

УДК 398.8 (477):394.3

Л. Копаниця, д-р філол. наук, проф.
КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

УКРАЇНЬСЬКА ТАНЦЮВАЛЬНА МІНІАТЮРНА ЛІРИКА: КУЛЬТУРНІ ЗНАКИ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ

Проаналізована синкретичність танецького пісенного тексту як конститутивна риса, яка визначає його індивідуальність, жанрову своєрідність, словесну поетику і специфіку функціонування.

Ключові слова: танечні пісні, пісенний фольклор, жанровий різновид, поетика, динаміка, функціонування, генеза.

Іван Франко відзначав у студії "Із секретів поетичної творчості", що "у давніх людей поезія і музика довго ішли рука об руку, поезія була піснею, переходила з уст до уст не тільки в певній ритмічній, але також в певній невідлучній від ритму музикальній формі" [13, с. 89]. На своєму еволюційному шляху пісня до танцю сформувала окремі жанр народної лірики, який на основі певних спільних ритмічних форм об'єднує у собі поетичні, хореографічні та музичні елементи. Швидкий темп виконання, чіткий ритм, досить жвавий і не завжди дуже скромний характер відрізняють танечні пісні від усіх інших жанрових різновидів пісень. Це могло б свідчити про те, що традиційна пісня в її найкolorитнішому зразку – пісня до танцю – існує на рівні первинних зв'язків (а отже й основного її призначення) між музикою і танцем, грою, музикою і поезією, поезією і танцем, а не на рівні сюжету, стільки вона ближча до первісного синкретичного мистецтва, обрядодійств, танцювальних рухів і приспівок до них. Серед творів позаобрядової пісенності текстовий масив танечних пісень вважається найдавнішим. І навіть у своїй значно зміненій з часом формі ця мініатюрна лірика зберегла характерну ознаку первісних народнопоетичних творів: слово грало скромну роль носія ритму і мелодії, до їх вимог, стверджував О. Веселовський, дуже часто застосовується текст, втрачаючи не раз в цьому процесі зміст [3, с. 201].

Цей простір спостережень про природу танцювальної лірики дозволяє висунути тезу, що синкретичність є конститутивною рисою танцювальної поезії. І саме єдність тексту танецької пісні з фольклорною системою в самому продукуванні та його оригінальність були обрані в цій статті як критерій інтерпретації. Своім найглибшим корінням танцювальна пісня веде до обряду, календарно-обрядової лірики (веснянок, купальських), обрядових хороводів, які з часом набувають переважно ігрового характеру. На користь цього твердження свідчать дві речі. По-перше, танцювальні пісні виконувались паралельно з обрядовими мелодіями, не змінюючи обряд чи порушуючи традицію, ставали органічним елементом свята як невід'ємна частина видовища [4, с. 29]. По-друге, танцювальні пісні визначили властивий їм ряд значень як структури обряду: як власне фольклорного тексту і як широкий опис дійсності, картина якої так чи інакше відтворюється у словесній частині ритуалізованого дійства. В іншому аспекті обрядовий фон у піснях до танцю можна уявити як систему взаємин між його учасниками. Віддавна гра на різних музичних інструментах, співи й танці є невіддільною частиною народного побуту і відпочинку: обрядів (йдеться про приспівки до "плясу" колядників, різноманітні триндички, приспівки, дрібушки, а також гопакі, козачки, коломийки, польки під час понеділкування, триндички до танцю на обжинки), родинних і громадських свят, толоки, гулянок, дозвілля молоді, на досвітки і вечорниці, на "вулиці". Народне мистецтво стає досвідом, переживанням, створює можливість належного людям спілкування специфічного типу: естетичної комунікації і перспектив вираження особистості вико-

навця. Польові матеріали з традиційного родинно-громадського побуту українців підтверджують діалогічну природу традиційного мистецтва. "У великих селах кожен куток мав свою "вулицю". Ці імпровізовані гурти з різних кутків намагалися переспівати один одного; тому серед молоді високо цінувалося вміння гарно заспівувати і виводити. Піснею щовечора скликалася "вулиця" – один гурт починав, інший підхоплював, третій часом співав наперекір. Подеколи майже до самого ранку лунали пісні" [10, с. 140]. У цьому випадку виконання пісенного твору завжди вмотивоване подійним фоном, зовнішньою ситуацією, яка диктує не лише вибір того чи іншого жанру, але часто неумотивований вибір конкретного тексту і його виконання так само, як і виконання обряду, відбувається за традицією, незалежно від смислу тексту. Тому ряд народних позаобрядових пісень, зокрема і танцювальних, повніше розкривають свій смисл у контексті ритуальних дій чи часових рамок (гуляння, вечорниці, "вулиця").

У фольклористиці до сьогодні немає одностайності в тому, чи вважати танечні пісні окремим жанром, чи це одна з жанрових категорій ліричної народної пісні. Класифікувавши танецьку пісню як жанр, проблематичним залишається визначення її характерних жанрових ознак, оскільки жанр – це і тип виконання, і словник, і участь аудиторії, отже, концептуальна категорія комунікації і загалом комунікативний процес [15, с. 167–172]. Фактично танецьку пісню можна виділити лише на підставі однієї ознаки: у ній більше домінує функція ритмічної музики, якій відповідає структура творів, система поетичних засобів і метрики. Зазвичай танцювальні пісні класифікують за характером музичного супроводу, за темпом і характером музичного виконання: коломийка, шумка, гопак, козачок, горлиця, талалайка, метелиця. До всіх цих танців часто приспівуються короткі пісеньки переважно жартівливого змісту. Однак, виступаючи своєрідним смисловим озвученням танців, ці пісні, говорить О. Дей, не зв'язані з ними неподільно, як хороводні, і можуть існувати також і поза танцем, як звичайні пісні, набувши розгорнутого сюжету і розгалуження тематики [7, с. 5]. Тут треба пам'ятати, що пісня до танцю стала проявом посилення суб'єктивізації фольклору – пісня під час свого виконання повинна відповідати настрою і реаліям життєвих ситуацій виконавця. Одним словом, жанрові ознаки танечних пісень виявляють себе не просто на рівні тексту – в їх внутрішніх зв'язках у творі (окремих його елементів, слова і музичного ритму), але і зовнішніх – на рівні умов і манери виконання та контексту.

Варто ще раз простежити найважливіші жанрово-класифікаційні категорії, якими оперує фольклористика. Як правило, у збірниках та публікаціях народних пісень найяскравіші та найпопулярніші танцювальні пісні подавались серед жартівливих або їх виділяли в окрему рубрику танкових чи "пісень до скоку" (збірники Вацлава з Олеська, Жеготи Паулі, Миколи Маркевича та ін.), інколи виділяючи серед танкових пісень такі різновиди, як коломийки, козачки, шумки, талалайки (шалалайки),

чабарашки, приспівки. Укладачі збірників західноукраїнської пісенності найчастіше вживали узагальнюючу назву "шумка", яка означала веселу, невелику за розміром танкову пісню. У збірниках, що з'являлися на Східній Україні, таким узагальнюючим терміном є "танкові пісні". Зрідка у фольклористичній літературі зустрічаються терміни "бенкетні", "охочі", "гульбишні", "пияцькі" щодо певних груп танцювальних приспівок чи пісеньок із пританцівкою.

Народ виділяє танцювальну пісню за допомогою різних назв: пісні до скоку, скочні, коломийки, шумки, триндички, козачки, гопачки, метелиці, вівати, приспівки, співки, витребеньки, ріденькі, дрібушки, коротушки, талалайки, чабарашки, данайки, данаєчки, гудинки, шантопурки. Або ж пісні не виділяються ніяк і в народній свідомості вони приєднуються до широкого класу "жартовних" чи "шуточних" [8, с. 206]. Але для нас залишаються невідомими давні назви танців і пісень до них – вони змінюються, а ті, що сьогодні називають гопаком, за часів М. Гоголя називали козачком. Очевидно, вважає польський дослідник народної пісні Ч. Гернас, найстаршою назвою цього різновиду усної лірики "є "пляс"... Первісно цим терміном означався танець з лясканням в долоні (звідси "пляс") одночасно з імпровізованою в лад музиці пісенькою" [16, с. 176].

Своєю чергою, танці отримують назви з різних причин. Наприклад, за якимось словом, що часто вживається в пісні, під яку танцюють: від пісні "Ой дівчина-горлиця" називали танок "Горлицею". Можна згадати й інші танці: метелиця ("Ой надворі метелиця"), журавель ("Да вдарився журавель"), гарбуз ("Ходить гарбуз по городу"), дудочка, гречаники ("Пішла мати на село" з приспівом "Гоп, мої гречаники, гоп, мої білі"). Тут, як відзначають фольклористи [6, с. 19], спостерігається та сама народна традиція, що й у календарно-обрядових хоровах, переважна більшість яких також одержала назви від образів та змісту пісень ("Просо", "Подольночка", "Коструб", "Галя") і дуже рідко – від танцю ("Кривий танець").

Останні констатації ведуть нас вже до іншого комплексу питань: як виникають танечні пісні, що визначає "фізіологію" жанрових різновидів танцювальної мініатюрної лірики. Танцювальна пісня як фольклорний текст має у собі значний емоційний потенціал, який активно адаптується і використовується тільки *on-line*. Однак і тоді – це завжди лише один із варіантів, який уживає стилістичні й сюжетно-тематичні стереотипи, модифікуючи або трансформуючи їх. У пам'яті виконавця завжди зберігається певна стабільна й плинна структура розвитку теми, сюжету, типових побутових й ритуально-церемоніальних ситуацій, постійних і словесних формул, жанрового етикету, що і визначає специфіку функціонування пісні до танцю. Можна назвати цілий ряд сюжетних мотивів, що не тільки є стабільними для танечних пісень, але в них, словами В. Базанова, "реалізується певна концепція дійсності" [1, с. 220–237], вони визначають метапонятійну модель танечного пісенного тексту, його індивідуальність, жанрову своєрідність і словесну поетику пісенності.

Пісні до танцю своїм змістом і настроями є найближчими до пісень про кохання та родинно-побутових. Пісенний репертуар становлять здебільшого сюжети, типові для ліричного фонду. Дійсно, зміст танечних пісень пов'язаний із повсякденним життям, працею і побутом селянина, людськими відносинами. Події танцювальних пісень розгорталися в колі тих самих персонажів (селянської родини, жінок і чоловіків, дівчат і парубків, подруг, сусідів, дідів та бабів, кумів) і розповідали про все, що тривожило молоді серця, – час-

ливе кохання і шлюб, сімейна злагода, розваги молодих, радість життя. Типовими темами цієї пісенності є танці, танцюристи і музики. Якщо з суми семантичних мотивів, або формул, пісні до танцю виділити провідні, що дозволяє характеризувати її як жанр, то вони, як бачимо, відтворюють не будь-які реально-побутові і соціальні ситуації життя, а в окремих елементах, аломотивах, образах цієї надмір строкатої картини світу в пісні транслюють ті основні смислові топи, модуси людської культури, що в пісенному тексті детермінують найважливіші функції народної культури: світоглядну, комунікативну, психотерапевтичну. Процес реалізації цих функцій у тексті пісні до танцю пов'язаний зі зміною способу мислення: зростання реалістичних тенденцій і послаблення узагальненості ліричної ситуації.

При цьому послідовно розгорненого сюжету танцювальна пісня може й зовсім не мати. У центрі уваги тут перебуває буденна, звична деталь чи реалія (черевики, закаблуки, ніженьки, підківки), яка надає емоційності зображення, яскраво передає збудливий зміст танцю і темперамент, бадьорий настрій чи почуття танцюриста. У текстах цієї групи пісень відсутні патетика, звертання до природи, віддзеркалення первісного світогляду і пережитків українців. Натомість текст пісні до танцю звичайно розвивається вільною живою розповіддю з риторичними звертаннями та діалогічними конструкціями, оформленою певним віршовим і музичним ритмом. Танцювальні пісні можуть виникнути як жарти, якими перекидається молодь на гулянках ("Та й на горі, на горбочку", "Ой я малий до дівчини", "Катерина і Василь сварилися за кисіль", "Тидри, тидри, тидри-тана", "Ти, чорна, подай човна"). Взаємні насміхи, жарти, перекори, гулянки, музики, танці, вдалі залицяння, явні і таємні побачення, пригощання і подарунки, женихання, кепкування з вад та звичок людей, картини сімейного життя – ці прості життєві ситуації стають основою пісень до гопаків і козачки, приспівки до метелиць, коломийок і частівок.

Усі пісенні, як правило, мають приспівки до танців зі своєрідним музичним ритмом, які надають твору строфічної рівноваги. Саме за визначальною функцією ритму в цих коротеньких піснях авторитетний дослідник танечних моностроф О. Дей бачить широкі можливості для імпровізації [7, с. 6]. Приспів, який завершує пісенну строфу, є музичним корелятом танечних пісень, а з боку тексту танцювальної пісні він може і не мати якогось важливого значення, але покликаний заповнювати текстові паузи, які виникають між окремими строфами і могли бути заповнені лише однією музикою. Тож дуже часто в приспіві відсутня якась смислова образність: він більшою мірою просто весела гра звуками і ритмом, яка втім організовує композиційну структуру пісні. Так, чіткому ритму танцювальних мелодій, коротким музичним фразам і навіть окремим звуком відповідають окремі склади тексту пісень до танцю ("туп, туп," "гоп, чук, га", "цок, цок"), що створюють ілюзію танцювальної динаміки і супроводжують танцювальні рухи – "притупи", "голубці", "дрібушки". Можна твердити, що звуконаслідувальні зачини, притаманні танцювальній пісні, такі, скажімо, як "Ой ру-ду-ду, ру-ду-ду, ру-ду-ду", "Гоп, гоп, гопака", "Гопса, гопса, гопсаса", "Цок, цок, чобіток", "Ой та дана, дана, дана", красиві звукові варіації, слова-іменування з багатою звуковою фактурою стають найчастіше містком, що здатен поєднати музику та пісню або танець та пісню, і нерідко – ознакою поетичної досконалості танцювальної пісні.

Вербальний аспект танечних пісень вказує, натомість, на другорядність змісту, теми, слова, їх підпорядкованість ритму, мелодії, відтворюваній не голосом, а певним музичним інструментом (троїстими музика-

ми, скрипкою, бубном, цимбалами, кобзою, гармошкою). А це наводить на думку, що українці і побутові танці спершу водили під пісню, що підтримувала їх ритм, а інструментальний супровід увійшов в ужиток пізніше. Але не можна заперечити і те, що під пісню ще й тепер танці водяться вільніше й охотніше, ніж під музичний інструмент. Можна б тільки додати із спостережень відомого етнохореографа В. Верховинця: "Від селянок знаємо, що їм краще танцюється під пісню. Навіть музика, захопившись танцювальною піснею, перестає грати, кажучи: "Що я їм буду грати: вони самі собі грають" [2, с. 76].

Отже, поетика танцювальної пісні, в якій поєдналися динаміка і лаконізм композиції, домінуюча роль реалістичної або й натуралістичної деталі, що найчастіше буває з гумористичним або й сатиричним освітленням, мінімальне використання образно-художніх і мовних засобів, відсутність інакомовностей і складних прийомів пісенної поетики, що створюють внутрішній образ в піснях ліричних, виконує свої функції, є тією універсальною формою і розумовою категорією для людини, за допомогою яких вона відображає буття, свій характер, ідеали, що продовжують існувати у мистецтві. Жанрова завершеність і єдність загальнофольклорна виявляються в підсумку тими рисами танечного тексту, які не можна звести до ритмомелодичних правил або семантичних мотивів, але які є цілком оригінальними.

Найбільшою популярністю в Україні користувався гопак, який має й інші назви: "Гоцак", "Козак", "Козачок", "Тропак". Словники пояснюють це слово як "гопати", "плигати", "скакати", "бити", "ушварити". Існує велика група пісень до гопаків, які виникли у козацькому побуті і спочатку виконувались одними лише чоловіками під відповідні пісенні мелодії. Найбільш типові і яскраві пісні до гопака – "Од Києва до Лубен", "Гречаники", "По дорозі жук, жук", "Пішла мати на село", "Чим я тобі не козак, не козак", "І шумить, і гуде, дрібен дощик іде" та ін.

Загальний жвавий, запальний, емоційний, стрімкий характер, імпровізаційна основа та ритмічна природа цього танцю козацького побуту – сильні і широкі рухи, різноманітні стрибки, "присядки", "плазунці", "щупаки", "млинці" – до певної міри визначила і тематику творів, ідейно-художню специфіку пісень до гопаків, які відбивають козацьку вдачу, хоробрість і відвагу козака, його яскраву красу, юнацтво, особисту свободу і якусь навіть браваду, у цілому мають молодецький, можна сказати, скорохвальчий характер з еротично-жартівливим підтекстом:

Кожух білий, комір чорний,
Славний хлопець ще й моторний,
Славний хлопець на натуру,
Славно грає на бандуру;
А дівчата дури, дури,
Що танцюють на бандури.
Сам сидить на постелі,
А бандура аж до стелі,
Сам сидить на печі,
А бандура на плечі.

[12, с. 128].

Але крім пісень до гопака в різних місцевостях популярними були також дуже близькі за ритмікою та ідейно-емоційним змістом цим танечним пісням монострофи до "Тропака". Пісні до тропака, хоч деякі з приспівків до тропака зустрічаються і в піснях до гопака і метелиці, зображують хореографічний малюнок танцю, деякі танцювальні рухи ("дрібушки", "голубці"), виконавців танцю і приспівків, їхню вдачу, настрої:

Туп, туп ноженками,
Цок, цок підківками,
Гоп - чук - га, тропака,
Бо я зроду така!

[12, с. 123].

Із хореографічного боку з гопакем, особливо в малюнку, має багато спільного і найпоширеніший побутовий танець козачок Ця спільність виявляється в ритмічній формі і з боку тематики танцювальних приспівків, переважно жартівливого характеру, і в описах танцювальних рухів:

Ой ти, дудо моя, дудо! Я молода сюди-туди,
Навприсядки та в долоні... Пішла мука по коморі!

[12, с. 416].

Але якщо в танечних піснях до гопака провідною партією є чоловіча, то в текстах пісень-козачків центральним персонажем виступає жінка, як, приміром, у піснях "Кучерява Катерина", "На вулиці скрипка грає", "Ой ходила дівчина бережком", "Гарбуз білий качається", "Дощик, дощик стукає дрібненько", "Була собі Маруся, полюбила Петруся".

Характеру танцю, змалюванню хореографічного малюнка відповідає й ідейно-емоційний зміст і характер пісень, які виконувались під козачка. Так, коли в танці виконуються "дрібушки", у танцювальній пісні "Дощик, дощик стукає дрібненько" співають:

Аж він іде, аж він іде – ступає дрібненько,
Тото любо, тото мило дивитися, ненько! (2)
Дощик дрібний, аж у стріхи летється;
Розсердився мій миленький та й не сміється. (2)
Дощик дрібний, аж із стріхи капотить;
Розсердився мій миленький, аж ногами тупотить. (2)

[12, с. 333].

І пісня, і танець намагаються сприймати у творі якісь факти, події, ситуації, якими вони були в дійсності, але здійснюють відповідну транскрипцію їх на мову рухів і образів.

Тексти пісень до метелиць мають переважно гумористичне забарвлення ("Я казала: прийди, прийди", "Ой надворі метелиця", "Ой жаль же мені, що любив я її", "Ой мамцю, люблю Гриця"). З хореографічного боку метелиця у своїй основі – імпровізований танець. Імпровізаційність можна простежити в характері виконання рухів, жестів, притаманних для гопака, у звучанні в текстах пісень до метелиці заохочувальних вигуків "гоп", "гув-га", "чук", під які солісти танцю виконують стрибки, пускаються в присядку, у різноманітних звуко-наслідувальних переборах і повторях, алітерації звуків "б", "у", "ж", "з", в яких уловлюється звучання скрипки, сопілки, бандури, цимбал, баяну, під які майже завжди виконувався танець метелиця і пісні до нього.

Міркування про різноманітні площини синкретичності танечних пісень допомагають зрозуміти, що фольклорні витвори зазвичай складаються з елементів різного походження і різних характеристик. Вони по-різному себе поведуть залежно від виконавця, контексту та ситуації. Одним із них є своєрідні гостинні пісні – триндички. Це невеличкі, з одного-двох куплетів, жартівливі пісеньки, "п'яницькі пісні", як назвав їх М. Сумцов, – величання чарки й горілки, припрошення до гостей, застольні і заздоровні приспівки щоб потішити гостей. Вони звучать переважно з жіночих вуст і виконуються звичайно без музичного супроводу. Під час виконання побутових танців – метелиці, гопака, козачка, польки – теж співають триндички. Виконання триндичок на весіллях чи під час масових гулянок супроводжується

Так, визнаючи головними рисами відмінності пісенних жанрів від дописаних стабільність взаємозв'язку мелодії, словесного тексту та їх функцій у фольклорній практиці, припустимо, що характерні ознаки, за якими можна виділити своєрідні "силові центри" фольклорної танечної традиції, щонайперше лежать не тільки в самому тексті, його поетиці, структурі, музичній характеристиці пісні, але й у контекстуально-ситуативних умовах їх побутування. Це підводить до думки про існування й дію як у фольклорі, так і в окремих його жанрах законів певного типу мислення, ментальних корелят і способів моделювання поведінки. Найголовніше, що дозволяє говорити про багатоманітність "витоків" танечних ліричних мініатюр, – це художній арсенал фольклору, з якого різні жанри беруть те, що їм більшою мірою підходить.

Список використаних джерел:

1. Базанов В.Г. Заметки фольклориста : Об историко-сравнительном изучении и его издержках. Судьба жанра и мнимое новаторство / В.Г. Базанов // Вопросы литературы. – М., 1966. – № 2.
2. Верховинець В. Теорія українського народного танцю / Василь Верховинець. – К. : Мистецтво" 1968. – 150 с.
3. Веселовский А.Н. Историческая поэтика / А.Н. Веселовский. – Л. : Гослитиздат, 1940. – 649 с.
4. Гуменюк А. Народне хореографічне мистецтво України / А. Гуменюк. – К. : Видавництво: Вид-во АН УРСР, 1963. – 235 с.

Копаниця Л., д-р філол. наук, проф.
КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

УКРАИНСКАЯ ПЛЯСОВАЯ МИНИАТЮРНАЯ ЛИРИКА: КУЛЬТУРНЫЕ ЗНАКИ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Проанализирована синкретичность плясового песенного текста как конститутивная черта, которая определяет его индивидуальность, жанровое своеобразие, словесную поэтику и специфику функционирования.

Kopanytsya L., Dr Hab., Professor
Kyiv National Taras Shevchenko University, Kyiv

UKRAINIAN DANCE MINIATURE LYRICS: THE CULTURAL SIGNS OF THE POETIC TEXT

In the article syncretism dance song text as a constitutive feature is analyzed that defines his personality, genre identity, verbal poetry and the specifics of operation.

УДК 398.21

Н. Рудакова, канд. філол. наук, асист.
КНУ ім. Т. Шевченка, Київ

КОЗАК-ГЕРОЙ У НАРОДНІЙ ПРОЗІ: ФУНКЦІОНАЛЬНА ПАРАДИГМА Й СИСТЕМА ЕСТЕТИЧНИХ ЗАСОБІВ ТВОРЕННЯ ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ

Розглянуто своєрідність жанрової природи української народної прози про козаччину, а також специфіку художнього моделювання образу козака в героїчному епосі.

Ключові слова: народна історична проза, козаччина, фольклорна модель художнього образу, художня деталь.

Об'єктивні історичні обставини Середнього Подніпров'я сприяли формуванню цілого прошарку українців, для яких війна стала розбійним промислом, своєрідним ремеслом, стихією і навіть певного роду розвагою. На початкових етапах свого становлення ця вигідна державній адміністрації військова організація користувалася протекцією та співучастю. Прикметно, що українські старости самі організовували походи на татарські укріплення з метою помститися за напади й пограбування. Безліч аналогічних виступів, що були типовими для того часу, залишилися незафіксованими документально. У міру того, як слабшали татарські напади, козаки переходили від погонь і дрібних сутичок до широкомасштабних збройних виступів. "Спочатку козаки ставили собі за мету відбивати напади татар, сприяючи в такий спосіб освоєнню окраїн, – зазначає О. Субтельний. – Але в міру того, як козаки вдосконалювали свою військову майстерність та організацію, здобуваючи що-

5. Давидюк В. Вибрані лекції з українського фольклору / В. Давидюк – Луцьк: ВАТ "Волинська обласна друкарня", 2009. – 436 с. 3.

6. Дей О.І. Танцювальні пісні / Дей О.І. // Танцювальні пісні / Упоряд. О.І. Дей, М.Г. Марченко, А.І. Гуменюк. – К. : Наукова думка" 1970. – 802 с.

7. Дей О. Народні пісенні жанри / Дей О. – К. : Музична Україна, 1983. – Вип. 2. – 112 с.

8. Іваницький А. Музичний фольклор України: [підручник] / Іваницький А. – Вінниця : Нова книга, 2004. – 320 с.

9. Коломийки / Упоряд. Н.С. Шумада, З.І. Василенко. – К. : Наукова думка, 1969. – 604 с.

10. Міщенко К. Вулиця / Міщенко К. // Українська родина : Родинний і громадський побут: [навч.-метод. посіб. для вчителів] / Упоряд. Л. Орел. – К. : Видавництво імені Олени Теліги, 2000. – 423 с.

11. Остапюк О. Танечні пісні : специфіка сучасного побутування / Остапюк О. // Нове життя старих традицій: Традиційна українська культура в сучасному мистецтві і побуті / Матеріали міжнарод. наук. конф. В рамках V Міжнарод. фестивалю укр. фольклору "Берегиня" / За ред. В. Давидюка. – Луцьк, 2007.

12. Танцювальні пісні / Упоряд. О.І. Дей, М.Г. Марченко, А.І. Гуменюк. – К. : Наукова думка, 1970. – 802 с.

13. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості / І.Я. Франко // Франко І.Я. Зібр. тв. : У 50-ти т. – К., 1981. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897–1899). – К., 1981. – С. 45–119.

14. Шумада Н.С. Походження і розвиток коломийки як жанру / Н.С. Шумада // Розвиток і взаємовідношення жанрів слов'янського фольклору. – К. : Наукова думка, 1973.

15. Folklore genres / Ed. by D. Ben-Amos, Austin; London, 1976. Р.ХХХІХ. Реферат праці Д. Бен-Амоса, даний в монографії Б.М. Путіло-ва "Фольклор и народная культура". – СПб., 1994.

16. Hernas Czeslaw. W kalinowym lesie / Czeslaw Hernas. – Warszawa, 1965. – Т. 1.

Надійшла до редколегії 08.06.2012

раз переконливіші перемоги над татарами та їхніми сюзеренами – оттоманськими турками, українське суспільство стало дивитися на них не лише як на борців проти мусульманської загрози, а й як на оборонців від національно-релігійного та суспільно-економічного гноблення польської шляхти" [5, с. 136].

Переможні козацькі походи в татарські і турецькі землі знайшли яскраве відображення в українських легендах, переказах, думах, козацьких піснях. Ці твори становлять виразно окреслений шар українського фольклору, магістральною темою якого є героїка козацької боротьби із зовнішнім ворогом. Переважають тут конкретно-історичні картини зображення дійсності, а окремі елементи мають давні міфологічні витoki. Сюжетів відносно небагато, проте кількість текстів збільшувалася за рахунок варіювання мотивів (підступність і напади ординців, полони, боротьба з ними у відкритому бою і винищення завойовників, перемога над супротивником