

УКРАЇНСЬКА ТАНЕЧНА ПІСНЯ У ЧАСІ Й ПРОСТОРИ

У статті подається синтетичний погляд на історію розвитку танечної пісні в межах майже всієї української етнічної території, а також з'ясовуються генетичні витоки жанру на основі ритмічних форм регіональних різновидів.

Ключові слова: жанр, тене́за, еволюція, танечна пісня, ритмічна форма, коломийка, частівка.

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 витоки жанру сягають початків спільнослов'янської пісенності. Ось уже понад півтора століття цей пісенний різновид постійно привертає увагу збирачів та дослідників українського фольклору. Характеристика жанрових особливостей танечних пісень, зокрема їх надзвичайно багатий тематичний діапазон, оригінальна поетика та ритмомелодійна специфіка постають в центрі наукових зацікавлень Володимира Гнатюка, Філарета Колесси, Івана Франка, Миколи Сумцова, Олексія Дея, Наталії Шумади, Анатолія Іваницького, Любові Копаниці та ін. Та все ж, незважаючи на значну популярність та активний розвиток танцювальної мініатюрної пісенності, на сьогодні відсутні цілісні дослідження цього жанру в українській фольклористиці. Адже окрім коломийки та частівки, більшість регіональних різновидів, які репрезентують національну традицію танечних моностроф, часто лишались поза увагою науковців.

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 в певних часових та просторових рамках був домінуючий. Відтак, для повної характеристики жанру необхідно з'ясувати історію виникнення та розвитку танечної пісні на теренах України – що й визначило мету нашої розвідки.

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 й корені її заховані глибоко у фольклорному процесі минулого.

Зрозуміло, що генеза скочних 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 оргієстичний характер. Реліктами такого масового психічного стану (екстазу) в сучасних умовах являються, як імпровізовані приспівки, так і кульмінація колективних плясів, коли всі – танцюристи й музики впадають в сугестивний екстаз. Еротичний зміст коротких приспівок був зумовлений запальним характером танців, під час яких вони виникали. Побутування сороміцьких пісенних текстів спостерігаємо 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»[9, с. 8].

Функціонування непристойних приспівок еротичного характеру в пісенному репертуарі українського народу засвідчене і тими нечисленними сучасними збірниками сороміцьких пісень [3; 22], 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.

В мотивах сороміцьких приспівок відчувається своєрідний далекий відгомін епохи Відродження, що заперечувала лицемірну аскетичну мораль, освячену католицизмом, і відстоювала права людини та її особисті почуття. В 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 [6, с. 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. На

Україні в цей час спостерігається неабияке захоплення професійним мистецтвом, яке почали відокремлювати від народного. Задля опанування нових ремесел знать відсилає своїх митців до Європи, які привозили із 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. Окрім того, в цей же період коротка жартівлива приспівка існувала в пісенному репертуарі напівпрофесіональних співців (скоморохів, кобзарів), яким належить неабияка роль у розвитку української 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 [6, с. 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 найближчі до українських – польські краков'яки, що виникли на основі однойменного танцю і зберегли його метроритміку. Аналогічний жанровий різновид побутує й у 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. Особливою популярністю користується цей розмір на теренах західних етніконів – поряд з коломийковим він домінує у подільських, волинських та поліських дріботушках. Асиміляційні зміни відчутні як на змістовому, так і на текстовому рівні «*Шах, шах молотела, Шаг, шаг*

заробила, Із польськими мулярема На спуднечку з калярема»[1, с. 81]. Відтак, Польща могла бути тим основним містком міграції танечної пісні з Європи у західноукраїнські регіони, зокрема Волинь та Полісся.

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»*[14, 637] тощо. Регіональна специфіка лемківської пісенної традиції, зумовлена багатовіковим впливом 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...»*[11, с. 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 биваю, Же ви не уміце по-краковску співаю. В Кракові-сме били, співаю-сми уміли, Як-сми прийшли домів, вишестко-сми забили»*[14, с. 633].

Подібні паралелі можна провести на ще одному регіональному танечному 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.

Споріднює українську мініатюрну лірику із сусідньою слов'янською також одна із найпоширеніших ритмічних форм танечних моностроф – дворядкова чотирнадцятискладова ізометрична строфа з розміром (4+4+6).

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» [18, с. 233]. Аналогічне явище має місце у фольклорній традиції інших народів. Подібним методом, за спостереженням Франка, виникали сербські пісні коломийкової форми – «це були, зазвичай, жіночі пісні, які утворились з десятискладового розміру» [18, с. 234]. 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 [5, с. 27]. Переважна більшість цих текстів побудовані, як правило, шляхом повторення першої частини строфи, позаяк праосною являється 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 десятицем може бути й наявність на території Гуцульщини «плясанок». Це один із найдавніших різновидів танечних приспівок, ритмоструктура яких визначається десятискладовим віршем (5+5). 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 [16]. Отже, шлях танечної пісні з Європи на Гуцульщину міг проходити саме 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 [20, с. 243]. Але у приспівках до танців, назви яких відбивають їх давнє походження, коломийкова

ритмобудова трапляється рідко, і як правило в поєднанні з іншими ритмоструктурами. Найхарактернішими ритмічними формами є десятирець із розміром (4+6) та дванадцятискладова форма (6+6) [5, с. 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. 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 і 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 [15, с. 17]. Тому-то, більшість танечних моностроф, що побутують в 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. Зокрема, за нашими спостереженнями в південноукраїнських скочних приспівках домінують рівноскладові ритмічні форми (6+6 та 4+4), які характерні для західних та

центральної регіонів. А відтак, вважати вплив російського фольклору на розвиток танечної пісні визначальним не можемо. Домінуючим в 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, який міг потрапити сюди разом з переселенцями з Карпатських регіонів – основними носіями коломийок.

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»*[4, с. 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 [4, с. 54], 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 частівка.

Ще більший вплив російської мініатюрної лірики спостерігаємо в розвитку танцювальної пісенності слобожан. Слобожанщина – один із 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» [2, с. 23]. Протягом ХІХ 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 в 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?»*[12, с. 138], а в україномовних текстах іноді натрапляємо й на коломийкову ритмоформулу 8+6: *«А я своему миленькому Почепила чайник, А він біга торохтить, Думає начальник»*[12, с.137]. Не відрізняються від традиційних українських танечних моностроф 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 ХІХ – початок ХХ ст.; в цей же період активно розвивається й російська частушка.

Але чи дійсно 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 поезики в текстах частівок; та наявність росіянізмів в традиційних приспівках до козачка та гопачка («*Ой гоп, гопака, Побила ботінки, Осталися на ногах чулки та резінки*») [12, с. 138]. 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. 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.

Загалом, протягом XX-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».

З 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 совєтської дійсності», що не міг мати місця в автентичній народній творчості [8, с. 243].

З розвитком капіталістичних відносин частівкові строфи поширюються по всій Україні. Та все ж, якщо у східних, південних, і центральних регіонах «новоявлені» частівки витісняли 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 пройти 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 побутує вона 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 у молодіжному середовищі. У текстових зразках основної маси частівок відсутні також елементи ліризації, характерні для національної танцювальної традиції. В основі поезики 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...*» [4, с. 52]. Вплив нецензурщини, зумовлений критичним ставленням до різноманітних суспільно-політичних подій, відчутний у змісті всіх регіональних різновидів танечних моностроф.

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 створюють усі передумови та 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*» [19, с. 202].

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.

Література:

1. Архів ПВНЦ. – Ф.5. – Опр.4. (запис. в с.Качин Камінь-Каширського р-ну Волинської обл.); 2. Багалій Д. Історія Слобідської України / Дмитро Багалій. – Харків: Основа, 1990 – 255с.; 3.Бандурка / Українські соромицькі пісні в записах З. Доленги-Ходаковського, М. Максимовича, П. Лукашевича, М. Гоголя,

Т. Шевченка, Хв. Вовка, І. Франка, В. Гнатюка. – Київ, 2001 – 280с.; 4. Білецька В. Шахтарські пісні / Білецька В. // Етнографічний вісник. – 1926.– Вип.5. – С.50 – 60; 5. Гошовський В. У истоков народной музыки славян / Володимир Гошовський. – Москва,1971. – 303с; 6.Давидюк В. Генеалогія українського фольклору / Віктор Давидюк. – Луцьк: Інститут культурної антропології, 2005. – 107с; 7.Кирчів Р. Двадцять століття в українському фольклорі / Роман Кирчів. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2010. – 526с; 9. Климець Ю. Купальська обрядовість на Україні / Юрій Климець. – Київ: Наукова думка, 1990. – 241с; 10.Колесса Ф. Музикознавчі праці / Філарет Колесса. – Київ: Наукова думка, 1970. – 590с; 11. Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини / Філарет Колесса. – LXXXII. – 470с; 12.Обряди та звичаї фольклорних осередків межиріччя Орелі та Сіверського Дінця / Упор. В.Осадча. – Харків, 2007. – С.137; 13. Семенко Ю. Частівки / Семенко Ю. // Народне слово. Збірник сучасного українського фольклору. – Львів, 1992. – С.35 – 45; 14.Танцювальні пісні / Упор. і вступ. ст. О. Дея – Київ: Наукова думка, 1970. – 802с; 15. Телеуця В. Національна ідентичність та національна само ідентифікація як підсвідомі складові національних традицій в умовах Півдня України / Телеуця В. // Фольклористичні зошити.– Вип.12. – С.3 – 19; 16. Українські народні пісні в Румунії / зібрав і упорядкував І.Лібер. – Бухарест, 2006. – 180с; 17.Українські сороміцькі пісні / Упор., передм., прим. М. Киркач – Харків: Фолю, 2003. – 288с; 18.Франко І. До історії коломийкового розміру // Іван Франко Твори: у 50-ти т. – Т.39 – Київ: Наукова думка, 1983. – С.232 – 242; 19. Чоповський В. Коломийки гірського краю / Володимир Чоповський // Стежками бойківського краю (істор.-літер. зб.) – Львів, 2003. – С.184 – 204; 20. Шумада Н. Сучасна пісенність слов'янських народів / Наталія Шумада. – Київ: Наукова думка, 1981. – С.241 - 259.

Елена Остапюк

Украинская плясовая песня во времени и пространстве

В статье подается синтетический взгляд на историю развития плясовых песен в пределах почти всей украинской этнической территории, а также рассматриваются генетические истоки жанра на основе ритмичных форм региональных разновидностей.

Ключевые слова: жанр, генезис, эволюция, плясовая песня, ритмичная форма, коломийка, частушка.

Olena Ostapuyuk

Ukrainian dance song in time and space

In this article offered a synthetic look to history of development of dance songs on Ukrainian ethnic territory, and also the genetic sources of genre turn out on the basis of rhythmic forms of regional varieties.

Keywords: genre, genesis, evolution, dance song, rhythmic form, kolomyika chastushka.