

Богдан С. Мовностилістичні й поведінкові паралелі в піснях до танцю з Колодяжного в записах Лесі Українки та піснях до скоку зі Світязьких Смолярів // Лінгвостилістичні студії. 2018. Вип. 8. С. 17–39.

Bohdan S. The Linguistic, Stylistic and Behavioral Parallels in the Songs to Dance from Kolodiazhne in the Records of Lesya Ukrainka and the Songs to Dance (Skok) from Svitiaz'ki Smoliary // Lingvostilistični studii. 2018. Iss. 8. P. 17–39.

УДК 821. 161. 2 Українка09

МОВНОСТИЛІСТИЧНІ Й ПОВЕДІНКОВІ ПАРАЛЕЛІ В ПІСНЯХ ДО ТАНЦЮ З КОЛОДЯЖНОГО В ЗАПИСАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ ТА ПІСНЯХ ДО СКОКУ ЗІ СВІТЯЗЬКИХ СМОЛЯРІВ

Світлана Богдан

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

У статті досліджено особливості відображення текстів автографів пісень до танцю з «Колодяженського зошита» Лесі Українки в його друкованому варіанті та в записах з її голосу Климента Квітки, встановлено частотні мовні зміни в писемному тексті, що суттєво впливає на достовірність передавання насамперед фонетичної та морфологічної парадигм первинного тексту й унеможливорює відтворення й дослідження реального мовлення колодяженців, а тому для аналізу обрано саме текст рукопису; з'ясовано домінуючі тематичні групи танцювальних пісень, до яких належать *музики, кохання, взаємини дітей-батьків, родинно-побутове життя*. Окреслено специфіку функціонування цього пісенного жанру й простежено типові комунікативні ситуації його побутування, одним із найчастотніших виявів можна вважати весільну обрядовість. Досліджено лексико-семантичні ознаки цих пісенних текстів, що засвідчують продуктивне використання типових говіркових лексем на позначення різних понять, узвичаєних фольклоризмів, постійних епітетів, порівнянь, символічних найменувань. Стилїстика танцювальних пісень відзначається жартівливою та іронічною тональністю, експлікованою насамперед у лексичній площині таких текстів.

Ключові слова: пісні до танцю, рукопис, стилїстика пісень, мовна поведінка, варіантність.

Вступ. Пісні до танцю, що подібно до гуцульських коломийок, належать до одного з продуктивних жанрів поліського фольклору, мають давнє побутування й безперечну мовностилістичну своєрідність. А тому вони вкрай цікаві не лише для дослідників-фольклористів, але й для мовознавців. Насамперед із огляду на те, що такі тексти кодують певний мовний вимір цього регіону Волині. А отже, зберігають майже незмінною систему, що відтворює мовленнєві та поведінкові риси поліщуків. А якщо до порівняльного аналізу фіксованих Лесею Українкою текстів кінця ХІХ ст. з Колодяжного додати ті, які побутували на кінець ХХ-го й виконуються сьогодні в одному із західнополіських сіл, то цей матеріал стане реальним надійним підґрунтям для з'ясування динаміки їх функціонування. Це й мотивувало вибір теми нашого дослідження.

Метою дослідження передбачено вивчення типових мовностилістичних ознак текстів пісень до танцю та декодування основних поведінкових рис поліщуків у системі весільної обрядовості.

Матеріал і методи дослідження. Матеріалом слугували записи пісень до танцю з Колодяжного Лесі Українки й записаних із її голосу К. Квіткою та тексти пісень до скоку зі Світязьких Смолярів, зроблені авторкою протягом 1990–2018 рр. Для створення належної достовірної бази фактичного матеріалу в роботі використано метод текстологічного й порівняльного аналізу, що унеможливив спотворення мовної організації першотворів і дозволило з'ясувати ймовірні похибки (передусім – фонетичні) в їх записуванні та виокремити визначальні тематичні групи цих пісенних текстів. Завдяки методу реконструкції встановлено семантичні лакуни у функціонуванні рідковживаних лексем та стереотипів мовної поведінки поліщуків у ситуації весільної обрядовості. Метод дистрибутивного аналізу (як додатковий і частковий) став основою узагальнень про сполучувальні можливості опорних лексем.

Результати дослідження та дискусія. Привертає увагу парадоксальний факт: незважаючи на неперервність традиції побутування пісенних текстів до танцю упродовж століть і частотність регулярного використання упродовж тривалого періоду, їх наукове вивчення належить радше до периферійного й спорадичного, аніж системного [7; 10; 11; 14; 19; 20]. З-поміж небагатьох досліджень можемо назвати кілька найпоширеніших. Це, зокрема, праці фольклористів: Т. Я. Данилюк-Терещук – безпосередньо танцювальних пісень у записах Лесі Українки: хронологія їх записування й історія публікації [6], А. В. Богорода – про танець у Лесиній художній творчості [1; 2]. Мовознавчі студії, об'єктом яких були б мовні особливості цих пісенних текстів, відсутні. Принагідні згадки про деякі їхні мовні особливості фіксовані в літературознавчих працях [7; 21; 27]. Однак є кілька вагомих досліджень Н. О. Данилюк про різні мовні аспекти календарно-обрядових пісень у записах Лесі Українки [4; 5]. Такий обмежений контекст наукового вивчення танцювальних текстів (в основному (зауважмо!) – за друкованими варіантами записів), а головне – неперервність цієї пісенної традиції у Світязьких Смолярах і спонукали до вибору теми нашого дослідження.

Насамперед нагадаємо загальновідоме твердження Лесі Українки про те, що *«коли де можна добачити вдачу народа, то скоріше в ліричних піснях, та “коломийках” (не знаю, як іще зветься такий род поезії народної), ніж в баладах та піснях історичних»* (до М. П. Драгоманова, Колодяжне, 21.XII.1891 (2.I.1892)). Така заувага беззастережно може бути проєктована й на *пісні до танцю*, якщо пригадати фіксовані в її епістолярії паралелі між *коломийками* гуцулів і піснями *до танцю* у волинян, про що йтиме мова трохи згодом. Мотивація такого міркування очевидна й прозора: у *ліричних піснях* щонайбільше зреалізовано й закодовано відомі (так і хочеться сказати, скориставшись стилістично окресленим мовним

стереотипом XIX століття «знакомити») ментальні ознаки українців – кордоцентризм і поетичний усесвіт їхніх душ. У *коломиїках* – невичерпність українського гумору, жартівливості, дотепності, що загалом є вагомими елементами й основою нашої етнічної вітавістичності. Своєрідною жанровою паралеллю до коломиїок, що мають, як відомо, локальне побутування й актуалізовані здебільшого в Карпатському регіоні, Леся Українка вважала *пісні до танцю* (інші терміни, ужиті нею щодо цього різновиду пісенного фольклору колодяженців – «*танцюристі пісні*» [24, XII, с. 122]. К. Квітка називав їх *танкові пісні* [9, с. 1]. Ф. Колесса використовував також назву *танкові* [10, с. 104], виокремлюючи з-поміж них *коломиїки, шумки (або козачки)* [10, с. 105–106]. Проте К. Квітка щодо такого розрізнення зауважував: «Значна частина танечних пісень нашого збірника не підходить ані під коломиїку, ані під шумку» [9, Ч. 2, с. 187]. Сучасні дослідники паралельно послуговуються термінами *танцювальні* й *танечні пісні* [14, с. 49]. Серед народних назв цього пісенного жанру здебільшого вирізняють такі: «пісні до скоку, скочні, коломиїки, шумки, триндички, козачки, гопачки, метелиці, вівати, приспівки, співки, витребеньки, ріденькі, дрібушки, коротушки, талалайки, чабарашки, данайки, данаєчки, гудинки, шантопурки» [14, с. 50]. До найпоширеніших різновидів цих пісень відносять *коломиїки, козачки, шумки, талалайки (шалапайки), чабарашки, приспівки* [14, с. 49–50].

Як слушно зауважує Т. Я. Данилюк-Терещук, «Хоча Лариса Косач не залишила жодних теоретичних міркувань щодо характеристики цього жанрового різновиду народного мелосу, проте її матеріали переконують про певний критерій добору текстів. Помітно, що до „танцюристич“ вона відносила короткі, жартівливі приспівки до танцю, які генетично пов’язані з родинно-обрядовою поезією. Виконувалися вони здебільшого на масових гуляннях, весіллях, найчастіше у супроводі скрипки, решета, бубна» [6]. Подібну думку щодо їхньої актуалізації висловлює й О. О. Остапюк, називаючи весілля та родинну обрядовість [19]. А отже, сфер побутування таких пісень було кілька: масові обрядові (зокрема, на Купала, на обжинках) й родинні гуляння, а найчастіше – весілля (різні його етапи: випікання короваю, початок весілля тощо й власне танцювальний, який узвичаєно супроводжувався такими видами народних танців, як-от: *полька, краков’як, валець, крутяк* – у Колодяжному, *полька, краков’як, обиречок* – у Світязьких Смолярах). Такі пісні, щонайперше – коломиїки, Ф. М. Колесса називав «найбільш живучою віткою» [10, с. 105] української народної поезії з огляду на тяглість традиції їхнього використання від найдавніших часів і дотепер.

До *танцювальних (танечних, танкових)* пісень, які властиві, як стверджують фольклористи, всім регіонам України, музикознавці й фольклористи узвичаєно відносять *коломиїки, шумки, краков’яки, козачки, дрібушки, гопачки, чабарашки, співанки до танцю* [11]. Ряд різновидів таких пісень називає у своєму дослідженні О. О. Остапюк, нерідко з

атрибутивною вказівкою на локус їхнього поширення (*бойківські співанки, закарпатські коломийки, поліські частівки, приспівки, волинські дівочі дріботушки, весільні сваські співанки, жартівливі приспівки до музик, поліські скочні пісні, пісні до скоку, дівочі драстичні приспівки, «вівати»*) [19], однак дослідниця, на жаль, не визначає ні особливостей, ні відмінностей мовностилістичної та функційної організації кожного з названих різновидів, ні критеріїв вирізнення, які слугують цьому широкому спектру їхніх найменувань.

Відмінності ж між такими різновидами танцювальних пісень очевидні й полягають не лише в різності мотивації найменування (що вплинула на його формування), локальних рисах побутування, а й в особливостях їхнього функційного статусу. Об'єднувальними рисами цього пісенного жанру можна, безперечно, вважати не якісь змістові домінанти, а ритмічну структурованість (*«характеристичні ритмічні форми», «скочний ритм»* (Ф. М. Колесса)) і стилістику тексту: виразна жартівливість і ліризм, що й формують його семантико-стилістичну площину. Саме ритмо-мелодичний компонент, на думку фольклористів, – визначальний у їхньому творенні, що й відображається насамперед у різному віршовому розмірі таких текстів [10, с. 104–106].

У Світязьких Смолярах послідовно фіксовано дві назви – *писні до скоку* та *писні до танцю* з виразною перевагою першої назви. Мотивація такої назви (подібно до *пісень до танцю* в Колодяжному) також прозора, до того ж вона має виразне стилістичне маркування щодо особливостей їхньої актуалізації (тим паче, якщо нагадати відомий деривативний ряд говіркових лексем зі Світязьких Смолярів: *пудскекувати, с пудскоком, скакає*, що мають спільну інваріантну сему 'рухатися підстрибуючи'). Тобто всі ці пісні об'єднувала насамперед диференційна сема 'рух', а отже, неодмінною (і першою!) умовою їх виконання була наявність особливих танечних рухів. Такі пісні мали виконуватися не стоячи, а пританцювуючи (і не обов'язково під музику; ймовірно, це було зумовлено ще й тим, що не завжди й були музики на прибузьких весіллях, а можливо, й тому, що в такий спосіб під час весільного дійства музики мали можливість перепочити, про що стверджували наші інформатори (подібно до виконання пісень, які належать до різновиду *свадьбовань* (БМ)), пор. уже згадану заувагу Ф. М. Колесси про *«скочний ритм»* цих текстів.

Одну з найпоширеніших пісень до танцю у Світязьких Смолярах, за твердженням інформаторок, виконували на початку весілля (цей період весільного дійства називався *затанцюванням*): *Ой дай, Боже, в добрий час, / Як у людей, так і в нас. / Дай нам добру годену – Звисилети родену* (БМ), пор. : *Дай же, боже, в добрий час, / як у людей, так і в нас, / і в добрую годину / звеселити родину* [9, с. 143], пор. в записах К. Квітки з голосу Лесі Українки: *Дай же, Боже, в добрий час, / як у людей, так і в нас, / і в добрую годину / звеселити родину* [9, с. 208].

«Пісні до скоку, – як стверджувала моя мама, Марія Богдан, – спивалися і в хати за столом, і в сінюх, де колесь зимою все висілле танцювало, то там буває, що скрепка грає, бубин бубнить, під музику співають, але найбільше свахе старалися спивати пісні, щоб добре було чути їхні до скоку, щоб музекі ни було, а вже як хочуть танцювати, то заспівують музеци, щоб він заграє: *Що музеци дати, що ни хоче грати: / Грушичок, диньочок Чи хороших дивочок? А наш музекя хороше грає / Бубнестий-ничестий пирибиває. А наш музекя хороше вбрався / Бубнестий-ничестий ще й ни вмилався* (БМ) (зрештою, і танцювали в Світязьких Смолярах іноді «пуд язек», тобто без музики)». До речі, про ймовірність виконання таких пісень без супроводу свідчить і один із колодяженських текстів: *Нащо мені музики, / В мене свої язики, / Я заграю поскачу, / Я нікому не плачу* [69]. Цю особливість відзначають і дослідники-фольклористи, наголошуючи, що «українці і побутові танці спершу водили під пісню, 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» [14, с. 51].

Важливо й те, що найвиразнішим місцем їхнього побутування інформаторки зі Світязьких Смолярів зазначають весілля, рідше – будь-яке родинне гуляння (що авторці пощастило спостерігати в прибузьких селах неодноразово). Деякі з них вказували як одне з можливих місць їхнього використання – *пасовище* (реальність такого твердження, очевидно, не гіпотетична, якщо зважити на лексику окремих із них, як-от: *Пожину я воле у ліс явуровей, Сама буду плите винок барвиновей* (БМ); *Ой вейду я на сило – нікого ни ведно, / Тико всеї розкошойкі, як пожину бедло* (БМ); *Шумів ляс, шумів ляс, як Ясьо воле пас. / Шуміла ліщена / калена, де пасла дівчена* (ЦЛ); *Заходь, сонце, заходь, як маєш заходить, / Бо вже надоїло за тем бедлом ходить* (ЦЛ), пор. у Лесі Українки подібні тематично тексти: *Ой вийду я з-за гори – там телята заревли; Ой вийду я з-за гори – там телята пасуться*) [74].

Принагідно нагадаємо історію запису й друку колодяженських пісень до танцю. Уперше про них як особливу групу пісенних текстів Леся Українка згадує в листі 1892 року до Михайла Драгоманова, надсилаючи йому свої матеріали: «Третя коротенька пісня співається до танцю, **таких пісень в нашій стороні дуже багато** (тут і далі вирізнення в тексті мої. – С. Б.), певне не менше, ніж в Галичині коломийок. Я не можу вибачити галичанам, що вони не записують мотивів своїх коломийок або роблять з них якісь неможливі *airs brillants* (блискучі арії (франц.)) і надають їм такі ультра-глупі назви, як, нап[риклад], «Віпрогони» (Жартівлива назва композиції коломийок, яку ввів композитор О. Нижанківський. – прим.)» (Колодяжне, 21.XII.1891 (2.I.1892)).

Про намір видати ці пісні окремою книжкою вона пише, зокрема, в листі до Івана Франка 28 листопада 1904 року з Тбілісі: «Оце надумую

видати маленький збірничок танцюристических пісень народних (бачте, як розвеселилась?) для народу ж. Мають туди увійти переважно волинські пісні, до яких мелодії я попросила записати п. Квітку, а се ще хочу просити Вас дозволити мені взяти до мого збірничка і ті 5 пісень до танцю, що колись, у Буркуті, записав від Вас п. Квітка. Мелодії у нього є і початкові слова (чи, властиве, окремі куплети). Але якщо дозволите мені умістити сей матеріал, то, може, будете ласкаві прислати по кілька (хоч 2–3) куплетів на кожен мелодію. Я була б Вам дуже вдячна за те, хоч і сором мені, що завдаю Вам роботу. Ваші пісні починаються так: 1) «Ой на горі льон поламався, а до мене дяк женихався»; 2) «Ой чи не ти то гребелькою йшла, ой чи не ти то хусточку знайшла»; 3) «На воді човен вихитується»; 4) «Ой на горі біла глина, ой-ой-ой»; 5) Сабадашка» [24, XII, с. 122–123].

«Пісні до танцю», як відомо, вміщені в кількох виданнях фольклорних записів Лесі Українки. Це, зокрема: «Колодяженський зошит» (1890), «Народні мелодії. З голосу Лесі Українки списав і упорядив Климент Квітка» (1917–1918) (14 розділ – «*Пісні до танцю*»); «Народні пісні до танцю (із нотами)» з голосу Івана Франка та Лариси Косач – списав К. Квітка» (1904) і «Народні пісні до танцю (із нотами)», які оприлюднив Філарет Колесса (1946).

Порівняльний аналіз кількісного й текстового наповнення «Колодяженського зошита» (друкованого варіанта) і «Народних мелодій з голосу Лесі Українки» зроблено Н. Ю. Пушкар [13, LYII–LYIII]. Як зазначає дослідниця, у зошиті вміщено 47 текстів, а в К. Квітки – 7. У збірник «Народних пісень до танцю (із нотами)» з голосу Івана Франка та Лариси Косач – списав К. Квітка» увійшли 54 тексти (4 з них записані від Івана Франка, решта – «з села Колодяжного (коло Ковля, на Волині), списані з голосу Лариси Косач (Л. У.)).

Сукупні кількісні параметри записаних Лесею Українкою пісень до танцю варіюються в різних наукових джерелах. Деякі дослідники називають навіть цифру **160**: «...можемо говорити про 90 текстів і мелодій до них лише з Колодяжного. А разом з весільними та купальськими приспівками до танцю їх число в запису Лесі Українки наближається до 160» [6]. Як слушно зауважує Т. Я. Данилюк-Терещук, «Очевидно, що „Колодяженські пісні з рукописного зошита“ стали точкою відліку в історії записування та дослідження Лесею Українкою волинських пісень до танцю» [6].

Матеріалом нашого дослідження слугував в основному саме «Колодяженський зошит» (насамперед – автограф). Для порівняння долучено було також записи цих пісень К. Квітки з голосу Лесі Українки. Доля цього зошита, як відомо, має детективний присмак. Зшиток, за свідченням Климента Квітки, Леся Українка віддала Миколі Лисенкові, але він його не використав і не повернув (так стверджував Квітка), а тому, втративши надію на його існування, вона проспівала пісні до танцю чоловікові (разом із усіма іншими) в травні–червні 1913 року. «Після

смерті Лисенка і Лесі Українки зроблені Лисенком нотні записи волинських весняних пісень і зшиток Лесі Українки виявилися у його архіві» [10, с. 353]. Квітка переглядав його двічі – 1922-го й 1927-го рр. Весною 1941 року фольклорні записи з Колодяжного разом із листами Хоми Коцюбинського, за свідченням Ольги Косач-Кривинюк, знайшов «в купі паперового мотлоху на підлозі в Київському історичному музеї і забрав до музею ім. Коцюбинського в Чернігові. Звідти він передав ті листи на щось в обмін до Луцького музею ім. Лесі Українки, звідки мені прислали копії їх» [15, с. 524]. Однак в Ольжині коментарі, як зауважує Н. Ю. Пушкар, втрапила фактична неточність: «Хома Михайлович Коцюбинський передав до музею в Луцьку фото Косачівської родини, листи Лесі Українки і зошити з фольклорними записами беззастережно, без обміну на будь-що» [13, с. VI]. Так рукописний зошит із записами потрапив 1941 року до Луцька й зберігається дотепер у Волинському краєзнавчому музеї. Однак опис Олени Пчілки переданого зшитка Лисенкові не відповідає тому, який є в Луцьку [16, с.179]. Дослідники припускають, що, ймовірно, таких зшитків було кілька, принаймні два. До речі, Олена Пчілка висловлює жаль через його зникнення ще й тому, що «там були слова до пісень такі, що Леся вже й не могла пізніш пригадати в цілості» [16, с.179]. До того ж справа навіть не в кількісних відмінностях. Найголовніше: навіть паралельно збережені тексти в обох виданнях почасти мають розбіжності в мовній організації, у варіантності, передусім фонетичній, лексичній та морфологічній, пор. хоча б один із таких текстів: *Катерина а Василь / сварилися за кисіль* [13, с. 70] (далі, покликаючись на це видання, зазначатимемо лише сторінку). У записах К. Квітки він має такий варіант: *Катерина і Василь / сварилися за кисіль* [9, с. 205]. Ймовірно, на цьому позначилися певним чином і суб'єктивні чинники, зокрема, мовна особистість Климента Квітки, який частково олітературив тексти.

Записи в рукописному «Колодяженському зошиті» зроблені фонетичним правописом. На превеликий жаль, друковані варіанти цього зшитка (принаймні детальне зіставлення факсимільного видання рукопису та його відтворення (Луцьк, 2006) [13]) засвідчує суттєві фонетичні, граматичні й пунктуаційні розбіжності, що значно нівелює першотекст. Наскільки можливі й правомірні такі втручання – питання дискусійне, думки текстологів і сьогодні не відзначаються однотайністю [17]. Однотайні вони в тому, що оптимальне наближення до автографа – це і є той бажаний сьогодні вектор актуалізації нашої культурної спадщини, і пісенної зокрема. На етапі сучасного відтворення текстів, що належать до мовних парадигм інших «правописних епох», логічно постає насамперед питання правомірності втручання в цю правописну систему й узгодження з чинною зараз. З одного боку, такий вибір уможливить адекватне сприйняття цих текстів сучасним читачем. А з іншого – воно знецінює особливості першотвору, який зберіг питомі риси української мови на противагу знівельованим і zdeформованим друкованим варіантам

радянської епохи (втручанням у саму мовну систему, її внутрішню організацію).

Крім того, не варто забувати, що самі записи пісенних текстів Лесі Українки, ймовірно, мають лише чистовий варіант автографів (а, можливо, він і був загалом єдиним), отже, фіксував реальне мовлення виконавця, насамперед фонетичні особливості його мовлення, яке цілком припускало варіантність (як бачимо із записів окремих пісень; цю особливість доводилося спостерігати й мені, записуючи тексти в Світязьких Смолярах). А тому закономірно постає запитання: чи є потреба, а головне – доцільність уніфікувати такі випадки в сучасних виданнях цих текстів? Подібне втручання (навіть якщо помилки в записі зумовлені певними суб'єктивними чинниками й спонтанністю фіксації текстів) видається нам недостатньо обґрунтованим (до речі, деякі видавці й упорядники, на жаль, загалом оминають такі питання й не зазначають про внесені зміни в друкований варіант тексту, див., зокрема [13]. Такий підхід, на наше переконання, перешкоджає відтворенню мовного виміру першотвору, який зазнає корекції сучасною українською літературною мовою. Можна висловлювати різноманітні міркування щодо правомірності / неприпустимості втручання в текст автографа, однак неминуче маємо врахувати принаймні зауваги самої Лесі Українки щодо ймовірності / неможливості щонайменших змін у самій системі говіркового мовлення: кожен пісенний текст – це водночас і мовна пам'ятка певної доби з усіма характерними для неї локальними особливостями, консервація певних говіркових рис, а тому так украй важливо, відтворюючи їх сьогодні, не минати «ані титли, ніже тії коми». Тим паче, що сама Леся Українка вважала це однією з найважливіших передумов записування народних пісень. Варто лишень нагадати актуалізоване в одному з її листів прохання субсидіатора до Філарета Колесси щодо видання записів народних дум: «Друге прохання субсидіатора – се щоб Ви згодились ласкаво дати переглянути Вашу передмову і тексти записаних дум якомусь відомому письменникові або ученому з російської України (краще, якби передмову переглянув письменник, а тексти учений); перше (перегляд передмови) має чисто практичне значення – є деякі вигляди на приєднання полтавського земства до помочі в справі видання кобзарських мелодій, то треба буде йому заімпонувати сею першою збіркою, а лівобережні несвідомі українці (земські діячі), на жаль, часто зле розуміють та й з неохотою відносяться до розправ, написаних з великою перевагою галицько-українських форм мови.

Друге (перегляд текстів) має значення наукове: «...людині, незвичній до якогось місцевого говору, легко допустити фонетичні помилки, записуючи пісні в тім говорі (се трапилось, наприклад, мені, коли я записувала тексти пісень в Галичині), а людина, привична до тих говорів, завжди легко завважить і допоможе виправити такі помилки – запевне,

дрібні, але в науковому виданні не бажані» [24, XII, с. 255–256] (до Ф. Колесси 3 жовтня 1908 р., Ялта).

Точною відліку таких записів можна вважати 90-ті роки XIX ст. Про це стверджував, зокрема, Климент Квітка в передмові до збірки із голосу Лесі Українки. Він зауважує і те, що записи велися безпосередньо від місцевих мешканців: «Де-які тексти записала Леся і її брат Михайло Косач коло 1890 року безпосередньо від волинських селянок і селян» [9, с. 1].

На цей період припадає також зацікавлення методикою запису фольклорних текстів, про що стверджує її лист до Михайла Драгоманова 6 (18) грудня 1890 року з Луцька: «Однак, якби мені не забути того, що оце хотіла питати: чи не вкажете мені яких творів про методи етнографічні, а власне про способи записування народних пісень? Ся річ мене дуже займає, мотивів народних я знаю силу, пробую записувати, але то мені трудно ще й дуже, може якраз через те, що не знаю методу такого як слід, а літератури про сю річ зовсім не знаю. Дістала я недавно брошурку Мельгунова „О русской народной музыке“, але там полеміки чимало, а практичної ради жадної та ще й здається мені, що склад московської пісні одмінний від нашої; записую сама без теорії, та не знаю, чи буде з того пуття. Чи не знаєте часом яких добрих збірників німецьких та французьких народніх пісень?».

Неодноразові актуалізації фрагментів цих пісень у Лесиних листах співвіднесені також із часом їх активного записування (прикметно, що вжито ці вислови в листах лише до трьох адресатів – до дядька, Михайла Драгоманова, Михайла Павлика та Михайла Кривинюка): **Моя ж ти долейко темнейка!** («...я не буду більш оправдуватись, тільки скажу, що коли Ви мене отак сварите, то „крається серденько на четверо моє“, як співають в одній нашій пісні. Моя ж ти долейко темнейка! я ж думала, що тепер, більш ніж коли, статкую, аж тут мені як на те голову намілено!» (до М. П. Драгоманова, 10 (22).XII.1892); **Ой, моя долейко** («Ой, моя долейко! що з мене далі буде!... Тепер вже я краще ніяких милих обіцянок не буду давати, щоб потім сором не було, а постараюсь як-небудь інакше поправити свою репутацію» (до М. П. Драгоманова, Одеса, 17.VIII (29.VIII). 1893); **Моя годинойко** («Розспівались тепер наші Русини на цілий світ! Бодай би так наша доля співала. Ей, чия співатиме, а моя нехай би вже хоч мовчала. Моя годинойко!» (до М. І. Павлика, Колодяжне, 1 (13).X.1891); **Споминайте мене добрими словами** («Бувайте здорові, дорогий Товаришу! Прошу споминати добрими словами» (за словами О. Косач-Кривинюк, це «слова з одної колодяжанської пісні». – прим.) [25, с. 444] (до М. В. Кривинюка, Чукурлар, середина червня (кінець червня за н. ст.) 1897 р.), пор. також закінчення листа до А. М. Драгоманової: «Тебе і маму цілую міцно, міцно і прошу **споминати добрими словами** навіть тоді, коли цього не заслужує / твоя сестра Леся» (Київ, 5 (17).III.1896) свідчать про їхню органічну присутність у мовній свідомості Лесі Українки, якщо зважити хоча б на те, що її епістолярні діалоги мали виразно спонтанний

вияв: вона, як відомо, ніколи не писала чернеток своїх листів. А отже, почуті й записані нею пісенні тексти були частиною її індивідуального словника, до то ж активного. Саме тому Леся й вживала такі типові стереотипні вислови, що мають почасти етикетний характер.

Пісні до танцю, за спостереженнями дослідників [1; 2; 6], фіксовані і в прозі Лесі Українки з певним стилістичним навантаженням. Передусім – для відтворення колориту поліського побуту, різних обрядових дійств, зокрема в «Приязні», «Одинакові» та «Боярині».

Принагідно нагадаємо й про те, що, говорячи про певні зміни у відтворенні мелодій однотипних текстів у попередніх виданнях і записах М. Лисенка, К. Квітка, зокрема, зауважував: «Інтелектуальний і моральний облік Лесі Українки, її дуже велика освіченість гуманітарного характеру, її повага до народної творчості... відкидають будь-яку можливість, що вона могла б свідомо вносити якісь зміни, відтворюючи народні пісні для запису» [ІМФЕ, ф. 14-2, од. зб. 195, арк. 40] цит. за: [8]. Очевидно, цю заувагу можна проектувати і на вербальний аспект фіксації пісенних текстів. Водночас не можна не врахувати міркування дослідників на основі порівняльного аналізу власних записів Лесі Українки, зроблених К. Квіткою і М. Лисенком: «Отже, цілком можливо, що Леся Українка як натура емоційна, поетична, обізнана з піснями не одного тільки села, могла допускати у співі й певні варіації. Наприклад, Квітка й сам відзначав непослідовне вживання фонетичних груп «ойк», «ейк», «оньк», «еїньк» (рекрутойко – рекрутонько, мамунейка – мамуненька) у виконуваних нею піснях (див. примітку до пісні № 93 – «Ти, мати моя, гей...» у виданні К. Квітки «Народні пісні. З голосу Лесі Українки», К., 1917)» [8]. У примітках зазначено: Увага. Фонетичних особливостей (як от групи «ойк» і «ейк» замість «оньк» і «еньк» в Колодяжнім, тверде «р» і т. п.) Леся не завжди додержувала, передаючи пісні. Збірник видається з огляду на музичну і поетичну вартість уміщених у ньому пісень і матеріалом для фонологічних студій бути не може. На такому принципі, буває, укладаються і дійсно наукові видання (див. передмову В. Гнатюка до XVII тому Етнографічного збірника Наук. товариства імені Шевченка у Львові, стор. VIII). Проте якби хто хотів зужиткувати збірник як матеріал до фонетики, можу дати тільки таку вказівку: коли трапляється фонема, яка різниться від загальнолітературної, то можна бути певному, що вона перенесена з автентичного людового виконання, але як стоїть загальнолітературна форма, то це не свідчить, що в автентичнім виконанні не було фонетичної місцевої одміни)» [9, с. 87]. Власне подібні факти фіксуємо неодноразово, аналізуючи рукописи записів таких текстів.

Крім того, висловимо ще одне обережне припущення, що фонетичні риси окремих лексем в аналізованих записах і Лесі Українки (і тим паче – К. Квітки) викликають певні застереження щодо реальності їх побутування в колодяженській говірці з огляду на її мовні, зокрема фонетичні риси, наприклад: *вискочила* [13, с. 69]; *тепер* [13, с. 69]; *не можете* [13, с. 70];

купи мені [13, с. 70]; *нема* [13, с. 71] тощо. Цілком припустимо, що мовна організація таких текстів позначена впливом літературного мовлення обох записувачів. А тому, наскільки можливими (і тим паче – очевидними) були похибки фіксації, можемо висловлювати сьогодні лише здогади.

Фонетичні особливості рукопису відтворюють говіркові особливості, зокрема, послідовне використання [o] замість [i] (у текстовому варіанті) в різних граматичних формах (*ножка* [13, с. 73], *пошов* [13, с. 69]; [o] замість [i]: *лебеда*; [и] замість [i] – *борозенци* [13, с. 69], *дивча* [13, с. 69] (але і *дівча* [13, с. 69]), *гочи* [13, с. 70] (у друкованому тексті відповідно – *дівчата* [XLII])), *никому* [13, с. 69], *стину* [13, с. 69], *ни велика* [13, с. 69], *ни мала* [13, с. 69], *мали* [13, с. 71], *дивчєта* [13, с. 72], *білейкиї, милейкиї* [13, с. 73], *тиї* [13, с. 73], *сіриї* [13, с. 73], *дзвин* [13, с. 72], *високиї* [13, с. 74], *рідниї* [13, с. 74], *чорни* [13, с. 74], *широкиї* [13, с. 76], *дивчє(?)та* [13, с. 76]; [o] замість [e] (*вітьор* [13, с. 75]); [i] замість [и] у випадку двоїни: *три талярі* [13, с. 75].

Леся Українка послідовно фіксує оглушену вимову дзвінких на межі морфем перед глухими, наприклад: [*роскошничка*] [13, с. 69], на межі прийменника та іменника: *Я с тобою поговору* [13, с. 72], а також зберігає на письмі особливості вимови в групах приголосних дієслівних лексем у другій особі однини *береця, трясеця* (натомість у текстовому варіанті – *береться, трясеться*) [13, с. 74]. Фонетичний правопис не передбачає також написання *походжаю*, а тому в рукописі – *похожжаю* [13, с. 72] (щоправда, непослідовно, пор.: *ходжу, перегороджу* [13, с. 70]).

Сполучення *ьо* в автографі передано через *ё* (*Павлусё* [13, с. 74]), замість апострофа – в автографі *ь* (*напьюся* [13, с. 74]).

Зовсім незрозуміло, чому займенник *я* (*Я сам чорнобривий* [13, с. 73] – авторський текст) замінено на *Йа сам чорнобривий*.

Привертає увагу послідовне вживання в записах сполучника *а* замість *і* (фіксованого в друкованому варіанті): *Марися а Їванко* [13, с. 72], *Павлусь а Гантося* [13, с. 74].

Впадає в око контрастна невідповідність уживання пунктуаційних знаків у рукописі й друкованому варіанті, зокрема, у графічному оформленні кличного відмінка (у Лесі Українка в основному, хоча є й винятки, відсутнє його пунктуаційне вирізнення: *Кукуріку півнику на току / Чекай мене дівчино до року* [13, с. 72]; *Чи я тобі не казала / Моє серденьтко* [13, с. 72]; *Сиди милий у кутку, / Поки штани обитку* [13, с. 74]; *Ой ти тату рубай дрова, / Я буду ліщину* [13, с. 77], пор.: *Женітисся, парубойки, / Аби не рекрути. / Женітисся, парубойки, / Слава богу буде* [13, с. 76], *Ой напийся, синочку, / С криниці водиці* [13, с. 76]), прямої мови (в автографах здебільшого відсутні двокрапка й лапки: *Чи бачиш ти чоловіче, / Яка я; / од неділі до неділі / П'яна я* [13, с. 71]). Певні сумніви й застереження викликає адекватність пунктуаційних знаків в уточнювальних конструкціях (*А я собі молодейка* [13, с. 71]), у складних реченнях (*Ой танець не робота, / Як не вміти соромота* [13, с. 71]; *А свекруха лепетуха, / Зелена лебеда* [13, с. 71]; *Що заграє прогуляє, / Прийде до дом жінку лає* [13, с. 72]), при однорідних

членах речення (*Кив морг на його* [13, с.75], *Коло гаю походжаю / Коло ліщиноньки* [13, с. 75]; *Один таляр на танець / Другий на горілку, А за третій куплю меду, / Пошаную дівку* [13, с. 76], пор. водночас: *Ой на горі, на горі / Криничейку рублять* [13, с. 76]). Фіксовано також інакшість написання прислівників (*у дома* [13, с. 71]; *до дом* [13, с. 72], *в ночі, у ночі* [13, с. 75]), складних прийменників (*зза* [13, с. 74 – двічі]), часток (*колиб, тоб* [13, с. 75]), закінчень родового відмінка (наприклад, узвичаєного й передбачуваного в цій говірці *неділи* замість *неділі*) тощо.

Наскільки була важлива для Лесі точна фіксація мовного матеріалу й збереження говіркових особливостей, стверджують передусім її коментарі в записах купальських пісень: «Записувала я голоси пісень від селянок якомога вірніше, не стараючись підводити їх під яку-небудь ритмічно-музичну теорію, а бажаючи тільки удати мотив у нотах так, як чула його в співі. При записуванні пісень і мотивів я хотіла наблизитись як можна більше до фонографічної достотності, щоб удати якнайвірніше всі найдрібніші одміни вимови і всі модуляції мотиву, бо вважаю се ідеалом усякого збирача усних народних матеріалів» [24, IX, с. 29]. Потрібно врахувати й те, що в записах вона завжди подавала примітки щодо маловідомих слів, наприклад: «*Вижали житечко в троє стай; стай – 5 коробок (прим. Лесі Українки)*» [13, с. 79], пор. також у записах К. Квітки: *А я рак-неборак / цівки суче; цівка – веретенце для зсукування двох ниток до купи; сукати таким веретеном зветься «цівки сукати (примітка Лесі Українки)»* [9, с. 32].

Особливість тематичного наповнення цих пісень полягає передусім у різноманітті тематики. О. І. Дей, зокрема, зауважував, що багатство тем і мотивів танцювальної пісні дуже велике: що не пісенька – то й нове спостереження, новий штрих життя, то й інший епізод чи риса людини, а в усій своїй сукупності – це широка й багатобарвна панорама народного побуту [23, с. 14]. Про тематичне розмаїття таких пісень О. О. Остапук зауважує: «Якщо інші пісенні жанри в більшій чи меншій мірі диференціюються за тематичною ознакою, то специфічною прикметою моностроф є тематична всеосяжність, здатність відбивати усі прояви морального й матеріального народного побуту» [19, с. 69]. Із огляду на їхню спорідненість з родинно-побутовою пісенною традицією й піснями про кохання «Пісенний репертуар становлять здебільшого сюжети, типові для ліричного фонду. Дійсно, зміст танечних пісень пов'язаний із повсякденним життям, працею і побутом селянина, людськими відносинами» [14, с. 50].

І все ж (за очевидної різноманітності й певною мірою всеохопливості) **тематично** пісні з Колодяжного та зі Світязьких Смолярів, за нашими спостереженнями, можна об'єднати в кілька основних груп: 1) **музики**: *Ви, музики, грайте, / а ви, люди, чуйте, – / старі – мах по домах! / Молоді – танцюйте!* [24, IX, с. 122; 9, с. 187]; 2) **кохання-женихання**: *Ой піду я до млина, / Там на млині новина. / Там пшанеця питлюєця, / Хто любиця – цилуєця* (БМ); *Нидалеко кохання – тико чириз гірку. / Він до мене*

приходить, покiдає жiнку (БМ); *Побевся збаночок, побевся з водою*, / *Вже нам ни ходети, куде ме ходели*, / *Вже нам ни любети, кого ме любели* (ЦЛ), пор.: *Ой хоць мене, мамцю, бий*, / *Ой хоць мене i забий*, / *А я пiду до сусiда*, / *Гарний хлопець молодий* [13, с. 70]; *Коли любиш, люби дуже*, / *А не любиш, не жартуй же*, / *Не завдавай серцю туги*, / *Як не візьмеш, візьме другий* [13, с. 74]; *Що вже ходив, то вже ходив, то вже доходився*, / *коли б мені кiнь вороний, то б я оженився*. / *Коли б мені кiнь вороний, сиделечко маю*, / *поїхав би на Вкраїну, там дiвчину знаю*. / *Одну знаю на Вкраїні, другу на Волині*, / *розкраяли мені серце на двi половині*. / *А котру я вірно люблю, не скажу нікому*, / *бо то люди порозносять, як вітер соломі* [9, с. 126–127]; 3) **взаємини дiтей i батькiв** (зокрема, у виборі обранця / обраниці): *Ой мати зотни шию*, / *Я любитим поки живу*. / *Як закопаєш в яму*, / *Я любити перестану* [13, с. 70]; 4) **родинно-побутове життя**: *Ой то мені догодило*, / *Що прядиво не вродило*, / *Не вкушуся, не впилюся* / *І порошу не нап'юся* [13, с. 75]; *Ой тупну я не помалу* / *Та пошю штани з валу*, / *Як виткала, то й пошила*, / *На милого наложила* [13, с. 74]. Окремо можна представити групу текстiв про пiсню як вияв уподобань виконавця: *Як я заспиваю в Смулєрах на лави* – / *Чути мий голосок ажня до Варшави*. / *Ажня до Варшави, ажня до Люблена*, / *Бо то заспiвала смулєрська дiвчина* (БМ).

Такі тексти мають особливу форму комунікування з чітко окресленим вербально адресатом. Це насамперед своєрідні діалогі-жартування, загравання й кепкування, дошкуляння: **дiвчата-парубки**: *Ой гуляйте, парубкє, тоді буду ваша*, / *Як закіпет на льоду гречаная каша*. / *Гречаная до скварок, а жетня до смальцю*. / *Мої руки до роботи, а ноги до танцю* (ЯХ); *На татарській горі* – *Куре кудкудачуть*, / *Жинітисся парубочки*, / *Бо дивчєта плачуть* (ЯХ), пор. у записах Лесі Українки: *На татарській горі* – *Кури кудкудачуть*, / *Женітєся парубочки*, / *Бо дивчата плачуть* [13, с. 72]; *Кукуріку півнику на току*, / *Чекай мене дiвчино до року*. / *Хіба ж би я розуму ни мала*, / *Щоб я тебе до року чекала* [13, с. 72]; *Козачейку Мельку* (2), / *Коли любиш чорни гочи*, / *Люби мене всеїку* [13, с. 72]; *Ой ти не ходи, куди я хожу*, / *Я тобі стежечку перегороджу*. / *Ой ти не люби, кого я люблю*, / *Я тобі голову каменєм проб'ю* [13, с. 70]; *Бодай же ти, дiвчинонько*, / *хиріла, боліла*, / *що ти моїх винних яблук* / *за літєчко ззіла* [9, с. 197]; **учасники гуляння** (всiльни гості, висияни) – **музиканти** (зазвичай – спонукання-прохання грати) (*музека, музиченькі* – в Світязьких Смолярах, *музиченько, музики* – в Лесі Українки): *Ой музекі мої, замузечте мині*. / *Я ни маю чоловіка, то позечте мині* (ЯХ), пор. : *Ой грай музиченько*, / *та не жалуй смичка*, / *Нехай же я погуляю, Бо я роскошничка* [13, с. 69] (iноді співаки, точніше співачки, могли бути вибагливими й категоричними в спілкуванні з музикантами: *Ой грай коли граєш*, / *Коли добрий смичок маєш*, / *Як не хочеш добре грати*, / *Пошов проч з меї хати*) [13, с. 69] (зауважмо: просторовий локус у тексті – з хати, отже, пiсні точно виконувалися не лише на вулиці, подiбно до Світязьких Смолярів; **учасники весілля** – **наречені** (молодеї): *А Васелько i Ганнуса, як*

намальовани., / То обоє хороші, як однеї мами (ЯХ); **діти – батьки**: Ой ти тату рубай дрова, / Я буду ліщину, / Ой ти тату, люби маму, / Я буду дівчину (актуалізація своєрідної політики невтручання в особисті справи дітей і їхнього права на самостійний вибір супутниці життя) [13, с. 77]; Ой хоць мене, мамцю, бий, / Ой хоць мене і забий, / А я піду до сусіда, / Гарний хлопець молодий [13, с. 70]; **кума / кум – кум / кума**: Ой нхто ж так ни гуляє, як кума з кумою, / Бо в нас пісня до ладу і таниць до строю (ЯХ); **Горилочка оковета у зелени плящі. / напеймося, кумасю, покi в добри ласці. / Напеймося, наїжмося та й поговорімо, / Которая засмучана, ту й розвеселімо** (ЯХ).

Мовна поведінка парубків часто означена сумнівами й пересторогами: *Хорошая дівчина – ни надивитесь. / Чи ї взяти погуляти, чи ожинетися? Ой як з нею погуляєш, візьмеш і покєниш. Ой як з нею оженися – навіки загєниш* (БМ); **свашки / дружки – бояри-дружби**: *Старши сват, старши сват ни вміє орати, / він ни вміє старшу дружку і поціловати* (ЯХ); **чоловіки – жінки**: *Молодеї молодеци, типер празник у нас. / Ховайтися у соломѹ, ме шукатимо вас* (БМ) (до речі, саме ця комунікативна пара могла виконувати здебільшого сороміцькі тексти або тексти еротичного характеру). Ще одна типологічна пара **парубки – парубки** (для таких комунікативних пар характерні навіть погрози), частотна в танцювальних піснях інших регіонів, не фіксована ні в Колодяжному, ні в Світязьких Смолярах.

Адресатом або суб'єктом таких жартівливих текстів могли бути й наречені: *Молодей молоду покотєв на льоду: / «Уставай, молода, бо холодна вода»* (ЯХ). Заміжні жінки часто співали також про своїх свекрух: *Ой сама я сама, / Чоловіка нема, / А свекрухи не боюся, / То не мати моя* [13, с. 71].

Іноді такі діалоги перетворювалися в справжні словесні дуелі: – *Дівчено, дівчено, шо те розумієш? / За хлопця берєся, робети ни вмієш. – Ой, хоч ни бируся – то я ни журуся. / Піду мижѹ людє – робети навчуся. / – Як ни вмієш сама, то научить мама. / – Ни дивуйте людє, бо я сама мала* (БМ).

Частотними можна вважати ті тексти, які актуалізують емоційний стан радості, задоволення весільним дійством, гулянням, пригощанням, невдоволення, жаль щодо його короткотривалості тощо: *Ой а шо то за висілле шо тико-но два дні? / Кєбто було ціли тєдинь, то б то було ладне* (ЯХ); *Ой а шо то за гулянне: за ворота – та й виртанне. / Кібто мині погуляти, тре дні вдома ни бувати* (БМ); *Ой гуляю, гуляю, бо роботи ни маю. / Як робети дождуся, за роботу возьмуся. / Як робота прибудє, то я стану, як людє* (БМ).

Учасниками й виконавцями таких пісенних дійств могли бути, як свідчить аналіз лексичної площини текстів у записах Лесі Українки, особи обох статей та різного віку, про це стверджують, зокрема, фіксовані апелятиви: *гарний Семене* [13, с. 69], *козаче козаче* [13, с. 70], *моя мати* [13, с. 70, 76], *мамцю* [13, с. 70], *мамуню моя рідна* [13, с. 70], *козаче Васильку, козаче Павлусю* [13, с. 70], *ой мати* [13, с. 70], *мамуню моя рідна* [13, с. 70],

козачейку Мельку [13, с. 72], моє серденько [13, с. 72], чоловіче, моя мила [13, с. 71], парубочки [13, с. 72], дівчино [13, с. 72], паничику, паничику милий [13, с. 73], милий [13, с. 74], дівчиночко [13, с. 76], парубойки [13, с. 76], синочку [13, с. 76], тату [13, с. 77]. Натомість весільні пісні до скоку виконували у Світязьких Смолярах здебільшого жінки, рідко – чоловіки старшого віку. Очевидно, залежно від того, який соціальний, гендерний, професійний статус мали весільні гості, реєстр апелятивів міг змінюватися: *Понад клаткою йшла, молоточка найшла. / Любе мене, ковальок, буде тобі молоток* (ЯХ).

Спорадично фіксовані риторичні образні звертання-метафори, як-от: до *лихої долі* (перифрастична назва небажаного нареченого): *Іде дощ, іде дощ – на камінь стикає. / Ни жениться лиха доля – на мене чикає. / Ой жинесе, лиха доле, ни чикай на мене. / Бачать мої кари очи – ни господар з тебе* (БМ). Мотивація негосподарності майбутнього обранця сформована на основі безпосередніх спостережень дівчини (*бачать мої кари очи*), стереотипного образу в соціумі (*говорять люде*), прихована в особливостях його невербальної поведінки (незвичний спосіб носіння шапки): *Бачать мої кари очи, ше й говорять люде, / Хто набік шапку носить, ни господар буде* (БМ).

Стильовою домінантою цих текстів, очевидно, найвірогідніше вважати переважальну жартівливу тональність, а тому й такі частотні в цих текстах кепкування, глузування, насмішкуватість (здебільшого – вдавані, ніж реальні) подібно, скажімо, до купальських текстів. До речі, жарту молоді (а отже, і її мовна поведінка), за твердженням Лесі Українки, і на Купала не відзначалася «призвоїтістю й лагідністю»: «Поки вогнище палає, дівчата співають пісень, часом зачіпаючи хлопців у тих піснях; тоді хлопці й собі відповідають, часом піснями, а частіше жартами, часом не дуже-то призвоїтими та лагідними. Взагалі увесь час ведеться якесь жартівливе змагання дівчат з хлопцями. Так, напр[иклад], від часу до часу хлопці вихоплюють з огнища віхті соломи з вогнем і кидаються з ними поміж дівчат, тикаючи їх дівчатам в лице і розганяючи дівчат по полі, але дівчата вертаються і знов віддячують хлопцям насмішливими піснями» [24, IX, с. 9–10].

Серед мовностилістичних домінант таких пісенних текстів варто вирізнити передусім відображення лексичної парадигми давніх епох і особливостей говіркових систем.

Важливий елемент лексичної системи таких пісенних текстів – збереження насамперед архаїчних лексем і морфологічних форм, наприклад: *купервас* (– *Ой ти, Гандзю милостива, / чим ти брови намастила? / – Намастила купервасом, / щоб ходили хлопці часом* [9, с. 142] («заст. Купорос. Вибирай, дівчино, персник, А хоч стьоожку чи корали. Та хоч трішки купервасу В свято брови насурмити (Щог., Поезії, 1958, 325)» [22, IV, с. 402]), пор. також: *корець, серм'язі* [13, с. 73], *нетязі* [13, с. 73].

До морфологічних архаїчних ознак належить також уживання форм двоїни (*на дві половині* [13, с. 75], *три талярі* [13, с. 75]), нестягнена форма прикметників: *сірії* [13, с. 73], *хорошиї* [13, с. 75], *зеленая* [13, с. 71], *широкиї* [13, с. 76], пор.: *молодесинькії* (БМ), *лихесинкії* (БМ) тощо.

Фонетичний рівень вирізняють: тверда вимова [р] – *поговору* [13, с. 72], *вкоруся* [13, с. 75], вживання протетичної фонем [г]: *гочи* [13, с. 70, 72], *Гантосі* [13, с. 75], *горана нивка* [13, с. 77] тощо.

Лексичну площину таких текстів вирізняє частотне використання діалектних лексем, наприклад: *чиривечки дзюровати; вирцюхом по лобу; кеб, кєбто; кіриз; скваркє, тединь, гайовей, золотей, пинджачок, хорошейко, чарнеци, збаночок* (у Світязьких Смолярах) і *роскошничка* [13, с. 69], *дівча до сподоби* [13, с. 69], *їдній* [13, с. 69, 72], *соромота* [13, с. 71], *коршма* [13, с. 71], *камізелька* [13, с. 73], *пчоли* [13, с. 73], *кіб не гори* [13, с. 74], *перина зимна* [13, с. 75] (в Колодяжному) тощо. Спорадично в таких текстах спостережено запозичення з польської мови: *барзо, ляс, дзінь добри* тощо.

Типовими можна вважати також частотні в уснопоетичній творчості опозити: *багата – бідна* (*Ой що мені по кожусі, / Коли дівча не до душі, / Нехай буде в їдній льолі, / Аби дівча до сподоби* [69]; *Що у теї далекеї, / Воли та корови і т.д.*) [74]; *Ой що мені по кожусі, / Коли дівча не до душі, / Нехай буде в їдній льолі, Аби дівча до сподоби* [69]); *далекая – близькая* (*Що до теї далекеї / Треба коні швидкі, / А до сеї, близенькеї / Перелази низькі*) [13, с. 73–74] тощо.

Особлива увага в таких піснях – на засадах вибору нареченої, обраниці, дружини й узвичаєний акцент на моральних чеснотах і цінностях, які з найдавніших часів уважалися основними. Важливим (і чи не найпосутнішим!) критерієм була її приналежність до «чесного роду»: *«Чи то, тату, тую брати, що воли-корови, / чи то, тату, тую брати, що чорнії брови? / – Не питайся, мій синочку, чи вона багачка, / тільки ходи, людей питай, яка з неї швачка. / Не питайся, мій синочку, чи головка гладка, / тільки ходи, людей питай, чи метена хатка. / Не питайся, мій синочку, брівок на шнурочку, / тільки ходи, людей питай, чи спряде сорочку. / Не питайся, мій синочку, яка там на вроду, тільки ходи, людей питай, чи чесного роду»* [24, IX, с. 128–129].

Частина антонімічних лексем у таких текстах актуалізує своєрідні символічні бінарні опозити: *музика (скрипка) – позитив, благодать і бубнестий-ничестий* – негачія (ймовірно, імпліковано опосередкований зв'язок такої музики з силами зла).

Природні й частотні в піснях до танцю численні демінутиви: *намистечко* [13, с. 70], *перстеник* [13, с. 70], *гуляннячко* [13, с. 71], *серденьтко* [13, с. 72], *господинька* [9, с. 201], *міщаночку, перепеличку* [9, с. 201] тощо. Іноді цілий текст побудований суцільно на демінутивах, що підкреслює ніжну й голубливу тональність мовної поведінки комуніканта, здебільшого в ситуації закоханості, наприклад: *Коли б мені ступка та жорна, / коли б мені жінка моторна, / то б я її цілував-милував, / а до печі*

куховарку найняв, / а до хати заміталочку, / до дитини колихалочку, / а сам би я по водицю ходив, / свою милу за рученьку водив [9, с.199]; Бідна моя головонько, / нещаслива моя доленько [9, с. 30].

Цілком передбачуване в цих текстах вживання питомо говіркових словотвірних варіантів різних найменувань: *стежейку* [13, с. 70], *дівчинойка* [13, с. 71], *молодейка* [13, с. 71], *п'яничейки* [13, с. 72], *всейку* [13, с. 72], *козачейку* [13, с. 72], *зеленейкий* [13, с. 72], *білейкиї* [13, с. 73], *зеленейка* [13, с. 73], *милейкиї* [13, с. 73], *дівчинойку* [13, с. 73, 77], *телятойки* [13, с. 74], *за бочейки* [13, с. 74], *ліщинойка* [13, с. 76], *дівчинойка* [13, с. 76], *парубойки* [13, с. 76], *криничейку* [13, с. 76]. Однак така особливість колодяженського мовлення відтворена нерегулярно, пор.: *маленька* [13, с. 69], *молоденька* [13, с. 71], *миленькому* [13, с. 71], *дівчиноньки* [13, с. 75]. Подібні морфологічні варіанти фіксуємо й у Світязьких Смолярах: *хорошейко* (БМ), *хорошая* (БМ), *роскошойкі* (ЯХ), *сокіройку* (БМ), *зеленоє* (БМ), *молодейкая* (БМ), *шумітойкі* (БМ) тощо. Чим мотивована така варіантність, можемо лише робити припущення, але їх достовірність залишатиметься дискусійною. Ймовірно, вона була властива виконавцям (такі явища довелося спостерігати, зокрема, й мені, записуючи пісні до скоку в Світязьких Смолярах). Можливо й те, що це особливість механічного записування тексту (щоправда, дуже гіпотетичний чинник, якщо зважити на попередні коментарі самої Лесі Українки про методику записування фольклорних текстів загалом, однак цілком припустимий). Очевидно, що певною мірою в таких розбіжностях виявилися обидва фактори.

Фіксовані також узвичаєні для уснопоетичних текстів порівняння – типові фольклоризми: *Багатая – губатая, ще й до того пишна, / Убогая – хорошая, як у саду вишня* [9, с. 127]; *а я в свого миленького, / як червона рожка* [9, с. 130]; *а я в свого миленького, / як у бору сосна* [9, с. 130]; *Ой я йду, ой, я йду – чиривечкі чешуть, / А за мною ворогє, як собакі брешуть* (БМ); *Чириз сад-виноград до його ходола / Ни їдному козакови серце ісушела* (БМ) тощо. У текстах пісень із обох населених пунктів наявне порівняння *ходи людської*: у Світязьких Смолярах її порівняно з *сокіркою* (*Я іду, я іду, як сокіРка по льоду. / Тем я його полюбела, шо хороши на виду* (БМ), тобто з сокирою: *сокірка* – зменшено-пестливе до *сокира*), а в записах К. Квітки – чомусь із *сокілкою* (*Ой іду, йду, йду, / як сокіЛка по льоду, / вражі люде зглядаються, / що я босая йду* [9, с. 202]) (що означає слово *сокілка* – не встановлено, можемо лише висловлювати припущення), а тому логічнішим вважати перший варіант [9, с. 202].

Вирізняють образний вимір пісень до танцю і постійні епітети (*кінь вороний* [13, с. 75]; *хлопець молодий* [13, с. 70]; *головонька бідна моя* [9, 196]; *лиха доля* (БМ)), зокрема, в портретуванні, яке є неодмінним елементом лексико-семантичної площини таких текстів. Портретування і *дівчат / жінок, і парубків / чоловіків* відповідає традиційним мовним моделям, фіксованим в інших фольклорних текстах українців. Основу таких мовних конструкцій узвичаєно становлять соматизми: **очі** (*А в*

козака чорни **гочи** [13, с. 70]; Коли любиш чорни **гочи**, люби мене всеїку [13, с. 72]; А в Гантосі чорни **гочі** [13, с. 75], пор.: *Бачать мої кари **очи*** (БМ); *Очирет, осока, гарни **очи** в козака* (БМ)); **брови** (*Камізелька зеленої, / Я сам **чорнобривий***) [13, с. 73]; **Брови** на шнурочку [13, с. 74]; Мені тату дивитися, / А де **чорнобривка** [13, с. 77]); **шия** (*Купи мені намистечко / На білу **шийку***) [13, с. 70]); **ніжки** (*Ножки ж мої білейкі, / Кому ж ви-те милейкі?*) [13, с. 73]); **волосся** (*Гарний хлопець завертає, / Аж **кучері** трясуться*) [13, с. 74]); **лице** (**вед**) (*Ой іду я, іду, як солома по льоду / Тем я його полюбела, що **хороший на виду*** (ЯХ)); **рука** (*Купи мені перстеника / На білу **руцю***) [13, с. 70]); **вуса** (*Козаченьку чорновусий, / Чом на тобі жупан кусий?* [9, с. 207]).

Одним із виразних лексико-стилістичних засобів організації цих піснених текстів є явище лексико-семантичного паралелізму, поза сумнівом, – найсуттєвіша риса уснопоетичних піснених текстів, актуалізоване і в піснях до танцю / писнях до скоку: *Шуміла ліщина, що я єю їхав, / Плакала дівчина, що я не заїхав. / – Не шуме, ліщино, тебе ни рубая. / Ой, ни плач, дівчино, / Тибє ни кїдаю. / Будеш шумітойкі, як буду рубати. / Ой, будиш плакати, / Як буду кїдати* (БМ), пор.: *Чиї пчоли по дїброві, / Мої по цвіточку, / Ой хто любить далеку, / А я сусїдочку* [13, с. 30].

Важливою ознакою танцювальних пісень можна вважати також текстову варіантність, пор.: *На татарській горі **куре кудкудачуть**. / Бідни дівкє ідуть **замуж**, а багати – **плачуть*** (БМ), пор. у Лесі: *На татарській горі / Кури кудкудачуть, / Женїтися парубочки, Бо дивчє/а(?)та плачуть* [13, с. 72].

Залежно від характеру взаємин учасників весілля й наречених (чи їхніх батьків) спостережено варіантне вживання найменувань: *На городі зіллє, за городом зіллє. / Ой чом мні ни погуляти – / В систринкі (в куме, в Ганнусі тощо) висїллє* (БМ).

Змінний характер мають і власні імена в таких текстах. Вони варіюються залежно від комунікативної ситуації, конкретизуючи персоналії учасників піснених діалогів: *А Васелько (Іванко, Питрусьо, Колюньо...) грушкє трєс – Маруся (Ганнуся, Галюся, Настуня...) збирала. / А Маруся ни йшла **замуж** – на Васелька ждала* (БМ). Подібно змінювалися в текстах і топоніми та відтопонімічні прикметники: *Гупальськії (А смулєрські, а светязькі...) парубкє – воне хонорують: / Носять шєнку набакєр і гарно цилують* (БМ); *Чоловік з Кукурік (з Смулярив...), його баба – з Руде, / Приходєли дивєтися на висїллє сюде* (БМ), щоправда, варіантність топонімічна ускладнювалася через імовірність порушення ритмічної організації тексту.

Висновки та перспективи дослідження. А отже, аналіз пісень до танцю з Колодяжного в записах Лесі Українки й пісень до скоку зі Світязьких Смолярів засвідчує виразну тяглість традиції їх побутування в подібних ситуаціях, передусім у весільній обрядовості й на різноманітних масових гуляннях поліщуків. Тематичне розмаїття цих піснених текстів засвідчує можливість їх найширшого використання в ситуаціях родинної обрядовості. Цим текстам властива особлива стилістика, домінантою якої

є жартівлива тональність, що актуалізована в численних дотехах, докорах, закидах, насмішкуватості, дражливості, дошкульності комунікантів тощо. Особливо виразно це простежуємо у відтворенні дівочо-парубочих діалогів. Лексико-семантична площа цих текстів відображає найвиразніші риси уснопоетичних творів і якнайповніше зберігає особливості говіркового мовлення, про що засвідчує насамперед порівняльний аналіз рукопису записів Лесі Українки з Колодяжного й друкованого варіантів цих текстів. А тому так важливо простежити також їх відтворення в інших виданнях.

Список використаних джерел та їх умовних скорочень

БМ – Запис авторки від Богдан Марії Василівни, 1934 р. нар., мешканки с. Світязькі Смолярі Шацького р-ну Волинської обл.

СЛ – Запис авторки від Сороки Людмили Юліанівни, 1946 р. нар., мешканки с. Світязькі Смолярі Шацького р-ну Волинської обл.

ЯХ – Запис авторки від Яновець Хотимії Гнатівни, 1912 р. нар., мешканки с. Світязькі Смолярі Шацького р-ну Волинської обл.

Список використаної літератури

1. Богород А. Фольклор у творчості й житті Лесі Українки // Дивослово. 2000. № 2. С. 23–28.

2. Богород А. Танцювальний фольклор у творчості Лесі Українки // Народна творчість та етнографія. 2006. № 5. С. 54–58.

3. Богород А. Танець в творчості Лесі Українки. URL: <http://www.redkyb.ru/boh/dans/bookstan/ukrtan2-6.html>.

4. Данилюк Н. Діалектні явища у мові волинських народних пісень // Українські і польські говірки пограниччя / ред. Ф. Чижевський, Г. Аркушин. Люблін-Луцьк, 2001. С. 125–126.

5. Данилюк Н. Мовні особливості Колодяженських пісень з рукописного зошита в записках Лесі Українки та Ольги Косач. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17941/15-Danyliuk.pdf?sequence=1>.

6. Данилюк-Терещук Т. Я. Народні пісні до танцю в записках Лесі Українки. URL: <http://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/NarPisniDoTancju.html>.

7. Деркач М. Народна пісня в житті та творчості Лесі Українки // Піснею народною натхнені (Творча співпраця Лесі Українки та Климента Квітки): Матеріали. Статті. Дослідження. Луцьк: Волин. обл. друк., 2006. С. 52–58.

8. Жарких М. Енциклопедія життя і творчості Лесі Українки. URL: <http://www.l-ukrainka.name/uk/Folklore/Lysenko.html>.

9. Квітка К. Народні мелодії. З голосу Лесі Українки. Записав і упорядив Климент Квітка. Київ, 1917–1918. Ч. 1–2.

10. Квітка К. Музично-фольклористична спадщина Лесі Українки // Спогади про Лесю Українку. Київ: Дніпро, 1971. С. 247–256.

11. Колесса Ф. Українська усна словесність: Загальний огляд (із портретиками українських етнографів та народних співців): Вибір творів із поясненнями та нотами. Львів, 1938. 643 с.

12. Колесса Ф. Леся Українка і музичний фольклор // Леся Українка. До 75-річчя з дня народження. Львів, 1946. С. 59–74.

13. Колодяженські пісні з рукописного зошита в записах Лесі Українки та Ольги Косач / Факсимільне видання рукопису та відтворення тексту. Луцьк: Волин. обл. друк., 2006. 154 с.
14. Копаниця Л. Українська танцювальна мініатюрна лірика: культурні знаки поетичного тексту // Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Літературознавство. Мовознавство. Фольклористика. 2013. № 23. С. 49–53.
15. Косач-Кривинюк О. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. Нью-Йорк, 1970. 926 с.
16. «Листи так довго йдуть...»: знадоби архіву Лесі Українки в Слов'янській бібліотеці у Празі / упоряд., передм. та прим. С. Кочерги. Київ: Просвіта, 2003. 308 с.
17. Мірошниченко Л. Над рукописами Лесі Українки: Нариси з психології творчості та текстології. Київ, 2001. 263 с.
18. Народні пісні до танцю (із нотами) з голосу Івана Франка та Лариси Косач – списав К. Квітка // Леся Українка. До 75-річчя з дня народження. Львів, 1946. С. 19–42.
19. Остапюк О. Танечні пісні Архіву Полісько-Волинського народознавчого центру: регіонально-жанрова специфіка // Фольклористичні зошити. 2010. Ч. 13. С. 65–76.
20. Остапюк О. О. Функціональні параметри танечних пісень // Актуальні проблеми слов'янської філології. 2011. Вип. XXIV. Ч. 2. С. 500–509.
21. Скупейко Л. Тексти пісень до народних волинських мелодій із драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки // Піснею народною натхненні (Творча співпраця Лесі Українки та Климента Квітки): Матеріали. Статті. Дослідження. Луцьк: Волин. обл. друк., 2006. С. 119–137.
22. Словник української мови: в 11 т. / за ред. І. К. Білодіда. Київ: Наук. думка, 1970–1980.
23. Танцювальні пісні / упор. О. І. Дей, М. Г. Марченко, А. І. Гуменюк. Київ : Наук. думка, 1972. 802 с.
24. Українка Леся. Зібрання творів: у 12 т. Київ: Наук. думка, 1976. Т. 9. 430 с.; Т. 10. 541 с.; Т. 11. 479 с.; Т. 12. 696 с.
25. Українка Леся. Листи: 1876–1897 / упоряд. Прокіп (Савчук) В. А., передмова Агеєвої В. П. Київ: Комора, 2016. 512 с.
26. Українка Леся. Листи: 1898–1902 / упоряд. Прокіп (Савчук) В. А. Київ: Комора, 2017. 544 с.
27. Яросевич Л. Леся Українка і народна пісня // Піснею народною натхненні (Творча співпраця Лесі Українки та Климента Квітки): Матеріали. Статті. Дослідження. Луцьк: Волин. обл. друк., 2006. С. 68–76.

References

1. Bohorod, A. (2000). Folklor u tvorchosti y zhytti Lesi Ukrainky [Folklore in the creative work and life of Lesia Ukrainka]. *Dyvoslovo*, 2, 23–28. [in Ukrainian].
2. Bohorod, A. (2006). Tantsiuvalnyi folklor u tvorchosti Lesi Ukrainky [Dance folklore in the creative work of Lesia Ukrainka]. *Narodna tvorchist ta etnohrafii*, 5, 54–58. [in Ukrainian].
3. Bohorod, A. Tanets v tvorchosti Lesi Ukrainky [Dance in the creative work of Lesia Ukrainka]. Retrieved from <http://www.redkyb.ru/boh/dans/bookstan/ukrtan2-6.html>. [in Ukrainian].
4. Danyliuk, N. (2001). Dialektni yavyshcha u movi volynskykh narodnykh pisen [Dialect phenomena in the texts of the Volynian folk songs]. In Chyzhevskiy, F., Arkushyn, H. (Ed.). *Ukrainski i polski hovirky pohranychchia – aaa*. Liublin – Lutsk, 125–126. [in Ukrainian].
5. Danyliuk, N. Movni osoblyvosti Kolodiazhenskykh pisen z rukopysnoho zoshyta v zapysakh Lesi Ukrainky ta Olhy Kosach [Songs from Kolodyazhne handwritten in Lesia

Ukrainka's and Olga Kosach's notes in the recordings]. Retrieved from <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/17941/15-Danyliuk.pdf?sequence=1> [in Ukrainian].

6. Danyliuk-Tereshchuk, T. Ya. Narodni pisni do tantsiu v zapysakh Lesi Ukrainky [Folk songs to dance in Lesia Ukrainka's recordings]. Retrieved from <http://www.l-ukrainka.name/uk/Studies/NarPisniDoTancju.html>. [in Ukrainian].

7. Derkach, M. (2006). Narodna pisnia v zhytti ta tvorchosti Lesi Ukrainky [A folk song in life and creative work of Lesia Ukrainka]. In *Pisnei narodnoi natkhneni (Tvorchy spivpratsia Lesi Ukrainky ta Klymenta Kvitky): Materialy. Staty. Doslidzhennia* Luts'k: Volynska oblasna drukarnia, 52–58. [in Ukrainian].

8. Zharkyykh, M. Entsyklopediia zhyttia i tvorchosti Lesi Ukrainky [Encyclopedia of Life and Creative work of Lesia Ukrainka]. Retrieved from <http://www.l-ukrainka.name/uk/Folklore/Lysenko.html>. [in Ukrainian].

9. Kvitka, K. (1917–1918). Narodni melodii. Z holosu Lesi Ukrainky. Zapysav i uporiadyv Klyment Kvitka [Folk tunes. Recorded and arranged by Clement Kvitka from the voice of Lesia Ukrainka]. (Vols. 1–2). Kyiv. [in Ukrainian].

10. Kvitka, K. (1971). Muzychno-folklorystychna spadshchyna Lesi Ukrainky [Music and folklore heritage of Lesia Ukrainka]. In *Spohady pro Lesiu Ukrainku*. Kyiv: Dnipro, 247–256. [in Ukrainian].

11. Kolessa, F. (1938). Ukrainska usna slovesnist: Zahalnyi ohliad (iz portretykamy ukrainskykh etnografiv ta narodnykh spivtsiv): Vybir tvoriv iz poiasnenniamy ta notamy [Ukrainian oral literature: a general overview (with portraits of Ukrainian ethnographers and folk singers): Selection of works with explanations and notes]. Lviv. [in Ukrainian].

12. Kolessa, F. (1946). Lesia Ukrainka i muzychnyi folklor [Lesia Ukrainka and musical folklore]. *Lesia Ukrainka. Do 75-richchia z dnia narodzhennia – aaa*. Lviv, 59–74. [in Ukrainian].

13. Kolodiazhenski pisni z rukopysnoho zoshyta v zapysakh Lesi Ukrainky ta Olhy Kosach [Songs from Kolodyazhne handwritten in Lesia Ukrainka's and Olga Kosach's notes in the recordings]. (2006) / Faksymilne vydannia rukopysu ta vidtvorennia tekstu. Luts'k: Volynska oblasna drukarnia. [in Ukrainian].

14. Kopanytsia, L. (2013). Ukrainska tantsiuvalna miniatiurna liryka: kulturni znaky poetichnoho tekstu [Ukrainian dance miniature lyrics: cultural features of the poetic text]. *Visnyk Kyivskoho natsionalnoho univertsytetu imeni Tarasa Shevchenka. Literaturoznavstvo. Movoznavstvo. Folklorystyka*, 23, 49–53. [in Ukrainian].

15. Kosach-Kryvyniuk, O. (1970). Lesia Ukrainka. Khronolohiia zhyttia i tvorchosti [Lesia Ukrainka. Chronology of life and work]. Niu-York. [in Ukrainian].

16. Kocherhy, S. (Ed.). (2003). «Lysty tak dovho ydut...»: znadoby arkhivu Lesi Ukrainky v Slovianskii bibliotetsi u Prazi ["Letters go so long ...": Lesia Ukrainka's archive exhibits in the Slavic library in Prague]. Kyiv: Prosvita. [in Ukrainian].

17. Miroschnychenko, L. (2001). Nad rukopysamy Lesi Ukrainky: Narysy z psykholohii tvorchosti ta tekstolohii [Pondering over Lesia Ukrainka's manuscripts: sketches on the psychology of creativity and textology]. Kyiv. [in Ukrainian].

18. Narodni pisni do tantsiu (iz notamy) z holosu Ivana Franka ta Larysy Kosach – spysav K. Kvitka [Folk songs to dance (with notes) from the voice of Ivan Franko and Larisa Kosach – written down by K. Kvitka]. (1946). In *Lesia Ukrainka. Do 75-richchia z dnia narodzhennia*. Lviv, 19–42. [in Ukrainian].

19. Ostapiuk, O. (2010). Tanechni pisni Arkhivu Polisko-Volynskoho narodoznavchoho tsentru: rehionalno-zhanrova spetsyfika [Dance songs from the Polissian-Volyn Ethnology Center Archives: a regional-genre specificity]. *Folklorystychni zoshyty*, 13, 65–76. [in Ukrainian].

20. Ostapiuk, O. O. (2011). Funktsionalni parametry tanechnykh pisen [Functional parameters of the dance songs]. *Aktualni problemy slovianskoi filolohii*. Iss. XXIV. Part 2, 500–509. [in Ukrainian].

21. Skupeiko, L. (2006). Teksty pisen do narodnykh volynskykh melodii iz dramy-feierii «Lisova pisnia» Lesi Ukrainky [Lyrics to Volynian folk melodies from the drama-fairy tale "Forest song" by Lesia Ukrainka]. In *Pisneiu narodnoiu natkhnenni (Tvorchia spivpratsia Lesi Ukrainky ta Klymenta Kvitky): Materialy. Statti. Doslidzhennia*. Lutsk: Volynska oblasna drukarnia, 119–137. [in Ukrainian].
22. Bilodid, I. K. (Ed.). (1970–1980). Slovyk Ukrainskoi Movy [Dictionary of the Ukrainian Language]. (Vols. 1–11). Kyiv: Naukova Dumka. [in Ukrainian].
23. Dei, O. I., Marchenko, M. H., Humeniuk, A. I. (Eds.). (1972). Tantsiuvalni pisni [Dance songs]. Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
24. Ukrainka, L. (1975–1979). Zibrannia tvoriv [Collection of works] (Vols. 1–12). Kyiv: Naukova dumka. [in Ukrainian].
25. Ukrainka, L. (2016). Lysty: 1876–1897 [Letters]. Kyiv: Komora. [in Ukrainian].
26. Ukrainka, L. (2017). Lysty: 1898–1902 [Letters]. Kyiv: Komora. [in Ukrainian].
27. Yarosevych, L. (2006). Lesia Ukrainka i narodna pisnia [Ukrainka and folk song]. In *Pisneiu narodnoiu natkhnenni (Tvorchia spivpratsia Lesi Ukrainky ta Klymenta Kvitky): Materialy. Statti. Doslidzhennia*. Lutsk: Volynska oblasna drukarni, 68–76. [in Ukrainian].

Богдан Светлана. Языковые, стилистические и поведенческие параллели в плясовых песнях из Колодяжного в записях Леси Украинки и танцевальных песнях «до скоку» из Свитязьских Смоляров. В статье исследованы особенности отражения текстов автографов плясовых песен из «Колодяженской тетради» Леси Украинки в её печатном варианте и в записях с её голоса Климента Квитки, установлены частотные языковые изменения в письменном тексте, что существенно влияет на достоверность передачи прежде всего фонетической и морфологической парадигм первичного текста и делает невозможным исследование реальной речи колодяженцев, а поэтому для анализа был избран именно текст рукописи; определены доминирующие тематические группы плясовых песен, к которым относятся *музыканты, любовь, отношения детей-отцов, семейно-бытовая жизнь*. Установлена специфика функционирования этого песенного жанра и типичные коммуникативные ситуации их использования: наиболее распространенными являются свадебные обряды. Исследованы лексико-семантические черты этих песенных текстов, свидетельствующие о продуктивном использовании типичных диалектных лексем для обозначения различных понятий, а также фольклоризмов, постоянных эпитетов, сравнений. Стилистика плясовых песен отличается юмористичностью и иронической тональностью, эксплицированными прежде всего в лексике таких текстов.

Ключевые слова: плясовые песни, рукопись, стилистика песен, речевое поведение, вариантность.

Bohdan Svitlana. The Linguistic, Stylistic and Behavioral Parallels in the Songs to Dance from Kolodiazhe in the Records of Lesya Ukrainka and the Songs to Dance (Skok) from Svityaz'ki Smoliary. The article highlights the features of the authentic texts of the songs to dance written down by Lesia Ukrainka in her «Kolodyazhe Notebook» and on the basis of the records made by Klement Kvitka from the poetess's voice. These sources show frequent language changes in the written text, which significantly affects first of all the authenticity of the phonetic and morphological paradigms of the original text and makes it impossible to reproduce and study the real-life speech of the Kolodiazhe inhabitants. It is for these reasons that the text of the manuscript is chosen for the analysis. The study has revealed the dominant thematic groups of dance songs in Lesia Ukrainka's records and which were fixed by the author from among the informants from Smoliary of the Svityaz area. The main criteria for their selection were the destination factor and the semantic content of the texts. The in-depth analysis of the recorded song texts has revealed that the most common song

dialogues are the dialogues between *men – women, girls – young fellows, wedding ceremony participants (mainly – women) – musicians*. The specifics of functioning and performance of this song genre manifests itself in various family rituals. Primarily the wedding ceremony can be considered as a typical communicative situation of such actualization. The study of lexical-semantic features of the song lyrics testifies to the productive use of the typical dialect tokens to denote various everyday concepts, nominations of persons according to kinship, common folklorisms, regular epithets, comparisons, symbolic names. An analysis of the stylistic features of the reference lexemes, in particular the appeals, confirmed the inclination towards a positive vector for marking such linguistic units. The stylistics of the dance songs is marked with humorous and ironic tone, which manifest themselves primarily in the lexical plane of these texts. Such texts serve as one of the reliable sources for reconstructing the mental characteristics of the Polischuks. The comparative analysis of the songs to dance provides basis for differentiation of behavioral features of various communicators. They are the most vividly actualized in peculiar dialogues of *girls – young fellows, women – men, participants of the wedding – musicians, etc.*

Key words: songs to dance, manuscript, stylistics of songs, linguistic behavior, variability.

Стаття надійшла до редколегії 19.01.2018