дослідник не заперечує наявності козачкових та краков'якових елементів у коломийці, та все ж вважає ці жанри генетично незалежними і зрештою підтримує думку Володимира Гнатюка, що коломийка – це самостійний оригінальний жанр української народної творчості.

Характеризуючи пісенні жанри радянського часу, Микола Грінченко не залишив поза увагою ще один різновид танечних пісень – частушку. У своїх наукових розвідках дослідник детально описує відмінності музичного характеру українських частівок від російських. Зокрема, в російській приспівці складові елементи жанру стоять у такій послідовності: текст – інструментальний супровід – спів, а в українській: текст – спів – інструментальний супровід. Тобто, в українській частівці інструментальний момент не витіснив вокального, тому на перший план виступає співець, а не музикант. Це позначилось і на мелодіях частушок: українські – більш наспівні й різноманітніші, а російські – більш речитативні й одноманітні. Аналізуючи жанрову специфіку танечних моностроф, вчений насамперед порівнював музичну і словесну сторони приспівок. Відтак, з-поміж численного жанрового масиву танцювальної пісенності, М. Грінченко надавав значну перевагу коломийкам, які вважав самостійним повноцінним жанром, «що всебічно охоплює і відтворює життя народу» [75, 105].

Деякі доповнення до питання про історію і сучасне побутування коломийкового жанру внесли дослідники народнопоетичної творчості Варвара Хоменко та Андрій Кінько. До збірки «Добрий вечір, дівчино» (Київ, 1968), упорядкованій цими фольклористами, увійшли текстові зразки найрізноманітніших жанрових різновидів танечної лірики: приспівки, триндички, дрібушки, коломийки, співаночки, козачки, частушки та ін. У передмові до збірника Андрій Кінько об'єднує всі ці невеличкі, найчастіше однострофові пісні узагальнюючою назвою – «співомовка». Появі багатьох співомовок, на думку автора, сприяли танцювальні пісні, які зовні нагадують

ніби в'язанки споріднених або зовсім різних за змістом і формою строф, підпорядкованих ритму гопака чи козачка [96, 10]. Таким чином, радянські фольклористи відокремлювали короткі приспівки до танцю, так звані «співомовки», від власне танцювальних пісень, утворених з кількох моностроф.

Коломийки та частівки як найпопулярніший і найпродуктивніший вид народної пісенності почали друкуватися не лише на сторінках періодики, а й в багатьох пісенних збірниках того часу. Значимою в цьому плані є багатотомна фольклорна серія видавництва «Музична Україна» – «Українські народні пісні в записах письменників». Серед народнопоетичних жанрів помітне місце в цих збірках, а отже й у фольклорних записах письменників, займають танечні монострофи. Особливе зацікавлення жанром спостерігається з боку Юрія Федьковича, Михайла Павлика, Івана Манжури, Степана Руданського, Івана Вагилевича, Миколи Гоголя, Олександра Потебні та ін. З-поміж численних пісенних збірників виділяються й ті, в основу яких лягли саме жанри танцювальної пісенності: «Радянські народні частушки та коломийки» (Київ, 1958), «Закарпатські народні пісні» (Ужгород, 1959), «Трембіта» (1962), «Коломийки» (Львів, 1962), «Коломийки» (Київ, 1963), «Закарпатські пісні та коломийки» (Ужгород, 1965), «Коломийки» (Київ, 1969) та багато інших.

Танечні пісні, як синкретичний жанр народної творчості, ставали об'єктом пильної уваги не тільки фольклористів та етнографів, а й українських етнохореографів (етнохореологів) та музикознавців. Зокрема, **Володимир Гошовський** вважає коломийку не лише цікавою проблемою порівняльної етномузикології, але й одним із найактуальніших питань слов'янознавства. Проаналізувавши півстолітню історію наукового вивчення коломийки, учений дійшов висновку про відсутність позитивних результатів, позаяк більшість фольклористів обмежувались лише українською народнопоетичною творчістю. Володимир Гошовський вважав за доцільне

дослідити коломийку як поетичну форму в контексті всього слов'янського і неслов'янського фольклору. Саме ці питання висвітлюються в його працях «У истоков народной музыки славян» (1971) та «Украинские песни Закарпатья» (1968). Зауважимо, що у своїх наукових розвідках дослідник послуговується двома основними термінами: «карпатська коломийка» і «карпатський архетип». Коломийкою він називає не окремий народнопісенний жанр, а поетичну форму з 14-складовою будовою вірша. Її давньослов'янська форма, яка присутня в інших жанрах українського та слов'янського фольклорів, названа «карпатським архетипом».

Досліджуючи коломийку як поетичну форму, Володимир Гошовський звертає увагу на генезу жанру, структурні, ритмічні та музично-інтонаційні особливості. В основі пісенної форми лежить ритм танцю, відтак саму назву «коломийка» вчений виводить від основної хореографічної фігури – кола та дієслова «коломити», що означає крутитись в танці. Таким чином пов'язує цей термін з характером танцю і аж ніяк не з місцем виникнення коломийок. А семантика та етимологія слова підтверджують оргістичний характер коломийки і її давньослов'янське походження.

Зауважимо, що Володимира Гошовського як музикознавця більше цікавила з музичної сторони коломийка-пісня, тобто співана коломийка, яка відрізняється від танечної приспівки різноманітністю ритміки та помірним темпом. Ці зміни пов'язані зі змістом, функцією і манерою виконання пісні [72, 145]. Незважаючи на значну різноманітність мелодій, структурні й ритмічні особливості коломийок залишаються чіткими і стабільними. Однак, стійка будова коломийки з формулою (4+4+6) може мати відхилення: у першій частині вірша можлива наявність модифікацій: (3+4+6) або (4+3+6).

У своїх наукових студіях над цим жанром фольклорист аналізує географію побутування коломийкової форми. Основним ареалом поширення коломийок в українському фольклорі є регіон Східних Карпат, а лемківська коломийка, розширюючи свою ритмічну будову, набула іншого віршового

розміру. Шляхи трансформації коломийки у краков'як можемо простежити на основі ритмічних та музичних схем, які подав Володимир Гошовський [72, 157].

Пісні коломийкової форми, які побутують на теренах Східної України, вчений розділив на три групи: власне коломийки в їх первісній формі, з приспівом і без; коломийки-пісні, до яких належать традиційні ліричні пісні й романси; пісні з розширеною ритмічною структурою – довгі ліричні пісні. Простеживши динаміку побутування коломийок, дослідник зауважує, що на інших територіях вони трапляються лише епізодично: «Коломийки – результат специфічного «коломийкового» музично-поетичного мислення народу; вони побутують там, де живе носій цього мислення, і разом з ним мігрують... Коломийка, як пісенний стиль не може бути запозиченою іншими регіонами» [72, 145].

Картографічний огляд побутування коломийок Володимира Гошовського виходить далеко за межі України. Найбільше пісень цієї форми у східнослов'янському фольклорі, особливо у білорусів. У збірнику білоруських пісень, зазначає фольклорист, коломийок і пісень коломийкової форми значно більше, аніж у всіх збірках східноукраїнських пісень. Важливо й те, що більшість білоруських коломийок не лише зберегли свою первісну форму, а й функціонують як приспівки до танцю «круцёлка» або «мятяліца» [72, 146]. А отже, ще не втратили своєї первісної функції жанру.

Порівнявши українські і російські танечні монострофи, Володимир Гошовський заперечує генетичну спорідненість коломийок і частівок, а їх співіснування у східнослов'янському фольклорі вважає явищем симбіозу. Відомо, що коломийкова форма, окрім фольклору східних сусідів, досить активно функціонує у південно- та західнослов'янській народнопісенній творчості. Значна кількість жанрових різновидів пісенних моностроф у слов'янському фольклорі очевидно пов'язана з наявністю кругових танців, до яких приспівують короткі жартівливі пісеньки.

На відміну від Філарета Колесси, який пояснював західнослов'янську коломийку наслідком експансії на захід карпатських приспівок, Володимир Гошовський трактує її як явище автохтонне. В результаті ретельного порівняльного аналізу дослідник припускає, що чотирнадцятискладова структура коломийки і її ритмічна модель сформувалась ще до розселення слов'янських народів. Реальною, на його думку, була б спроба пошуку навіть індоєвропейського коріння цього жанру.

Коломийки посідають першу сходинку в жанровому масиві музичного фольклору Закарпаття, як за кількістю, так і за популярністю та значимістю, відтак значне місце їх характеристиці відведено у ще одній праці Володимира Гошовського – «Українські народні пісні Закарпаття». Однак серед різновидів танцювальної пісенності цього етнічного регіону поряд з коломийками, вчений виділяє ще два: співанки і карічки. На відміну від попередників, які вважають коломийку самостійним пісенним жанром, В. Гошовський розглядає її як поетичну форму або ритмічну модель. Вчений розмежовує співані коломийки і коломийки до танцю. В самостійний жанр дослідник виділяє лише ті коломийки, які виконують функцію приспівок до танцю, тобто танцювальні приспівки-коломийки. Залежно від зміни функціонального призначення і змістового наповнення пісень – змінюється їх ритміка. Зокрема, характерними рисами коломийок до скоку є швидкий темп, чіткий ритм і дещо монотонні мелодії. У зв'язку з повторенням другого речення, часто форма приспівок до танцю розширюється. Танечні монострофи, за визначенням В. Гошовського, – це пісні, що виконуються в синкретичному зв'язку з танцем, або під час святкового застілля, але швидко, в танцювальному ритмі [73, 33].

Таким чином, праці Володимира Гошовського мають важливе значення для характеристики музичних та ритмічних особливостей коломийки і для з'ясування жанрової специфіки українських танечних пісень загалом.

Концепції Володимира Гнатюка і Володимира Гошовського розвиває у своїх наукових студіях над коломийками дослідниця пісенного фольклору **Наталя Шумада**. Вчена упорядкувала не одну збірку народнопоетичних творів, де у вступних статтях виклала свої погляди та коротку характеристику цього унікального жанру. У передмові до збірника «Коломийки» (Київ, 1969) авторка аналізує праці своїх попередників та сучасників, що стосуються танцювального жанру, і детально характеризує поетичні засоби та основні мотиви ліричних мініатюр. В питанні генези пісенних моностроф, вона підтримує гіпотезу Володимира Гнатюка, Івана Франка та Філарета Колесси про самотність коломийок. Окрім свідчень про найдавніші записи пісень, підтверджують багатовікову історію цього жанру, на думку Наталі Шумади, ознаки синкретизму – поєднання танцю, музики й слова [249. 33]. Будучи прихильницею Гнатюкових поглядів, вона не відхиляє і теорій Осипа Бодяньського та Миколи Сумцова про походження коломийки від довгих ліричних пісень. Однак, дослідниця вважає цей процес лише одним із можливих шляхів формування пісенних моностроф, адже поряд із відгалуженням довгої ліричної пісні у коломийку існує і зворотний процес – зрощення приспівок в органічну єдність, що стає самостійною піснею [249, 36]. Варто зауважити, що Наталя Шумада, як і її попередники (І. Франко, Ф. Колесса), відокремлює коломийки від пісень коломийкового розміру. «Чотирнадцятискладовий вірш, – пише авторка, – відомий у літературі ще з XV ст., а в XVII ст. він був поширений уже на всій території України. Цим розміром складено історичні та ліричні пісні давнього походження...»[249, 33].

Велику наукову цінність у вивченні поетичних мініатюр становить праця Наталії Шумади «Сучасна пісенність слов'янських народів». Аналізуючи споріднені пісенні різновиди, дослідниця дає змогу не лише порівняти поетичні засоби та змістове наповнення, а й простежити розвиток жанрового розмаїття танцювальної пісні на загальнослов'янському ґрунті.

Танечні монострофи слов'янської пісенності близькі між собою за змістом, функціональним навантаженням, емоційним ладом і поетикою [252, 240].

Щиро чи, можливо, в міру тогочасних ідеологічних установок, вчена висловлює думку про те, що генетична єдність, близькість мов, спільність історії та соціально-економічних обставин росіян, українців і білорусів зумовили ідейно-тематичну та художньо-естетичну спорідненість їх найпродуктивніших жанрів – частушок і коломийок. Відтак найбільше спільних ознак українські приспівки мають саме з російськими та білоруськими частушками, функціональна роль яких тотожна: ці жанри переросли своє первісне призначення і тяжіють до ліричної пісні [252, 241]. Сумнів у щирості сказаного викликає вже те, що така серйозна дослідниця не могла не помітити, що в російських частушках, на відміну від канонічного чотирнадцятискладового вірша українських коломийок, переважає тринадцятискладовий вірш. Зіставляючи окремі монострофічні жанри слов'янського фольклору, Наталя Шумада підкреслює їх тісні взаємозв'язки, взаємовпливи і взаємопроникнення. Об'єднуючим компонентом переважної більшості коротких пісенних жанрів різних народів виступають імпровізаційний характер і тематика, та, насамперед, танцювальна основа, про що свідчать уже самі їх назви (коло, коломийка, до колечка, карічка, круцьолка тощо) [252, 244].

Чимале значення для з'ясування генези та еволюції танечних пісень має праця Наталії Шумади «Походження і розвиток коломийки як жанру». На сторінках цієї розвідки стисло висвітлена історіографія жанру від перших спостережень – початку XIX ст. Найвагомим внеском, на думку дослідниці, є наукові розвідки Івана Франка, Володимира Гнатюка, Філарета Колесси та Станіслава Людкевича. Проаналізувавши висновки своїх попередників, Н. Шумада вважає недоречним характеризувати коломийку лише як танцювальну приспівку чи як відповідний пісенний тип (за В. Гошовським), відтак визначає її як окремий жанр зі специфічними

особливостями та ознаками, спільними для інших споріднених видів [251, 75].

У своїх наукових студіях Наталя Шумада на основі глибокого аналізу ритмо-мелодійної форми, композиційно-стильових засобів, функціонального призначення і тематики коломийок простежує історію виникнення коломийки та становлення її як жанру. Вагоме значення для з'ясування жанрової специфіки монострофічної лірики становить також детальна характеристика взаємозв'язків із спорідненою пісенністю інших народів.

Серед фольклористичних праць ХХ ст. помітне місце в дослідженні танечних приспівок належить працям **Олексія Дея**. Саме за його упорядкуванням вийшло перше наукове видання танцювальних пісень («Танцювальні пісні» – Київ, 1970). В усіх попередніх збірниках народної поезії (збірки Вацлава Залеського, Жеготи Паулі, Миколи Закревського, Михайла Маркевича, Якова Головацького та ін.) танечні пісні подавались або серед жартівливих, або просто виділялись в окрему рубрику. До цього часу, за винятком коломийки, чіткого визначення і розмежування між собою ці різновиди в науці не дістали. У збірнику «Танцювальні пісні» вперше зроблена спроба систематизації пісень на основі загального характеру мелодії та її ритмічної природи. Особлива увага приділялась метроритму, на основі якого визначалась належність пісні до певного різновиду. Зауважимо, що розділи у збірці розміщені за принципом історико-хронологічної послідовності виникнення танців. За цим критерієм Дей поділяє танцювальні пісні на три групи: хороводи, які є найдавнішими танковими піснями; друга найчисельніша група – пісні до танців, що виникли на українському національному ґрунті: метелиці, козачки, гопаци, коломийки, частушки, до тієї ж групи упорядники віднесли короткі пісеньки з пританцівками – триндички та застольні пісні; третю групу становлять пісні до танців, запозичених у сусідів – польки, мазурки, краков'яки, чардаші та вальси [93]. Ця збірка цінна ще й тим, що до пісень з найхарактернішими мелодіями

подаються ноти, а до інших текстів вказується мелодія, на яку вони виконуються. Окремими томами за упорядкуванням Олексія Дея вийшли збірки найпоширеніших жанрових різновидів танечної лірики: «Коломийки» та «Частівки».

Характерна ознака жанру танцювальних пісень, на думку Олексія Дея, – поєднання на основі спільних ритмічних форм поетичних, хореографічних та музичних елементів. Співвідношення пісенного й танкового складників у творах цього жанру неоднакове і виявляється в трьох головних формах: 1) хороводи; 2) власне танцювальні пісні; 3) пісеньки з пританцівками [93, 11]. Характеризуючи кожен з цих груп, учений аналізує найпоширеніші мотиви танцювальних пісень, за якими також ведеться ще одна, вже внутрішня (тематична), систематизація текстів.

У своїй передмові до збірки «Танцювальні пісні» Олексій Дей наводить ряд польських писемних пам'яток, що засвідчують найдавніші факти походження цього жанру. Як зазначає вчений, танці (а отже, і танцювальні пісні) були віддавна яскравим явищем народного побуту, тому й привертали увагу іноземних мандрівників і письменників. Перші описи українських танців у літературі відносять аж до XVI ст. (Станіслав Кльонович «Roksolania» 1584р., «Roxolanki» Шимона Зіморовича). З того часу маємо документально зафіксовану одну із поширених на західноукраїнських землях назв танцювальних пісень – шумку. А збірник «Sielanski nowe ruskie» 1663 р. польського поета XVII ст. Бартоломея Зіморовича фіксує назву українського танцю «голубець», виконуваного у супроводі бандури [93, 36].

Перші записи самих пісень до танцю, передусім коломийок, відносять до XVII ст. У співаниках наступного XVIII ст. вони трапляються досить часто. Ряд цінних свідчень про окремі танцювальні пісні приносять польські літературні джерела цього часу. Вацлав Потоцький у збірці віршів «Moralia» згадує про танці і танкові пісні, а саме коломийки. Багато танців і танечних пісень фіксують також українські й російські друковані та рукописні

пам'ятки XVIII – початку XIX ст. Як слушно зауважив Олексій Дей, у переважній більшості збірників танці іменуються за назвою пісні. Зокрема такі, як горлиця («Ой дівчина горлиця»), метелиця («Ой надворі метелиця»), журавель («Да внадився журавель»), гарбуз, дудочка, гречаники, Гандзя, шекчера тощо [93, 37].

Для вивчення поетики танечних пісень надзвичайне значення мають праці Олексія Дея «Народнопісенні жанри», «Танцювальні пісні» та «Поетика української народної пісні». На думку вченого, танцювальні пісні з естетичного боку – явище оригінальне, адже в цьому жанрі наявні всі поетичні засоби, які властиві і ліричній, і гумористичній, і епічній пісні [93, 31]. Специфіки поетичних засобів танечних моностроф стосуються й інші розвідки фольклориста, серед яких вступні статті до збірок «Танцювальні пісні», «Коломийки», «Частівки». Таким чином, у наукових студіях ученого вперше цілісно характеризується жанр танечної пісні на основі регіональних та жанрових різновидів. Та все ж, каноном української танечної пісні Олексій Дей вважав коломийку, яка незрівнянно багатша темами й художньо-образною палітрою від козачків, гопаків, шумок, чабарашок тощо.

Значне місце танцювальному мистецтву відводить в своїй праці «Музичний фольклор України» **Анатолій Іваницький**. У розділі «Танець і рух» дослідник коротко подає історію походження танців, як хороводних, так і швидких, до яких приспівуються короткі жартівливі пісеньки. Не оминає своєю увагою поряд з танцями і самих танечних пісень. Характеризуючи цей пісенний жанр, автор акцентує на властивому йому синкретизмі – поєднанні слова, музики і танцювальних рухів, причому головним об'єднуючим елементом вважає саме танцювальний рух [118, 206]. У розділі «Танцювальні пісні» описує сферу їх побутування: народний побут, обряди, звичаї, свята, розваги молоді, весілля, обжинки, а також побіжно розглядає основні теми, навколо яких зосереджується зміст цих пісень. В окремих розділах учений дає порівняльну характеристику функціонально близьких між собою

коломийок і частівок [118, 214]. Окрім коломийки-пісні, Іваницький описує ще й коломийку-танець. Чимало уваги фольклорист приділяє походженню назви, яку виводить від основної танцювальної фігури – кола [119, 216]. Залежно від функціонального призначення, дослідник виокремлює жіночі коломийки «до співу», які відзначаються більшим мелодизмом і ліризмом від «коломийок до танцю», що зазвичай виконуються чоловіками. Найвагомим внеском Анатолія Іваницького у вивчення цього жанру, звичайно ж, є його аналіз танечних співанок з музичного та хореографічного боку.

Характеристика поетичних засобів та змісту танцювальних пісень подана і в дослідженнях **Любові Копаниці**. У монографії «Пісенні жанри українського фольклору» дослідниця виділяє такі регіональні різновиди українських танечних пісень: пісні до гопаків, пісні до козачків, пісні до метелиць, шумки, триндички, коломийки та частівки. У з'ясуванні жанрових особливостей пісенних моностроф чимало уваги відведено їх змістовому наповненню та характеру виконання. Найбільш гумористичними, життєрадісними та найенергійнішими вчена називає шумки і козачки, а от гостинні триндички, завдяки їх тематиці, виділяє в окрему групу. Коломийки та частівки, не втративши властивостей та функцій танцювальної пісні, стали окремими жанрами української лірики, відтак займають основне місце серед інших різновидів у розділі «Пісні до танцю». На думку Любові Копаниці, вони мають багато спільного щодо структури і викладу строф тексту, але, на відміну від коломийки, частівка – відносно новий і більш молодіжний різновид народної творчості [144, 122].

Щодо походження та генетичних зв'язків жанру танечних приспівок Любов Копаниця поділяє погляди Володимира Гнатюка та Наталі Шумади, проте не ставить цю проблему на перше місце. Характеризуючи жанрову специфіку цих пісень, дослідниця акцентує на тих же особливостях, що й Олексій Дей – багатстві художніх засобів та розмаїтті мотивів, а також

ритмомелодиці. Тільки, на відміну від свого попередника, вона подає не загальну характеристику цього жанру, а намагається висвітлити ознаки, притаманні кожному з регіональних різновидів.

Чимало уваги відведено танечним пісням у дослідженнях сучасних фольклористів. Особливо цінними для з'ясування генези та еволюції жанру постають наукові студії **Віктора Давидюка**. У праці «Генеалогія українського фольклору» вчений відносить танечні пісні за походженням до епохи Відродження. Як зазначає фольклорист, запальні танці з приспівками з'являються в Італії, звідки поширилися по всій Європі, в тому числі й на українській етнічній території – Роксоланії. Імпресивний характер танців, продиктований культурними тенденціями XIV – XV ст., позначився на змісті коротеньких скочних приспівок. Згодом тематика драстично-еротичних пісень значно розширилась [83, 75].

На відміну від дослідників цього жанру (В. Гнатюка, Ф. Колесси, М. Сумцова, Н. Шумади), які відносили появу танечних пісень до XVI – XVII ст., Віктор Давидюк просувається далі й висловлює гіпотезу про ще глибше їх коріння. На його думку, вже в XV ст. існувало два різновиди танечних пісень: пісні еротично-вакханального змісту та драматично-трагічного (балади). Належність до одного жанру цих зовсім різних за змістом пісенних різновидів науковець аргументує спільними жанровими ознаками, якими є дворядкова чотирнадцятискладова строфа і початковий веселий настрій [82, 303]. Відмінність у назвах та мелодіях регіональних жанрів танечних пісень Віктор Давидюк пояснює шляхами їх міграції з Італії: на Гуцульщину вони могли потрапити через Румунію, а на Волинь та Поділля – через Польщу; до Росії, як і до Польщі, цей жанр прийшов із Франції [83, 77].

Відзначимо також вагомий внесок фольклориста у збирання пісенних текстів українських танечних моностроф. Вони займають чимале місце серед величезного пісенного масиву народної творчості, що зберігається в архіві

Полісько-Волинського народознавчого центру, нині Інституту культурної антропології. Зауважимо, що в архіві зберігається майже дві тисячі текстів танечних пісень, причому більше тисячі (приблизно 1200) – це поліські частівки; волинських дріботушок – близько трьохсот текстів, решта ж пісень були записані під час експедицій в інших регіонах, зокрема на Мараморощині, Гуцульщині, Бойківщині, Буковині та інших.

Регіональним характером відзначаються наукові розвідки Романа Кирчіва, Василя Чоповського та Олекси Ошуркевича. **Роман Кирчів** у своїх етнографічних працях, аналізуючи народнопісенну творчість Бойківщини, не міг лишити поза увагою найпопулярніший ліричний різновид цього етнічного регіону – коломийку. Дослідник дає стисло характеристику змісту та поетичних особливостей цього жанру. Вживання бойківцями поряд з «коломийкою» назви «співанка» вчений пов'язує з функціональною диференційованістю: коломийка – музика і спів до танцю, а співанка – лише спів [126, 86]. Окрім коломийки, фольклорист чимало уваги відводить появі інших жанрових різновидів танечної поезії. Зокрема, характеризуючи фольклорний процес ХХ ст., він не оминає увагою новий пісенний вид, породжений в основному соціальними чинниками – частівку. Роман Кирчів детально аналізує основні мотиви частушок та значення цього жанру в контексті загальноукраїнської фольклорної традиції протягом всього ХХ століття [124, 243]. Одна з останніх праць вченого «Двадцять століття в українському фольклорі» має вагоме значення для дослідження нових фольклорних явищ, в тому числі й жанрових різновидів українських пісенних моностроф.

Значне місце займають коломийки в етнографічній розвідці **Василя Чоповського** «Стежками бойківського краю» [241]. Вважаючи цей пісенний різновид «цінним надбанням творчості горян», дослідник подає ряд текстових зразків сучасних коломийок. У стислій характеристиці жанру основну увагу вчений відводить змістовому наповненню бойківських

співанок. На його думку, у тематичному розмаїтті новостворених приспівок переважають соціально-політичні мотиви, що й забезпечує їм значну популярність в українській народній пісенності до цього часу.

Оригінальне явище монострофічної пісенності, яке побутує на Західному Поліссі і відоме за назвою «похода», спочатку згадав як різновид танечних пісень **Микола Полятикін** (2005 р.), подавши 12 зразків 14-складових та 1 зразок 12-складової моностроф з с. Велика Глуша Любешівського району Волинської області [198, 102]. Згодом **Олекса Ошуркевич** (2009) подав значно більшу добірку (29 зразків, декотрі становлять цілі діалогічні в'язанки) [174, 100]. Якщо хореограф Полятикін абсолютно визначився з жанром, то фольклорист Ошуркевич залишив деякі сумніви щодо цього. Непевність викликана тим, що в с. Скулин Ковельського району Волинської області, де майже упродовж близько 30 років фіксував їх записувач і дослідник, вони виконувалися «від Пасхи до косовиці», що вже ставило їх в один ряд з весняними піснями. До того ж «виконавська манера цих пісень не танцювальна, а розспівна» [174, 95]. На цій основі автор робить висновок, що генетично «пóходи» належать до пісенних новоутворень (не раніше ХІХ ст.), «коли автохтонна веснянкова традиція почала поступово занепадати» [174, 96]. Водночас за формальними ознаками автор вбачає в них близькість до коломийок. І вже й цього достатньо, щоб віднести їх до розряду пісень танечних.

Характеристику формальних та музичних особливостей окремих різновидів танечних моностроф подано у статті **Світлани Лещинської** «Ритмічні моделі деяких коротких жанрів українського фольклору». Проаналізувавши ритмічні схеми, причину трансформації коломийкової будови дослідниця пояснює впливом танцювальної акцентації на текст. Єднальним компонентом усіх танцювальних пісень вважає музичну форму, що залишається незмінною. У своїй розвідці С. Лещинська подає також

метроритмічну структуру моделі, за якою можна визначити належність певного тексту до коломийкового розміру [151].

Варто зауважити, що останнім часом увага фольклористів до танечних моностроф помітно зростає, все більше з'являється текстових зразків у збірниках народних пісень, в тому числі й сороміцьких [44; 229]. Шкода тільки, що ці пісні дуже часто подаються не окремим розділом, а в рубриці жартівливих, або серед весільних чи обрядових, що свідчить про недостатню визначеність цього жанру серед пісенного масиву.

Як бачимо, дослідники та збирачі народної пісні найбільше уваги звертали саме на поетику танцювальних приспівок, тому це питання залишається найбільш висвітленим у вивченні їх жанрових особливостей. Достатньо проаналізовані також тематика та основні мотиви, властиві пісенним монострофам, хоча єдиного принципу, за яким можна було б систематизувати танечні пісні, в українській фольклористиці поки немає. Не залишилась поза увагою вчених і ритмомелодика скочних пісень, яка виділяє цей жанр з-поміж інших народнопісенних різновидів. Все ж помітним недоліком є те, що майже всі дослідники здійснювали свої спостереження над танечними піснями на основі коломийки та частівки, а тому більшість регіональних варіантів цього жанру лишалися поза увагою. Незважаючи на значну кількість теорій стосовно генези, це питання залишається й до сьогодні найбільш спірним і найменш з'ясованим. Відтак, жанрова специфіка танечних моностроф вимагає детальнішого дослідження як регіональних особливостей побутування, так і національного характеру цього жанру.

РОЗДІЛ II

ЖАНРОВІ РІЗНОВИДИ УКРАЇНСЬКИХ ТАНЕЧНИХ ПІСЕНЬ В НАЦІОНАЛЬНІЙ ТРАДИЦІЇ.

Танечні пісні протягом усієї історії українського народу були невід'ємною складовою частиною його побуту. Цей вид пісенності Філарет Колесса назвав «найбільш живучою віткою» української народної поезії, що постійно розвивається, зростає і наповнюється новим змістом, обіймаючи всі сторони народного життя [135, 35].

Своїм найглибшим корінням пісні до танцю сягають календарно-обрядової лірики (веснянок), обрядових хороводів, які з часом набувають переважно ігрового характеру. Вони увійшли в побут народу набагато пізніше, ніж весняні, русальні та купальські танки. А з-поміж позаобрядової поезії танечні пісні вважають найдавнішими.

Існують відомості, що в часи Київської Русі з основного масиву обрядово-магічної культури язичництва почали виділятися побутові елементи, які згодом створили стильову основу ліричного роду у фольклорі. Напевно, вже відтоді танцювально-пісенна творчість стає частиною нової народної «сміхової культури». Вагомий внесок у становлення цього жанру східних слов'ян зробили скоморохи, які були постійними учасниками народних свят та дружинних «бесід». У літописах XI–XIV ст. згадується мистецтво скоморохів – визначних музикантів, співаків і танцюристів. З XVI ст. важливу роль у розвитку танечних моностроф відіграють кобзарі, які перейняли естафету «сміхової культури» від скоморохів. Щоправда, жартівливі танцювальні пісні і гумор не були провідними у мистецтві кобзарів: головна їх місія полягала у поширенні героїко-патріотичного епосу. Однак слухач залежно від настрою вимагав не тільки героїчного, а часто й

веселого гедоністичного настрою, тому на другому місці в репертуарі кобзарів перебували гумористичні і танечні пісеньки. Як один із своєрідних висловів волелюбної вдачі народу, жартівливі скочні мініатюри користувались великою популярністю в козацькому середовищі та серед повстанців-гайдамак. Неабиякого поширення набули танкові приспівки і в робітничому колі. В селянському побуті вони звучали на весіллі і на колядуванні, на досвітках і вечорницях, на вигонах, де гуляла молодь, і на толоці після дружної праці [94, 9].

Основна маса пісень, що становлять жанр танечних моностроф – це приспівки до найпопулярніших українських танців: гопака, козачка та коломийки в різноманітних їх територіальних та часових варіантах і назвах. Окрім загальноприйнятих у фольклористиці термінів (танкові пісні, пісні до танцю, танцювальні пісні тощо), для позначення цих пісень іноді послуговуються регіональними відповідниками, які можуть стосуватись як окремого різновиду, так і жанру танцювальної лірики загалом. У народному вжитку найчастіше побутують такі номінативні озвучення: коломийки, витребеньки, ріденькі, дрібушки (дріботушки), коротушки (або коротенькі пісні), триндички, «співанки», талалайки, шалалайки, чабарашки, краков'яки, карічки, шумки, частушки, козачки, гопачки, «плясанки», вівати, приспівки, походи, підскоцькі, скочні та багато інших регіональних варіантів.

У слов'янських краях пісні цього жанру документуються від часу середньовіччя. Народ виділяє їх за допомогою різних номінацій: приспівка, співка, данайка, данаєчка, метелиця, гудинка, шантопурка тощо. Найдавнішою назвою, на думку Олексія Дея, вважається «пляс». Раніше цим терміном позначався танець з лясканням в долоні, що виконувався одночасно з імпровізованою пісенькою [93, 11]. Ця назва збереглася і в Україні, зокрема на Гуцульщині «плясом» називають ритуальні обрядові танці з приспівками, які виконуються під час колядування.

Виступаючи своєрідним смисловим озвученням танців, «скочні» пісні на відміну від хороводних, можуть існувати також самотійно, поза танцем. Саме завдяки цій властивості деякі з них набули розгорнутих сюжетів і стали звичайними ліричними піснями, що виконуються на якусь із танцювальних мелодій. Зокрема, найпоширеніші різновиди танечних моностроф, коломийки та частівки, вийшли за межі свого первісного призначення і вирости в окремі жанри народної пісенності. Розвиток цей відбувся внаслідок якнайширшого розгалуження тематики – відображення в тих же лаконічних коломийкових та частівкових формах такої великої різноманітності життєвих подій та людських почуттів, що не вкладаються в обмежений тематичний діапазон танцювальних пісень [93, 12]. Одночасно з розширенням тематики, танечні приспівки змінювали свої функціональні можливості – супроводжували не лише гуляння, веселощі, частування, а й різноманітні родинні та календарні обряди. Найглибше танечні моно строфи пронизують народні звичаї, свята та розваги молоді. Їх виконують досить часто на весіллі: під час викупу молодої, у неділю після обіду, під час «комори», на перезві і під час «циганщини»; на обжинках їх співають після вручення вінка господареві, коли розпочинається застілля, та під час розваги з танцями. Супроводжують вони й різдвяно-новорічні свята – в деяких західноукраїнських регіонах, зокрема на Гуцульщині, колядники, танцюють та приспівують коротких гумористичних пісенок.

Танечна лірика, окрім найбільш відомих та найпоширеніших видів – коломийки та частівки, характеризується чималим жанровим розмаїттям. Проте більшість цих різновидів побутує тільки в окремих регіонах, причому дуже часто під територіальними назвами, а відтак залишаються поза увагою фольклористів.

2.1 Коломийки.

Найбільш вивчений та найпоширеніший різновид українських танечних пісень – *коломийки*. Вони становлять окрему чітко обмежену групу народної поезії з властивою лише їм ритмічною будовою – коломийковим віршем. Це дворядковий чотирнадцятискладовий вірш-період з формулою $(4+4+6)_2$ або $(8+6)_2$ з жіночими римами та суміжним римуванням.

Починаючи з перших публікацій пісенної творчості коломийки густо розсіпані у всіх збірниках. Ряд ліричних мініатюр були надруковані Михайлом Лучкаєм ще у 1830 році в додатку до написаної латинською мовою «Граматики слов'яно-руської». Вже у збірках Вацлава Залеського та Жеготи Паулі коломийки подано досить широко. А потім ці райдужні перлини збирали Яків Головацький, Іван Франко, Володимир Гнатюк, Євгенія Ярошинська, Юрій Федькович та ін.

Коломийки визначають історичну цінність збірки Миколи Надя «Русский соловей» (Відень 1851). Їм відвели багато місця Андрій Дешко («Народные песни, пословицы и поговорки Руси», Санкт-Петербург, 1867), Григорій Деволан («Угро-русские народные песни» Санкт-Петербург, 1885р.) Михайло Врабель («Русский соловей» Унгвар, 1890, «Угро-русские народные спеванки», Будапешт, 1900), Ісидор Біляк («Жаворонок», Ужгород, 1926 р.).

Публікувались коломийки і в збірках радянського часу: «Українська народна поезія про Велику Вітчизняну війну» (Київ, 1953), «Радянські народні частушки і коломийки» (Київ, 1953), «Закарпатські народні пісні» (Ужгород, 1959), «Трембіта» (1962), «Коломийки» (Львів, 1962), «Коломийки» (Київ, 1963), «Закарпатські пісні та коломийки» (Ужгород, 1965), «Коломийки»

(Київ, 1969) та ін. Значне місце займають танечні монострофи, а особливо коломийки у численних збірниках народних пісень в записах українських письменників – Івана Франка, Юрія Федьковича, Осипа Маковея, Степана Руданського, Івана Манжури, Михайла Павлика та ін. Серед сучасних праць чимало регіональних збірок, присвячених цьому жанру: «Коломийки, українські народні пісні» (Івано-Франківськ, 2006), «Гуцульські співаночки» (Чернівці, 2009), «Коломийки вербівські, молодятинські, рунгурські й пнівські» (Коломия, 2008) тощо.

Проблемами коломийки як жанру займалися Володимир Гнатюк, Іван Франко, Микола Сумцов, Олександр Зачиняєв, Олексій Дей, Наталя Шумада та ін. З музичного боку їх характеризували Станіслав Людкевич, Філарет Колесса, Володимир Гошовський, Андрій Гуменюк та Анатолій Іваницький. Незважаючи на те, що коломийки – це активно діючий і досить популярний на сьогодні різновид народної лірики, залишається чимало питань, які чекають свого висвітлення у подальших наукових студіях. До цього часу серед науковців немає одностайності в систематизації текстів, а також у питанні генези та еволюції жанру. Нас коломийки цікавлять, перш за все, як найпопулярніший різновид танечних пісень. У жанровому масиві танцювальної лірики усіх слов'янських і неслов'янських народів саме коломийка є основним репрезентантом українських скочних приспівків.

У своєму розвитку коломийка вийшла за межі функцій приспівки до танцю і стала окремим самостійним жанром. В карпатських регіонах (Гуцульщина, Бойківщина, Покуття, Буковина, Закарпаття) це водночас – найулюбленіший вид народної лірики. Її популярність призвела до того, що майже всі пісні тут складались коломийковим розміром. Навіть у сучасному розумінні жителів цих етніконів народні пісні – це, в першу чергу, коломийки. Адже їх виконують не лише на весіллях та різноманітних святах, гулянках і забавах, як це властиво для жанру танечних пісень. Коломийки супроводжують тамтемших жителів завжди і всюди: і на полі під час роботи, і

на пасовищі, і в домашньому побуті. Вони стали невід'ємною, а то й основною частиною календарної та родинної обрядовості. Як зазначав відомий дослідник цих народних перлин Володимир Гнатюк: «коломийка огортає собою всі прояви життя чоловіка у всіх порах; вона втискається всюди за чоловіком, для неї нема нічого тайного; звідти в ній висловлене і радість, і горе, і утіха, і жаль; звідти вона дихає і повагою, і жартом; звідти в ній і гумор і сатира та іронія...» [67, 157]. Саме цьому невтомному збирачеві фольклорної спадщини народу завдячуємо першим і найбільшим виданням коломинок. Вчений не тільки високо оцінив цей жанр з погляду його художньо-виражальних особливостей, а й досить влучно й усебічно охарактеризував його: «Коломийки – се коротенькі пісеньки, що складаються переважно з одного або двох куплетів найрізноманітнішого змісту: ні одна поява народного життя не поминена в них, кожда наводить у них свій відголос. Тому й ціна їх для характеристики народного життя незвичайно велика, хоч дотепер майже не використовувана» [67, 151].

Коломийки як самостійний народнопісенний жанр відзначаються не лише необмеженим тематичним діапазоном, а й своєю ритмічною формою. Від інших народних пісень вони відрізняються уривчастою, фрагментарною строфою, завдяки якій проникають в усі побутові подробиці. Фрагментарність коломишкової будови Філарет Колесса пов'язує з танковим ритмом, відповідно до якого мала творитися приспівка до танцю [135, 38]. Окрім ритмічної форми, найбільш характерною прикметою коломишки є її «епіграфічна зв'язкість», тобто здатність однією строфою передати весь зміст пісні, висловити завершену думку. Важливими ознаками є також лаконізм, сталі поетичні формули, економне й точне використання тропів, тематичне багатство, різноманітне функціональне призначення, а також синтетичне поєднання слова, музики й танцю.

Коломийки мають свою традиційну жанрову структуру: дворядкову ізометричну строфу, кожен рядок якої складається з чотирнадцяти складів,

має малу цезуру після четвертого і велику після восьмого складу і закінчується жіночою римою [230, 204]. Зовнішньою формою коломийка являє собою невелику пісню: дворядкову, чотирьохрядкову, іноді шестирядкову. Може виступати як приспівка до танцю або існувати незалежно від нього. Коломийкові тексти виконуються, зазвичай, на мелодію усталеного типу під моторні або речитативно-декламаційні наспіви. Незважаючи на те, що віршовий розмір завжди сталий, мелодії коломийок відзначаються надзвичайним багатством та різноманітністю. Один із перших записувачів пісенних моностроф, Іван Колесса, лише в одному селі (Ходовичах) записав більше сорока мелодій коломийок. Мелодичною досконалістю мініатюрної лірики захоплювався також відомий музикознавець Філарет Колесса: «Треба дивуватися, як коломийкова мелодія, не змінюючи ні в чому свого основного строю, приймає то сумний, то веселий характер: раз навіває безмежний сум і меланхолію, другий раз дише силою, енергією і веселістю молодого життя. Тим-то коломийкова форма надається однаково до передачі трагічних і веселих моментів» [133, 105].

За складочисловою структурою коломийки відзначаються стабільністю форми. Вона настільки постійна і характерна для них, що й сам 14-складовий вірш такої будови дістав назву коломийкового, в результаті чого погляди вчених на коломийку розходяться: одні вважають її самостійним пісенним жанром, інші – розглядають як форму народної поезії [119, 214]. Коломийка як поетична форма засвідчена у рукописних фондах XVIII ст., а з початку XIX ст. досить активно публікується у фольклорних збірниках як окремий ліричний вид. У фольклористиці коломийку визначають як самостійний жанр української мініатюрної лірики, що генетично і ритміко-мелодійно пов'язаний з однойменним народним танцем. Коломийка як танець також має дуже давнє походження: вона була відома ще до XVI ст. – танець у формі кола з вигуками і співами засвідчено старовинними літописами.

Роман Гарасимчук називає коломийкові танці «найдревнішими»; зазначаючи, що їхні головні метроритмічні одиниці відомі нам уже з XV століття, а мелодично-тональні дані з'являються у табулатурах XVII століття [65]. Коломийкові танці дослідник поділяє на дві групи – давні й пізніші (XIX – XX ст.). Архаїчність коломийкового танцю підтверджує і одна з його назв – «старосвітський», а також давність обряду колядування, під час якого на Гуцульщині виконували «плес».

Глибоку історію має також коломийковий розмір – зразки епіки, складеної ним, відомі з XIV ст., а Філарет Колесса виводить його ще з давнішого – тринадцятискладового «сатурнійського» вірша з формулою (7+6) [251, 80]. Історія коломийкового розміру дуже важлива для з'ясування генетичних витоків жанру. Іван Франко у своїй праці «До історії коломийкового розміру» пов'язує чотирнадцятискладовий коломийковий вірш з давніми десятискладовими піснями, зокрема колядками й щедрівками [235, 242]. А утворився він (коломийковий вірш) повторенням першої частини десятискладового рядка двічі. Такий перехід від традиційного десятирця до чотирнадцятискладового вірша трапляється також у деяких варіантах сербських пісень. За твердженнями Івана Франка коломийка була відома вже у XVII ст., а Володимир Гнатюк та Філарет Колесса висловлюють припущення про ще глибше її коріння, що сягає часів козаччини. Зокрема В. Гнатюку вдалось відшукати давні матеріали, які засвідчують популярність коломийок різних верств населення за часів народно-визвольної війни 1648 – 1654 рр. У літературі чотирнадцятискладовий вірш відомий ще з XV ст, а в XVII ст. він був поширений уже на всій території України.

Питання генези коломийкового жанру не залишало байдужим багатьох українських фольклористів, особливо збирачів та дослідників цих поетичних мініатюр. Адже без з'ясування генетичних джерел характеристика жанру буде неповною.

Щодо походження коломийки у фольклористиці висловлено чимало теорій. Деякі вчені (Олександр Зачиняєв та Микола Жінкин) вважали її першоосновою танець. Натомість, Микола Сумцов стверджував, що коломийка – це «явище зовсім серйозне і не пов'язане з танцем» [210, 7]. Перші записувачі коломийок вбачали генетичну спорідненість їх з краков'яком та козачком і виводили походження коломийки від польського краков'яка. Такої думки дотримувались, перш за все, польські дослідники української пісенності – Вацлав Залеський та Жегота Паулі. Але згодом їхня теорія була заперечена українськими фольклористами – Володимиром Гнатюком та Миколою Сумцовим. Існує ряд розбіжностей і щодо генетичних зв'язків коломийок з козачками. Володимир Гнатюк стверджував, що це – два різні жанри, відмінність яких у специфіці побутування та ритмічній будові: козачок відрізняється від дворядкової коломийки своєю чотирирядковою строфою, окрім того він завжди веселий і співається виключно до танцю, тоді як коломийка виконується всюди [67, 166]. А ось Олександр Зачиняєв вважав, що всі танцювальні пісні генетично споріднені між собою, тому на його думку коломийка – це той самий козачок, тільки сповільнений.

Популярною в XIX ст. була гіпотеза Осипа Бодяньського та Ізмаїла Срезневського про походження коломийки внаслідок розпаду давнішої пісенності. Наталія Шумада вважає, що таке припущення могло виникнути внаслідок текстуальної подібності. Не погоджується дослідниця і з тим, що всі коломийки народжені танцем. На її думку – коломийка-пісня почала існувати незалежно від свого прародителя – танцю ще в XVII ст. Вчена приходить до висновку, що коломийку як жанр творять три компоненти: танцювальна приспівка, співана коломийка і окремі строфи ліричної пісні [251, 90].

Микола Сумцов вважав коломийки «еклектичним» явищем, що виникло внаслідок застою української пісенності і виступає наслідуванням

різних пісенних жанрів календарної обрядовості [210, 2]. Натомість, Володимир Гнатюк, не погодившись з таким тлумаченням, дає свою оцінку пісенним монострофам: «коломийки – се така форма поезії, в якій проявлялися відгуки народного життя так само, як і в інших народнопоетичних формах. Тому їх слід вважати зовсім самостійним витвором народного генія, паралельним до всіх самостійних родів народної поезії...»[67, 157].

Своїм корінням цей пісенний різновид сягає давнини. Це засвідчують колискові коломийки, в яких помітні пережитки вербальної магії. На давнє походження жанру вказує і його синкретизм – поєднання танцю, музики й слова.

Давньослов'янське коріння коломийки підтверджує також семантика та етимологія самого слова. Зокрема, одна із гіпотез походження назви виводить її з давньослов'янського «коло». Відомо, що коломийка трансформувалася з синкретичного жанру – хороводу, який слов'яни з давніх-давен називали колом, про що свідчать назви коротких монострофічних жанрів слов'янського фольклору: сербське «коло», болгарське «хоро», чеське «до колечка», словацька карічка (карічка – коло), македонське «коло», російський та білоруський «хороводи» тощо. Саме у загальнослов'янській спорідненості, на думку Наталії Шумади, слід шукати найвірогіднішого тлумачення назви [251, 85]. Проте існує ряд інших поглядів. Чимало дослідників народної творчості термін «коломийка» виводять з топоніма – Коломия, як і «краков'як» від Кракова. Однак, не можна погодитись з цією версією остаточно. Можливо це була така ж регіональна назва, як і решта номінацій, пов'язаних з місцевістю, де побутують ці пісні: «буковинка», «верховинка», «жаб'ївська» (с. Жаб'є), «соколівська» (с. Соколівка), «яворівська» (с. Яворів), «ворохтянка» (Ворохта) тощо. Теорію походження назви коломийкового танцю та пісень до нього від регіону виникнення заперечує Володимир

Гошовський. Важливим аргументом, на думку вченого, є той факт, що в місцевостях поблизу Коломиї не послуговуються терміном «коломийка». Звісно ж зараз ця номінація набула тут неабиякої популярності і використовується для позначення не лише коломийок, а й інших ліричних пісень. Однак аргумент Гошовського швидше підтверджує відойконімічне походження назви жанру, ніж спростовує його. Відойконімічні номінації, незалежно від сфери їх побутування, мають властивість вживатися винятково в алохтонному середовищі.

Кілька версій існує й щодо походження самого слова «коломия»: 1) від латинського слова *colonia*; 2) від імені угорського царя Коломана, який деякий час князував у Галичині і нібито заснував Коломию (1214 р.); 3) від словосполучення «коло» і «мити» (мити колесо), бо в Коломиї були великі болота [116, 31]. Інша точка зору побудована на основі спорідненості назв подібних танців різних слов'янських народів: словацького «коломайка», сербського «коло», болгарського «хоро». Усі вони похідні від слова «коло» — основного компонента багатьох народних танців. У колі танцювалися ритуальні обрядові танці, виконання яких супроводжувалося співом і ритуальними рухами. Тож це ще одна із версій етимології назви від «коло й мити», тобто утворювати коло. Не відкидаємо можливості, що від цього походить і назва самого міста. Всі містечка на пограниччях мали свої фортифікаційні споруди у вигляді кола – т. зв. городища. Вочевидь, не була позбавлена такої необхідності й Коломия.

Виходячи з такої етимології назви, коломийка – один із найдавніших танкових жанрів, витоки якого сягають далекої давнини.

Як з гіпотез походження назви найвірогідніша, сказати важко. Та якщо говорити про коломийку-пісню, що свою назву отримала очевидно від однойменного танцю, то слушною, на наш погляд, видається думка фольклориста-музикознавця Анатолія Іваницького: «...назва «коломийка» певніш за все походить від основної танцювальної фігури – кола: коломийка

виникла і довгий час побутувала як круговий танець. Можливо також, що друга частина назви походить від дієслова «микати» (микатися) – тобто, ганяти, гасати, носитися» [119, 216]. Загалом вона не така вже й віддалена від іншої, яка етимологію назви виводить від «коло ймити». Ця остання в наш час набула найбільшої популярності.

Батьківщиною коломийки вважають Покуття, тому досить часто у фольклористиці її визначають вузькорегіональним народнопісенним жанром Карпатського регіону. Проте, пісні, аналогічні коломийкам, поширені на всій території України, щоправда під іншими назвами: витребеньки, ріденькі, дрібушки (дріботушки), коротушки (або коротенькі пісні), триндички тощо. Свої регіональні номінації коломийки мають навіть на теренах карпатських етнографічних регіонів, зокрема на Бойківщині почасти їх означають назвою «співанки». Все ж не слід забувати, що співанка за існуючою фольклористичною класифікацією – це ще й окремий жанр пісенної народної творчості. Побутуючи поруч з коломийкою у Карпатському регіоні, вона має ряд виражальних ознак. Однак, у народному вжитку ці жанри здебільшого ототожнюють. Співанка може мати відмінну будову – не дворядкову, а часто шість, вісім і більше рядків. Ритміка теж більш різноманітна – від 12 до 14 складів у рядку, відсутня стала мелодія, хоч усе ж переважає коломийкова, особливо на Гуцульщині. Термін «співанка» вперше ввели в українську фольклористику представники «Руської трійці», вживши його на означення пісенного жанру в збірнику «Русалка Дністровая». Відомий цей термін також і в словацькому фольклорі. Зокрема, Ян Коллар видав словацькі народні пісні під назвою «Narodnie spievanky». Назва «співанка», на відміну від «коломийки», побутує не лише на Західній Гуцульщині, а й на Лемківщині, Бойківщині, Пряшівщині (Словаччина) та Сянщині (Польща) [149, 542]. Прикметно, що на Лемківщині «співанками» номінують інший різновид танечних моностроф – краков'яки. Відтак, використання цього терміну для

позначення коломийок як окремого жанру не завжди є доречним, швидше за все він вживається як загальна назва народної пісні.

Популярність коломийкової форми на всій території України відзначав ще Микола Сумцов у своїй праці, присвяченій цьому оригінальному народнопісенному виду. За спостереженнями вченого коломийкова пісенна форма трапляється також і в «Малороссии», але, сама назва «коломийка» – тут невідома [210, 3]. У цьому випадку дослідник назвав коломийку «пісенною формою» досить влучно. Адже пісні коломийкового розміру, які побутують в інших регіонах (Центральній і Східній Україні), відрізняються від самих коломийок не лише назвами, а й мелодіями та обмеженням функціонального і тематичного діапазонів. Тому тут доречно говорити саме про коломийку як поетичну форму, а не як про жанр. Коломийкова форма (тобто коломийковий вірш) стала однією з найпопулярніших не лише в народнопоетичній творчості, а й у літературній поезії. Зокрема, починаючи з ХІХ ст. чотирнадцятискладовий розмір активно використовували у своїй творчості такі відомі письменники як Тарас Шевченко, Іван Франко, Пантелеймон Куліш, Степан Руданський, Маркіян Шашкевич, Іван Вагилевич, Юрій Федькович, Михайло Коцюбинський, Павло Тичина; поети ХХ ст, серед яких – Василь Блакитний, Михайль Семенко, Олекса Влизько та багато інших сучасних письменників.

Поряд з коломийками існує чимало пісенних різновидів української танцювальної лірики, спорідненість з якими пояснюють саме популярністю коломийкового розміру. На Закарпатті, зокрема, досить поширені такі танечні приспівки як талалайки, шалалайки, карічки та інші мініатюрні різновиди народної поезії. Подібно до коломийок вони можуть виконуватись як під час танцю, так і самотійно, але відрізняються ритмомелодикою. Для цих жанрів характерна лаконічність, завершеність думки в кожній строфі та можливість об'єднуватись у в'язанки [206, 186]. Серед українських танечних моностроф до коломийки близькі також частушки, козачки, шумки,

краков'яки, вівати, чабарашки. Всі вони мають танцювальну основу, можуть виконуватись на гулянках і бути елементом обряду (весільного, веснянкового, жнивного). Та не лише в українській пісенності існують споріднені монострофічні жанри. Близькі до коломийок російські та білоруські «припевки», польські краков'яки та мазурки, словацькі карічки та краков'яки, югославські та болгарські приспівки до «колечка» та інших хороводних танців, французькі «vaudevilles», італійські «ritornello» та новогрецькі «dystychos» тощо.

Досліджуючи коломийки як самобутній ліричний жанр, Наталя Шумада проводить ряд аналогій з пісennими монострофами інших народів, з-поміж яких найбільше спільних ознак з російськими та білоруськими частушками. Проте давніше походження коломийок, на думку дослідниці, зумовило відмінності в тематиці, розмірі, характері римування і будові строфи [249, 37].

Серед пісennих мініатюр західнослов'янської групи найближчі до українських моностроф польські краков'яки. Зіставлення текстів і формальних ознак цих пісень виявляє їх велику подібність, що уможливило існування однакових зразків в обох жанрах. Подібно до наших коломийок, польські краков'яки сформувалися як жанр на основі однойменного танцю і зберегли його метроритміку. Окрім краков'яків, функціонально близькими до українських коломийок Наталя Шумада вважає «дньовки», жартівливі, сатиричні, іноді ліричні імпровізовані куплети різноманітної структури, які поширені в окремих місцевостях Польщі, а також танці з приспівками: «*obertasy, do kola, mazury, okrangly, oberek, kujawjak*» [252, 240]. Що ж до краков'яка, то в нього більше спільних рис з лемківською співанкою (краков'яком). А з коломийкою їх об'єднують стилістичні ознаки: повтори, суміжне римування та жіночі рими, а от функція краков'яків дещо обмеженіша. Ряд аналогій дослідниця слов'янських моностроф проводить між українськими коломийками та чеськими, словацькими і моравськими

приспівками, що мають такі ж назви, як танці, при яких вони виконуються: *tresak, dupak, skocna, drgon, starobabska, do koleasa, na krut, odzeme, koulana, kovado, na konope* та ін. Крім скочних пісень західнослов'янського фольклору, подібні до коломийок (особливо «співаних») своєю ритмічною формою також дворядкові пісеньки, не пов'язані з танцем: *травниці, валаські, пастерські та любосні* [252, 242].

Монострофічні жанри танцювальної пісенності південних слов'ян, а саме: болгарські приспівки (припявки) до хоро, югославські приспівки до хороводного танцю коло чи оро і регіональні різновиди пісенних моностроф: *поскочиці, бечараці, канталіце, розгалице, шаранаці, шалайдани, бачокліци, дікіци, рере, ганге, трескавіце, джотавіце* різняться між собою манерою виконання, так само як і численні різновиди російських та білоруських частушок. Метроритміка південнослов'янських приспівок багатоманітна. На першому місці – характерний для фольклору південних слов'ян десятирець, хоча трапляється й чотирнадцятискладовий розмір, властивий українській коломийці [252, 243].

Причину ритмічних збігів коломийок з танечними жанрами інших народів фольклористи вбачають у великій популярності коломийкового розміру в усій слов'янській пісенності, особливо польській. А текстуальну подібність – в тих же обставинах, які на різних етапах викликали аналогічні суспільні явища в сусідніх країнах.

Своїм змістом коломийка вже давно вийшла за межі танцювальної приспівки і набула специфічних жанрових ознак, що характеризують її як окремий різновид народної лірики. Все ж при цьому вона не втратила властивостей танечної пісні, про що свідчать її енергійний скочний ритм, фрагментарна форма та імпровізаційний характер. З цієї причини цей жанр поділяють на два основні різновиди: коломийки «до співу» і коломийки «до танцю». Коломийки до танцю відзначаються лаконічною формою і тісним зв'язком із танцем, а співають їх переважно чоловіки. Анатолій Іваницький

стверджує, що чоловіче виконання відрізняється від жіночого швидшим темпом, ретардацією окремих складів та виразно-декламаційною основою співу. Жіночі ж коломийки, або ж коломийки «до співу» насичені більшим мелодизмом і ліричністю. Саме вони є основним різновидом ліричної пісні в регіоні Карпат [119, 218]. «Співані» коломийки багатші не лише змістом і поетикою – вони різноманітніші за музичною будовою й характером виконання. Загалом, коломийкам характерні три різновиди форми: дворядкова (основна), чотирирядкова і трирядкова, де третій рядок – приспівний.

На початку розвитку коломийки як жанру текст виконував другорядну роль – супроводжував танець, тема якого мала любовний або побутовий сюжет. Згодом цей жанр почав використовуватись для розкриття значних соціальних і політичних тем, і це, звичайно, не вкладалося у вузькі рамки приспівки до танцю. Саме з розширенням сюжетно-тематичної основи коломийки пов'язують розрив пісні й танцю.

Все ж одностайної думки щодо походження та генетичних зв'язків коломийки у фольклористиці на сьогодні немає. Проте більшість дослідників сходяться на тому, що коломийка в своєму розвитку пройшла шлях від танцювальної приспівки до самостійного народнопісенного жанру.

Слід розрізнити також функції коломийки як жанру і коломийки як різновиду гумористичних пісенно-танцювальних моностроф. Основне призначення коломийки – приспівуватись до танцю, та протягом історичного розвитку народу її функціональні параметри змінювались. Як зазначає Наталя Шумада, ці жанри переросли своє первісне призначення і «тяжіють до ліричної пісні з тією особливістю, що, крім, вираження емоцій, вони ще служать засобом усної інформації, проявляючи все більшу тенденцію до розширення публіцистичного елемента» [252, 241]. Саме ця якість, на думку дослідниці, сприяла найбільшому поширенню танечних мініатюр.

Досліджуючи коломийки, упорядник однієї із збірок цього жанру, Іван Сенько акцентував на їх широкому функціональному спрямуванні: «Співають коломийки всюди: на весіллі чи над колискою, під час роботи в полі чи на вечорницях, на полонині біля вівчарського багаття... Коломийки розвеселяють співаків, запрошують до танцю танцюристів, допомагають з'ясувати взаємовідносини, виступають в ролі «живої газети» та «сатиричного листка»...» [206, 180].

Коломийки, як танцювальні приспівки, стали невід'ємною складовою різноманітних свят та масових гулянь, вечорниць та весіль – вони панують, скрізь, де не обійтись без веселих енергійних танців. «Співані» коломийки, звичайно ж мають ширшу сферу виконання. Ставши найпопулярнішим різновидом народної лірики на теренах Карпатських регіонів, коломийки почасти побутують в календарній обрядовості. Особливо багато їх серед купальських пісень та гаївок, з якими споріднює тематика та зміст текстів. Досить активно функціонують коломийки і в родинній обрядовості, зокрема ними супроводжуються майже всі весільні ритуали: вінкоплетення, коровай, викуп молодої, комора, презва та ін.

Якщо інші пісенні жанри в більшій чи меншій мірі диференціюються за тематичною ознакою, то специфічною прикметою коломийкових моностроф є тематична всеосяжність, здатність відбивати усі прояви морального й матеріального народного побуту, створюючи, за висловом Івана Франка, величезну панораму народного життя з безліччю живих картин. «Ті короткі пісні – писав він – здавалось би імпровізовані, та все-таки переважно передавані з уст до уст, визначаються безмірним багатством образів природи та характерних рис людського чуття, різнорідних настроїв та тонів – від почуття найніжнішої любові до різкого нападу на родинні та громадські непорядки, від влучної характеристики дівочої краси або парубочої вдачі до тонкого жарту або цинічного насміху...» [140, 10].

Дати більш-менш вичерпну характеристику або назвати усі тематичні розгалуження цього виду народної творчості – практично неможливо. На думку Володимира Гнатюка систематика і порядкування коломийок дуже нелегка і важка справа, бо вони відзначаються «надзвичайною гнучкістю, багатством змісту й широким діапазоном правдивого відтворення дійсності» [67, 157]. На трудність класифікації коломийкових текстів з їх надзвичайно різноманітною тематикою і в той же момент правдивим відображенням дійсності звернув увагу також професор Микола Сумцов: «...коломийка передає всі сучасні рухи народного життя та найдрібніші побутові вияви народного гумору в легкому глузуванні й жартах над людськими недомоганнями. В коломийках є всього потроху – і релігія, і політика, і мораль, й історія...» [210, 24].

Очевидно тому в українській фольклористиці досі немає єдиної системи класифікації цього жанру. Один із дослідників танечних моностроф, відомий музикознавець та фольклорист Філарет Колесса проводить їх поділ за тематикою: про пісні і співи; про танці й музики; дівочькі (про любов); парубочькі; із суспільним підкладом. Олексій Дей у збірнику танцювальних пісень фактично застосовує ту ж таки класифікацію свого попередника, дещо перефразовуючи та доповнюючи ще одним тематичним різновидом. В інтерпретації цього вченого вона набуває такого вигляду: пісні про кохання; пісні про танці й музики; сімейно-побутові пісні; застольні й заздоровні приспівки; пісні соціального й політичного характеру. Серед коломийкових мотивів дослідник називає лише чотири: слово про танець-коломийку; прохання до музик заграти; музики; танці й танцюристи. Наталя Шумада розглядає жанр з соціологічного ракурсу, тому поділяє коломийки за тим же принципом, за яким класифікуються й ліричні пісні: коломийки родинно-побутового характеру, до яких належить найбільша тематична група – пісні про кохання, та коломийки соціально-побутового змісту, серед яких кріпацькі, наймитські, рекрутські, солдатські, сирітські, заробітчанські тощо.

Іван Франко дробив тематику коломийок ще детальніше: край, природа, мешканці; господарські турботи; дозвілля, музика, танці; парубкування; дівоча врода; дівочі вади і примхи; кохання тощо. А Володимир Гнатюк критично відносився до можливості тематичної класифікації загалом і вважав таку неможливою, оскільки дуже часто в одному куплеті наявні кілька мотивів: тема танців і музик може перегукуватись з темою кохання та залицяння, а пісні про кохання нерідко бувають соціального характеру тощо.

Чи не найуніверсальнішими в цьому плані були найперші класифікації коломийок, здійснені у збірниках Івана Колесси та Соломона Щасного. Іван Колесса систематизував коломийки та шумки на дівочі та парубочі, основним змістом яких є почуття та взаємовідносини закоханих. В піснях про кохання виділено такі мотиви: неслава, вороги, розлука, туга і настрій перед одруженням. Наступну групу в його збірнику становлять коломийки про родинне й сімейне життя, де основними персонажами виступають нелюб, старий вдівець, муж-п'яниця, жінка-п'яниця, свекруха, вдова, сирота та ін. Соціально-побутові коломийки дослідник подав окремим розділом – пісні козацькі і жовнірські [129].

Соломон Щасний поділив коломийки на любовні, жартівливі, вояцькі й сиротинські. Окрім того, любовні й жартівливі вчений розділяв ще й на парубочі та дівочі [143, 8]. За змістом пісень і за поданою у вступі до збірника («Коломийки і шумки...») характеристикою можемо зробити висновок, що жартівливі коломийки – це ті ж коломийки «до танцю», а любовні дуже подібні до ліричних («співаних») коломийок.

Незважаючи на велике тематичне розмаїття, основною темою коломийок залишається «любов у всяких її стадіях і перипетіях» [133, 145]. В любовних текстах можна виділити кілька провідних мотивів: залицяння, сватання та одруження, таємні побачення та пригощання тощо. Ці пісні поділяють на парубочі та дівочі, відповідно родинно-побутові строфи на чоловічі та жіночі. Жіночі відзначаються більшим ліризмом, а чоловічим

майже завжди властивий гумористичний характер. Відмінність у змісті цих двох груп пісень призвела до виникнення різної сфери їх побутування та функціонального навантаження, тому досить часто чоловічі приспівки номінують ще «коломийками до танцю», а жіночі – «коломийками до співу».

Любовні коломийки змальовують в найрізноманітніших відтінках взаємовідносини закоханих. В них оспівані усі найщиріші людські почуття, перші зустрічі й розлуки, ласки і сварки, парубкування та дівування, одруження, радощі й турботи сімейного життя тощо. Коханий та кохана наділені найкращими людськими якостями та надзвичайною вродою. Часто в цих піснях народ оспівує свої етичні й естетичні ідеали, адже тут висміюються такі вади, як лінощі, невірність, корисливість, брехливість, заздрість, легковажність тощо.

Переважна більшість таких пісень виконується дівчатами (Ф.Колесса відніс їх до групи дівочьких). Побудовані вони, зазвичай, у формі розповіді про щасливе життя з коханим, на яке сподівається дівчина:

*Та я тоту сорочину вишивати вмію,
Як із милим добре буде – я порум'янію [33, 17].*

На відміну від ліричних пісень, з якими споріднені своїми настроями й змістом коломийки про кохання, в останніх ця тема має жартівливий, іноді й сатиричний характер (йдеться про танцювальні коломийки):

*Ой, коби я мужа мала, то би-м честувала:
Де май поле на толоці, там би прив'язала [33, 19].*

Немає в таких текстах захоплення дівочою чи парубочою вродою, що характерно для «співаних» коломийок. Пошук своєї другої половини змальований тут в іншому ракурсі – перевагу над красою бере хазяйновитість і матеріальна забезпеченість:

*Ой, як я сі віддавала, та й питала мами:
«Чи той ліпший з кучерями, чи той, шо з волами?»
Мені мама відповіла: «Як твоя охота,*

То не будеш припинати кучері до плота» [33, 18].

Але поняття про щастя в них не завжди асоціюється з багатством, тому для багатьох молодих дівчат краще залишитися самотніми, ніж виходити за нелюба. Такої думки дотримуються і хлопці, для яких більше вартує краса дівчини, аніж її забезпеченість:

Ой їхав я з Станіслава, хилилась тополя.

Ліпше мені файна жінка, ніж сто моргів поля [241, 198].

Особливим ліризмом відзначаються пісні про розлуку дівчини з коханим, який поїхав у далеку дорогу:

Ой кувала зозуленька, сіла на смереку,

Та поїхав мій миленький в дорогу далеку [241, 197].

Мотив туги і невтішне горе покинутої дівчини в ліричних «співаних» коломийках іноді нагадує плач Ярославни за князем Ігорем. А от в приспівках до танцю подібний мотив набуває жартівливого забарвлення, особливо коли ліричне начало поєднується з комічним:

Ой поїхав мій миленький на коню, на коню,

А я сяду на корову, та й його догоню [241, 197].

Ще більш гумористичного, а то й сатиричного відтінку набувають пісні про залицяння парубків. Жартівливими іронічними співанками дівчата звертаються до самих залицяльників, з метою покепкувати з них:

Ни стій, любко, під віконцем – бодай і сі збудив.

Ни тилепай рукависем, бо мене напудив.

Ни стій, любку, під віконцем, та й ходи тя всежу

Постелинька постелена – спати з тобов лежу [31, 72].

Любовні коломийки зображають сферу людських стосунків, на перший погляд, незалежних від суспільних проблем, але й у них досить часто відчувається відгомін соціальної нерівності. Та не лише соціальний конфлікт стоїть на заваді кохання, нерідко він поєднаний з віковою нерівністю. В

такому випадку коломийки висміюють залицяння старого діда до молодій дівчини:

*Ти до мене не ходи, не носи ми хліба,
Я за тебе не піду, за старого діда [241, 197].*

Тема кохання та залицяння домінує і в парубочих коломийках, які характеризуються не меншою різноманітністю мотивів. На відміну від дівочих пісень, де кохання оспівується з ніжними почуттями і мріями, тут цей мотив набирає усіх можливих відтінків гумору. А відтак, більшість парубочих моностроф про залицяння до дівчат мають жартівливий, дражливий, іноді непристойний зміст:

*Я на горі сіно косив, на долині молотив
Якби мені трошки дала – смуток би ти не вхопив [26, 30].*

Спритні, гострі на язик, парубки не бояться покепкувати також над собою і над своїми невдалими походеньками до дівчат. Відтак в парубочих коломийках часто трапляється жартівлива самохарактеристика, якою висміюється несміливість, пихатість, чванливість самих хлопців:

*Ой, я хлопець розбишака лишень до розбою.
Та як віду на вулицю, то сі жаби бою.
Ой, я хлопець розбишака ішов могірами
Як ми дала жаба в груди – я сі вкрив ногами [32, 33].*

Поряд з мотивами кохання та залицяння функціонують сімейно-побутові коломийки. Більшість з них складені жінками, нещасливими в сім'ї, позаяк основним змістом цих пісень виступають нарікання на важке життя з багатим чоловіком-нелюбом та лихою свекрухою. Ще більше скарг спостерігаємо на нестерпне життя з чоловіком-п'яницею, який не дбає про сім'ю, руйнує, пропиває господарство та ще й знущається над жінкою. Побудовані вони як правило у формі риторичних звернень:

*Ой ти п'єш, час гайнуєш, а я боса ходжу,
Коло твої худобини ніженьки морожу [241, 196].*

*Віддала-сь ня за п'яницю, моя рідна мамо,
Та аби-м ся умивала слізеньками рано [206, 130].*

Сімейно-побутові коломийки охоплюють типові конфлікти й перипетії, з якими зустрічається молода жінка відразу після весілля. Нерідко у цих піснях дочка жаліється матері на свою нещасливу долю, на лихого чоловіка та злидні, в яких вона живе. Причому почасти причиною важкої долі стає раннє заміжжя, стосовно якого теж звучить чимало нарікань в жіночих коломийках. Та все ж, більшість таких текстів мають жартівливий характер. З легкою іронією оспівується в них невміння хазяйнувати молодій дружини, через що змушена потерпати від свого чоловіка:

*А в неділю ранесенько нахапалась повнесенько:
То за борщ, то за каву, сама сіла аж під лаву.
Ой лізу я з-під лави, силлю борщ намість кави.
Милий мене кулаком: «Чого кава з бураком? [27, 35]*

Іноді стосунки між чоловіком і жінкою у коломийках набувають зовсім іншого характеру. Жартома змальовуються тут різні комічні ситуації сімейного життя, зокрема намагання молодій жінки «виправити» лінивого чоловіка:

*Бойко лежав у постели – плакав як дитина,
Бо жіночка пранниками плечі му змастила [241, 190].*

У родинно-побутових коломийках оспівується сімейна злагода, родинні клопоти, стосунки із сусідами, кумами, побратимами тощо. Не обминають ці монострофи і вічної теми – взаємовідносин між батьками й дітьми. Найчисельнішу групу становлять монострофи про стосунки матері з дорослим неодруженим сином, причому почасти у піснях вони подаються від імені парубка:

*Ой женила мене мама, женила, женила,
Та від стола до порога коцюбов гонила.*

*Та казала тоту брати, тоту пелехату,
Щоби тими пелехами замітала хату [241, 195].*

Поряд з відображенням родинно-побутового життя коломийки гостро відгукувались на різноманітні суспільні проблеми, особливо соціальну несправедливість. Важке життя селян при феодално-кріпосницькому поневоленні змальовують коломийки про панщину. В піснях цього циклу оспівана тяжка праця на панщині, знуцання поміщиків над селянами та протест проти насильства. Тому чимало коломийок того часу закликають до гайдамацького й опришківського руху, та інших революційних виступів проти гноблення. Значну групу серед соціально-побутових коломийок займають тексти про рекрутчину і солдатчину, в яких показано весь тягар військової повинності, важке становище солдата на службі, жахливі картини солдатського життя. Основні теми коломийок про службу в царській армії – приниження, голод, безправ'я, жорсткий несправедливий порядок, смерть жовніра тощо. Особливим трагізмом сповнені коломийки про розлуку дівчини з коханим, що пішов у рекрути. Про тонкі душевні почуття свідчить численна кількість пестливих слів, якими хлопець прощається з коханою при від'їзді:

*Ой, кувала зозуленька, а тепер не чути,
Бувай, мила, здоровенька, бо я йду в рекрути.
Бувай, мила, здоровенька та ще й розумненька,
Лиш не дайсі на підмову, ти ще молоденька [241, 192].*

Рекрутський набір був чи не найстрашнішим лихом для села. Молодий хлопець – надія матері та всієї сім'ї, майбутній господар, мусив на довгі роки, якщо не назавжди, розлучатися з сім'єю, коханою дівчиною і рідним краєм. Проте й ця тема в коломийках не завжди забарвлена сумними жалісними тонами. З легким гумором змальовуються різноманітні ситуації під час служби, тут же й висміюється чванливість і несміливість хлопця, піддається насмішкам також намагання уникнути військової служби:

Як до війська мене брали, тато затужили:

Із-під печи кочергою мене віганіли [241, 194].

Протягом існування пісенні монострофи вбирали в себе різні спостереження і враження від існуючої дійсності, відгукувались на багато моментів щоденного життя. Поза їхньою увагою не залишалось жодної важливої проблеми українського суспільства. В епоху капіталізму економічне розорення та безземелля змушувало селян шукати вихід з важкого становища – найматись на тимчасові, сезонні заробітки. Коломийки того часу змальовують важку небезпечну працю заробітчанин на копальнях та шахтах. В цей період на західноукраїнських землях помітним явищем стала еміграція збіднілих селян в Канаду, Бразилію, Америку тощо. Безвихідне становище, голод та злидні змушували українців назавжди покидати свою батьківщину. В коломийках про еміграцію оспівується жорстока експлуатація на підприємствах, в яку потрапляли наші земляки. Ще Володимир Гнатюк писав про велику вагу висвітлення подібних мотивів у пісенних новотворах, в тому числі й коломийках.

Ця тема й нині популярна в сучасних пісенних мініатюрах. Незважаючи на те, що Україна ось уже 20 років незалежна самостійна держава, чимало українців змушені шукати кращої долі за її межами. Наприкінці 90-х років в Україні знову посилилась еміграція за кордон збіднілих мешканців, особливо із західних регіонів. Тільки на цей раз дещо змінився напрям. Тепер вони мігрують в Європу – Італію, Португалію, Іспанію, Німеччину, Чехію і навіть в сусідню Польщу. Звичайно ж, це болюче питання не могло залишити байдужим найоперативніший жанр народної лірики – коломийки. Тим-то, однією з найактуальніших залишається тема виїзду українців за кордон на заробітки, що стало надзвичайно поширеним явищем в останні роки:

Виїжджаєм заробіти гроші за границю,

А пани сі тамка кішут, шо найшли дурницю [241, 200].

Основні мотиви таких пісень – важка праця за кордоном та нелегке життя на чужині:

*Поїхав і я на чехи роботу шукати,
Мене дали до кар'єру камінне рубати[241, 201].*

З іронією співається не лише про звичайних простих людей, які змушені важко працювати за кордоном, щоб вижити, а й про вчителів і директорів, що також покидають свої домівки заради покращення матеріального становища:

*Там учитель – пилорамник, вчителька – доярка,
А завгаром із колгоспу командує Ярка.
А директор із заводу так камінь лунає,
Що Ігорко з столярного за ним не встигає [241, 202].*

Володимир Гнатюк у своїй праці «Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності» до найосновніших мотивів соціально-побутових коломийок, окрім еміграції, відносив економічне становище країни. Ця тема чи не найповніше проявила себе в сучасних монострофах, де піддаються осуду підвищення цін і погіршення життя, що є результатом діяльності «народних» депутатів, а також висміюється нестабільне економічне становище в Україні, від якого так «добре» усім жити.

*Хто відумав тоти євро та й тоти доляри?
Був би спокій із гривніми, не було би й карі.
Уже м'єсо по п'ятнадцять, по три гривні цукор
А що ж має той робити, хто доляр не нюхав [241, 201].*

Окрім економічної кризи та виїзду українців за кордон, центральною і наболілою темою коломийкових новотворів постають політичні перипетії. Моментально відгукуючись на будь-які події, коломийки не можуть стояти осторонь «важливих державних питань». Особливою популярністю в наш час користуються приспівки політично-сатиричного характеру, які іноді функціонують і як засіб усної інформації:

*В цій державі добре живуть лишень депутати,
По півроку голосують – Їм ідуть зарплати [241, 200].*

Важко охопити всю різноманітність змісту коломийок: в них йдеться про все, що знаходиться в полі зору народу, все, що так чи інакше входить в його побут. Тим-то неможливо повністю описати усі тематичні групи та найважливіші мотиви, адже коломийки створювались як моментальна реакція на будь-яке суспільне явище. Проте не слід забувати про їх основне первісне призначення – приспівуватись до танцю. Адже своїм змістом та назвою ці співанки пов'язані з найулюбленішим та найпоширенішим в карпатських регіонах народним танком – коломийкою. Зрозуміло, що основне місце в змістовому наповненні коломийкових приспівок до скоку займає тема танців та музик.

*Та я іще не танцював, лише починаю,
Пустить мене до гудака, бо ганьблюся скраю.
Та я іду танцювати, рукави підкочу,
Молодиці буду брати, а дівки не хочу [254, 38].*

Заради танців ішли з дому і старі й малі, залишаючи вдома сім'ю:

*...Зачую коломийку, зачую, зачую
Через тую коломийку дома не ночую [29, 29].*

Про те, що коломийку нелегко танцювати, говорить і сам текст: «Як заграють коломийки – рухаються кості...». А в деяких піснях змальовується і характер танцю та його рухи: «Ой, дрібуча коломийка, дрібуча, дрібуча, Ой, то мі ся сподобала дівчина робуча...», «Ой легойка коломийка, легойка, легойка, Та без тої коломийки болить головоюка...» «Як заграє коломийка, варто погуляти, Чорнобриву дівчиноньку кругом обертати...» і т.д. В коломийках до танцю лаконічно, але дуже виразно, змальований буденний і святковий побут, а також деталі яскравого гуцульського одягу: гердани, тибетові хустки, капці з волочками, камізельки, вишиванки, крисані з червоною китайкою, писані ташки, дротові запаски, коралі тощо.

Численні текстові зразки коломийок вказують на музичний інструментальний супровід до танцю: скрипки (гуслі) і цимбали, дудки, флюяра, дрімби, яворова пищалка, тилинка, сопілка-вербівка та ін.

Якщо в танцювальних коломийках центральною темою постають танці та музики, то в «співаних» – не менш важливе місце займає тематична група про пісні та співи. Коломийки були вічним супутником у житті горян «від колиски до гробової дошки», тому до них звертались з любов'ю і повагою:

*Куди піду по світкові – чую співаночки,
Та не чую май файної від коломийочки.
Коломийко веселенька, коломийко наша,
Та я тебе заспіваю замість «Отченаша» [254, 5].*

Як дорогий скарб ці пісні передаються з покоління в покоління:

*Співаночки мої милі на вербу скарбую,
Та як буду умирати, людям подарую [254, 8].*

Коломийки як і інші монострофічні види народнопісенної творчості мають усталену поетику, традиційні образи-символи, постійні епітети й метафори. Композиційно коломийка будується за принципом синтаксичного повторення чи запитання. Найчастіше її тексти побудовані у формі монолога, хоча іноді трапляється й діалог:

*- Що би тобі, легінику, за співанку дати?
- Та дай мені рум'яноє личко цілувати [254, 52].*

Характерна жанрова ознака коломийки – її двопланова будова, де в першому рядку подається образ природи, а в другому – стан душі. Паралелізм в коломийках буває найрізноманітніший: це може бути як прямолінійне зіставлення, так і ускладнене, або ж тонкий психологічний паралелізм:

*Урвалася тота струна, що майтонко гула,
Віддалася тота дівка, що майфайна була [32, 17].*

Іноді двоплановість будови досягається не паралелізмом, а за допомогою антитези, але поетичне значення такого прийому залишається незмінним – першим рядком підсилити значення сказаного в другому.

Для коломийкових строф характерні традиційні зачини. Найчастіше цю роль виконує перший рядок, зміст якого не завжди пов'язаний з наступним: «*На високій полонині...*», «*Ой кувала зозуленька...*», «*Ой у моїм городочку..*», «*Ой дубику зелененький...*», «*Та я собі заспіваю...*» та ін. Лише в соціально-побутових коломийках спостерігаємо тенденцію до уникання зачинів, яка пов'язана очевидно з публіцистичним спрямуванням сучасних моностроф.

Характерна ознака мініатюрної лірики, в тому числі й коломийок – досягнена засобами мови гостра емоційність зображення. В гумористично-сатиричних монострофах головна роль належить афективній лексиці, в ліричних – зменшеним пестливим іменниковим та прикметниковим формам. Особливо багаті пестливою лексикою пісеньки відвертого залицяння та кохання. Під впливом традиційних пестливих прикметників та іменників типу *серденьтко*, *рученька*, *зозуленька*, *милесенька* набули граматично невласливої їм форми й дієслівні інфінітиви: «та як будеш любиточки», «гадаю ся женитоньки». Ці лексичні форми творять емоційну атмосферу пісні, що по суті є її головним змістом, висловлюючи почуття ніжності, ласки, симпатії тощо [249, 34].

Порівняно з іншими пісенними жанрами фольклору коломийка досить рідко послуговується епітетами. Позаяк вона дуже лаконічна, то всі описувані картини звужені до мінімуму, отож епітети вживаються тільки найбільш художньо досконалі. Поряд з постійними епітетами, характерними для системи художніх засобів народної поезії, бачимо тут нові, емоційно насажені. Пестливі епітети найчастіше використовуються в дівочих та парубочих піснях про кохання: «*У милого ротик пишний та й чорненькі очка...*», «*Ой дівчино молоденька, личко рум'янос...*», «*А мій милий*

чорнобривий на стану тоненький, вічка сиві, личко біле, губки солоденькі», «Та у мене дівчинонька мало чорнявенька, Коли на ню подивити – усе веселенька», «Ой зацвіла черешенька у вершкунку тоненька, Мого любка сподобила чілочка жовтенька...» [254, 100-150].

В коломийках жартівливого змісту з-поміж тропів найчастіше використовуються іронія, сарказм, персоніфікація, гіпербола, літота тощо. Наприклад, щоб злегка поглузувати з парубка, показати його нікчемність застосовується літота. Досить поширеним поетичним засобом в цих піснях поряд є гіпербола. Але тут вона тільки трохи підсилює настроєву тональність висловлюваного, не справляючи враження перебільшення.

Та я косив ціле літо – аж коса бриніла.

Та як випав перший сніг – нема стебла сіна [32, 35].

Іронія найчастіше застосовується у дівочих та парубочих пісеньках дражливого змісту:

Дівка коси розтріпала, прополола брови,

Коли зайде у корівник – лякає корови [254, 39].

В соціально-побутових коломийках іронія переходить в гротеск, стає дошкульною, розвінчувальною:

Наша «пані головиха» у полі не робить,

Лист на носик приліпила, по садочку ходить [254, 21].

В українських танечних монострофах присутні майже всі відомі світовій поезії стилістичні прийоми і фігури, вся різноманітність римування. Особливо широко використовується пароніміка мови – вирази й слова однакового чи дуже близького звучання, але різного змісту. Для коломийок характерна стилістична фігура паралельної мовної будови суміжних рядків (ізоколон), що надає їм певної гармонійності звучання:

Ой якби ся не хмарило, дощу би не було,

А якби ся не любили, життя би не було[215, 36].

Досить поширені в коломийках звукові, лексичні та синтаксичні анафори:

*Як я ішов до дівчини – чоботи скрипіли,
А як ішов від дівчини – ребра шелестіли.
А як ішов до дівчини – то співав, то гойкав,
А як ішов від дівчини – то плакав, то йойкав [32, 32].*

Часто трапляється навіть такий рідкісний прийом, як акромонаграма (повтор кінцевого слова одного рядка на початку другого), що є ознакою високої поетичної майстерності. Наприклад:

*Як зійдуться докупойки, – тиха розмовойка.
Тиха розмовойка, тихою водою... [32, 36]*

Однією з найхарактерніших формальних ознак коломийки – постійна жіноча рима з паралельним суміжним римуванням. Наголос в римованому слові завжди падає на передостанній склад, що іноді призводить до зміщення природних наголосів:

*Їхав милий у дорогу, мені наказував,
Щоби моє біле личко ніхто не цілував. [34, 42]*

Найчастіше коломийка виступає в дво- або чотирирядковій строфі. Така стабільна, коротка віршова форма здатна відбивати найрізноманітніший зміст. Але в процесі співу спостерігаємо циклізацію, об'єднання близьких за змістом коломийкових строф, якому часто сприяють однакові зачини. Змістове наповнення кожної в'язанки поетичних мініатюр залежить, головню, від особистого настрою співака. Найпоширенішими є суспільно-політичні та сімейно-побутові мотиви:

*Чи то люди правду кажуть, чи то ті дурнеці
Шо мужчини собі люблять чужі молодеці
Може люди й правду кажуть, чи мені здалося
Шо багато на Вкраїні гультва розвелося... [113]*

Як правило, творці коломийок відгукуються новими творами на ті суспільні події, що безпосередньо ввійшли до їх побуту, вплинули на їх долю, позаяк сам процес творення нових коломийок йде постійно й без зупину.

У пісенному розмаїтті народної творчості України коломийки віддавна були одним із найпопулярніших жанрів. Розвиток цього жанру забезпечується активним процесом творення і функціонування в багатьох регіонах, а відтак коломийка заслуговує на визнання її «загальноукраїнським фольклорним явищем».

2.2 Краков'яки

Такою ж популярністю, яку на Бойківщині та Гуцульщині має коломийка, на Лемківщині користується *краков'як*. Подібно до коломийок, лемківські краков'яки теж мають характерну сталу будову. Ця поетична форма, що складається з двох дванадцятискладових віршів з будовою строфи 2(6+6), під тією ж назвою поширена також у словацькому та польському пісенному репертуарі. Зважаючи на обмежений ареал поширення і значну подібність з аналогічними різновидами танечних моностроф слов'янської лірики, українські краков'яки в пісенних збірниках майже не публікувались. Лише зрідка можна натрапити на тексти краков'яків у рубриці пісень, запозичених від сусідніх народів. Немає також і окремих монографічних досліджень цього жанрового різновиду в українській фольклористиці. Та все ж, лемківські краков'яки не могли не потрапити в поле зору дослідників та збирачів українських скочних моностроф. Зокрема, Володимир Гнатюк, окрім коломийок та козачків, чимало уваги приділяє краков'якам, які утворилися під впливом однойменних жанрів сусідніх народів. На думку дослідника, лемківський краков'як нічим не відрізняється від польського та словацького, проте в українській танечній пісенності він менш поширений за інші різновиди. Причину цього фольклорист вбачає у способі творення краков'якових строф, що відбувається за аналогією до польського жанру, тому «для нашої мови він дещо заважкий» [67, 167]. В Україні цей пісенний різновид найбільш поширений між галицькими та угорськими лемками, хоча побутує він і в інших регіонах, але під різними територіальними номінаціями: співанка, співаночка, приспівочка, дрібушка, дріботушка, походи тощо. Однак в українській фольклористиці *краков'як* визначають як вузькорегіональний жанровий різновид танечних пісень, що приспівується до

однойменного танцю, характеризується жвавим скочним ритмом і специфічною складоритмічною будовою.

Тісний зв'язок мелодій краков'яків із танковим ритмом підтверджує належність їх до розряду танечних моностроф. На користь цього свідчить також наявність спільних жанрових властивостей з іншими різновидами танцювальної пісенності – коломийками, шумками, частівками, козачками тощо. Зокрема, їх об'єднує те, що одна строфа може виконуватись як окрема пісня, а може й поєднуватись по дві-три й більше у в'язанки за асоціацією мотивів у співака [135, 41]. Окрім танцювальної основи, лаконізму, тематичного розмаїття та функціонального призначення, споріднює ці пісні також стабільність ритмічної будови. Подібно до популярності коломийкового розміру, вірш краков'яка (6+6) в регіонах побутування цього жанру також належить до найбільш поширених поетичних форм як для коротких приспівків, так і для довгих ліричних пісень. На думку Філарета Колеси, це свідчить про тенденцію до уніфікації ритмічних форм у пісенних новотворах [135, 41].

Зауважимо, що характеристика краков'яків, як різновиду танечних пісень в наукових студіях часто подається у порівнянні з коломийкою. Компаративістичний аналіз цих жанрів присутній у працях Володимира Гнатюка, Миколи Сумцова, Жеготи Паулі, Вацлава Залеського та ін. Користуючись текстовою подібністю пісенних різновидів, польські дослідники акцентували на їх спорідненості. Водночас українські фольклористи, з метою заперечити цю думку, наголошували на відмінних рисах краков'яків і коломийок. До таких належить насамперед зовнішня форма краков'яків, більшість з яких складається із чотирьох, або шести строф, часто трапляються семи та одинадцятирядкові тексти. Домінуючий розмір – шестискладовий, зрідка восьмискладовий. За змістом краков'яки дуже схожі з коломийками, в них є ті ж побутові мотиви, але з різним забарвленням. Окрім того, в текстових зразках краков'яків набагато більше

морально-дидактичних зауваг і немає таких яскравих образів, як у коломийок [210, 5].

Чимало дослідників намагались виводити генезу нашої коломийки від польського краков'яка. Проте досить аргументовано цю гіпотезу заперечили у своїх працях Володимир Гнатюк, Микола Сумцов, Філарет Колесса, Наталія Шумада, Олексій Дей та ін. Більшість вчених вважають ці жанри цілком самостійними, як і російську частушку. Але те, що польський краков'як вплинув на розвиток української танцювальної пісенності, сумнівів не викликає, адже під його впливом виник лемківський однойменний жанр. На основі формальних ознак генетичну незалежність коломийки від краков'яка відстоювали у своїх працях Микола Сумцов та Володимир Гнатюк. Коломийка складається з чотирнадцяти складів і двох строф, а краков'як – шестискладовий або восьмискладовий і має, зазвичай, чотири і п'ять строф, часто сім і одинадцять. Таку пісенну форму пояснюють не дуже швидким ритмом самого танцю-краков'яка, до якого приспівується пісня довша виконанням в порівнянні з коломийкою. Окрім зовнішньої будови, відрізняється й функціональне призначення: коломийку співають скрізь і завжди, а краков'як лише за певних обставин. А відтак, дещо відмінна й тематика – краков'як порівняно з коломийками бідніший як за змістом, так і за поетичними образами.

Однак, польські фольклористи намагались піднести краков'як на рівень тієї художньої досконалості, яка властива коломийкам. Звичайно ж у них є спільні риси – обидва жанри характеризуються скочним ритмом виконання та сталою ритмічною формою, позаяк належать до розряду танечних приспівок. Їх виконують до однойменних танців, хоча самі ж танці (коломийка і краков'як) дуже відрізняються між собою. Назви цих пісень, пов'язаних перш за все з танцями, виводять з топонімів населених пунктів, в яких вони побутують (Коломії та Кракова). Хоча щодо походження

«коломийки» цю теорію не варто однозначно приймати, швидше за все вона виникла за аналогією до тлумачення назви польського краков'яка.

Ще однією спільною рисою є «епіграфічна зв'язкість» (Ф.Колесса) або ж «короткість» (В.Гнатюк), тобто можливість одній строфі виконуватись як самостійній пісні. Проте вже Вацлав Залеський, порівнюючи краков'яки з коломийками, не міг не помітити значних відмінностей між ними. На його думку розбіжності цих жанрових різновидів танцювальної пісенності полягають, насамперед, в мелодіях. Характери мелодій – дуже різні: краков'як завжди виконується на веселу ноту, і таких нот є багато, а коломийка – на один і той же мотив [67, 163]. Відмінним можна вважати і настроєвий діапазон змісту. Зокрема, краков'якам властивий гумористичний, розважальний характер, тоді як коломийки, на думку Вацлава з Олеська, – серйозні та ліричні. Однак, в цьому важко погодитись з дослідником, який вочевидь брав до уваги текстові зразки «жіночих», тобто «співаних коломийок», що відзначаються ліричним характером. Якщо ж послухати чоловічі жартівливі коломийки до танцю, то здається, що й не всі краков'яки так майстерно оперують засобами комічного. Загалом настроєва тональність українських танечних моностроф надзвичайно багата і різноманітна.

Чимало між коломийками і краков'яками спільних жанрових властивостей: повтори, суміжне римування та жіноча рима, лаконізм, широкий тематичний діапазон, незліченна кількість текстових зразків, різноманітне функціональне призначення, оперативність тощо.

У пісенних текстах краков'як, як і коломийку часто уособлюють, а тому він іноді виступає головним персонажем моностроф:

*Краков'яче бідний, бідний,
Не женився нігди, нігди,
А на старість мусив, мусив,
Його кашель крепко дусив [215, 633].*

Основна жанрова характеристика краков'яків, що споріднює їх із коломийками – тематичне розмаїття. З-поміж численних мотивів варто виділити кілька основних тематичних груп. Центральне місце в змісті краков'яків, як танечних приспівок, займають танці й музики. Приспівуючи до танцю, жваві запальні танцюристи веселими пісеньками звертаються до музик з проханням заграти та розвеселити:

*Музико, грай же ми з вечора до рана,
Бо ми сі дівчина до танцю надала.
Заграйте, музики, злегойка, злегойка,
Бо моя милейка на крижі слабойка [215, 635].*

Почувши музику азартні співаки-танцюристи відразу ідуть в пляс, і жартівливими співанками водночас запрошують до танцю інших:

*Танцюйте, паробци, най дівки не стоять,
Най сі старі баби на танец не строят [215, 636].*

Про музичний супровід краков'яків свідчать численні звертання до інструментів, які часто виступають традиційними зачинами: «*Пискай же мі, пискай, пискалочко нова, Бо як ти не будеш, буде яворова.*», «*Моя пищалочко о дванадцять дірок...*», «*Задудай, дудачу, на моім шалашу...*» і т.д.

Однак зміст цих співанок не обмежується танковими приспівками: в них, як і в коломийках, за влучним висловом Філарета Колеси, «голосним відгомонам відбиваються усі переживання селян, всі подробиці його побуту» [134, 106]. Подібно до ліричних пісень основна кількість краков'яків – це пісні про кохання. Але, зважаючи на скочний ритм та веселу тональність, любовні краков'яки змальовують насамперед смішні моменти у стосунках закоханих.

*– Мій милий фраїру, я тобі не віру,
жеби-сь ти мя любіл, як я ся встарію
– Фраїречко моя, можеш мі вірити,
Же я тя на старість не буду любити [215, 647].*

Така діалогічна форма постала як наслідок переспівів дражливими співанками між молоддю на дозвіллі. Як і більшість ліричних пісень, краков'яки про кохання можна поділити залежно від суб'єкта виконання на дівочі та парубочі. На відміну від жіночих ліричних коломийок тут переважають чоловічі та парубочі тексти:

*Ані-м си не виспал, ані-м нич не зискал,
Тільки мого зиску, що-м достал по писку [215, 649].*

Часто в цих піснях тема кохання поєднується із мотивом соціальної та вікової нерівності, ще частіше з темою горілки. За допомогою різноманітних засобів гумору в краков'яках висміюються легковажні парубки-гультаї:

*Горівоньку пив би-м, тютюнець куриє би-м.
Дівчиноньку ладну собі полюбив би-м [215, 640].*

Окрім пісень про кохання й залицяння існує чимало родинно-побутових краков'яків, що змальовують сімейний побут, стосунки з кумами, сусідами, взаємовідносини між чоловіком та жінкою, дідом та бабою, батьками та дітьми, невісткою і свекрухою:

*Ой жеби я знала, котра моя свекра,
Одвезла би я ї на візку до некла [215, 638].*

В лемківських коротких співанках присутні й соціальні мотиви: не обминають вони суспільних та економічних відносин, зубожіння селян, еміграції та політичних проблем. Але на відміну від коломийок, які зображають той чи інший соціальний побут в хронологічному висвітленні з усіма подробицями, краков'яки акцентують на соціальній нерівності, глузуючи з панів, чиновників, політиків та інших представників влади.

*А в нашого пана зелені фіранки
Пана нема дома, пішов до коханки [215, 638].*

Художні особливості краков'яків нічим не відрізняються від поетики коломийок. Серед тропів найчастіше трапляються порівняння, пестливі епітети та метафори, і звичайно ж, усі засоби комічного. Типовими

композиційно-стильовими елементами є риторичні звертання та діалогічні конструкції. Найприкметнішою стилістичною рисою краков'яків, як і більшості танцювальних пісень, є двопланова будова. Паралелізм зустрічається тут у всіх можливих проявах, найчастіше психологічний:

Не рубай, не стинай, най ся зеленіє,

Дай покой дівчатку, най ся червоніє [216, 638].

Зауважимо, що споріднює краков'яки з коломийками також регіон їх побутування (західноукраїнські території) та стабільність ритмічної основи. Як уже зазначалось, темпоритм краков'яка визначається дванадцятискладовою строфою з розміром 2(6+6), ареал поширення якої виходить далеко за межі побутування цього різновиду танцювальної пісенності. Відтак, сама номінація «краков'як» подібно до «коломийки» часто застосовується на позначення однієї із найпопулярніших ритмічних форм народної пісенності.

2.3. Шумки

З-поміж різноманітних жанрових різновидів танцювальної поезії вже на сторінках перших пісенних збірників української народної творчості поряд з коломийками друкувались *шумки*. Зокрема Іван Колесса у своїй етнографічній збірці «Галицько-руські народні пісні з мелодіями» подає численну кількість шумкових строф і мелодії до них, записаних на Покутті у селі Ходовичі. У його збірнику натрапляємо на таке визначення цього пісенного виду: шумка (з польського – ягілка) – жартівлива танцювальна пісня у західних областях України та Польщі або танцювка до танцю, окремий танець, що за темпом тяжіє до коломийок [129, 43]. Таким чином, *шумка* подається як регіональний різновид українських танечних моностроф. Цей пісенний вид близький за характером до козачка і виконується як приспівка до танцю в супроводі музики. За змістом – це жартівливі гумористичні пісеньки з танковим ритмом. На відміну від коломийки, шумкові строфи рідко сполучаються в одну в'язанку, найчастіше вони виконуються по одній, по дві строфи. Відтак, шумки – це короткі (одна або дві строфи) пісні у музичному розмірі 2/4 з характерною чотирирядковою строфою, кожен рядок якої, як правило, складається з 8 складів із цезурою та побудований за схемою 4(4+4). Трапляються й дещо видозмінені варіанти шумкової ритмобудови.

Поетичну форму шумки вважають однією із найдавніших в народній і в професійній поезії. Досить часто її використовував у своїй творчості Тарас Шевченко, зокрема у поемі «Гайдамаки» натрапляємо на текст відомої танечної приспівки з шумковою будовою:

Отак чини, як я чиню:

Люблю дочку абичию

*Хоч попову, хоч дякову,
Хоч хорошу мужикову [243, 96].*

Давнє існування цієї пісенної форми, на думку Філарета Колесси, засвідчують також старі записи XVIII ст.[135, 93]

Генетичні корені шумки слід шукати в обрядовій ліриці, зокрема у веснянках, які супроводжувались танцювальними рухами. У назві, як і в змісті пісень, збереглися відголоски обряду «закликання шуму», тому для них характерне використання звуконаслідування та алітерації:

*І шумить, і гуде,
Дрібний дощик іде,
А хто ж мене молодую
Та й додому поведе?[109]*

Відірвавшись від обрядової основи, шумки урізноманітнилися за змістом, але зберегли свій специфічний танцювальний ритм. Тематика їх рідко виходить поза сферу родинного побуту. Як правило, це жартівливі сатиричні пісні про кохання, невдале побачення, залицання кума до куми, родинні перипетії і т. п. Події розгортаються в колі тих самих персонажів (селянської родини, подруг, сусідів, кумів) і пов'язані із показом світлих сторін побуту – перші зустрічі й залицання, щасливе кохання і шлюб, сімейна злагода, розваги молодих, радість життя тощо. В мотивах шумок відчутний оптимістичний характер і багата на гумор вдача українського народу. Об'єктом їх змалювання постають людські відносини, вчинки, риси характерів та поведінки, які вимагають передусім гумористичного чи сатиричного зображення. Смішне в цьому пісенному різновиді має широкий діапазон – від легкого безтурботного розважання до нищівного картання і знущання [94, 21]. Мабуть саме тому їх досить часто відносять до жартівливих ліричних пісень.

У передмові до своєї праці Іван Колесса подає стисло характеристику цих приспівок: «гумор, вдатність, часом і гірка сатира в змісті, але легкість у

формі – то загальні прикмети шумки. Шумки співає тільки молодіж, звичайно в товаристві на празниках і вечорницях серед загального веселого настрою, при танцю і музиці» [129, 45]. Пісенні тексти шумок дослідник згрупував у такі ж тематичні цикли, як і коломийки, що свідчить про їх спорідненість.

Найчисельнішу групу становлять шумкові строфи з любовними мотивами, яким, на відміну від коломийок, завжди властива гумористично-сатирична настроєвість:

*Сама собі дивуюся,
що з горбатим кохаюся,
Він горбатий, а я крива,
він ліг спати – я го вкрила [129, 197].*

Як і в коломийках, значне місце в тематичному діапазоні шумок займають твори про типові вади чоловіків та жінок, парубків та дівчат. Обмінюючись на дозвіллі пісенними дотепами, молодь кепкує над легковажністю, нескромністю, дурістю, язикатістю, недолугістю; викликають сміх недоречні залицяння, комічні освідчення, непорозуміння, безглузді суперечки між парубками, між хлопцем і дівчиною, всілякі принаджування й частування, занадто відверті любовщі, парадоксальні ситуації тощо.

*Ой любив я дівчат сорок,
А молодиць триста,
Тай ще в бозі є надія,
Душа моя чиста [108].*

Дражливими дотинками-шумками переспівувались між собою хлопці та дівчата, тому більшість текстів звернені саме до них:

*Ти, дівчино, повідж правду,
Най я собі інчу знайду,
Най сі світа не торочу,
Най я люблю, котру схочу [129, 76].*

*Як ти їхав, то я спала
Як ти свиснув, то я встала
Забулася запитати
Чого свиснув коло хати [38].*

Особливою дотепністю характеризуються сімейно-побутові приспівки, зокрема тексти, сюжетом яких виступають взаємовідносини між кумами. В піснях цієї групи колоритно змальовуються зустрічі й залицяння кума до куми; тут пускаються в хід подарунки, компліменти і образні натяки, відверті підмовляння на гріх, висміюються прикрі непорозуміння між жінками-кумами, між кумом-перелюбником і не завжди вірною своєму чоловікові кумою.

Чималу групу жартівливих моностроф становлять шумки про діда й бабу, які постають перед нами в найрізноманітніших образах та комічних ситуаціях:

*Колисала баба діда
Од поранка до обіда
А дід бабці купив капці,
Курти були: втяв їй пальці [143, 91]!*

Споріднює шумки з коломийками наявність в них ліричного струменю, що характерно, в основному, для дівочих приспівок.

Загалом, же для шумок, як і більшості танечних пісень, властивий жартівливий характер зображення. Одним із найпоширеніших виражально-зображальних прийомів гумору і сатири виступають протиставлення героїв пісень на віковій (молода і старий, молодий і стара), соціальній (бідна і багатий чи навпаки), родинній (жінка своя і чужа, сусідка, жінка і кума), професійній (музика, жнець, швець, писар, тракторист і т. д.) та емоційній основі (любий і нелюб). При цьому позитивний образ відтворюється ідеально й нерідко величально, а негативний – засобом гротескного портрета і

сатиричної характеристики. Останнє стосується насамперед соціально негативних фольклорних типів – багатіїв, попів, шинкарів тощо.

Різноманітні тематикою і змістом жартівливі шумки мають свої характерні композиційні та художні прийоми і своєрідні мелодії. Найтиповіші форми викладу змісту – діалогічна, самоповідальна та комбінована (діалог з описом). Діалогічна будова шумкових строф очевидно бере свої початки від обрядово-ігрової та хороводної поезії. Пісенні перекори та жарти між парубками та дівчатами сприяли виробленню приспівок діалогічної структури. Відтак, багато шумкових строф побудовані у вигляді діалогу між хлопцем та дівчиною:

- Гей, козаче, гуляй, гуляй!

Но ся до мна не притуляй.

- Шо то в мене за гуляння,

Коли нема притуляння[143, 91]

Водночас, монологічна форма викладу змісту є однією із найпоширеніших в монострофічній поезії і часто функціонує як засіб своєрідного самовизнання та самовикриття негативних рис.

Мене мати біла-біла

Шоб я хлопців не любила.

А я седу переплачу

Люблю хлопців, де побачу[38, 334]

Лаконічна форма шумки вимагає стабільності художньо-виражальних засобів і значного смислового навантаження тропу. Постійними компонентами пісенних моностроф виступають метафора та порівняння. Прикметно, що у парубочих текстах ці порівняння, залежно від призначення, мають викривально-іронічне забарвлення:

Ой дівчино, дівчинонько,

Яка ж ти гарненька –

Очі рабі, як у жаби

Сама молоденька. [38, 140]

Важливу роль у досягненні комізму відіграють такі засоби і стилістичні прийоми, як контрастування, антитеза, гіпербола, зіставлення, порівняння, гротеск, паралелізми та численні повтори:

Ти то, ти то сміялася –

Ти то, ти то попалася.

Ти то, ти то реготіла –

Ти за мене не хотіла [38, 318].

Загалом же, система художньо-стилістичних засобів шумок, як і жанру танечних пісень вцілому, – досить яскрава і різноманітна. Багатство поетики пісенних моностроф, поєднання ліричності з гумором, її композиційні, стилістичні та евфонічні риси завжди виділяли цей жанр з-поміж інших пісенних видів. Однак, на відміну від краков'яка, козачка та коломийки, шумка як самостійна форма танцю не існує – її пританцювують до співу [79, 55].

Ритмічна форма шумки визначається чотирирядковою строфою з розміром 4+4, який дуже близький до козачкової ритмоструктури – 4+3. В результаті структурної та змістової подібності більшість текстових зразків шумок часто потрапляли до гопачкових та козачкових строф. До того ж, шумку постійно ототожнюють з іншими регіональними різновидами Західної України – карічкою, шалалайкою, талайкою тощо. Відтак, за винятком перших народнопісенних збірників, шумки, не виділялись як окремий пісенний різновид, а тому лишались поза увагою дослідників.

2.4. Гопачки

Гопачки, або гопачи – ще один різновид танечних пісень, які виконуються до однойменного танцю. Гопак з традиційних українських танців найпопулярніший, це візитна картка української народної хореографії. Назва його, вочевидь, походить від оклику «Гоп» під час виконання танцю та дієслова «гопати». Раніше гопак, який народився серед запорожців, виконували тільки чоловіки. Тепер, залишаючись чоловічим танцем, він виконується як парний, масовий, змішаний танець з необмеженою кількістю виконавців. Характер гопака часто змінюється залежно від дії та побудови хореографічних епізодів. Музика може звучати мужньо й героїчно, або радісно та ніжно – залежно від того які риси характеру людини передають рухи танцю [79, 51].

Оскільки гопак – це козацький танець, то й приспівки до нього виникли в козацькому середовищі, і співались здебільшого чоловіками під відповідні мелодії. Текстові зразки гопачкових моностроф, змальовуючи сильні почуття і сміливі вчинки, щирі і відверті характери, відбивають своїм змістом військовий спосіб життя козаків [144, 112].

Жвавий, енергійний, запальний танець має безпосередній вплив на характер змісту, тематику та ідейно-художню специфіку пісень-гопачків. В танечних приспівках обов'язково якимось чином буде опис самого танцю, тому в текстах часто зустрічаємо вигуки «гей», «гоп», «їх», «ах», «чук», які виконуються під час стрибків та присідань, характерних для танцю-гопака: «*Гоп, гоп! Якби виріс, був би хлоп!*», «*Гоп, цуп! Штири баби, один зуб!*», «*Гоп, чук, баранчук! Шапка на кілочку. Пропив батько шаровари, А мати – сорочку*» [93, 140].

Основна тема гопачків – танці й музики. В жартівливих монострофах змальовується характер танцю, під час якого вони виникли, а відтак, зміст і

настроєва тональність текстів передає запальну веселу атмосферу молодіжних гулянок і забав:

*Пішов би я танцювати –
Волоки порвуться,
Сермяжина по коліна –
Дівчата сміються[215, 137].*

Для точнішої передачі енергійного та веселого характеру танцю об'єктом оспівування у гопачках часто постає окрема деталь побуту, одягу чи взуття:

*Ой гоп, штани лоп,
Калоші діряві,
За те мене дівки люблять,
Що я кучерявий [215, 140].*

Танечні монострофи – це зазвичай, жартівливі приспівки дражливого характеру, якими переспівуються між собою танцюристи:

*– Ти дівчино біла, де красу поділа?
– З хлопцями гуляла, красу потеряла. [38, 88]*

Та найчастіше короткими імпровізованими пісеньками під час танцю залицяються парубки до дівчат, або ж навпаки. Темою для дотінок як з одного, так і з іншого боку служать різноманітні людські вади окрім фізичних. Зокрема, піддаються кпинам лінивці, пихаті, гонорові, безгосподарні чоловіки та жінки, п'яниці та гультяї.

*Біда мені з таким мужом,
Що він в'яже штани гузом.
Чом не в'яже петельками
Чом бігає за дівками?[38, 226]*

Як і в будь-яких жанрах ліричних пісень, в гопачках значне місце займають родинно-побутові теми: стосунки між чоловіком та жінкою,

батьками й дітьми, з сусідами та кумами. Окрему і досить чисельну групу становлять жартівливі тексти про взаємовідносини діда й баби:

*Пішов дід по гриби,
Баба – по суніці.
Прийшов дід без штанів
Баба - без спідниці [38, 344].*

Для гопачків родинно-побутової тематики властива гумористична тональність та найрізноманітніші мотиви – від забав та походеньок до соціально-побутових конфліктів. Чимало з них мають дошкульний, а іноді й непристойний характер:

*Стара баба й умирала,
Питаласі пона:
Чи мож буде на тім світі
Лігати під хлопа? [229, 200]*

Незважаючи на широкий тематичний діапазон гопачкових строф, Олексій Дей вважає, що тема тут виконує другорядну роль, а на високий рівень поезії та мистецтва підносить їх звукове оформлення. Адже відомо, що танечні монострофи відзначаються надзвичайно багатим евфонічним забарвленням, про що свідчать різноманітні вигуки, асонанси та алітерації. Найтиповіша ознака евфоніки цього жанру – звуконаслідування музичних інструментів («*Ой, тіта, тіта, тіта, коли б мені як до літа...*», «*Тидри, тидри, тидри-тана, чого ходиш задрипана...*», «*Ой дуду, ой дуду, вродилася на біду...*», «*Ой ти, діду, бабин, бабин, бодай тебе перун забив...*» і т.д.).

Як і більшість пісень «до скоку» гопачки характеризуються наявністю сталої поетики. Оскільки художні особливості майже не відрізняються від стилістичних засобів шумок та коломийок – не будемо детально зупинятися на висвітленні стилістичних рис гопачкових текстів.

Визначальною жанровою ознакою гопачків, як різновиду танечних моностроф, виступає їх складоритмічна будова. В основі ритміки лежить

анapest (трискладова стопа з наголосом на третьому складі). За зовнішньою формою – це чотирирядкові, іноді шести- і восьмискладові жартівливі пісеньки з будовою (4+3)⁴. Трапляються також модифікації: 4(4+4), 4(3+3), 2(4+4)(4+3), (4+3)(3+3) та ін. Постійної стабільності розміру немає, проте переважає тринадцятискладовий козачковий вірш.

Близькі за змістом та ритмомелодикою до гопачків тропакі. «Тропак» (від давньоруського «тропати» – тупати ногами) – це народний побутовий танець, що за своїм стилем та характером схожий на гопак. В тропаку, як і в гопаку та козачку, виконуються одні і ті ж хореографічні рухи, але характер виконання в них різний. Сам танець-тропак не дійшов до нас, однак збереглась назва руху – тропак [79, 51]. Характер виконання деяких рухів танцю часто відбиває текст приспівки до нього:

*Туп-туп ноженьками,
Цок, цок підківками,
Гоп-чук-га, тропака,
Бо я зроду така!
Ой, піду я на музики,
Бо дав батько п'ятака,
Закружуся я набоки
Та вдарю я тропака[215, 122].*

Тропак – це старовинний гуцульський танець тропат, мелодії до якого записав Микола Колесса на початку ХХст. На Закарпатті існує регіональний відповідник цьому танцю – тропотянка [65, 138]. Поширений він і в інших регіонах України. Зокрема, про побутування тропака на Волині та Поліссі свідчить текст приспівки до нього, записаний тут ще Пантелеймоном Кулішем:

*Бийте, дівки, тропака.
Не жалійте лаптів,
Бо як ції поб'єте,*

*Батько нові поплете;
Матка кучі надере,
Брат обори пов'є [215. 129].*

Як видно з поетичних текстів, танець цей сольний і виконується в основному дівчатами. Саме сольний характер надає йому чарівності, невимушеності, імпровізації, а дівоче (жіноче) виконання приспівок до тропака зближує їх швидше з козачками, аніж з гопачками.

2.5 Козачки

Козачки – це короткі жартівливого змісту приспівки до однойменного танцю, що можуть виконуватись і поза ним як окрема пісенька під час різноманітних масових гулянь, родинних та обрядових свят і весіль.

Танцювальні рухи характерні для «Гопака», «Козачка» та «Метелиці» становлять основу танців Центральної України і визначають головні національні риси танцювального мистецтва. Одним із найпоширеніших українських танців вважають козак (козачок), що користується не меншою популярністю за гопака. Мабуть через їх подібність пісні до цих танців часто ототожнюють або об'єднують в один жанровий різновид. Назву танцю дослідник української народної хореографії Андрій Гуменюк пов'язує з життям козаків-воїнів [79, 53]. Однак, побутує й інша версія про походження назви від слова «козачок» (хлопчик на побігеньках у багатого козака, пана). Відомо, що поява цього танцю відноситься до кінця XVI-го – початку XVII ст. – часу виникнення українського лялькового видовища та вертепу, у другій частині якого головна дійова особа – козак-запорожець, що вміє грати на бандурі та завзято танцювати.

Відомо, що характер танцю часто диктує настроєву тональність і зміст пісень, що приспівуються до нього. Відтак, при з'ясуванні жанрової специфіки танечних моностроф слід зважати передусім на сам танець. Темп козачкових танців дуже швидкий, відповідно і ритм приспівок – жвавий, запальний та енергійний. Виконується козачок парами у масових танцювальних композиціях, більше танцюється дівчатами, на відміну від сольного чоловічого гопака. В порівнянні з пісенними мелодіями гопачків козачки відзначаються прискоренішим ритмічнішим темпом. З хореографічного боку козачок має багато спільного з гопаком, однак провідна роль тут належить жіночій групі при активній чоловічій участі [79,

53]. Зважаючи на провідну жіночу партію в танці, в текстових зразках приспівок до козачків головним персонажем почасти виступає жінка («*Ой дівчино-дівчинонько...*», «*Дівчино моя, переяславко...*», «*Була собі Маруся, полюбила Петруся...*», «*Кучерява Катерина чіплялася до Мартина...*», «*Чим я в мужа не жона, чим не господиня...*», «*Пішла баба на базар...*», «*Ой Тетяна, Тетяна...*», «*А Марія вареники чине...*», «*Любив козак Олену...*», «*Я за Гандзю рубля дав...*», «*Танцювало дві Юстині...*» і т.д.).

Пісні до козака, як і сам танець, виконувались переважно в музичному супроводі бандури, скрипки, сопілки, бубна тощо. Про це свідчать різноманітні звуконаслідувальні засоби та деякі тексти козачків: «*На вулиці скрипка й бас – пусти мамо, хоть на час...*», «*На вулиці дудка грає...*», «*Тири-тири скрипочка...*».

Як і більшість танечних моностроф, козачки мають монологічну форму викладу. Проте нерідко трапляються тут діалоги між дівчатами й парубками, які намагаються покепкувати один з одного:

– *Дівчиночко моя любя,
Чого в тебе крива губа?
– Я на хлопців дивилася,
В мене губа скривилася [38, 319].*

Така діалогічна будова пісень-козачків носить певний відбиток самого танцю, що на думку Анатолія Іваницького має вигляд «спілкування в рухах мужчин і жінок» [119, 47].

Козачки вважаються найпопулярнішим різновидом танечних приспівок до побутових танців, які ще не втратили свого основного первісного призначення. А відтак, центральне місце в тематичному діапазоні займають танці й музики. Ці пісні сповнені нестримного потягу до танцю, музики й дозвілля; в них жартома змальовуються й турботи, пов'язані із забавами й гулянками. Очевидно, що основними творцями та виконавцями цих моностроф є самі танцюристи. Імпровізуючи під час танцю, вони оспівують в

найрізноманітніших відтінках та образах якусь маленьку буденну деталь. Як правило, це черевики, чоботи, закаблуки, халяви, штани, спідниці, тощо: «*Черевички з китаєчки, закаблуки з бабака...*», «*Ой, гоп черевиченьки червонії невеличенькі...*», «*В мене штани дубові, А калоші – вербові...*» і т.д.

Найбільше пісень цієї тематики звернені до музик. Як і сам характер танцю-козачка, ці звертання бувають дуже різноманітні: то звертаються лагідно з проханням заграли й розвеселити («*Ой заграйте, музики, піддайте охоти...*»), то погрожують жартома («*Як ти граєш, так я йду, Так я тобі заплачу...*»), то заманюють музикантів різноманітними обіцянками («*Грайте музики, За цін, за великий, За капиці нові, За чорнії брови.*»), а іноді й взагалі в їхню адресу звучать досить дошкульні жарти й глузування.

Чимало пісень, присвячених танцям і музикам, мають розгорнений сюжет («*Танцювала Романиха з Романом...*», «*Танцювала ріпа з маком*», «*Дудка в дудки ночував*» та ін.). Наявність таких пісенних текстів, на думку Олексія Дея, свідчить про питому вагу цієї тематики в народній поезії [93, 24].

Звичайно ж ця тема переплітається з іншою, не менш важливою – кохання й залицяння. Козачкові монострофи з подібними мотивами можна поділити на парубочі та дівочі. Любовні пісеньки оспівують стосунки закоханих в усіх проявах, жартома змальовуючи комічні ситуації:

*Ти думаєш, милейкий,
Шо ти в мене однейкий.
Ой у мене пув копи
Таких дурнів, як і ти [38, 86].*

З легкою іронією оспівуються несміливі парубочі залицяння, нестримне бажання дівчат знайти пару та вийти заміж. Часто в дівочих приспівках вимальовується образ майбутнього чоловіка, позаяк немало уваги приділено зовнішньому вигляду, який неодноразово постає центром насмішок в козачках. Для дошкульної характеристики послуговуються

різноманітними порівняннями та епітетами: «В тебе стан, як у баби, в тебе очі, як у жаби, в тебе вуса, як у рака, сам паршивий, як собака», «Ой дівчина задзюбана, а сорочка вишивана, спідничина в штири півки – до роботи нема дівки » [215, 315].

Водночас веселими дотинками підсміюються над рисами характеру та необдуманими вчинками. Піддаються кпинам, насамперед, лінощі, чванливість, гультяйство, пияцтво, перелюбство та легковажність:

*Била мене мати зранку,
Що порвали хлопці дранку,
А я сіла та й латаю
Та й на хлопців поглядаю [215, 315].*

В парубочих співанках ця тема часто набуває непристойного характеру.

*Ой чия ж то дівчинька
Вилізла на хату?
Розставила руки й ноги,
Подивіться, тату? [16, 13]*

Не обминають козачки і родинного побуту, який уособлюють в собі чоловік та жінка, дід і баба, кум і кума, зять і теща, свекруха й невістка тощо. Сімейно-побутовим приспівкам до танцю, зазвичай, властиві негативні мотиви: подружня невірність, непорозуміння й сварки, вікова або соціальна нерівність тощо. Чоловіки змальовані тут в образі ледачих, безгосподарних хазяїв («Била жінка чоловіка...»), в образі п'яниці та гультя («А мій милий як жучок, як жучок: Занадився до чужих жіночок...»), або ж дурнуватою чоловіка («Через сад виноград..»). Не менш дошкульним глузуванням піддаються і жінки, особливо висміюють легковажних («Ходжу, ходжу коло хати, та не ляжу сама спати...», «Кучерявий мельник завів мене в терник...» [215, 420]), неохайних, лінивих та вередливих («Чи я в мужа не жона, чи не господиня? Сім день хати не мела, сміття не носила...»[215, 404]) тощо. З особливим гумором також змальовані стосунки кума й куми, їхні

непристойні бажання й потаємні зустрічі («Кум кумі рад, повів її в виноград...»), «...Кум до куми босо чеше, а чоботи в руках несе» [215, 424]).

Величезний текстовий масив, моментальна реакція на будь-які події та здатність до імпровізації унеможлиблює завдання виділити усі тематичні групи. Одна із спроб класифікувати козачкові приспівки за тематикою належить упорядникам збірки танцювальних пісень. Олексій Дей систематизував козачкові та гопачкові тексти за такими мотивами: танці, музики, гулянки; парубочі та дівочі, куди входять пісні про кохання й залицяння, женихання, сватання, подарунки, пригощання, побачення і звичайно ж взаємні насміхи та жарти; жіночі та чоловічі про родинне життя та подружню зраду; діди і баби; кум і кума. Більшість же дослідників, вважаючи танечні приспівки, в тому числі й козачки, ліричними піснями, виділяли в їх тематичному діапазоні дві основні групи: родинно-побутову та соціально-побутову.

Для козачків, як пісень до танцю, характерна монострофічна словесно-музична будова. Лаконічна форма не дає простору для зображення за допомогою комбінування різних поетичних засобів, тому малюнок здійснюється якимось одним прийомом: епітетом, порівнянням, метафорою, гіперболою, літотою чи іронією. Важливою рисою поезики пісенних моностроф є домінуюча роль деталі, яка за методом зображення буває реалістичною або натуралістичною з гумористичним чи сатиричним освітленням. Характеристики людей і явищ тут настільки узагальнені і конкретні, що створюють чітке враження про певну людську рису чи життєву ситуацію. Ґрунтуючись на одній деталі чи окремому життєвому епізоді, усі жанрові різновиди танечних пісень відзначаються великою стильовою і композиційною різноманітністю. Типовими композиційно-стилістичними формами козачкових моностроф, співзвучними жвавій динаміці танкової музики, є риторичні звертання та діалоги. Вони апелюють до найрізноманітніших осіб – до коханої та коханого («Ой дівчино,

дівчинонько...», «Ой ти, гарний Семене...»), до музик та музичних інструментів («Ой музико, музиченько...»), до матері та батька («Ой, мамуню моя, а я дочка твоя...»), до чоловіка й жінки («Чого мила губи дмеш...», «Чоловіченьку, мій, моя вишенько...»), до діда й баби («Ой, діду, діду з сивою бородою...»), кума й куми («Прийди, прийди мій, кумочку...»), чарки й горілки («Ой чарочка гарна, горілочка добра...») тощо.

Пісні до козачків мають свою сталу ритмічну будову – це чотирирядкова семискладова строфа з сильним ритмічним наголосом на останньому складі і з будовою (4+3). Така анапестична фігура, як зазначав Філарет Колесса, в основному, виступає в другому і четвертому віршах (рядках). Проте іноді трапляється і в першій половині пісні, тому в козачках переплітаються семискладові вірші з восьми- і шестискладовими [134, 106]. Таким чином, не можна одностайно стверджувати про перевагу якогось одного розміру в пісенній строфі до козачків. Характеризуючи музичні особливості танцювальних пісень, Андрій Гуменюк вважає, що в основі козачкового ритму лежить віршова стопа дактиля, а анапест лежить в основі ритміки гопачків. Дуже різноманітну ритмоструктуру мають й ті текстові зразки, які подав у своїх працях Володимир Гнатюк: 4(7+8), і 4(7+6), і 4(8+8). Отже, чотирирядкова анапестична строфа з формулою (4+3) постає домінуючою, але не основною для приспівок до козачків. Ця поетична форма, очевидно, постала на Наддніпрянщині, так як місце її виникнення Філарет Колесса пов'язує з назвою пісні «козачок». Серед ритмічних форм пісень до танцю чотирирядкова анапестична строфа козачків – одна з найдавніших. Відомо, що її зразки зафіксовані ще в записях XVII ст. [134, 106]

Щодо аналогій з іншими жанрами танечних пісень, то найбільшу схожість із ними мають частівки. У них такий самий розмір і така ж композиційна будова. Об'єднує їх також тематичне багатство, швидкий енергійний темп виконання та ареал їхнього побутування (Наддніпрянщина).

Щоправда, існують й інші погляди з цього приводу. Чимало дослідників пісенних моностроф, акцентуючи на генетичному зв'язку усіх танцювальних пісень, вбачають найбільшу спорідненість козачка з коломийкою. Однак, на думку Володимира Гнатюка, це – два різні жанри, відмінність яких у специфіці побутування та ритмічній будові: козачок відрізняється від коломийки тим, що його чотирирядковий куплет відповідає дворядковому коломийковому. Кожен рядок козачка має 8 складів, тому цілий куплет має 32 склади, а коломийка – лише 28. Відрізняються козачкові пісні й тим, що співаються лише до танцю, а коломийка – всюди [67, 166]. Отже й зміст цих пісень завжди веселий, в їх основі гумор, іронія, сатира, тоді як коломийка часто має ліричну тональність. Більше того, фольклорист наголошував, що український козачок не творився ні під чийм впливом, адже він подібно до коломийки та частівки – цілком самостійний витвір народної пісенності.

Водночас інший дослідник, Олександр Зачиняєв, розглянувши всебічно (окрім характеристики мелодій) питання генетичних зв'язків козачка і коломийки, не погоджується з Гнатюком, що це – різні види галицько-народної пісні. На його думку коломийка – це той самий козачок, тільки сповільнений [116, 51]. Порівнявши ритмічні схеми козачків і коломийок, вчений робить висновок, що козачок виник раніше за коломийку. Більше того О. Зачиняєв вважає, що саме під впливом веселого жартівливого українського козачка сформувався жанр танечних пісень в чехів, словаків, росіян і білорусів. Зокрема, з українських моностроф беруть свій початок російська та білоруська «приказки». Саме таку назву мали спочатку танцювальні приспівки, які втративши своє призначення, перетворились у «припевки», що в літературі номінуються «частушками» [116, 40]. Давніше походження козачка підтверджують також різноманітні скорочення і ритмічні звуження строфи. Але для з'ясування генетичних зв'язків однієї народно-поетичної форми з іншою зіставлення ритмічних форм недостатньо. Вірш, ритмічна будова танечної пісні – це лише оболонка, за якою прихована

внутрішня творча сила співака-танцюриста. Приспівуючи пісні до скоку, танцюрист робить наголос в той момент, коли притупує ногою. Відтак, пісня, створена під час танцю, є ніби його «відлунням», вона відображає в собі його ритм [116, 41]. Звідси й функціональне призначення танцювальних моностроф – керувати танцем. На характер пісні має вплив і темп музики. Козачок, зокрема, танцюється швидко й енергійно, що й обумовило таку ритмічну й чітку форму пісні.

Пісенні мелодії гопачків і козачків стали основою для створення численних інструментальних п'єс, якими супроводжуються танці. Емоційно-виразні мелодії приваблювали і приваблюють композиторів, які використовують їх у своїх творах. Ще у XVIII ст. польські композитори вводили козачки у балети та опери. Зустрічаються вони і в перших російських балетах «Нова героїня, або Жінка-козак», «Торжество Росії» та українських «Маруся Богуславка» і «Ніч перед Різдвом» Олександра Свешникова, «Лілея» Костянтина Данькевича; операх – «Різдвяна ніч» і «Тарас Бульба» Миколи Лисенка; а також у п'єсах Семена Гулака-Артемівського, Івана Котляревського, Григорія Квітки-Основ'яненка, Івана Карпенка-Карого, Михайла Старицького, Михайла Кропивницького та ін. [93]

Та все ж, у фольклористиці на сьогодні немає окремих досліджень цього пісенного різновиду. Лише поверхнево козачкові монострофи характеризували при дослідженні танцювальної пісенності у своїх працях Олексій Дей, Любов Копаниця та Анатолій Іваницький. І звичайно ж не могли обминути увагою їх і дослідники коломийки – Володимир Гнатюк, Філарет Колесса, Микола Сумцов, Олександр Зачиняєв, Наталя Шумада та ін. Однак у збірниках українських народних пісень тексти козачків рідко виділялись в окрему групу, а зазвичай, подавались під рубрикою «частівки», які чомусь привертали значно більше до себе уваги. Хоча козачки, на відміну від частушок, художньо-досконаліший і давніший за походженням ліричний

вид. Неабияка подібність ритмомелодики та віршової структури цих жанрових різновидів викликає підозри про вплив козачка на виникнення частівки. Тим більше, що й основні регіони побутування їх збігаються (Центральна та Східна Україна). На теренах західноукраїнських етніконів теж досить часто побутують танечні монострофи козачкового типу, проте номінують їх здебільшого тут «дріботушками», «приспівочками» і навіть «частушками», що лише підтверджує наше припущення про утворення сучасних частівок на основі козачкових строф.

2.6 Частівки (частушки), дріботушки

Один із найпоширеніших різновидів танечних моностроф – *частівка*. Її вважають відносно новим видом народної творчості в Україні і часто вбачають жанровим різновидом чи й загалом жанром, занесеним з російської фольклорної традиції. Під означення частівки потрапляють чотирирядкові, дворядкові, іноді – шестирядкові ліричні жартівливі пісні швидкого виконання з характерною строфою, побудованою за схемою 2(4+3) (4+4) (4+3). Така побудова дає підстави багатьом українським дослідникам вважати її локальним різновидом коломийок та пританцівок – «витребеньок», «дрібушок», «триндичок» тощо [230, 428]. Як і коломийки, частівки концентрують думку в одному куплеті, що тематично можуть об'єднуватись у в'язанки. При загальній характеристиці змісту частушок їх називають молодіжним жанром. Спочатку ці пісні складались і розспівувались лише в колі дівчат і хлопців, а згодом ставали незамінною найпопулярнішою пісенною формою на дозвіллі і в щоденному побуті – «піснею всіх віків». Однак, через жорстоку цензуру, частівки, як і інші жанри народної сатири, належним чином не зібрані і не вивчені фольклористами.

Як один із регіональних різновидів танечної пісенності, частівки постійно привертали увагу збирачів та дослідників українських скочних моностроф. Зокрема, вони постають в центрі зацікавлень Володимира Гнатюка, Філарета Колесси, Олександра Зачиняєва, Миколи Сумцова, Наталії Шумади, Миколи Жінкіна, Миколи Грінченка, Варвари Хоменко, Олексія Дея, Любові Копаниці та ін. Проте, в працях багатьох фольклористів частівки, зазвичай, розглядались в порівняльному аспекті з коломийками. Характеризуючи цей жанр, науковці акцентували передусім на змістовому наповненні та поетичних особливостях, тобто на спільних із коломийками властивостях. При розгляді частівок як танечних приспівок поверхнево

подавались ще й функціональні параметри та ритмомелодика. Ще однією вагомою причиною недостатнього вивчення українських частівок є й те, що більшість дослідників вважають їх російським жанром, який прийшов на Україну разом з радянською владою. Тотального поширення на всій території України вони дійсно набули в післявоєнні часи. Та не варто забувати, що записи частушкових строф на українських землях здійснив ще Тарас Шевченко. Крім того, між російськими та українськими частушками існують значні відмінності, тому погляди вчених на походження української частівкової традиції розбігаються. Одні вважають її регіональним різновидом танечних моностроф, інші – окремим самостійним жанром народної пісенності, що активно побутує і розвивається до цих пір. Це й стало причиною для з'ясування жанрової специфіки українських частівок з погляду її належності до танцювальної лірики та побутування як самостійного народнопоетичного жанру.

Поява нових пісенних жанрів, в тому числі й частушки, була зумовлена економічними та суспільними обставинами. Новий побут, що виник внаслідок довгочасної еволюції форм суспільного життя мав вилитися в нових піснях. Щоб висловити в слові новий настрій і всю різноманітність його нюансів, потрібна була нова форма. Такою й була частівка, що пройшла крізь настроєвий лад веселої танкової пісеньки. Те, що раніше для колективної психіки минулого було святим і непорушним – тепер в кращому випадку підпадає під гостру критику. У новій пісенній формі кожен, хто хоче, може сказати слово, заявити про свої бажання, не вважаючи на те, як поставиться до нього колектив [101, 48].

Основною причиною занепаду частівок із усного побуту вважають НТР, яка призвела до витіснення різних обрядів, народних звичаїв, вечорниць і посиденьок, де виконувались ці пісні. Повсякденне побутування дріботушок замінилось на часткове вкраплення їх на молодіжних забавах під час танців.

Саме тому під «частівкою» розуміють лише веселу жваву, жартівливу, дотепну танечну приспівку [101, 38].

Більшість частівок, які трапляються в межах України, виконуються російською мовою, через що їх і вважають різновидом російської народнопісенної творчості. Відповідно українські дріботушки, навіть назва яких вживається дуже рідко, позаяк може вважатися й перекладною, потрактовуються як копіювання традиції північно-східних сусідів. Це припущення викликало появу іншого: частівка запозичена з російської народної культури, де вона становить самостійний жанр, і не має джерел в українській словесності. Відтак особливого інтересу до студіювання цей «несамостійний» жанр з боку українських фольклористів не викликав. Та вочевидь не лише це спиняло дослідників у вивченні нового пісенного різновиду. Короткі жартівливі монострофи, які ставали моментальною реакцією на всі суспільні події, залишались поза увагою науковців, насамперед, через їхній соціально-політичний зміст і сатирично-викривальний характер. Більшість українських фольклористів дорадянської доби сходились на думці, що частівки є ознакою не тільки денаціоналізації, а й деморалізації представників українського етносу. Зокрема Пантелеймон Куліш висловлював занепокоєння тим, що «...смак до дум і пісень поволі зник у народі, в міру забуття давніх спогадів, або змінився грубим смаком до жартівливих віршів...» [145, 2].

Слово «частушка» стало набувати значення загального терміну для позначення коротких, зазвичай чотирирядкових, жартівливих народних приспівок не відразу. Ця назва не народного походження, її, як і назву «дріботушка», вважають «штучною» – створеною інтелігенцією. Вперше термін «частушка» застосував Гліб Успенський 1881р. в праці «Новые народные стишки» при характеристиці «народних віршів», які виконувала сільська молодь на гулянках [231]. В Росії коротенькі пісні називалися «частые песни», тобто народна поезія швидкого ритму. На початку ж

становлення й побутування цих пісень в різних місцевостях їх номінували по-різному: «*прибаутки*», «*припевки*», «*сударушка*», «*ихахошки*», «*матаня*», «*приговорка*», «*сбирушка*», «*набирушка*», «*перебирушка*», «*коротушка*», «*прибаска*», «*тараторка*», «*пригудка*», «*скоморошина*» тощо. Позначились також на назвах особливий тип виконання і музичний супровід: «*проходная*», «*розливное*», «*под язык*» тощо. Частушки, які виконувались на гулянках, називались «*ходовыми*», на покосах – «*покосными*»; при збиранні грибів – «*лесными*» [204, 6].

Саме під впливом російської назви цей термін прижився на Україні, хоча тут існувало багато інших народних номінацій для подібних веселих моностроф – *часті*, *витребенька*, *дрібушка*, *ріденька*, *коротушка*, *триндичка* тощо. Якщо слово «частушка» походить від словосполучення «частые песни» та від основного кроку танцю – «частить», то серед українських назв найкращим відповідником очевидно є «дріботушка», однак вона не набула значного поширення. Відтак для позначення українських жартівливих приспівок у фольклористиці, зазвичай, користуються терміном «частівка». Відомо, що вживався він і раніше – ще до війни 1941р. (за твердженням Юрія Семенка [205, 35]), проте зараз майже не побутує в народному вжитку. Найчастіше послуговуються російською назвою «частушка», або ж регіональними відповідниками – «дрібушка», «приспівка», «триндичка» чи просто «жартівлива пісня».

Частушки – це пісенні мініатюри, що мають двійну природу: характер ліричної пісні злився з афористичністю прислів'їв та приказок. Ці пісні змальовують найдрібніші соціальні зміни і події приватного життя. Вони ліричні і надзвичайно багатогранні за своїми ритмами, музичною будовою, римуванням та образністю. З композиційного погляду більшість частівкового матеріалу становить собою чотирирядкову строфу, що згодом стала основою політичного памфлету, естрадного жарту, театральних гуморесок тощо. Найранішою формою частівки дослідники вважають шестирядкову, проте

найбільшою популярністю користується чотирирядкова – як танцювальна, так і співана, що виконується під час роботи і на гулянках. Але традиційна форма чотирирядкової частушки поступово втрачає свій вигляд, ускладнюючись додатковими рядками. Тому вони бувають дворядкові, чотирирядкові, шестирядкові, з приспівом і без. Структура чотирирядкових і шестирядкових дріботушок продовжує традиції ліричних пісень.

Микола Жінкин на основі порівняльного вивчення української коломийки, польського краков'яка та російської частушки дійшов висновку, що чиста форма танечної частівки існувала ще у XVI – XVII ст. У своїй праці, присвяченій походженню частівки, дослідник зазначає: «...в XIX-му віці ми мали б ускладнену чисту частушкову строфу; у XVIII-му вона була б числово незначною і зв'язок її з танковим приспівом був би ще міцнішим; а в XVII-XVI віках ми мали б ембріон чистої форми частушки разом із неподільним пануванням танкового приспіву й наявністю цілого циклу танкових пісень в репертуарі скоморохів» [101, 43].

Якщо ж основною жанровою ознакою більшості танечних моностроф (коломийок, шумок, козачків та краков'яків) є їхня специфічна стала ритмобудова, то частівки в цьому плані значно відрізняються. Їх розмір не надається до точного формулювання в такій мірі, як коломийки та краков'яки. Внаслідок численних пауз, стягувань, додавань різних часток та вигуків, частушки мають більше метричних варіантів, ніж коломийки: їм властиве відхилення від 14-складового розміру, іноді аметричність, рими то суміжні то перехресні, строфа від дворядкової до шестирядкової тощо. Все ж, значна група частівок відповідає коломийковій формулі $2(8+6)$, чимало текстів побудованих за будовою $2(7+6)$, $2(7+7)$ та $2(8+7)$ і становлять чотиристопні хореїчні, зрідка ямбічні вірші. Часто в одній строфі поєднуються між собою різні модифікації козачкових та коломийкових розмірів, що свідчить на користь несталості частівки як жанру в українській народній пісенності.

Ритміка частівок – дуже різноманітна, але при цьому в них завжди зберігається чіткий енергійний ритм, що підтверджує належність їх до скочних пісень. Однією з жанрових особливостей цих моностроф Микола Жінкин називає «рубаний ритм», для якого властива чіткість, виразність, звукова вимовність, що відповідають темпові танцю. Чіткий уривчастий темпоритм пісні свідчить про її безпосередній зв'язок із танцем [101, 46], який, проте, неодноразово заперечувався російськими дослідниками. Зокрема, Дмитро Зеленін, характеризуючи новий вид народної поезії, основними жанровими рисами вважає відсутність зв'язку з танцем, музикою і співом, а також індивідуалізм та реалізм опису. Водночас Олена Елеонська, поряд з коротким розміром та багатством римування, провідною ознакою частушки називає міцний зв'язок з танковим приспівом [101, 39]. А Микола Жінкин танцювальний супровід цих пісень доводить власними спостереженнями над їх виконанням: «Завсігди спостерігав я таку картину: йде вулицею гурток парубків, один обов'язково з гармошкою.. поруч з гармоністом ідуть співці, без перерви співають частушок... Часто з цього гуртка молоді вискакує один з хлопців наперед і під рубаний ритм частушки хвацько танцює на ході, не спиняючись на місці, раз або два покрутиться з якоюсь дівкою, притупцюючи та присвистуючи, рідше – приспівуючи...» [101, 40]. Такий опис виконання частівок лише підтверджує їх належність до танечних моностроф.

З музичного погляду частушка значно бідніша за інші народнопісенні жанри, в тому числі й коломийку. Великої різноманітності мотивів у ній нема: десь до 10-ти, та й то, на думку М. Жінкина, швидше варіанти двох-трьох основних наспівів. Частівки, зазвичай, виконуються в супроводі музичних інструментів, на що вказують самі тексти: *«Граї гармошка, граї баян, Поки прийде мій Іван...»*, *«Балалаєчка все грає, балалаєчка бринить...»*.

За змістом дріботушки – це своєрідний народнопісенний щоденник, в якому занотовується все, що стоїть в полі зору народу. Саме здатність

реагувати на всі життєві події перетворила їх у «літопис народного життя». В цьому жанровому різновиді танцювальної лірики відбилась вся історія двох останніх століть, але по-своєму – з погляду молодої людини. На думку, Любові Копаниці, частушки є правдивим відбитком історії українського суспільства на різних етапах його розвитку: «ідейно-тематична основа їх надзвичайно широка: від проблем виробничих, політичних, ідеологічних, від зображення героїчної боротьби народу у роки Великої Війни до змалювання щоденного побуту українців» [144, 123]. До основних тем частівок належать сімейно-побутова, однак з часом вони набувають переважно антирелігійного та сатирично-політичного змісту.

Якщо в змістовому наповненні коломийок, козачків та гопачків на перше місце ставилась родинно-побутова тематика, то у змісті частушок домінують соціально-побутові мотиви. Вочевидь це пов'язане і з умовами виникнення, якими стали певні суспільні обставини. Адже особливого розвитку та поширення частівки набули в епоху капіталізму, зокрема в середовищі робітничого класу та селян, тому в них порушувались насамперед соціальні питання: розорення селянства, пролетаризація, заробітчанство тощо. Водночас, лаконічна форма та імпровізаційний характер жартівливих приспівок, які моментально реагували на будь-які події та настрої, стали вдалим засобом пропаганди та впливу нової ідеології. Відтак дуже швидко пісенні монострофи такого характеру визнавались одним із найпопулярніших жанрів «радянського фольклору», а їхній зміст був спрямований на звеличання та прославлення нової влади:

Лине пісня від душі

Лине вільним краєм

Це оновлена Волинь

Радісно співає [38, 352].

Зважаючи ж на те, що українське суспільство завжди розділяли ідеологічні, соціальні й партійно-політичні орієнтації, то й фольклорне

відображення тогочасної дійсності було неоднозначним. Оспівуючи та прославляючи нову владу, частівки не могли уникнути висвітлення й протилежної сторони змін суспільного устрою. А тому нові порядки радянського «соціалізму» та всі наслідки політичних і соціальних «реформ» нерідко змальовуються тут з іншого боку:

*На горі росте соснина
Під горою росте дуб,
Ми колись ходили в церкву,
А тепер ми ходим в клуб [38, 352].*

За спостереженнями Романа Кирчіва, навіть ті частушки, які утвердились в українському фольклорі в радянську добу, «містили досить гострі гумористичні й сатиричні рефлексії стосовно радянського життя» [124, 278]. Проте, як зазначає дослідник, сатиричний струмінь в цих піснях дозволялось скеровувати не вище низової влади і її представників: голів сільради, колгоспу, бригадира, ланкової, а то здебільшого – проти п'яниць, ледарів, прогульників та невдах:

*В полі трактори гудуть
Гримкі пісні ллються
А із ледарів в колгоспі
Дівчата сміються [38, 23].*

Все ж не могли оминати критикою жартівливі монострофи й нищівну ідеологію радянського суспільно-політичного устрою та його головних правителів, у висміюванні яких використовувалась вже не легка іронія, а швидше, гостра викривальна сатира («Коли Ленін помирав, Сталіну наказував, Щоб він хліба не давав, Сала ж не показував», «Ходив Ленін по горі, Сталін – по болоту. Ленін грабив буржуїв, Сталін же й бідноту» [205, 38]). Згодом такою ж популярністю заволоділи гострополітичні частівки про демократію незалежної України, безлад в державі, постійні чвари та ворожнечі, беззаконня та бездіяння наших депутатів. У сучасному фольклорі

й досі побутують сатиричні приспівки стосовно політичних подій чи постатей. Гумористичні танечні монострофи висміюють здирство, хабарництво й корисливість чиновників-можновладців:

Гризла думка президента:

- Як підтримати студента?

Росте ж зміна – сини й дочки...

Та й зняв пільги на квіточки!

Поверніть нам наші вклади!

Обіцяють дяді з влади:

- Та повернем при потребі...

Коли свисне рак у небі! [111]

Значне місце займають у частушках і родинно-побутові мотиви, найчисельнішу групу серед яких посідає любовна тематика. Основним змістом мініатюрної лірики є відносини між закоханими, яких у частіткових строфах називають особливими словами: *білявочка, чорнявочка, голубочка, милесенький, любочка, красоточка, любасочка, прихехенюшка тощо*. Проте ліричний струмінь в них – непревалючий, більшість частівок мають жартівливий гумористичний, нерідко й сатиричний характер. Часто причиною насмішок та кепкувань стають різні комічні ситуації невдалого залицяння парубків:

Ой канаво, ти канаво,

Сорок метрів глибини

Ишов милий із свідання

Загубив свої штани [38, 100].

Частівка – пісня масових гулянок, невід’ємна частина духовного життя сільської молоді. Різноманітними дотинками та дотепними жартами переспівувались між собою на дозвіллі хлопці та дівчата:

Ой у Колі під вікном

*Плавають качата,
Коля ловить і цілує
Думає – дівчата [38, 235].*

Пісенні перекори часто набирають форми своєрідного змагання в дотепності і майстерності співу. Акцентуючи на смішних і негативних рисах окремих представників молоді, народний гумор в частівках відіграє роль своєрідного вихователя. Жартівливими дотинками кепкують над дівочими і парубочими вадами, над лінивством і безгосподарністю, над нескромністю і легковажністю, над недоречними ситуаціями, комічними освідченнями та непорозумінням між парубком і дівчиною. Причому в усіх цих випадках народна етика дозволяє піддавати насмішкам і вади зовнішності. Дівчата найчастіше висміюють недотепних, несміливих, незграбних хлопців:

*Ой, хто ж то пішов – хороша походка:
Одна нога косолапа, а друга коротка [215, 601].*

*Мене милий не цілує - Він у мене молодець
Він свої великі губи Береже на холодець [38, 110].*

Проте не минають кепкування і дівчат. До того ж парубочі жарти завжди гостріші та дошкульніші, вони відзначаються тонким пронизливим гумором, а основними об'єктами глузування найчастіше стають ліниві, хвальковиті, гонорові дівчата:

*Ой любела Колю, Колю
І канфети їла в волю,
А тепер я люблю Ваню
І зубами тарабаню [38, 143].*

В цих жартах виявляється гострий розум та кмітливість українського народу. Частівка не залишає поза увагою і батьків, сусідів і родичів, згадує принагідно й начальство:

Полюбила бригадира

*Великого росту,
А ще хочу полюбити
Голову колгоспу [38, 139].*

Поряд з піснями про кохання й молодіжними жартівливими дотинками значне місце становлять сімейно-побутові частушки, основну масу з яких займають твори про типові вади чоловіків та жінок. Частівки висміюють в чоловіках безгосподарність, скупість, непривітність, ледарство, безтурботність, схильність до чарки тощо. В жінок ці пісні знаходять свої негативи: примхливість, язикатість, вередливість, упертість, пихатість і запанілість. Кепкують з непокірних та свавільних жінок, їх безглузвих витівок та пустих забаганок:

*Милий Вася, я знялася
Без рубашки голая
Ти мій Васю не лякайся,
Тепер мода новая [38, 338].*

Варто зауважити і про наявність сороміцької тематики в частівковому жанрі. Якщо в коломийках, козачках чи гопачках тексти еротичного характеру трапляються нечасто, то серед частівок, особливо тих, які активно побутують й досі, значну частину становлять пісні непристойного змісту:

*Ой давала я, давала
по чотири рази в день,
А тепер моя давалка,
Получіла бюлютєнь [40].*

Найвиразніше сороміцькість змісту виявляється при порівняльному зіставленні найпотаємніших складових побуту народу, якими є еротика та сексуальні зносини.

Зазвичай частівки односюжетні, вони акцентують увагу на якомусь одному моменті, події. Їхніми характерними рисами є злободенність, документальність, лаконічність, тобто вміння декількома словами у два

поетичні рядки повідомити про якусь актуальну подію, явище, рису людського характеру тощо.

Поетика частівки зумовлена її змістом, специфікою виникнення та умовами виконання. Для чіткого і яскравого висловлювання думки вона використовує різноманітні тропи: епітети, порівняння, метафору, гіперболу, літоту тощо. На зміну поетичному паралелізму, який є визначальною стилістичною властивістю коломийок та краков'яків, в частівках застосовуються порівняння. Вірш частівок – хореїчний, строфа – дво- і чотирирядкова. Найпоширенішою є монологічна форма з однією парою рим. Висловлення від першої особи – основна форма вираження в частушках. Їм притаманне використання засобів виразності мови, причому нерідко вживається й ненормативна лексика («*Ой, ти милая зараза, поцілуй мене три раза...*»[38, 88]).

Мова частушок здебільшого українсько-російська, або ж зовсім російська. Така російськомовність частушок та інших жартівливих моностроф, на думку Андрія Лободи, може свідчити про їх російське походження [152, 46]. Проте, не слід забувати, що в період найбільшого поширення частівок, російською мовою виконується багато інших пісень, незалежно від того, де вони виникли. Це можна пояснити активною русифікацією на початку ХХ ст., яка, в першу чергу, велась серед молоді – основного виконавця і творця злободенних частушок.

Для з'ясування жанрової специфіки частівки, окрім змістового наповнення, художньо-стилістичних рис та ритмоструктурних особливостей, важливе місце становить проблема генетичних витоків та спорідненості з іншими пісенними жанрами. Відтак у дослідженні частушки вагоме значення мають наукові студії російських фольклористів: О. Елеонської, П. Флоренського, С. Лазутіна, О. Орлова, Ф. Селіванова, Л. Астаф'євої, Г. Успенського та ін. Високо оцінив новий пісенний різновид і Максим Горький, а В. Бахтін, Д. Зеленін і М. Жінкін присвятили цьому жанру окремі

дослідження [76, 687]. Вони розглядають її як самостійний жанр народної творчості, що заслуговує на увагу з формальної і тематичної сторони. В українській же фольклористиці частушки досліджувались в основному як один із найпоширеніших різновидів танечних моностроф. Поряд з іншими жанрами танцювальної пісенності їх характеризували у своїх працях Володимир Гнатюк, Микола Сумцов, Філарет Колесса, Олексій Дей, Володимир Гошовський, Наталя Шумада, Микола Грінченко, Варвара Хоменко, Андрій Кінько, Анатолій Іваницький, Роман Кирчів, Любов Копаниця та ін. Однак, у питанні про походження частушки думки дослідників розбігаються. Одні вчені вважають, що частівка народилася дуже давно, що пісеньки, схожі на частушки, співали і танцювали під них мандрівні актори, скоморохи, ще в XVII-XVIII ст. (М. Жінкин, В. Гнатюк, Ф. Колесса). Інші переконані в тому, що частівка як особлива пісенна форма з'явилася не раніше середини XIX століття. На думку Володимира Перетца, частушка є лише залишком старої ліричної пісенності, тим часом Володимир Пропп наголошував на самостійності цього ліричного виду і вважав частушку таким же важливим і високохудожнім жанром, як билина чи історична пісня [71, 210].

Першу згадку про частушку датують 60-ми роками XIX ст. В українській літературі та фольклористиці про новий пісенний жанр, заговорили наприкінці XIX ст., хоча записи текстів свідчать про побутування частівки на теренах України набагато раніше. У 1872 році Микола Костомаров закликав вивчати, збирати й записувати не тільки старі народні пісні, але й ті, «що їх перероблено з старих або заново складено...». І лише згодом (через 9 років) Гліб Успенський у своїй праці «Новые народные стишки» наводить більше двохсот текстів коротких жартівливих приспівок, до яких вперше застосовує термін «частушка» [101, 38]. На більшу давність частівок (кінець XVIII ст.) вказував Г. Квітка-Основ'яненко. Він пов'язує виникнення пісень нового жанру з суспільними змінами, зокрема з

«перетворенням Слобідських козачих військ у гусарські 1757 року, в результаті чого пісні про козаків ставали піснями про гусарів:

*Через греблю вода рине,
люби мене гусарине.
Гусарине черноусый
Чому в тебе каптан куций,
Гусарине видчепыся
И на мене не дывися.» [122, 133]*

Але в цьому тексті впізнаємо не так частушку, як запевняв Дмитро Зеленін, а швидше наш український козачок. Вочевидь саме козачкові тексти стали основою для створення нових пісень-частівок, адже й мелодії їх часто нагадують гопачкові-козачкові мотиви та й регіони побутування цих пісенних різновидів збігаються. Підтвердженням цьому можна вважати й теорію Олександра Зачиняєва про походження всіх слов'янських моностроф, зокрема й російських та білоруських частівок на основі українських «шумок-козачків» [116, 40].

Витоки частівок, як і жанру танечних моностроф загалом, очевидно слід шукати в обрядовій пісенності. Короткі приспівки здавна були відомі на Русі. Вони виконувались на весіллях, під час ігор і хороводів, та календарних свят, мали обрядовий, утилітарний характер, тобто це були пісні-заклинання, прохання до якоїсь дії. Наявність частушок у XVII ст. в пісенному репертуарі скоморохів засвідчує одна з їхніх народних назв – «скоморошина».

Микола Жінкин у своїй праці, присвяченій питанню генези частівки, розглядає погляди трьох основних дослідників цього жанру. Зокрема Олексій Соболевський зводить частушку до аналогічних старовинних пісень XVIII-го століття. Підтримує думку щодо давності частушки і упорядниця «Сборника великорусских частушек...»(1914) – Олена Елеонська. А Дмитро Зеленін початок частушкової форми відсуває аж до XVI – XVII ст. Досить різноманітними були погляди й на причини та місце виникнення частівок.

Абсурдною М. Жінкин вважає гіпотезу А. Смірнова-Кутачевського, згідно з якою батьківщиною частушки є фабрика, а так званий «фабричний ритм» – основна її ознака [101, 39]. Звісно, важко погодитись з таким припущенням, адже більшість вчених відносить появу цього жанру до XVII-го, XVIII-го, а то й XVI-го століття, коли фабрик ще й не існувало.

Незважаючи на значну увагу фольклористів до питання генетичних витоків частушки, походження її як жанру до цього часу не з'ясоване. Одна із гіпотез – що частівки були «запозичені» росіянами з фольклору угромовних народів Поволжя, де цей пісенний різновид відомий здавна. Відповідно в Україну вони могли потрапити вже з Росії. Проте не можна відкидати й можливості виникнення української частівки на основі автентичних українських жанрів мініатюрної лірики. Зрештою існує й третій варіант. Навряд, щоб частівка виникла ще до переселення угрів за Карпатський хребет. Відтак, окремі етнографічні групи українців, серед яких була поширена коломийка, теж були сусідами угрів.

Найбільш споріднені українські частівки з російськими та білоруськими припівками (частушками), а з-поміж усіх пісенних різновидів нашої танечної лірики найближчими ж звичайно є коломийки. Частівка на Лівобережній Україні, як і коломийка на Західній, стала тією формою народної пісенності, за допомогою якої можна було швидко відреагувати на будь-які події. Пісенні монострофи активно відгукувались на всі найважливіші соціальні явища, проте основна їх тема – кохання та стосунки закоханих. Подібно до коломийки, частівка виникла як приспівка до танцю, а вже потім, відірвавшись від своєї основної функції розвинулась в окремий жанр. Багато спільного з коломийкою має частівка і в побудові. Однак її вважають більш молодіжним жанром. Частушка створювалась і побутувала в молодіжному середовищі, коли парубки та дівчата переспівувались між собою короткими пісеньками дратівливого характеру. Жартівливі дотинки виконувались на гулянках, на вулиці під час танців і навіть під час роботи в

полі. Таким чином, функціональна роль коломийок і частівок тотожна: вони переросли своє первісне призначення і тяжіють до ліричної пісні. Крім вираження емоцій, танечні монострофи ще служать засобом масової інформації, проявляючи все більшу тенденцію до розширення публіцистичного елемента. Їм властива також єдність ідейного змісту і форми художнього вираження, що стала основною ознакою монострофічної пісенності [232, 245].

На основі порівняльного аналізу ритміки коломийки та частівки Володимир Гошовський заперечує будь-який генетичний зв'язок між ними. Незважаючи на зовнішню подібність та можливість еволюціонувати в ліричну пісню, частівка має діаметрально протилежні коломийкам стилістичні риси [72, 178]. Частушкові форми більш гнучкі в метро-ритмічній будові, ніж коломийка, яка має виразну тенденцію дотримуватись усталеної типової схеми. Частівка більш вільна в метрі, ритмі, будові строфи і загальній композиції. В них трапляються такі структури: (8+8), (8+7), (7+7), (8+6). Її строфам характерна зміна кількості складів, що для коломийок є неприпустимим. Як і коломийки, частушки поділяють на співані і танцювальні. Проте вони частіше, ніж коломийки, співаються без танцю і без музичного супроводу [119, 208]. Відрізняються звичайно й регіони активного побутування цих жанрів, для коломийки – це Карпатські регіони, а частівка в основному трапляється на Лівобережжі, вздовж Дніпра.

Складочисловий розмір частушок значно ближчий до гопачково-козачкових приспівків, чим і пояснюється поширення на Лівобережжі та в Подніпров'ї (а не лише міграцією з Росії). Споріднює з козачками також бадьорий ритм і прискорений темп виконання, але на відміну від них частівки можуть виконуватися незалежно від танцю. Окрім того, зміст козачків завжди гумористичний, іронічний, сатиричний, а частушки ж можуть мати і глибокий ліричний зміст, в них трапляються елементи епічної розповіді, чого не спостерігається в козачках. Сам частушковий танець

обмежується виконанням якоїсь однієї фігури, чим і відрізняється від інших танців, що виконуються у колі (коломийка, козачок, тропак тощо). Відтак, частівки швидше нагадують триндички та пісні з пританцівками, аніж коломийки чи козачки.

Не слід також ототожнювати українські й російські частівки. Звичайно, вплив російської мініатюрної лірики в них відчутний і не лише в назві. Однак ритмомелодика наших дріботушок формувалась на основі гопачково-козачкових мелодій, тому з музичного боку українські частівки – більш досконалі. На відміну від російських, інструментальний момент тут не витіснив вокального, відтак на перший план в них виступає співець, а не музикант.

Поліваріантне жанрове середовище танечних пісень на теренах України сприяло тому, щоб витворити власний жанровий різновид частівки. Побутування її на першопочатках в робітничому середовищі сприяло продукуванню зросійщених текстів. На західні землі вона потрапила вже з цими впливами через представників робітничо-селянської інтелігенції зі східної частини України. Однак це не змінило загальної сутності цього самобутнього явища українського фольклору. Здатність частівок відгукуватись на різноманітні прояви громадського й особистого життя, широкий настроєвий діапазон забезпечують їм неабияку популярність. Відтак, на відміну від деяких інших жанрових різновидів танечної лірики, частівка лишається живим активно-побутуючим пісенним видом і навіть розвивається у наш час.

2.7. Триндички (пісні з пританцівками)

Окрім вищеназваних різновидів танечних пісень, які зазвичай приспівуються до однойменних танців, існують також короткі жартівливі пісеньки з пританцівками, або ж *триндички*. Це – невеличкі жартівливі пісеньки, які складаються з одного-двох куплетів і звучать у дружньому гостинному колі. Співають їх переважно жінки під час виконання побутових танців – метелиці, гопачка, козачка, польки тощо. Іноді у ролі таких приспівок виступають окремі строфи гумористичних пісень із розгорнутими сюжетами.

Пісні-триндички – це застольні й заздоровні приспівки, величання чарки та горілки. Виконуються вони за святковим столом у колі рідних та знайомих з метою розсмішити, розважити, спонукати до веселої бесіди, запросити до танцю: *«Якби не ми та не ви, то ми б тут не були, То ми б тут не були й горілочка не пили»*. Веселими гостинними триндичками зустрічають і прославляють свою родину та гостей: *«Чи мені господь дав, чи свята Варвара – Коло мого столу гості, які я бажала»*, *«Ой як в людей – так і в нас, Ой дай боже в добрий час, В щасливу годину Веселити родину»*[215, 573]. Досить часто їх виконують в ролі запрошення до столу: *«Ой випиймо, родино, щоб нам жито родило! І житечко, і овес – щоб зібрався рід увесь.»*

Тексти застольних пісень можна поділити на заздоровчі пісні та куплети, які є фрагментами весільних, жартівливих, обрядових – і виконуються «до чарки». Заздоровчі пісні в регіонах їх найбільшого поширення мають ще й інші назви. Зокрема на Гуцульщині, Бойківщині, Поділлі, та деяких місцевостях Волині їх називають «віватами». Очевидно така назва пов'язана з семантикою та функціональним призначенням застольних та заздоровчих пісень. Адже значення латинського вислову «віват» («хай живе») споріднене з нашим найпоширенішим тостом –

«будьмо». Тому, гостинні триндички, основним змістом яких є побажання здоров'я всім присутнім, часто виконують роль тостів, тобто «віватів». Ці пісеньки супроводжують частування на весіллях, іменинах, хрестинах та інших народних святах. Ними вихваляють господарів дому та всіх присутніх. В гостинних приспівках наявні також мотиви кохання, роздуми про життя та соціальні проблеми.

Іноді триндички виконують виховну роль, особливо ті тексти, де звучить осторога та нарікання на *«паленичку оковиту»* і змальовуються шкідливі наслідки від нестримного потягу до пляшки: *«Горілочку п'ю, п'ю, корчми не минаю, Через цю горілку сорочки не маю»*, *«Пила, пила, випивала, в гарбузинні ночувала, Оце тобі гарбузиння: де повернусь, там і синя»*.

Але не слід ототожнювати жартівливі триндички із соціально-побутовими «п'яницькими піснями». За висловом Миколи Сумцова «в народній поезії з думкою про горілку не завжди пов'язується щось погане...» [212, 5]. На відміну від сатиричних пісень, в яких наявні мотиви жалю та нарікання на згубну силу горілки, в застольних дріботушках переважає життєствердний, оптимістичний настрій. Для цього служать художні засоби: епітети, гіперболи, колоритні порівняння, уособлення та зменшувальні пестливі форми:

Співала би-м співаночку, не треба ня вчити,

Коби дали паленочки – ротик намочити.[33, 14]

В застольних приспівках із гумором та іронією звертаються до чарки як символу столу, висловлюють побажання і здоров'я присутнім, кепкують, обмінюються жартами. Зміст цих пісень становлять гостинність, щире припрошування і величання гостей:

Ой по повній, по повнесенькій,

А щоб були всі на личку червонесенькі.[215, 584]

З мотивом чарки та горілки безпосередньо пов'язана родинно-побутова тематика, особливо стосунки між чоловіком та жінкою:

*Ой п'ю, п'ю, впиваюся,
 Б'є чоловік – не каюся.
 Ой він лає – я не чую,
 Бо я дома не ночую.[215, 597]*

Незважаючи на те, що пияцтво більш поширене серед чоловіків, в триндичках головним персонажем-п'яничкою виступає жінка, яка заради чарки готова продати будь-що: *«Ой пила я чисто, пропила намисто, Щоб у скрині не лежало, щоб не заважало», «Продай милий, пуд пиона – купи мені ще й вина...»*. Вважають, що створені триндички жіночим середовищем під час пригощання на здоров'я, на похвалу, на подяку тощо. Відтак співаються вони найчастіше від імені господині, або гості: зазвичай з жіночих вуст, і як правило, без музичного супроводу:

*Ой, вепіла, вехілела
 Сама себе вехвалела,
 Бо я доброго роду,
 П'ю горілку, як воду [14, 23].*

У триндичках майже відсутній місцевий колорит, тому по всій Україні поширені близькі змістом, мотивами і художньою формою тексти застольних пісень.

За будовою застольні пісні-триндички являють собою монолог жартівника або діалог двох дотепників. Зрідка трапляються комбіновані форми. За допомогою діалога зіставляються контрастні характери й думки. Характерною поетичною ознакою гостинних триндичок є використання пестливих звертань до чарки та горілки: *“Паленичко оковита, вип'ю тя до цятки... [33, 14]; Ой, горілочка сивая, люблю тебе пити...; Ой, горілойка добра – я до неї вродна” [14, 23 – 24]*. Про смак горілки часто співають з перебільшенням, для веселощів. Провідна мета застольних співанок – величання чарки та горілки, що й становить їх основний зміст. Для цього найчастіше використовуються такі поетичні засоби як гіпербола, літота,

персоніфікація, синекдоха, метафора та пестливі епітети: «*Ой чарочка манісінька, яка ж бо ти гарнісінька...*», «*Чарочко моя біленька...*» і т.д.

Окрім гостинних триндичок до цього жанрового різновиду належать також веселі пісеньки з дрібними пританцівками, яких ще називають *дріботушками, дрібушками, приспівками* тощо. Серед пісень з пританцівками є також обрядові – так звані «плясанки», що виконуються під час колядування на Гуцульщині: «*Короткі свитки, відмерзли литки; Пустіть до хати, будем плясати...*», «*На печі індичка узувається, до неї індик присувається...*» та ін.

Центральною темою дріботушок є звичайно ж взаємовідносини закоханих. Як і в більшості танечних пісень тема кохання й залицяння оспівана тут в різноманітних гумористичних відтінках. Об'єктом кепкувань та насмішок постають не лише несміливі хлопці та гонорові дівчата, а й таємні побачення, пригощання, невдалі походеньки і залицяння.

Чи я тобі не казала, чи не говорила,

Щоб ти збоку не лягав, бо буде Гаврило [215, 528].

Любовні дріботушки залежно від суб'єкта виконання поділяють на дівочі та парубочі. Причому основними персонажами в дівочих драстичних приспівках є хлопці:

Кучерявий Марко ходить по ярмарку,

Не купує, не торгує, тільки робить сварку.[215, 487]

Подібними дотинками відповідають їм гострі на язик парубки:

Пішов же я на вулицю та й тепера каюсь:

Полюбив я дівчиноньку, аж у сні жахаюсь.[215, 502]

Не менш жартівливим змістом відзначаються і сімейно-побутові триндички. Родинне життя віддзеркалюється в коротких жартівливих приспівках образами незугарного чоловіка й легковажної жінки, сварливої баби та надокучливого діда, кума та куми в їх найрізноманітніших іпостасях.

Оженився дурень та взяв дурнувату,

Та не знали що робити, – підпалили хату.[215, 543]

З музичного боку триндички, як і коломийки, досить простенькі, але мають свою специфіку. Виконання часто супроводжується грою на інструментах: сопілці, скрипці, цимбалах, баяні тощо. Триндичкам, як і всім українським танцювальним пісням, характерна чітка ритмічна структура та форма. Проте віршовий розмір в них не відзначається такою стабільністю, як в коломийках, краков'яках, шумках, козачках та гопачках. Оскільки триндички часто приспівуються до найрізноманітніших побутових танців, то й метроритміка їх не відрізняється від основних жанрових різновидів танечних пісень. Відтак для триндичок характерна ритмічна будова з формулами коломийки (4+4+6), козачка (4+3), шумки (4+4) та частівки (4+4+7). Окрім того, на відміну від основних жанрових різновидів танцювальної лірики, яким властивий ще й локальний характер функціонування, триндички побутують з однаковою частотністю на всій території України. Таким чином, їх швидше можна вважати функціональним різновидом танечних пісень.

Як уже зазначалось вище, танцювальні монострофи є досить оригінальним явищем з естетичного та поетичного боку. Для цього жанру властиві поетичні засоби як ліричної, так і епічної пісні. Типова риса композиції танечних пісень – поєднання динаміки і лаконізму, який пояснюється ще й тим, що коротку приспівку легше виконати під танець. Важливою ознакою є також домінуюча роль деталі, що в переважній більшості виступає композиційним і тематичним стрижнем і водночас залишається художньою та життєвою деталлю чи епізодом [91, 98].

Танцювальні монострофи характеризуються багатством римування, присутні в них точні, багаті рими, складені рими, панторими (майже всі слова вірша римуються між собою), каламбурні, внутрішні, омонімічні рими тощо. Взагалі, немає такого виду рими, який би тут не зустрічався: чоловічі, жіночі, дактилічні, і навіть рідкісна гіпердактилічна рима (наголос на

четвертому від кінця складі). За характером звучання чи не найтипівішими для цього жанру виступають асонансні рими (*Ой давно я поглядаю чорними очима Но не можу допитати, чия то дівчина.*) Досить часто трапляються тут точні багаті рими (*На вгороді редька Нема мого Федька*), складені (*Ой мамусю, їде лях А я сиджу в коноплях*), омонімічні рими (*На припічку батькові діти, Ніде тебе, Якове, діти*) та панторими. В основі цього багатства римування і словесної гри лежить тонка дотепність та висока майстерність творців танцювальних пісень.

Окрім описаних нами пісенних різновидів танечних моностроф, в жанровому масиві танцювальної пісенності є й інші, менш відомі. Зокрема пісні до метелиць. З хореографічного боку *метелиця* – різновид хороводу. Тексти цих приспівок відображають побут народу, почуття любові, закоханості і мають гумористичне забарвлення («*Ой на дворі метелиця; чому старий не жениться...*», «*Ой мамцю, люблю Гриця...*», «*Ти ж казала – під комору...*», «*Я казала: прийди, прийди...*», «*Ой мамцю, горох точу, горох точу, замуж хочу...*»). Часто в пісенних строфах до метелиць вживається вигук «гоп», характерний для гопака. Таким чином, цей танець пов'язаний ще й з гопачками. Метелицю майже завжди супроводжують музичні інструменти (скрипка, сопілка, бандура, цимбали, баян тощо). Ця форма народного танцю поширена по всій Україні, Білорусії та Росії.

До жанру скочних приспівок належать також окремі регіональні різновиди, які, зазвичай, є видозмінами більш відомих танечних пісень. Такими є й *чабарашки*, танцювальні мелодії яких в ритмічному та інтонаційному аспектах мають багато спільного з козачковими. Близький за характером до козачка є й однойменний український народний танець, до якого вони приспівуються.

На Закарпатті поряд з коломийками та краков'яками побутує ще два різновиди танечних моностроф: карічки й співанки. *Карічки* мають багато спільного з коломийками. Це – короткі одно- чи двострофові пісні, що

виконуються до однойменного танцю «карічка». Залежно від функції змінюється і форма приспівок. Сама ж ритмобудова карічок подібна до краков'яка – дванадцятискладова строфа з формулою (6+6) [73, 35]. *Співанка* – жанр пісенної народної творчості, поширений у Карпатському регіоні. Побутуючи поруч з коломийкою, має ряд власних виражальних ознак, хоча у народі ці жанри здебільшого ототожнюють. Співанка може мати відмінну будову – не дворядкову, а часто шість, вісім і більше рядків. Ритміка теж більш різноманітна – від 12 до 14 складів у рядку, відсутня стала мелодія, хоча все ж переважає коломийкова, особливо на Гуцульщині [149, 542].

Певною відміною козачка є танечна пісня *горлиця*, що має чотирирядкову строфу з будовою 2(4+3), 2(3+3) і парне римування. Серед інших видів танцювальних приспівок виділяють *талалайку (шалалайку)*, назву якої пов'язують з регіоном виникнення й побутування – м. Талаївка Сумської області. Хоча сам термін «шалалайка» побутує також і на Закарпатті [206, 185].

Однак основна маса таких регіональних різновидів танцювальної пісенності не має чіткого визначення жанрових ознак. Це можна пояснити й генезою цих жанрів, початки якої сягають спорідненої слов'янської пісенності. Окрім того, більшість з них функціонують в західноукраїнських регіонах, де коломийка випередила своєю популярністю не лише споріднені жанри, а й інші види народної лірики. Дається взнаки й значний вплив народнопісенної творчості сусідніх народів. Адже чимало жанрових різновидів виникли й побутують саме в прикордонних регіонах України. Зокрема, краков'як виник під впливом польського та словацького аналогічного жанрового різновиду, співанки, окрім Гуцульщини, виконують на Лемківщині, Пряшівщині та Сянщині, шумки побутують лише на теренах західних регіонів, які межують з Польщею. Щодо власне українських скочних моностроф – козачків та гопачків, то їхня менша популярність зумовлена вузькою сферою виконання та значним поширенням в регіонах їх

виникнення частушок. Неабияка популярність частівки пояснюється широким тематичним діапазоном та різноманітним функціональним навантаженням. А козачки та гопачки, зважаючи на обмежену функцію – приспівуватись до танцю, не виходять поза сферу родинно-побутової тематики. Завдяки ж своїй імпровізаційності та лаконічній формі, козачково-гопачкові строфи створили вдалий ґрунт для формування української частівки, яка, вийшовши за межі танцювальної приспівки, стала улюбленим молодіжним жанром народної лірики. Як і коломийка, вона належить до найоперативніших пісенних форм, якими народ відгукується на політичні події та суспільні явища. Однак невід’ємним супутником сучасних весіль, родинних свят і вечірок все ще залишаються дотепні, мелодійні, бадьорі пісеньки – гопачки, козачки, польки та триндички. В процесі побутування чимало традиційних танечних моностроф увібрало в себе дух сучасного життя, позаяк танцювальна пісня і сьогодні має питому вагу в пісенності українського народу.

РОЗДІЛ III

НАЦІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА ТА РЕГІОНАЛЬНІ ВАРІАНТИ ТАНЕЧНИХ ПІСЕНЬ

3.1. Функціональні параметри танечних пісень.

Поезія, музика і танець завжди існували в нерозривній єдності, і лише в процесі багатовікової історії людства виділились в самостійні галузі. Синкретичний характер первісного мистецтва проявив себе в жанрі танечної пісні, в якому на основі ритмічних форм поєднались поетичні, хореографічні та музичні елементи. Жанрова специфіка танцювальної лірики зумовлена, насамперед, процесом її творення – в танці зримо оживає музика, а слова оформляють і танець і музику змістовно. Тим-то переважна більшість українських танечних моностроф – це приспівки до найпопулярніших народних танців: коломийки, метелиці, козачка, гопачка, тропака, гайдука тощо. Та протягом історичного розвитку народу функціональні параметри танцювальної пісні змінювались. З розширенням тематичного діапазону значно зросла й сфера побутування цих пісень, а завдяки імпровізаційному характеру та активному процесу творення танечні монострофи стали найпопулярнішим жанром народної жартівливої поезії. Та все ж еволюція цього жанру охоплює чималий відрізок часу. Беззаперечним є й той факт, що коріння його сягає ще календарної обрядовості – одним із генетично найдавніших різновидів танцювальної лірики вважають хороводні танки, яким належить домінуюче місце у веснянковій, купальській та петрівчаній поезії. Збереження багатьох скочних пісень серед весільних та календарно-обрядових лише підтверджує їх взаємодію з певними обрядодійствами, а

отже свідчить про давніше походження. Відтак, для більшої ясності жанрової специфіки спробуємо проаналізувати функціональні параметри танечних приспівок в календарній та родинній обрядовості, де цих текстів зафіксовано чимало. Однак більшість з них, потрапляючи до розряду обрядової поезії, часто лишались поза увагою дослідників.

Побутування танечних приспівок на родинних святах, невід’ємною частиною яких з давніх-давен були танці, сумнівів не викликає. Проте окрім танців жартівливі монострофи часто супроводжують різноманітні весільні обряди. Зокрема, не обходиться без скочних пісень обов’язковий передвесільний обряд – випікання короваю. Про танцювально-пісенний супровід цього дійства зазначав у своїй праці з етнографії Хведір Вовк: «Як тільки коровай посадять у піч пектись, всі парубки, присутні у хаті, кидаються на коровайниці щоб вирвати в них цей трофей, вони скачуть і танцюють по хаті, приспівуючи. Але коли коровайницям пощастить затримати в себе лопату, то тоді вони мають перемогу, танцюють і співають» [60, 247]. Прояви такого обрядодійства прочитуються в текстах волинських та поліських весільних приспівок: *«Танцювало помело Танцювала коцюба Довелося лопаті Танцювати у хаті»* [111]; *«У нашого свата Танцює лопата, А коцюба дивує, Що й лопата танцює»* [12, 24]. Подібного роду пісеньки виконуються дещо пізніше, тими ж таки коровайницями, до танцю з діжею, під час якого, за висловом етнографа, звучать «короткі веселі пісні переважно еротичного характеру» [60, 248]. Звичай танцювати з короваєм, приспівуючи різноманітних жартівливих дріботушок, відомий також на Волині: *«Коровайниці брали коровай несли його до комори і просили потанцювати з короваєм. А танцюючи співали: «То за діда, то за бабу, То за тата, то за маму, То за цілую родину Погуляємо годину. Ой, гуляше, гуляше, Що хороше то наше, Що погане то не нам – Нехай нашим ворогам»*[22, 15]. Чимало жартівливих моностроф лунає на самому весіллі і при розподілі короваю, що супроводжується веселими співанками свашок, глузування в

яких апелюють до старости (старшого свата, дружби), що роздає коровай: *«А наш дружба Петро звався, Семенюк писався. Я просила короваю, Він не убізвався [17, 26]»*.

Не минає без пісенного супроводу дразливих приспівок і саме частування за весільним столом. Основним об'єктом таких пісенних жартів постають господарі дому та кухарка: *«Їжте, гості, капустацю, не чекайте м'яса. Бо заспала, не зварила кухарочка наша» [31, 15]*. Співають їх для того щоб швидше подавали страви, позаяк до кожної з них лунає окрема пісенька. Та ще більше текстів присвячено обов'язковому атрибуту святкового столу – горілці: *«Ой старосто, серце, дай горівки з перцем...»*, *«Де співати й танцювати, як не на весіллі. Принесіте паленочки, вби-сьмо були смілі» [33, 14]*. Гостинні співанки, або як їх ще називають «триндички», виконуються з метою розважити гостей, розсмішити, спонукати до веселої товариської бесіди та запросити до танцю. Застольними піснями також припрошують до столу, бажають здоров'я, славлять всіх присутніх, особливо молодих на весіллі. На Поділлі приспівки такого гатунку виокремлюють у своєрідний пласт пісенності, відомий під назвою «вівати». Пісні-вівати займають чимале місце у пісенному репертуарі подільського весілля. Залежно від об'єкта, якому вони адресовані, вівати поділяють на кілька груп: віват дівчині; віват парубкові; віват хлопцеві-парубкові (в першому випадку парубком вважається неодружений старший чоловік); віват молодиці; віват старій жінці; віват батькові або матері; віват музикам і т.д. Варто зауважити, що пісні-вівати виконуються не лише на весіллях, а й на інших святах під час застілля та танців. Чимало з них, розширивши тематичний діапазон та набувши популярності, перейшли в жанр ліричної жартівливої поезії. Яскравим прикладом такої трансформації являється загальновідома пісня *«Сам п'ю, сам гуляю, сам стелю, сам лягаю...»*, що на Поділлі побутує як «віват парубкові» [56, 296].

Найчисельнішу групу серед весільних танечних моностроф звичайно ж становлять приспівки до скоку, які виконуються власне під час самих танців. Провідна тема таких пісень – танці й музики, а відтак найбільше жартів звучить на адресу весільних музик: *«Ой прийшов я на весілля, бо грають музики. А музики посаджали у штанини язики», «Що музиці дати, що не хоче грати? Чи гороху, чи бобу, чи верцьохом по лобу?»* [38, 125]. Деякі тексти скочних пісень виділяють в окрему групу весільно-обрядової поезії – приспівки до весільного танцю. Під «весільним танцем» (іноді його називають «цілим танцем») розуміють групу кількох народних побутових танців, що виконуються один за одним; порядок їх часто має регіональний характер [55, 150]. Тематика таких приспівок – найрізноманітніша, та в основному сконцентрована на родинно-побутових мотивах (*«Когут піє, когут піє, куриця кокоче, Стара баба блюда миє, молода не хоче»* [57, 302]). Під час весільного танцю вони виконуються цілими в'язанками, об'єднані між собою за змістом, або ж сполучені приспівом танцювального характеру: *«Гей ну-ну! Гей ну-ну! Розвеселим родину!»*; *«Ай гой дину-дину, А ти дину-дайна!»* тощо. На Західному Поліссі та Волині весільний танець виконується після закінчення весілля, і відомий під назвою «Похода» або «Сватко». Під час цього танцю за свідченнями дослідників-хореографів «свати і свашки по черзі підходили парами до троїстих музик і виспівували різні частівки, тримаючи в руках шишки» [197, 143]. Зрозуміло, що й зміст таких частівок не виходив за межі основної тематики танцювальних жанру (*«Музиченьки мої, Які ви хороші, Ой заграйте мені, Або дайте гроші»* [198, 97]).

Окремо слід виділити весільні приспівки непристойного, іноді сороміцького характеру. Функціонування їх у весільній обрядовості засвідчують самі тексти, які, на жаль, відсутні у багатьох народнопісенних збірниках, у тому числі й весільних. Звучать вони як під час танців, так і під час застілля: *«На весілля, на весілля Зарізали зайця. Всіх боярів обдарили, А молодій яйця. На весілля, на весілля Зарізали курку. Всіх боярів обдарили,*

Молодому – дзюрку» [16, 12]. Як правило такі пісні побутують в кінці весілля, зокрема не обходиться без їхнього супроводу обряд комори: «Кликав мене мій миленький до стодоли спати. Я ще зроду не давала, тепер мушу дати» [30, 20]. Про наявність у весільній обрядовості непристойних приспівок, які з від'їздом молодої з батьківської хати «набирають вакхічного та еротичного характеру, що досягає максимуму в момент відходу молодих на шлюбну постіль...»[60, 280] неодноразово згадує і Хведір Вовк. У змістовому наповненні цих пісень дослідник вбачає безсумнівні сліди ведичного культу. До таких належить і досить поширена загальновідома весільна приспівка дещо завуальованого змісту: «Червоненький бурячок, зелена гичка, Стоїть Йванко як бичок, Галя як телечка» [111].

Цікаві відомості про танці під час «комори», на які дуже рідко звертали увагу українські дослідники, залишив в «Описі про Україну» Боплан: «Коли молоді опиняються разом, закривають завісу, а більшість присутніх на весіллі приходять до покою із сопілкою. Чоловіки танцюють з чаркою в руці, жінки плещуть у долоні, доки шлюбне поєднання не здійсниться. Коли, під час поєднання, наречена подасть якийсь знак задоволення, усі присутні починали підскакувати, і плескати в долоні, зчиняючи веселий галас» [60, 288].

Своєрідне продовження виконання непристойних еротичних приспівок спостерігаємо на третій день весілля, про що свідчать численні сороміцькі тексти, які трапляються з-поміж перезв'янських пісень. Очевидно їх функціонування зумовлене оргіістичним характером звичаєвої перезви, опис якої подає в етнографічній розвідці Хведір Вовк: «...перезва стає дедалі все буйнішою та набирає вакхічного й еротичного характеру. Горілку п'ють просто з великих мисок, розливають по столі, жінки ляпають по ній руками, співаючи найцинічніших пісень, нарешті вони вискакують з-за стола і розпочинають несамовиті танці, які мають безперечно фалічний характер» [60, 302]. Сліди цього культу простежуються і в самих жартівливих

приспівках. На жаль, відомостей про танці та пісні, які супроводжували весільну оргію, досить мало для з'ясування найдавніших рис цього звичаю. Та й самих пісенних текстів, що є відгомонам стародавнього фалічного культу, не так уже й багато.

Чимало аналогій з танечним піснями проявляють весільні дотинки. Пісенна перепалка між різними гуртами займає значну частину весільного обрядодійства. Змагання обох родів (молодого та молодої), яке ведеться під час викупу молодої, найяскравіше відбивають саме пісенні переспіви парубочого та дівочого гуртів. Бояри та дружки обмінюються ущипливими жартами, кепкуючи один з одного:

Ой бояри-боярики, де ви сі поділи?

Чи вам миші у полові вуха не об'їли? [28, 11]

Бояри відповідають дружкам теж насмішками:

А я думав, що то дружка, а то пані молода

А у неї така тота, як у пана борода [32, 17].

Дружки:

Я за сватом, я за сватом Питаюся свашки

А він сидить за столом Гризе костюмашки [39, 41].

Іноді переспіви набувають образливого змісту:

Чий то сват, чий то сват, Дуже гонорує?

Їдну клешню обісцяв Другою шурує [39, 46].

Бояри:

Не співай, не співай То все не до ладу

В тебе губа розтріпана Як колесо ззаду [39, 41].

Дружки:

Старший сват, старший сват Ні на що не гожий

В нас в колгоспі є кабан На нього похожий [111].

Не відстають від дружок і хлопці:

Перша дружка – як телушка

Друга дружка – як пампушка

Третя дружка – як патинок

А четверта – як підсвинок [39, 42].

За легкими взаємними кепкуваннями приховане почуття симпатії, тому подібні дражливі перекори можна вважати своєрідною формою залицяння. Такі вербальні змагання обох громад належать до найдавніших форм гуртового флірту [78, 293]. Жартівливі загравання молоді у формі весільних пісенних перекорів, зазвичай, закінчуються танцями.

Українські весільні переспіви функціонально співзвучні з російськими «корильними» піснями, які, за твердженням Володимира Анікіна, оберігають цілісність і непорушність родових традицій та захищають кожного члена родини. А відтак, виконують функцію умовного прокляття тим, хто йде проти волі міфічних покровителів родового закону [2, 237]. Аби не втратити приязні цих міфічних сил, весілля часто подавалось вимушеною справою – насильною купівлею нареченої женихом. Образливий зміст таких дошкулянь Володимир Анікін пояснює їх метою – зганьбити чужинців, що завдають шкоди єдності родини [3, 199]. Очевидно саме тому більшість дошкульних дотинок, що виконуються під час викупу молодої, звернені до представників роду молодого: свашок, світилок, бояр, іноді вони стосуються й самого нареченого («*Наш молодий файно вбрався Та й файно обувся. Був би файний молодий Лиш трохи надувся*» [17, 41]).

Як особливий вид обрядового фольклору дражливі приспівки функціонують під час весільного застілля, де набувають драматичнішого характеру. Таке зміщення в обряді Володимир Анікін пояснює семантикою дорікань, адже весілля уже відбулось, наречена перейшла в нову, іншу сім'ю, тому треба було б зганьбити чужинців за крадіжку молодої, аби не зазнати помсти магичних покровителів власного роду [3, 478]. Але подібне пояснення видається не зовсім доречним, оскільки під час застілля лунає чимало кпинів і на адресу представниць роду молодої, тобто дружок. Застільна перепалка

має дещо інший характер – значну ініціативу проявляють, передусім, свашки (заміжні жінки), рідше світилки. До того ж чимало сваських дошкулянь адресовані не тільки дружкам, а й боярам. Таким чином, словесна баталія ведеться не лише між парубочим та дівочим гуртами, яка, до речі, має місце і в весняно-літній календарній обрядовості, а й між одностатевими групами. Репрезентуючи собою два протилежні роди (молодого і молодої), дружки і свашки висміювали по черзі один одного у пісенному діалозі:

Дружки свашкам:

А в нашого свата Солом'яна хата.

Високі пороги, свахи – кривоноги.

Свашки дружкам:

Наші дружки з міста, Їх голова з тіста.

А зуби з соломи – Крачуть, як ворони [207, 53].

Дружки:

Через хату сова летіла, Свасі на губу сіла.

Коли б сваха совість мала, То й дружок не зачіпала [57, 293].

Свашки:

Ой, по всьому, дружечки, по всьому, по всьому,

Задирайте спуднички, та й ідіть до дому [21, 54].

Дружки:

Не підем, не підем Не підем до дому

Наздопкав, наздопкав Чорнявий на ногу.

Ми вашуго ни їмо Ні хліба, ні соли

А ми собі сидимо В свої молоді [39, 46].

Подібні дотинки іноді набирають більш дошкульного характеру, нерідко й непристойного змісту, особливо з боку свашок:

Старший сват старшій дружці

Натер маку на подушці

Натер маку, натер проса

Росте живіт аж до носа [111].

Таких текстів можна навести безліч, чимало їх і в сучасних записах. Набагато менше трапляється пісенних зразків, які б змальовували змагання з іншими представницями роду молодого – світилками. Хоча зі сторони дружок досить часто лунають дотинки на їх адресу:

Світилочко-наво, вечеряй із нами.

Не веліла мати рота роззявляти

Що великі зуби висять через губи,

Сопляк висить з носа, бо дуже курноса [56, 408].

На що світилки відповідають:

Великий віз сін, А ще більші сани,

А ще більші сани, сопливі дружки сами [56, 408].

Спорадична фіксація таких переспівів саме між світилками та дружками пояснюється й тим, що відповідь на дотинки, які стосуються світилок почасти звучить у виконанні тих же свашок, після чого знову розпочинається пісенна баталія між дружками та свашками. Отже, ця весільна перепалка відображає не так боротьбу різних родів (молодого й молодої), як різних вікових груп – незаміжніх дівчат (дружок) та одружених жінок (свашок). На думку Михайла Грушевського, жартівливі весільні перекори обох молодечих громад, до яких згодом додавалась третя (молодиць), виконувались з метою ослаблення ліричного напруження, щоб воно не порушило радісного настрою цілого весільного дійства [78, 278].

Пісенні гуртові перепалки відбивають архаїчні поєдинки між окремими групами (чоловіками та жінками, старшими та молодшими, сильними та слабшими тощо), час побутування яких дослідники визначають початком календарного року [1, 142]. Тому очевидним стає функціонування подібних пісенних баталій у весняно-літній календарній обрядовості. Особливо близькими до весільних приспівків постають купальські дотинки.

Купальські забави молоді починалися жартівливими переспівами між парубочими та дівочими гуртами, що знаходились на протилежних сторонах від вогню. Таке розташування символізувало початкову космічну рівновагу, порушенням якої ставало глузування обох громад між собою дражливими приспівками. Основна функція словесних поєдинків, які починають і, як правило, виграють дівчата, за твердженням Віктора Давидюка – «спровокувати хлопців на зближення, коли не вистачить слів» [196, 56].

Дошкульними дотинками дівчата кепкують із зовнішності парубків, з їхньої незрозумілої мандрівки та запізнення на вечерю: *«Купала, Купала Сучка в борці упала. А хлопці не відали, Сучку зобідали»*. На дівочі глузування парубки відповідали тим же: *«Дівки добігають, Хлопці доїдають. Дівки просять: «Дайте нам» А хлопці кажуть: «Мало й нам»*. Залежно від об'єкта пісня може адресуватися до хлопців і до дівчат: *«Хлопці не поспіли, Дівки жабу з'їли...»*, *«Дівки не поспіли, Хлопці гуску з'їли...»* [196, 56] тощо. Пісенні тексти, які вказують на протистояння парубочих та дівочих громад, актуалізують шлюбно-еротичний характер купальського свята. Іноді окремі з них набувають досить образливого характеру, і спрямовані ці дошкульняння знову ж таки на висміювання парубків: *«Ой на городі під буйним вітром Не чули хлопці зозулі літом, А як почули, полякались, В глуху кропиву поховались»* [120, 183]. Генезу купальських дотинок, зміст яких вичерпується глузуванням над парубочим гуртом та їх подвигами, Олена Білик пов'язує з волочебним обрядом [47, 140]. Поясненням цьому може бути й той факт, що «ритуальні мандри» за спостереженням фольклористів розпочиналися в епоху раннього заліза саме навесні [195, 49]. Парубочі військові виправи, над якими глузують дівчата мають, на думку Віктора Давидюка, той самий зміст, що й ініціації, які повинні пройти хлопці перед одруженням [82, 516]. Відомо, що початком посвячення юнаків було їх ритуальне відокремлення від своєї громади. З метою символічного виділення із соціального світу і

здійснювались всі ритуальні глузування та знуцання, яким піддавали ініціантів [43, 83].

Різноманітні ігрища та забави, під час яких приспівували коротких дражнильних співанок спостерігаються не лише в літній, а й у весняній календарній обрядовості, зокрема в гаївках та хороводних веснянках. А відтак, купальські дотинки можемо вважати продовженням традиції виконання пісень жартівливо-глумливого змісту, започаткованої ще у весняному циклі.

Генетичну спорідненість танечних моностроф з веснянковими дотинками підтверджує текст відомої веснянки *«Ой у городи метелиця, Ой чом ти, хлопче не женишся...»* [175, 33], яка дещо у видозміненому вигляді (відсутня діалогічна форма), досить відома як приспівка до однойменного танцю – метелиці.

Наявність численних дотинок у весняній та купальській обрядовості свідчить про те, що функціонували вони насамперед у дівочому середовищі. Очевидно, цим і обґрунтовується значна перевага дівочих текстів у пісенному масиві танечних моностроф.

Відлунням архаїчності є й ті приспівки, в яких величають молодь зі свого села і висміюють із сусідніх околиць: *«Ой летіли гуси чорнії да й чубатії, Заріцькі дівчата нихурошиї чириватії. Ой летіли гуси білії, рабокрилії, Осницькі дівчата хурошиї, чорнобровії.»*; *«А в Зарічи на межі Живут хлопці, як іржі. А в Осниці при діброви Живут хлопці чорноброви»*[4, 18]. Аналогічні глузування, характерні для веснянкової та купальської традиції, зафіксовані також в сучасних частівках: *«Вишнівських кавалерів Всього вісімнадцять: Три кривих, три сліпих, Пихавих дванадцять»*, *«Вишнівські поля Засіяні льоном, Вишнівські кавалери Смердять самогоном»* [38, 101].

Михайло Грушевський вважає, що такі перекори розвинулись ще з «антистрофічних» хорів, де не тільки висміювались, але й величались обидві

сторони. Отже, подібні переспіви є залишками старого «чергувального антифонного величання парубочого й дівочого гуртів, в котрім залягає якась форма групового парування» [78, 295].

Про архаїчність скочних приспівок свідчить ще один обрядовий контекст, щоправда дещо обмежений ареально. Йдеться про поколядні веселі приспівки, що виконуються колядниками під час ритуального танцю. Пляс – давній культовий танець воєнного характеру, який ще залишився в обряді колядування на Гуцульщині [65, 268]. Своім початком сягає він давніх часів, на що вказує й сама назва «пляс». Хореографічні та обрядові прикмети танцю, на думку Романа Гарасимчука, мають багато спільного із староримським танцем саліїв. Салії справляли походи з танцями з 9 по 19 березня, саме на цей період у них припадає початок року. Пляс – це найстаріший обрядовий танець на Гуцульщині, що має особливий характер; як і танець саліїв, його виконують під час зустрічі Нового року. Відомий він також на Покутті, Буковині та Бессарабії, на що вказують ідентичні пісні, так звані «плясанки» [65, 270].

Опис такого обрядового танцю подає також у своїй праці Михайло Грушевський: «...плясаки йдуть попереду колядників, злегка підстрибуючи то на одній, то на другій нозі і при тому приспівують спеціальних плясанок. Такий же ритуальний пляс танцюють вони і в домі кожного з хазяїв. Обійшовши всіх членів родини, колядники й плясачі виходять на подвір'я, і тут же музики грають гайдука чи кругляка, а плясачі разом з колядниками приспівують і пританцьовують в оба боки, викручуються і, присідаючи, знов співають веселої» [78, 188]. Театральні елементи плясу та зміст приспівок до нього вказують на вплив танців сміхунів (скоморохів), що обходили міста і села, жадаючи віддяки та частування. У колядників, як і в скоморохів, основною метою було розвеселити дім і всіх присутніх у ньому. За спостереженням Романа Гарасимчука, пляс залишив і до цього часу свою первісну функцію – висловити найкращі побажання господарям дому [65,

271]. А відтак, основним змістом тих веселих приспівок ставали побажання газдам «цілий рік щасливо й весело жити», при цьому господарі частують їх горілкою.

Судячи зі змісту поколядних «плясанок», що виконувались з метою отримати винагороду за віншування, якою в такому випадку стає горілка, функціонально-тематичну спорідненість з ними спостерігаємо в гостинних триндичках: *«Ей дайте же нам, дайте, Ей палінки випити. Да будемо ми Хату веселити»* [215, 571]; поколядна плясанка: *«Ой дай же, дай же, що маєш дати, Не маєш дати, вигони з хати – хоть коцюбою, хоть лопатою, хоть дівчиною кострубатою»* [160, 93]. Текстові аналогії та подібне функціональне призначення застольних приспівок наштовхують на думку про генетичну спорідненість цих пісень.

Етнологи й міфологи вважають обрядовий гуцульський пляс одним із солярно орієнтованих танців, до яких окрім культу сонця вони ще й долучають культ вогню. А Ксенофонт Сосенко такий ритуальний танець називає «виразом релігійної екстази» і порівнює його з екстатичним танцем в ніч на Івана Купала біля вогнища та обрядовим танцем молодої, коли вона перескакує через вогонь (на подвір'ї у молодого) [209, 206].

Таким чином, стає очевидним, що приспівки до скоку функціонували в деяких обрядах ще задовго до того, як сформувався сам жанр танечної пісні. Отже, генеза жанру сягає своїм початком давніх обрядових хороводів та ритуальних танців оргієстичного характеру, під час яких виконувались короткі монострофічні приспівки, що згодом розвинулись у танечні пісні. Та все ж для з'ясування генетичних витоків необхідний детальний аналіз ритмомелодики регіональних різновидів.

3.2 Танечні пісні: походження інваріанту і регіональних діалектів

Розмаїтість назв і форм танечних пісень свідчить про тривалу еволюцію жанру. Локальна прикріпленість тих чи інших номінацій до різних місцевостей переконує в тому, що на визначеному проміжку часу фольклорна традиція, перебуваючи в специфічних умовах, чи піддаючись специфічним впливам, створила передумови для формування в кожній місцевості свого особливого діалекту, який у певних часових та просторових рамках був домінуючим. Однак прискіпливий аналіз різних форм та закріплених за ними назв дозволяє думати про існування якогось первісного ареального інваріанту.

Танцювальна фольклорна традиція у своїй переважній більшості відособлена від обрядів, та все ж без танечних пісень не обходиться у двох обрядових контекстах, тісно пов'язаних між собою генетично; це купальські та весільні традиції. У купальському обряді існує специфічний різновид дражнильних пісень, яких ще називають піснями-дотинками. Ними дражнять дівчата хлопців, а ті в свою чергу – дівчат.

За описами етнографів, виконання таких пісень власне було провокацією до порушення стоїчного розмежування статевовікових груп довкола купальського вогню. Коли дошкуляння, головню з боку дівчат, вихлюпувало через верх, хлопці порушували цю межу і розбирали дівчат до танцю [196, 56].

Використання пісенного тексту в контексті обряду завжди вселяє надію на його більшу архаїчність. Підтверджує давність виконуваних в обряді пісенних текстів і не зовсім ясна з сучасного погляду тематика купальських дотинок. У них співається про незрозумілі для сучасників хлопчачі мандри, голодування та вживання незвичної в щоденному побуті їжі – жаб, сучого

молока тощо. Не вдаючись на разі в етіологію таких текстів, все ж зауважимо, що їх походження сягає історично неатрибутованих подій.

Весільний обрядовий контекст мало чим відрізняється від купальського, в тому числі й використанням пісень-дотинок. Виконання таких пісень здебільшого має місце під час приїзду молодого і викупу молодої, тобто на початку власне весільного дійства. Оскільки за свідченням історіографічних джерел архаїчні форми весілля нагадують собою купальський обряд [155, 149] – то весільна пісенна традиція може вважатись продовженням купальської.

З-поміж усіх жанрів календарної обрядовості найбільше шлюбних мотивів містять саме купальські пісні. Найраніші елементи таких пісень, а саме умикання дівчини, Степан Килимник відносить до періоду ранніх слов'ян, а Зоряна Марчук вбачає в них сліди набагато давніших шлюбних стосунків. Адже купальські тексти репрезентують різні історичні епохи: «від неоліту з його нормою групового шлюбу до сучасної моногамії» [155, 149]. Найдавнішими ж дослідниця вважає саме купальські дотинки, в яких наявні генетично раніші норми, що могли з'явитися в період екзогамного шлюбу [155, 253].

Деякі сліди екзогамії простежуються і в весільних приспівках. Змагання обох родів, втілене у пісенній весільній перепалці, відображає норми групового шлюбу, прояви якого значно помітніші у купальських дотинках. Пісенні перекори між дівчатами та парубками, які знаходились обабіч вогню, свідчать про відображення в них тривалого відособленого проживання та поступового звикання одне до одного представників обох громад, вочевидь на умовах агамії, що мало місце в період дуально-родового шлюбу. До того ж, основним об'єктом та адресатом купальських кпинів постає, зазвичай, ціла громада – парубоча або дівоча. Відтак на час їх виникнення ще існувала групова община, а це приблизно епоха раннього заліза.

Таким чином, основна маса весільних дотинок бере свій початок із купальської глумливої традиції. Підтвердженням цьому може бути весільна приспівка, зміст якої співзвучний з купальськими дражливими піснями, і видається дещо недоречним для весільного контексту: *«Бігла сучка ровом, За нею свати роєм, Думали, що то мати Та й давай сучку ссати»* [38, 17]. Певною відмінністю весільних дотинок від купальських є наявність у них конкретного адресата, що свідчить про пізніше походження таких текстів. Весільним переспівам характерні індивідуальні звертання, що стосуються представників різних молодіжних гуртів. Як правило, ними виступають старша дружка та старший сват, а в пісенних перепалках між жіночими гуртами це ще й світилка та старша сваха. Хоча переважна більшість весільних перекорів, як і купальських, виконується все-таки від імені роду, а тому й апелює так само до цілої громади. Відтак час зародження української танечної традиції можна сміливо пов'язувати з періодом зародження слов'янської етнічної спільноти. Що ж до появи конкретних адресатів у весільних дотинках, то вона, очевидно, є наслідком пізніших нашарувань, які могли з'явитись уже в період індивідуального шлюбу, що спричинилася до появи весільних чинів, які фактично перебувають у весільному обряді в ролі виконавців історично раніших обрядових функцій.

Архаїчність та давніше походження купальських дражливих приспівків підтверджує їх ритмомелодична основа. Складочислова будова дотинок нагадує досить поширену для скочних приспівків ритмічну форму з розміром 6+6, тоді як складоритміка всіх інших купальських пісень не виходить за межі розміру 5+4. Така метрична будова купальських дотинок, ділячись навпіл, витворює ще давнішу структуру, більш характерну для веснянок – 3+3. Саме цією ритмоструктурою, на думку Віктора Давидюка, й визначаються перші купальські пісні [196, 56].

Переважна більшість весільних дотинок мають аналогічну рівноскладову ритмобудову. Хоча іноді її темпоритм у весільних текстах

коливається в межах семи та восьмискладової строфи, яка визначається схемою (4+3) та (4+4). Досить поширеною для весільних приспівок є також змішана ритмоструктура з розміром (6+6)(8+6), що могла з'явитись під впливом популярного для танечних моностроф коломийкового вірша. Таким чином, з погляду функціонального та ритмічного аналізу давнішими видаються купальські дотинки. Саме в них і вбачаємо оказіональний інваріант танечних моностроф.

Відомо, що у творенні танцювальних пісень провідна роль належить саме ритмо-мелодичному компоненту. Органічний зв'язок цих приспівок з танцем та його ритмомелодикою настільки міцний, що навіть у співаних поза танцем піснях не можна вважати їх зміст жанротворчим фактором [93, 13]. Відтак головним критерієм жанрової диференціації танечних пісень постають їх ритмічні форми. В українській фольклористиці виділяють кілька складоритмічних типів, характерних для танцювальної лірики: коломийковий чотирнадцятискладовий вірш з будовою (8+6), або (4+4+6) і з властивими модифікаціями – (4+3+6), (3+4+6); шумкова ритмічна форма (4+4)4; анапестична строфа козачка з формулою (4+3)4; дванадцятискладова ритмоструктура краков'яка з будовою (6+6) та менш стабільна частівкова форма, темпоритм якої визначається схемою (8+7), або (4+4)(4+3).

На думку Михайла Грушевського, більшість українських пісенних форм виникли під балканськими впливами XV – XVI ст., тому деякі з українських розмірів, зокрема десятискладовий (4+6) та восьмискладовий (4+4) запозичені з південнослов'янської народної творчості, а інші побудовані за західноєвропейськими зразками [78, 125].

Найпоширенішою для скочних приспівок вважають коломийкову ізометричну строфу з розміром (4+4+6). Однак, брати її за ритмічну основу українських танечних моностроф все-таки не варто, адже, на думку Івана Франка, чотирнадцятискладовий розмір – явище пізніше і утворився він шляхом повторення приспіву з десятирця [235, 234].

Цікаву думку з приводу побутування коломийкового розміру висловив Володимир Гошовський. На думку вченого, коломийкова форма – наслідок специфічного коломийкового мислення, відтак ареал її поширення – це місце проживання носіїв такого мислення. Територію побутування коломийки дослідник обмежує Східними Карпатами, а відтак, «коломийкове мислення» властиве лише деяким етнографічним групам українського народу. В тих місцевостях, де в результаті історичних подій та міграцій населення, носії коломийок опинились серед меншості, зафіксовані коломийкові строфи являють собою лише релікти колись існуючого пісенного стилю [72, 156]. А модифіковані форми коломийки вказують на пристосування цієї поетичної форми до превалюючих в даних місцевостях музичних діалектів. Наслідком таких асиміляцій є ритмічний гібрид, яким в українському фольклорі виступає ритмоструктура (6+6)(8+6). Подібну модифікацію спостерігаємо у переважній більшості весільних дражливих приспівок. Така контамінація могла з'явитись у результаті домінування коломийкового розміру в танцювальній поезії та дванадцятискладової ритмобудови у весняно-літніх дотинках, з яких і беруть свій початок весільні скочні пісні.

Домінування ж певної ритмічної форми у танечних монострофах визначається насамперед їх регіональною належністю. Таку особливість (взаємозв'язок ритмічної форми пісень з регіоном їх виникнення та побутування) підмітив ще відомий дослідник та збирач цих народних перлин Володимир Гнатюк: «пісні, зложені галичанами, мають виключно коломийкову будову; пісні, зложені угорськими русинами, мають переважно 12-ти складовий вірш (як польський краков'як). Маємо між ними й інші форми: 10-складовий, 11-складовий, мішаний – 13 і 14-складовий, 15-складовий і деякі інші комбінації» [67, 151].

Внаслідок значних впливів з боку народнопоетичних іноетнічних традицій під час розвитку танечної пісні з'явилися різноманітні ритмічні форми, якими визначаються регіональні різновиди цього жанру. Відтак,

подальші наші досліді можливі лише в рамках порівняльного вивчення ритмоструктур.

Безперечно, що в тих регіонах, де коломийка вважається основним жанром народної поезії, чотирнадцятискладовий віршовий розмір переважає над іншими. Проте попри значну популярність цього пісенного виду, дослідники та збирачі ліричних мініатюр акцентували на його вузькоареальному поширенні, що обмежується східнокарпатськими регіонами (Гуцульщина, Бойківщина, Покуття, Закарпаття, Буковина). Та все ж, варто зауважити, що окрім коломийкової форми в карпатських танечних монострофах функціонують ще й інші ритмоструктури. Зокрема, на **Закарпатті**, а особливо в тих місцевостях, які межують з територіями сусідніх країн значною популярністю користується дванадцятискладовий розмір з будовою (6+6), характерною для словацького та польського краков'яків. Поряд з коломийкою на теренах цього регіону активно побутують шалалайки, карічки, співанки, чардаші, мазурки, краков'яки та інші різновиди скочних пісень. Незважаючи на наявність усіх жанрових ознак танцювальної пісенності, закарпатські шалалайки (талалайки) та карічки часто лишались поза увагою дослідників. Причиною цього може бути й те, що збирачі записували їх не однокуплетними текстами, як коломийки, а цілими в'язанками, що більше нагадують собою ліричні пісні. Подібно до коломийок вони можуть виконуватись як під час танцю, так і поза ним, але відрізняються своєю ритмомелодикою [206, 186]. Тексти цих пісень зазвичай мають дванадцятискладову строфу, темпоритм якої визначається будовою – 6+6: («Співаночки мої, Де я вас подію? В неділю раненько По горах розсію» [105, 218]), що зближує їх із краков'яками. Наведений пісенний зразок вказує і на одну з територіальних номінацій скочних моностроф – «співанка», яка функціонує також на Бойківщині та Гуцульщині, щоправда в цих регіонах нею послуговуються для позначення коломийок. Домінування дванадцятискладової ритмічної форми на теренах

Закарпаття підтверджує наявність її у довгих ліричних піснях, які утворились шляхом контамінації коротких приспівок, споріднених між собою тематично. Таке явище простежується й у гуцульській та бойківській народній пісенності, ритмічна будова якої відповідає найпоширенішому там коломийковому віршеві.

Про популярність ритмоструктури з розміром 6+6 в закарпатських танечних мініатюрах дізнаємося також з праці Володимира Гошовського, присвяченій пісенності цього регіону: «...місце коломийки у фольклорі Закарпаття зайняла пісня дванадцятискладової структури, названа нами «карічка» [73, 37]». Дослідник тут же зауважує, що ці пісні не мають своєї назви, а карічками називають в деяких районах приспівки до однойменного колового танцю. Відомо, що танець «карічка», до якого приспівують коротких жвавих пісеньок активно побутує в угорському та словацькому фольклорі, впливи якого відчутні не лише в номінативному окресленні, а й у формальних ознаках жанру. На думку Володимира Гошовського, перевага дванадцятискладової структури над коломийковою полягає у рівноскладовості строфи (головна цезура ділить вірш навпіл), в межах якої існує набагато більше ритмічних схем: 6+6; 6+3+3; 3+3+6; 3+3+3+3. Іноді трапляються модифікації цього розміру, якими виступають змішані форми тринадцяти і дванадцятискладової строфи з формулою (7+6)(6+6), та ритмобудова тринадцятискладника за схемою (7+6). Така видозміна найчастіше утворюється шляхом додавання різних часток та вигуків – «ей» та «ой» на початку рядка. Однак за штучними варіаціями можна розпізнати ритмічну праснову цих пісень – 6+6.

Закарпатським танечним приспівкам характерний ще один ритмічний тип рівноскладової будови, що позначається формулою (8+8), або (4+4)2. (Пісенні тексти такої конструкції для зручності записують в чотири рядки, а тому схематично позначають 4+4.) Для номінативного позначення пісень цієї ритмоструктури, як і дванадцятискладових строф, часто використовують

назву «співанка». Цей же термін вживає Володимир Гошовський при характеристиці закарпатських пісень саме восьмискладової строфи з розміром (4+4) [73, 38]. У пісенному масиві закарпатської танечної лірики восьмискладова ритмоорганізація представлена як правило текстами весільних співанок та застольних триндичок: «*Паленичко, тітко моя, Не пив я тя, як учора...*»; «*Така-м п'яна, аж хилюся, Чоловіка не боюся...*» [73, 38]. Поряд із восьмискладовою віршовою структурою в розмірі (4+4), зрідка побутує ритмічна форма козачка – анапестична строфа з формулою (4+3)2: «*А мій нянько такий бив, що мотиков рубав дриг, а далі ся позмагав Та й сокиров нарубав*». Однак текстових зразків із козачковою ритмічною схемою – небагато, і як правило серед пізніших записів, а тому стверджувати про її закоренілість в цьому регіоні не випадає.

Жанрове розмаїття танечної лірики Закарпаття зумовило наявність найрізномірніших ритмічних форм. Все ж, як і в більшості карпатських регіонів, основне місце в пісенному репертуарі займає коломийка, а відтак чотирнадцятискладовий розмір з будовою (8+6), або (4+4+6) тут превалює.

Варто також зауважити, що лише на Закарпатті зафіксовані збирачами пісенні тексти чардашів, ритмічна будова яких позначається формулою 6+6: «*Я собі поспівам, бо співати годна, я собі до співу дівочка подобна*» [215, 657]. Проте ареал побутування цього пісенного різновиду обмежується місцевостями Перечинського району, який межує з Пряшівщиною, а відтак і появу його можна пов'язати зі словацьким фольклором. Таким чином, за нашими спостереженнями на теренах Закарпаття поряд з коломийковою формою значною популярністю користується рівноскладова ритмоструктура 6+6. До речі, досить часто тут трапляється контамінація цих ритмоформ, яка утворює схему: (6+6)(8+6). Такий «гібридний» ритмічний тип спостерігається в основному в південно-західних районах Закарпаття, де відчутні асиміляційні зміни коломийки до місцевого пісенного стилю з домінуванням дванадцятискладової ритмоструктури.

Танцювальна пісенність **Пряшівщини**, окрім чардашів, представлена краков'яками та мазурками, а тому тут переважає характерна для цих жанрів дванадцятискладова форма, темпоритм якої визначається схемою (6+6). Зрідка побутує чотирнадцятискладова строфа з розміром (7+7), яка в чотирирядковому вірші нагадує козачкову будову: *«Стояла на толоці, Дивилася на хлопці, А ви, хлопці, на мене; Прийдіть ввечер до мене!»* [215, 630]. Така ритмоструктура трапляється, як правило, в мазуркових текстах. Аналіз складочислової будови регіональних різновидів танечних пісень Пряшівщини спонукає до думки про спорідненість їх із польською та словацькою народною поезією цього жанру.

Дванадцятискладовий вірш із формулою (6+6) та закріпленою за ним номінацією «співанка» домінує також у пісенній традиції **Лемківщини**. Перевага такої ритмічної форми в танцювальній ліриці цього регіону пояснюється значними впливами сусідніх слов'янських країн. Та все ж, лемківським коротким співанкам до танцю характерні й інші ритмічні організації. Однією з таких є восьмискладова строфа з розміром (4+4): *«Дівча, дівча, рушай собом, Бо гуляти тяжко з тобом. Волів би я трам тягати, Як з тобою танцювати»* [227, 368]. А в парубочих жартівливих приспівках спорадично трапляється ритмічна форма козачка, точніше її модифікації зі схемою (4+3)(3+3), яку іноді розглядають як видозміну коломийки: *«Цілу гору покосив – Сіна мала купка, Таку-м собі жену взяв, Што не мала зубка»* [227, 372]. Варіювання темпоритму подібних текстів свідчить про нестабільність такої ритмоструктури в лемківських співанках. Більш стійкою та частотнішою виявилась коломийкова форма – очевидно, що надзвичайна популярність її в сусідніх карпатських регіонах не могла не позначитись на пісенному фольклорі лемків. А тому в деяких текстових зразках танечних мініатюр присутній чотирнадцятискладовий розмір з формулою (8+6). За такою схемою, зазвичай, утворені ліричні пісні родинно-побутового змісту, які виконуються поза танцем, а для приспівок «до скоку»

в цьому регіоні найпоширенішою є дванадцятискладова структура 6+6: *«Танцюй же мі, танцюй, моя фрайречко. Так ся мі вививай, як веретенечко»* [227, 361]. Ця ж ритмічна форма репрезентована на теренах Лемківщини окремим жанровим різновидом танечних моностроф – краков'яком, що виник під впливом польського та словацького однойменних жанрів. Відомо, що лемківські краков'яки, подібно до карпатських коломийок, відзначаються стабільністю ритмічної організації. Таким чином, домінуюче місце у танцювальній пісенності цього регіону, як і на Закарпатті, належить дванадцятискладовій строфі з розміром 6+6.

На **Гуцульщині** панівне становище серед усіх жанрових різновидів танечної лірики звісно ж займає коломийка. Надзвичайна популярність цього жанру призвела до того, що коломийковий чотирнадцятискладовий розмір є визначальним у віршовій структурі гуцульських історичних, баладних пісень, співанок-хронік і навіть у весільній обрядовості. Варто відзначити, що тексти гуцульських коломийок мають чимало ритмічних модифікацій, серед яких переважають ритмоструктури зі схемами: (8+6)(7+6) та (6+6)(8+6).

Попри значну популярність коломийок і цілковите панування чотирнадцятискладового розміру (8+6), серед танечних пісень Гуцульщини трапляються приспівки козачкової форми, складочислова будова якої (4+3): *«Та Йвасеньку, любий мій, Чорт би тобов возив гній, Возив, возив, волочив, Аби-сь нігде не спочив»* [109]. Побутування такої ритмоструктури можна пояснити її існуванням на теренах цього регіону ряду гопачково-козачкових танців (гопачка, козачка, тропака, кругляка, гайдука тощо), до яких приспівували коротких жвавих пісеньок. А оскільки темп цих танців швидший за коломийку («козака танцюють як коломийку, тільки скоріше і перемітують ногами більше» [253, 80]), то відповідно й приспівки до них вимагали дещо іншої ритмомелодики. У піснях до скоку спорадично трапляються восьмискладові тексти з ритмічною формулою (4+4), що свідчить про існування в цьому регіоні ще однієї давньої пісенної форми,

відомої під назвою «шумка». Та все ж, найчастотнішими та найчисельнішими з-поміж гуцульських танечних моностроф лишаються коломийки, яких номінують тут ще «співанками».

Специфічна регіональна властивість гуцульської танцювальної лірики – наявність в календарній обрядовості поколядних плясенок. Відомо, що під час колядування на Гуцульщині колядники виконували якийсь із побутових танців, приспівуючи при цьому коротких жартівливих пісень: *«Короткі свитки, відмерзли литки; Пустіть до хати, будем плясати!»*[160, 93]. Складоритміка таких приспівок до плясу ідентична колядковій – 5+5, та все ж, зважаючи на функціональне призначення і змістове наповнення, їх відносять саме до жанру танечних моностроф.

Бойківщина також славиться надзвичайною популярністю коломийок, які й до сьогодні активно побутують і розвиваються в цьому регіоні. А відтак, найпоширенішою пісенною формою тут вважається чотирнадцятискладова ізометрична строфа з розміром (4+4+6). Хоча трапляються й різні її модифікації, найчастіше – (3+4+6) та (4+3+6)²: *«А як я сі не женив шапка гостроверха, А як я-м сі оженив – чуприна наверху»*[108]. Скорочені перші рядки коломийок можна пояснити й тим, що виконавці, приспівуючи до музик, не завжди вчасно вступали. Зокрема, наведений нами текст пісні інформатор виконував, граючи одночасно на скрипці, і співати починав лише після зіграних перших акордів. Таким чином, для збереження коломийкової ритмомелодики іноді пропускались склади, а то й цілі слова і рядки: *«...коломийку чую Чириз тоту коломийку дома не ночую»*.

У деяких бойківських співанках спостерігаємо змішану форму коломийки та лемківського краков'яка, коли в першому рядку 14 складів, а в другому – 12: *«Ой заграйте, музики – в мене варги велики. Чоловік сі напив, мені варги набив»*[113]. Такі варіації дуже близькі до козачкових строф із характерною ритмічною будовою 4+3, що теж зрідка побутує на теренах цього регіону: *«Ой, дівчино, куди йдеш? – до стодоли по овес. Не запирай за*

собов – най сі вхоплю за тобов»[26, 24]. Іноді в жартівливих приспівках до танцю наявні модифіковані ритмоструктури козачка, які схематично позначаються формулами (4+3)(4+4), або (4+4)(4+3): *«Ти був легінь чорнобровий і мав файні чорні брови; Ти дівчину заручив, А з бабов си оженив»* [107]. Спорадично на теренах Бойківщини трапляються текстові зразки танечних пісень, темпоритм яких визначається восьмискладовою ритмо-схемою (4+4): *«А ти старий, на що-с здалий: Попоїсти, на піч лізти, Та на саму середину – Випарити черевину»* [108]. Чотирирядкова строфа такої будови – одна з найдавніших поетичних форм української поезії, яка побутує на території Західної України, але в бойківських співанках вона у дворядковому вигляді часто поєднується з чотирнадцятискладовим розміром (4+4+6), а тому швидше виступає як модифікація коломийкової форми. На Бойківщині, як і на Гуцульщині, коломийковим віршем складаються не лише танечні монострофи та ліричні пісні, а й значна кількість родинно-обрядової поезії. Побутування ж на теренах цього регіону інших ритмоструктур – досить рідкісне явище, та й ті нечисленні зразки з відмінною від чотирнадцятискладового вірша будовою номінують тут «коломийками», або «співанками». Таким чином, в народній поезії бойківчан першість серед ритмічних форм належить коломийковому розміру.

Цікаво, що на **Покутті**, яке вважають батьківщиною коломийки, окрім найпоширенішого тут чотирнадцятискладового вірша з будовою (4+4+6), трапляються й інші ритмічні типи. А саме – козачкова форма, темпоритм якої визначається схемою 4+3: *«Який тато, такий син, Видовбали з діжки сир Та втікали через пліт – Тата ймили, син утік»* [215, 148]. Слід зауважити, що діапазон функціонування текстів з такою ритмоструктурою обмежується зазвичай весільним обрядом, де також активно побутують приспівки «до скоку» з дванадцятискладовою строфою 6+6. Чимала кількість танечних моностроф, зафіксованих на теренах цього регіону, має віршову структуру (4+4): *«Оттак, оттак іду собі Та й дівчину веду собі. Веду її за рученьку, А*

вона йде, нівроченьку!» [215, 299]. Популярність такої ритмічної форми засвідчують також численні зразки шумкових строф, записаних на Покутті, які знаходимо у пісенних збірниках Івана Колесси, Соломона Щасного, Володимира Гнатюка, Станіслава Людкевича, Івана Франка та ін.

Жанрова система танечних моностроф **Буковини** представлена в основному коломийками, шумками та козачками. Як і в сусідніх карпатських регіонах, домінуюче становище займає тут коломийкова будова – чотирнадцятискладова строфа з розміром (4+4+6): *«Ой був же я у Параски лиш по штири разки. А вна мені показує зо три перелазки» [176, 409].* Пісні такої ритмоструктури охоплюють всі тематичні групи, а тому часто виконуються поза танцем, як різновид необрядової лірики. Деяким текстам коломийкового вірша характерні й різноманітні варіації, з яких найчастіше побутує тринадцятискладова строфа з розміром (4+3+6): *«Полюбила я пона З довгой бородою, Як дізналась попадя, Біла кочергою» [226].* Що ж до скочних приспівок, то переважній більшості з них властива будова козачка – анапестична строфа з ритмоформулою (4+3): *«Ой, заграй же, як би-сь міг, Та й не жалуй моїх ніг...» [176, 402].* Іноді в другій половині строфи виступає чотирискладник і утворює уже шумкову форму з розміром (4+4)² або (8+8): *«Я нікого не любила, Тільки Петра та й Данила, Грицька, Стецька та Стефана, Вийшла заміж за Івана» [176, 403].* Окрім жартівливих та родинно-побутових приспівок аналогічні ритмічні конструкції присутні в багатьох весільних дотинках, що становлять значну масу сучасних танечних моностроф.

Характерною особливістю пісенного репертуару буковинців є також наявність новорічних плясенок, що функціонують під час колядування на Гуцульщині та Покутті. На Буковині «після маланкування дівчина виносила гроші, а хлопці танцювали перед нею виспівуючи: *Ой пляшу, пляшу, маю до кого, Маю в дівчини пів червоного...» [176, 401].* Дворядкова десятискладова строфа «плясенок» збігається за своєю будовою зі звичайними колядками.

Спорадично трапляються в буковинських танечних піснях текстові зразки, побудовані за ритмічною схемою краков'яка – (6+6), яка почасти поєднується в одній пісні з коломийковим віршем. Контамінації різних ритмічних форм із коломийковою будовою лише підтверджують її закоренілість в цьому регіоні. Тому й не дивно, що основна кількість текстів танечних моностроф має чотирнадцятискладову строфу з розміром (4+4+6) та будову шумки (4+4), що й визначає перевагу цих ритмоструктур на теренах Буковини.

Запереченням вузькорегіонального характеру коломийки, побутування якої обмежують територіями Східних Карпат, можуть виступати приспівки до танцю з **Опілля** та **Надсяння**. На теренах цих регіонів спостерігаємо таку ж популярність чотирнадцятискладового вірша у всіх тематичних групах танечних пісень: «*Чи ті вікна такі білі, чи такі з мурозу, Чи мій милий такий гарний, чи мій дурний розум*» [159, 138]. Коломийкова будова характерна не лише для приспівок до скоку – нею визначається також переважна більшість весільних та застольних співанок: «*А горівка воковита, то добре насіні. Вона взимі не змерзає, вліті не сквасніє*» [159, 138]. Темпоритм деяких весільних дотинок може коливатись між тринадцяти та чотирнадцятискладовою строфою: «*Ой Андрію, Андрію, що ти си спудобав? То що кури недоїли, когут недудзьобав*» [159, 136]. В скочних піснях Звенигородщини спорадично трапляється дванадцятискладовий розмір, популярність якого спостерігаємо й на сусідніх територіях Волині. Але для опільських моностроф більш характерна змішана форма краков'яка та коломийки з ритмобудовою (6+6)(8+6): «*В сіньох за дверима стояла лопата, А то мені заспівала така кострубата*» [159, 137]. Очевидно така модифікація могла утворитись внаслідок впливів карпатської коломийки з одного боку і приспівок західних слов'ян з іншого. Значний вплив західнослов'янської танцювальної традиції відчутний в танечних монострофах Яворівщини, що належить до етнографічного регіону Надсяння. Окрім дванадцятискладового вірша

краков'яка досить поширеною тут являється шумкова ритмобудова з розміром (4+4): *«Заграй, заграй, як я хочу. Нехай я си раз підскочу. Як ми заграв, як я хтіла– Аж підковка відлетіла»* [215, 296].

Надзвичайним багатством і розмаїтістю жанрових різновидів танцювальної пісенності, окрім Карпатських, відзначаються також етнічні регіони Полісся та Волині. Ритмічна структура **західнополіських** пісень до скоку репрезентована найтипівішими схемами українських танечних моностроф, серед яких домінує чотирнадцятискладова строфа з розміром 8+6: *«Якби мені не тиночки, та й не перелази – Ходив би я до дівчини по чотири рази»* [38, 274]. Пісні коломийкового розміру виявилися найбільш частотними та чисельними на теренах Західного Полісся – чотирнадцятискладовий вірш з будовою (8+6), або (4+4+6) характерний як для дівочих, так і парубочих дотинок, а також гостинних триндичок та приспівок до музик. Подібний темпоритм витримується і в багатьох весільних піснях: *«А в свекрухи рабі мухи, то їх треба бити. А свекруха чужа мати – то їй тре годити»* [13, 7]. Зауважимо, що в поліських текстах ця ритмічна конструкція має ряд видозмін, серед яких найуживаніша – змішана форма чотирнадцяти- і тринадцятискладового вірша, побудованого за схемою (7+6)(8+6): *«Ой чому ж ти не прийшов, Як свічка горіла? Моя мати лягла спати Я сама сиділа»* [38, 5] Численні модифікації та варіювання темпоритму підтверджують напливовий характер коломийкової ритмобудови. У змістовому наповненні та формальних ознаках поліських приспівок відчувається спорідненість із коломийковою формою, яка досить активно побутує й на Волині, звідки очевидно мігрувала на Західне Полісся. Щоправда, в цьому регіоні номінація «коломийки» не використовується для позначення пісень чотирнадцятискладового розміру. Побутують вони, зазвичай, під загальновідомими назвами: «приспівки», «співки», «пісні до скоку», «дрібшкі», «походи», «частівки» тощо. Ці номінації властиві також і для скочних моностроф інших ритмоструктур, за винятком весняних

«походів», що мають регіональний характер. Пісенні походи, які виконувались зазвичай навесні, своєю складоритмічною будовою ідентичні коломийкам. Ритмоструктура пісень-походів, записаних в Ковельському районі Олексою Ошуркевичем, визначається дворядковою чотирнадцятискладовою строфою з розміром (4+4+6): *«Ой кувала зозулейка, кувала, летіла. Хотів милий знов ходити, та я не схотіла»* [174, 97]. Спільними ознаками цих жанрів є й можливість поєднуватись у в'язанки за змістом та розспівна манера виконання. Якщо весняні пісенні «походи» – це «суто локальний фольклорний жанр для села Скулин Ковельського району» [174, 95], то номінація «походи» побутує й на інших територіях Західного Полісся. Зокрема, весільний танець «Похода», який виконується з жартівливими приспівками, відомий у селах Невір Любешівського та Залухів Ратнівського районів. Основний складочисловий розмір цих приспівок як правило – 6+6: *«Музиченьки мої, Які ви хороші, Ой заграйте мені, Або 'ддайте гроші»* [198, 97]. Характерний, але не превалюючий, для них також чотирнадцятискладовий вірш з будовою (8+6).

Окрім коломийки на теренах Західного Полісся побутує ще одна давня поетична форма танечних пісень – чотирирядкова восьмискладова строфа з розміром (4+4), яка найчастіше функціонує в жіночих та дівочих жартівливих приспівках: *«Як ти їхав, то я спала. Як ти свиснув, то я встала. Забулася запитати, Чого свиснув біля хати»* [38, 129]. Епіцентром її поширення в цьому регіоні є Любомльський та Шацький райони. Очевидно, така географія побутування пов'язана з польськими впливами. Відомо, що восьмискладова ритмічна форма (4+4) характерна для шумки – жанрового різновиду танечних пісень, що активно функціонує у польському фольклорі. Більш широкий ареал побутування на Західному Поліссі охоплюють пісні козацької ритмоструктури з розміром (4+3), яка найповніше виражена в приспівках до музик: *«Грай гармошка, грай баян поки прийде мій Іван...»* [38, 163]. Аналогічна форма характерна також для сваських весільних пісень

сороміцького змісту: *«Злитів боцян на клуню, Просив поцю в Настуні: Ой Настуню, Настуню, Винесь поцю на клуню»* [14, 33]. В межах цієї ритмобудови можливі різноманітні модифікації, з-поміж яких переважає тринадцятискладова строфа з формулою (7+6), або ж (4+3)(3+3): *«Посіяла бураки – походили дині, Колись брали дивоньки – тепер десятини»* [38, 140]. Досить часто така віршова структура в другій половині строфи поєднується з коломийковим віршем (8+6): *«Танцювала гонака Танцювала польки. Прийди, прийди, мій миленький, Навару квасольки»* [38, 41]. Коливання складочислової будови у приспівках до козачка відбувається й задля витримання ритмомелодики танцю. Однією з найпоширеніших ритмічних форм для західнополіських скочних пісень виступає дванадцятискладова строфа з формулою 6+6. Якщо в більшості регіонів таку ритмічну будову мають гостинні триндички, то на Західному Поліссі вона властива ще й весняним і купальським дотинкам та основній кількості весільних жартівливих приспівок. Такою ж ритмоструктурою репрезентовані майже всі родинно-побутові танечні монострофи Західного Полісся.

Значну частину текстових зразків танцювальної лірики цього регіону становлять частівки. Останнім часом цей жанровий різновид користується значною популярністю, причому однаковою мірою як на Східному, так і на Західному Поліссі. Частівкові тексти представлені, як правило, чотирирядковою строфою з характерною ритмобудовою (8+7), або (4+4)(4+3). Загалом же ритмічна структура поліських частівок досить нестабільна, тому часто в ній поєднуються розміри інших форм (козачка, шумки, коломийки, краков'яка тощо). Структурні варіації частівок цього регіону можна позначити такими схемами: (8+7)(7+7); (8+7)(8+6); (8+7)(7+6) та ін. Іноді трапляються й інші нетипові видозміни, коли складоритміка першого рядка скорочується до п'яти складів: *«Гонса ковбаса, Риба і карасики. Мені милий подарив золотії часики»* [38, 21]. Таке варіювання темпоритму цієї ритмоструктури свідчить про її нетрадиційність в поліських

дріботушках. Що ж до найхарактернішої для цього жанрового різновиду складоритмічної форми з розміром 8+7, то вона найчастіше спостерігається в російськомовних текстах, або ж у тих, які побудовані за зразком російських частушок: *«Ой співала, припівала, Припівать хотілося, А тепера я не знаю Де воно поділося»* [38, 31]. Очевидно, поява цього пісенного жанру на теренах Західного Полісся була зумовлена певними соціальними впливами (в ХХ ст. частушка часто використовувалась як засіб пропаганди радянської влади та комунізму). Про неавтентичність та пізні походження частівок свідчить також нестійка темпоорганізація вірша.

Специфічною особливістю західнополіських скочних приспівок виступає контамінація різних ритмоструктур в одній пісні. Особливого поширення набула тут ритмічна організація змішаного типу коломийки й краков'яка (6+6)(8+6): *«Нащо брав, нащо брав Таку недорослу? Мене мати годувала Як свиню поросну»* [38, 139]. Подібне поєднання віршових структур часто трапляється у весняно-літніх та весільних дотинках, які становлять основну масу танечних пісень. Таким чином, за нашими спостереженнями, на теренах Західного Полісся переважає коломийковий розмір та дванадцятискладова будова з формулою (6+6) (див. Додаток Ж, XV).

Мало відрізняється від поліської ритмострофіка **волинських** дріботушок. Домінуюче становище з-поміж ритмічних форм на теренах Волині також займає чотирнадцятискладовий вірш із складоритмічною будовою (4+4+6). Коломийковий розмір побутує у всіх тематичних групах волинських дріботушок, а відтак відзначається широким діапазоном функціонування. Численна кількість текстових зразків з такою ритмоструктурою присутня в цьому краї, окрім необрядової лірики, в календарно-обрядовій поезії (головно купальській та весняній) та весільній пісенності. Зокрема, весільні дотинки, що й сьогодні активно побутують на сучасному волинському весіллі, як правило мають чотирнадцятискладову строфу з розміром (4+4+6): *«Ой чия ж то дівчинька в червоній спідниці?»*

Вона так то гонорує як жаба в криниці» [19, 53]. В межах коломийкової форми можливі й різноманітні варіації, найпоширеніша з яких – тринадцятискладова будова (4+3)(3+3), або ж (7+6): «На горі є монастер, Я там сповідався, Всіх монашок пириграв, На одній усрався» [111]. Іноді з'являється модифікація, в якій тринадцятискладовий вірш поєднується із коломийковим. Ритмоструктура такої видозміни – (7+6)(8+6): «Як була я молода, Була вельми щира: Усім хлопцям роздавала за кусочок сира» [23, 6]. Варіювання темпоритму – ознака напливовості та неавтохтонності цієї віршової форми. Загалом же, коломийкова ритмобудова широко репрезентована текстовими зразками на усій території Волині. Очевидно, що така широка локалізація пов'язана з надзвичайною популярністю цього жанру в пісенному репертуарі Опілля та Поділля, звідки могла мігрувати й на волинські землі. Споріднює танечні монострофи Волині з карпатськими коломийками не лише характер ритмомелодики, а й художні стилістичні особливості та тематичний діапазон. Значний вплив коломийкового жанру на формування волинської танцювальної лірики підтверджує також наявність ідентичних текстів:

І ти Коля, і я Коля – обидва Миколи.

Тебе били коло церкви, мене – коло школи.

Тебе били коло церкви за попову дівку.

Мене били коло школи, що випив горілку [38, 312] - волинська дріботушка.

Гуцульська коломийка:

Ти – Микола, я – Микола, вбидва-смо Миколи,

Тебе били коло церкви, мене – коло школи.

Тебе били коло церкви за мід, за горівку,

Мене били коло школи, що я любив дівку [241, 191].

Поряд із чотирнадцятискладовим віршем на Волині активно побутує восьмискладова строфа з розміром 4+4: «Гоца драла, гоца драла – на пень

фартух розірвала; Не так на пень, як на глицю, Буде тобі біда Грицю» [112]. Виникнення такої ритмічної форми, відомої як «шумка», пов'язують із польською танцювальною лірикою, де цей жанр займає значне місце. Якщо ж зважити й те, що локалізація цієї ритмоструктури у волинських дріботушках концентрується в основному на окремих районах Волинської області (Володимир-Волинський, Іваничівський, Горохівський, Локачинський), а на територіях Рівненщини та Житомирщини майже не трапляється – то очевидно що її поява на Волині зумовлена саме польськими впливами. Хоча варто враховувати й те, що досить часто восьмискладова строфа з розміром 4+4 може виступати як модифікація козачкової анапестичної строфи з ритмобудовою 4+3, яка теж зрідка побутує у волинських приспівках до скоку («Ой їхала, їхала, Надибала Міхала, Надибала Івася – Та й за ручки взялася» [24, 17]).

Численними текстовими зразками волинських дріботушок репрезентована ритмічна форма краков'яка. Дванадцятискладова строфа ритмічної організації 6+6 широко представлена на усіх теренах цього регіону. Така ритмічна модель найтиповіша для гостинних триндичок, приспівок до музик та дівочих дражливих пісень («*Зелені буряки, Зелена гичка, Приходили кавалери – Я ще невеличка*» [20, 7]), а функціонування її у календарній та родинно-обрядовій поезії, зокрема у дотинках, свідчить про закоренілість такої форми у пісенній традиції волинян.

Регіональна особливість волинських танечних моностроф – нестабільність їх ритмоструктури, а відтак і наявність різноманітних модифікацій. Найпоширенішою, за нашими спостереженнями, виявилась контамінація дванадцятискладового вірша з коломийковим, тобто двох домінуючих в цьому регіоні ритмічних форм. Складочислова будова такої модифікації визначається схемою (6+6)(8+6): «*Три діди, три діди полюбили бабу, А четвертий малесенький причепився ззаду*» [207, 87]. Іноді у межах цієї ускладненої ритмічної конструкції наявні варіювання, що відповідають

формулі $(7+6)(6+6)$: *Ой чого ж ти не прийшов, як я тебе звала? Цілу ніч на печі з краєчку лежала* [24, 19]. Спорадично трапляється також поєднання козачкової будови з розміром краков'яка – $(6+6)(7+7)$: *«Ой ти, старий дідуган, зігнувся, як дуга, А я молоденька – гуляти раденька»*[112]. Загалом же, ритмострофіка волинських дріботушок дуже подібна до поліської. Спільним є також значне поширення частівок в цих регіонах. Але, на відміну від Західного Полісся, побутування п'ятнадцятискладової строфи з характерною частівковою будовою $8+7$ на теренах Волині не відзначається значним розповсюдженням. Переважна більшість пісень такої ритмоструктури – російськомовні тексти, а отже, поява частівкових строф зумовлена насамперед соціально-політичними чинниками. Активна популяризація частівки позначилась на широкому вжитку номінації «частушка» для позначення жартівливих танечних моностроф на Волині. Доволі часто нею послуговуються при характеристиці пісень сатирично-політичного змісту. Значна кількість скочних дріботушок, які визначаються тут «частівками», мають дещо відмінну ритмобудову; як правило – це чотирнадцятискладовий вірш з розміром $4+4+6$, що знову ж таки підтверджує домінування коломийкової ритмоструктури в цьому регіоні.

Присутні українські скочні монострофи і в пісенному фольклорі **Північного Підляшшя**, що свідчить про взаємовпливи іноетнічних танечних традицій. Жанровим різновидам танцювальної лірики цього регіону найбільш характерна дванадцятискладова будова з розміром $6+6$: (*«А я добри хлопець Та й не волочасти Де дивчину вчую Там ночку ночую»*[218, 255]). Значною популярністю відзначаються також коломийковий розмір $(4+4+6)$, яким побудовані в основному дівочі й жіночі пісні, та шістнадцятискладова строфа з розміром $8+8$. А в родинно-побутових приспівках переважає змішана форма козачка і шумки, що визначається схемою $(8+8)(7+7)$: *«А я з своєю посваруся лежу спати обнімуся. А в чужейі попроси ще й півлітра занеси»* [218, 259]. Подібна ритмоструктура характерна для білоруських «припевок» та

частушок. Козачкова будова побутує тут дуже рідко, здебільшого зустрічаються її варіативні форми з розміром (4+3)(3+3), або (3+3)(4+3). Такі модифікації більш властиві для парубочих жартівливих дотинок та гостинних триндичок: «*І горілку пиймо, і здорові будьмо, Самі себе не хвалім, нікого не гудьмо*» [218, 264]. Основна ж кількість українських скочних пісень Північного Підляшшя має рівноскладову ритмічну форму з розміром (8+8), або ж 4(4+4).

Численною кількістю текстових зразків танечних моностроф із різноманітними ритмоструктурами характеризується пісенний репертуар **Східного Полісся**. На теренах цього регіону побутують усі жанрові різновиди скочних пісень, за винятком коломийки. Хоча сам чотирнадцятискладовий розмір з будовою (8+6) досить поширений на територіях Чернігівщини. Особливо часто трапляється така ритмічна форма в парубочих дотинках («*Ой на нашій на улиці гуси пелехаті, А на чужій на улиці дівки череваті*»), які також активно функціонують у весільній обрядовості. У східнополіських приспівках до скоку почасти трапляється поєднання коломийкової будови з віршем краков'яка, причому в першій половині пісні, зазвичай, виступає дванадцятискладова строфа з розміром 6+6: «*Ой, гоп, штани лоп, сорочка дереться; Хто не вміє танцювати, нехай не береться*» [215, 140]. Така ритмобудова змішаного типу властива для більшості весільних дріботушок і для деяких застольних триндичок. Хоча в останніх переважає ритмоструктура 6+6. За нашими спостереженнями, коломийковий розмір у танечних піснях цього регіону, як правило, виступає у поєднанні з іншими ритмічними формами, що свідчить про його нестабільність та нетрадиційність.

Не менш поширена на теренах Східного Полісся й ритмобудова козачка з типовим розміром (4+3) та модифікаціями (4+3)(3+3) або (3+3)(4+3), які характерні, здебільшого, для приспівків до музик («*Дудка в дудки ночував, дудка в дудки дудку вкрав...*») та родинно-побутових

жартівливих моностроф («*За що люблю, то люблю – Що жінка маленька: Пішла каглу затикати, Та й вбила кагленка*» [215]). Але домінуючою в усіх тематичних групах східнополіських танцювальних пісень залишається рівноскладова строфа з розміром 8+8, що спорадично виступає у комбінаціях з розміром 8+7, або ж поєднується з анапестичною будовою козачка. Тексти з такою ритмоструктурою побутують в цьому регіоні під назвою «частівки», а точніше «частушки». Переважна більшість з них російськомовні, що свідчить про вплив однойменного жанру російського фольклору. Загалом же, за нашими спостереженнями, саме частівки становлять основну масу танечних моностроф Східного Полісся. Темпоритм найтиповіших текстів визначається схемою 8+7, або ж (4+4)(4+3): «*Ой кури́в я мархоточку, а тепер легкий табак, Ко́лись любив красоточку, а тепер вже буду так*» [215, 601]. Хоча така складоритмічна будова зустрічається і в багатьох козачкових текстах. Яскравим прикладом може бути відома на усій території України пісня «*Черевички з китасчки, закаблуки з бабака...*». Варто зауважити, що метроритміка східнополіських частівок досить нестабільна, іноді трапляються ритмічні форми, характерні для західноукраїнських дріботушок – (6+6): «*Не жури́ся, Хайко, Що ми кому́ністи, Мужик на́пахав, А ми будем їсти*», або ж (8+6): «*Колосочки я збі́рала На колгоспні́м полі І за це мені дали Десять літ нево́лі*» [205, 42]. Але такою ритмобудовою визначаються передусім україномовні тексти пізніших записів. Таким чином, домінуюче місце в цьому регіоні займають частівки з найрізноманітнішими розмірами, з поміж яких переважають (8+7) та (8+8).

Чималу частину української танцювальної лірики становлять подільські приспівки. Особливо яскраво представлені розмаїттям жанрових різновидів, а відтак і ритмічних форм, танечні монострофи **Західного Поділля**. Очевидно, під впливом сусідніх Карпатських регіонів у пісенному репертуарі західних подолян значне місце займає коломийка, яка до того ж характеризується надзвичайно різноманітною мелодикою. Зокрема,

регіональною специфікою вирізняються мелодії коломийок Борщівського, Чортківського, Бережанського, Монастирського, Козівського та Зборівського районів Тернопільської області [184]. Багатство мелодій та численна кількість текстових зразків лише підтверджує домінування коломийкового жанру на Західному Поділлі. В результаті якого першість серед ритмічних форм належить чотирнадцятискладовій ізометричній строфі з розміром (8+6): *«Я музиці – паляниці, Я музиці – сира, Щоби мене до музики Охота зносила»* [184, 442]. Поряд з коломийкою чималою популярністю серед скочних приспівок користуються також козачково-гопачкові форми, темпоритм яких відповідає схемі (4+3) з найуживанішими модифікаціями: (4+3)(3+3) та (3+3)(4+3). Значний ареал поширення охоплюють текстові зразки восьмискладової строфи з ритмоформулою (4+4), яка досить часто трапляється в гостинних триндичках та весільних дотинках. А в приспівках до побутових танців спостерігаємо поєднання шумкової будови з козачковою, що дає модифіковану ритмічну форму з розміром (8+8)(7+7): *«Ой гуляла баба з дідом, Загубила торбу з хлібом. Баба: «Діду, торба де?» - Гуляй бабо, добре йде...»* [215, 306]. Різноманітні контамінації та варіювання темпоритму засвідчують нестабільність цих ритмоструктур, що вказує на їх напливовість. До того ж, у номінативному озвученні таких приспівок на Західному Поділлі назви «гопачок» та «козачок» майже не використовуються.

Окрім коломийки, козачків та гопачків на Тернопільщині існує чимало інших побутових танців, регіональну специфіку яких визначають не лише особливості виконання, а й ряд територіальних номінацій: «Каперуш», «Кивун», «Швець», «Чабан», «Микита», «Гандзя», «Голубка», «Марися», «Чечіточка» тощо. Віршова структура однойменних приспівок до цих танців характеризується рівноскладовими ритмічними формами зі схемами 8+8 та 6+6: *«А та Гандзя кучерява Під решетом ночувала...»* [184, 404]; *«Якби не Марися, Я би не женився...»*[184, 405]. Значній кількості західноподільських

пісень до скоку властива також змішана форма коломийки з краков'яком (6+6)(8+6): «*І ти, Старий Марку, ходиш по ярмарку. Ні купуєш, ні торгуєш, а все робиш сварку*». Сам же дванадцятискладовий вірш краков'яка найчастіше побутує у гостинних триндичках та заздоровних приспівках, яких на Західному Поділлі величають «віватами»: «*Горівочка файна Горівочка добра. А ви мене припросіт Я випити годна*» [184, 440].

Отже, за нашими спостереженнями в танечних монострофах цього регіону активно функціонують усі ритмічні форми жанру, та все ж переважають рівноскладові ритмоструктури шумки та краков'яка, а панівне становище залишається за коломийковим розміром (Див. Додаток Ж, XVIII).

Не меншим багатством віршових структур репрезентована танцювальна лірика **Східного Поділля**. На теренах цього регіону спостерігаємо активне побутування козачків та гопачків, яким властива ритмічна форма з розміром (4+3)² («*Ой піду я до млина, а у млині новина: Лукашиха з Лукашем цілуться за кошем*» [180, 486]); та модифікації цієї ритмоструктури з формулами (4+3)(3+3) та (3+3)(4+3). Поряд із козачковою анапестичною будовою у танечних монострофах Східного Поділля досить поширена чотирирядкова восьмискладова строфа шумки, темпоритм якої визначається схемою (4+4)²: «*Ой так роби, як твій тато,— Скинув штани, накрив хату. Та сів собі на комині З дівчатами знакомими*» [215, 148]. Така ж складоритміка характерна для родинно-побутових пісень, гостинних триндичок, парубочих дотинок та власне танцювальних приспівок. Чимало текстів мають змішану будову козачка і шумки, що схематично позначається – (7+7)(8+8): «*А я соцький маю чин, А десяцький ніпочім Як я вчеплю свою бляху, То всі кури біжать з страху*» [180, 483]. Дещо рідше, на відміну від Західного, на Східному Поділлі трапляється форма краков'яка з віршовою структурою (6+6). В основному побутує вона у танечних монострофах Хмельниччини (Кам'янець-Подільський р-н), тоді як на Вінничині дванадцятискладова строфа виступає лише в поєднанні з іншими ритмічним

формами, найчастіше з коломийковою. Складочислова будова такої контамінації має вигляд – (6+6)(8+6): *«Казав мені батько кучеряву брати Вона буде кучерями хату замітати»* [180, 484]. В численних модифікаціях ритмоструктур простежується перевага саме коломийкової. Значне поширення чотирнадцятискладового розміру з формулою (8+6) споріднює східноподільські приспівки із західноподільськими та карпатськими коломийками. Але, на відміну від Західного Поділля, коломийка як жанр тут не функціонує, а для позначення пісень коломийкового розміру послуговуються номінаціями: «дрібушки», «приспівки», «витребеньки», «підскоцькі пісні» тощо. До того ж, характерною ознакою східноподільських скочних приспівок є проникнення цієї ритмобудови у козачкові та гопачкові тексти: *«На тім боці при потоці пасуться індики, Стара баба з одним зубом плаче на музики»* [215, 509]. На території Хмельниччини коломийковий вірш функціонує також у родинно-побутових та дівочих піснях до танцю, а на Вінничині цей розмір присутній в триндичках та весільних дотинках, що свідчить про збереженість його саме в жанрі танечних моностроф.

Варто відзначити, що в деяких регіонах Поділля з'являється ще один ритмічний тип скочних приспівок – чотирирядкова строфа з розміром – (8+7) *«А дідуньо люльку куре, а бабуня пір'я пре А дід бабу поцілує, баба каже: «Еге-ге»»* [180, 493]. Відомо, що така ритмобудова характерна для частівок, але побутування самих частіткових строф в цьому регіоні незафіксоване, позаяк численні контамінації такої форми з іншими свідчить про її напливовий характер. Поява такої ритмоструктури очевидно зумовлена впливами центральних регіонів України, де частівка користується чималою популярністю.

Таким чином, нестабільна складоритміка східноподільських танечних пісень не дає підстав для визначення однієї домінуючої форми. За нашими спостереженнями, різноманітні варіації спостерігаються у всіх характерних ритмоструктурах, а відтак говорити про їх традиційність чи закоренілість на

теренах цього регіону не можемо. Зауважимо лише, що на формуванні танцювальної мініатюрної лірики Східного Поділля однаковою мірою позначились впливи як Західних так і Центральних регіонів України.

Жанровий масив танечних пісень, що побутують в регіонах Центральної України, в основному представлений козачками та гопачками, хоча останнім часом активно побутують тут частівки з типовою ритмічною формою (8+7). Основній масі скочних приспівок **Київщини** характерна анапестична строфа з формулою (4+3): «*Сиди, милий, у кутку, Поки штани одітку. Сидів милий, поки знідів – Чорт єї штани видів*»[215, 326]. Але найчастіше трапляються модифіковані форми козачка, темпоритм яких відповідає схемі (4+3)(4+4) та (4+3)(3+3): «*На городі бузина така біла, як і я; Хто іде – не мине, поцілує мене*»[215, 186]. Досить поширена на Київщині рівноскладова ритмоструктура з розміром 6+6, яка функціонує тут не лише в гостинних триндичках та піснях з пританцівками, а й у гопачках, козачках та весільних дотинках. Іноді у фольклористиці таку форму визначають «горлицею» і вважають видозміною козачка [144, 110]. Назва очевидно пов'язана з досить популярною в цьому регіоні піснею «*А дівчина горлиця до козака горнеться*», складоритмічна будова якої коливається в межах козачкової варіації з розмірами (4+3) та (3+3). Але нестабільність такої ритмоструктури не дає нам підстав її виокремлювати чи ототожнювати з більш стійкою і характерною для більшості українських регіонів дванадцятискладовою строфою з формулою 6+6, яка в чотирирядковій строфі може визначатися схемою 3+3.

Спорадично на теренах цього регіону (зокрема Коростишівському районі Житомирської області та Тальнівському районі Черкаської області), побутує ритмоструктура коломийки. Чотирнадцятискладовий вірш з будовою 8+6 зазвичай виявляє себе в козачкових та гопачкових строфах. Та здебільшого, в текстах цього жанру коломийковий розмір поєднується з іншими ритмічними формами, найчастіше з дванадцятискладовою строфою.

Темпоритм такої контамінації позначається формулою (6+6)(8+6): *«Піди проч, не мороч, піди собі к бісу! Не для тебе чепурюся – біду свою тішу!»*[215, 515]. Подібні ритмічні конструкції властиві для більшості весільних дотинок Київщини. Все ж, домінуюче становище в скочних приспівках цього регіону займає шістнадцятискладова строфа в розмірі (8+8): *«Ой пішов я попід током, зустрів дівку з одним оком: Яка гарна, яка гожа – побий її сила божа»*[215, 153]. Така ритмоструктура часто трапляється і в застольних триндичках, і в приспівках до музик, і в весільних дотинках, і в соціально-побутових частівках. Що ж до власне частівкової форми, темпоритм якої визначається схемою 8+7, то на теренах Київщини ця ритмоструктура характерна здебільшого для російськомовних частушок. А в текстових зразках українських танечних моностроф вона поєднується з іншими ритмічними формами, такими найчастіше виступають шумкова та коломийкова строфа. Модифіковані ритмічні організації частівок можна позначити такими схемами (8+7)(8+6) та (8+8)(8+7): *«Дві гармошки, третій бубон – своїх хлопців ми не любим, А воєнних поважаєм, до казарми проводжаєм»* [215, 602]. Варіювання темпоритму свідчить про напливовий характер частівкової ритмобудови. А варіації змішаного типу (8+7)(7+7), які спостерігаються в багатьох пісенних текстах, лише підтверджують гіпотезу, що частівкова будова творилась тут на основі гопачково-козачкових форм. Таким чином, незважаючи на значну популярність частівок на теренах Київщини та номінування «частушками» інших жанрових різновидів танечних пісень, домінують в цьому регіоні рівноскладові ритмічні форми з розмірами (6+6) та (4+4). (Див. Додаток Ж, ХХ)

Подібну ситуацію бачимо і в танцювальній пісенності сусіднього регіону. На **Полтавщині**, як і на Київщині, переважають козачкові та гопачкові строфи з ритмічною будовою (4+3) та (4+4), до того ж із значною перевагою другої. Часто трапляється поєднання цих ритмосхем в одній пісні: *«Посадила стара баба На припичку гусака, Сама вийшла за ворота Та й*

вдарила третяка» [225, 260]. Таким чином, подібна структура багатьох полтавських козачків ідентична російським частівкам, типова складоритміка яких 8+7. Одну із найчастотніших модифікацій анапестичної будови козачка – тринадцятискладову строфу з розміром (7+6) спостерігаємо в приспівках до танцю «Тетянка», який є досить поширеним на території Полтавщини («*На Тетяну поговір, що Тетяна вмерла. А Тетяна на печі ще й ноги задерла*» [215, 178]). Така ритмоструктура характерна чималій кількості пісеньок, що приспівуються й до інших побутових танців: козачка, гопачка, тропака тощо.

Дещо частіше, ніж на Київщині, побутує в полтавських танечних монострофах чотирнадцятискладовий вірш з розміром (8+6): «*Запряжу я каплуна ще й курку чубату, та й поїду на Вкраїну по дівку багату*» [215, 488]. Поряд з коломийковою будовою в скочних приспівках активно функціонує і дванадцятискладова строфа з розміром (6+6), яка характерна, насамперед, для весільних дотинок та гостинних триндичок, що становлять ядро сучасного пісенного масиву. Іноді її темпоритм коливається в межах десяти та одинадцятискладової структури: «*Ой чук та гала, а я в церкві була. Мене ніп охрестив і гріхи одпустив*» [225, 250]. А найпоширенішою на Полтавщині, за нашими спостереженнями, являється змішана форма краков'яка та коломийки із складочислова будовою (6+6)(8+6): «*А мій муж на Дону, шапка на колочку. А хто мене поцілує – пошю сорочку*» [215, 251]. Домінування цієї ритмоструктури у весільно-обрядовій пісенності свідчить про традиційність побутування обох поетичних форм на теренах Полтавщини.

Значне місце серед полтавських танечних моностроф займають частівки з характерною їм п'ятнадцятискладовою строфою у розмірі (8+7): «*Танцювала, танцювала, побачила гусака. Перестаньте грать «Страдання», починайте гопака*» [215, 602]. Але варто зауважити, що переважна більшість полтавських частівок відзначаються нестабільністю ритмічної форми і численними варіаціями. Основу ж частівкової ритмоструктури становлять

найпоширеніші ритмічні форми танцювальної лірики – козачка, коломийки, шумки, краков'яка в найрізноманітніших їх поєднаннях. Найчастіше трапляються такі видозміни: (7+7)(8+8): *«Я сиділа на дубу, шила кохту голубу, Пришивала ленти, банти, щоб любили музиканти»* [215, 601]; (7+7)(6+6): *«Ой, ти рядно, ти рядно, під тобою холодно. Під кожухом душно – без милого скушно!»*. Нестійка ритмобудова та ряд різноманітних контамінацій з іншими розмірами – доказ нетрадиційності та незакореніlosti частівкової форми. Її напливовий характер підтверджує й значна кількість російськомовних текстів з-поміж полтавських приспівок.

На південній території Сумщини, яка також належить до етнографічного регіону Полтавщини побутують аналогічні ритмічні форми: козачкова анапестична строфа з розміром (4+3), дванадцятискладова структура краков'яка (6+6), шумкова будова з формулою (4+4), коломийковий вірш з розміром (8+6) і зрідка п'ятнадцятискладова строфа частівки (8+7). Таким чином, на теренах етнографічної Полтавщини домінують усі ритмічні форми танечних пісень, однак найширший ареал побутування, за нашими спостереженнями, охоплюють ритмоструктури (6+6) та (4+4). (Додаток-Ж, XXI)

Перевагу рівноскладових віршових розмірів спостерігаємо також у пісенних зразках скочних мініатюр **Слобожанщини**. Як і в сусідніх регіонах тут домінує восьмискладова ритмічна форма, темпоритм якої визначається схемою (4+4): *«Ой на дубі, на вершині, Сидить Семен в кожушині»* [215, 313]. Значній кількості танечних приспівок характерна анапестична козачкова строфа (4+3) з різноманітними варіаціями, однією з найпоширеніших є ритмічна конструкція – (4+3)(3+3): *«Кожушина лопотить, Семен з дуба летить...»*[215, 151]. А дванадцятискладовий вірш з ритмо-схемою (6+6) побутує, зазвичай, в гостинних триндичках та весільних дотинках: *«Світилка дримає Сорочку латає Пішла танцювати – Погубила лати»*[170, 66]. Досить часто в одній пісенній строфі розмір краков'яка

поєднується з коломийковим і утворюють ритмобудову (6+6)(8+6): *«Кого люблю, кого люблю, того поцілую. Тому свою подушечку навіки дарую»*[215, 366]. Подібна контамінація, за нашими спостереженнями, виявилась найчастотнішою на теренах Харківщини. Сам же коломийковий вірш з розміром (8+6) трапляється тут досить рідко. Нечисленні текстові зразки з такою будовою зафіксовані дослідниками ще у ХІХ ст на території Старобільського району Луганської області, а тоді ще Харківської губернії [215]. Спорадичний характер фіксації танечних моностроф коломийкового розміру лише підтверджує напливовий характер цієї форми. До того ж переважна їх більшість – загальновідомі пісенні тексти на усій території України, які функціонують тут без жодних змін. Більш поширена на теренах Слобожанщини змішана форма чотирнадцяти і тринадцятискладової строфи, яка позначається схемою (8+6)(7+6): *«Чи я тобі не казала, чи не говорила Щоб ти збоку не лягав, бо буде Гаврило»*[215, 528]. Така ритмічна організація властива і для харківських частівок, які займають основну частину в жанровому масиві танцювальної пісенності слобожан. Загалом же, складоритміка частівок цього регіону збігається з ритмоструктурою російських частушок, тобто із п'ятнадцятискладовою строфою з формулою 8+7: *«Сербіяночка Наташа У суботу мила пол., Воду тазіком носила І мічтала про любов»* [170, 136]. Іноді її темпоритм визначається модифікованими ритмоструктурами – (7+7), (7+6), (7+7)(8+7), (8+6)(7+6) та ін. Незважаючи на значну популярність та стрімкий розвиток на Слобожанщині частушок, в українських танечних піснях цього регіону досить часто побутують козачково-шумкові ритмоформи та комбінація краков'яка й коломийки – (6+6)(8+6). Однак майже всі ці пісенні монострофи називають тут «частушками».

Значно бідніше й менш розмаїто представлена танцювальна лірика **Південних регіонів**. Цікаво, що серед записів, здійснених на теренах Степової України, головно в херсонсько-миkolaївському субрегіоні

(Нижньопобужжі), трапляються тексти з чотирнадцятискладовою строфою з розміром (8+6): «*Ой поїхав мій миленький на базар до рідні, Купив мені черевички – ось вони на мені*» [215, 169]. Характерно й те, що ця ритмічна форма досить часто поєднується з іншими, утворюючи таким чином різноманітні модифікації аналогічні до тих, що побутують на Слобожанщині. Та все ж ті поодинокі текстові зразки коломийкової будови відомі тут як «частушки» або «припівки».

Ядро танцювальної пісенності Приазов'я становлять російськомовні «шахтарські», або ж «фабричні» частівки. Складоритмічна будова їх у чотирирядковій строфі має схему (4+4)4, (4+3)4 чи (4+4)(4+3) («*Шахтьор пашеньки не пашет, Коси в руки не бере; Он получку получає, А потом в кабак іде*» [45, 54]), що ідентична типовій ритмобудові російських моностроф.

На Дніпропетровщині спорадично трапляються козачково-гопачкові тексти, але з дещо відмінною будовою – замість характерної ритмічної конструкції 4+3 тут превалує восьмискладовий вірш з розміром (4+4): «*На вгороді шовковиця, Чорні брови в поповича; А я свої брови вмажу, поповича переважу*» [215, 309]. Семискладова строфа більш характерна для частівкових текстів Криворіжжя, темпоритм яких може коливатись і до п'яти складів: «*Пароплав стоїть В Голій Пристані – будем рибу годувать Комуністами, Пароплав іде, Дим пускає кільцями, Будем рибу годувать Комсомольцями*» [205, 38]. Значно частіше побутує дванадцятискладова строфа, темпоритм якої визначається схемою 6+6: «*І не бийте мене, і не лайте мене, Зробіть мені хатку, запирайте мене*» [215, 205]. До речі, саме ця ритмічна форма характерна й весільним дотинкам цього регіону «*Старший боярин косий, а другий безносий, А третій без вуха Ще й той пісню слуха*» [170, 81]. Значна кількість текстових зразків південноукраїнських танечних моностроф збережені саме у весільно-обрядовій поезії, зокрема серед застольних триндичок та дражливих приспівок, що згодом перейшли в

необрядову танцювальну лірику. На основі цього матеріалу можна зробити висновок про активне побутування дванадцятискладової ритмічної форми (6+6), яка поєднуючись із коломийковим чи козачковим віршем утворює варіації із формулами (6+6)(8+6) та (6+6)(7+7): («*Старша дружка ласа Наїлася м'яса Під стіл нахилилася М'ясом подавилася*» [170, 100]). Про нетрадиційність цих ритмоструктур свідчить не лише варіювання темпоритму, а й спорадичний характер фіксації.

На жаль, з-поміж тої нечисленної (доступної нам) кількості танечних моностроф, що побутують на теренах Причорномор'я переважають російськомовні тексти з досить нестабільною ритмоструктурою. Відтак остаточно стверджувати про домінування певної ритмічної форми не можемо. Звичайно ж, найбільш широко репрезентовані частівки з характерною їм складоритмікою (8+7), (8+8) та (7+7)(8+7), спорадично трапляються козачкові строфи. Отже, за нашими спостереженнями, найбільший ареал поширення на теренах Степової України займає частівкова ритмоструктура, зрідка побутують коломийковий вірш та рівноскладові ритмічні форми (6+6) і (4+4), але, як правило номіновані «частівками» (Див. Додаток Ж, XXIII – XXIV).

Проаналізувавши ритмоструктури регіональних різновидів танечних пісень, можемо зробити висновок, що найпоширенішими на переважній більшості території України є рівноскладові ритмічні форми з розмірами (4+4) та (6+6) (Див. Додаток Ж). Причому друга відзначається не лише найширшою локалізацією, а й чималим діапазоном функціонування. Така ритмобудова (дванадцятискладова строфа з розміром 6+6) характерна в першу чергу для весільних дотинок, коротких приспівків з пританцівками та застольних триндичок, що становлять основну масу сучасної танцювальної лірики.

Козачкова анапестична строфа з розміром (4+3), за нашими спостереженнями, найактивніше функціонує на території Наддніпрянщини,

яку вважають батьківщиною виникнення цієї ритмічної форми. Значні впливи пісенності Центральної України на сусідні регіони засвідчені широким побутуванням ритмоструктури козачка на теренах Поділля, Волині, Полісся та Слобожанщини. Спорадично трапляються козачкові строфи в танечних піснях Карпатських регіонів та Степової України. Найбільшою стабільністю цієї ритмоструктури відзначаються скочні монострофи Наддніпрянщини, а отже можемо говорити про автохтонність козачкової форми в цих регіонах (*Див. Додаток В*).

Найменш стійкою і традиційною залишається частівкова строфа з розміром (8+7). Досить багато трапляється частівок серед поліських та волинських танечних пісень, проте численні варіювання їх ритмоорганізації свідчать про напливовий характер. Широкий ареал побутування охоплює ритмічна форма частівки на Східному Поліссі та Слобожанщині, а в південних регіонах цей жанр користується найбільшою популярністю, позаяк і ритмічна форма 8+7 є превалюючою (*Див. Додаток Е*).

Значною популярністю звісно ж користується коломийковий розмір (*Див. Додаток А*). Окрім карпатських етніконів, де він превалює в усій необрядовій та родинно-обрядовій поезії, першість серед танцювальних ритмів займає також у подільських, поліських та волинських дріботушках. Численна кількість текстових зразків із коломийковою ритмоструктурою зафіксовані в регіонах Київщини та Полтавщини, дещо рідше побутує цей розмір на Слобожанщині та Східному Поліссі, а також на теренах Степової України, за винятком звичайно російськомовних текстів. Зауважимо, що в переважній більшості регіональних різновидів танечних моностроф чотирнадцятискладовий розмір представлений, як правило, звичайними приспівками до танців, текстові зразки яких з різних регіонів – тотожні, що свідчить про загальнонаціональну традицію побутування коломийкової форми.

Таким чином, стає очевидним, що жанр танечної пісні функціонує на всій території України, але в різних регіональних варіантах, які відрізняються між собою не лише назвами та ареалом поширення, а в першу чергу специфічною ритмомелодикою.

3.3. Танечна пісня у часі й просторі

Танечна пісня вважається одним із найновіших жанрів в українській народнопоетичній творчості, водночас її синкретичний характер свідчить про давнє походження, а спорідненість з монострофічною лірикою інших слов'янських народів спонукає до думки, що генетичні витoki жанру сягають початків спільнослов'янської пісенності.

На сьогодні важко сказати, коли саме вона з'явилась на теренах України, у зв'язку з недостатньою кількістю давніших матеріалів. Жоден з дослідників не датував появу самого жанру, а співвідносив його генезу з часом появи певної ритмічної форми. Найдавнішими поетичними формами скочних пісень вважають коломийку та шумку. Характерно, що обидві функціонують саме на теренах Західної України, яка, за нашими спостереженнями, постає основним епіцентром поширення танечних моностроф на українських землях (*див. Додаток Ж*). В результаті аналізу ритмічних форм виявилось, що одним із визначальних для регіональних різновидів цього жанру є рівноскладовий вірш, що за свідченням фольклористів з'явився в українській народнопоетичній традиції внаслідок західних впливів XV – XVIст. У цей же період коротка жартівлива приспівка існувала в пісенному репертуарі напівпрофесіональних співців, яким належить неабияка роль у розвитку української танечної пісні. У часи Київської Русі, як свідчать писемні та мистецькі пам'ятки, існувала спеціальна категорія мандруючих співаків, жартунів та комедіантів, так званих скоморохів. Влаштуваючи «бісовські ігрища», скоморохи в основу свого репертуару клали жартівливі танці, пісні, забави і вистави. Вони не тільки творили оригінальні гумористичні пісні, але й перенесли на східнослов'янський ґрунт ряд жартівливих сюжетів, перейнятих під час мандрівок по сусідніх слов'янських і неслов'янських землях. Значний внесок

у танцювальну пісенність українського народу протягом XVI—XIX ст належить також народним співакам-кобзарям, які перейняли традицію мандрівного носія музично-пісенного мистецтва від скоморохів. Поруч із думами та історичними піснями, невід’ємну і дуже важливу частину кобзарського мистецтва становили жартівливі пісні, серед яких чимало й танечних моностроф. У XVII—XVIII ст. у творенні та поширенні танцювальних приспівок взяли участь і школярсько-дяківські кола та двірські козаки-співаки, проте їхні ліричні мініатюри мали в основному еротичний зміст [90, 43-45].

Але всі ці факти не розкривають нам основного – як і за яких умов з’явилась сама танечна пісня. Зрозуміло лише, що її зміст не завжди був пристойного характеру, що й змушувало багатьох дослідників та збирачів часто оминати подібні тексти, які до того ж могли виявитись і найдавнішими.

Багатовікова популярність танечних ритмічних форм, ритмомелодійна спорідненість українських моностроф із старовинними танковими й пісенними жанрами інших слов’янських народів, а також збережене ще й досі народом виконання скочних приспівок в органічному поєднанні поетичного слова, музики й танцю – все це дає підстави вважати, що танечна пісня належить до давніх жанрів народної творчості, а корені її заховані глибоко у фольклорному процесі минулого.

Зрозуміло, що генеза танечних пісень, основне призначення яких – приспівуватись до різноманітних танців, нерозривно поєднана із походженням первісного танцювального мистецтва. Відомо, що всі кругові танці, подібні до коломийки, мали в давнину оргіістичний характер. Реліктами такого масового психічного стану (екстазу) в сучасних умовах виступають як імпровізовані приспівки, так і кульмінація колективних плясів, коли всі – танцюристи й музики впадають в сугестивний екстаз. Еротичний зміст коротких приспівок був зумовлений запальним (сугестивним) характером танців, під час яких вони виникали. На сороміцькі

приспівки натрапляємо у весільній та календарній, зокрема купальській, обрядовості. Різноманітні оргієстичні обряди з давніх-давен супроводжувалися ритуальними танцями з приспівками непристойного змісту. Свідчення цього знаходимо не лише в етнографічних та фольклористичних розвідках, а й у давніх пам'ятках. Зокрема псковський ігумен Памфіл у своєму посланні 1505 року зафіксував цінні відомості про купальський танок жінок: «Коли прийде те саме свято різдва предтечі (Купало), тоді в святу ту ніч мало не все місто зметушиться; і в селах побісяться в бубни і в сопілки, і гудінням струнним, і всякими непристойними іграми сатанинськими, плесканням і плясанням, в жінках та дівчатах головами кивання, і в устами їх непристойний клич, “всескверные” пісні бісівські, і хребтом вихиляння і ногами стрибання і тупотіння» [128, 8], а християнський проповідник у листі до князя Острозького 1599-1600 року застерігав усіх християн: «На Григорія мученика свято диявольське, під час якого на поле йдучи, сатані офіру танцями і скоками чините, знищіть, бо гнівається Григорій мученик на вашу землю, що немає християнина православного, який би міг ту диявольську наругу... прогнати» [59, 52]. Досить критичне ставлення до подібних свят засвідчене також посланням до церковної влади білгородського єпископа Йосипа Горленка: «Дізналися ми, що народ по містечках і селах, зберігаючи залишки поганства, робить колиски, на яких гойдаються на Великдень і на Петра; на трійцю святкують «березу», а на Різдво Івана Хрестителя — Купалу і вечорниці, де, співають поганські пісні. Це все робиться в народі по його нерозумінню, а духовенство цього не забороняє. Духовенство повинно нищити у своїх парафіях усі ці поганські свята» [42, 173]. Власне так і відбувалось – заборонялись подібні свята, а з ними відійшла у забуття й маса обрядових ритуальних танців та пісенних текстів, що їх супроводжували.

Вияви ненормативної еротично-етичної поведінки, що кореняться ще в дохристиянській язичницькій обрядовості, не могли не знайти відображення

у фольклорній традиції народу. Істотно, що найетичніше і найприродніше сороміцький елемент сприймався саме в розпалі синкретичних співацько-танцювально-інструментальних дійств. Про функціонування непристойних приспівок еротичного характеру в пісенному репертуарі українського народу свідчать і ті нечисленні сучасні збірники сороміцьких пісень [44; 229], текстову основу яких становлять записи Зоріана Доленги-Ходаковського, Платона Лукашевича, Павла Чубинського, Михайла Максимовича, Хведора Вовка, Тараса Шевченка та інших. На належність таких пісень до танечних моностроф вказує не лише їх первинне призначення – приспівуватись до танців, а й формальні показники – лаконічність форми та скочний характер ритмомелодики.

У мотивах приспівок еротичного змісту відчувається своєрідний далекий відгомін епохи Відродження, що заперечувала аскетичну мораль, освячену католицизмом, і відстоювала права людини та її особисті почуття. У цей період активного поширення та застосування набув у Європі культ вакхізму, названий на честь античного бога вина та кохання – Вакха, раніше відомого як Лібер. Вшановуючи його, в Давньому Римі на початку березня щороку влаштовували свято оргієстичного характеру «Лібералія», а в Давній Греції богу Вакху присвячувались спеціальні запальні танці. Відтак, в період Відродження для європейських чоловіків та жінок стає нормою відверта легковажна поведінка. Під впливом культурного струменю епохи Ренесансу змінюється деякою мірою і характер мистецтва, в тому числі словесна та музична творчість. Відчутних змін зазнала також європейська хореографія – у XIVст. в Італії з'являються своєрідні запальні танці з приспівками до них, які згодом набули поширення по всій Європі, в тому числі й на Україні [83, 75].

Відродження, яке розпочалося в Італії, незабаром охопило всю Європу. Природно, що туди спрямовують свої погляди всі охочі збагатитися знаннями. Найпопулярнішими стають Падуанський та Болонський

університети, з яким пов'язана діяльність і українця Юрія Дрогобича. В цей час на Україні спостерігається неабияке захоплення професійним мистецтвом, яке вже почали відокремлювати від народного. Задля опанування нових ремесел знать відсилає своїх митців до Європи, які привозили з собою перейнятий від європейців новий ренесансний стиль у живописі, музиці та хореографії.

Таким чином з Європи міг потрапити на терени України і жанр танечної пісні. Очевидно, що в результаті впливу танцювальної традиції слов'янських народів, через території яких мігрувала до нас танечна пісня, і витворились її територіальні діалекти. А регіональна специфіка того чи іншого жанрового різновиду зумовлена певними просторово-часовими умовами, в яких він формувався. Відтак, правдоподібною видається думка Віктора Давидюка про взаємозв'язок динаміки ритмомелодичної основи українських танечних пісень із міграційними шляхами цього жанру з Італії [83, 77].

За нашими спостереженнями, найбільш репрезентована текстовими зразками та частотністю поширення західноукраїнська монострофічна лірика, в характері якої відчутний значний вплив танцювальної традиції сусідніх слов'янських народів. З-поміж західнослов'янських танечних моностроф найближчими до українських є польські краков'яки, що виникли на основі однойменного танцю і зберегли його метроритміку. Аналогічний жанровий різновид побутує і в деяких регіонах України, зокрема на Лемківщині. Генетична спорідненість української і польської мініатюрної лірики спостерігається також і на формальному рівні – дванадцятискладова ритмоструктура краков'яка 6+6 досить поширена на всіх українських територіях (*див. Додаток Б*). Особливою популярністю користується цей розмір на теренах західних регіонів – поряд з коломийковим він домінує у подільських, волинських та поліських дріботушках.

Чимало запозичено з польської в українську традицію номінативних озвучень скочних пісень, які, як правило, ідентичні з назвами самих танців: краков'як, мазурка, полька, карапет, чардаш, карічка тощо. Деяких змін зазнали й українські народні танці – поряд із коломийками, гопаками, козаками, тропакими з'являються польки, вальси, чардаші, карічки та інші різновиди народної хореографії сусідніх етносів. Іноетнічний характер танцювальної культури – результат тісних контактів та безпосереднього спілкування народностей: «таких танців, як у нинішніх часах, наприклад, полька, краков'як, тоді ніколи не танцювали. Траплялося, що серед присутніх знаходився хтось, що служив при війську у Чехії або на Угорщині, і бачив, як там танцювали чехи або угорці; тоді він і тут на весіллі танцював такого чужого танця, якусь польку, чардаша або що-небудь інше» [54, 175]. Значної популярності набув на Україні відомий польський танець краков'як, підтвердженням чого є не лише номінативне озвучення скочних приспівок «краков'яками» в деяких місцевостях, а й згадки у пісенних текстах: *«Краков'як, краков'як, не давайте на дурняк...»*, *«Ой пішла я краков'яка, то мазура, то поляка...»*[111]. Щоправда сама назва «краков'як» функціонує лише у західних регіонах, танцювальна лірика яких має багато спільного з польською. А відтак Польща могла бути тим основним містком міграції танечної пісні з Європи на Волинь та Полісся. Звісно відчутний вплив тут і танцювальної пісенності Карпатських регіонів, особливо споріднена тематика та ритміка цих пісень. Але поряд із коломийковою ритмоструктурою у волинських та поліських дріботушках досить часто трапляються дванадцятискладові строфи, які могли з'явитися тут лише під впливом західнослов'янської танцювальної традиції. Асиміляційні зміни відчутні як на змістовому, так і на текстовому рівні: *«Шах, шах молотила, Шах, шах заробила. Із польськими мулярема На спуднечку з калярема»* [38, 81].

Ще яскравіші підтвердження слов'янських взаємовпливів спостерігаємо у лексиці пряшівських та лемківських співанок: *«Світил би місячек і дзвіздочка ясна до того дворечка, де дівчина красна»*; *«Машір, хлопці, машір, на коні седайце, Ктури ма фраїрку, богу поручайце»* [215, 637] тощо. Окрім найпоширеніших полонізмів, які виступають в лемківській говірці в іменниковій, дієслівній та прийменниковій формі, часто в приспівках до скоку згадуються польські топонімічні назви (*Краків, Варшава, Люблін*) та власні імена (*Янек, Каська, Міхал, Юська, Ганічка*). Досить подібні між собою і самі жанрові різновиди польських та лемківських танечних моностроф.

Варто зауважити, що танцювальна лірика лемків значно виділяється на тлі загальноукраїнської. Важливим чинником, яким зумовлена регіональна специфіка лемківської пісенної традиції, є звичайно ж багатовіковий вплив на неї іноетнічних сусідів – поляків і словаків, а через них інших народів. За словами Філарета Колесси, *«Лемківщина була тою брамою, якою найбільше заходили на українську територію західні впливи за посередництвом чехів і словаків, з якими лемки мають найбільше спільного в пісенному репертуарі...»* [131, 53]. Відомо, що саме в цьому етнічному регіоні з'явився і набув неабиякої популярності оригінальний різновид танечних пісень – краков'як. Те, що основою для його творення стали однойменні жанри сусідніх народів, сумнівів не виникає. До того ж чимало текстів лемківських краков'яків взагалі є звичайними перекладами польських та словацьких. А про манеру виконання на *«польський лад»* йдеться і в самих текстах: *«Мусіли-сце, хлопці в Кракові не бивац, Же ви не уміце по-краковску співац. В Кракові-сме били, співац-сми уміли, Як-сми прийшли домів, вишисто-сми забили»* [215, 639].

Подібні паралелі можна провести на ще одному регіональному різновиді – лемківських співанках, які нічим не відрізняються від словацьких співанок та карічок. А дванадцятискладова строфа з розміром 6+6, що є

визначальною в лемківських монострофах, ідентична ритмомелодиці західнослов'янської народної поезії. Таким чином, і ритмоструктура, і номенклатура скочних приспівок цього регіону повністю повторює фольклорну традицію сусідніх етносів.

Наявність коломийкової форми у західних слов'ян Філарет Колесса визнає як наслідок експансії українських коломийок на захід, але Володимир Гошовський вважає західнослов'янську коломийкову форму явищем автохтонним і дуже давнім. Доводить це вчений тим, що ця ритмоструктура постає у фольклорі західних слов'ян у кількох іпостасях: і як частина весільного обряду, і як приспівки до народних танців (чеських – tresak, dupak, skosna, na konope; словацьких – drgon, starobabska, do koleasa, na krut; польських – obertasy, do kola, mazury, okrangly, oberek, kujawjak). За спостереженнями Наталі Шумади, лише у західних слов'ян зберігся танець і приспівка під назвою «каламайка»[252, 243].

В Україні ж коломийки репрезентують в основному танечну лірику Карпатських регіонів, де цей жанр набув неабиякої популярності. На відміну від інших західних етніконів, ритмомелодика карпатських коломийок відрізняється від західнослов'янських танечних пісень з характерною їм дванадцятискладовою ритмічною формою. Стабільний коломийковий чотирнадцятискладовий віршовий розмір (4+4+6) витіснив усі інші можливі поетичні форми.

Значну популярність цього розміру саме на галицько-руській території Іван Франко називав «явищем досить загадковим». Оскільки приблизно в той же період у фольклорі сусідніх слов'янських народів виникали різні пісеньки, функціонально пов'язані з танцювальним мистецтвом, складоритмічною основою яких був дванадцятискладовий розмір 6+6. Цим же розміром складались короткі веселі співанки і в австрійських німців, зокрема їх славнозвісні кравецькі підскоки [235, 234]. Тим-то популярність коломийкового розміру, що відрізнявся від ритмічних форм приспівок

сусідніх народів, видавалась незрозумілою, а відтак привертала увагу дослідників.

Надзвичайну поширеність коломийкової будови чи не на всій території України пов'язують із значною популярністю цього розміру в пісенному фольклорі всіх слов'янських народів. На думку Володимира Гошовського, така ритмічна форма сформувалась ще до розселення слов'ян, позаяк має місце гіпотеза про індоєвропейське походження коломийки. Окрім слов'янських народів, коломийкова ритмобудова властива литовським весільним пісням. Досить поширеною у литовській народній пісенності є модифікована форма коломийки – (4+3+6), а також популярна в українських танечних монострофах контамінація (6+6)(8+6) [72, 210]. Спорадично трапляються коломийки і в румунській народнопоетичній творчості.

На індоєвропейське коріння коломийкової ритмобудови вказує також наявність її у давньоримському сатурнійському вірші. До того ж у XV – XVII ст. в Європі було написано багато духовних пісень 13-складовим віршем (4+3+6), а тому деякі вчені утворення коломийкового вірша пов'язують із впливами середньовічної поезії, складеної «септанаром» [72, 184]. Така тринадцятискладова будова з розміром (7+6) часто вживається в коломийках поряд з правильним чотирнадцятискладовим, що міг, на думку фольклористів, утворитись через розширення другої групи одним складом [130, 226].

Іван Франко генезу коломийкової будови пов'язував із десятискладовими піснями: «...се той самий десятискладовий вірш із цезурою по четвертім складі, тільки з повторенням першої часті» [235, 233]. Аналогічне явище має місце у фольклорній традиції інших народів. Подібним методом, за спостереженням Франка, виникали сербські пісні коломийкового розміру – це були, зазвичай, жіночі пісні, які утворились з десятискладового розміру [235, 233]. Коломийкова структура характерна також для обрядової поезії усіх південних слов'ян, зокрема болгарських

колискових та «лазарних» пісень літнього циклу, а також сербських, хорватських та болгарських весільних приспівок [72]. Переважна більшість текстів побудовані, як правило, шляхом повторення першої частини строфи, позаяк праосновою виступає десятискладова форма з розміром 4+6.

Очевидно, що саме цей метод був визначальним і в творенні карпатських коломийок («*Коломийка, коломийка та й коломийочка...*»). Підтвердженням генетичної спорідненості із десятирцем може бути й наявність на території Гуцульщини «плясанок». Це один із найдавніших різновидів танечних приспівок, ритмоструктура яких визначається десятискладовим віршем. Окрім Гуцульщини такі пісні функціонують також на Буковині та Бессарабії, ймовірно, що наявні вони й у румунському фольклорі, де активно побутує власне й коломийкова форма [226]. Отже, шлях танечної пісні з Європи на Гуцульщину міг проходити через Румунію.

Досить близькими до українських скочних приспівок є також монострофічні жанри південних слов'ян: болгарські приспівки до хоро, югославські приспівки до хороводного танцю коло чи оро та різноманітні регіональні різновиди пісенних моностроф [226, 243]. Але у приспівках до танців, назви яких відбивають їх давнє походження, коломийкова ритмобудова трапляється рідко, і як правило в поєднанні з іншими ритмоструктурами. Характерними ж ритмічними формами є десятирець із розміром (4+6) та дванадцятискладова форма (6+6) [72, 210]. Південнослов'янська танцювальна традиція позначилась деякою мірою на регіональному характері пісенних моностроф Степової України, в етнічному складі якої значну частину становлять національні меншини болгар та сербів.

За нашими спостереженнями, на теренах Південних регіонів танечна пісня побутує із значно меншою частотністю та жанровою розмаїтістю, ніж на Заході та Центрі. Регіональна специфіка народнопоетичної традиції зумовлена, насамперед, певними територіальними та соціальними чинниками формування.

Південь України – це степова частина, яка в давнину була місцем проживання різних кочівників. Відтак, на характері формування народнопісенної традиції цього регіону істотно позначилися активні етнокультурні зв'язки і взаємовпливи українського й іноетнічного населення, котре проживало тут, зокрема, росіян, білорусів, греків, молдаван, сербів, болгар, вірмен та ін. Особливості колонізації Степу обумовили й розвиток етносів, і стан та специфіку пісенної народної культури, в тому числі й танцювальної. Визначальною для формування сучасного стану культури була колонізаційна хвиля XIV-XVIII століть, пов'язана з українським козацтвом. З приєднанням цього краю до Російської імперії та знищенням козацтва влада починає віддавати землі іноземним колоністам та представникам російської адміністрації. Здійснюючи імперську політику, царизм всілякими засобами намагався стимулювати колонізацію Південної України переселенцями з глибини Росії. Суцільне зросійщення краю значною мірою гальмувало розвиток української народнопісенної традиції [217, 3-12]. Тому-то більшість танечних моностроф, що побутують у цих регіонах, – російськомовні, українські ж приспівки функціонують, як правило, у весільній обрядовості. Та все ж, характер ритмомелодики тих нечисленних пісенних зразків засвідчує перевагу української національної традиції. За нашими спостереженнями, в південноукраїнських скочних приспівках домінують рівноскладові ритмічні форми (6+6) та (4+4), які властиві для західних та центральних регіонів (*Див. Додаток Б і Додаток Д*). А відтак, вважати вплив російського фольклору на розвиток танечної пісні визначальним не можемо. Домінуючим у цьому плані швидше був вплив танцювальної пісенності Наддніпрянщини, про що свідчать численні козачково-гопачкові приспівки жартівливого змісту з характерною їм чотирирядковою анапестичною строфою.

Спорадично трапляється на теренах Степової України й коломийковий розмір (*Додаток А*), який міг потрапити сюди разом з переселенцями з

Карпатських регіонів – основними носіями коломийок. Загалом же, змістове наповнення та ритмомелодика скочних приспівок Причорномор'я, особливо херсонсько-миколаївського субрегіону, апелює до думки про спорідненість з фольклором колишніх територій історичної осілості: Київщини, Полтавщини, Бойківщини, Слобожанщини тощо.

Зовсім іншу ситуацію бачимо в танцювально-пісенній традиції Донбасу (Приазов'я). Інтенсивний розвиток фабрично-заводського виробництва великою мірою позначився на місцевій культурі, особливо на витісненні її національних складових професійно-урбанізованими елементами. Відтак, тематика танечних моностроф, що репрезентовані зазвичай «фабричними» і «шахтарськими» частівками, не виходить за межі робітничого побуту: *«Ти шахтьор, ти шахтьор, Підземельний ховрашок; Нічого тобі не нужно, Тільки лампа й обушок»* [45, 54]. Промисловий рух та політика зросійщення позначились не лише на обмеженому тематичному діапазоні, а й на поетиці та лексиці приспівок – мова частушок здебільшого російська, або ж зіпсована «жаргонна» українська. Поєднання російських та українських мовних елементів у шахтарських частушках відповідало загальному складу робітничого класу [45, 55], тісні зв'язки якого із селом сприяли поширенню подібних приспівок в репертуарі сільської народнопоетичної творчості. Таким чином, домінуючим, а в деяких місцевостях і єдиним, жанровим різновидом танечних пісень Приазов'я виступає російськомовна частівка.

Ще більший вплив російської мініатюрної лірики спостерігаємо в розвитку танцювальної пісенності слобожан. Слобожанщина – один з кількох регіонів України, що творився на роздоріжжі «Дикого степу» між непевними політичними кордонами трьох держав – Росії, Речі Посполитої та Кримського Ханства. Приблизно з XVII ст. визначальними для історичної долі краю стали взаємовідносини між українською та російською культурами: «з давніх-давен тут живуть переселенці з великоруських губерній, і вони розмовляють великоруською мовою» [42, 23]. Протягом

XIX ст. йде повна русифікація краю, що не минає ні мови, ні літератури, ні навіть народної творчості. Значний вплив російського фольклору на український зумовив появу нових форм та жанрів у народнопоетичній традиції.

Безперечно, що першість серед жанрових різновидів танечних пісень в цьому регіоні займає частівка, але, окрім номінативного озвучення, російськомовного характеру і деяких мотивових паралелей, спільних рис із російським жанром не так уже й багато. Ритмічна форма багатьох слобожанських приспівок, в тому числі й російськомовних частушок, збігається з анапестичною строфою козачків: *«Гармонист, гармонист Хорошо играете Почему вы гармонист, С нами не гуляете»* [170, 138], а в україномовних текстах іноді натрапляємо на коломийкову ритмоформулу 8+6: *«А я своему миленькому Почепила чайник, А він біга торохтить, Думає начальник»* [170, 137]. Не відрізняються від традиційних українських танечних пісень поетика та функціональні параметри слобожанських частівок, а от тематичний діапазон значно обмеженіший, ніж у західноукраїнських дріботушках та коломийках. Значна перевага соціально-побутових мотивів, особливо змальовування радянської дійсності, свідчить про те, що пік розвитку цього жанру на Слобожанщині припадає на кінець XIX – початок XX ст, в цей же період активно розвивається й російська частушка.

Але чи прийшла танечна пісня на землі Слобідської України саме з Росії, чи можливо з'явилась тут дещо раніше під впливом загальнонаціональної традиції?! Порівняльний аналіз ритмоструктур регіональних варіантів дає підстави вважати нам, що жанр танечної пісні на теренах цього регіону формувався однаковою мірою як під впливом російської частушки з одного боку, так і наддніпрянських козачків з іншого. Про що свідчать численні зразки російсько-українських моностроф, використання традиційних художніх засобів української поетики в текстах

частівок та наявність російнізмів в традиційних приспівках до козачка та гопака («*Ой гоп, гопака, Побила ботінки, Осталися на ногах чулки та резінки*»). Варто зауважити, що ритмоструктура тих же російськомовних частівок – досить нестабільна, а за численними її варіаціями простежується праоснова – семискладова анапестична строфа. Отже, козачково-гопачкові форми українських танечних пісень і стали тим визначальним підґрунтям для формування частівок Слобожанщини, основний розвиток яких відбувався все-таки під впливом російської монострофічної поезії.

На теренах Центральної України танечна пісня могла з'явитись приблизно в той же період, що й у західних регіонах. Основна роль у її розвитку на Наддніпрянщині належить скоморохам, кобзарям, мандрівним дякам, а особливо козакам, в репертуарі яких жартівлива пісня, в тому числі й танечна, займала першорядну роль. Водночас неабиякого розвитку в козацькому середовищі набула народна хореографія. Саме тут виникли козак, гопак, гайдук, тропак та інші побутові танці, до яких виконувались жартівливі приспівки імпровізованого характеру. Про зміни в танцювальному мистецтві у зв'язку із козацтвом зауважують етнохореографи: «Для українського народу з давніх-давен були характерні кругові хороводні танці, а більш запальні придумані вже самими козаками...» [228]. Як відомо від характеру танцю залежить ритмічна організація скочних приспівок. Живий граціозний танець козаків позначився на регіональній специфіці ритмомелодики наддніпрянських танечних моностроф. Зазвичай, це приспівки козачково-гопачкового типу, що на відміну від коломийкових мелодій відзначаються швидшим темпом, а відтак і складочислова будова їх дещо менша – чотирирядкова анапестична строфа з розміром 4(4+3), або ж 4(4+4). Саме такою ритмоструктурою характеризується переважна більшість українських приспівок, записаних збирачами у XVIII та XIX ст. Пізніші ж записи переповнені російськомовними частівками, ритмічна форма яких майже не відрізняється

від автохтонних козачків та гопачків, хіба що численними модифікаціями та значним варіюванням темпоритму.

Що ж до власне російської частушки, яка «нібито сприяла утворенню подібних українських приспівок», то її ритмічна форма свідчить про набагато пізніше походження на відміну від наших коломийок та інших жанрових різновидів танцювальної лірики. Першоосновою монострофічних жанрів східних та південних слов'янських народів Олександр Зачиняєв вважав ритмічну форму українського козачка: «у великоросів та білорусів, змішавшись із тропакон та гайдукон, козачок-шумка дав початок «приказці». Під впливом різних умов «приказки» перероджуються у «припевки», які в літературі названі частушками» [116, 40]. Таким чином, можемо вважати, що жанр танечної пісні в російському фольклорі виник на основі українських скочних приспівок. А відтак, частівка – це один із жанрових різновидів традиційної танечної пісні з характерними їй регіональними варіантами ритмомелодики, але з кінця ХІХ ст. вона стає соціальною зброєю пропаганди в руках провладних російських сил. Початок розвитку частівки в українському середовищі пов'язують з експансією Московщини після зруйнування Запорізької Січі і скасування Гетьманщини. Цей процес новозмін у народнопоетичній традиції описав свого часу Григорій Квітка-Основ'яненко: «Девушкам прибавилось забот, все песни были на козаченьков, теперь же те молодцы перевернуты в гусары, не ладятся песни, давай сочинять новые...» [122, 133]. Важливим чинником популярності частівки стала потреба оперативного реагування на бурхливі події і драматичні ситуації минулого століття.

Загалом, протягом ХХ-го століття спостерігаються значні зміни у розвитку української танечної пісні, особливо на теренах Слобожанщини та Півдня, де визначальну роль зіграли російські впливи. Домінування росіян серед етносів південних регіонів позначились не лише суцільним зросійщенням пісенних текстів, а й значними змінами в їх змістовому

наповненні. У тематичному діапазоні ліричних мініатюр простежується активне реагування на актуальні події господарського і політичного життя: *«Був Микола дурачок, була булка п'ятачок. А як стали комуністи, То не стало чого їсти»* [205, 37].

Соціальна злободенна частушка проникала в українську пісенність як правило через солдатчину, місто і промислові осередки. Стосується це передусім Півдня і Сходу України, де потужно розвивалась промисловість. Пісенні жартівливі східноукраїнські новотвори номінують тут «яблучками» (через традиційний зачин *«Ех, яблучко!»*), а споріднені південноукраїнські монострофи – «лимонами». Між ними іноді вбачали й різницю: «Яблучка» вважали селянським жанром, а «лимони» – витвором міщанського середовища [46, 29].

У ХХ ст. спостерігається активне більшовицьке втручання у фольклорний процес. Підпорядкування народнопоетичної творчості своїм цілям більшовицька влада здійснювала різними методами. Особлива увага приділялась заохоченню і підтримці «угодної режимові новотворчості». Саме в частівці, на думку Романа Кирчіва, втілюється той «ентузіазм утвердження советської дійсності», що не міг мати місця в автентичній народній творчості [124, 243].

Та все ж, чимала кількість текстових зразків тогочасних частушок має антибільшовицький характер. У танечних новотворах, що стосуються радянської дійсності, спостерігаємо антисоветське й антигітлерівське ідейне спрямування. Чимало мотивів стосуються правлячої комуністичної партії та її верхівки: *«Ходив Ленін по горі, Сталін – по болоту. Ленін грабив буржуїв, Сталін же й бідноту»* [205, 39]. Однією з найпоширеніших тем стає сатиричне викриття «нового щасливого» життя колгоспного села: *«У колгоспі добре жить – Один робить, сім лежить. А як сонце припече, То й останній утече»* [205, 38].

З розвитком капіталістичних відносин частівкові строфи поширюються по всій Україні. Та все ж, якщо у східних, південних і центральних регіонах «новоявлені» частівки витіснили своєю популярністю з пісенного репертуару усі давніші монострофічні жанри, то зовсім інша ситуація склалась на Західній Україні. Звичайно ж, з'являються вони і серед подільських, і серед волинських, і навіть з-поміж західнополіських танечних моностроф, але на теренах Карпатських регіонів злободенні частівки не змогли витримати конкуренцію із глибоко вкоріненими в народну традицію коломийками. Тому-то «радянські фольклористи» намагались ставити новостворені частушки на одному рівні із коломийками. Відтак, з ХХ ст. жанр танечної пісні розвивався у формі коломийки та частівки. Незважаючи на те, що досить часто у фольклористиці їх порівнювали, а іноді навіть і ототожнювали, ці пісенні різновиди значно різняться між собою. Відмінність їх полягає не лише у ритмічних формах, а й тематичному наповненні та функціональному навантаженні. Адже коломийка – це первісно приспівка до танцю, на що вказує назва однойменного танцю і збережена танечна метроритміка. Набувши значної популярності та розширивши тематичний діапазон, коломийка відокремилась від танцю, позаяк і функціональні параметри її значно розширились: активно функціонують вони у родинній та календарній обрядовості, а контаміновані коломийкові в'язанки становлять чималу частину позаобрядової лірики. Частівка ж із обмеженим соціально-побутовими та політичними подіями змістовим наповненням функціонує як засіб відтворення сучасної дійсності, зазвичай, у молодіжному середовищі. У текстових зразках основної маси частівок відсутні також елементи ліризації, характерні для національної танцювальної традиції. В основі поетики новостворених моностроф спостерігаємо, передусім, художні засоби гумору – іронію, гротеск, сатиру, сарказм тощо. Чимало частівок, зокрема російськомовних переповнені ненормативною лексикою: « *Какие у нас песни? У нас больше ругаются, чем поют...*» [45, 52]. Вплив тієї

нецензурщини, зумовлений критичним ставленням до різноманітних суспільно-політичних подій, відчутний у змісті всіх регіональних різновидів танечних моностроф. Щоправда найбільше вульгаризмів бачимо у зонах московсько-радянського впливу. Неможливо не помітити також прямолінійного використання «запозиченої» у росіян побутової матірщини у лівобережних традиціях і лише незначне її пом'якшення текстуальним змістом приспівки.

Таким чином, перед нами постає невтішна картина сучасного розвитку танцювальної пісенності на Україні, яка з часом починає зовсім занепадати і зникати з народнопісенного репертуару. Та все ж, завдяки своєму оперативному-імпровізаційному характеру відтворення дійсності, танечна пісня ще іноді заявляє про себе як засіб усної інформації в найрізноманітніших поетичних формах. Сучасний неоднозначний стан довгоочікуваної «незалежності» України та її нестабільне економічне становище являють собою той вдалий ґрунт для відродження танцювальної традиції з її моментальною, іноді сатирично-викривальною реакцією на суспільно-політичні події. *«В цій державі добре живуть Лишень депутати, По півроку голосують Їм ідуть зарплати» [241, 200].*

Надіємося, що хоча б у таких умовах, споконвічна найспівочіша вдача нашого народу та його оптимістично-гумористичне сприйняття дійсності виправдають сподівання на світле майбутнє та активний розвиток цього жанру, який спрогнозували у свій час Філарет Колесса, Володимир Гнатюк, Іван Франко, Олексій Дей, Наталія Шумада та інші дослідники танечної пісні.

ВИСНОВКИ

Серед численних фольклорних жанрів української словесності велику групу становлять пісні до танцю, які до цих пір залишаються невід'ємним супутником весіль, родинних свят і вечірок.

Як оригінальний народнопісенний жанр, що відзначається специфічною ритмомелодикою та надзвичайно багатим тематичним діапазоном, танечні пісні віддавна привертають увагу збирачів та дослідників народних перлин. Вчені прагнуть проникнути не лише в їх зміст і поетичну майстерність, але й в історію виникнення, походження назв та перспективи розвитку. Зацікавлення та систематичне вивчення мініатюрної лірики українського народу починається з ХІХ ст. і репрезентоване окремими спостереженнями Ізмаїла Срезневського, Осипа Бодянського, Якова Головацького, Миколи Закревського, Платона Лукашевича, Зоріана Доленги-Ходаковського та ін. Проте досить часто при збиранні народнопоетичної спадщини фольклористи залишали поза увагою танечні монострофи, помилково вважаючи їх результатом розпаду давнішої лірики монументального характеру. Першим виданням, основу якого становили текстові зразки цього жанру став збірник Соломона Щасного «Коломийки та шумки», що побачив світ 1864 року. Згодом чимале місце скочним приспівкам відведено в етнографічних працях Оскара Кольберга («Рокусіє» 1888), Івана Колесси («Галицько-руські народні пісні з мелодіями» 1901) та Володимира Шухевича («Гуцульщина» 1902). Загалом же, історія вивчення та збирання українських танечних пісень розпочинається із дослідження карпатських коломийок. Зокрема, одну із перших спроб визначити місце коломийки серед монострофічних жанрів слов'янського фольклору

здійснили Вацлав Залеський та Жегота Паулі. Однак більшість їхніх спостережень базувались на основі порівняльного аналізу коломийок з польськими краков'яками, позаяк результати досліджень були спрямовані передусім на доведення генетичної спорідненості цих жанрів.

Важливе значення в історіографії танцювальної лірики мають праці Миколи Сумцова та Олександра Зачиняєва, які подібно до польських фольклористів, основну увагу відводили компаративістичному підходу. Та все ж, зіставляючи коломийки із спорідненими жанрами сусідніх народів, а саме польськими краков'яками та російськими частівками, вони доводять їх генетичну незалежність. Окрім того, за спостереженнями цих учених, основою формування східнослов'янської танечної пісенності послужили ритмічні форми українських моностроф, що свідчить про їх давніше походження.

Новий етап дослідження танечних пісень пов'язаний з діяльністю відомого фольклориста Володимира Гнатюка, якому завдячуємо першим фундаментальним зібранням коломийок. Саме в працях цього «феноменально щасливого збирача» карпатські монострофи дістали наукову оцінку як оригінальний самостійний народнопісенний жанр. Важливим аспектом студій В. Гнатюка над коломийками було поєднання філологічного підходу з музикознавчою характеристикою та новаторський погляд на генетичні витоки цього жанру. Концепції вченого щодо походження коломийок та їх взаємин з іншими різновидами монострофічної пісенності, а також щодо принципів систематизації текстів були підтримані його великими сподвижниками – Іваном Франком, Станіславом Людкевичем, Філаретом Колессою та їхніми послідовниками.

Чільне місце в дослідженні ритмомелодики українських танечних моностроф становлять спостереження Івана Франка над історією коломийкового розміру, походження якого вчений пов'язує із давніми десятискладовими піснями. Розмежування коломийок і пісень коломийкової

форми, започатковане Іваном Франком, спостерігаємо також у працях інших фольклористів та етномузикознавців. Зокрема, аналізові цієї поетичної форми у різних видах слов'янської пісенності присвячено окремі розвідки Володимира Гошовського. Однак, першість належить науковим студіям Філарета Колесси, який, вивчаючи ритміку народних пісень, основну увагу відводить складоритмічній системі монострофічних жанрів. В українській фольклористиці вперше дається цілісна характеристика «танкових пісень» на основі їх ритмомелодичних особливостей. У межах цього жанру Філарет Колеса виділяє кілька основних різновидів, що визначаються певними ритмічними формами, найпоширенішими з яких вчений вважає коломийки, шумки та козачки.

Грунтовніше жанр танцювальної пісні починає вивчатись уже в другій половині ХХ ст. Поряд з коломийками в центрі наукових зацікавлень постають новостворені частівки, появу яких в українській народнопоетичній творчості пов'язують з російською мініатюрною лірикою. Основні дослідження над цим пісенним різновидом здійснили Микола Жінкин, Віра Білецька, Андрій Лобода, Олексій Дей, Микола Грінченко, Варвара Хоменко, Андрій Кінько та ін. Помітним недоліком більшості наукових студій радянських учених була спроба розглядати частівки на одному рівні з коломийками або ж аналізувати їх на основі російських частушок. Відтак, незважаючи на значну популяризацію частівкових строф та пильну увагу до них багатьох фольклористів, все ж варто зазначити, що фіксація та дослідження цього пісенного різновиду відбувались на рівні загальних вражень. Спеціальних окремих розвідок про частівки як самобутнє явище українського фольклору не виявлено.

Етапною в плані вивчення та систематизації танечних моностроф стала фольклористична діяльність Олексія Дея. За його упорядкуванням вийшло перше наукове, і поки що єдине, видання українських танцювальних пісень. До того часу текстові зразки цього жанру друкувались зазвичай у

регіональних збірниках, так і не отримавши належної цілісної оцінки. За співвідношенням пісенного й танкового складників Олексій Дей виділяє три основні різновиди: хороводи, власне танцювальні пісні та пісеньки з пританцівками. Заслуговує на увагу також систематизація текстів за принципом історико-хронологічної послідовності виникнення танців та приспівок до них.

Вагомий внесок у дослідження танечних пісень як синкретичного мистецького явища належить працям відомих етнохореографів – Василя Верховинця, Андрія Гуменюка, Романа Гарасимчука та етномузикознавців – Станіслава Людкевича, Володимира Гошовського, Анатолія Іваницького та багатьох інших.

Особливу цінність у вивченні генези та розвитку цього пісенного різновиду становлять наукові студії Наталії Шумади. На основі глибокого аналізу ритмомелодичної форми, композиційно-стильових засобів, функціонального призначення і тематики дослідниця простежує історію виникнення та становлення коломийок. У своїх працях Наталя Шумада підтримувала і розвивала концепції Володимира Гнатюка, Івана Франка та Філарета Колесси. Великий фактичний матеріал дозволив ученій дослідити взаємовпливи та спорідненість українських моностроф з малими пісенними жанрами інших народів.

Ряд уточнень до питання жанрової специфіки та регіональних особливостей танечних пісень спостерігаємо в працях сучасних фольклористів – Віктора Давидюка, Анатолія Іваницького, Романа Кирчіва, Любові Копаниці, Олекси Ошуркевича та ін.

Таким чином, історія дослідження українських скочних пісень, розпочавшись понад два сторіччя тому й не припиняючись до цього часу, свідчить про постійний та неослаблений інтерес до танечної традиції з боку письменників, фольклористів, етнографів, музикознавців та хореографів.

Характеризуючи доробок сучасних учених, простежуємо, що найчастіше в центрі наукових зацікавлень поставала характеристика поетичних особливостей та тематичного діапазону, зрідка аналізувалась ритміка та мелодика танечних пісень, і майже не вивчались функціональні параметри побутування та регіональна специфіка цього жанру. В результаті історіографічного огляду, з'ясувалося, що попри значну кількість теорій стосовно походження моностроф, до сьогодні не існує однозначного усталеного погляду на генетичні витоки танцювальної лірики. Варто зауважити, що майже всі наукові студії здійснені на основі спостережень над коломийками та частівками, натомість інші жанрові різновиди та їх регіональні варіанти часто лишались поза увагою дослідників. Отож, незважаючи на значну популярність та інтенсивний розвиток скочних моностроф, цілісна картина дослідження цього жанру на сьогодні відсутня.

Жанрове розмаїття української танечної пісенності в національній традиції представлене коломийками, козачками, гопачками, частівками, шумками, краков'яками, триндичками та іншими різновидами в їх територіальних та часових варіантах і назвах. Об'єднує їх танцювальна основа, лаконічна форма, сталі поетичні формули, економне й точне використання тропів, тематичне багатство, різноманітне функціональне призначення, а також синтетичне поєднання слова, музики й танцю. Від інших народних пісень танечні монострофи відрізняються уривчастою, фрагментарною строфою, завдяки якій проникають в усі побутові подробиці. Важливою рисою жанрової специфіки танцювальних приспівків можна вважати тематичну всеосяжність. Мабуть немає жодного явища, жодної суспільної і політичної події, які б не знайшли свого відображення у змістовому наповненні скочних мініатюр. Подібно до ліричних, танечні пісні можна поділити на соціально-побутові та родинно-побутові, найчисельнішу групу з-поміж яких займають тексти з любовними мотивами. Хоча останнім часом найбільшою популярністю користуються сатирично-політичні

монострофи. Та все ж, першорядну роль у тематичному діапазоні пісень до скоку займають танці та музики, що свідчить про їх первинне призначення та походження. Виступаючи своєрідним смисловим озвученням танців, жартівливі приспівки можуть існувати також самотійно, поза танцем, завдяки чому деякі з них набули розгорнутих сюжетів і стали звичайними ліричними піснями. До таких відносять передусім найпопулярніші з поетичних мініатюр – коломийки та частівки. У сучасному українському фольклорі ці пісенні різновиди займають першість за кількістю зразків, тематичним розмахом та інтенсивністю творення.

Основне місце в жанровому масиві танечної лірики належить коломийкам. Вони становлять окрему чітко обмежену групу народної поезії з властивою лише їм ритмічною будовою – дворядковою ізометричною чотирнадцятискладовою строфою з розміром (4+4+6). Своїм змістом та функціональним навантаженням коломийка вже давно вийшла за межі танцювальної приспівки і набула специфічних жанрових ознак, що характеризують її як окремий народнопісенний вид. Все ж при цьому вона не втратила властивостей танечної пісні, про що свідчать її енергійний скочний ритм, лаконізм, фрагментарна форма та імпровізаційний характер творення. Виходячи з етимології та семантики назви, коломийка – один із найдавніших монострофічних жанрів, витоки якого сягають часів утворення української народності. На давнє походження вказують також синкретичний характер та історія коломийкової форми. У фольклористиці на сьогодні немає одностайної думки щодо походження та генетичних зв'язків коломийки, яка пройшла в своєму розвитку шлях від танцювальної приспівки до самотійного народнопісенного жанру.

Поряд з коломийками значною популярністю на теренах багатьох регіонів України користуються частівки, поява яких була зумовлена економічними та суспільними обставинами. Ритміка частівок – дуже різноманітна, але при цьому в них завжди зберігається чіткий енергійний

ритм, що підтверджує належність їх до танечних моностроф. Незважаючи на зовнішню подібність та можливість еволюціонувати в ліричну пісню, частівки мають діаметрально протилежні коломийкам стилістичні риси. Частушкові форми більш гнучкі в метро-ритмічній будові, ніж коломийка, яка має виразну тенденцію дотримуватись усталеної типової схеми; відрізняються деякою мірою мелодичні особливості, функціональне навантаження та сфера побутування цих пісень. Більшість частівкових строф, які трапляються в межах України, виконуються російською мовою, через що їх і вважають різновидом російської народнопісенної творчості. Проте в результаті ритмоструктурного аналізу з'ясувалося, що основою тих же російських частушок стали ритмічні форми власне українських танцювальних приспівок, а саме козачкових та шумкових строф. Відтак, частівку можемо вважати самобутнім явищем українського фольклору, який до цих пір залишається живим активно побутуючим пісенним видом.

Досить подібні своїм змістом та складоритмічною будовою до частівок шумки, текстові зразки яких знаходимо уже на сторінках перших пісенних збірників поряд з коломийками. Це жартівливі гумористичні пісеньки з танковим ритмом, тематика яких рідко виходить поза сферу родинного побуту. Поетичну форму шумки вважають однією з найдавніших в народній і професійній поезії. Проте досить часто шумку ототожнюють з іншими регіональними різновидами Західної України – карічкою, шалалайкою (талайкою), співанкою, а за ритмічною подібністю і з козачками та гопачками.

До українських скочних приспівок належать також лемківські краков'яки зі своєю стабільною ритмічною формою – дворядковою дванадцятискладовою строфою з розміром (6+6). Цей вузькорегіональний монострофічний різновид утворився під впливом польського та словацького однойменних жанрів, і побутує, зазвичай, на теренах Західної України. Краков'яки можемо вважати яскравим прикладом взаємовпливів танечних

традицій сусідніх країн, що засвідчують спільнослов'янську генетичну спорідненість мініатюрної лірики.

Найпоширенішими з-поміж танцювальних приспівок до побутових танців, які ще не втратили свого основного призначення, вважаються козачки та гопачки. Темп козачкових танців дуже швидкий, відповідно і ритм приспівок – жвавий, запальний та енергійний. А відтак, пісні до козачків мають свою сталу ритмічну форму – чотирирядкову семискладову анапестичну строфу з розміром 4+3, іноді їх темпоритм відповідає шумковій складоритмічній будові – 4+4. Батьківщиною виникнення цих моностроф вважають регіон Наддніпрянщини, оскільки, на думку етнохореографів, подібні танці з'явилися саме в козацькому середовищі. Завдяки ж своїй імпровізаційності та лаконічній формі, козачково-гопачкові строфи створили вдалий ґрунт для формування української частівки, яка, вийшовши за межі танцювальної приспівки, стала улюбленим молодіжним жанром народної лірики.

Окрему групу в жанровому розмаїтті танцювальної пісенності становлять короткі жартівливі пісеньки з пританцівками та гостинні триндички, які на відміну від інших танечних різновидів, часто побутують без музичного і танцювального супроводу. Пісні-триндички – це застольні й заздоровні приспівки, величання чарки та горілки; виконуються вони за святковим столом у колі рідних та знайомих з метою розсмішити, розважити, спонукати до веселої бесіди, запросити до танцю. Тексти застольних пісень можна поділити на заздоровчі пісні та куплети, які є фрагментами весільної, жартівливої та обрядової поезії. Заздоровчі співанки в регіонах їх найбільшого поширення мають ще й інші назви, зокрема на Гуцульщині, Бойківщині, Поділлі та деяких місцевостях Волині їх називають «віватами».

Поряд з коломийками, частівками, козачками, гопачками, шумками й триндичками існує також чимало інших, менш відомих, регіональних різновидів танечних моностроф. Такими є й чабарашки, танцювальні мелодії

яких в ритмічному та інтонаційному аспектах мають багато спільного з козачками. Певною видозміною козачка вважають танечну пісню горлицю з характерною чотирирядковою ритмоструктурою 2(4+3), 2(3+3) і парним римуванням. А на теренах західних регіонів активно побутують шалалайки, карічки, співанки, чардаші, мазурки, краков'яки та інші види скочних пісень. Подібно до коломийок вони можуть виконуватись як під час танцю, так і поза ним, але відрізняються від них своєю ритмомелодикою. Однак, основна маса таких регіональних різновидів танцювальної пісенності не має чіткого визначення жанрових ознак. Очевидно це пов'язано з генезою цього жанру, початки якої сягають спільнослов'янської пісенності. Таким чином, об'єднуючим компонентом усіх різновидів танечних моностроф виступає їх змістове наповнення, стилістичні та поетичні особливості, а основним критерієм жанрової диференціації можемо вважати ритмічні форми.

У ході наших спостережень над динамікою побутування ритмоструктур було з'ясовано, що найпоширенішою ритмічною формою української танцювальної лірики виступає чотирнадцятискладовий ізометричний вірш з розміром 4+4+6. Окрім карпатських етніконів, де він превалює в усій необрядовій та родинно-обрядовій поезії, першість серед танцювальних ритмів займає також у подільських, поліських та волинських дріботушках. Численна кількість текстових зразків з коломийковою ритмоструктурою зафіксована в регіонах Київщини та Полтавщини, дещо рідше побутує цей розмір на Слобожанщині та Східному Поліссі, а також на теренах Степової України, за винятком, звичайно, російськомовних варіантів.

Епіцентр поширення козачкової анапестичної строфи з розміром 4+3 збігається з регіоном їх виникнення, яким, за свідченнями фольклористів, вважається Наддніпрянина. Значні впливи пісенності Центральної України на сусідні регіони підтверджує широкий ареал побутування ритмоструктури козачка на теренах Поділля, Волині, Полісся та Слобожанщини. Спорадично

трапляється козачкова форма в танечних монострофах Карпатських регіонів та Степової України.

Найменш стійкою і традиційною залишається частівкова строфа з розміром (4+4)(4+3). Досить багато трапляється частівок серед поліських та волинських танечних моностроф, проте численні варіювання їх ритмоорганізації свідчать про напливовий характер. Значний ареал побутування охоплює ритмічна форма частівки на Східному Поліссі та Слобожанщині, а в південноукраїнських регіонах цей жанр користується найбільшою популярністю, позаяк і ритмічна форма 8+7 є превалюючою.

Таким чином, домінування певної ритмічної форми у танечних піснях визначається насамперед їх регіональною належністю, а розмаїтість назв і форм свідчить про тривалу еволюцію жанру.

З-поміж жанрових особливостей танечних моностроф, окрім ритміки, змістового наповнення та поетичних засобів, важливе значення мають їх функціональні параметри. З розширенням тематичного діапазону значно зросла й сфера побутування скочних пісень, позаяк окрім основного призначення – приспівуватись до танцю, вони ще й виконують ряд інших функцій. Відомо, що ці пісні займають чільне місце у купальській, петрівчаній та весняній поезії, а в зимовій обрядовості вони представлені вузькорегіональним різновидом – гуцульськими поколядними плясанками. Жартівливими приспівками часто супроводжуються різноманітні весільні обряди: випікання та розподіл короваю, викуп молодої, весільне частування, комора, перезва та ін. Таким чином, можемо виділити кілька різновидів танечних моностроф з погляду їх функціонального навантаження: власне приспівки до побутових танців, гостинні (застольні) триндички, поколядні плясанки та пісні-дотинки, які займають чималу частину текстів як серед танцювальної лірики, так і серед обрядової поезії. Окрім того, зазначимо, що саме дотинки – генетично найдавніший різновид танечної пісенності, відтак можуть вважатись основним інваріантом жанру. Архаїчність цього пісенного

пласту підтверджує також їх тематика та ритмічна організація. Виходячи з основного первинного призначення танечних моностроф, очевидним виступає те, що їх походження взаємопов'язане з генетичними витоками народного хореографічного мистецтва. На думку фольклористів, етнографів та етнохореографів до найдавніших належать оргіїстичні ритуальні кругові танці, під час яких виконувались короткі пісеньки непристойного змісту. Таким чином, сороміцькі приспівки, які так часто залишались поза увагою дослідників, можемо вважати праосновою танечною пісенністю. Еротичний характер монострофічної поезії безпосередньо пов'язаний з культом вакхізму та епохою Відродження італійського мистецтва, що характеризується появою експресивних запальних танців з приспівками до них. Відтак, з Європи танечна пісня могла потрапити й на Україну.

Найраніше цей жанр з'явився очевидно на теренах західних регіонів, де, до речі, він інтенсивно розвивається й дотепер, про що свідчить численна кількість сучасних текстових зразків. Розвиток танечної традиції на Західній Україні відбувався під впливом західнослов'янського фольклору, зокрема Польщі, Чехії та Словаччини. Саме ці країни стали своєрідним містком міграції жанру з Європи, де вже в XIV ст. досить поширеними були короткі жартівливі приспівки до танців. Незаперечним є також вплив південнослов'янської монострофічної поезії, особливо відчутний він в карпатських та південноукраїнських скочних приспівках. Про це свідчить також історія походження коломийкового розміру, що утворився, подібно до болгарських та сербських танечних моностроф, з давніх десятискладових обрядових пісень.

Загалом же розвиток танцювальної монострофічної лірики на території України відбувався під впливом народнопоетичних іноетнічних традицій, в результаті чого з'явилися різноманітні ритмічні форми, якими визначаються регіональні різновиди цього жанру.

Картографічний аналіз побутування основних ритмоструктур розкриває особливості еволюції жанру танечної пісні на території України. Локальна прикріпленість тих чи інших ритмічних форм до різних місцевостей переконує в тому, що на визначеному проміжку часу фольклорна традиція, перебуваючи в специфічних умовах чи піддаючись специфічним впливам, створила передумови для формування в кожній місцевості свого особливого діалекту, який у певних часових та просторових рамках був домінуючим.

За нашими спостереженнями, епіцентр поширення найбільшої маси танцювальних пісень припадає на територію західних областей України. Зокрема, на Бойківщині, Гуцульщині, Покутті, Буковині та Закарпатті основним репрезентантом цього жанру виступають коломийки. Та все ж, на теренах карпатських регіонів активно побутують й інші різновиди танечних пісень з різноманітними ритмоструктурами. Дещо обмеженим ареалом поширення характеризуються краков'яки, які функціонують в основному в прилеглих до сусідніх країн етнічних регіонах – Лемківщині, Пряшівщині та Сянщині.

Надзвичайним багатством і розмаїтістю жанрових різновидів танцювальної пісенності відзначаються також етнічні регіони Полісся та Волині. Ритмічна організація поліських та волинських дріботушок представлена найрізноманітнішими ритмічними схемами, з-поміж яких переважають рівноскладові форми (4+4) та (6+6). Загалом танечна традиція цих регіонів свідчить про спорідненість із західнослов'янською мініатюрною лірикою, зокрема польською.

Особливо яскраво представлені розмаїттям жанрових різновидів, а відтак і ритмічних форм, танечні монострофи Західного Поділля. На теренах цього регіону побутують текстові зразки козачків, краков'яків, шумок, триндичок, віватів, і навіть частівок. Та все ж, очевидно під впливом сусідніх Карпатських регіонів, у пісенному репертуарі західних подолян першість

займає коломийка, яка до того ж характеризується надзвичайно різноманітною мелодикою.

Танечна традиція Східного Поділля за жанровим розмаїттям та ритмічними формами досить близька до Наддніпрянщини, а відтак найпоширеніші в цьому регіоні козачково-гопачкові строфи та частівки. Однак досить нестабільна складоритміка східноподільських танечних пісень не дає підстав для визначення однієї домінуючої форми. Зауважимо лише, що на формуванні танцювальної мініатюрної лірики Східного Поділля однаковою мірою позначились впливи як західних, так і центральних регіонів України.

Жанровий масив танечних пісень, що побутують на теренах Київщини та Полтавщини, представлений в основному козачками та гопачками, хоча останнім часом чималої популярності в регіонах Центральної України набули частівки.

Домінування частівок з їх нестабільною ритмічною формою спостерігаємо також і на Слобожанщині. Однак складоритмічна будова скочних приспівок Слобідської України, в тому числі й російськомовних зразків, переконує в національному характері танечної традиції, розвиток якої відбувався передусім під впливом наддніпрянських козачково-гопачкових форм.

Найменшим розмаїттям та частотністю побутування представлена монострофічна пісенність Степової України. На теренах Південних регіонів окрім частівки, яка, як правило, побутує в російськомовних текстах, трапляється чимало інших жанрових різновидів, в тому числі козачків, гопачків і навіть коломийок.

Таким чином, стає очевидним що жанр танечної пісні функціонує на всій території України, але в різних регіональних варіантах, які відрізняються між собою не лише назвами та ареалом поширення, а в першу чергу специфічною ритмомелодикою.

Список використаних джерел та літератури:

1. Агапкина Т. Мифопоэтические основы славянского календаря. Весенне-летний цикл / Т. Агапкина. – Москва: Индрик, 2002. – 816с.
2. Аникин В. Русский фольклор / В. Аникин. – Москва: Высшая школа, 1987. – 286с.
3. Аникин В. Русское устное народное творчество / В. Аникин. – Москва: Высшая школа, 2001. – 478с.
4. Архів ІКА. (Інституту культурної антропології) – Ф.1. – Од. зб. 134. (записано в с. Малій Осниці Маневицького р-ну, Волинської обл.)
5. Архів ІКА. – Ф.1. – Е – Од. зб. 2. (записано в с. Карасин, Серхів, Городок Маневицького р-ну, Волинської обл.)
6. Архів ІКА. – Ф. 1. – Е – Од. зб. 5. (записано в с. Прилісне, Градиськ Маневицького р-ну, Волинської обл.)
7. Архів ІКА. – Ф.1. – Е – Од. зб. 8. (записано в с. Галузія, Городок, Прилісне, Серхів Маневицького р-ну, Волинської обл.)
8. Архів ІКА. – Ф.1. – Е – Од. зб. 9. (записано в с. Городок, Прилісне та Серхів Маневицького р-ну, Волинської обл.)
9. Архів ІКА. – Ф.1. – Е – Од. зб. 10. (записано в с. Галузія, Городок та Серхів Маневицького р-ну, Волинської обл.)
10. Архів ІКА. – Ф.1. – Е – Од. зб. 11. (записано в с. Прилісне Маневицького р-ну, Волинської обл.)
11. Архів ІКА. – Ф.1. – Е – Од. зб. 14. (записано в с. Галузія, Городок та Карасин Маневицького р-ну, Волинської обл.)
12. Архів ІКА. – Ф.1. – М. – Од. зб. 19. (записано в с. Нова Руда Маневицького р-ну, Волинської обл.)
13. Архів ІКА. – Ф.1. – М. – Од. зб. 33. (записано в с. Дерно Ківерцівського р-ну, Волинської обл.)

14. Архів ІКА. – Ф.1. – М. – Од. зб. 46. (записано в с. Береськ Рожищенського р-ну, Волинської обл.)
15. Архів ІКА. – Ф.2 – Е – Од. зб. 2. (записано в с. Старопорицьк та с. Павлівка Іваничівського р-ну, Волинської обл.).
16. Архів ІКА. – Ф.2 – И. – Од. зб. 5. (записано в с. Лобачівка Горохівського р-ну Волинської обл.)
17. Архів ІКА. – Ф.2 – Й. – Од. зб. 7. (записано в с. Борисковичі Горохівського р-ну, Волинської обл.)
18. Архів ІКА. – Ф.2 – Й – Од. зб. 25. (записано в с. Промінь Луцького р-ну, Волинської обл.)
19. Архів ІКА. – Ф.2. – М. – Од. зб. 2. (записано в с. Заставне Іваничівського р-ну, Волинської обл.)
20. Архів ІКА. – Ф.2 – М – Од. зб. 4. (записано в с. Колпитів Локачинського р-ну, Волинської обл.)
21. Архів ІКА. – Ф.2. – М. – Од. зб. 11. (записано в с. Брани Горохівського р-ну, Волинської обл.)
22. Архів ІКА. – Ф.2 – М. – Од. зб. 16. (записано в с. Боратин Луцького р-ну, Волинської обл.)
23. Архів ІКА. – Ф.2. – М. – Од. зб. 35. (записано в с. Ворончин Рожищенського р-ну, Волинської обл.)
24. Архів ІКА. – Ф.2. – М. – Од. зб. 41. (записано в с. Топільно Рожищенського р-ну, Волинської обл.)
25. Архів ІКА. – Ф.3 – Е – Од. зб. 3. (записано в с. Пороги Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл.)
26. Архів ІКА. – Ф.3 – Е – Од. зб. 4. (записано в с. Пороги Богородчанського р-ну Івано-Франківської обл.)
27. Архів ІКА. – Ф.3 – Е – Од. зб. 7. (записано в с. Пороги Богородчанського р-ну, Івано-Франківської обл.)

28. Архів ІКА. – Ф.3 – Е – Од. зб. 8. (записано в с. Пороги Богородчанського р-ну, Івано-Франківської обл.)
29. Архів ІКА. – Ф.3 – Е – Од. зб. 10. (записано в с. Пороги Богородчанського р-ну, Івано-Франківської обл.)
30. Архів ІКА. – Ф.3 – Е. Од. зб. 12. (записано в с. Пороги Богородчанського р-ну, Івано-Франківської обл.)
31. Архів ІКА. – Ф.3 – Е – Од. зб. 15. (записано в с. Пороги Богородчанського р-ну, Івано-Франківської обл.)
32. Архів ІКА. – Ф.3 – Е – Од. зб. 17. (записано в с. Пороги Богородчанського р-ну, Івано-Франківської обл.)
33. Архів ІКА. – Ф.3 – Е – Од. зб. 18. (записано в с. Пороги Богородчанського р-ну, Івано-Франківської обл.)
34. Архів ІКА. – Ф.3 – Е – Од. зб. 19. (записано в с. Пороги Богородчанського р-ну, Івано-Франківської обл.)
35. Архів ІКА. – Ф.3.– И – Од. зб. 1. (записано в с. Калини Тячівського р-ну, Закарпатської обл.)
36. Архів ІКА. – Ф.3.– И – Од. зб. 2. (записано в с. Калини Тячівського р-ну, Закарпатської обл.)
37. Архів ІКА. – Ф.3 – И – Од. зб. 6. (записано в с. Криворівня Верховинського р-ну, Івано-Франківської обл.)
38. Архів ІКА. – Ф.5. – Опр.4. Дріботушки. (записано у Володимир-Волинському, Горохівському, Камінь-Каширському, Ківерцівському, Ковельському, Любешівському, Любомльському, Маневицькому, Рожищенському та Старовижівському р-нах Волинської обл.)
39. Архівні матеріали ІКА. (записано від Олени Лещук 1932 р.н. в Демидівському р-ні, Рівненської обл.)
40. Архівні матеріали ІКА. (Записано від Гомон Марії 1937р.н. в селі Великі озера Дубровицького району, Рівненської області)

41. Астафьева Л. Русская частушка / Л. Астафьева // Частушки. – Москва, 1990. – С.5 – 20.
42. Багалій Д. І. Історія Слобідської України / Д. І. Багалій. – Харків: Основа, 1990. – 255с.
43. Балушок В. Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян / В. Балушок. – Львів; Нью-Йорк: М. П. Коць, 1998. – 215с.
44. Бандурка / Українські сороміцькі пісні в записах З. Доленги-Ходаковського, М. Максимовича, П. Лукашевича, М. Гоголя, Т. Шевченка, Хв. Вовка, І. Франка, В. Гнатюка. – Київ, 2001. – 280с.
45. Білецька В. Шахтарські пісні / В. Білецька // Етнографічний вісник. – 1926. – Вип.5. – С.50 – 60.
46. Білий В. «Яблучка» й «лимони» / В. Білий // Етнографічний вісник. – Київ, 1925. – Кн. 1.
47. Білик О. А. Календарно-обрядова пісенність Західного Полісся: [Монографія] / О. А. Білик. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2008. – 334с.
48. Богород А. Танцювальний фольклор у творчості Лесі Українки / А. Богород // Народна творчість та етнографія, 2006.– №5 – С.54 –57.
49. Боплан Г. Л. Опис України / Г. Боплан, П. Меріме. Українські козаки та їхні гетьмани. – Львів: Каменяр, 1990. – 301с.
50. Борисенко В. Весільні звичаї та обряди на Україні / В. Борисенко. – Київ: Наукова думка, 1988. – 190с.
51. Буковинські народні пісні / [упор., вступ. ст. А. Яценка] – Київ, 1963. – 678с.
52. Веселі співаночки: українські народні жартівливі пісні / [упоряд. Ю. Таранченко]. – Київ: Мистецтво, 1963. – 254с.
53. Весілля: У 2-х кн. Кн.1 / [упор., прим. М. Шубравської]. – Київ: Наукова думка, 1970. – 470с.
54. Весілля: У 2-х кн. Кн.2 / [упор., прим. М. Шубравської]. – Київ: Наукова думка, 1970. – 479с.

- 55.Весільні пісні: У 2-х т. / [упор. О. І. Дей]. – Київ: Наукова думка, 1982 – 1983. – Кн.2. – 679с.
- 56.Весільні пісні у 2-х кн. – Кн. 1. / [упор., прим. М. Шубравської]. – Київ: Наукова думка, 1982. – Кн. 1. – 871с.
- 57.Весільні пісні у 2-х кн. – Кн. 2. / [упор., прим. М. Шубравської]. – Київ: Наукова думка, 1982. – 680с.
- 58.Верховинець В. М. Теорія українського народного танцю / [вст. ст. і заг. ред. Я. Верховинця]. – Київ: Музична Україна, 1991. – 151с.
- 59.Вишенський І. Вибрані твори / Іван Вишенський. – Київ: Дніпро, 1972. – 269с.
- 60.Вовк Хв. Студії з української етнографії та антропології / Хв. Вовк. – Київ: Мистецтво, 1995. – 336с.
- 61.Волинь у фольклорно-етнографічних писаннях Миколи Костомарова. – Рівне: Волинські обереги, 2007. – 252с.
- 62.Воропай О. Звичаї нашого народу: [етнографічний нарис] / О. Воропай. – Мюнхен: Українське видавництво, 1958. – 456с.
- 63.Гарасимчук Р., Горинь Г. Народні танці в Бойківщині / Р. Гарасимчук, Г. Горинь. – Київ: Наукова думка, 1983. – 269с.
- 64.Гарасимчук Р. П. Гуцульські народні танці та їх спільні риси з російськими танцями / Р. П. Гарасимчук // Російсько-українські мистецькі зв'язки. – Київ, 1955.
- 65.Гарасимчук Р. П. Народні танці українців Карпат / Р. П. Гарасимчук. – Львів, 2008. – 608с.
- 66.Голейзовський К. Образы русской народной хореографии / К. Голейзовський. – Москва: Искусство, 1964. – 368с.
- 67.Гнатюк В. М. Коломийки (передне слово до збірника «Коломийки») / В. М. Гнатюк // Вибрані статті про народну творчість – Київ: наукова думка, 1966. – С. 151 – 171.

- 68.Гнатюк В. М. Пісенні новотвори в українсько-руській народній словесності / В. М. Гнатюк // Вибрані статті про народну творчість – Нью-Йорк, 1966.– С.41 – 55.
- 69.Гнатюк В. М. Причинки до пізнання Гуцульщини / В. М. Гнатюк // Записки НТШ. – Т. 123 – 124. – Львів, 1917. – С.1 – 57.
- 70.Головацький Я. Народные песни Галицкой и Угорской Руси / Я. Головацький. – Москва, 1878. – 841с.
- 71.Горелов А. Частушка с разных точек зрения / А. Горелов // Русская литература, 1972. – №4. – С.210 – 222.
- 72.Гошовський В. Л. У истоков народной музыки славян: [очерк по музыкальному славяноведению] / В. Л. Гошовський. – Москва, 1971. – 303с.
- 73.Гошовський В. Л. Украинские песни Закарпатья / В. Л. Гошовський – Москва: Советский композитор, 1968. – 478с.
- 74.Грица С. Й. Фольклор у просторі та часі / С. Й. Грица. – Тернопіль: Астон, 2000. – 277с.
- 75.Грінченко М. Вибране / М. Грінченко. – Київ, 1959. – 443с.
- 76.Грінченко М., Хоменко В. Коломийки та частівки // Українська народна поетична творчість – К., 1958. – С.679 – 711.
- 77.Гром О. П. Еротична символіка в контексті весільного обряду Західного Полісся / О. П. Гром // Полісся: етнікос, традиції, культура. – Луцьк: Вежа, 1997. – С.181 – 187.
78. Грушевський М. С. Історія української літератури: [у 6-ти т., 9-ти кн.] / [упоряд. В. В. Яременко] / М. С. Грушевський. – Київ: Либідь, 1993. – Т.1. – 392с.
- 79.Гуменюк А. І. Хореографічні та музичні основи танцювальних пісень / А. І. Гуменюк // Танцювальні пісні. – Київ: Наукова думка, 1970. – С.46 – 62.
- 80.Гуцульські співаночки / [упоряд. М. Поляк]. – Чернівці, 2009. – 384с.

81. Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. – Київ: Наукова думка, 1987. – 470с.
82. Давидюк В. Ф. Вибрані лекції з українського фольклору (в авторському дискурсі) / В. Ф. Давидюк. – Луцьк: ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2009. – 436с.
83. Давидюк В. Ф. Генеалогія українського фольклору / В. Ф. Давидюк. – Луцьк: Інститут культурної антропології, 2005. – 107с.
84. Давидюк В. Ф. Концепції і рецепції / В. Ф. Давидюк. – Луцьк: ПВД «Твердиня», 2007. – 288с.
85. Давидюк В. Ф. Кроковеє колесо. [Нариси з історичної семантики українського народу] / В. Ф. Давидюк. – Київ: Наукова думка, 2002. – 187с.
86. Давидюк В. Ф. Первісна міфологія українського фольклору / В. Ф. Давидюк. – Луцьк: Вежа, 1997. – 295с.
87. Давидюк В. Ф. Полісько-Волинський народознавчий центр: сім кроків за десять років / В. Ф. Давидюк. // Фольклористичні зошити. – Вип.5. – 2002. – С.3 – 14.
88. Данилюк-Терещук Т. Я. Народні пісні до танцю в записах Лесі Українки / Т. Я. Данилюк-Терещук // Фольклористичні зошити. – Вип.9. – 2006. – С.101 – 113.
89. Дей О. І. Народнопісенні жанри / О. І. Дей. – Київ: Музична Україна, 1983. – Вип.2. – 112с.
90. Дей О. І. Пісенний гумор українського народу // О. І. Дей Народнопісенні жанри. – Київ: Музична Україна, 1983. – Вип.2. – С.42 – 78.
91. Дей О. І. Поетика української народної пісні / О. І. Дей. – Київ: Наукова думка, 1978. – 250с.
92. Дей О. І. Поетична панорама народного життя / О. І. Дей // Коломийки у записах Івана Франка. – Київ: Музична Україна, 1970. – С.5 – 10.

93. Дей. О. І. Танцювальні пісні / О. І. Дей // Танцювальні пісні. – Київ: Наукова думка, 1970. – С.9 – 44.
94. Дей. О. І. Танцювальні пісні / О. І. Дей // Танцювальні пісні – Київ: Наукова думка, 1973. – С.5 – 15.
95. Денисюк І. Національна специфіка фольклору / І. Денисюк // Вісник Львівського університету. Серія філологічна. – Львів, 2003. – Вип.31. – С.3 – 21.
96. Добрий вечір, дівчино! Приспівки. Триндички. Дрібушки. Співаночки. Частушки. [збірник] – Київ: Музична Україна, 1968. – 158с.
97. Елеонская Е. Страдания, пригудки, припевки, частушки / Е. Елеонская // Этнографическое обозрение, 1910. – № 2 – 3. – С.92 – 97.
98. Енциклопедія Українознавства: загальна частина. Т.1 / [під гол. ред. В. Кубійовича, З. Кузелі]. – Київ: Віпол, 1994. – 400с.
99. Єфремова Л. Наспів українських весільних пісень / Л. Єфремова – Київ: Наукова думка, 2006. – 191с.
100. Жартівливі та сатиричні пісні [упор. М. Дмитренко]. – Київ: Дніпро, 1988. – 352с.
101. Жінкин М. П. До питання про походження частушки / М. П. Жінкин // Етнографічний вісник. – Київ, 1927. – Кн.5. – С.37 – 60.
102. Жінкин М. П. Коломийки / М. П. Жінкин // Червоний шлях. – 1926. – Вип.10. – С.201 – 220.
103. Жінкин М. Краков'яки і коломийки / М. Жінкин // Матеріали до етнології й антропології. – Ч.1 – Львів, 1929. – Т.21 – 22.
104. Жартівливі та сатиричні пісні / упорядкування, передмова та примітки М. Дмитренка – Київ: Дніпро, 1988. – 325с.
105. Закарпатські пісні та коломийки / [упоряд. М. Кречко, П. Лінтур]. – Ужгород: Карпати, 1965. – 340с.

106. Закревський М. Старосветский бандуриста / М. Закревський. – М., 1860. – 61с.
107. Запис автора від в с. Бубнище Долинського р-ну Івано-Франківської обл. Дмитра Яреми 1928 р.н.
108. Запис автора в с. Бубнище Долинського р-ну Івано-Франківської обл. від Марії Яреми 1928 р.н.
109. Запис автора в с. Великий Бичків Рахівського р-ну Закарпатської обл. від Марії Сидорець 1922 р.н.
110. Запис автора у с. Менчичі Іваничівського р-ну Волинської обл. від Васси Остапюк 1923 р.н.
111. Запис автора у с. Менчичі Іваничівського р-ну Волинської обл. від Ніни Рибіцької 1932 р.н.
112. Запис автора у с. Соснина Іваничівського р-ну Волинської обл. від Ніни Остапюк 1926 р.н.
113. Запис автора у с. Тухля Сколівського р-ну Львівської обл. від Калини 1929 р.н.
114. Запис автора у с. Тухля Сколівського р-ну Львівської обл. від Софії Галь 1924 р.н.
115. Застольні пісні / [упорядкув. Ю.Федаса, вступ. ст. Сидоренко]. – Київ: Музична Україна, 1971. – 136с.
116. Зачиняев О. К вопросу о коломыйках / О. Зачиняев – ИОРЯС АН, 1907, Т.12, кн.1 – 125с.
117. Зеленин Д. К. Восточнославянская этнография / Д. К. Зеленин. – Москва: Наука, 1991. – 511с.
118. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість / А. І. Іваницький. – Київ: Музична Україна, 1990. – 336с.
119. Іваницький А. І. Музичний фольклор України / А. І. Іваницький. – Вінниця: Нова книга, 2004. – 320с.

120. Календарно-обрядові пісні / [Упор. і вступ. стаття О.Чебанюк]. – Київ: Дніпро, 1987. – 390с.
121. Калиновий квіт Полісся. Народні пісні, що побутують у Камінь-Каширському районі на Волині / [зібрала і впорядкувала О. Кондратович]. – Луцьк: Надстир'я, 1994. – 225с.
122. Квітка-Основ'яненко Г. // Повести и рассказы Грицька Основьяненка. – Т.3. – Харків, 1901.
123. Килимник С. Український рік у народних звичаях в історичному освітленні: [у 3-х кн., 6-ти т.] / С. Килимник. – Вінніпег, 1957. – Т.2-3. – 372с.
124. Кирчів Р. Ф. Двадцять століття в українському фольклорі / Р. Ф. Кирчів. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2010. – 526с.
125. Кирчів Р. Ф. Етнографічне районування України / Р. Ф. Кирчів // Українське народознавство: [навчальний посібник]. – Львів: Видавн. центр «Фенікс», 1994. – С.56 – 71.
126. Кирчів Р. Із фольклорних регіонів України: нариси й статті / Р. Ф. Кирчів. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. – 350с.
127. Кирчів Р. Ф. Історико-етнографічні райони України та етнографічні групи українського народу / Р. Ф. Кирчів // Етнографія України. – Львів: Світ, 1994. – С.122– 146.
128. Климець Ю. Купальська обрядовість на Україні / Ю. Климець. – Київ: Наукова думка, 1990. – 241с.
129. Колесса І. Галицько-руські народні пісні з мелодіями / І. Колесса // Етнографічний збірник, ІХ. – 1901. – XXXVI. – 303с.
130. Колесса Ф. М. Музикознавчі праці / Ф. М. Колесса. – Київ: Наукова думка, 1970. – 590с.
131. Колесса Ф. М. Народні пісні з Галицької Лемківщини / Ф. М. Колесса. – LXXXII. – 470с.

132. Колесса Ф. М. Про музичну форму українських народних пісень з Поділля Холмщини й Підляся / Ф. М. Колесса // Матеріали до українсько-руської етнології – Львів, 1916. – Т.16 – С. 3 – 10.
133. Колесса Ф. М. Ритміка української народної пісні / Ф. М. Колесса // Записки НТШ – Київ, 1906. – Т.73.
134. Колесса Ф. М. Українська усна словесність / Ф. М. Колесса. – Львів: Накладом фонду „Учітеся, брати мої”, 1938. – Ч.1 – 4 (22). – 645с.
135. Колесса Ф. М. Фольклористичні праці / Ф. М. Колесса. – Київ: Наукова думка, 1970. – 415с.
136. Колодяженські пісні з рукописного зошита в записах Лесі Українки та Ольги Косач / [упор., підготовка тексту, прим., передм. Н. Пушкар]. – Факсиміл. вид. рукопису та відтворення тексту. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. – Х, 96, XV – LXV с.
137. Коломийки / [упоряд. та вступ. ст. Н. С. Шумади]. – Київ: Музична Україна, 1973. – 439с.
138. Коломийки. Співаник-збірка / [запам'ятав і зібрав М. Бабчук]. – Манчестер, Англія, 1971. – 206с.
139. Коломийки вербівські, молодятинські, рунгурські й пнівські / [засновник серії й упорядник М. Савчук]. – Коломия, 2008. – 32с.
140. Коломийки в записах Івана Франка / [вст. ст. О. Дея]– Київ: Музична Україна, 1970. – 133с.
141. Коломийки Коломийської Гуцульщини: збірник / [упор. М. Савчук]. – Коломия, 2006. – 60с.
142. Коломийки підгірського краю / [збрала Г. Скрипничук]. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2001. – 134с.
143. Коломийки и шумки собрали зъ усть народа Счастнѣй Саламонъ – Львовъ, 1864. – 93с.
144. Копаниця Л. М. Пісенні жанри українського фольклору / Л. М. Копаниця. – Київ: Київський університет, 2004. – 222с.

145. Кулиш П. Записки О Южной Руси: В 2-х т. / П. Кулиш. – Київ: Дніпро, 1994. – 358с.
146. Купальські пісні / [упор. О. Чебанюк]. – Київ: Музична Україна, 1989. – 195с.
147. Лазутин С. Русская частушка. Вопросы происхождения и формирования жанра. – Воронеж, 1960. – 262с.
148. Лановик М., Лановик З. Українська усна народна творчість / М. Лановик, З. Лановик. – Київ: Знання-Прес, 2006. – 591с.
149. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001. – 636с.
150. Лемківщина: Історико-етнографічне дослідження: У 2-х томах. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2002. – 420с.
151. Лещинська С. Ритмічні моделі деяких коротких жанрів українського фольклору / Світлана Лещинська // Література. Фольклор. Проблеми поетики. – Вип. 34. Присвячений Лідії Дунаєвській. – Київ, 2010. – С.228 – 234.
152. Лобода А. «Від частушки до пісні довгої» / Андрій Лобода // Етнографічний вісник. – 1928. – Вип.7. – С.45 – 53.
153. Лозінська М. Співаночки мого краю: Коломийки, українські народні пісні. – Івано-Франківськ: Нова Зоря, 2006. – 184с.
154. Людкевич С., Роздольський О. Галицько-руські народні мелодії / С. Людкевич, О. Роздольський // Етнографічний збірник. – Львів, 1905 – 1906. – Т.21 – 22.
155. Марчук З. В. Генеалогія українського весілля / З. В. Марчук. – Луцьк: Інститут культурної антропології, 2005. – 284с.
156. Міндер Т. Й. Ініціальні мотиви у веснянках / Т. Й. Міндер // Фольклористичні зошити. – Вип.5. – 2002. – С.15 – 30.
157. Музичний фольклор з Полісся у записах Ф. Колесси та К. Мошинського – Київ: Музична Україна, 1995. – 432с.

158. Народні мелодії. З голосу Лесі Українки / [записав і упорядкував Климент Квітка]. – Фототип. вид. з кн. 1917р. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2006. – 240с.
159. Народна пісенність підльвівської Звенигородщини. / [записала і впорядкувала Ольга Харчишин]. – Львів, 2005. – 352с.
160. Народні пісні в записах Івана Вагилевича / [Упор., вст. ст. і прим. М. Й. Шалати]. – Київ: Музична Україна, 1983. – 159с.
161. Народні пісні в записах Івана Манжури / [Упоряд., вступ. ст. і прим. Л. С. Каширіна]. – Київ: Музична Україна, 1974 – 352с.
162. Народні пісні в записах Миколи Гоголя / [Упор., післямова і прим. О. І. Дея]. – Київ: Музична Україна, 1985. – 202с.
163. Народні пісні в записах Михайла Павлика / [Упоряд. О. І. Дей, В. А. Качкан]. – Київ: Музична Україна, 1974 – 320с.
164. Народні пісні в записах Осипа Маковея / [Упоряд., вст. ст. і прим. В. А. Качкана]. – Київ: Музична Україна, 1981. – 102с.
165. Народні пісні в записах Степана Руданського – Київ: Музична Україна, 1972 – 292с.
166. Народні пісні з голосу Параски Павлюк / [Зібрав та упоряд. Василь Сокіл]. – Львів, 2008. – 208с.
167. Нудьга Г. А. Українська дума і пісня в світі. Книга 1. / Г. А. Нудьга. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1997. – 424с.
168. Нудьга Г. А. Українська дума і пісня в світі. Книга 2. / Г. А. Нудьга. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1998. – 512с.
169. Нудьга Г. А. Українська пісня в світі / Г. А. Нудьга. – Київ: Музична Україна, 1989. – 534с.
170. Обряди та звичаї фольклорних осередків межиріччя Орелі та Сіверського Дінця / [упор. В. Осадча]. – Харків, 2007 – 164с.
171. Обрядові пісні Слобожанщини / [упор. В. Дубравін]. – Суми, 2005. – 446с.

172. Огоновський І. Співанки з Гуцульщини / І. Огоновський // Правда.– 1879.–Вип. 3.– С.175–180.
173. Ошуркевич О. Ф. Пісенна творчість Волинського краю / О. Ф. Ошуркевич // Пісні з Волині. – Київ: Музична Україна, 1970. – С.7 – 17.
174. Ошуркевич О. Ф. Пісенні походи зі Скулина / О. Ф. Ошуркевич // Міфологія і фольклор. – 2009. – № 2 – 3. – С.95 – 101.
175. Ошуркевич О. Ф. Пісні з Колодяжна. [Фольклорний збірник]. – Луцьк: Надстир'я, 1998. – 149с.
176. Пісні Буковини. – Київ: Музична Україна, 1990. – 479с.
177. Пісні з Волині / [Упор., прим. та передм. О. Ошуркевича] – Київ: Музична Україна, 1970. – 333с.
178. Пісні з Галичини / Упоряд. Р. П. Береза, М. О. Дацко. – Львів: Світ, 1997. – 192с.
179. Пісні з-над берегів Турського озера: пісні і коментарі / [опрац. І. Денисюк] – Луцьк: Надстир'я, 2004. – 250с.
180. Пісні Поділля: Записи Насті Присяжнюк в с. Погребище / [упор. С. Мишанич] – Київ: Наукова думка, 1976 – 524с.
181. Пісні Слобідської України: Записи з Лебединщини. Вип.2. – Харків, 1998. – 200с.
182. Пісні Слобідської України: Пісні Харківщини. Вип.1. – Харків, 1996. – 188с.
183. Пісні Сумщини. – Київ: Музична Україна, 1989. – 500с.
184. Пісні Тернопільщини. – Київ: Музична Україна, 1993. – Вип.2. – 262с.
185. Пісні Шевченкового краю / [записи, впорядкув. і прим. О. Ошуркевича]. – Луцьк, 2006. – 484с.
186. Погребенник В. Ф. „Масова поезія” кінця ХІХ – початку ХХ століття та фольклор / В. Ф. Погребенник // Актуальні проблеми слов'янської

- філології : міжвуз. зб. наук. ст. „Лінгвістика і літературознавство”. – Ніжин: Т-во „Аспект-поліграф”, 2007. — Вип. XII. - С. 201 - 211.
187. Погребенник В. Ф. Міфологічно-фольклорні первні української поетичної мариністики другої половини ХІХ – початку ХХ століття / В.Ф.Погребенник // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. – Бердянськ, 2011. – Вип.ХХІV. – Ч.2. – С.14 – 26.
188. Погребенник В. Ф. Неофольклоризм поезії ранніх українських модерністів (Осип Маковей, Василь Щурат, Агатангел Кримський) / В. Ф. Погребенник // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. пр. – К.: Твім—інтер, 2007. — Вип. 28. — Ч. 2. — С.45—60.
189. Погребенник В. Ф. Своєрідність неофольклоризму лірики Лесі Українки / В. Ф. Погребенник //Леся Українка і родина Косачів в контексті української та світової культури : матеріали Всеукр. наук.— практ. конф. — Луцьк, 2006. — Вип. 3. — С.9—11.
190. Погребенник В. Ф. У кліматі фольклоризму / В. Ф. Погребенник // Піснею народною натхнені (Творча співпраця Лесі Українки та Климента Квітки) / Матеріали. Статті. Дослідження. — Луцьк: Вид—во „Волинська обласна друкарня”, 2006. — С.102—105.
191. Погребенник В. Ф. Фольклоризм української поезії (остання третина ХІХ — перші десятиліття ХХ століття) / В. Ф. Погребенник; М-во освіти і науки України. НПУ ім. М. П. Драгоманова. — Київ, 2002. — 158 с.
192. Поділля: Історико-етнографічне дослідження. – Київ: Доля, 1994. – 498с.
193. Поліссязнавство: польові записи та наукові студії фольклорно-етнографічних матеріалів. – Рівне: Волинські обереги, 1998. – 104с.

194. Поліська дома. Фольклорно-діалектологічний збірник / [упор. В. Давидюк та Г. Аркушин]. – Луцьк: Редакційно-видавничий відділ волинського обласного управління по пресі, 1991. – Вип.1. – 188с.
195. Поліська дома. – Вип. II: Весна / [зібрав, упорядкував та прокоментував Віктор Давидюк, нотація І. Федун]. – Рівне: Волинські обереги, 2003. – 176с.
196. Поліська дома. – Вип. III: Літо / [зібрав, упорядкував і прокоментував Віктор Давидюк]. – Луцьк, 2008. – 404с.
197. Польки. Народні танцювальні мелодії та танці. – Луцьк, 2011. – 148с.
198. Полятикін М. Народні танці Волині і Волинського Полісся / М. Полятикін. – Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2008. – 102с.
199. Пономарьов А. Українська етнографія. Курс лекцій / А. Пономарьов. – Київ: Либідь, 1994. – 320с.
200. Потебня О. Объяснения малорусских и сродных народных песен / О. Потебня. – Варшава, 1883. – Т.1. – 280с.
201. Пропп В. Фольклор и действительность: [избранные статьи] / В. Пропп. – Москва, 1976. – 326с.
202. Радянські народні частушки і коломийки / [Упоряд. А. М. Кінько, В. Г. Хоменко]. – Київ, 1953. – 214с.
203. Сабан Л. Народні танці // Гуцульщина: Історико-етнографічне дослідження. – Київ, 1987. – С.353 – 362.
204. Селиванов Ф. Народная лирическая поэзия последнего столетия / Ф. Селиванов // Частушка – Москва, 1990. – 656с.
205. Семенко Ю. Частівки / Ю. Семенко // Народне слово. Збірник сучасного українського фольклору. – Львів, 1992. – С.35 – 45.
206. Сенько І. Поетична мозаїка народного життя // Як зачую коломийку: [збірник]. – Ужгород: Карпати, 1975. – С.181 – 188.
207. Сербинівське весілля / [Запис, транскрипції та впор. Р. Цапун]. – Рівне: Перспектива, 2004. – 144с.

208. Соколов А. Проблема изучения танцевального фольклора / А. Соколов // Методы изучения фольклора. Сборник научных трудов. – Ленинград, 1983. – С.126 – 103.
209. Сосенко Кс. Різдво-Коляда і Щедрий вечір / Ксенофонт Сосенко. – Київ: Український письменник, 1994. – 286с.
210. Сумцов М. Коломыйка / М. Сумцов. – Київ, 1886. – 24с.
211. Сумцов М. Слобожане. [Історико-етнографічна розвідка] / М. Сумцов. – Харків: Акта, 2002. – 280с.
212. Сумцов М. Старі зразки української народної словесності / М. Сумцов – Харків, 1910. – 20с.
213. Старосветский бандуриста. Избранные малороссийские и галицкие песни и думы. Собрал Николай Закревский – М., 1860. – 61с.
214. Степовий О. Українські народні танці: [Етнографічний нарис] / О. Степовий. – Аугсбург, 1946. – 31с.
215. Танцювальні пісні: [Збірник] / [упоряд. О. І. Дей, М. Г. Марченко /тексти/, А. І. Гуменюк /мелодії/, вст. ст. О. І. Дея]. – Київ: Наукова думка, 1970. – 802с.
216. Танцювальні пісні / [упоряд. М. Г. Марченко, вст. ст. О. І. Дея]. – Київ: Музична Україна, 1972. - 306с.
217. Телеуця В. Національна ідентичність та національна самоідентифікація як підсвідомі складові національних традицій в умовах Півдня України / В. Телеуця // Фольклористичні зошити.– Вип.12. – С.3 – 19.
218. Традиційні пісні українців Північного Підляшшя / [за матеріалами експедицій 1999 – 2001рр. Л. Лукашенко та Г. Похилевич]. – Львів: Камула, 2006. – 308с.
219. Українка Леся. [Зібрання творів: у 12т.] / Леся Українка. – Київ: Наукова думка, 1977. – Т.9. – 431с. (Записи народної творчості. Пісні, записані з голосу Лесі Українки).

220. Українські жартівливі пісні / [упоряд., передм. та прим. М. Красикова]. – Харків: Фоліо, 2004. – 286с.
221. Українські народні жартівливі пісні / [упор. В. Єсипка]. – Київ: Техніка, 2005. – 232с.
222. Українські народні пісні в записах Володимира Гнатюка – Київ: Музична Україна, 1971. – 323с.
223. Українські народні пісні в записах Осипа та Федора Бодянських – Київ: Наукова думка, 1978. – 328с.
224. 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]. – Київ: Наукова думка, 1974. – 782с.
225. Українські народні пісні в записах Олександра Потебні / [Упор., вст. ст. і прим. М. Дмитренка]. – Київ: Музична Україна, 1988. – 311с.
226. Українські народні пісні в Румунії / [зібрав і упорядкував І. Лібер]. – Бухарест, 2006. – 180с.
227. Українські народні пісні з Лемківщини. – Київ: Музична Україна, 1972. – 400с.
228. Українські народні танці / [упор. А. Гуменюк]. – Київ, 1962. – 360с.
229. Українські сороміцькі пісні / [упор., передм., прим. М. Киркач] – Харків: Фоліо, 2003. – 288с.
230. Українська фольклористика. Словник-довідник / [укладання і загальна ред. М. Чернопиского]. – Тернопіль: «Підручники і посібники», 2008. – 848с.
231. Успенский Г. Новые народные стишки // Русские ведомости. – 1881. – №110. – С.167 – 235.
232. Фольклорна веселка. Українські народні пісні з голосу Антоніни Голентюк : [збірник пісень]. – Київ: Музична Україна, 1988. – 311с.

233. Франко І. Я. Вибрані статті про народну творчість / І. Я. Франко. – Київ, 1955. – 292с.
234. Франко І. Я. До історії коломийкового вертепу / І. Я. Франко // Твори: у 50 т. – Т. 36 – Київ: Наукова думка, 1980. – С.170 – 375.
235. Франко І. Я. До історії коломийкового розміру / І. Я. Франко // Твори: у 50 т. – Т.39 – Київ: Наукова думка, 1983. – С.232 – 242.
236. Франко І. Я. Найстаріша українська пісня / І. Я. Франко // Твори: у 50-ти т. – Т.34 – Київ: Наукова думка, 1981. – С.449 – 454.
237. Франко І. Я. Студії над українськими піснями / І. Я. Франко // Твори у 50-ти т. – Т.42. – Київ: Наукова думка, 1984. – С.7 – 492.
238. Франко І. Я. Як виникають народні пісні / І. Я. Франко // Твори: У 50-ти т. – Т.27. – Київ: Наукова думка, 1980. – С.57 – 65.
239. Хай М. Сороміцький елемент в українському танцювально-приспівковому фольклорі / М. Хай // Народна творчість та етнографія, 2007.– № 2 – С.22 –29.
240. Частушки / [сост., вступ. ст., подгот. текстів и комент. Ф. М. Селиванова]. – Москва: Сов. Россия, 1990. – 656с.
241. Чоповський В. Коломийки гірського краю / В. Чоповський // Стежками бойківського краю [історико-літературний збірник]. – Львів, 2003. – С.184 – 204.
242. Цицалюк Н. Поетика української народної пісні / Н. Цицалюк. – Харків, 1992. – 20с.
243. Шевченко Т. Г. Кобзар / Т. Г. Шевченко. – Харків, 2002. – 640с.
244. Шейковський К. Быт подолян / К. Шейковський. – Киев, 1860. – Т.1. – Вып.1. – 71с.
245. Шідарідайдана: коротенькі співаночки або коломийки, які записав упродовж 1975-1989рр. Микола Савчук у с. Великому Ключеві Коломийського р-ну. – Івано-Франківськ, 1999. – 208с.

246. Шумада Н. С. Карпатський пісенний дивоцвіт / Н. С. Шумада // Квіти Верховини: Коломийки. – Ужгород, 1985. – С.5 – 9.
247. Шумада Н. С. Коломийка у дослідженнях В. Гнатюка / Н. Шумада // Народна творчість та етнографія, 1992. – № 2 – С.21 – 25.
248. Шумада Н. С. Коломийки у слов'янському оточенні / Н. С. Шумада // Культура та побут населення Українських Карпат. – Ужгород, 1972. – С.85 – 88.
249. Шумада Н. С. Пісенні мініатюри українського народу / Н. С. Шумада // Коломийки – Київ: Наукова думка, 1969. – С.11 – 45.
250. Шумада Н. С. Поетична творчість українського народу / Н. С. Шумада // Закувала зозуленька. Антологія української народної творчості. – Київ, 1989. – С.5 – 18.
251. Шумада Н. С. Походження і розвиток коломийки як жанру / Н. С. Шумада // Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору. – Київ, 1973. – С.62 – 90.
252. Шумада Н. С. Сучасна пісенність слов'янських народів / Н. С. Шумада – Київ: Наукова думка, 1981. – С.241 – 259.
253. Шухевич В. Гуцульщина // Матеріали до українсько-руської етнології – Львів, 1902. – Т. V – №9. – С.95 –120.
254. Як зачую коломийку: збірник / [запис текстів, упоряд. і післямова І. М. Сенька]. – Ужгород: Карпати, 1975. – 200с.
255. Kolberg O. Pokucie. Cz.II // Kolberg O. Dzieła wszystkie. Wrocław–Poznan, 1962. – Т.29. – Cz. 1 – 358s.
256. Kolberg O. Dzieła wszystkie. // Kolberg O. – Т.36: Wołyn. – Wrocław–Poznan: Polskie Towarzystwo ludoznawcze, 1968. – 450s.
257. Pauli Ž. Piesni ludu polskiego w Ćalicyi. – Lwow, 1838.
258. Piesni polskie i ruskie ludu gacyjskiego z muzyka instrumentovana przez Karola Lipinskego. Zebral i vydal Wacław z Oleska. – Lwow, 1833. – 616s.

ДОДАТКИ