

Світлана Лещинська¹

Київський національний університет імені Тараса Шевченка (Київ, Україна)

Питання функціональності та виконавства українських і польських танцювальних пісень

Questions of functionality and specifics of performance of Ukrainian and Polish songs for dance. The article is an attempt to the scientific elucidation of the questions of existence and creation of the form and type of songs for dance in Ukrainian and Polish folklore. Comparable analysis of genre samples is discussed from the angle of their functionality and the specifics of their performance.

Keywords: Ukrainian song for dance, Polish song for dance, function, syncretism

Zagadnienia funkcjonalności i wykonania ukraińskich i polskich piosenek do tańca. Artykuł jest próbą naukowego wyjaśnienia zagadnienia istnienia oraz tworzenia formy tanecznych piosenek w folklorze ukraińskim i polskim. Porównawcza analiza próbek wymienionego wyżej gatunku folkloru ukraińskiego i polskiego odbywa się pod kątem ich funkcjonalności oraz specyfiki realizacji.

Słowa kluczowe: ukraińskie piosenki taneczne, polskie piosenki taneczne, funkcje, synkretyzm

Специфіку народного твору можна зрозуміти, усвідомивши його фольклорну сутність. Зважаючи на той факт, що побутова зумовленість фольклору є водночас категорією соціально-світоглядною, гносеологічною, функціональною, естетичною та структуротворною², маємо всі підстави декларувати, що змістом фольклору, предметом фольклорного зображення виступають результати побутової практики, побутових стосунків, побутової структури народного життя. Дійсність потрапляє у фольклор через народно-побутову призму, замикаючи його в певні межі стійкої побутової практики народного колективу, яка постійно повторюється, розвивається та має тенденцію до змін. На відміну від авторської індивідуальності професійного мистецького твору, стиль народного твору є продуктом колективного співавторства представників конкретно-історичного середовища з певними традиціями. Саме „модус мислен-

¹ Поштова адреса: Кафедра фольклористики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, бульв. Тараса Шевченка, 14, 01601 Київ, Україна. E-mail: lana.leshch@gmail.com

² Б. Путилов, *Методология сравнительно-исторического изучения фольклора*, Ленинград 1976, с. 14.

ня середовища”³, який виникає під впливом етносоціальних факторів, формує певний еталон пісенних стилів. Хоча слово та музика створюють у народній пісні нерозривну єдність взаємодоповнюваних компонентів, кожен із них, на думку Софії Грици, має свою траєкторію руху в часі й просторі, з огляду на притаманні їм художні властивості. Музика може об’єднувати різно-тематичні групи словесного тексту у великі родо-стилістичні пласти.

Зокрема, слід зауважити, що з усіх видів народної творчості танець, музика та поезія є найбільш спорідненими явищами. Невипадково, первинно у фольклорі вони мали вигляд нерозривної цілісності з гармонійною співприсутністю усіх названих компонентів. Основою спорідненості, безперечно, виступає ритм, який є початком кожного з цих видів творчості, тому саме на ньому ґрунтується їхній тісний взаємозв’язок. На думку Івана Франка, „у давніх людей поезія і музика довго йшли рука об руку, поезія була піснею, переходила з уст до уст не тільки в певній ритмічній, але також в певній невідлучній від ритму музичній формі”⁴.

Основним критерієм жанротворення українських та польських народнопісенних ліричних моностроф є стислість форми усіх без винятку приспівок, зумовлена здатністю творців та виконавців до оперативного втілення поетичної думки в межах однієї строфи та виправдана динамічною природою їх танцювальної першооснови, яка формує типові риси розвитку метроритмічної, темпової, інтонаційної та мелічної природи жанру. Водночас важливими чинниками жанрової екзистенції від моменту створення до проходження усіх етапів еволюції та можливої трансформації народнопісенних мініатюр залишаються питання їх функціональності й особливостей виконавства.

Соматична (soma — тіло, плач) природа кожної людини, її чутливість до ритму, музики та рефлексійний характер світосприйняття, на нашу думку, створюють психофізіологічну основу творчості. Синкретизм, який із давніх-давен притаманний багатьом жанрам народної творчості, цілковито об’єднує на основі певних спільних ритмічних форм поетичні, хореографічні та музичні елементи в жанрі танцювальної пісні. Якщо єдність слова й мелодії в них не виділяється певними особливостями, порівняно з піснями інших жанрів, то співвідношення пісенного і танцювального в танкових піснях неоднакове та виявляється у двох основних формах: хороводи (танки) обрядового змісту і призначення та власне танцювальні пісні, що мають позаобрядовий характер існування.

Багато науковців, які вивчали короткі жанри фольклору, наполягали на необхідності фіксації всіх складників їхнього виконання в побутовому середовищі. Перш за все це стосується музично-соматичних елементів і гендерних ознак жанру. За спостереженнями Оскара Кольберга, Володимира Гнатюка,

³ С. Грица, *Украинская песенная эпика*, Москва 1990, с. 17.

⁴ І. Франко, *Із секретів поетичної творчості*, [у:] *idem*, *Зібрання творів: У 50-ти томах*, Київ 1981, т. 31, с. 89.

Філарета Колесси, Наталії Шумади, Олексія Дея та ін., малі пісенно-танцювальні жанри усної народної традиції мають розподіл за виконавською ознакою, тобто бувають сольні та гуртові, чоловічі та жіночі. Якщо порівнювати функціональні характеристики цих жанрів у слов'янському фольклорі, то слід зазначити місце гуцульських коломийок та подібних до них гуральських пісеньок із польського Підгалля в залицільних розвагах молоді та забавах із піснями й танцями старших людей. У гуралів-підгальян існує давня традиція запрошення до танцю (як побутового, так і весільного обрядового), яка донині притаманна місцевому населенню та будується на засадах звичаєвого права. Хлопець (наречений) не міг одразу стати до танцю з уподобаною дівчиною (нареченою). Її мали йому „звернути” (віддати до танцю з обранцем) дівчата-подруги (дружки) або парубки-колеги (дружби), попередньо виконавши з дівчиною невеличкий гуртовий (у колі) або парний танець в обсязі однієї-двох музичних строф, після чого хлопець „отримував дозвіл” на безпосередній танок із обранкою. Про це свідчать і словесні формули приспівок, як у наступному прикладі з традиційного підгальянського фольклору:

Wy muzycy grojcie,
Dziewcynu śpiewojcie,
||: A wy mi, koledzy, dziewczynę zwrtojcie! :||

Про дещо подібні випадки „непрямого” запрошення до танцю може свідчити і давня гуцульська коломийка:

Пане-брате товаришу, зроби ко ми волю.
Возьми мою любку в танец, а я возьму твою⁵.

Але здебільшого український карпатський танець має або гуртовий характер, або парний, де до танцю існує прямий порядок запрошення (це, на нашу думку, можна пояснити „осучасненням” архаїчних традицій населення Карпат):

Та до данцу, лідіники, до данцу, до данцу,
Биріт собі по дівчині, мині лишіт Ганцю⁶.

Іноді запрошення до парного танцю має подвійний зміст:

Ой дівчино сіроока, ходім до потока
Та й підемо танцювати — толока широка⁷.

Повертаючись до твердження про колективну природу народної творчості, не можна оминати увагою той факт, що на початковому етапі в її формуванні

⁵ І. Франко, *Рецензія на зб. коломийок, упорядкований В. Гнатюком*, „Записки НТШ. Філологічна секція: Літературно-науковий вісник” 1906, кн. 7, с. 116.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Н. Шумада, *Поетична творчість українського народу*, [у:] Закувала зозуленька. *Антологія української народної творчості*, Київ 1989, с. 64.

брали участь також езотерики-обрядотворці (волхви, жерці тощо), які були свого роду єдиними представниками жанру індивідуальної творчості. Адже саме в дохристиянські часи формувалися коди первинної свідомості слов'ян, які на початковому етапі здебільшого нав'язано, а потім міцно закріплено в родовій традиції шляхом багаторазового повторення.

Процес виокремлення себе з племені, общини, роду почався в історії людства набагато пізніше, спричинивши появу рис індивідуальності у фольклорі загалом та в окремих його жанрах. Спільною рисою для усіх часів залишилося намагання окремого виконавця заволодіти увагою присутньої аудиторії, викликати зацікавлення до своєї особи з певною метою (демонстрація свого бажання лідерства в певній групі присутніх, залицання до обраниці (обранця) тощо). Подібні мотиви знаходимо в коломийках:

Мене мамка годувала пріснов паляницев
Аби була дівков ладнов, потім молодицев⁸;

приспівках до ряшівських польок:

Nie bede ja bezczu jadła,
Bo mi bedzie buzia zbladła.
Ino bede mleko piła
I bede sie rumieniła⁹,

або:

Ой я гуцул молоденький, по-гуцульськи ходжу,
Та я свою гуцулочку попід боки воджу¹⁰.

Аналогічно в краков'яках:

Żebyście poznali prawego Polaka
Będę wam tańcował, śpiewał krakowiaka¹¹.

Або:

A ja krakowiaczek z oddalonej strony,
Przyszedłem ja tutaj poszukać se zony¹².

Невід'ємним складником творчого процесу в фольклорі є його комунікативний чинник. Механізм його роботи в етнофорному середовищі повною мірою висвітлює думка Кирила Чистова:

Надзвичайно суттєвою особливістю комунікації природного типу є одноментність (синхронність) процесу виконання та сприйняття... При цьому емо-

⁸ *Коломийки*, упоряд. та вступ. ст. Н.С. Шумади, Київ 1977, с. 43.

⁹ A. Haszszak, *Folklor taneczny ziemi rzeszowskiej*, Rzeszów 1989, с. 130.

¹⁰ *Коломийки...*, с. 50.

¹¹ J. Leszczyńska, *Folklor zawsze żywy*, Lublin 1996, с. 51.

¹² O. Kolberg, *Dzieła wszystkie. Z rękopisów i ze źródeł drukowanych zebrały i oprac. E. Millerowa, D. Pawlakowa, A. Skrukwa*, t. 73/I, Wrocław-Poznań 2005, с. 67.

ційний заряд, наявний як у тексті, так і в позатекстових елементах, які його супроводжують, різко посилюється так званім ефектом співприсутності — паралельністю й одночасністю переживань виконавця та співпереживань слухача та глядача¹³.

Повертаючись до формотворення танцювальних мініатюр, слід вказати на функції самих мініатюр, які насамперед слугували супроводом і музичною основою танців. Процес їхнього творення та закріплення у виконавській пісенно-танцювальній традиції має спільні риси в українському та польському фольклорі. Маврикій Карасовський так описує побутування й особливості виконання приспівок до танців у поляків: „Наш народ, танцюючи під відлуння скрипок і басоль, після кожної перетанцювки стає перед скрипалем і наспівує куплети відповідно до характеру танцю; закінчивши співати, знову береться до танцю, і так до кінця”¹⁴. Далі музикознавець звернув увагу на тексти, які виконують до танцю. Подекуди виконавець використовує відомі йому приспівки, але якщо йому бракує кількості вже існуючих куплетів, то він створює власні поетичні мініатюри, імпровізуючи згідно з метроритмікою музичного супроводу. Між співаними куплетами виконавець інколи вигукує до інструментального гурту назву танцю, що має прозвучати наступним. Подібні замовлення у варшавських землях мали вигляд вигуків: „великого!” („wielkiego”), що означало грати полонеза (polonaise (фр.) — польський), який поляки називають „ходою” („chodzony”), або „малого!”, що вказувало на танці „мазур” та „оберек”. Означення „великий” М. Карасовський пояснює характером виконання полонезу, якому притаманна шанобливість (вона виявляється в урочистій танцювальній ході в помірному темпі та розмір 3/4), тоді як „малому”, тобто мазурові й обереку, властива певна зухвалість (зумовлена достатньо складними кроками та фігурами танцю, який виконується в швидкому темпі, розмір 3/8). Проти вагу першим двом танцям складають краков’яки — дводольні народні танцювальні пісні, в яких, за характеристикою М. Карасовського, виявляється доволі широкий спектр особливостей: „веселість, любов, подекуди пристрасне бажання”. Щодо традиційного виконання автентичного краков’яка, слід зазначити, що танець завжди розпочинався приспівкою обсягом в одну строфу, яка зазвичай складається з 4-х двотактових фраз 6-складового вірша в супроводі інструментального гурту (музичної капели). У підсумку коментарів до *Пісень польського народу* М. Карасовський високо оцінив О. Кольберга за чималий обсяг зібраних зразків монострофічної лірики, багатих на текстові

¹³ В.К. Чистов, *Специфика фольклора в свете теории информации*, [у:] *Типологические исследования по фольклору. Сб. статей памяти Владимира Проппа (1895–1970)*, Москва 1975, с. 14.

¹⁴ М. Karasowski, *Kilka słów o dziele Oskara Kolberga pod tytułem „Pieśni ludu polskiego” (aneks II)*, [у:] О. Kolberg, *Pieśni Ludu Polskiego, Suplement do tomu I, Aneksy, Z rękopisów i ze źródeł drukowanych* zebrata i oprac. A. Skrukwa, Poznań 2003, с. 127.

та мелодичні варіанти, визнаючи велику роль, яку відіграють ці жанрові різновиди у визначенні вдачі й характеру польського народу¹⁵.

У текстах коломийок зафіксовано загальний характер танцю та окремих його деталей: танець такий запальний, рвійний, що „*хоч який слуп закопаний — піде танцювати*”, „*як заграють коломийки — рухаються кості*”, та ще й у такому темпі, що зовсім „*би ся розсипали, кеби не сорочка*”. Коломийка – „*дріббойка*”, „*дрібуча*”, а ось каламайку (танець словацького походження) танцюють, взявшись у боки: „*Коламейки під бочейки та й підем гуляти*”. Виконання коломийки, зокрема, вимагає неабиякого вміння: „*файно з дівков даниувати, бо дрібно трясеси*”, „*в чоботята, як той чорттик, кремше*”, „*як гусятко, плавлє*”, „*легонько гуляє*”. У танці є провідники: „*а що тото за парубок, що вперед танцює, веде дівку за ручейку, а в личко цюлює*”, „*яка тота дівка мила, що вперед гуляє*”. Важливі елементи коломийки — численні дрібушки: „*а тую любку люблю, що файно трісєсі*” та парні оберти: „*як заграє коломийка, варто погуляти, чорнобриву дівчиноньку кругом обертати*”. В одній строфі зафіксовано навіть жартивливу „*скаргу*” танцюриста на цю „*нележку працю*”: „*та я міхом обертая, та я міхом кручу, день би тебе, дівко, побив, як ся з тобов мучу!*”. Із коломийкових приспівок можна дізнатися також про інструментальний супровід танцю. Найчастіше згадано яворові скрипки (що нерідко мають у текстах регіональну назву гусла, „*гуселочки із липочки*”, „*гуселочки з кедрини нової*”, гудаки), цимбали, „*кленовії дудки*”, флюяра, дрімба, „*яворова пищалка*”, тилинка, сопілка („*сопівочка-вербівочка, яворове денце*”) тощо. Про варіант „замовлення” танцю та виконання його під власний спів із метою задати свій темп, також можна довідатися з текстів коломийок, як ось:

Ой заграй ми, музиченьку, я буду співати,
Щоби любці на ноженьки легко танцювати.
Ей злегеньки, музиченьки, злегеньки, злегеньки,
Бо вже мою дівчиноньку зболіли ноженьки¹⁶.

У текстах польських приспівок до танцю, як і в коломийках, нерідко відбито особливості парного способу їх виконання: „*Oto idzie pierwsza para — żwawu Maciej i Barbara*” (до полонезу), „*pierwszą parą ją unosi, a sto par za nimi*” (до мазура), „*w tańcu źne są w okolu sineczka*” (до краков’яка) тощо. Окреслено темпові характеристики: „*Jo tak zatańcuje, aż ti copka spadnie*”, або випадки звертання стомлених танцюристів до музикантів із „замовленням” змінити швидкий темп танцю на повільний – для відпочинку: „*wolnego mi grajcie, bo już sie zadycha!*”, „*pomalušku proszę, bo mi nózki bolia*” („*pomalušku, zlekka, bo sie ledwo zwlekła*”). Як і коломийки, козачки та інші жанрові різновиди українських приспівок до танцю, польські зразки також містять інформацію про традиційний набір музичних інструментів, що супроводжують виконання

¹⁵ M. Karasowski, *op. cit.*, с. 127.

¹⁶ Як зачую коломийку, запис текстів та упоряд. І.М. Сенька, Ужгород 1975, с. 435.

танцю. Так, типовими для краківського та ряшівського регіону є такі музичні інструменти як скрипка, кларнет, цимбали, контрабас (бас), як про це йдеться у приспівках:

Skrzypicielu, będziesz w niebie
I basista koło ciebie,
Cymbalista jeszcze dali,
Bo w cymbały dobrze wali¹⁷.

Приклади комплексного підходу науковців до аналізу коротких ліричних пісенних жанрів дають змогу зробити висновок, що розглядати особливості формотворення усіх жанрових різновидів слід із урахуванням їхньої синкретичної природи. Так, існування пісенних моностроф до танцю на ранніх етапах спонукало еволюцію їхньої форми від одночастинної пісенної варіації, де кожна наступна частина була окремо взятою монострофою з типом музичного супроводу „під язик” (приспівуючи а саpella), до двочастинного пісенного твору, де кожен куплет складався із заспіву та перегри у виконанні інструментального колективу. Іноді подібна форма супроводу до танцю надавала можливість заощадити, про що йдеться у деяких танцювальних приспівках, як ось:

Ой нащо нам музики, —
У нас свої язики,
Я заграю, поскачу
І нікому не плачу¹⁸.

Початковий варіант перегри, який і досі притаманний виконавському стилю автентичних інструментальних гуртів, що мають у репертуарі карпатські коломийки та мелодії до архаїчних гірських танців Карпатського регіону (як української, так і польської його частини), виглядав як імпровізація основної мелодичної теми заспіву обсягом в одну чи дві монострофи. Із розвитком народного інструментального виконавства відбулися музично-словесні трансформації, які спочатку виявилися в мелосі, а згодом вплинули на тексти пісень, запроваджуючи в них евфонічні образотворчі засоби. Відбувся цей процес завдяки зміні характеру перегри, де музиканти могли використати власний мелодичний матеріал, імпровізуючи на обрану музичну тему, що відповідала розміру, обсягу та характеру танцю. Цілком поділяємо думку О. Дея, що „тонкий слух і високе почуття гармонії народних творців і співаків прагне до якнайближчого поєднання слова і музики”¹⁹. У результаті в українській і польській культурних традиціях з’явилися так звані ономатопоетично „інструментовані” пісні, у яких виконавці за умови відсутності музик на забаві з танцями використовували давню форму супроводу „під язик”, проспівуючи

¹⁷ О. Kolberg, *Dzieła wszystkie...*, с. 465.

¹⁸ О. Дей, *Танцювальні пісні*, упоряд. О.І. Дей, М.Г. Марченко (тексти), А.І. Гуменюк (мелодії), вступ. ст. О. Дея, Київ 1970, с. 23.

¹⁹ О. Дей, *op. cit.*, с. 35.

мелодію перегри з використанням звуконаслідування гри на музичних інструментах: „гоп-цоб, тра-ля-ля”, „Ой, дию-дию-дию”, „гоп-шіді-ріді-дай”, „гоп-са-са” тощо. Нерідко подібна виконавська форма призводила до утворення рефренів, у яких простий текст (як правило повторного характеру) проспівувано згідно з моторичним рухом мелодії (фактично позбавленої розспівів), підкреслюючи емоційний запал танцю, як, наприклад, в українській приспівці до польки:

Ой у полі криниченька,
 Гоп-чуда-руда-да,
 Там холодна водиченька,
 Ой-йя-йя²⁰.

Або як у приспівці до польського ходзоного:

Wionek nie wróci, woda go wzięła,
 A jo nieszczaśliwo cozem porobiła.
 Dą stra-di-ja, u-ha-ha, dą stra-di-ja, dą²¹.

За формою звертання до об'єктів, що містяться в текстах ліричних моностроф про кохання, переважно спостерігають такі бінарні сполучення:

Наприклад:

дівчата — дівчатам: „Ходит, дівки, танцювати, бо пішов Штефанец, ми будемо танцювати, він заплатит танець”, „Ой посестро, посеструню, будьмо посестрами, ой ходімо потанцюймо в коршмі з парубками!”;

хлопці — хлопцям: „Ой до танцю, парубочки, до танцю, до танцю, берить собі по дівочці, мені лишиць Гандзю”, „Ой музики-музиченьки, на що ви граете, нащо мені, молодому, жалю завдаєте?”, „Oj śpieszytu, oj śpieszytu, chłopoki do tańcu”, „Hola, chłopcys, hola”; „Zagroj mi muzyko, zagroj że mi ładnie”, „za las, chłopcys, za las”;

дівчина — хлопцю: „Ой ти танцюй, мій миленький, а я си посиджу, та я рада, мій миленький, що я тебе виджу”, „Не бери мя, мій миленький, йа в перший таночок, коби люди не казали, що-с мій коханочок”; „Dzień dobry, dzień dobry, Jasieni nadobny”, „mój ty kochaneczku”, „kupisz mi Janiczku”;

хлопець — дівчині: „Ходи зо мнов танцювати, моя ффраєрчко, та дай же ми гарашівки, повтирати личко”, „Ой ти дівча, ой ти дівча, з горішнього кінця, ходи зо мнов танцювати, не зав'ю ти вінця”; „Dobra noska, dobra, dziewczyno nadobna”, „ty moja dziewczyno, ty moja jedyno”.

Нерідко в танцювальних мініатюрах трапляються спонукальні безособові звертання до товариства типу погуляймо, потанцюймо, випиймо, заграймо тощо: „Посербаймо гусленочки, закурімо люльки та скажемо набощикам за-грати гуцулки”, „Тепер ем си розгуляла, тепер мені грайте, єдні-м бути вискакала, на другі ми дайте”, „Wolnego mi grojcie”, „hej, zagrojcie mi” тощо.

²⁰ Як зачую коломийку... с. 610.

²¹ A. Haszszak, op. cit., с. 158.

У віковій градації ця сама схема виглядає так:

У польському фольклорі знаходимо лише одиничні приклади такого типу краков'яків та інших приспівок, натомість в українській танцювальній пісенності здебільшого вживаються зачини:

жінка — чоловікові: „*Чи я тобі не жона, чи я не хазяйка*”, „*Чоловіченько, моя вишенько! Тебе дома нема — мені лишенько*”, „*Чоловіче, бійся Бога*”;

чоловік — жінці: „*Чого, мила, губи дмеш?*”, „*Ой ти, жінко, що зробила?*”;

кумівські: „*Напиймося, кумцю, напиймося, любцю*”, „*Я до тебе, кумко-любко, не гуляти прийшла*”, „*Ти кумушко, ти голубушко, звари мені судака, щоб і юшка була*”; „*Кумо моя, кумо моя, кумо люблена*”.

За родинною семантикою:

Характеризуючи змістове багатство коротких народнопісенних жанрів, слід зважити не тільки на об'єкт зображення, а й на спосіб подання матеріалу, що відображає ставлення відтворюваного суб'єкта до дійсності. Здебільшого монострофи не здатні піднімати глибинні пласти історичної долі народу чи інтимних переживань (що насамперед повинно пояснювати специфіку їхнього призначення та функції), вони тільки фрагментарно охоплюють найтиповіші прикмети часу чи особистих настроїв; сукупність же моностроф-ескізів творить цілісну картину життя у, так би мовити, „поперечному перекрої”.

Відомо, що ступінь збереження форми та змісту давньої поезії в сучасних умовах неоднаковий. Деякі жанри, які менше відповідають суспільним потребам певного історичного моменту та рівню естетичних уподобань, зазнають відчутної трансформації лише завдяки використанню окремих образно-стилістичних засобів та манери художнього подання матеріалу. Чого не можна сказати про коломийки, які сучасні покоління успадкували, зберігши їхню первісну форму. Щодо змісту, то велика їх група, яка відображає так звані „вічні” теми, пов'язані з особистими переживаннями та настроями людини, органічно злилася з новотворами — зразками, сповненими актуальним для сучасного суспільства звучанням, склавши, таким чином, повноцінний, багатий на твори високої естетичної вартості творчо активний жанр. Якщо інші пісенні жанри в тій чи іншій мірі диференційовано за тематичною ознакою, то специфічною прикметою моностроф є тематична всеосяжність, здатність відбивати всі вияви морального й матеріального народного побуту, створюючи широкий образ сучасного народного життя, безмірно багатий на деталі й кольори, де бачимо сльози й радощі, працю і спочинок, турботи й забави, серйозні думки та жарти нашого народу, його сусідів, його соціальний стан, його громадянське й індивідуальне життя, ... його громадські й етичні ідеали²².

Яскравим прикладом зазначеного вище може слугувати текст однієї з коломийок:

²² І. Франко, *Рецензія на зб. коломийок, упорядкований В. Гнатюком...*, с. 503.

Коломийку заспіваю, як ми веселенько,
Коломийку заспіваю, як болить серденько²³.

Тобто, говорячи про сюжетуку, образність та художній зміст коротких ліричних пісеньок монострофічної будови, можна констатувати моделювання в них (трансформацію, переосмислення, збагачення фантазією, драматизмом тощо) матеріалу етносоціально-побутової сфери народного життя.

Варто додати, що в сучасній українській народній творчості саме коломийки займають провідне місце за кількістю зразків, що побутують, та тематичним обсягом. За інтенсивністю творення та за популярністю вони складають той широкий пласт народнопісенних творів, дослідження яких мало б допомогти ліпше зрозуміти психологію нашого народу, що протягом віків вкладав свої думки й прагнення в тісні рамки поетичної монострофи. Окреслюючи різноманітну тематику коломийок, слід відзначити її зосередженість головним чином на поведінці й характері людей, на їхніх взаєминах, на роздумах про давнє й сьогочасне, а також про вічне. Основними коломийковими темами сучасний коломийкар та дослідник гуцульської коломийки Микола Савчук визначає: дитинство, молодість, старість; любов, тугу, зраду; поділяє коломийки на жартівливі чи смішні; сороміцькі або масні (голодні) кавалки, рекрутські, застільні, весільні, побутові, про рідний край, про танці, співи, музику. Набагато менший обсяг складають, на його думку, коломийки соціальної тематики, серед яких є невелика кількість „антисовіцьких” і повстанських коломийок та коломийки на тему пейзажної лірики²⁴.

Окремий тематичний пласт складають коломийки, що їх створено в українській діаспорі. Про них окремо (з визначенням трьох виконавських типів — чоловічий коломийковий танець, коломийка-танець чоловіків і жінок по колу та сучасний танець із сольними елементами в центрі кола, — притаманних українській діаспорі в Канаді) у роботі *Побутові танці канадських українців* пише Андрій Нагачевський²⁵. Він подає також багато текстів коломийок із мелодіями, які виконували до усіх наведених вище танцювальних форм.

Окремого наукового аналізу потребують українсько-польські фольклорні паралелі, наявні в культурній традиції мешканців Карпатського регіону. Так, розглядаючи пісенний фольклор жителів живецьких Бескидів та українських Карпат під кутом зору народного виконавства, можна побачити багато спільного. Першим спільним чинником є супровід танцю приспівками, що мають монострофічну будову та в обох випадках примітивну мелодію наспіву, якій властива швидка моторика і, як правило, тенденція динамізації темпу в кожному наступному повторі. Другим спільним фактором є спосіб виконання танцю

²³ Коломийки..., с. 44.

²⁴ М. Савчук, *Кишеньковий довідник коломийки*, Коломия 2008, с. 24.

²⁵ А. Нагачевський, *Побутові танці канадських українців*, Київ 2001, с. 81–91.

в супроводі приспівкової мелодії, що має вигляд обертання в парі („обертас” в українській традиції та „обиртка” („obyrтка”) у польській). Як це унаочнено на основі власного експедиційного досвіду (використано матеріали із фольклорних записів автора статті), тексти приспівок при цьому мають яскраво виражений гумористичний характер, нерідко у вигляді зальотів хлопців до дівчат, як у прикладі живецької обирткової приспівки:

Хлопець співає:

Na polanie stoi kosor, a w nim owce: be-be-be,
Daj mnie Maryś wartko gęby, bo cie kochał nie bede.

Дівчина у відповідь:

Co ci, Jasiu, obiecała, to ci przeca dom, dom, dom,
Malinecek, borówecek jak po lesie uźbierom.

Подібну ситуацію знаходимо також і в українських коломийкових приспівках, де нерідко між дівчатами й хлопцями виникають словесні передсмикування, як ось:

Хлопці:

Ой у мене на гніздечку знесла курка коко,
Як не прийдеш ти до мене — вілізе ти’око.

Дівчата:

До нас, хлопці, до нас, хлопці, до нас — ні до кого,
Наліпили пирожечків для вас — ні для кого.

Але попри всі загальні риси подібності, народнопісенна традиція зберегла властиві кожній національній культурі метроритмічні коди. У цьому випадку спостерігаємо чітку коломийкову структуру строфіки українських гірських танцювальних приспівок (4+4+6); натомість польським притаманний сталий складочисельний метр (4+4+7), утворений моторикою традиційного танцювального виконавства, типового для живецького ареалу.

Добре підґрунтя для комплексного аналізу фольклорних зразків із польських та українських земель, що історично склали територію українсько-польського порубіжжя, зокрема, Малополяща та Львівсько-Ряшівська контактна зона (історико-культурний регіон Галичини), й дотепер становлять пісенні зразки, представлені у збірниках О. Кольберга. Найвагомішим фактом є наявність у його записах не тільки текстів, а й нотного матеріалу, який дає додаткової можливості для точнішого визначення жанрового різновиду кожної пісенної мініатюри. Так, образ Козака з краківської шопки в записах Кольберга представлений козачковими приспівками:

Jedzie Kozak z Ukrainy,
Podkówkami krzesze,

||:Idzie za nim grzeczna panna,
Warkoczyk se czesze.:||.

На перший погляд, приклад має коломийкову ритміку віршу, виражену в складочисельній формулі строфи 4+4+6. Проте мелодія з розвинутою інтонаційною природою відрізняє пісенну мініатюру від коломийки, мелос якої має набагато скромніші інтервальні сполучення, водночас буквальне повторення другого рядка строфи й типова для козачкових танців перегра в ритмічному вираженні 2(4+3) будує саме козачкову композицію. Козачкову ритмомелодичну та складочисельну структуру 4(4+3) має і наступна лірична монострофа:

Dziublić Kozak konie poił
Da, Dziubła wodu brała.
Da, Dziublę Kozak obłapił,
Da Dziubła zapłakała²⁶.

Український варіант цього тексту (також із мелодією) подає Ф. Колесса як зразок коломийки:

Козак коня наповав, Дзюба воду брала,
Козак собі заспівав, Дзюба заплакала²⁷.

Польський варіант приспівки має підкреслено козачкову музично-ритмічну характеристику, таким чином посилюючи українську ідентичність Козака-Запорожця, персонажа польської шопки. Але в тексті слід відзначити наявність польських інклюзій у вигляді типових для приспівок із краківських земель вставних „da” („da”, „oj-da”, „oj da-dana”), хоча в цьому випадку саме вони відіграють роль чинників метроритмічної схеми танцю козачка, який є своєрідною образною візитівкою козака-українця.

Також цікавим для порівняння об'єктом є фольклорний пісенно-танцювальний зразок „Чурило” („Ciugyło”), що водночас побутує як в українській, так і в польській галицькій традиції. Український варіант відомий із запису Зоріана Доленги-Ходаковського, зробленого поблизу Галича у ХІХ ст., польський зафіксувала польська дослідниця автентичного танцювального фольклору Аліція Хащак у с. Гать у Пшеворському районі Ряшівського воєводства на сторіччя пізніше. Однаковість назви та способу виконання (трійковий танець) уможливили наше припущення про їхню спорідненість. Однак ментальні коди двох різних традиційних культур розставили в образній структурі тексту пісенно-танцювальної мініатюри різні змістові акценти, залишаючи в кожному випадку превалювання конкретної ознаки як домінанти. Ставлення до героя-спокусника в тексті української танцювальної приспівки посилюють жартівливі поетичні тропи-гіперболи: його переслідують дівчата,

²⁶ О. Kolberg, *Dzieła wszystkie...*, с. 49–50.

²⁷ Ф. Колесса, *Музикознавчі праці*, підгот. до друку С.Й. Грица, Київ 1970, с. 143.

що складають ціле „військо”, „за ним дівочок триста” та „за ним дівоньки ройом”. У польському варіанті Чурило — „найгірший у селі нездара, бевзь, незграба”, а забава в „Чурила” на вечорницях із музиками додавала приводу до сміху, жартів та дотепів²⁸. Саме гендерна ознака способу виконання співу і танцю (в обох випадках це робить жіночий гурт, що словесно і танцювально зачіпає головного героя-хлопця) відіграє роль так званого „етнічного індикатора”, створюючи бінарну опозицію: для українок „Чурило” — бажаний „свій”, для польок — „чужий”, об’єкт кепкування та насмішки. Різниця в часі фіксації фольклорного зразка та в трактуванні образу, неоднаковість функції та часу виконання (український варіант походить із великодніх обрядів, натомість польський — вечорнична танцювальна забава) та, водночас, подібність у виконавстві (трійковий танець) дають вагомі підстави для висновку, що на польському фольклорному ґрунті ця лірична мініатюра виникла пізніше, ніж в Україні, та, швидше за все, внаслідок культурної адаптації.

На завершення варто додати, що творення змісту пісенно-танцювальних мініатюр завжди спричинено їхньою функцією та особливостями виконання (відповідно до гендерної, вікової та соціальної градації етнофорів, їхньої етнонаціональної ідентифікації). З огляду на ці обставини, пісенний текст здатний акумулювати не тільки поетичні формули народної творчості, але й цінну інформацію про деталі характеру життя, норм моралі та особливостей побуту творців і носіїв національної культурної традиції, яку, за відсутності протягом віків аудіо- та відеофіксації, було збережено засобами усної народної творчості.

²⁸ A. Haszczak, *op. cit.*, с. 360.