

# НАРОДНІ ТАНЦІ УКРАЇНЦІВ КАРПАТ

Роман ГАРАСИМЧУК



## БОЙКІВСЬКІ І ЛЕМКІВСЬКІ ТАНЦІ



*Роман Гарасимчук*



НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА

РОМАН ГАРАСИМЧУК

# НАРОДНІ ТАНЦІ УКРАЇНЦІВ КАРПАТ

Книга 2.

БОЙКІВСЬКІ І ЛЕМКІВСЬКІ ТАНЦІ

ЛЬВІВ 2008

УДК 793.31.03 (477.8)  
ББК Щ 325 (4Ук 33)  
Г 20

Фундаментальна праця українського етнохореолога, музикознавця і етнолога Романа Гарасимчука (1900–1976), написана на основі довголітніх польових досліджень. Монографія про гуцульські танці, видана польською мовою в 1939 р., була визнана як одне з кращих досягнень європейської хореології. У післявоєнний час текст цієї праці вчений доповнив новими матеріалами і дослідженнями про бойківські і лемківські танці, які високо оцінив Павло Вірський. У радянський час ця унікальна праця не побачила світ, незважаючи на її високу оцінку фахівцями. Тепер це дослідження видається за авторським рукописом, який зберігається в архіві Інституту народознавства НАН України.

Для фахівців з хореографії, викладачів, мистецтвознавців та творчих колективів.

Праця рекомендована до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Автори вступної статті:

доктор філологічних наук, професор Роман КИРЧІВ,  
доктор історичних наук, професор Степан ПАВЛЮК

Науковий редактор

доктор філологічних наук, професор Роман КИРЧІВ

Рецензенти:

народний артист УРСР Павло ВІРСЬКИЙ,  
народний художник УРСР Олена Кульчицька,  
народний артист УРСР Анатолій КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ,  
доктор Мечислав ГЕМБАРОВИЧ

Упорядники:

член-кореспондент НАН України, доктор історичних наук, професор Степан  
ПАВЛЮК, Віра ЯБЛОНСЬКА



## УМОВНІ ЗНАКИ ТА СКОРОЧЕННЯ

A	– фігура “гора”
б	– “прибий”
2 <sup>б</sup>	– “два прибий”
б <sup>н</sup>	– “прибий” повторюване чергово багато разів
2 б <sub>3</sub>	– крок “два великі, три малі”
Б	– фігура “міст” або “ворота” з багатьох танцюристів
Б <sub>1</sub>	– “ворота”, з двох танцюристів
В	– фігура “букет”
$\frac{В}{2}$	– друга частина фігури “букет”
в	– рух вперед /прямий/
г або /г/	– крок “крутитися” /”голубка” – перший вид/.
г <sup>1</sup>	– другий вид кроку “голубка”
Г	– “гойданка”
Д	– фігура “кошелик”
Є	– фігура квадрат
ж	– жінка /и/
ж <sup>3</sup>	– “дама вперед”
ж <sup>Г</sup>	– “дама голубчик”
ж <sup>2Г</sup>	– “дама два рази голубчак”
ж <sup>Л</sup>	– “дама вліво”
Ж <sup>ЛО</sup>	– “жінки ліві руки догори”
ж <sup>О</sup>	– “дами вправо”
2ж <sup>В</sup>	– “дві дами вперед”
ж <sup>1</sup> , ж <sup>2</sup> , ж <sup>3</sup> , ...ж <sup>н</sup>	– перша, друга... жінка
з	– рух протилежний
З	– фігура “зірниця”
и	– “батько встав”
и <sup>-</sup>	– “батько спить”
и <sup>1</sup>	– “вже зоріє”
и <sup>2</sup>	– “а збудім” або “батько встав”
І	– крок “підківка”
і <sup>н</sup>	– крок “підківка безконечна”
ітр	– крок “підківка з тропачком”
і 2 тр	– “підківка з двома” /тропачками/

I	– інтродукція /вступ/ “розводити данец”
й	– крок “мінняй”
2 й	– крок “два мінняй”
й <sup>2б</sup>	– крок “два мінняй, а два бий”
3 й 2 с	– крок “три мінняй, два сідай”
К <sub>3</sub>	– фігура “горішок”
К <sub>4</sub>	– фігура замкнене коло з 4 осіб
К <sub>5</sub>	– фігура коло з 5 осіб
К <sub>6</sub>	– фігура коло з 6 осіб
К	– фігура велике замкнене коло, в якому танцюючі тримаються за руки
К <sub>у</sub>	– фігура замкнене коло, в якому танцюрист держить руки на плечах попереднього товариша
К /тропіт/	– фігура коло, в якому всі танцюристи виконують – крок “тропіт”
К /рівна, крутитися/	– фігура коло, в якому всі танцюристи виконують кроки “рівна” і “крутитися”
К /півторак/	– фігура коло, в якому всі танцюристи виконують крок “півторак”
К /г/	– фігура коло, в якому всі танцюристи виконують крок “крутитися” /перший вид “голубки”/
2 К	– фігура “два колачі”
2 К <sup>Б</sup>	– фігура два кола одне в одному, що посуваються в одному напрямі
2 к <sup>3</sup>	– фігура два кола одне в одному, що посуваються в протилежному напрямі
3К	– фігура три кола, одне в одному
К <sub>ц</sub>	– фігура коло з чоловіком в центрі
чччК	– фігура коло з чоловіком ззовні
Кп	– фігура коло з парою в центрі
Кп/г/	– фігура коло з парою в центрі, що танцює “на вигоду” крок “голубка” /“крутитися”/
Кпп, Кппп	– фігура коло з двома, трьома парами в центрі
Кк <sub>3</sub>	– коло, в центрі якого є фігура “горішок”
К/тропіт/ п/ півторак/	– фігура коло, в якому всі танцюристи танцюють крок “тропіт”, а пара в його центрі виконує крок “півторак”
КК, К <sup>К</sup> К	– фігури два, три кола одне біля одного



2 K /ч ж/	– фігура два кола одне в одному чоловіки всередині, жінки ззовні
2 K /ч <sup>B</sup> ж <sup>3</sup> /	– фігура два кола в протилежному русі, чоловіки всередині, жінки ззовні
K	– фігура коло розірване в одному місці /або півколо/
пK	– фігура коло розірване в одному місці з парою танцюристів перед музиками
Kп/г/	– фігура коло розірване в одному місці з парою, яка танцює крок “голубка” перед музиками
Kп	– фігура коло розірване в одному місці з парою, яка танцює в центрі кола крок “голубка”
р <sub>3</sub>	– ряд з 3 танцюристів у розірваному колі перед музиками фігура велике розірване коло, в якому парою іде пара або танцюрист за танцюристом
K/г	– фігура розірване коло з окремих пар танцюристів, які виконують обертовий крок “голубка”
ш	– “жалоба”
2 K <sup>3</sup>	– фігура два, одне в одному, розірвані кола складені з пар танцюристів, що йдуть у протилежному напрямі
2K /ч <sup>B</sup> ж <sup>3</sup> /	– фігура два розірвані кола, одне в одному, в яких чоловіки ззовні, а жінки всередині йдуть у протилежному напрямі
л	– вліво
л <sup>1</sup>	– “ліві руки догори”
Л	– “летіти”
м	– “голубовий лист”
М	– мелодії
н	– довільна кількість разів
о	– вправо
о <sup>1</sup>	– праві руки догори
р <sup>2</sup>	– обі руки вгору
О	– фігура “замкнене коло”, що крутиться з жінками, піднесеними в повітрі
п	– структурна одиниця пара

УМОВНІ ЗНАКИ ТА СКОРОЧЕННЯ

p/г/	– пара, що танцює другий вид кроку “голубка”
p/10г/	– пара, що танцює крок “голубка” 10 разів по черзі
П	– фігура “рожа”
P	– фігура “ряд”
P <sub>3</sub>	– три особи в ряді
2 P	– фігура два ряди танцюристів
2 P /ч ж/²	– фігура два ряди танцюристів навпроти себе, з яких танцюють по черзі дві пари
P	– фігура розірваний ряд
c	– крок “сідати гайдука”
C	– фігура розірване коло з походом танцюристів по меандричній лінії
тр	– крок “тропачок”
TM	– танцювальні мелодії
T	– фігура замкнене коло хлопців з дівчатами на руках
У	– “руки під плече”
ч	– чоловік /и/
х	– крок “боковий”
X	– фігура “хрещик”
ц	– крок “колінце”
ч ж	– чоловіки та жінки
ч³	– “хлоп взад”
ч <sup>л</sup>	– чоловіки “ліві руки догори”
ч <sup>о</sup>	– чоловіки “праві руки догори”
ч <sup>в</sup>	– “хлоп вперед”
ч¹, ч², ч³... ч <sup>н</sup>	– перший, другий, третій... наступний чоловік
ш	– оплески
ї	– “а на п'яту”
Ю	– фігура у вигляді двох боків трикутника
ю	– крок “вихилясник”
я	– “під ногу”
“	– закінчення, Coda
//	– дужки, що замикають крок або частину танцю
// <sup>н</sup>	– замкнену частину танцю виконується довільну кількість разів



**БОЙКІВСЬКІ  
НАРОДНІ ТАНЦІ**

**ЛЕМКІВСЬКІ  
НАРОДНІ ТАНЦІ**



Народні танці українців-лемків, переселенців з північних районів Західних Карпат, з Польщі, подібно як танці гуцулів чи бойків мають основні елементи, характерні для загальнознаних на Україні народних танців. Крім того, танці лемків вирізняються своєрідною лемківською специфікою, яку зумовили культурні взаємовідносини з сусідніми народами, а саме: з словаками, поляками, а навіть з мадярами, у яких лемки часто бували на заробітках. І тому, у деяких обговорюваних мною розділах про лемківські танці, а особливо у розділі “Танці з різною структурою”, зустрічаються створені лемками танці, в яких певну роль відіграли також нелемківські елементи. Лемківські танці своєю специфікою збагачують українське народне хореографічне мистецтво.

Як і всі українські танці, так і танці лемків, діляться на старовинні і новіші коломийкові, старовинні і новіші козачкові, а також танці іншої структури. Серед цих останніх творять окремі групи танці з парним ритмом (2/4), танці з непарним ритмом (3/4), танці з мішаним і парним та непарним ритмами (2/4 + 3/4), а також хороводи. Виявлені танці обговорюються у відповідних розділах.

## ЛЕМКІВСЬКІ КОЛОМИЙКОВІ ТАНЦІ

Коломийкові танці лемків діляться на старовинні та новіші танці. Вони не представляють такої багатой різновидності, як коломийкові танці гуцулів, через те, що лемки багато уваги приділяли творенню танців іншої структури. Танці коломийкові виконуються, головню, під час обрядів. Навіть і тут їх заміняють танці т.зв. іншої структури, як наприклад *обертак*.

### СТАРОВИННІ КОЛОМИЙКОВІ ТАНЦІ

До групи старовинних коломийкових танців належать танці, елементи яких послужили для створення коломийкових танців, а також дуже старовинні коломийкові танці. Серед цих танців зустрічається танець *ровна, коломийка і лемківський танець*.

## Ровна

Танець *ровна*, тобто *рівна* є дуже старовинним танцем, елементи якого увійшли в побудову інших лемківських танців, як *коломийка* й інші. Цей танець танцюють лемки, переселенці із Західної Лемківщини з повітів Горлицького (села Рихвалд, Ганчова), Грибівського (села Брунари Вижні, Ставіща). Він відіграв позитивну роль у розвитку лемківських танців, подібно як гуцульський танець *рівна* на Гуцульщині. На це вказують його давніші ритмічні та мелодичні особливості, а також оборотовий крок, виконуваний у парному ритмі.

Під час танцю, який танцюють у повільному чи мірно-скорому ритмі, співаються танцюристами пісні:

Я на береженьку  
Стояла, стояла, стояла.  
Чистою водою  
Рученьки вмивала, вмивала.

Рученьки біленьки,  
Біленьки.  
Кому ви будете  
Миленьки, миленьки, миленьки?<sup>1</sup>

А там долов, а там долов,  
Та дале, та дале.  
Танцювала млинаречка  
З млинарем, з млинарем.<sup>2</sup>

Приїхали козаки з обозу,  
Стали собі кінець перевозу,<sup>3</sup>

В нашому саді явор посажений,  
Співат на нем пташок премилений.  
Слухай, мила, як тот пташок співат.  
Без любови нич добре не биват.<sup>4</sup>

Воз же ме на танец, мой любий Яничку,  
Так ся ти оберну, як на тареличку.  
На нашой оборі красні грают  
Паробцы з дівками танцуют.

<sup>1</sup> Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини: Тексти й мелодії // Етнографічний збірник. – Львів, 1929. – Т. 39-40. – С. 267. – № 612/а; С. 268. – № 612/б.

<sup>2</sup> Там само. – С. 268. – № 613;

<sup>3</sup> Там само. – С. 268. – № 614;

<sup>4</sup> Лемковске весіля. Весільны народны співанкы. – Клівланд, 1933. – С. 25.

Иде пара за паречком,  
 Каждый си танцує з фраїречком.  
 Бодай ви паробци ката зіли,  
 Же ви ме на танец не вивели.  
 Ой бо я би танцювала.  
 И до гусель гудачкови дала.<sup>5</sup>  
 Заграй же ми, заграй,  
 Не жалуй си смичка.  
 Бо я ти заплачу,  
 Як си продам бичка.

(Зап. від П'єхович С. Й. – Рихвалд).



Танець *ровна* виконується під спеціальні мелодії. Музична будова мелодій у своєму розвитку виявляє певні зміни. Старовинна мелодія пісні танцю “Я на береженьку стояла”, “А там долов” побудовані з двох двотактних музичних фраз. Перша фраза має чотири восьмих у двох тактах / / . В другому такті фрази бувають часом дві чверті / / або чверть та дві восьмі / / . Характерною для цих мелодій і важливою у танці є друга фраза з різnorodним у першому і другому тактах ритмом. Тут у тактах розложені протилежно наголоси. У першому такті, де є дві восьмі і чверть, наголошеною є третя нота, а у другому такті, побудованому з чверті і двох восьмих наголос паде на першу чверть / / . Згадані дві мелодії мають як за закінчення рефрен у вигляді двох чвертей у першому такті та півноти у другому такті / / , з яких другий такт являється кадансом мелодії. В інших двох мелодіях цього танцю кадансом є чверть і дві восьмі / / , або дві восьмі і чверть / / . Всі чотири мелодії співається в тональності домажор, в повільному або у мірно-скорому темпі. Вони в основному побудовані з 8-ми тактів.

В мелодії “Приїхали козаки з йобозу” повторюється друга двотактна фраза, складена з двох мотивів: дві восьмі і чверть / / , що мають однакове наголошення. Характерна ритмічна структура другої фрази / / збережена в мелодії пісні “В нашом саді явор посажений”, але перша фраза має тут один такт з чотирма восьмими / / , а її тональність – ре-мінор. Вона складається з 18 тактів, з яких другі шість повторюються.


Новішими мелодіями для танцю *ровна* є мелодії з Балутянки та Рихвалду, які мають ритмічну структуру *краков'яка*. Тут зустрічаються двотактні фрази з такою будовою: восьма, чверть, восьма у першому такті та чотири восьмі – у другому такті / / , дві восьмі і чверть у першому такті та восьма, чверть, восьма у другому такті / / , чотири восьмі у першому такті та восьма і чверть – у другому такті / / , чотири восьмі у першому такті та дві чверті у

<sup>5</sup> Лемковске весіля. Весільны народны співанкы... – С. 25.



другому такті /  |  /. Як бачимо, синкопований ритм виступає в першому і другому такті мелодії.

Таких дві мелодії танцю *ровна*, з яких перша складається з 8 тактів, а друга з 16 тактів, мають каданси дві восьмі і чверть /  / та восьма, чверть і восьма /  /, а тональність – до-мажор.

Коли музична будова танцю *ровна* виявляє різні особливості, то хореографічна будова заснована на фігурі розірване коло з пар та основному оборотовому кроці. Цей крок має ритм чотири восьмі .

На першу восьму танцюрист опускає на землю зігнуту в коліні праву ногу, подану попередньо вперед та одночасно підносить, згинаючи в коліні, ліву ногу. На другу восьму випростовує праву ногу, підносить корпус та одночасно зігнутою лівою ногою закреслює половину обороту вправо. На третю восьму ставить на землю випростовану ліву ногу та одночасно підносить праву ногу. На четверту восьму виконується в повітрі половину обороту правою ногою вправо.

Під час виконання цього кроку хлопець держить дівчину правою рукою за її лівий бік, а лівою рукою за її праве плече. Дівчина держить хлопця правою рукою за його лівий бік, а ліву руку кладе на праве плече хлопця.

Танець *ровна* танцюють старіші віком лемки м'яко. У повільному темпі, приспівуючи відповідні пісні. У танці молоді менше або зовсім немає угинань у колінах, темп скоріший, а також не співаються пісні.

### Коломийка

Танець *коломийка* є старовинним і головним танцем усіх українців із західних областей України, в тому числі – лемків. Взаємозв'язки з танцями західних слов'ян зумовили, що танець *коломийку* серед лемків вже здавна заміняв танець *обертак* і через те *коломийка* не так часто виконувалась. В танці *коломийка* який танцюють лемки, зауважуються певні етапи розвитку.

Ритмічна і мелодична структура лемківських танцювальних мелодій та пісень *коломийка* вказує на їх старовинну і новішу будову. Будова *коломийки* зберігає всі основні елементи, які зустрічаються і в інших районах західних областей України. Крім лемківських мелодій *коломийки*, є також мелодії та пісні, які вживаються поза Лемківщиною та які походять з різних районів, де проживали лемки:

Коломия, Коломия та Коломийочка.

Таку емси жінку достау, яко фіялочка.

(Зап. від П'єхович С.– Рихвалд).

Коломия, Коломия, Коломия любка.

Таку емси жену достау, що не мала зубка.



Ци ви люди пошаліли, вона зуби мала,  
Цілу зиму січку їла, а сіль не лизала.

(Зап. від П'єхович С.– Рихвалд).

А ци я ся в лісі вродив, ци в зеленім гаю.  
Повідают же я хлопец, а я жінку маю.

(Зап. від П'єхович С.– Рихвалд).

Тераз см ся розскакала, тераз мі заграйте.  
Чорні-м бути потрепала, червені мі дайте.<sup>6</sup>

Ой, чие то веселенько? Пана молодого.–  
Вільно мені погуляти, што кому до того?<sup>7</sup>

Зотній собі яворика, буде добре клиня.  
Возмій собі сиротину, буде господиня.  
Не з кожного яворика буде добре клиня.  
Та й не з каждой сиротини буде господиня.<sup>8</sup>

Ей по горі, по долині студен вітер віє,  
Вшитки курки выздыхали, лем когутик піє.  
Запряжу я когутика і чубату курку,  
Та поїду в инши крайї по богату цурку.  
А совята-небожата по підлозі цуп-цуп,  
А совиска небожиска очисками: луп-луп.  
Ботай же тя, воронойко, с таким пишним танцем,  
Та як же я піду домів с поламаним пальцом?<sup>9</sup>

Їхав козак берегами капусту садити.  
Сіла на ни суха муха, казав ей забити.  
А с той мухи два кожухи, треті ногавиці,  
Што зостане от ногавец, будут рукавиці.

(Зап. від П'єхович С.– Рихвалд.)

А я тото дівча люблю, што біле як гуся,  
Оно мене поцілує, як лем притулюся.

<sup>6</sup> Бугера І. Українське весілля на Лемківщині. – Львів, 1936. – С. 59.

<sup>7</sup> Верхратский І. Про говор галицких Лемків: Зб. фільологічної секції НТШ. – Львів, 1902. – С. 281.

<sup>8</sup> Хиляк В. Свадебный звичай у Лемков // Литературный сборник издаваемый Галицко-русскою матецею. – Львов, 1871. – С. 26.

<sup>9</sup> Верхратский І. Про говор галицких Лемків... - С. 318-319.

Ой підеме меджи гори там де живот бойки,  
Там музика дрібно грас, скачут полегойки.  
(Зап. від П'єхович С.– Рихвалд).

У середу я родилася, тепер мені горе.  
Не піду я за старого, бо борода коле.  
Лем піду за молодого, шо му ростут вуса.  
Він на мене кине-мругне, а я засміюся.  
Хату мила, сіни мила та засьміялася,  
Щоби козак молоденький з неї не сьміявся.  
(Зап. від П'єхович С.– Рихвалд).

Ой пойду я в полонини, там где живот бойки,  
Та музика дрібно грає, скачут полегоньки.  
Ой пойду я меже гори, там где живот лемки,  
Там не мают чим світити, лем сидят в потемки.  
Ой ти лемку, ой ти лемку, ти поганська віра,  
Твоя жена в середоньку солонину їла.  
А ти бойку, ой ти бойку, твоя ищи горша,  
Твоя їла и в пятницю, а пятниця больша.

Кеби такі очата в крамах продавали,  
То і я би купила свому фраїрови.  
І ще бим му купила пішалку кленову,  
Жеби собі запіскав, як піде до дому.  
І ще бим му купила перстеник на палец,  
Жеби ся му міг'отав, як піде на танец.  
І ще бим му купила перечко на главу,  
Жеби собі потрісав, як піде до дому.  
Коло млина яворина, коло млина качка,  
Видам я ся, прото видам, хоц я не багацка.<sup>10</sup>  
Я козака не любила, а не моя душа.  
Я козака під перину, козак мі ся руша.  
(Зап. від Вовка І. М.– Довжиця).

Ішов козак дорогою, тримав в руці зброю.  
Надибав він дівчиноньку з чорною косою.  
(Зап. від Кота І. В.– Кам'янка).

Як я тоту коломийку поч'юю, поч'юю,  
Через тоту коломийку вдома не ноч'юю.

---

<sup>10</sup> Бугера І. Українське весілля на Лемківщині... - С. 54.

Гуцул, гуцул, гуцуленько, де-сти бойка діли?  
 Ішов бойко на воріхи та й го вовци з'їли.  
 А в суботу на роботу голова боліла,  
 А в неділю на музику добрі не злетіла.  
 (Зап. в с. Радошиці).

Попід гай, попід гай та попід засики.  
 Ходи рибко солодойка, пидем на музики.  
 Танцювали сватове вшитки новобранці.  
 Котра коса не клепана, не буде косити,  
 Котра дівка неробітна, не буде робити.  
 Треба косу поклепати та буде косила,  
 Треба дівку полюбити, то й буде робила.  
 (Зап. від Вовка І. М.– Довжиця).

Ой дівчино, дівчинонько, мала-с моя бути,  
 Дай же мені таке зілля, щоб тебе забути.  
 Ой маю я таке зілля коло перелазу,  
 Я ті сі дам раз напиту, забудеш відразу.  
 Забуду ті оден дурню, забуду, забуду.  
 Я з тобою на розмові ніколи не буду.  
 (Зап. від Вовка І. М.– Довжиця).


В новішій верстві пісень *коломийки*, подібно як на Гуцульщині, появляються ритмічні елементи козацької будови. Ці елементи, а також і інші особливості новішої структури зустрічаються не лише в піснях до танцю, але і в обрядових піснях.



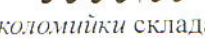

В старовинних мелодіях до танцю *коломийка*, які грається в скорому темпі, зустрічасмо повторення першого мотиву. Каданс на долішній домінанті /кварті/, невідвищена естіма, повторення третьої фрази мелодії, октавні скоки на початку мелодії, що характерне також для мелодій жителів гір, в тому числі і в гуцулів<sup>11</sup>. Мелодії новішої верстви мають дуже роздрібнені ритмічні вартості, причому вони в основному зберігають головну ритмічну будову танцю. Ці мелодії грають музиканти Дорошак С. Д. з Красної, Боляк Г. І з Балутянки і Кіт Г. В. з Кам'янки, що межує із Закарпатською областю України. Новіші особливості має мелодія і пісня до танцю *коломийка*, записана мною від П'ехович С. з Рихвалда. В цій пісні у другому такті першої її музичної фрази виступає стягнення до півноти /♩/.

Господарю наш, заріж мі баранка,  
 Тобі роги, мені ноги, господині яйка.

<sup>11</sup> Див. мелодії, які грав Гаран М.



В мелодії, яку я записав від Доляка Г. І., що грав її на кларнеті, виступає на початку першої, другої, третьої і шостої двотактної музичної фрази пауза на восьму. В мелодіях новішої групи зауважуються прийоми застосування синкопи у такті другої та четвертої фрази мелодії. Ця фраза має чотири восьмі у першому такті, а в другому такті восьму з пунктом, шістнадцяту і чверть /  /.

Двотактні музичні фрази мелодій мають чотири восьмі у двох тактах /  /. Ритм першого мотиву у мелодії *коломийки*, яку грав Гаран М. П. з Радошиць, є синкопований. Тут бачимо восьму, чверть і восьму у першому такті та чотири восьмі у другому такті /  /. Друга фраза мелодії складається у другому такті з двох чвертей /  /, або з двох восьмих і чверті /  /.

Мелодії танцю мають будову з 8, 16 і 24 тактів. Збільшення тактів повстало із повторення окремих частин мелодії. Мелодії танцю граються в тональностях соль-мажор, до-мажор, ля-мінор, мі-мінор, ре-мінор і ре-мажор.

У розвитку будови новіших мелодій *коломийка* на Лемківщині відіграли роль метрично-ритмічні елементи козацьких мелодій, які раніше появились у східних районах західних областей України. Зразком того є мелодія пісні “Козак коня напував, Дзюба воду брала”, яка переважає серед мелодій для танцю *коломийка* у західній Лемківщині (р-ни Горлицький, Ново-Сандецький). У східних та центральних районах Лемківщини грається переважно мелодія *коломийки* “А я тоє дівча люблю, що біле, як гуся”. Крім цих двох, найбільш поширених мелодій танцю, є і інші мелодії. Одна мелодія *коломийки*, яку грав Дорошак С. Д. з Красної, має ритмічні і мелодичні особливості, характерні для танцю *коломийка* з околиць Дрогобиччини, тобто з Бойківщини.

Хореографічна будова одночастинного танцю *коломийка* лемків виявляє дві групи: західну, в якій переважає структура замкнене коло і східну, де бачимо фігуру розірване коло з пар. Перший вид фігур характерний більш для старовинних будов, коли другий представляє новіші структурні елементи танцю *коломийка*. Від застосування відповідної фігури залежить і танцювання в колі, чи в парах.

Танець *коломийка*, побудований виключно на фігурі замкнене коло, зустрічається у переселенців-лемків з Рихвалду біля Горлиць. Тут, танцюристи, склавши руки один одному поза плечі, тримаються в т.зв. у гуцулів “в гребінця”, творять дві фігури, що є замкненим колом. Вони спочатку ідуть цілим колом вправо, а у другій фігурі – вліво. Перед поворотом вліво хлопці ударяють (“дупнуть”) сильно правою ногою об землю.

Будова танцю *коломийка* в Рихвалді має такий вигляд:

КВ /крутитися/ + КЗ /крутитися/.

Лемки з Балутянки спочатку творять фігуру розірване коло з пар. Вони, тримаючись як в обертовому кроці “полька”, крутяться вправо, йдучи по колу! Потім всі пари танцюристів творять фігуру замкнене коло, склавши руки поза плечі і



держачись в “гребінця”. Тоді виконують крок “крутитися” цілим колом вправо, а потім вліво. Обертювий крок *коломийки* танцюється в ритмі дві чверті / ♪ ♪ /.

На першу чверть танцюрист виконує на півпальцях поданої вперед правої ноги половину оберту вправо та одночасно закреслює лівою ногою половину оберту в цьому ж напрямі. На другу чверть танцюрист, опустивши на півпальці ліву ногу, виконує нею половину оберту вправо та одночасно переносить півкругом праву ногу вправо.

Цей крок виконується вліво лівою ногою.

Структура танцю *коломийка* з Балутянки така:

К /крутитися/ + К /крутитися/ + К /крутитися/.

Коли перша будова танцю *коломийка* з Рихвалду представляла використання однієї фігури, то будова танцю з Балутянки має застосовану давню фігуру замкнене коло і новішу фігуру розірване коло з пар, яке являється першою фігурою структури танцю.

Хореографічна будова танцю *коломийка* зі східних районів Лемківщини має за основу фігуру розірване коло з пар. У лемків з Радошиць зберігається два види двофігурних будов танцю *коломийка*. Давніший вид танцю представляє будова, складена з двох фігур, що є розірваним колом з пар. Тут танцюристи, посуваючись по колу, уставлені в парах один навпроти одного, тримаються за обі руки (пальці за пальці). Вони весь час притупують, тобто танцюють різні тропачки. В другій фігурі, що є також розірваним колом з пар, танцюристи змінюють держання. Хлопець держить дівчину, а дівчина хлопця за плече. Дівчина, звичайно, знаходиться з лівого боку хлопця. Танцюристи в парах обкручуються то вправо, то вліво, подібно як в танці *мадяр*, причому співають пісню “коломийку”.

Будова танцю *коломийка* з Радошиць має такий вигляд:

К /притупування/ + К /крутитися/.

У другій будові танцю *коломийка* в Радошицях змінюється держання танцюристів. Тут хлопець держить дівчину правою рукою за її лівий бік, а лівою рукою, поданою вліво, піддержує праву руку дівчини, яка свою ліву руку опирає на праве плече хлопця. В першій фігурі обох будов танцю *коломийка* в Радошицях виступають деякі козацькі елементи, а також елементи “польки” – (крок, держання).

У танці *коломийка* лемків з Тарнавки козацькі елементи зауважуються у другій фігурі, що є розірваним колом з пар. Тут танцюристи держаться як у танці *козачок*. Хлопець держить правою рукою дівчину за її правий бік, а дівчина держить хлопця лівою рукою за його лівий бік, причому обоє танцюристи в парі звернені в одному напрямі. У цій фігурі танцюристи танцюють оборотювий крок в ритмі дві чверті / ♪ ♪ /.

На першу чверть танцюрист виконує половину обороту вліво на поданий назад лівій нозі /на півпальцях/ та одночасно переносить півкругом вліво

піднесену ліву ногу. На другу чверть виконус половину обороту вліво на півпальцях правої ноги та одночасно переносить в повітрі півкругом ліву ногу вліво.

Ці рухи виконують одночасно одними ногами і хлопець і дівчина в парі.

Танцюристи танцюють у першій фігурі оборотовий коломийковий крок, причому вони держаться як в танці *полька*.

Структура *коломийки* лемків з Тарнавки така:

$K / \text{крутитися} / + K / \text{крутитися} /$ .

Лемки з Довжиці танцюють *коломийку*, держачись як в танці *полька*. Вони танцюють обертовий крок вправо у першій фігурі, а вліво – у другій фігурі танцю, що є розірваним колом з пар танцюристів.

Будова *коломийки* лемків з Довжиці має такий вигляд:

$K^3 / \text{крутитися} / + K^3 / \text{крутитися} /$

В будові танцю *коломийка* з Репеді, яку давніше танцювали хлопці і дівчата, а останньо самі дівчата, застосована два рази фігура розірване коло з пар. Як основний крок виконується тут обертовий крок *коломийки* вправо та вліво. У другій фігурі танцюристи, виконуючи основний крок танцю, танцюють ще крок черкати підковами, що є ідентичний з гуцульським танцювальним кроком “підківка” або “голубці щібати”.

Будова танцю в Репеді така:

$K / \text{крутитися} / + K / \text{крутитися, черкати підковами} /$ .

Структура танцю *коломийка*, яка є характерна для лемків з Кам’янки подібна до нових будов танцю *гурлика* на Гуцульщині. Через знищення фігури замкнене коло, в танці повстали різні структурні одиниці, як пари, три танцюристи, що творять структуру коло і коло з чотирьох чоловік. Всі танцюристи танцюють один обертовий крок “крутитися”. Його виконують, не згинаючись, держачи корпус прямо.

Будова танцю *коломийка* у лемків з Кам’янки має такий вигляд:

$K / \text{крутитися} /, K_3 / \text{крутитися} /, K_4 / \text{крутитися} /$ .

У розвитку танцю *коломийка*, виконуваного лемками, зауважуються не лише зміни у вигляді фігур, які складають будову танцю, а навіть зміни у способі виконання основного обертового кроку, який давніше танцювали з більш випростованим корпусом, а пізніше із легко зігненими в коліні ногами.








### *Лемківський танець*

*Лемківський танець* записаний під кінець XIX століття та поданий П. Бажанським<sup>12</sup> не має тут своєї назви, тому що записувач не звернув увагу на назву танцю, або записав його від такої людини, яка знала лемківські танці.


<sup>12</sup> Автор, очевидно, має на увазі збірник українського композитора Порфирія Бажанського “Русько-народні галицькі мелодії”, виданий 10-ма випусками в 1905-1912 роках у Львові і Перемишлі, в якому були вміщені мелодії лемківських пісень.— (Р.К.).




Мелодія танцю, а також хореографічні дані та прийоми сполучення окремих елементів музичної та хореографічної будови дають змогу відтворити забутий лемківський танець із групи новіших коломийкових танців.

Мелодія *лемківського танцю* має виразні ритмічні особливості коломийкової структури. Вона складена з 8 тактів. Першій частині мелодії відповідає її друга частина з кадансом дві чверті /  /, характерним для старовинних будов коломийкових мелодій. Мелодія танцю побудована з двох музичних фраз. Перша фраза заснована на чотирьох восьмих у двох тактах /  |  /, з яких перші стягнені до двох чвертей, отже представляє структуру дві чверті в першому такті і чотири восьмі у другому такті /  |  / . На це вказує ритмічна будова другої половини мелодії. Друга фраза має чотири восьмі у першому такті і дві чверті – у другому такті /  |  / . В мелодії танцю застосований також прийом роздрібнювання ритмічних вартостей – восьмих на шістнадцяті.

Ритмічні вартості мелодії, а також особливості їх наголошень вказують на застосування у музичній будові фрази з ритмічною структурою двох кроків з групи широко розповсюджених у лемківських танцях кроків-ходів та кроків з притупуванням.

Ходовий крок виконується у першому такті в ритмі дві чверті /  /.


На першу чверть танцюрист опускає на землю ліву ногу та одночасно подає вперед праву ногу. На другу чверть опускає на землю праву ногу та одночасно подає вперед ліву ногу.

Другий крок танцюють безпосередньо після першого кроку. Він належить до кроків з притупуванням та для нього характерний ритм чотири восьмі, з яких наголошеною є третя восьма /  /.

На першу восьму танцюрист опускає на землю ліву ногу, подану попередньо вперед та одночасно доносить за лівою ногою праву ногу. На другу восьму опускає праву ногу на землю та одночасно подає вперед ліву ногу. На третю восьму опускає ліву ногу, вдаряючи нею сильно об землю. На четверту восьму подає вперед праву ногу, щоб у другій фразі зачати нею виконання першого, а потім другого кроку.

Під час танцю хлопець держить дівчину правою рукою за її ліву руку. Танцюристи в парах, йдучи по колу, звернені в одному напрямі.

Танці коломийкової будови закінчуються, звичайно, обертовим кроком “коломийки”. В цьому танці цей крок характерний для другої його фігури, що є також як перша, розірваним колом з пар танцюристів.

Оборотовий крок танцю виконується в ритмі чотири восьмі /  /.

На першу восьму танцюрист опускає праву ногу на землю, на півпальці та одночасно переносить в повітрі ліву ногу півколом вправо. На третю восьму виконує половину обороту на півпальцях лівої ноги та закреслює в повітрі правою ногою половину обороту вправо.

Будова *лемківського танцю* має такий вигляд:

К /хід, тропачок/ + К /оборотовий/.



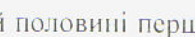
## НОВІШІ КОЛОМІЙКОВІ ТАНЦІ





З новіших коломийкових танців лемки танцюють двочастинний танець *верховина*, який створено у першій половині XIX ст.

### *Верховина*


Танець *верховина* є новішим танцем на Лемківщині. У Рихвалді танцювали його лемки з 1944 року продовж двох років під знану мелодію пісні “Верховино, світку ти наш”. Це двочастинний танець, перша частина якого виконується під повільний, а друга під скорий темп. *Верховину* танцюють хлопці та дівчата в парах.

Танець *верховина* зазнав у лемків змін, як в музичній, так і в хореографічній структурах. Перша частина танцю не виконується тут в ритмі 6/8 як в інших західних областях України, а в двомірному ритмі і в такті 4/4. Маршовий темп виконуваного в цій частині танцю кроку зумовив також відповідну будову мелодії.

В першій частині мелодії використані дві однотактні музичні фрази. Перша з них має ритм чверті, дві восьмі, чверть з пунктом і восьму / /. Друга фраза складається з чотирьох восьмих, чверті з пунктом і восьмою / /. Під час повторення першої частини мелодії замість половини і чверті виступає у другій фразі півнота / /. У другій половині першої фрази застосована чверть з пунктом, тобто синкопована нота, яка збільшує наголос, що має особливе значення в мелодіях маршового характеру.

Друга половина мелодії, що складається з 16 тактів, має ритмічну структуру *коломийки*, яка повторюється. У ній застосовані також дві музичні фрази. Перша складається з двох тактів та має в першому такті восьму, чверть і восьму, а в другому – чотири восьмі / /. Синкопований ритм у першій фразі представляє дальший розвиток основного, характерного тут мотиву чотири восьмі / /, який виступає у сьомій з черги фразі цієї мелодії. Друга фраза другої половини мелодії має восьму, чверть – у другому такті / /. І тут синкоповану ноту у першому такті заміщають основні чотири восьмі цього такту, причому другий такт замінюється двома чвертями / /, або чвертю і восьмою, що є характерною ознакою кадансу мелодії “коломийки”.


Мелодія *верховини*, яка у Рихвалді має чотири такти 4/4 і 16 тактів 2/4 та грається в тональності ре-мажор.

Хореографічна будова танцю *верховина* має застосовану фігуру розірване коло з пар у першій та у другій частині танцю. Тримання танцюристів в обох частинах танцю, а також кроки – різні. У першій частині танцю танцюристи в парі звернені в одному напрямі. Хлопець держить дівчину правою рукою за її ліву руку, причому дівчина в правій руці держить хустку. Танцюристи, йдучи по колу, виконують крок – хід. Цей крок танцюють в ритмі чотири чверті / /.



На першу чверть танцюрист опускає подану вперед праву ногу на землю та одночасно подає вперед ліву ногу. На другу чверть опускає ліву ногу та одночасно подає вперед праву ногу. На третю чверть опускає на землю праву ногу та подає вперед ліву ногу. На четверту чверть опускає ліву ногу та одночасно подає вперед праву ногу.

Під час виконання цього кроку дівчина, опускаючи на землю праву ногу, опускає одночасно вниз випрямлену праву руку, в якій держить хустку. Під час опускання на землю лівої ноги підносить вгору руку з хусткою. Танцюрист так само, виконуючи цей крок ритмічно до маршу, махає руками.

У другій частині танцю танцюристи, посуваючись по колу виконують обертовий крок *коломийки*. Цей крок танцюють в ритмі чотири восьмі /  /.

На першу восьму танцюрист опускає подану вперед праву ногу на землю та одночасно підносить ліву ногу. На другу восьму виконує на півпальцях правої ноги половину обороту вправо та одночасно закреслює в повітрі половину обороту лівою ногою вправо. На третю восьму опускає ліву ногу на землю та одночасно підносить праву ногу. На четверту восьму виконує половину обороту вправо на півпальцях лівої ноги та одночасно закреслює в повітрі половину оберту лівою ногою вправо.

Під час танцювання цього кроку танцюристи держаться як в танці *полька*.

Будова танцю *верховина*, який виконують переселенці-лемки з Рихвалду, має такий вигляд:

К /хід з вимахуванням хусткою/ + К /крутиться/

## ЛЕМКІВСЬКІ КОЗАЧКОВІ ТАНЦІ


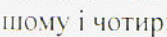


Лемки танцюють козачкові танці, яких є дві групи: старовинні та новіші. Одні з них загально поширені на Лемківщині, інші мають локальний характер.

### СТАРОВИННІ КОЗАЧКОВІ ТАНЦІ

Старовинними козачковими танцями у лемків є танець *козак*, *присіданий* і *танець колядників*. Деякі з цих танців збереглись через те, що їх виконувалось спільно з обрядом.

#### *Козак*

*Козак* танцюють лемки здавна. На це вказують конкретні дані, а також основна метрично-ритмічна будова головних елементів, що виявлена в старовинних народних піснях та мелодіях на Лемківщині. Танець *козак*, подібно як танець *коломийка*, виконувався у всіх районах, де жили лемки. І зараз танцюють його старіші за віком лемки, а головне на весіллях. Цей танець виконувався загально ще до 1914 р.

До сьогодні збереглося мало мелодій танцю *козак*. Вони виконуються в своєму темпі. Будову цих мелодій складає 16 або 12 тактів. Звичайно, повтореною є друга половина мелодії, а часом і перша половина цієї мелодії. Мелодія танцю, яку грав Кіт Г. В., має роздрібнені ритмічні вартості окремих нот. Характерні метрично-ритмічні особливості *козака* виявлені на закінченні першої та другої половини мелодії. В ряді мелодій лемківського *козака* зустрічаються синкоповані ритми. У згаданій мелодії *козака* застосовані двотактові музичні фрази. В першому мотиві однієї фрази є вісім шістнадцятих, а в другому мотиві – чотири восьмі /  /, що відповідає основному ритмові чотири восьмі в першому і чотири восьмі у другому тактах /  / . Другою фразою є фраза з чотирьох восьмих в першому такті та двох восьмих і чверті – у другому такті /  / . Тут наголошеною є друга чверть. Через стягнення двох восьмих в чверть повстають фрази із чотирьох восьмих в першому такті і двох чвертей у другому такті. /  / , причому друга чверть зберігає сильний наголос. Мелодія танцю *козак*, яку грав Кіт Г. В., має тональність ля-мажор.

Метрично-ритмічні особливості *козака* виступають самі в усій будові мелодії, чи в пісні, яку співають до танцю або вони є переміщені новішими ритмами, які характерні для танцю *козак*. Особливості *козака* виступають у першій частині куплету пісні, яку співали під час танцю:

Голя, голя, голя, гоц!  
 Хоцби грали ноч, –  
 Хоцби грали ціле житя,  
 Гуляй, гуляй, мос дьітя.<sup>13</sup>

А ти, циган, добре грай,  
 На ножки ся припатрай.  
 Буде добра вечера,  
 Чорна кура печена.<sup>14</sup>

В нашім дворі рокита,  
 Чорно-біло преквітат,  
 Ходят хлопці коло ней,  
 І торгают квітки з ней.<sup>15</sup>

Гнеска риж, завтра риж,  
 Такий чловек та як книш:  
 Гнеска крупи, завтра крупи,  
 Такий чловек та як глупий.<sup>16</sup>

Такий ся мі залицяв,  
 Што ногавиц пожичав.  
 Ногавиці не его,  
 Не піду я за него.<sup>17</sup>

Ой, гуся гось, гуся гось!  
 Таке собі дівча вось,  
 Жеби добре робило.  
 Палюночки не пило.<sup>18</sup>

Мала баба русіна, русіна,  
 Сховала го до сіна, до сіна.  
 А як зачав плакати, плакати,  
 Мусіла го достати, достати.

(Зап. від П'єхович С. С. – Рихвалд).

<sup>13</sup> Верхратський І. Про говор галицьких Лемків... - С. 268.

<sup>14</sup> Бугера І. Українське весілля на Лемківщині... - С. 30.

<sup>15</sup> Там само. – С. 31.

<sup>16</sup> Там само. – С. 38.

<sup>17</sup> Там само. – С. 30.

<sup>18</sup> Там само. – С. 16.

Труци, труци телята,  
Где идете, дівчата.  
Меже гори, потоки,  
Там ест трава по боки.

Який-такий шубравец  
Бере мене на танец  
Под же, дівче, под же под,  
Як виросну, буду хлоп.

Не пойду я на танец  
Эй мня болит палец.  
Треба палец завити,  
А на танец ходити.

Ой ти, Янчик, чий же ти,  
Под же зо мною гуляти.  
Не звідуйся, чия я,  
Будеш гуляв, буду я.

А я така, як і мац,  
Чорні очка мусім мац.  
Як бим чорні не мала,  
На кого-м ся подала.

Ой не вір мі, не вір мі,  
Бо я хлопец вандрівний.  
Повандрую гев і там,  
Де поверну, дівча мам.

А я такий сьміглавец,  
Беру дівку на танец.  
Под же, дівко, под же под.  
Як виросту, буду хлоп.

Я паробок вугельский,  
Мам калапок мадярский.  
За калапком – трепітка,  
Што ми дала фраїрка!



А ти, Янчик, лучку кось,  
Лем ми травку не зволоч,  
Бо то травка шовкова,  
А я дзевка попова.

Ой ти, Янчик, чий же ты,  
Под же зо мною гуляти.  
Не звідуйся чия я,  
Будеш гуляв, буду я.

Іще-м собі не підскочив,  
Юш мі ручку давала.  
Іще ся мя запитала,  
Чи ту буду до рана.<sup>19</sup>

Ці особливості бачимо в другій половині куплету мелодії та пісні *козака*:

А ти старий бику, бику,  
Пусти мене на музику!  
А коли я старий бик,  
Сиди дома без музик.

А ти старий калабаю!  
Пусти мене, най гуляю!  
А коли я калабай,  
Сиди дома, не гуляй!<sup>20</sup>

Елементи *козака* характерні для другого і четвертого рядка пісні, записаної від Кота Г. В. з Кам'янки:

Бив ем хлопец, бив і будзем,  
Штирі копкі сяна мам.  
Єще я суй і подскочем,  
Хоч куска хлеба не мам.

Лемки танцюють *козака*, якого хореографічна будова має одну або дві фігури. Будова танцю *козак* лемків з Балутянки складається з однієї фігури, яка збагачена елементами, характерними також і для російських народних танців. Тут танцюють *козака* самі хлопці або хлопці разом з дівчатами. Вони творять фігуру розірване коло з пар, причому танцюристи в парах не тримаються. В центрі кола танцює, звичайно, один хлопець. Чоловіки, склавши руки на бедра ("тримаючись за підбоки"), танцюють крок прибивання або тропачок, а також

<sup>19</sup> Бугера І. Українське весілля на Лемківщині... – С. 30.

<sup>20</sup> Там само. – С. 30.

присядку, причому б'ють руками об холяви чобіт та плещуть в долоні. Дівчата легко притупують, виконуючи тропачки і танцюють більш здержано, без такої бравури як хлопці.

Будова танцю *козак* лемків з Балутянки має такий вигляд:

Кч /тропачки, тропачки, присядка/.

Хореографічна будова танцю *козак* з Довжиці дещо вирізняється від попередньої. Тут будову складає дві фігури, що є розірваним колом з пар. Танцюристи в парах держаться за праву руку або зовсім не держаться, а хлопець танцює за дівчиною. Вони танцюють в першій фігурі крок, заснований на притупуванні, який називають *козак*. Цей крок під назвою "тропіт" виконується на Гуцульщині. В центрі кола танцює, звичайно, одна пара танцюристів. У другій фігурі танцю танцюристи змінюють держання в парах. Хлопець держить піднесеною правою рукою праву руку дівчини, над її головою, а лівою рукою піддержує ліву руку дівчини на висоті грудей, причому обоє танцюристів ідуть звернені в одному напрямі. Вони танцюють крок "крутитися", тобто обертовий. Це вказує, що, крім кроків з притупуваннями, в будові танцю *козак* виконувались також обертові кроки, яких різні види зустрічається в різних інших лемківських танцях.

Будова танцю *козак* з Довжиці має такий вигляд:

Кп /козак/ + Кп /обертовий/.

### Присіданий

Лемки, переселенці з повітів Сяницького (с. Одрехова, Радошиці), Горлицького (с. Радошиці) та Ліського (с. Лупків, Довжиця) танцюють старовинний чоловічий танець *присіданий*, який в Радошицях називають *присіданок*. Звичайно, перед виконанням цього танцю танцюється танець *полька*.

Танець *присіданий* виконується лемками зараз під мелодію *гопака*, яка має тут свої особливості. Вона, заграпа Дорошаком С. Д. з Радошиць, складається з 14 тактів 2/4 і грається в скорому темпі. Коли в інших районах України мелодія *гопака* має 16 тактів, то у лемківському танці *присіданий* не повторюється друга двотактна музична фраза. Мелодія має такі ж самі фрази, що і мелодія *гопака*. Специфічною рисою цієї мелодії є те, що вона має синкопований ритм у першому мотиві другої і третьої фрази. Роздрібнений ритм характерний особливо для другої половини фрази, хоча рідко /у двох випадках/ виступає і в першому такті фрази. Це має своє обґрунтування у виконанні кроку "присядка", якого ритмічні вартості першого такту є нероздрібнені, а складаються з двох чвертей. Мелодія грається в тональності ре-мажор.





Хореографічна будова танцю *присіданий* заснована виключно на фігурі розі-  
рване коло з окремих танцюристів, які йдуть один за одним по колу, виконуючи  
ввесь час лише один крок “присядку”. Танцюючи цей крок, танцюристи глибоко  
/низько/ присідають на пальцях обох ніг, викидуючи вперед за кожним присі-  
данням раз праву, а потім раз ліву ноги. Танець *присіданий* виконується дуже  
коротко тому, що він вимагає великої затрати енергії. Під час танцю танцюристи  
не держаться.


Застосування в будові танцю як основного кроку *присядки*, а також те, що  
цей танець виконується чоловіками з дуже давна, дозволяє вважати у танці  
*присіданий* залишки старовинного козацького танцю *гайдак*, про виконання  
якого в XVI-XIX ст.ст. на західних землях України є конкретні дані. Відновлен-  
ня старовинного танцю *гайдак* за допомогою новішої мелодії *гонака*, яка так  
само як і мелодія *гайдака* має козацьку ритмічну будову, належить до явищ, які  
зустрічаємо в танцях *козак* і *козачок* на Лемківщині, а також в новішій будові  
танцю *козак* на Гуцульщині. Старовинна мелодія танцю *гайдак* не збереглася  
зараз у лемків.

### Танець колядників

*Танець колядників* танцювали переселенці-лемки з Андріївки та з Чистогорба,  
тобто з південних околиць Сяніччини. Цей танець має козацьку будову та вико-  
нується разом зі співом та музикою.

Мелодія танцю складена з чотирьох тактів 2/4. Вона має дві однаково-ритмічні  
двотактні фрази. У першому такті фрази є чотири восьмі, а у другому – дві восьмі  
і чверть /  |  /. Мелодія має тональність ля-мінор і грається в скорому  
темпі. Танцюристи, виконуючи танець, співають пісню:

Госа, хлопці, до ряду,  
Пропієме коляду!  
Жена дома з дзєцямі,  
А я пію з хлопцямі.<sup>21</sup>

Хореографічна будова *танцю колядників* має одну фігуру – розірваний ряд та  
один крок. Танцюристи-хлопці стають, не тримаючись, один біля одного в ряд та  
звернені в одному напрямі, йдуть разом вперед, а потім назад. Вони танцюють крок  
в ритмі чотири восьмі /  / .

На першу восьму танцюрист опускає на землю праву ногу, подану попередньо  
вперед та одночасно подає за нею ліву ногу. На другу восьму опускає ліву ногу  
на землю та одночасно подає вперед праву ногу. На третю восьму ударяє сильно  
правою ногою об землю. На четверту – подає вперед ліву ногу.

<sup>21</sup> Колесса Ф. Народні пісні з галицької Лемківщини... – С. 302. - №119.

У другому такті виконується цей сам крок, починаючи з лівої ноги. Цей крок танцюють, починаючи то з правої, то з лівої ноги, причому танцюристи посуваються вперед, а потім – назад. Так декілька разів.

*Танець колядників* виконувався раніше у кожній хаті, де колядники складали новорічні побажання. В ньому належить бачивати старовинний танець *пляс*, який на Гуцульщині залишився ще з часів Київської Русі. В *танці колядників* збереглася ця сама фігура з метричними особливостями від *танцю колядників* гуцулів. Як в *плясі*, так і в танці лемків зберігається воєнний характер. Лемки в “танці колядників” не вживають топірців і танцюють його під мелодію, яка має ритмічні особливості козачкових танців.

## НОВІШІ КОЗАЧКОВІ ТАНЦІ

Лемки танцюють “новіші козачкові танці”: *козачок*, *гопак*, *медведок*, які належать до свосерідних лемківських танців.

### *Козачок*

Танець *козачок*, подібно як танець *козак* танцювали лемки у XVIII ст. Про це вказують обряди, в яких зустрічаються пісні з ритмічною будовою і *козака*, і *козачка*<sup>22</sup>. Через заснування серед лемків багато танців іншої структури, назва танцю *козачок*, у багатьох випадках, замінюється назвою танцю *козак*. Застосування ряду нових танців причинилося до того, що танці *козак* та *козачок* не виконувались лемками так часто як давніше. Подібно як на Гуцульщині, лемки танцюють танець *козачок* з часів Першої світової війни. Але цей танець виконується тут також і під мелодію *гопака*. Під час танцю співають танцюристи пісні:

Мамусь моя, ховай же мя,  
За старого не дай же мя.  
Бо в старого сива брода,  
А я дівча як ягода.<sup>23</sup>

Мамусь моя старенькая,  
Не дай же мя за гультая –  
Ой бо гультая в корчмі пие,  
Приде домів жену бие.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Див. Собітка, весілля.

<sup>23</sup> Верхратский І. Про говор галицьких Лемків... - С. 243.

<sup>24</sup> Там само. – С. 232.



Гоя, гоя, душо моя,  
Реч мі слово, буду твоя. –  
Реч мі слово і словечко,  
Буду твоям фраіречком.<sup>25</sup>

Покаль біла молодиця,  
Цьіловали хлопці лица –  
Тераз же єм стара баба,  
Не цьілюют, хоцби-м рада!<sup>26</sup>

Касю, Касю, біла ружа,  
Не тра было тобі мужа.  
Ані мужа, ні фраіра,  
Било ходзіц як леляя.<sup>27</sup>

Чом пан дружба коня нема,  
Бо си осьідлати не зна.  
Осьідлайте дьівки кога.  
Най си на ни сьідат с плота.<sup>28</sup>

Вершком іду, коня веду,  
Долинечком волки жену. –  
Хто би не маў, даў би-м му два,  
Бо ми з нима велька біда.<sup>29</sup>

Як ви хлопці танцюєте,  
Кед палюнку не пиете?  
Напийте ся палюнечки,  
Та танцюйте полегоцьки.<sup>30</sup>

Боже, Боже, нич не маме,  
Лем на себе позираме.  
Льіпше наши два позори,  
Ньіж дачийі штирі воли.<sup>31</sup>

<sup>25</sup> Верхратский І. Про говор галицьких Лемків... – С. 264.

<sup>26</sup> Там само. – С. 279.

<sup>27</sup> Там само. – С. 279.

<sup>28</sup> Там само. – С. 281.

<sup>29</sup> Там само. – С. 282.

<sup>30</sup> Там само. – С. 301.

<sup>31</sup> Там само. – С. 261.

Фраіречко стародавна!  
Любиў ём ты не до давна.  
Тераз мі ты іншый бере,  
Стрiла ёму до мацери!<sup>32</sup>

Фраіречко теперiшня,  
Скажи мены, ці любиш ня?  
Якби я ты не любила,  
Тоби-м на ты не патрила.<sup>33</sup>

Ганцю, Ганцю, не зумирай!  
Бо би я ся поневiряў.  
А як умреш, одкаж дашто,  
Жеби я маў пити за што.<sup>34</sup>

Голя, голя, голя гоц!  
Хоцби грали ноч.  
Хоцби грали цыле жiтця,  
Гуляй, гуляй, мос дыця.<sup>35</sup>

Як я iхав през тот хотар.  
Вiзок ся мi розторкотав.  
Збирай, мила, колесечка,  
Будеш моя фраіречка.<sup>36</sup>

Не било то, хто г вони,  
Били ябка на яблони,  
Били ябка i ябчата,  
Били дiвки i дiвчата.  
Єдна менча, друга вскша,  
Моя мила найшумейша.  
Не било то як то г вони,  
Били ябка на яблони.  
Били вельки, били мали,  
Бо милицкi дiвки старi.<sup>37</sup>

---

<sup>32</sup> Верхратский І. Про говор галицьких Лемків... – С. 268.

<sup>33</sup> Там само. – С. 268-269.

<sup>34</sup> Там само. – С. 269.

<sup>35</sup> Там само. – С. 268.

<sup>36</sup> Бугера І. Українське весілля на Лемківщині... - С. 30.

<sup>37</sup> Там само. – С. 47.

Боже, Боже, що ся стало,  
На яблони яблук мало:  
Ци не било, ци упали,  
Ци ї хлопци обікрали.  
Били, били сладкі, квасни,  
Обірвали хлопци красни  
(Зап. від Когана І.– Рихвалд).

Боже, Боже, що такого,  
Што не винно миленького?  
Ци не вода примулила (2),  
Ци го інша полюбила?  
(Зап. від Кішак І. І.– Рихвалд).

Чом ви, свашки, не съпівате?  
Ці ви зуби рідки мате?  
Треба глини намісити,  
Свашкам зуби нальїпити.<sup>38</sup>

И сам не знам, по што иду,  
Чи по жену, чи по біду.  
Кедь по жену, оженюся,  
Кедь по біду, забіюся.<sup>39</sup>

Повідал мі єден хлопец,  
Же я не знам хліба напец.  
Я ся на то позлостила,  
На хліб єм сой подчинила.  
В понеділок зачинила,  
А в вівторок загустила.  
А в середу сопавала,  
А в четвері єм посаджала.  
А в п'ятницю зобертала,  
А в суботу свинимала.  
А в неділю закроила,  
И милого погостила.  
Такий ся ми хлібец удал,  
Попод скору котик гудал.

---

<sup>38</sup> Верхратский І. Про говор галицьких Лемків... – С. 281.






<sup>39</sup> Хил'як В. Свадебный звичай у Лемков... – С. 12-13.

Ище хвост сой закачурил,  
А скори ся не дотулил.  
Так мя мой милий подхвалил  
Же ся такий хліб ударил.

Там на горі на горбочку  
Молотили хлопці гречку.  
Ани гречки, ни полови (2)  
Лем дівчата – чорноброви.

А мой мілий з льіса іде,  
Мальоване древко везе.  
Пискат собі на листочку,  
Же ма шумну фраіречку.<sup>40</sup>

Мелодії *козачка*, зберігаючи основну будову, виявляють деякі лемківські особливості, а саме: видовження ритмічних вартостей в мотивах (нота перша, кінцева, середня, передостання), застосування синкоп, повторення перших мотивів, вставляння окремих тактів у фразах, а також додавання окремих слів у пісні, а в зв'язку з тим і “музичної” ілюстрації.

Мелодія пісні, яку співала П'єхович С. Й. з Рихвалду, має 8 тактів і каданс дві восьмі та чверть /  /. Вона збудована із двох основних двотактних музичних фраз, що мають свої ритмічні особливості. Перша фраза має чотири восьмі у першому і другому тактах /  |  /, а друга фраза – чотири восьмі у першому такті та дві восьмі і чверть у другому такті /  |  /. Мелодія грається в тональності соль-мажор та співається у скорому темпі.

У Рихвалді *козачка* танцюють, звичайно, два хлопці, тримаючись за праву руку. Давніше *козачка* танцювало більше хлопців. Рідко виконують цей танець хлопці і дівчата. Хореографічною структурою для танцю *козачок* є розірване коло з пар танцюристів, які танцюють тропачки, присядку.

Будова танцю *козачок* у лемків з Рихвалду має такий вигляд:




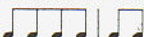


К /тропіток, присядка/.

### Гонак

Танець *гонак* танцюють лемки частіше з часу Першої світової війни, хоча він виконувався на Лемківщині і перед тим. Мелодія танцю *гонак* заміняла в останніх роках мелодії танців *козачок* та *присіданий*, а навіть мелодії танцю *козак*. Танець виконується під одну, загальнопоширену в Україні мелодію *гонака*.

<sup>40</sup> Верхратский І. Про говор галицьких Лемків... - С. 275.



Мелодія танцю має різний об'єм: 14, 18, 24 такти. Такі різниці в будові мелодії зумовлені поширенням її окремих частин з 6 тактів до 8 тактів, чи залишенням третьої частини мелодії. В усіх мелодіях виступають різного виду синкопи, роздрібнення, а також стягнення ритмічних одиниць. З двотактних музичних фраз характерною є фраза з двох чвертей в першому такті і чотирьох восьмих – у другому такті / /. Другою з ряду є фраза з чотирьох восьмих в обох тактах / , перша частина якої має в мелодії Дорошак С. Д. синкопування / /. Дальшу фразу складають чотири восьмі в першому такті і дві восьмі та чверть у другому такті / /. В мелодії бачимо також фразу з двох восьмих і чверті у двох тактах / /. Ритмічні особливості фраз, а також окремих мотивів зв'язані своєю будовою зі структурою кроків. Кадансом мелодії є дві восьмі і чверть, або рівновартні їм роздрібнені ноти / /. Мелодії танцю *гопак* граються в тональностях ля-мажор і ре-мажор.

Хореографічна будова танцю *гопак* заснована на фігурі розірване коло з пар танцюристів, а також на танцюванні одного хлопця, що зауважується у переселенців лемків з Радошиць. В танці виконуються різні кроки як тропачки, присядки, а останньо – і більше кроків, які вивчила художня самодіяльність

### *Медведок*

Танець *медведок* танцювали лемки – переселенці з Кам'янки та поближких її сіл у південній Сяноччині. Цей танець називали також *бойцятівська* і це вказувало, що він занесений від бойків. Цю відомість я одержав від 92-річної Завійської з Кам'янки. Танець *медведок* є сольним, чоловічим двочастинним танцем, перша частина якого виконується у мірно-скорому темпі, а друга – у скорому темпі. Для першої частини є характерний ритм 4/4, а для другої 2/4. Рухи танцюриста представляють танець *медведя*, якому під час танцю приспівують пісню:

Медведку, дай лабку,

Підемо по бабку.

Баба, кельня ся напила,

Взела чепец загубила.

(Зап. від Завійської – Кам'янка).

Медведку, дай лабку,

Підемо по бабку.

Взяла бабка ся напила,

Тай собі чепец стратила.

(Зап. від Кота Г. В. – Кам'янка).

Танцювання цього танцю вказує також народна пісня, давніше записана і надрукована:

Медведю, дай лабу,  
Бо підемо, бо підемо по бабу;  
Баба ся опила.  
Та й медведя забила.<sup>41</sup>

Мелодія танцю має спочатку два такти 4/4, в яких є, звичайно, сильно наголошеною перша і третя чверть, яка має синкопований ритм. У другій частині мелодії є чотири такти. Тут під скорий темп грається в ритмі 2/4 мелодія, якої перша восьма в такті є сильно наголошеною. Тональність мелодії ре-мажор.

Хореографічна будова танцю складається з двох частин. Танцюрист, починаючи танець, стає в центрі площі та підносить руки вгору. Потім падає на руки й ноги та підскакує на двох ногах і двох руках, потім на двох ногах і одній руці, а далі на двох руках та одній нозі, причому ніби для подачі, підносить праву руку. Ці всі рухи виконуються в першій частині.

В другій частині танцю танцюрист стає на ноги і танцює тільки на ногах. Він підскакує і плече в долоні до ритму мелодії.

Танець *медведок* є сольним, пописовим танцем. Його будова не виключає індивідуальної інтерпретації та додатків танцюриста.

---

<sup>41</sup> Бугера І. Українське весілля на Лемківщині... – С. 43.

## ЛЕМКІВСЬКІ ТАНЦІ ІНШОЇ СТРУКТУРИ




Лемківські танці іншої структури діляться на групи, в яких представлені танці у парному ритмі (2/4), у непарному ритмі (3/4), у мішаному ритмі (3/4 + 2/4), а також хороводні танці. Це переважно старовинні народні танці, створені лемками дуже давно і зберігаються ними впродовж століть.

### ТАНЦІ З ПАРНИМ РИТМОМ

До танців з парним ритмом належать *карічка* і *дурак*. Коли перший танець має деякі елементи хороводних танців, то другий танець належить до жартівливих танців та зустрічається в інших районах України.


#### *Карічка*

Танець *карічка* танцюють переселенці – лемки з південно-східних околиць Сянницького району (сс. Радошиці, Лупків, Підгора, Дубенське, Воля Мигова, Чистогорб, Команча, Довжиця). Назва *карічка* означає коло, яке творять танцюристи, – хлопці і дівчата. Частіше цей танець танцюють самі дівчата. На Закарпатті він виконується теж дівчатами, але як веснянка. *Карічку* танцювали в Радошицях до 1914 р. Зараз її танцюють лемки-переселенці, які проживають в Самбірському районі.

Мелодія танцю має 16 тактів і грається в повільному темпі і такті 2/4. Вона побудована з використанням однієї двотактної музичної фрази, що має однакову ритмічну будову чотири восьмі у першому такті і дві чверті – у другому такті /  /  /. Часом перша восьма фрази буває синкопована. Застосування весь час однієї фрази, а також хороводний характер танцю вказують не лише на старовинність мелодії і танцю. Мелодія має каданс чверть ноти і восьму /  /, подібно як мелодії коломийкової структури. Танець виконується при одночасному співанні пісень.

Хореографічна будова танцю *карічка* заснована на одній фігурі, що є замкненим колом, та на одному головному кроці танцю. Зустрічаємо в танці два способи держання танцюристів в колі. В Лупкові танцюристи, звернені до центру кола, держаться за руки. Вони творять фігуру “кошичок”, яка створена з двох замкнених кіл – жіночого і чоловічого. Чоловіки, зблизившись до жінок, перекладають руки через їх голови. Тоді повстає одне коло, в якому танцюристи мають перед собою схрещені руки.




Танцюристи, створивши таку фігуру, танцюють головний крок танцю *карічка* в ритмі чотири восьмі у двох тактах /  /.

На першу восьму танцюрист опускає на землю подану вліво ліву ногу та одночасно подає за нею праву ногу. На другу восьму опускає праву ногу та одночасно подає вліво ліву ногу. На третю восьму опускає на землю ліву ногу та одночасно подає вліво праву ногу. На четверту восьму опускає на землю праву ногу та подає вліво ліву ногу. На першу восьму другого такту опускає на землю ліву ногу. На другу восьму подає ліву ногу до правої ноги вправо. На третю восьму опускає на землю ліву ногу. На четверту восьму подає ліву ногу вліво.

Будова танцю *карічка* у переселенців з Лупкова має одну фігуру:

К<sup>ошик</sup>/карічка/.

Танець *карічка*, що його танцюють лемки з Радошиць, має поширену структуру з двох фігур. Тут застосовано інакше держання танцюристів. Танцюрист держить лівою рукою свого лівого сусіда за його правий бік. В першій фігурі танцюристи виконують описаний основний крок танцю *карічка*, йдучи вліво по колу. У другій фігурі танцюристи, держачись як попередньо, крутяться вліво цілим колом, виконуючи крок, званий на Гуцульщині “крутитися”. Цей крок танцюють в ритмі дві чверті /  /.

На першу чверть танцюрист опускає на землю подану вліво вбік ліву ногу та одночасно переносить перед нею, подану вліво, праву ногу. На другу чверть опускає на землю праву ногу та одночасно подає вліво ліву ногу.

Танцюристи танцюють цей крок, йдучи вліво. Потім вони задержуються та вдаряють раз сильно лівою ногою об землю – на першу чверть такту, а на другу чверть подають праву ногу вправо, щоб в дальшому такті започаткувати виконання цього кроку вправо.

Будова танцю *карічка* у лемків з Радошиць має такий вигляд:

К/карічка/ + К/крутитися/.

Аналогія, яку знаходимо між деякими елементами головного кроку гуцульського танцю *півторак*, вказує на певну спільну основу цих танців.

## Дупак

Чоловічий танець *дупак* танцюють лемки зі всієї Лемківщини. Так його називають переселенці з південно-східної Сяноччини (сс. Довжиця, Репедь, Кальниця, Кам'янка, Радошиці), а на решті Лемківщині цей танець має назву *жидок*, у Рихвалді – *жидик*. Назва танцю *дупак* походить від неправильних поклонів танцюристів, тобто їх плечам, а не один одному, як це повинно виконуватись. Друга назва *жидок* засвоєна зі слів пісні, яку танцюристи співають під час танцю.

Ішли жидки з Лапанего,  
 Несли жидки смаркатего.  
 Жид се сьм'ял.  
 Жид се в...

(Зап. від Чеберанчика С. С.– Рихвалд).










Слова пісні, записані від Вовка І. М. з Довжиці, інші, хоч ця пісня співається під загальнознану танцювальну мелодію. Ця пісня повторюється тут у першій та у другій частинах:


А я за ньоў до пшениці,  
 А я за ньоў до жита.  
 А я мислив, шо то пані,  
 А то шельма кубіта.  
 Будь Ганьоў, будь паньо,  
 Кінь не б'є, він жарте.

Танець *дупак* вважається жартівливим танцем. На це вказують останні слова пісні. Він зустрічається в усіх західних областях України під назвою *клин* – у подолян, як *nin* – у гуцулів, *циган* – на Львівщині, *ср...ун* – у південній Волині, *жид* – в околиці Перемишля та у бойків.

Танець *дупак* являється двочастинним танцем. Він заснований у першій частині на козацькій музичній та хореографічній будові. Друга частина танцю має свою окрему будову (фермати, поклони).

Танець виконується під одну загально поширену мелодію, а також під її варіант, який зустрічається в Одреховій. Мелодія танцю в Довжиці, подібно як мелодія цього танцю з Орихівців з-під Перемишля, має повторену першу частину. Вона складає 8 тактів. Так само повторюється друга частина мелодії з Репеди, яка має 8 тактів, замість чотири такти, які зустрічаємо у цій мелодії із Рихвалду.

Для першої частини мелодії характерні дві музичні, двотактні фрази, побудовані із чотирьох восьмих у першому і другому тактах /  |  /. Лише в мелодії з Довжиці друга її фраза має у другому такті дві восьмі і чверть /  |  /. Дещо змінену ритмічну будову має музична фраза, характерна для першої частини мелодії і танцю з Одрехової. Тут у першому такті застосований синкопований ритм, а саме: восьма, чверть і восьма /  |  /. Друга частина мелодії має всюди однакову двотактну музичну фразу з двох чвертей в одному такті та півноти – у другому такті /  |  /. Такі дві фрази повторюються в Довжиці і Репеді. Цей танець танцюють лемки у скорому темпі, а у Рихвалді у мірно-скорому темпі. Мелодія має за каданс півноту /  /, а грається переважно в тональності ре-мажор, лише в Одреховій її тональність соль-мінор.

Хореографічна структура танцю *дупак* має у першій та другій частинах фігуру розірване коло з пар. У першій частині танцю танцюристи всюди виконують крок "тропачка" з притупуванням. Цей крок танцюють в ритмі чотири восьмі /  /.



На першу восьму танцюрист опускає на землю подану вперед ліву ногу та одночасно переносить за неї праву ногу. На другу восьму опускає праву ногу, прибиває нею сильно об землю та одночасно подає вперед ліву ногу. На третю восьму опускає ліву ногу, вдаряючи нею сильно об землю та одночасно подає вперед праву ногу, щоб у другому такті виконувати цей крок, починаючи з правої ноги.

Лемки в Довжиці танцюють в першій частині танцю в парах, звернені один до одного. Вони танцюють описаний вище крок, який там називають “козачком”. В другій частині танцю танцюристи задержуються на місцях і, звернені до себе, кланяються собі взаємно. Потім вони обертаються і кланяються своїм сусідам.

Будова танцю *дурак*, який танцюють переселенці – лемки з Довжиці, має такий вигляд:

К /козачок/ + К /поклони/.

У Рихвалді танцюристи, тримаючись за руки, творять замкнене коло. Вони танцюють в першій частині описаний крок, посуваючись по колу. В другій частині танцю танцюючі розривають коло і кланяються до центру кола, а потім, обернувшись, виконують поклін на зовні кола.

Будова танцю лемків з Рихвалду така:

К /козачок/ + К /поклони/.

Описане танцювання повторюється кілька разів по черзі. Танець *дурак* виконували в Довжиці до 1920 року. Цей танець не виконують через невідповідні слова в пісні, яку співають до танцю, а також через невідповідні рухи танцюристів, а саме: через невдалі поклони плечима товаришів-танцюристів, що порушує гідність людини.

Мелодія танцю має ряд мелодичних особливостей, однакових з такими ж особливостями української народної пісні. “Ой, у полі черемшина, з неї цвіт приупав”, яка являлась жовнярською піснею. Новіший зміст пісні, а тим самим і танець вказує на новіше його походження. Він повстав не раніше, як на початку ХІХ століття і з цього часу виконується лемками.

## ТАНЦІ З НЕПАРНИМ РИТМОМ

До групи танців з непарним ритмом належать танці: *обертак*, *потряска* і *круглий*. Вони всі виконуються часто, переважно під час весілля а також – під час забав.

### *Обертак*

*Обертак* – один зі старовинних лемківських народних танців. Про давнє побутування цього танцю серед лемків свідчить те, що він згадується у весільних обрядових піснях лемків. Він виконується перший у весільних обрядах. Ним зачинають два малі хлопці весілля та його танцюють після пригощання на весіллі.



Присутні на весіллі запрошують музикантів грати танець *обертак*, який танцюють в колі, йдучи по його обводі:

Заграйте нам гудачкове,  
Гей до кола, до кола,  
Ей, най собі виведеме,  
Молодята з-за стола.

Тоді співають весільні гості, викликаючи по черзі до танцю молодого та дружбаів:

А вийдь же ти, пане млодий, з-за стола,  
Обернися з паньом млодом докола.  
А вийдь же ти, дружбо старший, з-за стола,  
Обернися з дружком старшом докола.  
А вийдь же ти, дружбо млодший, з-за стола,  
Обернися з дружком млодшом докола.

Танець *обертак* дуже популярний і поширений серед усіх лемків. Крім назви *обертак*, яка виступає майже по всій Лемківщині, вживалась в Богущі для цього танцю назва *обертаний*, в Одреховій *обертас*, а у Рихвалді *обертак*. Назва *обертак* походить від виконання в такті 3/4 оборотного кроку, який є основним кроком цього танцю.

Танець *обертак* виповняв таку саму важливу функцію, як танець з оборотними елементами *коломийка* у західних областях та *козак* – у східних областях України.

Музична будова танцю *обертак* заснована на мелодіях, які мають тримірний ритм і такт 3/4, а також мірно-скорий темп. Під час танцю танцюристи співають пісні:

Заграй же мі, заграй,  
Того обертачка.  
Бо ня записала  
Вчора на воячка.

(Зап. від Барна Анастазії.– 83 р.– Кам'янка).

Заграй мі, гудачьку,  
На тонку струночьку.  
Няй си витанцюю  
Красну невісточьку.  
Под ле танцювати,  
Хоц яка дівочька.  
Покыль мі надійде  
Молода жіночька.<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Верхратский І. Про говор галицьких Лемків... – С. 314.

Грالی мі гудаши  
Вчера до піўночи,  
Забили Янічка,  
Што маў чорни очи.<sup>43</sup>

Заграй же ми ткачу,  
Бо я радо скачу.  
Мам я пальці дрітованьці,  
То їх не потрачу.<sup>44</sup>

Палюнку не купуй,  
Пити ей не буду.  
На танец мя не бер,  
Бо с тобом не піду.<sup>45</sup>

Ой била мя мамуся  
Паличком з ліщини.  
Ой жеби я не ходив  
До шварной дівчини.  
А я ся зрихтував,  
Палічку єм сховал.  
До дівчини-м ходіл,  
Аж єм підскакувал.

(Зап. від Чеберенчика С. С.– Рихвалд).

Ціє то конічка  
Не даюся лапац.  
Почкай, пораdnіцо,  
Будеш горко плакац.

(Зап. від Дорошака С. Д.– Радошиці).

Тирили, Ясю, тирили,  
Бо свині моркву порили.  
Жеби-с був, Ясю, добрий хлоп.  
Загородив би-с добрий плот.

(Зап. від Чеберенчика С. С.– Рихвалд)<sup>46</sup>.

---

<sup>43</sup> Там само. – С. 315.

<sup>44</sup> Там само. – С. 269.

<sup>45</sup> Там само. – С. 273.

<sup>46</sup> Порівняй мелодію нар. пісні “Люби м’я, Грицю, люби м’я, буду ти добра газдина”.

Ой піду же я піду,  
 Ой кади я ходила.  
 Ой найду я си, найду.  
 Ой шо я загубила.

(Зап. від Кота Г. В.– Кам'янка).

Єй зоставайце здорові,  
 Єй ті Кам'янске лучки.  
 Єй не будут вас косіц  
 Єй мої білі ручки.  
 Єй не будут вас косіц,  
 Та не будут вас грабац.  
 Єй ані вас не будут  
 Єй до копічок складац.

(Зап. від Кота Г. В.– Кам'янка).

Пішоў ем до корчми,  
 Там мила гуляла.  
 Так ем ся застидаў.  
 Же-м не маў грайцаря.  
 Качмарко молода,  
 Дай же мень віна.  
 Най ся мі напис  
 Молода дівчина.  
 Хцеш, купуй, не купуй,  
 Піті го не буду,  
 На танец мя не бер,  
 Бо с тобом не піду.

Ти собі воз інчу,  
 А я сой посиджу,  
 Іщи я і так тя  
 Прото рада віджу.<sup>47</sup>

Мелодії виявлених народних пісень с мелодіями танцю *обертак*. Вони мають, звичайно, по 8 тактів, але музиканти поширюють деколи об'єм мелодій, повторюючи безпосередньо по собі двотактну музичну фразу, чи додаючи окремі слова: "гей", "ой". В мелодії, яку грав Кіт Г. В. бачимо три рази повторену другу фразу з першого її куплету, а також повторену першу і другу фрази другого куплету пісні. В *обертаку*, що його грав Чеберенчик С. С., повторюється один мотив другого куплету мелодії. Прийом поширення мелодії зауважується також у доданих двох

<sup>47</sup> Верхратский І. Про говор галицьких Лемків... – С. 278.



тактах гарно розвиненого закінчення другої мелодії танцю, яку грав Кіт Г. В. Тут однаково є третя і четверта фрази. Мелодія танцю *обертак*, заграє Чеберенчиком С. С., має 16 тактів, а ця, яку грав Панько С. О., – 14 тактів і, як вказує другий її куплет, вона поширена через повторення фрази.

Двотактні фрази мелодії побудовані з трьох чвертей в обох тактах /  $\text{♪♪♪} | \text{♪♪♪}$  /, які бувають роздібнені. Часто вживається фраза з трьох чвертей у першому такті та чверті і півноти – у другому такті /  $\text{♪♪♪} | \text{♪♪}$  /. Менш вживаною є фраза з трьох чвертей у першому такті та чверті у другому такті /  $\text{♪♪♪} | \text{♪♪}$  /. Весільна мелодія *обертак* з Рихвалда заграє Дорошаком С. Д., яку називають *весільний танець*, має 8 тактів. Ритмічну будову двотактних фраз складають три чверті, з яких перша роздібнена в першому такті і чверть та півнота – у другому такті /  $\text{♪♪♪} | \text{♪♪}$  /. Наголос на другій ноті другого такту є новішим явищем в структурі мелодій *обертак*. Ця мелодія грається у мірно-скорому темпі.

В мелодіях *обертак* як у першій, так і в другій її частинах зауважується повторення окремих фраз на терцію вище, або нижче. Найчастіше роздібнюється перша чверть в такті. В одній з мелодій, яку грав Кіт Г. В., виступає часто підвищений четвертий ступінь скали. Кадансом для мелодій є, звичайно, дві восьмі і дві чверті /  $\text{♪♪} \text{♪♪}$  /. Одна мелодія має за каданс дві чверті /  $\text{♪♪} \text{♩}$  /. Коли каданси мелодій танцю закінчені на тоніці, то одна мелодія, яку грав Чеберенчик С. С. закінчена на домінанті. Мелодії граються переважно в тональності ре-мажор, а також в тональності до-мажор.

Хореографічна будова танцю *обертак* складається переважно з фігури розірване коло з пар танцюристів та з одного основного кроку. Цей крок званий “на одну ногу”, тому, що основні його рухи виконує одна нога, а допоміжні – друга нога. Його танцюють в ритмі три чверті /  $\text{♪♪♪}$  /. Виконання кроку підготовляє зігнення правої ноги в коліні, подання корпусу вниз і перенесення в повітрі лівої ноги вправо.

На першу чверть танцюрист опускає легко зігнену ліву ногу на землю. На другу чверть випростовує ліву ногу та одночасно пересуває півоборотом праву ногу вправо, яку також випростовує. На третю чверть згинає праву ногу в коліні та одночасно виконує половину обороту лівою ногою вправо.


Перед танцюванням цього кроку в протилежний бік танцюрист один раз вдаряє об землю правою ногою.

Виконуючи цей крок, хлопець держить дівчину правою рукою за її лівий бік, а лівою рукою за її праве плече. Дівчина держить хлопця правою рукою за його лівий бік, а ліву руку опирає на його праве плече. Так, тримаючись, танцюристи стоять дуже близько один до одного, причому хлопець є з лівого боку дівчини.

Переселенці-лемки з Кам'янки Сяніцького повіту мають хореографічну будову танцю *обертак* з трьох фігур. Першими двома фігурами будови танцю є розірване коло з пар танцюристів. В першій фігурі танцюристи ідуть парами по колу. Хлопець держить дівчину правою рукою за її правий бік, причому обидва танцюристи

в парі звернені в одному напрямі. Танцюристи танцюють ходовий крок вперед в ритмі три чверті /  /.

На першу чверть танцюрист опускає на землю ліву ногу, подану попередньо вперед. На другу чверть посуває праву ногу по землі вперед. На третю чверть подає ліву ногу вперед.

У другій фігурі танцюристи виконують описаний попередньо основний крок танцю *обертак*, зберігаючи в ньому відповідне держання. Третьою фігурою танцю є замкнене коло танцюристів, які звернені до центру кола. Кожен танцюрист держить лівою рукою свого лівого сусіда за його ліве плече, а правою рукою – за правий бік правого сусіда. Танцюристи виконують крок танцю вліво вбік, не застосовуючи оборотів. Цей крок танцюють в ритмі три чверті /  /.

На першу чверть танцюрист опускає на землю подану вліво та зігнуену легко в коліні ліву ногу. На другу чверть переносить посувисто вліво праву ногу перед лівою ногою та одночасно випростовує корпус. На третю чверть згинає праву ногу в коліні та одночасно подає вліво ліву ногу. Крок танцюють на півпальцях м'яко, похилившись вперед, у мірно-скорому темпі. Будова танцю *обертак* у переселенців-лемків з Кам'янки має такий вигляд:

К /посувистий хід/ + К /обертак/ + К /крутитися/.

В Радошицях структура танцю має лише дві фігури, побудовані з окремих пар, що представляють розірване коло з пар танцюристів. Тут у першій фігурі танцюють описаний вище посувистий хід вперед, а у другій фігурі виконують основний оборотовий крок танцю. Структура *обертак* у переселенців з Радошиць така:

К /посувистий хід/ + К /обертак/.

У лемків з Довжиці будова танцю заснована на одній фігурі – розірване коло з пар та на одному основному кроці танцю *обертак*.

Танець *обертак* у Довжиці має такий вигляд:



К /обертак/.

### *Потряска*

Танець *потряска*, який танцюють усі лемки, заснований на головних елементах танцю *вальс*, а також на перпендикулярних рухах корпусу танцюриста. Назва танцю вказує на те, що танцюрист, танцюючи, потрясається. Лемки з Ліського повіту (сс. Лупків, Довжиця) вживають для цього танцю назви *потряска* або *потрясаний*. Переселенці з Сяноччини – з с. Одрехова називають цей танець *трясена*, а лемки з Кам'янки надають цьому танцю назви *стрясана* або *стрясаний*, маючи на увазі *вальс*.

Танець виконується під різні мелодії, з яких одні широко розповсюджені, а інші виступають лише в деяких районах. Одна з мелодій танцю *потряска* характер-



на для чотирьох пісень, які співають танцюристи під час танцю, а саме: “Дрим, бабо, дрим”, “Бив мене муж”, “На горі пияк” і “В нашім дворі став”. Ця мелодія грається у мірно-скорому темпі. Вона має тримірний ритм і такт 3/4 або 6/8. Коли вона грається в такт 3/4 то її музична фраза поширена на два такти. Перша фраза складена з трьох чвертей в першому такті і з півноти – в другому такті /  /, повторюється на початку ще один раз. Вона також закінчує мелодію танцю. Друга фраза, що має три чверті у двох тактах /  / також повторюється в центрі мелодії. Мелодія складається з десяти тактів та грається в тональностях фа-мажор, соль-мажор і ля-мажор. Текст першої пісні з цією мелодією доволі короткий:

Дрим, бабо, дрим.  
 На пецу млин.  
 За пецом млинниця,  
 Мелеся пшеница,  
 Дрим, бабо, дрим!<sup>48</sup>

Дур, бабо, дур!  
 На п'єцу жур.  
 Баба ся напила,  
 Жур з пеца звалила.  
 Дур, бабо, дур.

Друга пісня “Бил мене муж” має варіанти в різних місцевостях:

1. Бив мене муж три рази юж.  
 Бив мене нагайков, смарував вирянков.  
 Будь добра юж.

2 А я все зла, спатим лягла.  
 Встала я раненько, змила я личенько,  
 Снідалам юж.

3. З'їла вола і качура.  
 Сімдесять поросят і четверо гусят.  
 І штири качечки і горнец кашечки.  
 Ще-м голодна<sup>49</sup>.

Певні зміни зауважуються в пісні такого ж змісту:

Бил мене муж три рази уж.  
 Бил мене киянком, смарувал ватлярком.  
 Будь добра уж.  
 А я все зла, спати лягла.

<sup>48</sup> Колесса Ф. Народні пісні з галицької Лемківщини... – С. 315. - № 181б.

<sup>49</sup> Там само. – С. 315. - № 181а.



Встала я раненько, умила-м личенько,  
Та й спідам уж.  
З'їлам вола и качура,  
сімдесят поросят и четверо гусят,  
И штирт качечки, и горнец кашечки  
Ищим голодна.

В іншому варіанті ця пісня більш повна:

1. Бив мене муж, бив мене юш;  
Бив мене в суботу за мою роботу.  
Не буду юш.

Бив мене муж, бив мене юш  
Бив мене в неділю за мою надію,  
Не буду юш.

3. Бив мене муж, бив мене юш:  
Бив мене в середу за мою череду.  
Не буду юш.

4. Бив мене муж, бив мене юш.  
Бив мене в п'ятницю за нову спідницю,  
Не буду юш.

5. Бив мене муж, бив мене юш;  
Бив мене граблями, не ход за хлопцями,  
Не піду юш.

6. Бив мене муж, бив мене юш;  
Бив мене мотиком, не ход за музиком,  
Не піду юш.

7. Бив мене муж, бив мене юш,  
Бив мене в світлиці, не сід на музиці,  
Не буду юш.

8. Бив мене муж, бив мене юш;  
Бив мене в коморі, не ходи ти по дворі,  
Не піду юш.

9. Бив мене муж, бив мене юш.:  
Бив мене в боїску, не ход в кабатиску,  
Не буду юш.

Третьою піснею до танцю під цю саму мелодію є пісня “На горі пияк”:

На горі пияк, под гором два,  
У воді рибочка, за водом Ганичка,  
Лен простерат.

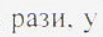
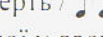

Ганця біла лен простерат.  
Олена го трясе, Марися го несе  
До Будзина.


Будзинський князь дал ей пінязь.  
Так ся лену надував, як би му меду дав.  
За тот пінязь.



На пецу спал, таляр ей дал.  
С пеця го дрилила, таляр му вернула,  
Бо нич не знав.

Четверта пісня має роздрібнений ритм:

В нашому дворі став, де я ся ту взяв,  
Ходив-ем по Україні, люди мі тя нараїли,  
Та біг мі ти дав.

Друга мелодія характерна для пісні “Тот мій, тот мій”. Вона грається також у тримірному ритмі і такті  $3/8$  та має 10 тактів. Тут є також дві двотактні фрази. Перша фраза побудована з восьмої і чверті в першому такті та з синкопованої восьмої та шістнадцятої, взятої два рази, у другому такті /  /. Деколи цей другий такт має восьму і чверть /  /. Середня фраза складається з восьмої, двох шістнадцятих та восьмої у двох тактах /  /.

У деяких варіантах фрази другий такт мелодії має восьму і чверть /  /. Розложення фраз у цій мелодії таке саме, як у першій виявленій мелодії танцю. Ця мелодія має тональність ля-мінор. Вона роздрібнена ритмічно та має синкопи.

Третя мелодія танцю, під яку лемки танцюють танець *потряска*, є мелодія пісні “Будемо ся жениц, жениц, товаришу мій”. Ця мелодія грається у мірно-скорому темпі, в такті  $3/4$ . Мелодія складена з двох частин: з 5 + 6 тактів. Кожна частина закінчена як би рефреном з двох тактів. В першому такті є дві восьмі і дві чверті, а в другому – півнота з пунктом /  /. Перша тритактна музична фраза в обох частинах мелодії складена з двох восьмих і двох чвертей в першому такті та півноти і чверті у другому і третьому тактах /  /. Це будова з асиметричної кількості тактів, з різнотактних музичних фраз та рефрену в обох частинах належить до рідкісних явищ у танцювальній музиці лемків. Мелодія танцю має

каданс з півноти з пунктом /  $\downarrow$  /, а її тональність – до-мінор. Під час танцю співається пісня:

Будемся жениц, жениц,  
Товаришу мой.  
Підеме ми по воли  
До зеленой дуброви.  
Товаришу мой.

Будемся жениц, жениц,  
Товаришу мой.  
Тобі рейка, мі барна<sup>50</sup>  
Мі дівчина надобра,  
Товаришу мой.

(Зап. від Окарма М. П.– Рихвалд).

Мелодія пісні “Як я була еше мала” має 8 тактів. Ритмічну її структуру складають дві двотактні музичні фрази. Перша побудована з двох восьмих і двох чвертей у першому і другому тактах /  $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{8}$  |  $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{8}$  /, а друга має шість восьмих у першому такті та півноту і паузу – у другому такті /  $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{8}$   $\frac{1}{8}$  |  $\downarrow$   $\frac{1}{8}$  / . Мелодія виконується у повільному темпі. Вона має тональність соль-мажор і такт  $\frac{3}{4}$ . Подібно як в попередній мелодії, так і в цій мелодії зауважується після першого та другого рядка як би рефрен у вигляді двотактної фрази зі словами пісні “Долем, долем, долинов”. Повний текст однієї строфи такий:

Як я була еше мала,  
Долем, долем, долиной.  
Колисала мене мама,  
Долем, долем, долиной.

(Зап. від Чеберенчика С. С.– Рихвалд).

Для танцю *потряска* співається також пісня, в якій виявлена назва танцю:

Заграй мі потряску  
Стратила-м запаску.  
Заграй же мі щи раз,  
Стратила-м другий раз<sup>51</sup>.

Заграй же мі потряску  
Бо-м стратила червена ружа,  
Дробна фиялка – запаску.


<sup>50</sup> Назви волів.

<sup>51</sup> Верхратский І. Про говор галицьких Лемків... – С. 352.



Заграй же мі потряску  
 Бо-м стратила червена ружа.  
 Дробна фіялка – запаску.

Заграй же мі низи раз.  
 Бо-м стратила червена ружа.  
 Дробна фіялка – другий зас.

Хореографічна будова танцю *потряска* заснована на одній фігурі розірване коло з пар. Хлопець держить дівчину руками за її руки вище ліктів, а дівчина держить хлопця однією рукою за його руку вище ліктя, а другою піддержує спідницю. Хлопець часом танцював з перекиненою через руку полою "полотнянки". Танцюристи виконують один основний крок танцю. Цей крок танцюють в ритмі шість, восьмих /  /.

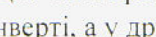
На першу восьму танцюрист опускає на землю подану вперед праву ногу на пальці, виконує перпендикулярний рух корпусом вниз та 1/6 обороту цією ногою вправо. Такий поворот в повітрі виконує він одночасно піднятою лівою ногою. На другу восьму, виконуючи 1/6 обороту вправо на правій нозі та унесеною лівою ногою, танцюрист підносить корпус вгору. На третю восьму продовжує виконання обома ногами оборотових рухів, як попередньо, та опускає одночасно вниз корпус. На четверту восьму повторюються ці самі обороти, але корпус підноситься вгору. На п'яту восьму далі відбуваються такі ж самі оборотові рухи та подання корпусу вниз. На шосту восьму танцюрист виконує 1/2 обороту на двох ногах, як попередньо, причому корпус підноситься вгору.

Подаючи корпус вниз, танцюрист спирається на пальцях правої ноги, не дотикає п'ятою землі, а зберігає її в повітрі.

Танець *потряска* являється улюбленим танцем лемків. Його виконують м'яко і плавно.

### Круглий

Танець *круглий* танцюють лемки, – переселенці з Рихвалду коло Горлиць під спеціальну мелодію в ритмі  $\frac{3}{4}$ . Назва танцю означає фігуру коло, яку творять танцюристи під час танцю.

Мелодія танцю складається з 12 тактів, з яких другі чотири такти повторюються. Для неї характерна одна двотактна музична фраза, яка має у першому такті три чверті, а у другому такті чверть з пунктом, восьму і чверть /  / . Ця основна ритмічна будова фрази буває роздрібнена у першому такті, що зумовлює виконання основного кроку танцю з потрясанням на легко зігнених в колінах ногах. Танець виконується у мірно-скорому темпі, а його мелодія грається в тональності до-мажор. Під час танцю танцюристи співають пісню:

Оженив-смя на Буковині,  
 Обіцяли мі півтора свині,  
 Півтора свині, півтора вола,  
 Півтора моргів поля довкола.

(Зап. від Чеберенчика С. С.– Рихвалд).

Синкоповані ноти в мелодії служать для підкреслення виконання танцю з перпендикулярним рухом.

В хореографічній будові танцю використана одна фігура розірване коло з пар, а також один основний крок танцю.

Танцюристи в парах держаться дещо інакше як в танці *полька*. Хлопець держить дівчину правою рукою за її лівий бік. Ліва рука хлопця спочиває на правій руці дівчини, вище ліктя. Дівчина держить хлопця лівою рукою за його правий бік, а її права рука спирається на лівій руці хлопця вище ліктя.

Основний крок танцю виконується в ритмі три чверті /  $\text{♪♪♪}$  /.

На першу чверть танцюрист ставить на землю подану вперед праву ногу та одночасно виконує лівою ногою в повітрі  $1/6$  обороту вправо. На другу чверть опускає ліву ногу на землю та одночасно виконує в повітрі  $1/6$  обороту вправо правою ногою. На третю чверть опускає на землю праву ногу та одночасно переносить ліву ногу вправо, закреслюючи нею в повітрі  $1/6$  оберту.

Цей сам крок виконується даліше, починаючи з лівої ноги. Під час танцювання кроку ноги танцюриста легко зігнені в колінах, тому цей крок у виконанні старших віком лемків – м'який, плавний, але молодь танцює його зараз більш швидко.

### *Викручана*

Танець *викручана* або *гусій танец* є старовинним лемківським танцем, який зберігається у весільному обряді. Цей танець виконується у мірно-скорому темпі після весільного обіду. Назва танцю означає викручування танцюристів під час танцювання. Друга назва *гусій танец* вказує на хореографічні фігури – ряд та мандрічна лінія, характерні для ходу гусей.

Для танцю грається спеціальна мелодія, яка має 8 і 12 тактів з тримірним ритмом і темпом  $\frac{3}{4}$  та  $\frac{3}{8}$ . Друга половина мелодії (4 такти) повторюється. Для мелодій характерна двотактна фраза з такими ритмічними особливостями: дві восьмі і дві чверті в першому такті та три чверті в другому такті /  $\text{♪♪♪♪♪♪}$  / . Застосування в мелодії лише однієї структури двотактової ритмічної фрази вказує на старовинність мелодії. Вона грається в тональності ре-мажор. Каданс мелодії складає три чверті /  $\text{♪♪♪}$  /.

Друга мелодія танцю, записана Ф. М. Колесою, є мелодією пісні “Ішло дівча на воду” і має у другому такті першої та останньої двотактної музичної фрази змінений ритм  $4/4$ , тобто дві чверті та півнота /  $\text{♪♪♪}$  / . Незбереження одностайного ритму в мелодії пояснюється тим, що згадану пісню співали дівчата не під час танцю та ще

до того у темпі Andante. Ця мелодія, записана у Висовій, має тональність ля-мінор. Під час танцю танцюристи співають пісню:

А паничка встидлива  
За паничом ходила,  
Не повідай нікому,  
Жем ходила к дакому,

1. Мила моя, премила  
З конопель ся забила,  
А я за ньов банував,  
По бодачу танцював.

2. Преночуй мя, преночуй  
Бо мя дойджик примочив,  
Примочив мя в ліщині  
При молоді дівчині.

3. Я би тя преночував,  
Бис мі дашто зопсував.  
Я зопсую, направю,  
Не довго ся забавю”.<sup>52</sup>

1. Ішло дівча на воду (2)  
Під зелену заграду (2)

2. Нашло оно злотий квіт,  
Стало собі вінці виц.

3. Єден вінец вивило,  
Як сонечко сходило.

4. Другий вінец вивило,  
Як ся Служба зачала.

5. Третій вінец вивило,  
Як ся Служба скінчила.


6. Прийшов д'ньому младенец:  
Дівча, дівча, дай венец!

7. Не дам я ти мой венец.  
Бо ти не мій младенец.”<sup>53</sup>

<sup>52</sup> Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини... – С. 379-380. - №426.


<sup>53</sup> Там само. – С. 399. - №4956.



Хореографічна структура танцю *викручана* спирається на одній фігурі, а саме: на замкненому колі, цілісному ряді, складеному з танцюристів, які держаться за руки. Кожен з них держить правою рукою свого попереднього товариша за його ліву руку. Танцюристи спочатку творять фігуру замкнене коло, танцюючи основний крок танцю. Цей крок виконується в ритмі чотири восьмі /  /.

На першу восьму танцюрист опускає піднесену попередньо праву ногу, ударяючи нею сильно об землю. На другу восьму підносить вгору праву ногу, зігнувши в коліні. На третю восьму опускає праву ногу та знова вдаряє нею об землю. На четверту восьму підносить ліву ногу вгору та одночасно виконує  $\frac{1}{4}$  обороту корпусом вправо на правій нозі.

В наступному такті танцюрист танцює цей крок, починаючи з лівої ноги, причому на четверту восьму виконує  $\frac{1}{4}$  обороту вліво корпусом на лівій нозі.

В селах центральної Лемківщини танцюристи танцюють інакше основний крок танцю *викручана*. Цей крок виконується в ритмі чотири восьмі /  /.

На першу восьму танцюрист опускає подану вперед праву ногу, прибиваючи нею сильно об землю та одночасно подає за нею ліву ногу. На другу восьму спускає ліву ногу, ударяє нею сильно об землю та одночасно подає вперед праву ногу. На третю восьму опускає за нею праву ногу, вдаряючи нею сильно об землю. На четверту восьму підносить ліву ногу вгору, причому викручує одночасно корпусом вправо.

Першою фігурою танцю *викручана* є замкнене коло з пар танцюристів. Далі весільний староста впроваджує молодих в центр кола, створюючи фігуру замкнене коло з парою танцюристів. Потім розриває коло, з якого повстає суцільний ряд танцюристів, а в кінці ряд у вигляді меандричної лінії. В усіх виявлених фігурах танцюристи танцюють основний крок танцю.

Будова танцю *викручана* має такий вигляд:






K/викручана/ + Kп /викручана/ + P/викручана/ + P/викручана/.

## ТАНЦІ З МІШАНИМ РИТМОМ

До танців з мішаним ритмом належать *весільний танець* і *крижованець*. Вони виконуються лемками здавна.

### *Весільний танець*

Лемки-переселенці з Висової танцюють *весільний танець*, який має двочасинну будову. Він заснований на ритмах знаних на Лемківщині танців *потряска* і *коломийка*. Цей весільний танець часто танцювали ще в третьому десятиріччі ХХ століття. Він має у першій частині ритм  $3/4$ , а в другій – ритм  $2/4$ . Перша

і друга половини мелодії мають по 8 тактів, причому мелодія виконується у мірно-скорому темпі. Перша музична фраза у першій частині танцю має дві шістнадцяті і чверть у першому такті і три восьмі у другому такті /  /. Друга фраза цієї частини мелодії має дві шістнадцяті і дві восьмі у першому такті та чверть у другому такті /  /. Друга половина мелодії має також дві двотактні музичні фрази: перша побудована з чотирьох восьмих у двох тактах /  /, а друга – з чотирьох восьмих у першому такті та двох чвертей у другому такті /  /. Мелодія має старовинний каданс танцю *коломийка* і дві чверті /  /, а тональність – до-мажор. Закінчення мелодії на секунді вказує про дуже старовинний характер цього танцю.

Хореографічна будова цього весільного танцю має за основу одну фігуру розірване коло з пар танцюристів, яка застосована тут два рази. У першій частині танцю танцюристи танцюють головний крок танцю *потряска*. Для другої частини танцю характерний оборотовий крок *коломийки*, який на Гуцульщині називають “крутитися”.

Будова *весільного танцю* у виконанні його переселенцями з Висової має такий вигляд:

К /потряска/ + К /крутитися/.



Будова обрядового танцю, в якій виступає сполучення двох танців, вказує, що ці танці являються найбільш поширеними старовинними танцями серед лемків. Цей танець заміняє попередньо виконуваний на весіллі в цьому місці обряд танець *коломийку*.

### *Крижованец*


Танець *крижованец* танцювали лемки – переселенці з повітів Сяніцького (сс. Одрехова, Довжиця, Кальниця, Репедь), Ліського (сс. Радошиці, Лупків), Горлицького (с. Рихвалд). Цей танець танцювали в Довжиці до 1910 р., а в Рихвалді до 1927 р., де його називали *крижівец*, або *крижачок*.

Для танцю *крижованец* живається на Лемківщині дві мелодії. Одна з цих мелодій, що широко побутує, має в своїй будові змінений ритм і темп. Перша частина мелодії танцю має тримірний ритм та виконується спочатку, зберігаючи такт  $\frac{3}{4}$  та повільний або мірно-скорий темп. В другій частині мелодії грається ця сама мелодія, але в такті  $\frac{2}{4}$  – у скорому темпі, причому ритмічні одиниці мелодії з першої частини є тут зменшені на половину (наприклад, чверть на восьму). Ця мелодія подібна до мелодії польського народного танцю *трояк*. Друга мелодія танцю, яку грав Ганич В. І. з Репеді, виконується у мірно-скорому темпі і має такт  $\frac{2}{4}$ . Вона має легкомаршові особливості та, за своїми мелодичними і ритмічними признаками, нагадує мелодію *полонеза*. Обі мелодії танцю *крижованец* мають різну будову.



Перша складається з 16 тактів причому перша і друга її частини мають по 8 тактів. Друга мелодія має 18 тактів. Перші шість тактів виконуються один раз, а другі шість тактів – два рази. У першій мелодії повторюється перший мотив у першій та у другій частинах. Коли кадансом першої мелодії танцю *крижованец* є дві восьмі і чверть /  /, то друга мелодія танцю має каданс із чверті з пунктом /  /. Мелодії граються в тональностях ре-мажор і мі-мажор. Під час танцю співається пісня.

Хореографічна будова танцю заснована на двох фігурах. В першій частині вона має фігуру хрест, а в другій – розірване коло з пар. Щодо укладу і рухів у першій фігурі танцю є певні варіанти у переселенців – лемків з різних районів Лемківщини. Друга фігура виконується однаково в усіх будовах танцю. У першій фігурі танцю танцюристи в парах звернені в одному напрямі. Хлопець правою рукою держить дівчину за правий бік, а дівчина держить хлопця лівою рукою за його лівий бік.

У першій частині танцю танцюристи через два такти мелодії вдаряють, тобто “дупкають” на кожну чверть раз лівою ногою об землю /хлопці сильніше, а дівчата легше/. Через наступні два такти мелодії замінюються місцями напротистоячі пари танцюристів. Удари об землю та заміну місць виконують танцюристи двох інших напротистоячих пар через дальші чотири такти першої половини мелодії. Під час зміни місць танцюристи виконують крок в ритмі шість восьмих /  /.

На першу восьму танцюрист опускає на землю подану вправо праву ногу та одночасно подає в цьому напрямі ліву ногу. На другу восьму опускає ліву ногу та одночасно подає вправо праву ногу. На третю восьму опускає на землю праву ногу та одночасно подає в цьому напрямі ліву ногу. На четверту восьму опускає ліву ногу на землю та одночасно подає вправо праву ногу. На п'яту восьму опускає на землю праву ногу та одночасно подає вправо ліву ногу та одночасно подає вправо праву ногу.

Цей крок виконують танцюристи в парі, починаючи одночасно правою ногою: у другій частині танцю всі танцюристи в парах, посуваючись по колу танцюють оборотовий крок *польки*.

Будова танцю в Радошицях, Рихвалді та інших виявлених селах має таку будову:

Хр /"дупкают"/, перебігають + К /"полька"/

В Довжиці фігуру “хрест” не складає чотири пари танцюристів, а дві пари, тобто чотири танцюристи. Тут дівчина з пари стає навпроти свого хлопця, віддалена на 3 кроки.



В першій і другій частинах танцю виконуються ці самі фігури та кроки, що і в інших районах на Лемківщині.








## ХОРОВОДИ

Хороводні танці дівчат на Україні виконувались на весну в часі великодніх свят та були спочатку пов'язані з обрядом. Вони мали завдання викликати і вітати весну та впливати на одержання для молоді щастя. Потім хороводи залишились як забави з танцями. Серед лемків вони виконувались дуже давно на старих кладовищах біля церкви, а потім їх виконували у хатах під час вечорниць, т.зв. “вечірки” і, особливо, на “ламаник” або “ламанчак”, тобто на закінчення влаштування “вечорниць”, а також на “собітку”, у вечір перед святом Купали, коло вогнища, на дорогах між проваллями.

Із багатства хороводів збереглися серед лемків деякі хороводні танці як *мотаний танець*, або *танець без кінця*, *качки*, *мости*, *хоровод на собітку*. Одні з них представляють окремі хороводні танці, а інші – ряд хороводних танців, об'єднаних в одну цілість.

### Мости

Хоровод *мости* зберігся у переселенців – лемків з Маластова Горлицького повіту. Його танцювали у скорому темпі під мелодію, яка складається з 16 тактів. З них повторюються перші чотири такти мелодії, якої будова подібна до будови цього хороводу з інших районів західних областей України. Друга половина мелодії хороводу *мости* своєрідна за ритмічною і мелодичною структурою.

Побудова окремих двотактних музичних фраз, складених з однакових мотивів, вказує на дуже старовинні прийоми. Одна фраза має чотири восьмі в обох тактах /  /, а в іншій є чверть і дві восьмі /  /. Третя фраза збудована з чотирьох восьмих у першому такті та з двох чвертей – у другому такті /  /,  /. У першому такті цієї фрази бувають стягнені до чверті перші дві восьмі /  /.

Ритмічна будова першої частини мелодії хороводу *мости* така, як в мелодіях *коломийки*. Таку саму ритмічну структуру виявляє останній мотив мелодії, який має перед собою два мотиви з характерним ритмом для козацьких танців. Тут, при співанні слова пісні “позадне” виконувався два рази крок “тропіток”. Мелодія танцю співається в тональності фа-мажор, яка зберігається також і в мелодіях хороводу *мости* з інших нелемківських районів західних областей України.

Хореографічна будова хороводу *мости* складається з однієї фігури два ряди танцюристів – один за одним. В кожному ряді дівчата в парах уставлені одна навпроти одної і держаться обома руками за хустинки. Другий ряд дівчат з пар стоїть у певному віддаленні за першим рядом, що є так само побудований.



У першій частині хороводу танцюристи другої групи, стоячи на місцях, співають пісню:

Ци пустите, не пустите,  
Боз ти через мости?

Танцюристи першого ряду відповідають:


Не пустиме, не пустиме,  
Поламали би-сте.

Потім дівчата з другого ряду ідуть попід піднесені вгору руки дівчат з першого ряду та в означеному місці пісні під слова “позадня”, “позадня”, танцюють два рази крок тропіток. Останню пару танцюристів, під час виходу попід міст, задержують, опустивши перед ними руки.

У другому куплеті пісні перший ряд танцюристів виконує роль танцюристів другого ряду, а другий – першого.

Перший крок-хід в танці виконується в ритмі дві чверті /  /.

На першу чверть танцюристка опускає на землю подану вперед ліву ногу та одночасно подає вперед праву ногу. На другу чверть спускає на землю праву ногу та подає одночасно вперед ліву ногу.

Крок “тропіток” танцюють в ритмі чотири восьмі /  /.

На першу восьму танцюристка опускає на землю подану вперед та легко зігнувши в коліні ліву ногу та одночасно подає за нею праву ногу. На другу восьму опускає на землю праву ногу та одночасно подає вперед легко зігнувши в коліні ліву ногу та одночасно подає за нею праву ногу. На третю восьму опускає на землю ліву, вдаряючи нею сильно об землю. На четверту восьму подає вперед праву ногу, легко зігнувши в коліні.

Будова хороводу *мости* має такий вигляд:

2 Р /хід, тропіток, хід/.




В хороводі *мости*, який танцюють лемки, хореографічна будова точно відповідає музичній, тобто змістові пісні. Тут застосовуються кроки, характерні для народних лемківських танців. В мелодії повторюються по черзі ті самі мотиви. У хороводній пісні вживається дуже старовинне слово “чадо” на означення дитини. Ці дані вказують, що збережені в Маластові залишки хороводу *мости* представляють дуже старовинну будову хороводу, яка була давно загально поширена на Лемківщині і загубилась подібно як і хороводи на Гуцульщині в гірських умовах життя.

### Качки

Хоровод *качки* належить до залишків старовинних хороводних танців на Лемківщині, про які лиш згадують старіші віком люди. Лемки з південних схилів Карпат танцюють цей хоровод в сс. Новицьке і Радваль. Переселенці, лемки з південних сіл Сяніцького району, виконуючи хоровод *качки*, співають:



Пішли качки на млачки позбирати хробачки,  
 Кач додому, кач, вигнала вас мати.  
 Нич их домів пригнала, штири пари продала,  
 Кач додому, кач, вигнала вас мати.  
 А у нашой Марини суть гористи перини,  
 Кач додому, кач...  
 А у нашой Параски суть гористи запаски,  
 Кач додому, кач...  
 А у нашой Ануски гаптувани суть хустки,  
 Кач додому, кач...



Мелодія хороводу складається з 8 тактів у ритмі 2/4 і грається у маршовому скорішому ніж, повільний, темпі. Вона має у своїй побудові дві двотактні музичні фрази, в яких перша має чотири восьмі у першому такті та дві восьмі й чверть – у другому такті /  | /. Друга фраза побудована з чверті і двох восьмих у першому такті та з чверті з пунктом – у другому такті . Мелодія має тональність соль-мажор.

Хореографічна будова хороводу-танцю має одну фігуру замкнене коло танцюристок, які держаться за зігнені у ліктях руки.

Танцюристки виконують один крок – хід в ритмі дві чверті / /.

На першу чверть танцюристка опускає на землю подану вперед праву ногу та одночасно подає вперед ліву ногу. На другу чверть опускає на землю ліву ногу та подає вперед праву ногу.

### Мотаний танець

*Мотаний танець* складається з елементів, характерних для т.зв. *кривого танцю*, який танцюють на Поділлі, Волині та Покутті. Так він називається у переселенців-лемків з Рихвалду та з цілого ряду сіл, лемки з інших районів називають його *танець без кінця*. Танець виконують спочатку у непарному, тримірному ритмі 3/8, 3/4, а потім у парному ритмі 4/4, 2/4. Танцюристки-дівчата держаться за руки /долоні/. Вони творять у двох частинах танцю одну фігуру у вигляді підкови . Для того саджають на землі трьох маленьких хлопчиків на кутах рівнораменного трикутника та обходять їх, зарисовуючи боки підкови. Крива лінія, по якій ходять танцюристи, є замкненою, причому вона і надає танцеві назву *мотаний танець*. Друга назва танцю підкреслює безперерйне виконання танцю, який, якби немає кінця. В першій частині танцю виконується один крок в ритмі три восьмі / /.

На першу восьму танцюристка опускає на землю праву ногу та одночасно підносить ліву ногу. На другу восьму подає ліву ногу вперед. На третю восьму подає далі ліву ногу вперед.



Під час наступних трьох восьмих опускається на землю ліва нога та подається вперед права нога.

У першій частині танцю, виконуючи цей крок, танцюристи співають такі пісні:

Приплетом чепчику, приплетала сой,<sup>54</sup>  
 Червеним, дзеленим, жовтим волосьом.  
 Пішла сой на ярмак<sup>55</sup>, не продала сой,  
 Прийшла сой з ярмарку, заплакала сой.

(Зап. від Окарми М. П.– Рихвалд).

1. Сім ріжків орішків, а осьме сало,  
 Чом же мя не любиш, што ж ти ся стало?  
 2. Кудлашу<sup>56</sup>, кудлашу, де ж твоя жена?  
 За пецом, за пецом, перепрядена<sup>57</sup>.

Кудлачу, кудлачу, где твоя жена,  
 За п'ецом, за п'ецом перепрядена.  
 На пецу молотив, за пецом віяв.  
 Женал го сганяла, а он ся сміяв.

(Зап. від Окарми М.П.– Рихвалд).

Півкошак, півкошак подпалениці.  
 Сберайтеся дівчата на вечерниці.  
 Сім рішків-орішків, а осме сало.  
 Чом же мя не любиш, што ся ти стало?  
 Чом вигляды не миєте, на дворі мороз,  
 Чом же ся ти не подобат, мой милий, голос?  
 А гуси, а гуси вилетіли з Руси,  
 Високо летіли, далеко виділи.  
 Иван Тарнавский ци ти любиш мене?  
 Дзінь-дзінь, піль-піль, ци ти возмеш мене?  
 А на єднім возі самі молодята.  
 А на другім возі лем сама дружина,  
 Дзінь-дзінь, піль-піль, лем сама дружина.  
 А на третім возі скринка и перинка,  
 Дзюп-дзюп, фів-фів, скринка и перинка.

1. За п'ецом цибуля, на пецу сало,—  
 Чом же, сня не любив? Што ти ся стало?

<sup>54</sup> Сой – собі.

<sup>55</sup> Ярмак – ярмарок.

<sup>56</sup> Кудлачу – прядиво на куделі.

<sup>57</sup> Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини... – С. 345. - № 2990.

2. Гороша півкоша, пів палениці,  
Схodyться, дівчата, на вечерниці.
  3. Юж третя година з вечера била.  
Отворила сіни врата, сама пішла до комнати дівчина мила.
    1. Ішло дівча на воду під зелену заграду,  
Пришов д'ньому пан, та й му розбив дзбан /2/.
    2. Чого плачеш, дівчиною, чого плачеш хорошою?  
За зелений дзбан талярик ти дам.
    3. Чого плачеш, дівчиною, чого плачеш хорошою?  
За зелений дзбан штири коні дам.
    4. Дівча коней не хтіло, лем за дзбаном плакало:  
Мій зелений дзбан, што мі го збив пан!
    5. А не плач ти, дівчиною, а не плач ти, хорошою:  
За зелений дзбан тисяча ти дам.
    6. Дівча тисяч не хтіло, лем за дзбаном плакало:  
Мій зелений дзбан, што мі го збил пан!
    7. Чого плачеш, дівчиною, чого плачеш, хорошою?  
За зелений дзбан сам ся тобі дам.
    8. Дівчатко юж не плакало, лем оно ся засьміяло:  
За зелений дзбан достался му пан.<sup>58</sup>
- До саду, дівчата, до саду,  
Будеме сіяти росаду.  
Ище наша росада не зишла.  
Уж ся наша любовсь розишла.<sup>59</sup>
1. Ай, чи ти мя, Василеньку, не знаєш,  
Же ти мою хатуленьку минаєш?  
А то моя хатуленька край води,  
З високого деревенька, з лободи.
  2. Будуй хату з лободи, з лободи,  
До чужой ня не веди, не веди.  
Чужа (людска) хата не своя, не своя,  
Людска хата лисоя, лисоя.<sup>60</sup>

<sup>58</sup> Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини... – С. 339-340. - № 270.

<sup>59</sup> Там само. – С. 158. - № 397а.

<sup>60</sup> Там само. – С. 408-409. - № 525б.

Спонадився воробець  
 До попових конопель.  
 А я тобі вироблю,  
 Києм ножки подроблю.

(Зап. від Окарми М. П.– Рихвалд).

А долом, мі долом  
 На колінку грають,  
 Тихонскы дівчата  
 На фарби складають.  
 Котра гріш, котра два,  
 Котра піу таляра.  
 Єдна ся вирвала,  
 Сама таляр дала.  
 Фарбуйте. малюйте,  
 Фарбу не жалуйте –  
 На синьо, на біло,  
 Жеби било мило”.

В другій частині танцю співаються пісні, а також виконується крок у парному ритмі в такті 2/4, причому зберігається ця сама фігура, що і в першій частині – підкова.

І тут застосовується крок ходовий, але в ритмі дві чверті / ♪ ♪ /.

На першу чверть танцюрист опускає на землю подану вперед ліву ногу та одночасно подає вперед праву ногу. На другу чверть опускає праву ногу та одночасно подає вперед ліву ногу.

В другому такті цей крок починається з лівої ноги. Під час танцювання танцюристи співають пісні:

А нащо мі та щастя ліпшого.(2)  
 Як я маю мужа молодого.  
 Ни він мене бие, ни лає, (2)  
 Лем він мене гуляти пускає.  
 Іди з'інко до корчми гуляти (2)  
 А я буду дитя колисати.  
 А я піду під вікно слухати (2),  
 Ци не буде дитина плакати.  
 А мій милий за столич'ком пише (2)  
 І ногою дітину колише.  
 Люляй, люляй, дітино маленька, (2)  
 Най си гулят мати молоденька.  
 Бо як моя голова спинеся (2)  
 Тювдиль єї гуляня минеся.

(Зап. від Окарми М. П.– Рихвалд).







Ми підеме в наші гори Карпати.  
Та й будеме сухе листя грабати.

У горах Карпатах там жив я буду.  
З гори на долину смотрити буду.  
Там пташки співають злегонька, гей, ю, ха. ха.  
Там голос піщавки, там чути щодня.  
У горах Карпатах там лемко іде,  
Свою найміленшу за ручку веде.  
У горах Карпатах там церков біла,  
Моя найміленша до ньой ходила.  
Там пташки співають...  
У горах Карпатах студня стояла,  
Моя найміленша водицю брала.  
Там пташки співають...






(Зап. від Окарми М. П.– Рихвалд).





1. Розвилася черешенька, розвила,  
Вшитки гори і долини прикрила.  
Стоїт під ньов дівчина спишя,  
За нев, за нев розмовонька втишя.

2. Не ходь-же мі, розмовонько, за мною,  
Не мило мі розмавляти з тобою;  
Лем мі мило, розмовонько, з ким іншим,  
З тим Янічком, з тим Янічком наймилішим.<sup>61</sup>

Матеріали, з яких складається *мотаний танець*, належать до двох груп пісень: хороводних і пісень, характерних при танцюванні народних лемківських танців з тримірним ритмом  $3/8$ ,  $3/4$  – як *потряска* і *обертак*. Серед пісень, що мають двомірний такт зауважуються, крім давніших хороводних пісень, ще пісні новішого походження, які мають виразний маршовий характер. В мелодіях танцю, які мають в основному 8 тактів, зауважується поширення їх об'єму до 16 і 24 тактів. Деякі мелодії мають збільшену кількість тактів через повторення окремих тактів. В мелодіях найчастіше поширені двотактні фрази, що мають три восьмі у двох тактах / , яких ритм зустрічається також роздрібнений з двох шістнадцятих і двох восьмих / . Тут, у другому мотиві бачимо в деяких мелодіях чверть з пунктом / . Деколи стягненими є восьмі у першому такті / . У двотактних фразах з парним ритмом виступають у першому і другому мотивах чверть

<sup>61</sup> Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини... – С. 408. – № 524.

та дві восьмі /  /, чотири восьмі у двох тактах /  |  / або дві чверті у першому такті та половина у другому такті /  |  /.

Через те, що мелодії танцю мають різну будову, зустрічаються і різні каданси як і восьма і чверть /  /, чверть і восьма /  /, чверть і пауза /  /, або чверть з пунктом /  /.

Мелодії мають переважно тональність до-мажор, а рідше – фа-мажор, ля-мажор, ре-мажор.

Будова *мотаного танцю* має такий вигляд:

підкова /хід/ + підкова /хід/.

Музична і хореографічна структура *мотаного танцю* виявляє не лише історію хороводних лемківських танців, але і їх розвиток від дуже давнього часу – по сьогодні.

### *Горіла липка*

Хоровод *горіла липка* виконувався лемками у вечір під свято Івана Купала навколо великого вогнища, розложеного на дорозі між двома горбками (у проваллі). Цей хоровод виконувався на Лемківщині загально до 1939 року. Його танцювали дівчата, створивши велике коло. Під час танцю танцюристами співаються пісні:

Ой горіла липка, горіла, горіла  
 А моя миленька, а моя миленька ой йа, под ньов сиділа.<sup>62</sup>  
 Горіла липка і явір,  
 Десь ся мій миленький забавив.  
 Забавив він ся при Тисі,  
 Та їмав рибоньки Марисі.<sup>63</sup>  
 Летіла овца до корца,  
 Не дай мя, мамусю, за вдовца.  
 Бо вдовец буде вимавляв,  
 Же він першу жінку ліпшу мав.  
 І діти будут плакати,  
 Же то мачоха, не мати.<sup>64</sup>

Ей в нашим дворі рокита,  
 Та на червено проквіта.  
 Ой ішов Янчік коло ней,  
 Ей виломав сой перко з ней.<sup>65</sup>

<sup>62</sup> Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини... – С. 270. - № 619.

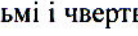

<sup>63</sup> Там само. – С. 188. – № 452.


<sup>64</sup> Там само. – С. 188. – № 452в.

<sup>65</sup> Там само. – С. 187-188. – № 452б.


Ей гаїк, гаїк, гаїчок,  
 Урізалам пальчик, пальчикок.  
 Ей болит, болит, болит ме,  
 Центерйовий листку, загой ме.<sup>66</sup>

Зміст пісень вказує, що хоровод *горіла липка* дуже подібний до хороводів *сосонка* і *дуброва*, які виконувались на Україні поза Лемківщиною.<sup>67</sup> Хоровод *горіла липка* виконується під мелодії головне з парним ритмом 4/4 + 2/4. В Маластові грається для цього хороводу мелодія у тримірному ритмі 6/8.

Мелодії хороводу мають рівну кількість тактів: 8, 12 та рідко 10. Ритмічна структура складається з двотактних музичних фраз. В мелодіях з тактами парної ритмічної будови /4/4 + 2/4/ застосовується одна фраза, що має чверть, дві восьмі і дві чверті у першому такті та дві восьмі і чверть у другому такті /  /. Ця фраза повторюється весь час в мелодії такої ж будови. Мелодія з тримірним ритмом 6/8 має фразу, що в першому такті побудована з трьох восьмих чверті та восьмої, а в другому – чверті, двох шіснадцятих, чверті і паузи на восьму /  /. Майже всі ці мелодії граються в тональності ре-мінор. Хоровод *горіла липка* виконується в повільному темпі, поважно, а рідко – в скорому темпі.

Хореографічною структурою хороводу є одна фігура, замкнене коло танцюристок, які держаться за руки. Виконується один крок – хід. Загально танцюють крок в парному ритмі 2/4, на дві чверті /  /.

На першу чверть танцюристка опускає на землю подану вперед ліву ногу та одночасно подає вперед праву ногу. На другу чверть опускає на землю праву ногу та одночасно подає вперед ліву ногу.

В Маластові, де для хороводу – танцю грається мелодія в ритмі 6/8 крок – хід є дрібніший і його виконують в ритмі 3/8 /  /.

На першу восьму танцюристка опускає на землю подану вперед ліву ногу. На другу восьму підносить праву ногу. На третю восьму подає праву ногу вперед.

Деколи в цьому хороводі беруть участь також і хлопці. Під час виконання хороводу, під кінець забави, деякі танцюристи перескакують вогнище і далі танцюють разом зі всіма учасниками хороводу-танцю.

<sup>66</sup> Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини... – С. 187. – №452а




<sup>67</sup> Гнатюк В. Гаївки // Матеріали до української етнології. – Т. 10. – С. 72. – № 18.


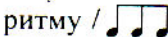
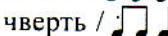
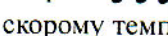
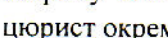


# ЛЕМКІВСЬКІ ВАРІАНТИ ПОЛЬСЬКИХ, ЧЕСЬКИХ, НІМЕЦЬКИХ І ВЕНГЕРСЬКИХ ТАНЦІВ

## ПОЛЬСЬКІ

### *Краков'як*

Танець *краков'як* танцюють лемки-переселенці з різних районів Лемківщини. Він виконується під спеціальні мелодії, з яких найбільш поширеною є мелодія записана від музикантів Кота Г. В. з Кам'янки та Боляка І. Г. з Балутянки. Ці мелодії мають по 16 тактів та ритмічну структуру, характерну для цього танцю. Вони побудовані з двох музичних двотактних фраз. Перша фраза має чотири восьмі у першому такті та восьму, чверть і восьму у другому такті /  /. Ритмічна будова першого мотиву цієї фрази виступає у грі музикантів, маючи роздрібнені деякі восьмі до шістнадцятих, причому структура другого такту зберігається незмінною з синкопованим ритмом. Друга фраза характерна для півкаданса і каданса мелодії. Вона має чотири восьмі у першому такті і дві чверті – у другому такті /  /. Замість цих чвертей, бувають і дві восьмі та чверть /  /.

Мелодія *краков'яка*, яку грав лемко Дорошак С. Д., має 8 тактів та іншу ритмічну будову із двотактних музичних фраз. Тут, у першій фразі бачимо дві восьмі і чверть, а у другій – характерний для танцю синкопований ритм – восьма, чверть і восьма /  /. Четверта з ряду фраза мелодії має зміну у другому такті, який одночасно є кадансом мелодії і має восьму і чверть, тобто особливості синкопованого ритму /  /. У мелодіях танцю зустрічаються каданси: дві восьмі і чверть /  /, дві чверті /  /, або восьма і чверть /  /. Мелодії граються у скорому темпі та в тональностях ре-мажор і до-мажор. Під час танцю кожен танцюрист окремо співає перед музикантами пісню іншу від свого попередника:

Краков'як, Краков'як,  
Басам твою душу.  
Я такий стидливий,  
Співати ти мушу.


(Зап. від Кота Г. В.– Кам'янка).

Бистра вода, бистра  
 На кождім дунаю.  
 На тім найбистріша,  
 Де фраїра маю.

(Зап. від Боляка І. Г. – Балутянка).

Хореографічна будова танцю *краков'як* не зберігає всюди однакового виду. В цьому парному танцю хлопець в Радошицях своєю зігнутою в лікті правою рукою держить дівчину за її зігнену в лікті ліву руку. В Балутянці хлопець держить дівчину долонею правої руки за долоню її лівої руки. Біля Лупкова танцюрист іде біля дівчини, не держачись.

Лемки, що жили біля Лупкова танцюють *краков'яка*, йдучи спочатку по колу пара за парою, причому хлопець, держачись з дівчиною за руки, танцює з нею один крок. Цей крок виконують поперемінно, поступаючи в одному такті вправо, а в другому вліво.

Цей крок танцюють в ритмі чотири восьмі /  /. На першу восьму танцюрист опускає на землю подану попередньо вперед вправо праву ногу та одночасно доносить за нею ліву ногу. На другу восьму опускає на землю праву ногу та подає вперед так само як передтим праву ногу. На третю восьму опускає на землю праву ногу. На четверту восьму подає ліву ногу вперед вліво.

Танцюристи першої пари, прийшовши перед музикантів, задержуються, а за ними і всі інші пари танцюристів. Тоді танцюрист першої пари співає один куплет пісні *краков'яка*. Музиканти підхоплюють мелодію співаної пісні, а всі танцюристи, виконуючи оборотовий крок, посуваються по колу. Дійшовши до музикантів, задержуються, а музиканти перестають грати. Пісню перед музикантами співає хлопець другої з черги пари танцюристів. Тоді під мелодію цієї пісні, заграну музикантами всі танцюристи обкручуються обертовим кроком по колу. Так, танцюють цей танець до того часу, аж всі танцюристи по черзі переспівають, а потім перетанцюють основний, обертовий крок танцю.

Будова танцю *краков'як* у лемків з району Лупкова має такий вигляд:

**K** /краков'як/ + **K** /обертовий, крутиться/.

Танцюристи з Радошиць, де дівчина з хлопцем тримаються в парі за руки, зігнені в ліктях, спочатку ідуть по колу ходом справа вліво. Хлопець першої пари, яка задержується перед музикантами, співає пісню *краков'яка*, мелодію якої підхоплюють музиканти. Тоді танцюристи спочатку ідуть по колу, а потім танцюють оборотовий крок. Після переспівання по черзі хлопців із усіх пар дівчата переходять в парах на другий бік, тобто на місце хлопців і так само співають по черзі перед музикантами, як попередньо хлопці.

Будова танцю лемків з Радошиць має такий вигляд:



## К /хід/ + К /хід, обертовий/.

Лемки-переселенці з Балутянки, подібно як лемки з околиць Лупкова, тримаючись в парах за руки, виконують описаний крок після переспівання перед музикантами. У другій фігурі танцюристи змінюють держання в парах. Хлопець держить дівчину правою рукою за її лівий бік, а лівою рукою, поданою вліво, піддержує праву руку дівчини. Тоді танцюристи виконують обертовий крок *польки* і, танцюючи так по колу, закінчують танець.

Структура танцю *краков'як* у лемків – переселенців з Балутянки така:


## К /краков'як/ + К /полька/

Новіша будова танцю *краков'як* у лемків збагачується новими елементами (фігурами) виконуваного бального танцю *краков'як*. Танець *краков'як* танцюють лемки доволі рідко. Серед лемківських пісень зустрічається мало пісень з ритмічною будовою *краков'яка*<sup>68</sup>.

Мелодія “*краков'яка*” використовується лемками для танцю *полька*.

### Мазурка

Танець *мазурка* танцюють лемки – переселенці з Рихвалда, Горлицького повіту. Цей танець виконують під спеціальну мелодію в тримірному ритмі, в такті 6/8. *Мазурка* належить до танців, які мають дрібний ритм. Його виконують дрібненько, з підтрясенням в парах, по колу. Хлопець держить дівчину правою рукою за лівий бік, а лівою, поданою вліво, піддержує праву руку дівчини.

Хореографічна будова танцю *мазурка* має за основну фігуру розірване коло з пар, а також головний крок. Цей крок виконується в ритмі шістьох восьмих /  /.

На першу восьму танцюрист, підскачивши попередньо і виконавши половину обороту лівою ногою вправо, стає пальцями лівої ноги на землю, підносить одночасно праву ногу. На другу восьму подає цю ногу до лівої ноги. На третю восьму опускає праву ногу на землю та підносить ліву ногу. На четверту подає півкругом ліву ногу вправо. На п'яту восьму опускає ліву ногу та піднесеною одночасно правою ногою на шосту восьму виконує підскок на лівій нозі і переносить в повітрі півкругом ліву ногу вправо, щоби нею в наступному такті започаткувати знову виконання цього кроку.

На останню восьму наступного такту танцюрист виконує підскок на півпальцях правої ноги, закреслюючи лівою ногою в повітрі половину оберту вправо. Танець *мазурка* танцюють у мірно-скорому темпі.

<sup>68</sup> Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини... – С. 447.



## ЧЕСЬКІ

*Полька*

Танець *полька* танцюють лемки ще з половини ХІХ ст. Біля Лупкова називають цей танець з уваги на виконання кроку “полька кругла”. Для цього танцю використовуються переважно мелодії польських народних пісень з ритмічною будовою *краков’яка*, а також лемківські мелодії, а саме: “Зелений листочок”, “Чиє ж то полечко не зоране”, “Билися хлопці”, “Гори Шаришом”, “Ой заграйте мі гуслі”, “Бодай та корчмичка гори з димом пішла”. Мелодія танцю “Гамай, кицю”, яку також грають до танцю *полька*, доволі поширена. Це вказує, що перед застосуванням польських *краков’якових* мелодій, виконувались для танцю *полька* старовинні мелодії чеської *польки*.

Билися хлопці в суботу ввечер до рана.  
 При кождім стоїт фраїрка його сплакана.  
 Не бийся, Янчік шугай малючкій, не бийся.  
 Маш там винечко, альбо пивечко, напійся.  
 Твоє винечко, альбо пивечко горкеє.  
 Про тебе, мила, голубице сива, битка є.  
 (Зап. від Четеренчика С. С.– Рихвалд).








Гори Шаришом, долов Шаришом три липки.  
 Яки шиковни лемковски хлопци до битки.  
 Коли ся били в суботу ввечер до рана,  
 Там моя мила, голубка сива, плакала.  
 Не бийся, Янчик, не бийся, милий, не бийся.  
 На той погар вина, на той погар пива, напийся.  
 Не хцу я вина не хцу я пива, горко ест.  
 Про тебе, мила, про тебе, шельмо, битка ест.





















1. Зельоний мостечок, зельоніський (2)  
 Травка на нім росне, не косісе (2)
2. Кедби я його гарендував,  
 Добре би я його отринкував.
3. Червони і біли ружи садзів,  
 Я би тя, дівчино, одпровадив.<sup>69</sup> (2).



















Ой заграйте мі, гуслі,  
 Ма заграйте мі, басы,  
 /Ой/ най сой витанцюю (2)



























<sup>69</sup> Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини... – С.396. - № 488в.

Та свої млади часи.  
 Єй гори єм перешол,  
 А долини не можу.  
 /Ой/ Фраирку-м сой нашол, (2)  
 Єй, а жену не можу.






Мелодія пісні “Гамай, кицю” має 16 тактів. Ритмічна будова її двотактних музичних фраз – різна. Перша фраза має чотири восьмі у першому і другому тактах /  /, а друга фраза – чотири восьмі у першому і дві восьмі та чверть у другому тактах /  /  /. Інша фраза побудована з двох чвертей у першому такті і чотирьох восьмих у другому такті /  /  /. Другий такт цієї фрази у варіанті мелодії з Рихвалду замінює дві чверті /  /  /.

Мелодія пісні “Билися хлопці”, складена з 12 тактів, має першу двотактну фразу з восьмою, чвертю та восьмою в першому такті та з двох чвертей у другому такті /  /  /, а другу фразу дві чверті у першому такті та півноту у другому такті /  /  /. Інші двотактні фрази має мелодія “Чиє то полечко”, де у першій фразі бачимо два такти з синкопованим ритмом восьма чверть і восьма /  /  /  /  /. Друга фраза цієї мелодії має дві восьмі і чверть у першому такті та півноту у другому такті /  /  /  /  /. Часом чверть замінює восьма з пунктом і шістнадцята. Мелодія складена з чотирьох груп по дві фрази, причому одна фраза із третьої групи не є повна і тому мелодія має 15 тактів. Друга група фраз починається грати на терцію вище. З третьої групи фраз починається поворот мелодії вниз таким самим способом до кадансу. Мелодія танцю “Зелений мосточок” також побудована з фраз, що складають двотактні групи. Із чотирьох груп центральна друга і третя групи – мають інші неповні фрази і тому мелодія має 14 тактів. Мелодія та її варіанти мають однакові першу і останню групи фраз. Вони побудовані з двох двотактних музичних фраз. Перша фраза складається з двох восьмих і чверті. /  /  /  /  /. Друга фраза має таку саму структуру у першому такті, а у другому – півноту /  /  /  /  /. Будова неповних фраз сповняє роль перехідного мотиву, який в’яже сусідні мотиви.

Мелодія пісні “Ой, заграйте мі, гуслі” має більш складну структуру, з 20 тактів. Перша її частина має дві тритактні музичні фрази. Кожна фраза складена з восьмою, чвертю та восьмою, в першому такті, двох восьмих і чвертю у другому такті та півноти у третьому такті /  /  /  /  /  /  /  /  /  /  /. Друга частина мелодії, яка повторюється, має двотактні музичні фрази, складені з двох восьмих і чверті в обох тактах /  /  /  /  /  /  /  /  /. Мелодію закінчує перша тритактна фраза.

Четверта мелодія з 16 тактів має також в своїй будові синкопований ритм. Вона побудована з двох двотактних музичних фраз. Перша фраза має чотири восьмі у першому такті і півноту у другому такті /  /  /  /  /  /  /  /  /  /  /. Друга фраза побудована з двох восьмих у першому такті та з восьмою, чвертю і восьмою – у другому такті /  /  /  /  /  /  /  /  /  /  /  /  /  /  /  /  /.




Ці дві фрази складають ритмічну структуру мелодії. Через те, що для мелодії танцю *полька* використовуються різні ритмічні структури мелодії, різний є також каданс в мелодіях. Характерний каданс *польки* дві восьмі і чверть / , або восьма, дві шістнадцяті і чверть / , має мелодія пісні “Гамай, кицю”. В інших мелодіях бачимо каданс з півноти / , чверті  та з восьмою, чверті і восьмою / .

Мелодії танцю граються переважно в тональності ре-мажор, а також в ля-мажор, до-мажор і фа-мажор.

Різна і багата ритмічна структура мотивів фраз в мелодіях танцю *полька* відповідає одній сталій структурі основного кроку танцю, який, як і мотиви мелодії, виступають в такті 2/4.





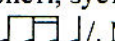
Хореографічна структура танцю має одну фігуру розірване коло з пар танцюристів та один основний крок танцю. Хлопець держить в танці дівчину правою рукою за її лівий бік, а лівою рукою, поданою вліво, піддержує праву руку дівчини. Дівчина кладе ліву руку на праве плече хлопця.

Основний обертовий крок танцю виконується в ритмі чотири восьмі / .

На першу восьму танцюрист опускає на землю праву ногу, подану попередньо вперед та одночасно подає за нею ліву ногу. На другу восьму опускає ліву ногу на землю та одночасно подає праву ногу вперед. На третю восьму опускає праву ногу на землю та підносить ліву ногу. На четверту восьму виконує половину обороту на півпальцях правої ноги та переносить в повтрі ліву ногу, закреслюючи нею половину обороту вправо. Цей крок танцюють лемки м'яко, зберігаючи весь час легко зігнені коліна.


## Тромбля

Танець *тромбля* – це відомий танець *трамбулянка*. Назва *тромбля* зустрічається у лемків – переселенців з Радошиць та Одрехової, а у лемків з Балутянки – *тромля*.

Для танцю грається в Балутянці спеціальна мелодія в ритмі 2/4 та у дуже скорому, жвавому та виразному темпі (“риско гуляють”). Це знана мелодія т.зв. пісні “Гуся-сюся”. Мелодія має 32 такти та дуже роздрібнений ритм. Одну двотактну музичну фразу складають чотири восьмі у двох тактах / , з роздрібненими ритмічними вартостями. Друга фраза має у другому такті не чотири восьмі, а дві восьмі та чверть / . Інша фраза побудована з чверті і двох восьмих у першому такті та з чотирьох восьмих у другому такті / . Однією з характерних фраз другої частини мелодії є фраза з чверті з пунктом та восьмою у першому такті та з півноти у другому такті / . На початку другої фрази мелодії, заграної на кларнеті, зустрічається ауфтакт. Каданс мелодії має восьму, дві шістнадцяті і чверть / .



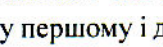
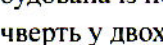
Танцюристи з Радошиць держаться у цьому танці так, як в *коломиїці*. Хлопець держить дівчину правою рукою за її лівий бік, а ліву руку кладе на праве плече дівчини. Ця держить правою рукою хлопця за лівий бік, а лівою рукою держить його за його праве плече. Танець *тромбля* вважається *потрясаною полькою*, тобто танцем *полька*, якого крок має особливості потрясання, що повстає з потрясання основного кроку танцю з підскоками.

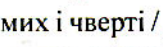
Танець *тромбля* має в своїй будові одну фігуру розірване коло з пар танцюристів та один крок. Цей крок виконується в ритмі чотири шістнадцяті та дві восьмі /  /. На першу шістнадцяту танцюрист, підскачівши попередньо на лівій нозі, опускає праву ногу на землю на півпальці та одночасно підносить ліву ногу. На другу шістнадцяту підскакує на пальцях правої ноги та одночасно закреслює 1/6 оберту вправо лівою ногою. На третю шістнадцяту опускає ліву ногу на землю та одночасно підносить праву ногу. На четверту шістнадцяту підскакує на лівій нозі та одночасно закреслює в повітрі 1/6 оберту правою ногою вправо. На першу восьму опускає на землю праву ногу, на півпальці та одночасно підносить ліву ногу. На другу восьму підскакує на правій нозі та одночасно виконує в повітрі лівою ногою 1/6 оберту вправо.

Танець *тромбля* належить до танців з “потрясанням”, які доволі часто зустрічаються в репертуарі лемківських народних танців.

### *Грожена*

Лемки танцюють танець *грожена*, що виступає серед танців подолян під назвою *кивун*, а у гуцулів – під назвою *цв'ячок*. Але лемківський танець *грожена* має свою специфіку, як у музичній, так і в хореографічній структурі. Назва танцю походить від кивання рукою танцюристів, тобто *гроження*.

Характерна для танцю мелодія виконується в ритмі 2/4. Перша частина мелодії складається з 4 тактів, які повторюються і має 8 тактів. Стільки ж тактів має друга частина мелодії, в якій виступають головні музичні особливості, що виконуються разом з відповідаючими їм особливостями хореографічної структури, причому останні чотири такти мелодії повторюються. Отже, мелодія складається з 20-ти тактів. У ній є дві двотактні музичні фрази. Першу фразу складають чотири восьмі у першому і дві восьмі та чверть у другому тактах /  /. Друга фраза побудована із повтореного другого мотиву першої фрази, тобто вона має дві восьмі і чверть у двох тактах /  /. Ця фраза є характерна для ритмічної структури основної частини танцю.

Каданс мелодії такий, як в мелодії танцю *полька*. Він складається з двох восьмих і чверті /  /. Мелодія танцю *грожена* має тональність соль-мажор. Під час танцю співають танцюристи пісні:

Ой, зле з нами, зле з нами,  
Зле з нами, зле з нами.

Зламалася под нами,  
 Под нами, под нами  
 Зламалася постілка,  
 Где лягала фраїрка.  
 Ой, но-но, ти-ти-ти.  
 Будеш за ню платити.

Іншу спочатку будову виявляє пісня до танцю з Рихвалду :

Пішўа Ганця до Зельїчка,  
 Наторгаўа липеничка,  
 Пришоў на ню попїчек,  
 Розломаў її кошичек.  
 Ти-ти-ти! Ти-ти-ти!  
 Ты то мусиш пўатити!<sup>70</sup>

Хореографїчна будова танцю заснована на одній фігурі, що є розірваним колом з пар танцюристів. В парах танцюють хлопці та дівчата. Хлопець держить дівчину правою рукою за її лівий бік, а правою рукою, поданою вліво, піддержує праву руку дівчини. Танцюристи танцюють по колу обертовий крок *польки*. В означеному місці мелодії, у двох передостанніх тактах, танцюристи задержуються на місцях і, звернені в парах один до одного, грозять собі взаємно вказівним пальцем піднесної правої руки, а потім через дальших два такти танцюють крок *польки*. Це гроження і танцювання, що виповняє чотири такти мелодії, танцюристи повторюють ще раз, а потім починають танець спочатку.



Танець *грожена* складає три фігури. У першій, що є розірваним колом, танцюристи виконують обертовий крок *польки*. У другій такій самій фігурі танцюристи, стоячи на місцях, грозять собі взаємно, а у третій фігурі танцюють обертовий крок *польки*.

Будова танцю *грожена* має у лемків такий вигляд:

К /полька/ + К /гроження/ + К /полька/.

### Колїчко

Переселенці-лемки з Кам'янки та сусідніх сіл Сяніцького повіту танцюють танець *колїчко*, який має за основу фігуру коло, тобто *колїчко*, а також обертовий крок *польки*. Цей танець є новішим танцем та виконується під мелодії, т.зв. *дрїбної польки* у мірно-скорому темпі.

Мелодія цього танцю, яку грав Кіт Г. В., складається з двох 8-тактних мелодій, сполучених між собою двома тактами, які творять музичну фразу з чотирьох восьмих і двох чвертей /  |  /. Цілість мелодії представляє 18 тактів. Перша

<sup>70</sup> Верхратський І. Про говор галицьких Лемків... – С. 237.







за руки, подають їх нижче. Тоді дівчата сідають їм на руки, а хлопці уносять дівчат вколо, йдучи по колу зліва вправо. На закінчення танцю танцюристи, склавши фігуру розірване коло з пар танцюристів, виконують обертовий крок *польки*.

Будова танцю *колічко* має такий вигляд:

К /козачок<sub>д</sub><sup>в</sup>/ + К /хід/ + К /полька/ + 2К + К /сідають/ + К /полька/.

## НІМЕЦЬКІ

### *Вальс*

Танець *вальс* танцюють всі переселенці-лемки здавна. Цей танець вони називають різно: *валець*, *валец* і *вальц*. Широке застосування танцю *вальс* у лемківському побуті зумовило те, що він виконується під різні мелодії лемківських пісень, які часто співаються. Це мелодії пісень: “Юж ем поорал”, “Дзевчино моя”, “А звідти гора”, “Під дубиною, під зеленою”, “Ой пила, пила”, “Ой ти, дівчино, мислями блудиш”, “Сама я рожу посадила”, “Ой, дзевчино, шумит гай” та ін. Ці пісні співали, звичайно, танцюристи під час танцювання. Часто співається пісня “Уж-ем поорал”:

Уж-ем поорал тото полечко, раз.  
 Миленька вишла, їсти винесла.  
 И шестя рекла первий раз.  
 Витай, миленька, витай здравенька, раз.  
 Тяжко-м поорал, легче-м посіял,  
 Косити буде легче, зас.  
 Уж-ем покосил и домов звозил, раз.  
 Карта мі пришла, до войска-м пойшол,  
 Мила плакала за мном барз.  
 Не плач, миленька, не плач серденько, раз.  
 Войско вислужу и домов верну.  
 Газдовав буду, вера, зас.  
 Єм домов вернул, женит ся хочу, раз.  
 Дівчата шварни, страшно парадни,  
 Жадна мя не хце, вера, зас.  
 Дівчатко шварне, не будь парадне, раз.  
 Подай рученьку, побесідуйме  
 И добре буде дальше, зас.  
 Юж-ем поорал всі береженькі, раз.  
 Миленька вишла, їсти винесла,  
 Щастя гварила первий раз.

Витай, миленька, витай, здравенька, раз.  
 Тяжче єм орал, лекше єм сів,  
 Косити буду лекше зас.<sup>71</sup>  
 Юж єм покосил, долів позвозил, раз.  
 Листок мі пришол, до войска пішол,  
 Мати плакала горко зас.  
 Не плач, мамонько, не наріч тяжко, раз  
 Я з войска прийду женитись буду,  
 Буду газдовал єще раз.  
 А ви, дівчата, замуж не хотьте, раз.  
 Бо я молода замуж єм пішла,  
 Тепер ня болит голова.  
 А єдно плаче, бо спати хоче, раз.  
 Чоловік лежит та на постели,  
 Люльку подати каже, зас.  
 Наладувала, єму подала, раз.  
 Товдиль я була та щасливая,  
 Заки я мужа не мала.

(Зап. від Окарми М. П.– Рихвалд).

Старовинною є мелодія і пісня до танцю *вальс* “Дзєвчино моя”:

1. Дзєвчино моя, напой мі коня!  
 А я ти го не напою, не твоя-м жена.
2. Не твоя-м жена, тівко коханка:  
 Напой, напой мєго коня, мєго каштанка!<sup>72</sup>

Широко розповсюджена пісня “А звідти гора” на Лемківщині, під мелодію якої танцюють *вальс*:

1. [А] звідти гора, звідти другая,  
 Медже тими гороньками ясная зоря.(2)
2. Я собі мишлів, же зоря зишла,  
 А то моя миленькая на воду вишла.
3. Дівчино моя, напой мі коня!  
 Не напою, серце мєє, іще-м не твоя.
4. Як буду твоя, напою ти два

<sup>71</sup> Зас – знова.

<sup>72</sup> Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини... – С. 321. - №209.

Зо студеной кирниченьки, з нового ведра.<sup>73</sup>

Для танцю *вальс* грають мелодію пісні “Під дубиною, під зеленою”, яка поширена на Україні:

1. Під дубиною, під зеленою  
Сідит там голубчик з голубиною:
  2. Ой сідит, сідит, любувалися,  
Сивими крильцями накривалися.<sup>74</sup>
- Ой там за лісом, під дубиною  
Сидів голубчик з голубиною.  
(Зап. с. Берест)

По всій Лемківщині поширена жартівлива пісня “Ой пила, пила”, яку співають під час танцю:

1. Ей пила, пила, чеpec стратила,  
А пришла додому та й мужа била.
2. Била го в сінях, била го в хаті,  
А идь же, мій мужу, чепця глядати.
3. Прийшов до корчми, добрий день, люде,  
Хто чепец йа найде, налізне буде.
4. Кварта горівки і корец проса,  
Бо моя женічка простоволоса.
5. Дув вітер з гори, дув вітер з долу,  
І зорвав чепчиско бабі з голови.
6. Ішов жидиско през болотиско,  
Тай витяг чепчиско за мотузиско.<sup>75</sup>

Лемки з західних районів танцювали під мелодію пісні “Ой ти, дівчино, мислями блудиш”:

- Ой ти, дівчино, мислями блудиш,  
Сама не знаєш кого ти любиш.  
Ой знаю, знаю, кого кохаю,  
Але не знаю, з ким жити маю.  
(Зап. с. Берест)

<sup>73</sup> Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини... – С. 323. - № 223а.

<sup>74</sup> Там само. – С. 331. - № 243.

<sup>75</sup> Там само. – С. 319-320. - № 198.











Танець *вальс* танцюють теж під мелодію пісні “Ой, дівчино, шумить гай” на західній Лемківщині:



Ой, дівчино, шумить гай, (2)  
 В гаю грибів не збирай (2)  
 (Зап. с. Берест).

З цих районів znana теж мелодія пісні до танцю “Лука зелена”, яка широко розповсюджена у чехів та морав’ян.

Крім мелодій цих пісень, у лемків зустрічаються рідко для танцю *вальс* мелодії старовинних німецьких *вальсів*.

Мелодії *вальса* у лемків – це в основному мелодії лемківських народних пісень. У зв’язку з тим і будова мелодій танцю має переважно будову мелодій пісень. Мелодії танцю *вальс* складені з 8, 16, 24 і 56 тактів. Збільшення тактів в окремих мелодіях зумовлене в основному повторенням окремих частин мелодій. Мелодію з 56 тактів складають окремі мелодії, пов’язані в цілість. Коли мелодії виявляють загальноживану кількість тактів, то будова окремих мелодій з тактом 6/8, 9/8 має п’ятитактову структуру. Мелодія пісні “Юж-ем поорал” має структуру з 13 тактів (5+8), що є рідкісним явищем у лемківських піснях.


Багатство мелодій зумовлює різнорідність музичних фраз, в будові яких виявлені основні ритмічні особливості, характерні для лемківської народної музики. Найширше застосування має двотактна музична фраза, яка в першому такті має три чверті, а в другому – півноту і чверть /  / . Зустрічається фраза з півноти і чверті у першому такті та з півноти з пунктом у другому такті /  / . Перша половина фрази буває часом замінена чвертями /  / . Крім цієї фрази, бачимо фразу з половини і чверті в обох тактах /  / . Ця фраза характерна для нелемківських мелодій танцю, які там виконуються. Те саме можна сказати про фразу, що складається з півноти і чверті у першому такті та з трьох чвертей у другому такті /  / . Окреме місце в мелодіях танцю *вальс* займають музичні фрази, що мають такт 9/8, 6/8, а їх ритмічна будова складена з чверті, восьмої, чверті восьмої, чверті і паузи, /  / , яка зустрічається в мелодії “Дзевчино моя”. Друга фраза мелодії “А звідти гора” має чверть, три восьмі і чверть /  / . В мелодії “Ой, пила, пила” такий ритм фрази: три восьмі, чверть і восьма /  / . Ці, як і раніше, виявлені ритми засновані на тримірності, тобто мають такти з трьома основними рівновартними одиницями.

Мелодії танцю відзначаються характерними для себе кадансами: півнота і чверть /  / , півнота з пунктом /  / . Ця остання структура кадансу є рідкісним явищем у ритмічній будові мелодії танцю *вальс*, який танцюють лемки.

Мелодії танцю закінчені, звичайно, на тоніці. Але деякі мелодії мають каданс, закінчений на долішній домінанті, що є характерним прийомом для старовинної музики. Одна мелодія закінчена на терції. Частина мелодій зустрічається в тональ-

ностях ре-мінор, соль-мінор, соль-мажор, а рідше мелодії мають тональності ре-мажор, до-мажор, до-мінор, ля-мінор і сі-бикар-мінор.

Лемківські мелодії для танцю *вальс* вирізняються різною будовою. Вони мають різні ритмічні і тональні особливості.




Хореографічна будова танцю *вальс* заснована на одній фігурі розірване коло з пар танцюристів. Хлопець держить дівчину правою рукою за її лівий бік, а лівою рукою, поданою вліво, піддержує праву руку дівчини. В танці танцюристи танцюють один основний крок оборотний танцю “вальс” в ритмі три четврті /  /.






На першу чверть танцюрист опускає праву ногу на землю на півпальці та одночасно виконує на ній 1/6 обороту вправо, причому так само переносить вправо ліву ногу. На другу і третью чверть виконує також 1/6 обороту вправо на півпальцях правої ноги, при одночасному перенесенні лівої ноги вправо.

Цей крок танцюють на легкозигнених ногах. Танець *вальс* виконують м'яко, плавно обертаючись.

### *Піввальс*

Танець *піввальс* називають лемки *піввалец*, а також *вальчик*. Його танцюють переселенці із західних районів Лемківщини. Назва танцю походить від виконання основного кроку танцю, якого рухи немов переділяють наполовину основний крок танцю *вальс*. Танець танцюють хлопці та дівчата у мірно-скорому або повільному темпі.

Мелодіями для танцю *піввальс* є мелодії народних пісень “Бодай ся когут знудив”, “Іду я, вийду я”. “Ей мороз, мороз” та інші. Ритмічна структура мелодій подібна до такої будови танцю *вальс*. Вона побудована із окремих мелодій із двотактних, а в інших – із тритактних музичних фраз. Одна з двотактних фраз має три чверті в першому такті, а в другому такті півноту і чверть /  / . Інша фраза складається з трьох чвертей у першому такті та півноти з пунктом у другому такті /  / , а ще інша фраза має у першому і другому тактах півноту і чверть /  / . Ці музичні фрази виступають в мелодії, яку Чеберенчик С. С. назвав *вальчик*.

В мелодії пісні “Іду я, вийду я” бачимо фразу з трьох чвертей в обох тактах /  / . Друга фраза тієї мелодії має чверть і півноту в обох тактах /  / . Іншу, поширену до трьох тактів структуру бачимо в мелодії пісні “Бодай ся когут знудив”. Тут застосована є лише одна фраза, яка повторюється в мелодії. Ця фраза збудована з трьох чвертей у першому такті, з півноти і чверті у другому такті та півноти у третьому такті /  / . Каданс мелодії має півноту з пунктом /  / , або чверть і півноту /  / . Для мелодій є характерною тональність ре-мажор.

Танцюючи *піввальс*, танцюристи з Рихвалду співають пісню “Бодай ся когут знудив” або “Ей, мороз, мороз”.



Ей мороз, мороз,  
 Ой велика зима.  
 Повіди, дівчино,  
 А де перина?  
 Ей, в коморецце,  
 Ей вистелена,  
 Як під ню ляже,  
 Такої студена.

(Зап. від Окарми М. П.–Рихвалд).

Танець побудований на одній фігурі розірване коло з пар танцюристів. Хлопець держить дівчину як у танці *полька*. Під час танцю виконується один основний обертовий крок, який танцюється в ритмі дві восьмі і дві чверті /  $\frac{1}{8} \frac{1}{8} \frac{1}{4} \frac{1}{4}$  /.

На першу восьму танцюрист опускає на землю, на півпальці праву ногу та підносить ліву ногу. На другу восьму підскакує на півпальцях правої ноги, виконуючи нею в повітрі  $\frac{1}{3}$  обороту, причому переносить півколом ліву ногу вправо. На першу чверть опускає на землю на півпальці праву ногу та закреслює далі півколо лівою ногою. На другу чверть опускає на землю на півпальці ліву ногу та одночасно підносить праву ногу.





У цьому кроці виконується дуже низький підскок.




### *Наліво*

Танець *наліво* виконується переселенцями-лемками. Назва танцю від способу виконання основного кроку танцю – в лівий бік. Переселенці з деяких місцевостей (с. Кам'янка, Репедь, Кальниця) називають цей танець *лінксом*, що очевидно вказує на німісцеве походження назви танцю.

Танець виконується під спеціальні мелодії, яких є кілька. Особливо відмічається у цих мелодіях дві будови з двотактними і тритактними музичними фразами. Двотактні фрази має мелодія, яку грав Кіт Г. В. Вона збудована з 8 тактів,  $\frac{3}{4}$  та виконується у мірно-скорому темпі в тональності ре-мажор. Перша її двотактна фраза побудована з трьох чвертей в першому такті та двох восьмих і двох чвертей у другому такті /  $\frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} | \frac{1}{8} \frac{1}{8} \frac{1}{4} \frac{1}{4}$  /. Друга фраза мелодії має у першому такті дві восьмі та дві чверті, а у другому – чверть і півноту /  $\frac{1}{4} \frac{1}{4} \frac{1}{4} | \frac{1}{2}$  /. У побудові цих двох фраз застосований характерний для лемківських танців прийом сполучення контрастних явищ, в тому випадку розложення ритмічної побудови окремих мотивів. Ритмічна структура другого мотиву першої фрази характерна для такої ж будови першого мотиву другої фрази. Те саме мається у будові першого мотиву першої фрази та другого мотиву другої фрази. В будові мелодії вживається мотив, в якому чверть роздібнена на дві восьмі, що в ритмі  $\frac{3}{4}$  в'яжеться зі структурою основного кроку,




який виконується м'яко з легким угинанням. Варіант цієї мелодії, що її грав Боляк Г. І. з Балутянки, має поширену будову. Тут мелодія має 24 такти, причому перші вісім тактів мелодії є повторені. Перша частина мелодії є варіантом згаданої вище мелодії, а друга частина – це окрема мелодія із 8-ми тактів з ритмічними особливостями “мазура”. В обох частинах мелодії зауважується в ряді тактів синкоповану другу ноту та роздрібнені ритмічні вартості нот. У другій частині цієї мелодії бачимо двотактні фрази, що мають відмінну ритмічну будову, ніж фрази з першої частини. Тут перша фраза має у першому такті дві тридцять другі і шістнадцяту, восьму з пунктом і шістнадцяту, а у другому – дві шістнадцяті, восьму з пунктом і шістнадцяту /  / . Для другої фрази характерні дві шістнадцяті та дві восьмі у першому такті і чотири шістнадцяті та восьма – у другому такті /  / . Мелодії мають за каданс чверть та півноту /  / або восьма і пауза на восьму взяті два рази /  / . Ця виявлена мелодія, яка грається в Кам'янці і Балутянці для танцю *лінк*, в Рихвалді є мелодією танцю *вальс*.

Переселенці зі східної Лемківщини з Тарнавки мають для танцю *наліво* мелодію, яка побудована з фраз, що мають однакову ритмічну структуру. В мелодії, що має 12 тактів, повторюється чотири рази тритактна фраза. В першому, другому і третьому її тактах є дві восьмі та дві чверті /  / . Тритактна фраза є також основною для мелодії танцю *наліво* з Репеді, яка має у першому такті таку саму ритмічну структуру, що і попередня мелодія, а у другому такті фрази є шість восьмих, а у третьому чверть, дві восьмі і чверть /  / . Мелодія танцю *наліво* переселенців з Орихівців побудована з двотактних музичних фраз, що в основі мають однакову ритміку другого такту, а ритміка першого такту змінюється деколи через заміну перших двох восьмих в такті чвертю /  / . Ця мелодія має 20 тактів і грається, як і попередні, у мірно-скорому темпі.

Мелодії танцю граються в тональностях ре-мажор, фа-мажор, до-мажор, ля-мінор.

Хореографічна будова танцю *наліво* має одну фігуру, а саме: розірване коло з пар танцюристів. Танцюристи держаться в парах, як у танці *полька*. Хлопець правою рукою держить дівчину за її лівий бік, а лівою рукою, поданою вліво, піддержує праву руку дівчини. Ліва рука дівчини спочиває на правому плечі хлопця.

Під час танцю виконується один крок, що має ритм шість восьмих /  / , причому наголошеною є перша, третя і п'ята восьма, на які опускається ноги на землю.

На першу восьму танцюрист, перенісши вліво праву ногу, ставить її на землю та одночасно підносить ліву ногу. На другу восьму подає вліво ліву ногу. На третю восьму ставить ліву ногу на землю та одночасно підносить праву ногу. На четверту восьму подає праву ногу вліво. На п'яту восьму опускає праву ногу на землю та одночасно підносить ліву ногу. На шосту восьму подає вліво праву ногу, щоб в наступному такті танцювати цей самий крок.

Танцювання цього основного кроку виконується при одночасному вертикальному русі корпусу кожного танцюриста. Підкреслюючи цей рух, музикант Кіт Г. В. сказав: “Як летрика се тресло”, тобто всі танцюристи в танці *наліво* весь час, танцюючи, виконували перпендикулярні рухи своїм корпусом.

Танець *наліво* вважається *вальсом*, якого танцюють вліво. Під час танцю співають пісню:

Ой, назад, коню, назад,  
 Жебис не увадів,  
 Ой, не ходь до дівчини,  
 Жебис ї не зрадив.

(Зап. від Кота Г. В.— Кам’янка).

### Колічко

Танець *колічко* означає танцювання в колі, тобто танець, що його основною фігурою є коло. Цей танець належить до новіших лемківських танців. Його танцюють лемки-переселенці з цілої Лемківщини, наприклад, з повітів Сяницького (сс. Радощиці, Одрехова, Балутянка), Горлицького (с. Рихвалд). Для танцю вживається назва *колічко*, а у Рихвалді цей танець називають *кулечко*.

Музичною основою танцю *колічко* є мелодія танцю *вальс*, а хореографічну частину танцю складають в основному фігура коло та головний обертовий крок танцю *вальс*. Отже, в будові цього танцю відіграли важливу роль і музичні та хореографічні особливості танцю *вальс*. Новими елементами, які причинилися для надання назви танцеві, є особливості, які зауважуються в танцюванні *вальса* по містах, а також деякі особливості танцю *решето*, який головним чином танцюють на Гуцульщині. Танець *колічко* представляє собою танець *вальс*, збагачений новими фігурами.

*Колічко* танцюють під мелодію *вальчика*, тобто *вальса* з дрібненькою ритмічною будовою. Для цього танцю найрадше грається мелодія *піввальса* у мірно-скорому темпі.

Хореографічна структура танцю заснована на кількох різних фігурах і двох кроках: “вальс” і “хід”.

Крок *вальс* танцюють в ритмі три чверті /  $\text{♪♪♪}$ /. На першу чверть танцюрист опускає праву ногу на землю, на півпальці та одночасно виконує на ній 1/6 оберту вправо, причому одночасно переносить в повітрі вправо ліву ногу, На другу чверть виконує також 1/6 оберту вправо на півпальцях правої ноги при одночасному перенесенні в повітрі вправо півколом лівої ноги. На третю чверть опускає ліву ногу на землю, на півпальці та одночасно закреслює в повітрі піднятою правою ногою 1/6 оберту вправо.

Другий ходовий крок, який виконують танцюристи в цьому танці, має ритм три чверті /  $\text{♪♪♪}$ /. На першу чверть танцюрист опускає на землю подану вперед



праву ногу та одночасно підносить ліву ногу. На другу чверть подає вперед ліву ногу. На третю чверть подає далі вперед ліву ногу. У другому такті мелодії рухи ноги правої виконує ліва нога.

Танець *колічко* зберігає на Лемківщині основну свою будову, але в окремих районах він має свої специфічні риси, що залежить від застосування відповідних фігур та їх червоного укладу.

Перед танцюванням *колічка* у Рихвалді керівник танцю дає команду “дівчата вибирають”. Кожна дівчина просить хлопця до танцю і стає з ним в парі по колу. Танець починається, звичайно, фігурою розірване коло з пар танцюристів, які танцюють обертовий крок “вальса”. Потім, після протанцювання цього кроку, керівник танцю у Рихвалді дає команду “колечко, раз, два”, в Радошицях – “колечко”, в Одрехові – “кулечко”. Тоді всі танцюристи на слова “раз, два” ударяють два рази ногою об землю і творять фігуру замкнене коло і, держачись за руки, йдуть по колу зліва направо, виконуючи крок “хід”. Цей крок танцюють вправо в ритмі три чверті / ♪ ♪ ♪ /.

На першу чверть танцюрист опускає на землю праву ногу, подану попередньо вправо та одночасно підносить ліву ногу. На другу чверть подає ліву ногу вправо. На третю чверть подає далі вправо ліву ногу, щоб в наступному такті почати нею знову виконання цього кроку.

В Радошицях провідник танцю дає команду “колечко вліво”, а після того, як танцюристи перейдуть кілька разів по колу, на команду “колечко вправо”, танцюристи посуваються вправо. Далі подається команда “пара за парою”. Тоді танцюристи розривають коло і, склавши пари, йдуть по колу вперед, танцюючи описаний вище крок – “хід”. Потім настає заміна танцюристок, а далі зміна їх місць. Для переходу танцюристок до передідучого танцюриста є команда “дівчина вперед”, а в Рихвалді – “єдна вперед”. З черги дається команда “дві дівчини вперед” або “дві вперед” (Рихвалд), і тоді кожна дівчина переходить до другого перед нею йдучого танцюриста. Далі настає команда “кулечко раз, два”; на яку танцюристи, притупивши два рази об землю, беруться за руки (долоні) та йдуть кроком-ходом вліво. Для руху кола вліво керівник танцю в Радошицях дає команду “колечко вліво”, а далі для руху кола вправо командує “колечко вправо”.

Пройшовши раз вколо по колу, керівник танцю дає команду “загальна”. Всі танцюристи розривають коло і кожна пара танцюристів, посуваючись вперед по колу, виконує обертовий крок танцю *вальс* вправо. По певному часі дається команда “пара за парою”. Тоді знову танцюристи йдуть в парах вперед по колу. На команду “хлопці вправо, дівчата вліво”, або “з лівої руки” (Рихвалд) дівчата переходять на лівий бік хлопців, йдучи далі вперед. Потім виголошується команда “хлопці вліво, дівчата вправо” або “з правої руки” (Рихвалд). Далі на команду “дівчата всередину” – дівчата переходять на лівий бік хлопців, звертаються вліво і, склавши фігуру розірване коло з окремих танцюристів, йдуть в протилежному напрямі до руху – ходу хлопців, які



ідуть далі у фігурі розірване коло з окремих танцюристів. Своїм новим оформленням хлопці та дівчата творять фігуру з розірваних двох кіл окремих танцюристів. Після повного ходу на команду “кошичок” дівчата і хлопці звертаються до центру кола і, взявшись за руки, творять одне замкнене внутрішнє коло, а хлопці — зовнішнє коло. Хлопці перекладають руки вперед, понад головами дівчат та творять з ними фігуру “кошик” або “кошичок” /Рихвалд/. Танцюристи, танцюючи крок – хід вліво, йдуть по колу кілька разів. В Одрехові дається команда “кулечко”, після якої танцюристи, створивши фігуру одне замкнене коло, йдуть по колу вправо. Потім в Радошицях керівник танцю дає команду “дівчата личком”. Тоді всі танцюристи розривають коло, дівчата стають навпроти хлопців в парах, а на дальшу команду “загальна” або “загальна з власною” – танцюють в парах крок “вальс”, посуваючись вправо по колу. Цим кроком закінчують цей танець всі лемки.

Хореографічна структура танцю *колічко* з Радошиць має такий вигляд:

$$K /\text{вальс}/ + K^{\text{П}} /\text{хід}/ + K^{\text{П}} /\text{хід}/ + K^{\text{В}} /\text{хід}/ + Ж^{1\text{В}} + Ж^{2\text{В}} + K /\text{хід}/ + K^{\text{В}} /\text{хід}/ + K /\text{вальс}/ + K /\text{хід}/ + Ж^{\text{П}} + Ж^{\text{ПР}} + 2K /\text{хід}/ + \text{Кошик} /\text{хід}/ + K /\text{вальс}/.$$

Деякі зміни виявляє будова танцю *колічко* в Рихвалді:

$$K /\text{вальс}/ + K /\text{хід}/ + K /\text{хід}/ + Ж^{1\text{В}} + Ж^{2\text{В}} + K /\text{хід}/ + K /\text{вальс}/ + K /\text{хід}/ + Ж^{\text{П}} + Ж^{\text{ПР}} + \text{Кошик} + K /\text{вальс}/.$$

Лемки з Одрехова мають будову танцю *колічко* таку:

$$K /\text{вальс}/ + K /\text{хід}/ + K /\text{хід}/ + Ж^{\text{П}} + Ж^{\text{ПР}} + \text{Кошик} + K /\text{вальс}/ + K /\text{хід}/.$$

### *Колічко з кріслом*

Танець *колічко з кріслом* танцюють переселенці-лемки з Радошиць, Сяніцького повіту. Його виконують хлопці та дівчата. Своєю основною структурою танець подібний до танцю *крісловий вальс*, який танцюють бойки в південних районах Львівщини. Назва танцю походить від того, що під час його виконання вживаються крісла, а також грається мелодія *вальса*.

Для танцю характерна одна з мелодій і.зв. *вальчика*, тобто мелодія *вальса*, яка має роздрібнену ритмічну будову.

Хореографічна будова має фігуру замкнене коло танцюристів, в середині якого танцює одна пара танцюристів крок “вальс”. Хлопець, протанцювавши з дівчиною, саджає дівчину на крісло, а сам припроваджує до неї хлопця із кола. Якщо дівчина погоджується з ним танцювати, то вони танцюють раз крок “вальса”, а як ні, то хлопець зобов’язаний привести їй іншого танцюриста з кола. Протанцювавши з приведеним танцюристом, дівчина саджає хлопця в крісло, а сама іде до кола і приводить до нього дівчину, з якою він танцює, або й ні. Кожен танцюрист, що протанцював в центрі кола з приведеним йому партнером, іде до гурту танцюристів і стає межи тими товаришами, що творять фігуру замкнене коло.

*Колічка з кріслом* виконують доволі довго. Він є танцем, який сполучений разом із забавою молоді.

### **Штаєр**

Танець *штаєр*, званий *штанір*, *штаєрок*, танцюють лемки-переселенці з різних повітів Лемківщини: з Сяніцького (сс. Кам'янка, Репедь, Кальниця, Радошиці, Балутянка), Горлицького (с. Рихвалд). Танець виконують змішано хлопці з дівчатами в парах у мірно-скорому темпі. Він має такт  $\frac{3}{4}$ .

*Штаєр*, подібно як і інші танці лемків, має за основу мелодії лемківських народних пісень. Він виконується під мелодію пісні: “Ані-м ся не мислів”:

Ані-м ся не мислів  
Тот рочок женити.  
Але мі мусіло  
Дівча поробити.  
Штанір, хлопці, штанір,  
Я вже не кавалір.  
Завів я дівчину  
Під зелений явір.

(Зап. від Окарми М. П.–Рихвалд).

Під другу мелодію лемківської пісні, яку записав я від музиканта з Красної Катерчака М. лемки танцюють танець *штаєр*. Ці обі згадані мелодії різняться своєю ритмічною та мелодичною структурою від мелодії, яку записав я від Кота Г. В. – переселенця з Кам'янки, і яка, крім рис німецької музики, має також деякі особливості польської мелодії.

Основною рисою кожної мелодії *штаєра* з Лемківщини є те, що її будова має одну музичну фразу з характерними для неї ритмічними особливостями. У згаданій першій мелодії виступає така фраза із трьох тактів. У першому з них є три чверті, у другому – півнота і чверть, а в третьому такті – півнота і пауза /  $\bullet\bullet\bullet\bullet\mid\bullet\bullet\mid\bullet\text{ }/\text{}$ . Друга мелодія має за основу двотактну музичну фразу з трьома чвертями у першому такті та півнотою і чвертю – у другому такті /  $\bullet\bullet\bullet\bullet\mid\bullet\bullet\text{ }/\text{}$ . Друга фраза у цій мелодії, яка виступає як закінчення півречення, а також остання фраза з кадансом мелодії, складена з півноти і чверті у першому такті та з півноти з пунктом у другому такті /  $\bullet\bullet\mid\bullet\text{ }/\text{}$ , що продиктоване тут особливістю закінчення, характерною для народних пісень лемків. Музична фраза третьої мелодії має ритмічну структуру три чверті в обох тактах /  $\bullet\bullet\bullet\bullet\mid\bullet\bullet\bullet\bullet\text{ }/\text{}$ . Ритмічна будова виявлених мелодій відповідає основній структурі головного кроку танцю.

Коли мелодія “Ані-м ся не мислів” має 12 тактів, то друга подана мелодія побудована з двох частин, що мають по 8 тактів. Друга частина цієї мелодії повторюється



і через те ціла мелодія представляє 24 такти. Кадансом перших двох мелодій є півнота і пауза /  $\downarrow \uparrow$  /, а також півнота з пунктом /  $\downarrow \cdot$  / . Остання мелодія має каданс, що зустрічається в мелодії польського танцю *мазурка* /  $\downarrow \uparrow \downarrow \uparrow$  / . Мелодії танцю *штаєр* граються в тональностях ре-мажор і до-мажор.

Хореографічна будова танцю *штаєр* заснована на одній фігурі розірване коло з пар танцюристів та одного основного кроку танцю. В парах танцюристи держаться, як у танці *полька*. Крок танцю має ритм три чверті /  $\downarrow \downarrow \downarrow$  / .

На першу чверть танцюрист опускає на землю на півпальці праву ногу, подану вперед, та підносить ліву ногу, подаючи її вперед і закреслюючи нею півколо. На другу чверть опускає ліву ногу на землю на півпальці та одночасно виконує піднесеною правою ногою 1/3 оберту вправо в повітрі. На третю чверть опускає на землю праву ногу та одночасно переносить в повітрі піднесену ліву ногу півколом вправо.

Коли підношення правої ноги у виконанні кроку невисоке і закреслення нею обертів в повітрі мале, то рухи лівої ноги (оберти) більші та вищі.

### Цілуваний

Танець *цілуваний* танцюють переселенці з Одрехової Сяніцького повіту. Цей танець являється новішим танцем на Лемківщині і його залюбки танцює молодь. Основою назви є поцілунок двох танцюристів /хлопця і дівчини/ перед їх парним танцюванням у центрі кола. Танець танцюють під мелодію *вальса*.

Хореографічна будова танцю *цілуваний* заснована на фігурі замкнене коло танцюристів з парою в центрі кола. Танцюристи, які творять коло, звернені до його центру, держачись за руки (за долоні), йдуть по колу. Вони виконують один ходовий крок в ритмі три чверті /  $\downarrow \downarrow \downarrow$  / .

На першу чверть танцюрист опускає на землю подану вперед праву ногу та одночасно підносить ліву ногу. На другу і третю чверть подає ліву ногу вперед.

В центр кола входить хлопець з хустиною в руці і, наблизившись до танцюристів, кладе на землю перед одною танцюристкою хустку, тобто запрошує цю дівчину до танцю. Тоді всі танцюристи задержуються і згаданий хлопець цілується з дівчиною. Він випроваджує її в центр кола, де танцює з нею обертовий крок *вальса*. Під час їх танцювання танцюристи, які творять фігуру замкнене коло, дальше йдуть по колу в ритм музики.

Протанцювавши з дівчиною якийсь час, танцюрист підходить до кола танцюристів і входить до кола на давнє своє місце, а дівчина наближається до танцюристів і вибирає собі хлопця для танцю. Вона розкладає перед обраним хлопцем хустину, цілується з ним, а потім танцює разом з ним у центрі кола крок "вальса".

Таке танцювання повторюється весь час, поки всі танцюристи не перетанцюють в центрі кола.



## ВЕНГЕРСЬКІ

*Мадяр*

Танець *мадяр*, який зараз лемки рідко танцюють, вважався до 1914 року одним з часто виконуваних танців на Лемківщині. Музична і хореографічна будова танцю складається з двох частин: першої, виконуваної у повільному темпі і в такті 4/4 та другої частини, яку лемки танцюють в скорому темпі, в такті 2/4. Переселенці-лемки з Радошиць називають цей танець *мадяр-фогаш*. У лемків південно-східної Лемківщини друга, швидка частина танцю називається *ціфра*. Через те, що в танці виконуються кроки з перпендикулярним рухом корпусу танцюристів, танець *мадяр* вважається також *трясеним танцем*. Цей танець танцювали давніше в Радошицях самі хлопці, йдучи по колу, але частіше виконували та виконують його хлопці з дівчатами разом в парах. Під час танцю, а головне в першій повільнішій його частині, танцюристи співають пісні, ритмічна будова яких характерна для такої ж будови мелодій танцю *мадяр*:

Ой, поїду я до заградки з мотиком,  
 Викопаю сої розмарию велику.  
 Посаджу ей под облачком при плоті,  
 Кади идут шумни хлопці з роботи.  
 Буду я си розмарию подливать,  
 Буде мні ся розмарія розвивать,  
 На червено и на синьо, на біло,  
 Бо ей моє шварне дівча садило.  
 А хто зорве з ромарии на перко,  
 Мушу бити того хлопця фраирком.  
 Хоц би-с мене, моя мамусь, забила,  
 То я буду того хлопця любила.

Як я ишла вчера вечер з панского,  
 Застала мні чорна мара дорогу.  
 Иди, иди, чорна маро, додому (2)  
 Не заставай, не заставай на дорозі нікому.  
 Як я ишла днеска вечер з панского,  
 Надибала-м на дорозі милого.  
 Так мне стискал и притискал до себе,  
 Ци ти пойдеш, драга душко, за мене.

Як ем ишоў од миленькой з вечера,  
 Шиткы на мя псы брехали з валала.

А юж моя фраїречка твердо спит,  
Юж ня зідят в тім валалы тоты пси.<sup>76</sup>

Ішов циган до леса, до леса,  
Лем губаньков потресав, потресав.  
Вшитки дівки на него, на него,  
Же губанька не єго, не єго.

(Зап. від Кота Г. В.– Кам'янка).

Нащо ти сі така млода видала,  
Кади ти ще дробне шитя не знала.  
Било сі спац коло власной мацери,  
Гей, як яблуко на високой яблони.

(Зап. від Кота Г. В.– Кам'янка).

Танцювала лишка с еленьом,  
Чесала му главу гребенньом:  
Бодай тя, еленю, бог скарав,  
Же так тоту главу заваял.

Міла моя, міла, не чорна, не біла,  
Яка мі про тебе вечера не міла.  
Я лем не вечеряв, я не вечерочькау,  
Все мі на розумі моя фраерочька.  
Не будем так робіць як сонседа робіл,  
Не будем з пайташом до дзевчини ходзіл.  
Бо пайташ облапел, а я си припатрал,  
Так мі в серцу жалко, а же-м ся розплакал.

(Зап. в с. Радошиці).

За дунаєм пасло дівча пави (2)  
Де не било за сім років трави (2).  
А на осмий травичка виросла (2)  
Там дівчина павоньки напасла (2).

(Зап. від Кота Г. В.– Кам'янка).

1. Кой я ішов з Дебрецина до Тали,  
На конику подковечки черкали.  
Ей йа лем ти ме, мой конику, добре нес,

<sup>76</sup> Верхратський І. Про говор галицьких Лемків... – С. 322.

Дам я тобі подковечкі прибиц гнес.  
Дам я тобі подковечкі і клиньце,  
Жебис мене занос гу мой фраїрце.

2. Кой я ішов вчера вечер од Пазі,  
Застала ня чорна кура на дразі.  
Ей, а ідь же ти, чорна куро, до дому,  
Не заставай на дорозі нікому.<sup>77</sup>  
Як я піду на Мадяр, на Мадяр,  
Кому же я пірко дам, пірко дам?  
Тому, тому за дукат, за дукат,  
А милому все лем так, все лем так.

(Зап. від Кота Г. В.– Кам'янка).

Танець *мадяр* танцюють також під мелодії старовинних пісень лемківських, які перебудовані до ритму *мадьяра*. Для цього танцю граються мелодії пісень: “Сидит пташок на черешни”, “Моя мила задремала, я заспав”, “Банувала моя жена, же я п'ю”, “Ой доленче, беле дзевча, доленче”, “Ганцю біла, Ганцю біла, што же ти”, “Як ем їхав з Гамерики до додому”, “Ци ти циган, ци ти циган, шалений”, “Як ем служил на фаре кісом гальом”, “Як ем ішов пріз границу пусту”, “Кой ішов з Дебречина до дому”, “Як я піду на Мадяр, на Мадяр”, “Ой ти, старий сиваку, сиваку” та ін.

Для другої частини танцю грається загально на Лемківщині мелодія *обертака*, або *штаєра* і танцюристи обкручуються тут основним кроком танцю *обертак* або *штаєр*. Але в Радошицях і Кам'янці давніше музикант грав “ціфру” чи “фогаш” із мадьярської мелодії танцю. Тоді танцюристи виконували відповідні характерні кроки для танцю. Вони тут трохи йшли, потрясаючись, та крутилися то вправо, то вліво, виконуючи характерний для танцю обертовий крок з піднесенням зігнутої в коліні ноги.

Мелодії танцю *мадьяр* виявляють на Лемківщині розвинену будову, при чому зберігають характерну для танцю структуру. Майже всі мелодії побудовані з три-тактних музичних фраз, що мають різну ритмічну будову. У першому такті виступають, звичайно, чотири однакові ритмічні одиниці-чверті / ♪ ♪ ♪ ♪ /, в яких часом перша синкопована / ♪ ♪ ♪ ♪ /, у другому такті фраза побудована з чотирьох чвертей, з яких третя є синкопованою / ♪ ♪ ♪ ♪ /. Для третього такту синкопується, звичайно, другу чверть / ♪ ♪ ♪ ♪ / . Тут зустрічаються різні варіанти / ♪ ♪ ♪ ♪ /<sup>78</sup>, / ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ /<sup>79</sup>. Для мелодії *мадьяра* живаються теж двотактні музичні фрази. Тут в першому такті фрази виступають чотири чверті / ♪ ♪ ♪ ♪ /<sup>80</sup>, чотири восьмі і дві

<sup>77</sup> Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини... – С. 409. - №526.


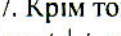


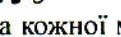
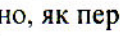
<sup>78</sup> Там само – С. 228. – №527; С. 231. – №533; С. 233. – №538а; С.236-237. – №№ 543а; 543б.

<sup>79</sup> Там само. – С. 235. - №541.

<sup>80</sup> Там само. – С. 237. - №543в.




чверті /  /, шість восьмих і чверть /  /<sup>81</sup> або чверть з пунктом дві восьмі і чверть з пунктом /  /<sup>82</sup>. Другий такт фрази має чотири чверті /  /<sup>83</sup>, або дві чверті та півноту /  / або восьму чверть, три восьмі і чверть /  /<sup>84</sup>, а також восьму і чверть взяті два рази /  /<sup>85</sup>.

Найчастіше в мелодіях зустрічається каданс з восьмою чвертю з пунктом, чверть і пауза на чверть /  /<sup>86</sup>, а також каданс з восьмою і чвертю, взятих два рази /  /<sup>87</sup>. Крім того, кадансом в мелодіях є восьма, чверть і восьма /  /, півнота з пунктом /  /, півнота, чверть і пауза на чверть /  / чи восьма, чверть, восьма і півнота /  /.

Структура кожної мелодії побудована з трьох частин. Перша фраза виступає, звичайно, як перша та остання фрази, причому в центрі мелодії грається два рази друга фраза, яка часто починається з терції або з квінти<sup>88</sup>. В деяких мелодіях повторяється перша фраза, але все-таки виступає в центрі друга фраза.

Мелодії складаються з різної кількості тактів. Вони, звичайно, побудовані з 12 тактів, але зустрічаються мелодії і з 16, 18 – 24 тактів, а мелодія, яку грав Кіт Г.В., має 50 тактів. Першу частину складає тут 26 тактів 4/4, а друга половина мелодії грається впродовж 24 тактів. Інші мелодії “мадяра” граються спочатку в такті 4/4, а в другій частині вони мають такт  $\frac{3}{4}$  або 6/8. Тут танцюють переважно крок *обер-така*, або *штаєра*.

В мелодіях *мадяра* переважають тональності ре-мінор і ля-мінор<sup>89</sup>; менше мелодій має тональність фа-мажор<sup>90</sup> чи до-мажор<sup>91</sup>, зокрема зустрічаються тональності соль-мажор, ре-мажор, ля-мажор.

Хореографічна будова танцю *мадьяр*, який танцюють лемки, має дві частини, в яких застосована одна фігура розірване коло з пар. Хлопець держить правою рукою дівчину за лівий бік, а лівою за її правий бік. Дівчина кладе праву руку на ліве плече хлопця, а ліву на його праве плече. Часом дівчина кладе руки на руки хлопця, вище ліктів. У першій фігурі виконується один основний крок танцю *мадьяр*” Цей крок танцюють в ритмі три чверті і дві восьмі у першому такті та чотири чверті у другому такті /  /.

<sup>81</sup> Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини... – С. 252. - №574.

<sup>82</sup> Там само. – С. 232. - № 535.

<sup>83</sup> Там само. – С. 232. - № 535.

<sup>84</sup> Там само. – С. 234-235. - № 539.

<sup>85</sup> Там само. – С. 252. - № 574.

<sup>86</sup> Там само. – С.228-229. - №№526, 527; С.233-234. - №№538а, 538б; С.236-238. - №№543а, 543б, 543в, 544.

<sup>87</sup> Там само. – С. 235. - №541.

<sup>88</sup> Там само. – С. 228. - №№526, 527; С. 233-234. - №№538а, 538б; С. 235-236. - №541; С. 238. - №544; С.252. - №574.

<sup>89</sup> Там само. – С.235-236. - №541; С.236-238. - №№543а, 543б, 543в, 544.

<sup>90</sup> Там само. – С. 233-235. - №№ 538а, 538б, 539; С.252. - №574.

<sup>91</sup> Там само. – С. 228-229. - № 527; С. 233. - №536.

На першу чверть танцюрист ставить на землю праву ногу, подану вправо та одночасно подає за нею ліву ногу. На другу чверть опускає ліву ногу на землю та одночасно подає вправо праву ногу. На третю чверть опускає на землю праву ногу та подає за правою ліву ногу. На першу восьму опускає ліву ногу на землю, а на другу восьму подає цю ногу вліво. На першу чверть другого такту танцюрист опускає ліву ногу, прибиваючи нею сильно об землю та одночасно підносить вгору праву ногу, зігнувши в коліні. На другу чверть опускає праву ногу, прибиваючи нею сильно об землю та одночасно підносить вгору ліву ногу, зігнувши в коліні. На третю чверть опускає ліву ногу, прибиваючи нею сильно об землю. На четверту чверть подає праву ногу вправо.

Цей крок загально виконується лемками, але в Радошицях часом танцюють цей крок змінений у другій його частині, подібно як це виконують мадяри. Тут рухи виконуються в основному лівою ногою. Згаданий крок танцюють в ритмі чотири чверті в першому такті та чверть, дві восьмі і дві чверті – у другому такті



На першу чверть танцюрист ставить на землю подану вправо праву ногу та одночасно подає за нею ліву ногу. На другу чверть опускає ліву ногу на землю та одночасно подає вправо праву ногу. На третю чверть опускає на землю праву ногу та одночасно подає за нею ліву ногу. На четверту чверть опускає ліву ногу на землю. На першу чверть другого такту подає ліву ногу вправо перед правою ногою, дотикаючи нею пальцями землі. На першу восьму подає ліву ногу вліво, дотикаючи пальцями землі. На другу восьму подає – ліву ногу вправо, звертає п'яту правої ноги вліво. На чверть вдаряє п'ятою об п'яту. На дальшу чверть подає праву ногу вправо.

*Мадяра* танцювали лемки і в XIX і в XX ст. змішано хлопці та дівчата. В Радошицях та Довжиці цей танець виконували давніше самі чоловіки, закривши руку ззаду за пояс. В другій частині танцю граються мелодії *обертака* або *штаєра* в такті  $\frac{3}{4}$  або мелодія із другої частини мадярського танцю, т.зв. *цифра* (Кам'янка) або *фогаш* (Радошиці) в такті  $\frac{2}{4}$ .


Нескладну будову має танець *мадяр* у лемків з Балутянки. Вона складається з двох фігур у вигляді розірваного кола з пар танцюристів. В першій фігурі танцюристи виконують основний крок танцю *мадяр*, а в другій фігурі – обертовий крок танцю вправо *обертак*.

Будова танцю *мадяр* з Балутянки має такий вигляд:

**К /мадяр/ + К /обертак/.**

Збагачену структуру у першій фігурі має танець *мадяр* у лемків з Довжиці. Тут танцюристи творять спочатку фігуру танцю “розірване коло”. Вони, не держачись, ідуть в парах по колу кроком-ходом, причому жінки-танцюристки махають до ритму руками.




Крок хід виконується у маршовому темпі, у ритмі чотири чверті /  /.

На першу чверть танцюрист опускає на землю праву ногу, подану вперед та одночасно подає вперед, побіч правої – ліву ногу. На другу чверть опускає на землю ліву та одночасно подає вперед праву ногу. На третю чверть опускає на землю праву ногу та одночасно подає вперед ліву ногу. На четверту чверть опускає на землю ліву ногу та одночасно подає вперед праву ногу.

Танцюристи, йдучи кроком-ходом *мадьяр*, махають до такту руками, закреслюючи ними півколо. На першу чверть вони опускають вниз праві руки та одночасно підносять вгору ліві руки. На другу чверть опускають вниз ліві руки та одночасно підносять праві руки вперед. На третю чверть виконують те саме, що виконували на першу чверть, а на четверту чверть – те саме, що робили на другу чверть. Жінки махають руками, держачи в правій руці хустку.

Будова *мадьяра* в Довжиці така:

**К** /хід – махання хусткою, *мадьяр*/ + **К** /обертак/.

Переселенці-лемки з-під Лупкова танцюють *мадьяра*, виконуючи в першій частині основний крок цього танцю. У другій частині будови танцю танцюристи під мелодію *штаєра* крутяться, виконуючи крок в ритмі шість восьмих /  /.

Танцюрист, виконуючи половину оберту вправо на півпальцях правої ноги і, зберігаючи піднесену ліву ногу, виконує на першу, третю і п'яту восьмі рух корпусом вниз, а на другу четверту і шосту восьмі – рух корпусом вгору, причому одночасно переносить в повітрі ліву ногу вправо.

Безпосередньо по цьому танцюрист танцює у другому такті цей сам крок на лівій нозі, виконуючи половину оберту вправо. Під час танцювання цього кроку чоловіки “черкають підковами”, тобто виконують ще крок, званий на Гуцульщині “підківка”.

Будова танцю *мадьяр* лемків з-під Лупкова має такий вигляд:

**К** /мадьяр/ + **К** /крутитися, підківка/.


У танці лемків з Радошиць є розвиненою друга фігура, в якій під мелодію *штаєра* хлопці під такт музики б'ють рукою по холявах правої ноги, яку підносять зігнуто вгору, а потім те саме виконують лівою ногою. Тоді дівчата, склавши руки на бедра, викручуються на одній нозі вправо і вліво, підносячи другу ногу та закреслюючи нею в повітрі половину оберту. Цей крок називають на Гуцульщині “голубчик”.

Структура танцю *мадьяр* з Радошиць така:

**К** /мадьяр/ + **К** /по холявах, черкати підковами, голубчик/.

Будова танцю *мадьяр* лемків з Кам'янки наближена більше до основної структури цього танцю. У першій частині танцю грається мелодія *мадьяра*, під яку танцюристи танцюють основний крок *мадьяра*. Тут танцюристи держать один одного за боки



або за руки вище ліктя. У другій частині танцю, яка також є розірваним колом з пар, танцюристи танцюють під мелодію *ціфра* або *фогаш* два кроки. Перший крок з потрясанням та з покручуванням виконується в ритмі вісім шістнадцятих /  /.

На першу шістнадцяту танцюрист, зберігаючи в повітрі піднесену ліву ногу, опускає вниз, не дотикаючи землі, піднесену п'яту правої ноги, а також корпус. На другу шістнадцяту підносить на півпальцях п'яту та корпус правої ноги. На третю шістнадцяту опускає так само п'яту правої ноги і корпус, а на четверту шістнадцяту підносить їх. На п'яту шістнадцяту опускає ліву ногу на землю на півпальці і подає корпус вниз, не дотикаючись п'ятою землі та одночасно підносить праву ногу. На шосту шістнадцяту підносить п'яту лівої ноги і корпус вгору. На сьому шістнадцяту опускає корпус і п'яту вниз, а на восьму шістнадцяту підносить і п'яту, і корпус вгору. Під час танцювання на правій нозі виконується 1/3 оберту вправо на півпальцях правої ноги та одночасне перенесення в повітрі лівої ноги півколом вправо. Під час танцювання на лівій нозі виконується 1/3 оберту вліво на цій нозі та одночасно переноситься в повітрі праву ногу півколом вліво.

Після кількарязового перетанцювання цього кроку то вліво, то вправо, танцюристи танцюють обертовий крок танцю *мадяр*. Цей крок виконується в ритмі вісім шістнадцятих.

На першу шістнадцяту танцюрист опускає на землю на півпальці праву ногу та одночасно підносить ліву ногу, зігнену в коліні. На другу шістнадцяту підносить на пальцях правої ноги, на яких виконує половину оберту вправо та одночасно закреслює піднесеною лівою ногою половину оберту вправо. На третю шістнадцяту опускає ліву ногу на землю, на пальці та одночасно підносить праву ногу. На четверту шістнадцяту підноситься на півпальцях правої ноги, підносить вгору корпус та виконує на цій нозі половину оберту вправо на пальцях, причому закреслює одночасно піднесеною правою ногою половину малого оберту вправо. На п'яту і сьому шістнадцяті виконує те саме, що на першу і третю шістнадцяті, а на шосту і восьму шістнадцяті танцюрист виконує те саме, що виконував на другу і четверту шістнадцяті.

Будова танцю *мадяр* у переселенців з Кам'янки така:

**К /мадяр/ + К /крок з потрясанням та обкручуванням, обертовий мадяр/.**

Зараз танець *мадяр* танцюють переселенці рідко, а виконують його старші віком люди.




Танець *мадяр* має на Лемківщині своєрідну будову, в другій частині якої відіграли важливу роль елементи основних кроків танців *обертак* і *штаср*, що часто виконується лемками разом з їх танцями. Будова танцю, наближена до виконання його мадярами, зустрічається у південних гірських районах, що є найближче полегнені до території, заселеної мадярами за південним узбіччям Карпат.

*Чардаш*

Танець *чардаш* танцюють головню лемки – переселенці з південних сіл Сяніцького повіту (сс. Кам'янка, Радошиці, Балутянка) та з Волтушової. Для танцю грається окрема мелодія, а також співається і пісня:

Женив бим ся біда моя (2)  
Вандруючи ножки болят.  
Чардаш шпіцеці голом-бом.<sup>92</sup>

Кедь ми пришла карта наруковац,  
Стал я музикантов зашиковац.  
Гей ви, музиканти, заграйте мні чардаш,  
Най сой витанцюю свой младий час.  
Стали музиканти чардаш грати,  
Стали ся мні з очей слези ляти,  
Не заплаче за мною ни отец, ни мати,  
Лем за мною заплачут три дівчата.  
Єдна буде плакац, бо-м ей любил,  
Друга буде плакац, бо-м ей мал взяц,  
А третя заплаче, бо она и мусит,  
Бо она от мене перстень носит.

Мелодія танцю з Волтушової має 8 тактів та виконується в темпі (Andantino) скорішому, ніж повільний. Перших шість тактів мелодії грається в ритмі 2/4, а дальших два має ритм 3/4. Двотактні музичні фрази згаданої першої частини мелодії побудовані з чотирьох восьмих у двох тактах /  / . Двотактна фраза другої частини мелодії складається з двох чвертей і чотирьох шістнадцятих у першому такті та з чверті з пунктом, восьмої і паузи на чверть у другому такті /  /.

Ритмічна структура другого такту фрази з синкопованим ритмом є будовою кадансу мелодії танцю. Ця мелодія має тональність ля-мінор.

Танець *чардаш* танцюють переважно самі мужчини-лемки, звичайно, в ряді, не держачись. Вони виконують різні кроки з одночасними рухами рук, з плесканням в долоні та биттям руками по холявах чобіт. Танець *чардаш* лемки танцюють дуже рідко.

<sup>92</sup> Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини... – С. 262-263. - №602.



# МЕЛОДІЇ ЛЕМКІВСЬКИХ ТАНЦІВ

## Мелодії лемківських танців

### Колонийські танці



*Allegro* Ровна

1.

А та ру-нов а та ру-нов та ге-не та ге-не  
 та ге-не та ге-не та ге-не та ге-не  
 На-во-ба-са мун-ва-перка зун-ва-пен зун-ва-пен  
 зун-ва-пен зун-ва-пен зун-ва-пен зун-ва-пен

2.

3.

*Moderato*

Іру-і-са-ун ру-і-ва-не Ко-за-ка зю-бо-зу  
 Ко-за-ка зю-бо-зу сї-не со-бі сї-не со-бі  
 сї-не со-бі Ко-те-ре-ло-зу Ко-те-ре-ло-зу

4.

*Andantino*

І се се-ре-ло-ку сї-не сї-не Рувачка Рувачка



вми-ва-ла вми-ва-ла вми-ва-ла з Руп-лецьки вилецьки  
 вилецьки ко-му ва-бу-де-те шилецьки шилецьки

Ми-шк-ки:  
*Moderato*

5. 
 І не бере-зис-ку сї-е-ла сї-е-ла русо-го бо-го-го  
 ру-лецьки вми-ва-ла вми-ва-ла.

*Композиторська*

16. *Allegro*

27. *Allegro*

38. 
 Ек в возу-ку ко-но-мї-ку сї-ка-те сї-ва-те

13

ja - ty zme - ni i za - bli - ven i sta - ven ry - ma - ti

9.

10.

*Allergo*

11.

*Allergo*

12.

*Allergo*



# МЕЛОДІЇ <sup>1</sup>

## ЛЕМКІВСЬКИХ ВАРІАНТІВ ПОЛЬСЬКИХ, ЧЕСЬКИХ, НІМЕЦЬКИХ ТА ВЕНГЕРСЬКИХ ТАНЦІВ

### Варіант польських танців

#### *Краков'як*

1. Мелодія. Кам'янка. Скр. Кіт Г. В. Зап. Гарасимчук Р. П.
2. Мелодія. Клар. Боляк Г. І. Зап. Гарасимчук Р. П.
3. Мелодія. Скр. Дорошак С. Д. Зап. Гарасимчук Р. П.
4. Мелодія. Кам'янка. Скр. Кіт Г. В. Зап. Гарасимчук Р. П.
5. Бистра вода бистра. Висова. (Колесса Ф. С. 267. № 610) \*
6. Подме, жеми, подме. Дошно. (Колесса Ф. С. 47. № 144) \*
7. Боднарка, Боднарка. (Соболевський М. С. 205)\*\*\*
8. Молода дівчина. Кам'янка (Роздольський О.)\*\*\*\*\*

#### *Мазурка*

1. А під гором сад чисто метений. Ганчова. (Колесса Ф. С. 91. № 249) \*
2. Краківська шинкарка пиво несе. (Соболевський М. С. 287)\*\*\*
3. Мелодія. Кам'янка. Кіт Г. В. Зап. Гарасимчук Р. П.
4. Чорна зем, чорна зем. Раково. (Колесса Ф. С. 78. № 57) \*\*\*\*
5. Янічку молоді. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
6. Кожному добре, лем мі зле. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
7. Мелодія. Ганчова. (Колесса Ф. С. 203. № 488 а) \*
8. Мелодія. Кам'янка. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
9. Откол идеш Йянчік. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
10. А що земі по трех ковалях. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
11. Ей гуляю я си гуляю. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
12. Заграй задудний хыречко моя. Зубрик. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
13. Сіялам мачок і пастерначок. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
14. Чийж то коничка при дворе. Поляни. (Людкевич С. С. 367. № 1503) \*\*
15. Широкий мостечок. Ганчова. (Колесса Ф. С. 203. № 488 а) \*
16. Високий мостечок угинасе. Усте Руське. (Колесса Ф. С. 203-204. № 488 б) \*

<sup>1</sup> Мелодії лемківських варіантів танців, зазначені однією зіркою, взяті з роботи Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини // Етнографічний збірник. – Т. 39-40. – Львів, 1929; двома зірками – Людкевич С. Галицько-руські народні мильодії // Етнографічний збірник. – Т. 22. Ч. 2. – Львів, 1907; трьома зірками – Лемківські співанки / зібрав і упоряд. Соболевський М. – К., 1967; чотирма зірками – Колесса Ф. Народні пісні з Підкарпатської Русі: Мелодії і тексти. – Ужгород, 1938. – Відбитка; п'ятьма зірками – записи Роздольського О.

17. Ей, ци то я, мамічко. Воля Яслиська ниж. (Колесса Ф. С. 2. № 7) \*
18. Дай Боже добрий день. Шкляри. (Колесса Ф. С. 4. № 11) \*
19. Не я ту, не я ту. Дошно. (Колесса Ф. С. 8 № 22) \*
20. Куми мам, куми мам. Усте Руське. (Колесса Ф. С. 13. № 42) \*
21. Не буду, не буду. Волтошова. (Колесса Ф. С. 20. № 63) \*
22. В зеленім гаю. Шкляри. (Колесса Ф. С. 26. № 85) \*
23. Таньцував би дружба. Волтошова. (Колесса Ф. С. 45. № 138) \*
24. Там, пониже села. Ганчова. (Колесса Ф. С. 49. № 151) \*
25. Мелодія. Маластів. (Колесса Ф. С. 67. № 200 а) \*
26. Десь бив Янічку. Маластів. (Колесса Ф. С. 67. № 200 б) \*
27. Ганцю моя, серце моє. Брунари Вижні. (Колесса Ф. С. 92. № 251 а) \*
28. Не ходив ем за нџом. Пантна. (Колесса Ф. С. 101. № 266) \*
29. Кой я конопельку мочила. Маластів. (Колесса Ф. С. 163. № 406) \*
30. Чиє ж то полечко. Маластів. (Колесса Ф. С. 167. № 413 а) \*
31. А чия то роля. Волтошова. (Колесса Ф. С. 167. № 413 б) \*
32. Теперем ям ся оженив. Усте Руське. (Колесса Ф. С. 190. № 457) \*
33. Зельоний мостечок. Пантна. (Колесса Ф. С. 204. № 488 в) \*
34. Пішла дівчина на буковину. Усте Руське. (Колесса Ф. С. 219. № 508) \*
35. Дес биў Йанічку. Поляни. (Людкевич С. С. 355. № 1470) \*\*
36. Гварила ми мамка. Поляни. (Людкевич С. С. 358. № 1480) \*\*
37. Чиє ж то полечко. Бортне. (Людкевич С. С. 361. № 1488) \*\*

### *Тромбля*

1. Мелодія. Клар. Боляк Г. І. Зап. Гарасимчук Р. П.

### *Грожена*

1. Мелодія. На чужом весілю. 1938. С. 24.

### *Колічко*

1. Мелодія. Кам'янка. Скр. Кіт Г. В. Зап. Гарасимчук Р. П.

## **Варіанти німецьких танців**

### *Вальс*

1. Дівчино моя. Пантна. (Колесса Ф. С. 1. № 3) \*
2. Пішов мій миленький. Усте Руське. (Колесса Ф. С. 2. № 4) \*
3. Гоп, гоп Параска. Пантна. (Колесса Ф. С. 4 № 13) \*
4. Ой не позерай. Дошно. (Колесса Ф. С. 9. № 29) \*
5. Бабо, гамбу тримай. Висова. (Колесса Ф. С. 20. № 64) \*
6. Казала ми мати. Чистогорб. (Колесса Ф. С. 11. № 33) \*



7. Ой пила, пила. Ганчова. (Колесса Ф. С. 55. № 169 а) \*
8. Сподобався мі. Ганчова. (Колесса Ф. С. 55. № 169 б) \*
9. Ей, Боже, Боже. Маластів. (Колесса Ф. С. 55. № 169в) \*
10. Пасала дзиучатко. Берест. (Людкевич С. С. 354. № 1466) \*\*
11. Під дубиною. Поляни. (Людкевич С. С. 354. № 1467) \*\*
12. Летіла пава. Поляни. (Людкевич С. С. 355. № 1469) \*\*
13. Калина в льєсьє. Берест. (Людкевич С. С. 367. № 1504)\*\*
14. Ей пила, пила. Квятонь. (Колесса Ф. С. 66. № 198) \*
15. Ой пила, пила. Пантна. (Колесса Ф. С. 70. № 208) \*
16. Ой пила, пила. Маластів. (Колесса Ф. С. 86. № 238) \*
17. Дзевчино моя. Пантна. (Колесса Ф. С. 70. № 209) \*
18. Тот мій, тот мій. Пантна. (Колесса Ф. С. 72. № 214) \*
19. Ой в леце, в леце. Ганчова. (Колесса Ф. С. 74. № 220) \*
20. Ой пані кумо. Ганчова. (Колесса Ф. С. 78. № 228 а) \*
21. Під дубиною. Маластів. (Колесса Ф. С. 88. № 243) \*
22. Дівча с павами. Волтошова. (Колесса Ф. С. 89. № 245) \*
23. Сьвітило сонейко. Воля Яслиська ниж. (Колесса Ф. С. 231. № 533) \*
24. Летіла пава. Усте Руське. (Колесса Ф. С. 241. № 550) \*
25. Калина в льєсьє.
26. Пішоў югас до леса.
27. Танцоваў гамбеяк. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
28. Прешоўскы намети. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
30. Я Станка любіўа. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
31. Далась мі мамусю. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
32. Ля ля ля ля ля. Поляни. (Людкевич С. С. 354. № 1468) \*\*
33. Їак йа буўа молоденька. Гладишів. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
34. Мелодія. Гладишів. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
35. З рана, рана, раньусенка. Гладишів. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
36. Їу жем вийораў. Гладишів. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
37. Зерно габала, пісок вїазала. Рихвалд. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
38. Зостань моя міла здрава. Рихвалд. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
39. Жаль мі, жаль мі. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
40. Пекный ладный. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
41. До гір, хлопці, до гір. (Соболевський М. С. 40) \*\*\*
42. За горами, за лісами. (Соболевський М. С. 42) \*\*\*
43. Заграй мі цигане. (Соболевський М. С. 61) \*\*\*
44. Ой піду я межі гори. (Соболевський М. С. 75) \*\*\*
45. Чом ваше вікенце. (Соболевський М. С. 148) \*\*\*
46. Ой відси гора. (Соболевський М. С. 206) \*\*\*
47. Ой відси гора (вар.). (Соболевський М. С. 207) \*\*\*

48. Ой ти, дівчатко доброго роду. (Соболевський М. С. 209) \*\*\*
49. Світи, місяченьку. (Соболевський М. С. 218) \*\*\*
50. Ой пила, пила. (Соболевський М. С. 261) \*\*\*
51. Телелем, телелем. (Соболевський М. С. 268) \*\*\*
52. За горами, за лісами. Раково. (Колесса Ф. С. 98. № 116) \*\*\*\*
53. Задудніло в темном лісі. Радвань. (Колесса Ф. С. 72. № 37) \*\*\*\*
54. А в гаю при Дунаю. Горяни. (Колесса Ф. С. 103, № 129) \*\*\*\*
55. Мелодія. Кларнет. Боляк Г.У. Зап. Гарасимчук Р.П.
56. Тот мій, тот мій. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
57. Ой нес на копичку, нес. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
58. Ой, там за лісом. Берест. Зап. Гарасимчук Р.П.
59. Анім ся не мислів. Скр. Окарма М.П. Рихвалд. Зап. Гарасимчук Р.П.
61. Мелодія. "На чужім весілю". 1938, С. 23.
62. Ой ти дівчино мислями блудиш.
63. Мелодія. Скр. Чеберенчик С.С. Зап. Гарасимчук Р.П.
64. Ой дівчино шумить гай. Берест. Зап. Гарасимчук Р.П.
65. Мелодія. Берест. Зап. Гарасимчук Р.П.
66. Мелодія. Скр. Дорошак С.Д. Радошиці. Зап. Гарасимчук Р.П.
67. Мелодія. Скр. Катерчак М. Кальниця. Зап. Гарасимчук Р.П.

### *Піввальс (вальчик)*

1. Не ходив єм за ньов. Пантна. (Колесса Ф. С. 3. № 9)\*
2. Мав сой сокиречку. Ганчова. (Колесса Ф. С. 4. № 12)\*
3. Жеби ти знав, Янчік. Пантна. (Колесса Ф. С. 13. № 43)\*
4. Мамцю моя, мамцю. Маластів. (Колесса Ф. С. 24. № 79)\*
5. Ей за гор, сонце, за гор. Волтошова. (Колесса Ф. С. 47. № 146)\*
6. Била любовсть, била. Волтошова. (Колесса Ф. С. 25. № 81)\*
7. Ой, пішов старий. Крамна. (Людкевич С. С. 363. № 1490а)\*\*
8. Мелодія. Скр. Чеберенчик С.С. Рихвалд. Зап. Гарасимчук Р.П.
9. Ей мусим надйоченьки. Ропиця Руська. (Роздольський О.)\*\*\*\*\*
10. Червена рута, йаловец. Ропиця Руська. (Роздольський О.)\*\*\*\*\*
11. Єще раз, єще раз. Ропиця Руська. (Роздольський О.)\*\*\*\*\*
12. Співаўа бым собі. Ропиця Руська. (Роздольський О.)\*\*\*\*\*

### *На ліво*

1. Мелодія. Скр. Кіт Г.В. Кам'янка. Зап. Гарасимчук Р.П.
2. Мелодія. Клар. Боляк Г.У. Зап. Гарасимчук Р.П.
3. Мелодія. Скр. Катерчак М.П. Зап. Гарасимчук Р.П.
4. Мелодія. Скр. Панко С.О. Зап. Гарасимчук Р.П.



## Варіанти венгерських танців

### Мадяр

1. Який ти, Янічку. Маластів. (Колесса Ф. С. 166. № 412а)\*
2. Кой я собі увці пасала. Пантна. (Колесса Ф. С. 166. № 412б)\*
3. Не повідж, дівчатко. Маластів. (Колесса Ф. С. 179. № 434)\*
4. Мала баба Михала. Висова. (Колесса Ф. С. 190. № 456)\*
5. Який ти, Янічку. Маластів. (Колесса Ф. С. 193. № 465)\*
6. Взяв бим тя, дівчатко. Пантна. (Колесса Ф. С. 192. № 464)\*
7. Ей, червена ружа. Воля Яслиська нижня. (Колесса Ф. С. 193. № 466а)\*
8. До сашу, дівчатко. Ганчова. (Колесса Ф. С. 193. № 466 б)\*
9. Кой я ішов з Дебрецина. Пантна. (Колесса Ф. С. 228. № 526)\*
10. Ой нарваш, сивий коню. Сяніччина. (Колесса Ф. С. 228. № 527)\*
11. Моя мила задремала. Сяніччина. (Колесса Ф. С. 233. № 538 а)\*
12. Банувала моя жена. Пантна. (Колесса Ф. С. 234. № 538 б)\*
13. Як я піду на Мадяр. Висова. (Колесса Ф. С. 234. № 539)\*
14. Вчєра вечер. Усте Руське. (Колесса Ф. С. 235. № 540)\*
15. А ти старий сиваку. Маластів. (Колесса Ф. С. 235. № 541)\*
16. Ей доленче. Волтошова. (Колесса Ф. С. 236. № 543 а)\*
17. Ганцю біла. Шкляри. (Колесса Ф. С. 237. № 543 б)\*
18. Ци ти циган. Пантна. (Колесса Ф. С. 238. № 544)\*
19. Там на горі огонь горит. Поляни. (Людкевич С. С. 366. № 1501)\*\*
20. Ей мала я перстеночок. Невіцьке. (Колесса Ф. С. 77. № 53)\*\*\*\*
21. Мелодія. Скр. Вовк І.М. Зап. Гарасимчук Р.П.
22. Мелодія. Клар. Боляк Г.У. Зап. Гарасимчук Р.П.
23. Мелодія. Кам'янка. Скр. Кіт Г.В. Зап. Гарасимчук Р.П.
24. Мелодія. Скр. Дорошак С. Зап. Гарасимчук Р.П.
25. Як я піду на Мадяр. Спів. Завійська А.В. Зап. Гарасимчук Р.П.
26. Тече вода з йавора. Ропиця Русько. (Роздольський О)\*\*\*\*\*.
27. Гей Яничку, оженся. (Соболевський М. С. 30)\*\*\*
28. Добрі тому коса косит. (Соболевський М. С. 36)\*\*\*
29. Кед сой ішов з Перечина, додому. (Соболевський М. С. 58)\*\*\*
30. Купила мі мама корову. (Соболевський М. С. 95)\*\*\*
31. Моя мила задремала. (Соболевський М. С. 63)\*\*\*
32. Кец сой ишла вчєра ввечер. (Соболевський М. С. 171)\*\*\*
33. Ой гаю, гаю, гаїчок. (Соболевський М. С. 231)\*\*\*
34. Не кашлий, дівчино. (Соболевський М. С. 187)\*\*\*
35. Червеная калинонька. (Соболевський М. С. 232)\*\*\*
36. Яка ж ти сой моя мила, фалечна. (Соболевський М. С. 240)\*\*\*
37. А в неділю рано. (Соболевський М. С. 251)\*\*\*
38. Вчєра ввечер із вчєра. (Соболевський М. С. 285-286)\*\*\*

39. Не каждая травица. Раково. (Колесса Ф. С. 81. № 66) \*\*\*\*
40. Фраїречко моя. Раково. (Колесса Ф. С. 87. № 83) \*\*\*\*
41. Серед села дичка. Невіцьке. (Колесса Ф. С. 87. № 83) \*\*\*\*
42. Моя мила задремала. Раково. (Колесса Ф. С. 87. № 84) \*\*\*\*
43. Орали би сірі вулки. Раково. (Колесса Ф. С. 88. № 85 а) \*\*\*\*
44. Коли мене в Перечині д'бировали. (Колесса Ф. С. 88. № 85 б) \*\*\*\*
45. Йуд кореня черешенька пукає. Невіцьке. (Колесса Ф. С. 88. № 85 в) \*\*\*\*
46. Сидить голуб на високуй вербині. Раково. (Колесса Ф. С. 89. № 86) \*\*\*\*
47. Ей з угорской прекрасной. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
48. Такий ти Янічку як ружа. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
49. Кой йа ишов од Прйашова. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
50. Мойа мила задремала. Ропиця Руська. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*

### *Чардаш*

1. Ой на йуці, на йуці, на йуці. (Роздольський О.) \*\*\*\*\*
2. Заграй циган тоту ноту. Горяни. (Колесса Ф. С. 75. № 49) \*\*\*\*
3. Ой чардаша, чардаша. (Соболевський М. С. 130) \*\*\*
4. Ой так мі ся гудаче. (Соболевський М. С. 128) \*\*\*
5. Ой сусідко, сусідко. (Соболевський М. С. 78) \*\*\*
6. Мелодія. На чужому весілю. 1938 С. 26.
7. Дзівча, дзівча рушай собов. Шкляри. (Колесса Ф. С. 190. № 455) \*
8. Ой сусідко. Маластів. (Колесса Ф. С. 173. № 424) \*
9. Ей югасе, югасе. Пантна. (Колесса Ф. С. 180. № 437) \*



## ДОДАТКИ

*Вважаємо доцільним подати тут передусім тексти відгуків і рецензій відомих діячів української культури, фахівців, які у свій час високо оцінювали праці Романа Гарасимчука й переконливо рекомендували їх до друку не тільки як оригінальне наукове досягнення, але й як вельми потрібні практичні посібники для культивування народних танців у самодіяльних колективах і на професійному рівні. Читаючи їх, не можна не замислитись над тим, яким зазвичай був безсилим та безпорадним навіть колективний голос розуму і доброї волі перед казенною рутинною недоброзичливого наставлення тоталітарного більшовицького режиму до українства, і якою подавленою та незахищеною мусила бути в цій ситуації особа українського автора-вченого.*

*Передруковуємо і добірку матеріалів (нарис родички вченого, мистецтвознавця Христини Маковецької і пару спогадів), опублікованих в журналі "Народознавчі зошити" (Львів, 2000. — № 6) з нагоди 100-річчя від дня народження Романа Гарасимчука.*

*Ред.*

## РЕЦЕНЗІЇ НА ПРАЦІ РОМАНА ГАРАСИМЧУКА (з родинного архіву вченого)

### ВІДЗИВ

на роботу Р.П.Гарасимчука “Розвиток народного хореографічного мистецтва Радянського Прикарпаття” Ч. I. Дослідження гуцульських танців.

З Р. П. Гарасимчуком я працював ще в колишньому Етнографічному музею в 1940-1951 рр. і мала нагоду пізнати його глибокі знання, як в практичній музейній роботі, так і в теоретичній – науковій. Зокрема цінною для мене була його надрукована ще при Польщі робота “Гуцульські танці”, причому, мене, як художника, вражало, що Р. П. Гарасимчук зумів погодити строго науковий підхід до матеріалу з життя і пластичними описами окремих танців, фігур, кроків тощо.

Його описи інколи замінювали малі ескізи з гуцульського побуту, який я добре знала й особисто спостерігала, але з різних причин не мала змоги закріпити їх на папері або на полотні.

Робота Р. П. ГАРАСИМЧУКА допомогала мені і в більш точному і науково вірному зображенні сцен з гуцульського життя, особливо в тих його виявах, які не всім доступні та не всім зрозумілі.

Друга позитивна риса праці Р. П. ГАРАСИМЧУКА, яка, на мою думку, збільшує цінність праці, є надзвичайна вразливість і тонкість відчуття стилю народної хореографії.

Тут народне мистецтво виступає не як якийсь штучний, відірваний від життя твір, а як відбиття дійсності з всією специфікою, притаманною для українського народу, зокрема для гуцулів.

В сьогоднішній редакції праці, коли матеріали поширені, а досвід автора ще поглибився, всі ці прикмети виступають з більшою чіткістю і дозволяють мені вважати її як одну з цих робіт, з якою кожен художник може й повинен запізнатися з великою для своєї творчоті користю.

О[лена] Л. Кульчицька  
[1956]

### РЕЦЕНЗІЯ

на роботу ГАРАСИМЧУКА Романа Петровича, молодшого наукового співробітника Українського Державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР під заголовком “Розвиток народного хореографічного мистецтва радянського Прикарпаття (I ч.)”.

Робота ГАРАСИМЧУКА Р. П. “Розвиток народного хореографічного мистецтва радянського Прикарпаття” (частина I) є першою вичерпною монографією в мистецтвознавстві, в якій крім фактичного матеріалу подається методика дослідження



народного танцю взагалі, а зокрема – українського. В цій роботі автор спирається на свої давніші дослідження, однак враховує літературу, поповняє її новими матеріалами і через те дає нову працю, яка відзначається широкою фактичною базою удосконалення методів дослідження.

В роботі ГАРАСИМЧУКА мене зацікавили особливо ті розділи, в яких автор обговорює музичну будову танців та її розвиток. Тут слід з признанням відмітити, що автор вперше в історії народної хореографії вірно представив музичну та хореографічну будову танцю “Гуцулка”, а також інших танців, які виконувались та виконуються на Гуцульщині. Вивчаючи конкретний матеріал, ГАРАСИМЧУК уточнив важливе питання, що коломийкові мелодії являються на Гуцульщині першою основою давньої музики, а козачкові, як пізніші, збагатили потім коломийкову базу та разом з іншими мелодіями представляють виключне багатство танцювальної музики у гуцулів.

Автор переконливо представив розвиток гуцульської танцювальної музики та її окремі нашарування, що дало змогу показати специфіку гуцульської музики, яка без глибокого аналізу не завжди буває зрозумілою.

Давнішу роботу ГАРАСИМЧУКА на подібну тему я вивчав докладно, коли збирав матеріали до написання балету “Хустка Довбуша” і тоді переконався про велику наукову та практичну цінність тієї роботи. Ця робота зорієнтувала мене, як слід підходити до питань народної музики та танцю. Тим більше оцінюю нову широкорозгорнуту роботу того ж автора на цю тему. Перебуваючи на Гуцульщині, я неодноразово переконався, що зібрані та записані ГАРАСИМЧУКОМ матеріали вірно відображають специфіку гуцульської танцювальної музики та, що автором знайдені навіть такі мелодії і танці, які сьогодні живуть вже тільки в спогадах найстаріших гуцулів. Як композитора мене завжди цікавило питання співвідношення музики і танцю і тому я повинен справедливо відмітити глибоке усвідомлення цих питань автором, а також належне засвоєння основ музики, необхідне для таких дослідів, тонкий музичний слух, який враховує найменші деталі та нюанси, повне розуміння великого значення тексту пісні, високу спостережливість, та надзвичайно сумлінне ставлення до обов’язків дослідника.

Вважаючи хореографічну будову танцю та його музичну структуру органічною цілістю, автор докладно вивчає цю хореографічно-музичну будову танців, її розвиток, звертаючи особливу увагу на зміст та характер танцю. При тому не обмежується він лише основними зразками, – аналізує також різні варіанти танців і тим самим розкриває все багатство народної творчості. Автор показує основні одночастинні, двочастинні, а навіть більшечастинні мелодії танців та їх розвиток у відношенні до розвитку хореографічної будови танців. Автор виявляє ряд старовинних мелодій, які стали основою для новіших танців, причому сягає не раз до дуже давніх джерел: Київська Русь, XVII сторіччя. Автор розглядає питання розвитку різних танців, окремих їх груп, а також їх взаїмозв’язки.



Шляхом глибокого дослідження автор виявив генетичні основи гуцульських танців: коломийки, гуцулки, козачка, тропачка та інших, а разом з тим і генезу українських танців та їх спільні риси з народними танцями росіян та білорусів. Автор доходить до висновку, що танець “гуцулка” відображає корінну специфіку гуцульських танців.

Відображаючи процес творення танців, автор тонко вивчав елементи танців, а також різні технічні та композиційні прийоми, яких вживають гуцули при побудові танцю: складання, роздрібнення, повторення, синкопування, переміщення, вставлення, стягнення, скорочення та інші, при чому виявив зв'язок українських, в тому числі і гуцульських танців з танцями древньої Русі та народів, що здавна сусідують з гуцулами.

Свої дослідження автор базує на великій кількості мелодій (понад 250), які він зібрав в різних місцях Гуцульщини. Крім того, використав біля 100 мелодій з інших джерел, які зібрані в окремий додаток. Хореографічні дані спираються на багатьох записках танців.

Автор докладно розглядає також питання ладотональності танцювальних мелодій Гуцульщини і встановлює наявність т. зв. старовинних ладів або їх елементів, які разом із сучасними ладами, а також в сполучі з багатою альтерацією, збагачують своєрідну специфіку гуцульської музики. Цікаві є також дані про модуляції, темпи та метроритмічні особливості, яких багатство стверджено не лише в мелодіях, але і в побудові танцювальних кроків.

Дана робота являється твором, в якому відображені найосновніші риси народної хореографічної культури, де танець, музика і спів з'єднуються в одне органічне ціле і лише в такому вигляді стають повністю зрозумілими. Комплексне вивчення проблеми дало автору безперечні позитивні досягнення. Автор має рацію, що нехтування основних рис в народних танцях є причиною, що народні танці у виконанні професійних танцюристів не раз втрачають свою характерність.

Глибоке знання і правильний науковий метод дозволив автору правильно відобразити стиль народного танцю і точно встановити його елементи.

Робота ГАРАСИМЧУКА являє велику цінність і для науковця-дослідника, і для працівника мистецтва – практика: композитора, театролога, балетмейстра, керівника худ. самодіяльності і т. п. В роботі ГАРАСИМЧУКА вони знайдуть не тільки цікавий матеріал, але також правильні методичні вказівки, як підійти до питання народної культури та її правильного творчого розвитку у сприятливих умовах радянського ладу.

Зважаючи на виключне значення роботи ГАРАСИМЧУКА Р. П. “Розвиток народного хореографічного мистецтва радянського Прикарпаття”, слід побажати, щоб робота ця як найшвидше з'явилася в друці.

А[натолій] КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ  
[1936]



**ВІДЗИВ**

на роботу старшого наукового співробітника Українського державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР, кандидата мистецтвознавства ГАРАСИМЧУКА Р. П. на тему: “Українське народне хореографічне мистецтво” Ч. I.

Робота Р. П. Гарасимчука на тему: “Українське народне хореографічне мистецтво” ч. I. є першою частиною великої монографії, яка має бути завершенням його довголітніх досліджень танцювальної культури українського народу. Ці дослідження велись автором на протязі більше як 30 років не лише шляхом вивчення літератури, а передусім шляхом кропітливого збирання матеріалів на місцях і тому мають вони в не одному випадку передовий характер. Часткові висліди дослідних робіт автора були публіковані (Монографія гуцульських танців польською мовою в 1939 р., “Розвивати народний танцювальний стиль”, “Бойківські варіанти російських, чеських, польських, мадярських танців”, “Гуцульські народні танці та їх спільні риси з російськими танцями”, “Розвиток народного хореографічного мистецтва Радянського Прикарпаття”, “Гуцульські варіанти російських, чеських, польських і румунських танців”).

У порівнянні з цими роботами і статтями, згадана монографія Р. П. Гарасимчука відзначається багатством взятого до уваги матеріалу, поширенням кругозорів та покращенням методів дослідження. Автор не задовільняється підходом до матеріалу з історичного й етнографічного боку, а розглядає його як щось живе, що розвивається паралельно із змінами в політичних, суспільних та економічних умовах життя народу. Це й дозволяє йому вирізнити всі динамічні моменти в розвитку народної танцювальної культури й таким чином зв'язати її з сучасністю не лише як історичну цінність і пам'ятки минулого, а як віху в побудові нової культури, гідної нашої великої епохи. Добитись того дозволив авторові відповідний підхід до питання. Автор не обмежився виключно танцями, які мають у народі довголітні традиції, а сягнув до сучасності і взяв до уваги зміни, які dokonались у житті села. При цьому правильно ставиться до діяльності художніх гуртків, які, поповнюючись місцевими елементами відчувають народний стиль краще від професіоналів і завдяки тому стають справжніми продовжувачами традицій, які творчо, в прогресивному дусі розвивають. Завдяки такому підходові до основного питання автор мав змогу виявити ряд нових, особливо сюжетних танців, як напр[иклад], “пастушок”, “лісоруби”, “урожайна”, “розквітають колгоспи”, “опришки”, “трембіта” і ряд інших, які створені народом у радянський час не лише збагатили різновидність танців, але й внесло нові особливості в їх зміст та форму.

Важливою прикметою монографії Р. П. Гарасимчука є те, що він не розглядає танців, як щось статичне, і з умовами життя народу, і завдяки тому може пояснити історію окремих танців, їх виникнення та загибання, роль різних факторів у їх поширенні тощо. Накреслена автором загальна картина є надзвичайно багата не лише



кількістю, а також різноманітністю матеріалів, а її рельєф поглиблює сумлінний, тонкий аналіз, що не пропускає ні одного з компонентів.

[...]

Монографія Р.П.Гарасимчука має основному історичний та мистецтвознавчий характер, причому круг зацікавлень автора є незвичайно широкий і зачіпляє різні, інколи навіть віддалені ділянки знання. Автор, виходячи з історичних передумов, визначає основний характер кожного танцю, а, розглядаючи детально його будову старається зв'язати її окремі елементи з музикою, й інколи також із текстами пісень там, де вони відіграють певну роль. Автор спирається на незвичайно багатий матеріал так оригінальний, який був у значній мірі ним самим зібраний, як і на допоміжний, що його становлять письмові та образотворчі твори й багата наукова література на українській, російській та інших мовах. Тими джерелами автор користується добросовісно, виявляючи велику зрілість поглядів. Він здобув її довголітнім досвідом дослідних робіт, відповідним науковим та теоретичним підготуванням, добрим знанням усієї проблематики, поглиблюючи її вивченням літератури в широких масштабах.

Належно оцінити монографію Р.П.Гарасимчука може лише спеціаліст, який добре орієнтується в питаннях хореографічного та музичного мистецтва. Проте її можна розглядати також у плані загальних питань мистецтвознавства і формальної правильності застосуванням автором наукових методів.

Автор вважає танець передусім мистецьким явищем, проте не розглядає його абстрактно у відриві від конкретної історичної дійсності. Тому він не обмежується одним формальним аналізом усіх компонентів танцю, а в'яже його з середовищем та історичними моментами, що зумовлюють його виникнення, розвиток та замирання. Він не пропускає психологічних моментів, у їх взаємозв'язку з політичними соціальними, економічними, а також виробничими відносинами, які знайшли своє віддзеркалення в танцювальній культурі народу. Це є дуже важливе, зокрема по відношенні до гірського населення, умови життя якого визначають специфіку всієї його культури, в тому числі й танцювальної. Підхід автора до матеріалу в історичному аспекті заставляє його поширити проблематику танцю на генетичні питання його розвитку та еволюції. Це питання дуже складне, а тому, що його ставили рідко по відношенні до народного мистецтва, автор був примушений утворити нові власні методи дослідження або відповідно витончити ці зразки, які знаходив у своїх попередників, головним чином етнографів. Вивчаючи за допомогою таких методів форму, зміст, стиль танців, автор зміг їх зобразити в повному нашаруванні верств, що склалися на їх вигляд і історію в силу різних як зовнішніх, так і внутрішніх причин.

Якщо йде про формальну побудову тексту, слід сказати, що вона не викликає основних застережень. Систематизація матеріалу зразкова, вона полягає на розподіленні танців за особливостями форми на окремі групи, в рамках яких проходить їх детальний аналіз; кожний розділ закінчує узагальнююче обговорення особливостей танців,



кроків і мелодій. У кожній з цих окремих ділянок автор виявляє ґрунтовне знання матеріалів і проблематики, причому приділяє багато уваги належному обґрунтуванню окремих положень з допомогою правильного користування багатою біографією. В цілому текст викликає повне довір'я до знань і добросовісності автора.

Проте в монографії Р.П.Гарасимчука виступають деякі недоліки. І так, було б бажаним поповнити вступ короткою характеристикою предмету монографії в загальному плані народної хореографії. Великим недоліком є відсутність закінчення, в якому були б зведені детальні спостереження та висновки. Тут мається на увазі таке питання, як взаємовідношення танцювальної культури гуцулів і бойків, їх спільні риси й специфічні відхилення, їх зв'язок з українською народною хореографією і місце, яке в ній займають.

Дальшою прогалиною є недостатня документація тих явищ, які виступають з точною річною датою. Тут бажано було б показати, чи відносні відомості спираються на власних дослідженнях автора, чи взяті з другої руки. Саме це є дуже важливе, бо таке підкріплення конкретних даних посилками на джерела визначає в значній мірі їх питомий тягар, зокрема на історичний підхід до матеріалу.

Незалежно від тих застережень, слід сказати, що монографія Р.П.Гарасимчука є поважним вкладом у нашу мистецтвознавчу науку як через свої матеріали, так і через підхід до них і застосування методів їх опрацювання. Вона вповні заслуговує на те, щоб була надрукованою.

М[ечислав] Т.ГЕМБАРОВИЧ

### ВІДЗИВ

на роботу Р.П.ГАРАСИМЧУКА "Українське народне хореографічне мистецтво", ч. 1. Гуцульські та бойківські танці.

Важливе значення в побудові культури радянського народу має розвиток його хореографічного мистецтва. Цей розвиток зумовлює наполеглива та творча праця, в якій використовується досягнення теорії та практики.

В наш час відчувається потреба наукових робіт, в яких глибоко вивчались би народні танці. Творча праця художників-хореографів, балетмейстрів спирається на окремих роботах з хореографії. В сучасній хореографії, яка використовує народні мотиви, зауважується дуже часто неналежний підхід до матеріалів. Вона, спираючись на недостатньо провірені матеріали, не відчуває стилю та специфіки народної хореографії, трактує цей матеріал, подібно як і видавництво, дуже поверхово. Через те, замість сприяти піднесенню хореографічного мистецтва, зводить його на невластиві шляхи професійного естрадного мистецтва з космополітичним нахилом, яке не може мати жодних перспектив самостійного розвитку. Затирається зв'язок з живою народною культурою, яка повинна бути постійно діючим джерелом нашого танцювального мистецтва.

Одною з робіт, яка допомогла б скерувати на правильний шлях діяльність фахівців, вважаємо підготовлену для друкування у Видавництві Академії наук УРСР роботу Р.П.ГАРАСИМЧУКА “Українське народне хореографічне мистецтво” Ч. 1. Гуцульські та бойківські танці.

В цій роботі автор комплексно вивчає народні танці, приділяючи особливу увагу їх хореографічній та музичній будові, а також пісням, які співаються танцюристами під час танцю. Крім того, він виявляє зміст танців, їх специфіку та стиль, їх розвиток та місце в побуті, а з елементів – їх фігури, кроки, ритмічно-метричну будову та музичні особливості мелодій. Основою для цієї роботи є першоджерельні матеріали, які автор збирав задовго до Вітчизняної війни та вивчає, виявляючи не тільки теоретичне, але і практичне значення хореографії.

Як художник-хореограф, можу підкреслити, що Р.П.ГАРАСИМЧУК правильно аналізує всі танці, при чому цей аналіз проводить в такий спосіб, що кожний фахівець може його вивчати не лише теоретично, але й практично перевіряти. Роботу Р.П.ГАРАСИМЧУКА треба вітати тому, що вона звертає увагу на специфіку танців, правильно її пояснює, при чому бере до уваги як минуле, так в широких масштабах сучасне хореографічне мистецтво.

Таким чином, автор на прикладі гуцульських та бойківських танців рішає ряд проблем, важливих для розвитку народної хореографії. Ця робота допоможе професійним хореографам вивчати можливості, які криє в собі народне мистецтво, а також те, як народ його розуміє та розвиває. Очевидно, таке ставлення до сучасного народного мистецтва допоможе викривати неправильний підхід як майстрів, так і діячів самодіяльного хореографічного мистецтва.

Як довголітній художник-хореограф, який має багатий досвід в цій ділянці та приділяє увагу специфіці українського хореографічного мистецтва, я високо оцінюю роботу Р.П.ГАРАСИМЧУКА “Українське народне хореографічне мистецтво” Ч. 1. Гуцульські та бойківські танці. Я переконаний, що вона, незалежно від своїх наукових якостей, стане підручником, необхідним для кожного художника-хореографа. Балетмейстра, керівника та методиста художньої самодіяльності будинків культури та клубів, і, таким чином, вона послужить справі побудови культури, гідної нашої епохи.

Уважаю, що надрукування цієї роботи є зараз одним з найбільш актуальних питань в плані співвідношення науки з практикою.

П.П.Вірський  
[1963]

## ВІДЗИВ

про дисертацію “Розвиток народного хореографічного мистецтва  
радянського Прикарпаття” Р.П.Гарасимчука

Над вивченням народного хореографічного мистецтва Західної України тов. Гарасимчук працює вже давно. Всі ми знаємо його прекрасну працю на цю тему,



надруковану польською мовою ще в 1938 році. Багаторічні дослідження щодо поширення і поглиблення даної проблеми, висвітлення тих істотних змін, які сталися в житті і побуті трудящих західних областей України, узагальнені в капітальній праці, яка представлена сьогодні як кандидатська дисертація. Слід зразу ж сказати, що ми маємо тут справу не з звичайною дисертацією, що скромно претендує на здобуття її автором кандидатського ступеня, а видатною науковою працею, яка збагачує радянську фольклористику, яка накреслює нові шляхи її розвитку. Та й справді, зважимо на те, що в українській науці про народну творчість до цього часу по суті не було жодної роботи на цю тему, якщо не вважати книги "Теорія українського танцю" В.Верховинця, яка з належних від її автора причин майже зовсім була знищена і становить тепер бібліографічну рідкість.

На перший погляд може здаватися, що дисертант надто обмежив себе щодо досліджуваної етнографічної території. Але познайомившись з дисертацією, дивуючись широкому колу питань, зачеплених у ній, захоплюєшся стрункністю, логічністю і переконливістю наукових висновків, аналізу народних танців певної етнографічної групи автор подає ряд глибоких міркувань про стиль і характер танцювальної культури усїєї нації. І в цьому велика заслуга тов. Гарасимчука перед нашою фольклористикою. В дисертації знайде для себе надзвичайно корисний і повчальний матеріал і той, хто захоче оволодіти теорією українського народного танцю, і балетмейстер-професіонал, і учасник самодіяльного хореографічного гуртка.

Праця тов. Гарасимчука цінна багатим фактичним матеріалом, наведеним у ній, а також детальною і всебічною розробкою цього матеріалу. Автору довелося провести велику самостійну збирацьку і дослідницьку роботу. Адже він розпочав свою працю на цілині, на незораній ниві, і все ж досягнув визначного успіху, який, повторюємо, є успіхом не тільки його особистим, але й усїєї української радянської фольклористики. Зі всього ясно, що праця Р.П.Гарасимчука далеко вийшла за межі кандидатської дисертації і становить фундаментальну, науково-повноцінну докторську дисертацію. Про це свідчать і масштаби теми, і форма її опрацювання і справді великі наукові наслідки, яких досяг автор. Було б дуже бажано і цілком справедливо, коли б Вчена Рада Київської консерваторії порушила клопотання перед вищою атестаційною комісією про присудження тов. Гарасимчуку за дисертацію "Розвиток народного хореографічного мистецтва радянського Прикарпаття" не кандидата наук, а доктора мистецтвознавства. Він вповні заслуговує на це.

Зав. відділом музики й музичного фольклору Інституту  
мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР  
Кандидат мистецтвознавства М. Гордійчук

## ТОЙ, ХТО “ПРАЦЮВАВ З СЕРЦЕМ”

Роман Гарасимчук – багатогранний дослідник української народної культури: етнограф, музикознавець, хореограф, мистецтвознавець, відданий своїй справі музейний працівник. Він був з когорти вчених-ентузіастів з високими морально-етичними ідеалами. Присвятив себе єдиній меті – збиранню, збереженню, науковому осмисленню і популяризації безцінних мистецьких надбань українського народу. Причиною такого вибору було не лише щире зацікавлення усіма проблемами народної культури та музейної праці, але й виховане з дитинства глибоке почуття обов’язку – служити рідній культурі і народові.

Виняткове значення мають ґрунтовні праці Г.Гарасимчука в ділянці українських народних танців, що охоплюють, в основному, західні області України. Ці, єдині свого роду, дослідження, виконані на основі джерельних матеріалів, докладно зібраних автором під час наукових експедицій на теренах рідного краю впродовж майже сорока років, записів, що включають хореографічну будову, музичну структуру танцю, їх час і місце в побуті народу, пісні, які співають під час танців, а також інші аспекти. Багато з них записані з пам’яті найстаріших людей і, очевидно, зараз були б остаточно втраченими. Крім того, не менш цінним є саме осмислення матеріалів автором, методи і глибина його досліджень. Р.Гарасимчук був єдиним вченим-хореографом такого рівня на Україні, характеризувався як один з найбільш кваліфікованих в даній галузі.

Коло зацікавлень ученого цим не вичерпується. Йому належить також ряд монографій і статей з народного образотворчого мистецтва, пісенного фольклору та етнографії, а також проекти Музею народної архітектури і побуту (1946)<sup>1</sup> та експозиції реорганізованого Етнографічного музею. В його доробку численні рецензії на статті, книги, дисертаційні роботи, виступи самодіяльних колективів. Відомий також як організатор і керівник хору в с. Куропатники, та хору співробітників академічних установ у Львові.

Роман Гарасимчук поєднував у собі прекрасні якості спеціаліста і загальнолюдські: надзвичайну працюючість і наполегливість, скромність, чуйність, глибоку духовність, життєрадісність.

Народився Роман-Володимир Гарасимчук 12 січня 1900 р. в Купновичах Старих коло Самбора в сім’ї священника Петра Гарасимчука (1873, с. Ільковичі на Сокальщині – 22.08.1963, Нью Гевен, США) і Ольги Кічури (3.08.1881, с. Ляшки коло Ярослава – 1944, с. Гломча коло Сянока). Батьки Петра Гарасимчука походили з селянських родин з двох сусідніх сіл на Сокальщині. Батько Іван (15.03.1836-

<sup>1</sup> Музей був створений у 1967 р.



29.09.1904), син Лаврентія Гарасимчука та Євдокії Сачко – з села Скоморохи, а мама Ксенія Івашко (1.11.1839-1878), дочка Василя Івашка та Марії Власюк з Ільковичів. Родина була багатодітна<sup>2</sup>.

Відомо, що брат Петра Григорій (1868(?)-29.05.1920) “... був взірцевим господарем... свідомим українцем та великим патрійотом, заложив в тутейшій громаді читальню “Просьвіта”...”<sup>3</sup>. Брат Василь – відомий історик, учень Грушевського, дійсний член НТШ<sup>4</sup>, очевидно, відіграв не останню роль у формуванні Р.Гарасимчука, як дослідника.

Батьками Ольги Гарасимчук, матері Романа були Матвій Кічура (24.12.1845 с. Верхомля, пов. Новий Санч – 23.03.1919 м. Ярослав) – керівник школи в Ляшках (пов. Ярослав), син Тимофія Кічури та Рути Овсинської та Казимира-Сабіна Собесьька (1858 с. Негрибка, пов. Перемишль – 21.12.1921 м. Ярослав), дочка Івана Собесьького та Юзефи з Баранських.

В сім’ї Петра і Ольги Гарасимчуків, крім найстаршого Романа, було ще семеро дітей: Люба, Дарія, Галина, Стефанія, Ярослав, Євген, Зенон. Змалечку дітей виховували у патріотичному дусі. “Маленькі наші ніжки, а знають свою путь, на службу Україні, як виростуть підуть” – одна з пісень, якої навчав дітей і внуків Петро Гарасимчук<sup>5</sup>.

Дитячі роки Романа пройшли в селі Млини колишнього Яворівського повіту, куди переїхали батьки (о.Гарасимчук був парохом церкви Покрови Богородиці у 1904-1923 рр.) і де був ще живий дух творця музики гімну України Михайла Вербицького<sup>6</sup>. Тут закінчив початкову народну школу. Звідси зберіг найкращі спогади на ціле життя. Сім’я Гарасимчуків була музикальною. Всі діти грали на мандоліні і гітарі, гарно співали. У великій пошані була українська пісня, українська вишивка, народні традиції<sup>7</sup>. В Млинах завжди були раді бачити родину. Приїжджає сюди і батьків брат Василь. Спілкування з ним цікаве і повчальне для дітей<sup>8</sup>.

<sup>2</sup> Я. Книш. Родовід Василя Гарасимчука // Матеріали до історії козаччини XVII віку; Василь Гарасимчук: життя і творчість (1880-1944).– Львів, 1994.– С. 7-11.

<sup>3</sup> З листа Максима Гарасимчука про стан господарських справ у родині: Я. Федорук. Василь Гарасимчук та його невидані “Матеріали до Історії Козаччини XVII в.” // Матеріали до історії Козаччини XVII в.; Василь Гарасимчук: життя і творчість (1880-1944).– Львів, 1994.– С. 46.

<sup>4</sup> Гарасимчук Василь (1880-1944) (в підписах і статтях зустрічається також Герасимчук В.) – працював переважно над історією України другої половини XVII ст.; праці: “Виговський і Ю.Хмельницький” (1904), “Перед Чуднівською кампанією” (1906), “Виговщина і Гадяцький трактат” (1909), “Чуднівська кампанія 1660 р.” (1913), “Грушевський як історіограф України” (1932), “Про Березневі статті 1654 Б. Хмельницького” (1930). Як член комісії ВУАН з вивчення історії західної України (з 1925 р.), за її дорученням опрацьовував в архівах джерела до історії Козаччини. Див.: Енциклопедія Українознавства.– Львів, 1993.– Т. 1.– С. 373; Личаківський некрополь: Путівник.– Львів, 2006.– С. 356; Гарасимчук В. Матеріали до історії Козаччини XVII в.; Василь Гарасимчук: Життя і творчість (1880-1944).– Львів, 1994.

<sup>5</sup> Зі спогадів племінника Р.Гарасимчука Паламаря Зенона Степановича.

<sup>6</sup> Вербицький Михайло (1815-1870) – священник, композитор у Галичині: У 1856-1870 рр. був парохом в Млинах.

<sup>7</sup> Зі спогадів З.Паламаря.

<sup>8</sup> Там само.





Церква Покрови Пречистої Богородиці в с. Млини. Збудована 1740 р. (Петро Гарасимчук був парохом у 1904-23 рр.).



Роман Гарасимчук. 1919.



Родина Гарасимчуків. Справа наліво: Дарія (сестра), Марія (сестра матері), Галина (сестра), Люба (сестра), Ольга (мама), Роман, Галина (сестра матері), Мирослава (дочка Галини), Петро (батько). с. Торки, 1938 рік.



В 1911 р. батьки віддають сина на науку в гімназію м. Яворова. Потім в гімназію у Перемишлі. В 1918 р., після розпаду Австро-Угорщини Р.Гарасимчук перериває навчання і вступає в Українську Галицьку Армію, в складі якої брав участь у визвольних змаганнях і пройшов весь її бойовий шлях, побувавши у “чотирикутнику смерті”. Після поранення повертається додому. Продовжує навчання. В 1920 р. складає іспит зрілості – “матуру”.

З 1921 до 1925 р. навчається у Львівській консерваторії. Живе в цей час у батькового брата Василя по вул. Малій, 4.

Нелегкі матеріальні умови, а також бажання допомогти родині, змусили Романа Гарасимчука утримувати себе ще з сьомого класу гімназії, заробляючи лекціями.

Підтримуючи тісний зв'язок з родиною, при найменшій можливості приїздить в с. Млини, а після переїзду сім'ї в 1924 р. – в с. Торки, бувшого Сокальського повіту, де батько був парохом до 1944 року<sup>9</sup>. Зі спогадів мешканців Торок і Спасова дізнаємося, що ...“Син місцевого пароха (здається, о. Петра Гарасимчука), студент, провадив у селі хор, підготовляв вистави та вів усяку іншу національно усвідомлюючу роботу...”<sup>10</sup>. Окремі згадки характеризують родину Гарасимчуків: ... “Багато праці в культурно-освітній розвиток с. Торків вклала родина о. Петра Гарасимчука. Сам о. парох давав у читальні лекції з географії взагалі й України зокрема. Його дочка Дарія вчила молодь вільноручних вправ для виступів на Святі Матері й інших імпрезах... Сини о.пароха – Євген і Роман – студіювали і працювали у Львові. Євген, під час різдвяних вакацій, помагав нашому диригентові переводити коляду на місцеві культурні й церковні цілі, з двома групами колядників”<sup>11</sup>.

Під час війни о. Гарасимчук нераз рятував людей, як від німців, так і від НКВС, про що, зокрема, свідчить такий спогад: ... “В день вибуху німецько-російської війни у вечірніх годинах був малий бій у Торках, але советські відділи швидко відступили на Волинь. 24 червня о 2-ій год. ночі хтось у селі вистрілив з кріса. Тоді німці зігнали частину мешканців під церкву і готовилися всіх розстріляти. Врятував їх о. Петро Гарасимчук, який запевнив німців, що в селі нема ні одного советського солдата. Вранці німці звільнили всіх закладників, зате схопили одного обстриженого, який був уже в советській армії на службі під Сокалем, але в час відступу москалів встиг утекти додому в Торки. Його теж врятував о. парох...”<sup>12</sup>.

В 1925 р. Р.Гарасимчук вступає на філософський відділ Львівського університету, де студіює етнографію, етнологію, праісторію, історію, антропологію, музи-

<sup>9</sup> Церква Покрови Матері Божої в Торках збудована 1812 року та відновлена в 1926 році. До парафії належав ще Бишів зі своєю церквою Різдва Пречистої Богородиці (збудованою 1905 р.) та колонія Збоїська.

<sup>10</sup> Яремко-Баран. Спасів і Торки в моїх споминах // Український архів: Історично-мемуарний збірник...– Нью-Йорк, 1984.– Том XLVII: Надбужанщина, Сокальщина, Белзчина, Радехівщина, Каміначчина, Холмщина, Підляшшя.– С. 470.

<sup>11</sup> Лука Демчук. Торки // Український архів...– С. 480.

<sup>12</sup> Там само.– С. 481.



кологію. Навчання в університеті велося на високому рівні. Система лекцій була побудована на вільному виборі кожним із професорів тематики та проблематики. Крім лекцій з основних і загальнообов'язкових предметів студенти могли слухати лекції і з інших дисциплін, що виходили за межі основної програми<sup>13</sup>. Зі збережених залікових книжок Р.Гарасимчука можна багато дізнатися про тематику викладів та імена лекторів і професорів, котрих він мав змогу і зацікавлення прослухати.

Особливий інтерес викликали в нього заняття з етнографії й етнології, які проводив професор Адам Фішер, музикології – професор Адольф Хібінський, та історії мистецтва – професор Владислав Подляха. Значну увагу приділяє лекціям з історії, які прослухав у професорів К.Хібінського, С.Закревського, Т.Сулімірського, Я.Птасніка, А.Щельонговського, О.Гурки. А також лекціям з філософії у професора М.Вартенберга та професора К.Твардовського. Відвідував лекції з історії культури (доцент К.Хартлеб, професор С.Земпіцький), педагогіки (доцент З.Кукульський), історії класичної літератури (професор Р.Ганшинець), гармонії (лектори А.Солтис, М.Щепанська), господарчої історії (професор Ф.Буяк).

Ґрунтовні знання, які отримав Роман Гарасимчук за час навчання в університеті від таких відомих педагогів, а також музична освіта в консерваторії дали міцну основу для наступних досліджень.

В 1928 р. Р.Гарасимчук був прикликаний на чинну службу в польській армії.

З 1929-30 навчального року співпрацює у виданнях Інституту етнографії і етнології Львівського університету, якими керував професор Адам Фішер. Бере участь в етнологічних семінарах і обговореннях. В своїй автобіографії Роман Гарасимчук пише: “Інтересували мене усі проблеми народної культури (матеріальної, духовної, суспільної) та музейної праці”. З характеристики, даної А.Фішером, дізнаємося, що Р.Гарасимчук “відзначався завжди уважністю, працьовитістю, сумлінним і докладним опрацюванням довірених йому праць, одночасно сильним замилюванням предметом”.

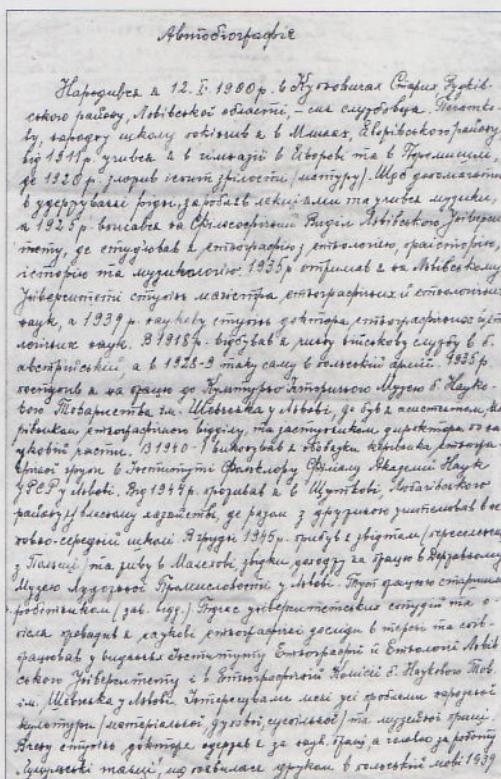
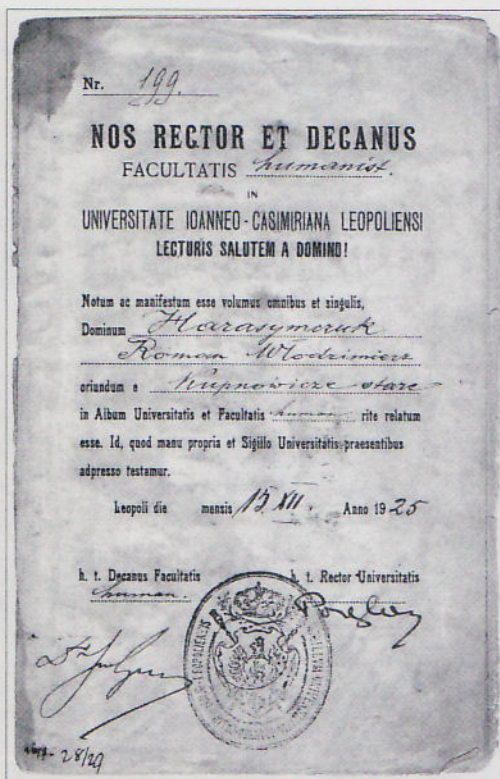
Зважаючи на добре навчання та складні матеріальні умови, в яких перебував студент, керівник турбується про виплату йому стипендії, без якої, очевидно, Р.Гарасимчук не зміг би оплачувати навчання.

Під час університетських студій та після закінчення вузу співпрацює також в Етнографічній комісії Наукового товариства ім. Шевченка у Львові, яка займалася збиранням, вивченням, виданням українських етнографічних матеріалів. Головою комісії на той час був відомий музикознавець-фольклорист, етнограф і композитор Філарет Колесса, а заступником – директор Національного музею у Львові, відомий вчений-філолог, музеєзнавець, мистецтвознавець Іларіон Свенціцький.

Упродовж університетських років, під час канікул, Р.Гарасимчук проводить ряд наукових етнографічних досліджень на Гуцульщині. В 1935 р. після складання іс-

<sup>13</sup> Свенціцька В. Михайло Драган – дослідник монументального мистецтва Західної України // Записки НТШ.– Львів, 1994.– Т. ССХХVII. Праці Секції мистецтвознавства.– С. 183-188..





Титул залікової книжки Р.Гарасимчука за 1925 р.

Сторінки автобіографії Р.Гарасимчука.

питів та написання роботи “Коломийкові танці на Гуцульщині” одержав диплом магістра філософії за спеціальністю “етнографія”.

В цьому ж році поступає на працю до Культурно-історичного музею Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Тут працює спочатку асистентом, а потім керівником етнографічного відділу та заступником директора з наукової роботи. Директором музею НТШ у 1934-37 рр. був відомий археолог Я.Пастернак, а з 1937 до 1939 рр. – історик І.Карпинець. В музеї працювали також дослідники української культури Ірина Гургула та Калістрат Добрянський, а з 1938 р. – художниця О. Кульчицька. Наприкінці 1920-их та в 1930-ті рр. музей виріс до авторитетної наукової, культурно-освітньої установи, яка нагромадила і продовжувала нагромаджувати численні цінні колекції з етнографії, народного мистецтва та частково образотворчого мистецтва<sup>14</sup>. Музей виконував також важливу просвітницьку функцію, активно поширюючи етнографічні знання в Галичині шляхом організації виставок, науково-популярних відчитів, рефератів та статей<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Гонтар Т. Етнографічні колекції музею НТШ // Записки НТШ.– Т. ССXXIII. Праці секції етнографії та фольклористики.– Львів, 1992.– С. 418.

<sup>15</sup> Гарасимчук Р. Картографічний метода в етнографічному відділі обласного музею // Наша Батьківщина (Львів).– 1939.– № 2.





Стефанія і роман Гарасимчуки.  
1937 р.



Стефанія Гарасимчук (крайня зліва) в колі  
рідних і друзів. Любачів. 15.07.1929 р.



Батько Р. Гарасимчука о. Петро  
Гарасимчук (посередині) з внуком  
брата Григорія Платоном (зправа) та  
молодшим сином Зеноном (зліва).  
Нью Гевен (США). Квітень 1963 р.



Сестра Р. Гарасимчука Стефанія  
Паламар. 1935 р.



Відповідно до музейних завдань і особистих зацікавлень, цей період в житті Р.Гарасимчука насичений збиральницькою, науковою, творчою та культурно-освітньою роботою.

Він здійснює постійні наукові експедиції по збиранню експонатів та етнографічних матеріалів для музею. Зокрема, очолює спеціальну експедицію по околицях Ярославля у 1937 р.<sup>16</sup>

Продовжує наукові дослідження танців на Гуцульщині та східній Бойківщині, подорожуючи від села до села, влітку – пішки, взимку – на лижах. Знання, набуті в консерваторії та “надзвичайна вразливість і тонкість відчуття стилю народної хореографії”<sup>17</sup> допомагали вченому здійснювати нотний запис танцювальних мелодій на слух, детально занотовувати хореографічну будову, описувати пластику танцю. Дослідник, у більшості випадків, сам фотографує окремі танці, фрагменти, фігури, кроки фільмовим (довгометражним) та звичайним фотоапаратом. Пізніше композитор А.Кос-Анатольський відмітить наступні важливі якості дослідника: “...глибоке усвідомлення питань співвідношення танцю і музики, тонкий музичний слух, який враховує найменші деталі та нюанси, повне розуміння великого значення тексту пісні, високу спостережливість та надзвичайно сумлінне ставлення до обов’язків дослідника”<sup>18</sup>. Короткі періоди відпочинку, що випадали посеред його насиченого життя, часто проводив у своєї сестри Стефанії Паламар (24.IV.1908 Млини – 6.II.2000 Дрогобич) в с. Куропатники біля Бурштина. Племянник П.Гарасимчука<sup>19</sup> запам’ятав такий епізод з його подорожі: “Роман Гарасимчук від’їздив з Куропатник до Львова і до станції Мартинів добирався на лижах з наплечником за спиною. Коли він під’їхав до станції, то поїзд вже рушив і тому довелося з лижами на ногах ставати на сходинок вагону і так доїхати до наступної станції”.

В Куропатниках Р.Гарасимчук організував хор, який співав під час богослужінь, а також виступав з концертами. Хор виконував багато українських пісень, серед них: “Ой летіла горлиця...”, “Там на горі василечки сходять, під горою барвінок послався”, “Ой поїхав Ревуха на море гуляти”, “Ой зійшла зоря вечорова”, “Ой з-за гори кам’яної” та інші<sup>20</sup>.

1937 року одружується на Стефанії Назаревич (9.XII.1898 Щутків<sup>21</sup> – 9.I.1976 Львів), що походила з родини вчителів (батько працював директором школи). Дружина була його найкращим другом і надійною опорою все життя.

В с. Куропатники, а також с. Щуткові та інших селах дослідник зібрав і записав пісні, колядки, щедрівки, гайвки та інші етнографічні матеріали.

<sup>16</sup> Гонтар Т. Етнографічні колекції музею НТШ. – С. 423.

<sup>17</sup> З відгуку Олени Кульчицької на дисертацію Р.Гарасимчука (1956).

<sup>18</sup> З рецензії Анатолія Кос-Анатольського на дисертацію Р.Гарасимчука (1956).

<sup>19</sup> Зі спогадів З.Паламаря.

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Село Щутків – коло Любачева (Ряшівське воєводство, Польща).



Розуміючи важливість збирання і збереження народно-культурних надбань, що з часом “невпинно втрачаються”, “катастрофально гинуть” і які “не в силі рятувати одиниця, ентузіаст...”<sup>22</sup>, пише цілий ряд статей. Піднімає питання популяризації в народі ідеї музейництва, розбудови і відродження обласних і краєвих українських музеїв, організацію і розбудову народного промислу<sup>23</sup>.

Закликає молодь і дорослих до збиральницької роботи для музеїв: “Мусимо пам’ятати, що збирати предмети народної культури повинна кожна одиниця, бо від кожного з нас зокрема, залежить збереження народнього багатства”<sup>24</sup>. Пояснює необхідність записувати звичаї і обряди, загадки, приповідки, описувати подробиці побуту й пов’язані з ним предмети, робити світлини, рисунки.

В рефераті “Картографічна метода в етнографічному відділі обласного музею”<sup>25</sup>, що був прочитаний 7.VI.1938 р. на шостому Краєвому українському музейному з’їзді у Коломиї<sup>26</sup> та 17.XI.1938 р. на Засіданні Етнографічної Комісії НТШ у Львові вперше дає пропозицію і детальний опис нового способу картографічного фіксування предметів народного побуту. Метод, який полегшив і вдосконалив збирання, систематизацію та наукове дослідження етнографічних матеріалів конкретного регіону, дав змогу музеям працювати “планово, доцільно, систематично”.

Постійною ділянкою музейної роботи було влаштування виставок. В одній із статей Р.Гарасимчук пише: “В культурному житті народу, а головнo, у плеканні душі його молодіжи велике виховне значіння сповняють музеї і виставки, які вони уряджують. Через часте звиджування своїх музеїв не лише поширюється горизонт знання у дитини, але відтоді її серце палає гарячіше любовію до всего свого, у неї росте духовна лучність із усім, що своє, та утривалюється почуття зв’язку з рідною культурою, народом і рідною землею”<sup>27</sup>. Цікавою і цінною була етнографічна виставка “Полісся”, організована в березні 1938 р., яка мала бути першою з серії

<sup>22</sup> Гарасимчук Р. За збереження народної культури // Новий Час (Львів).— 1939.— № 30.

<sup>23</sup> В статтях “Про завдання музейництва”, “Зберігаймо пам’ятки народної культури”, “За збереження народної культури” та ін.

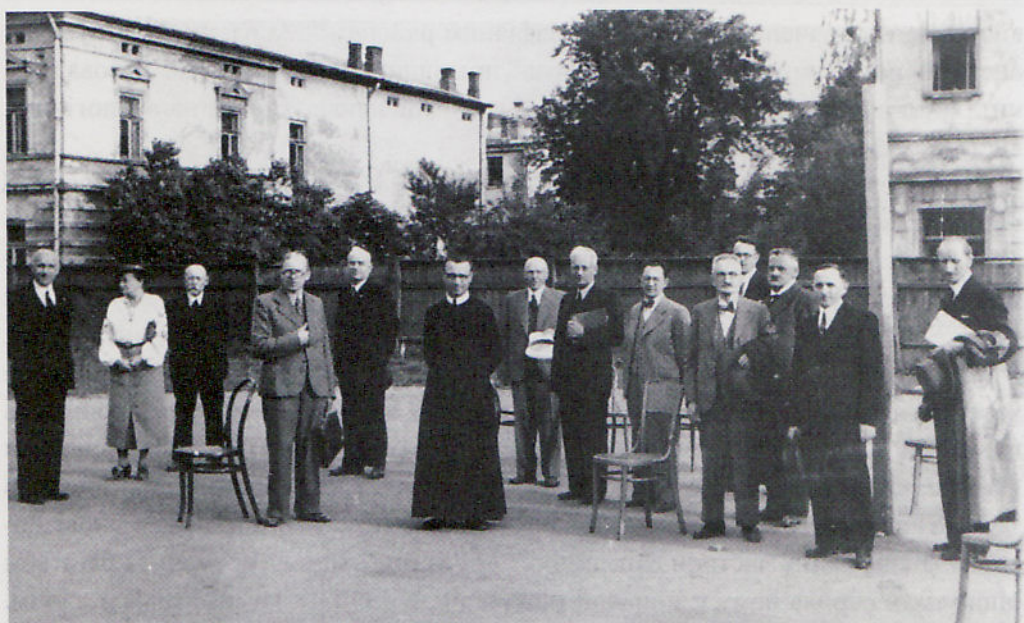
<sup>24</sup> Гарасимчук Р. Тим, що люблять народний побут і старовину – під увагу // Діло (Львів).— 1938.— № 134.

<sup>25</sup> Гарасимчук Р. Картографічна метода в етнографічному відділі обласного музею // Наша Батьківщина (Львів).— 1939.— № 2.

<sup>26</sup> З’їзд відбувся 5-7 червня 1938 р., як довірочна нарада, бо на публічний з’їзд тодішня польська влада не дала дозволу. Див.: Гарасимчук Р. 6-й Краєвий український музейний з’їзд в Коломиї // Новий Час (Львів).— 1938.— № 124. З’їзд проходив під головуванням І.Чернявського. Керівництво науковими дискусіями здійснював І.Свенціцький. Виступали: професор М.Гавдяк, радник В.Кобринський, магістр Р.Гарасимчук, доктор І.Крип’якевич, доктор В.Залозецький, о. Р.Лукань Ч.С.В.В. Див.: Гарасимчук Р. 6-й з’їзд українських музейників // Нова Зоря (Львів).— 1938.— № 53; Гарасимчук Р. 6-й Краєвий український музейний з’їзд в Коломиї // Новий Час (Львів).— 1938.— № 124

<sup>27</sup> Гарасимчук Р. Поліська виставка у Львові та її виховне значення // Рідна Школа (Львів).— 1938.— № 10.





Роман Гарасимчук серед учасників Шостого краєвого українського музейного з'їзду у Коломиї. Червень 1938.



Р.Гарасимчук серед колег в експедиції.



виставок, присвячених різним етнографічним районам<sup>28</sup>. За час демонстрування виставки на восьми “Поліських вечорах” працівники музею та вчені Львова прочитали цілий ряд лекцій<sup>29</sup> про Полісся, які мали започаткувати на аналогічних виставках цикл українознавства<sup>30</sup>.

В цей період наукові пошуки вченого зосереджуються переважно на етнографії Гуцульщини та гуцульських танцях і опираються на багаті польові матеріали. В 1938 р. виходить друком праця “Етнографія гуцульських полонин”, написана у співавторстві з В.Табором<sup>31</sup>. В 1939 р. за наукові праці, а головно за роботу “Гуцульські танці”<sup>32</sup>, Р.Гарасимчук одержав вчену ступінь доктора етнографічних і етнологічних наук. Іван Крип’якевич характеризує її як “першу з цієї тематики у слов’янській хореографічній та музикознавчій літературі”<sup>33</sup>. У вступній статті автор виносить подяку за допомогу під час досліджень, цінні зауваження впродовж написання книжки, за сприяння у друку професорові Адамові Фішеру, та за важливі критичні зауваження і поправки професорові Філаретові Колесі, магістрові Юліанові Дорошу за виконання частини світлин і фільмування танців у Космачі та багатьом іншим, хто сприяв йому у збиранні матеріалів. В 1940 р. Наукове товариство ім. Шевченка у Львові іменує Романа Гарасимчука дійсним членом.

На жаль, в цьому ж році, всупереч статуту НТШ, було винесено ухвалу про припинення діяльності Товариства, а його рештки було реорганізовано у філіали АН УРСР<sup>34</sup>. Розформовано було також музей, а на базі Культурно-історичного музею створено Державний етнографічний музей. Більшість дійсних членів НТШ була арештована органами НКВС<sup>35</sup>. В цей складний час та в роки війни до 1944 р., опікуючись тяжко хворим батьковим братом Василем, Р.Гарасимчук продовжує працю в реорганізованому музеї на тій же посаді заступника директора з наукової роботи та за сумісництвом виконує обов’язки керівника етнографічної групи в Інституті українського фольклору АН УРСР. (З 1940 до 1947 р. директором Етнографічного музею та Львівського відділу ІМФЕ АН УРСР був Філарет Колесса).

<sup>28</sup> Гарасимчук Р. Виставка Полісся в музею НТШ // Новий Час (Львів).— 1938.— № 44; Сьогодні і Минуле: Вісник українознавства. Хроніка.— Львів, 1939— Ч. 1.— С. 121.

<sup>29</sup> За матеріалами хронік такими були виступи: Я.Пастернак. Полісся в старовину; Ф.Колесса. Народна музика в Поліссі; Р.Гарасимчук. Матеріальна культура Полісся; І.Гургула. Народне мистецтво Полісся; К.Добрянський. Поліські звичаї і вірування; Б.Романенчук. Полісся у красному письменстві; В.Шиприкевич. Полісся в очах мандрівника; В.Кубійович. Національне обличчя Полісся; І.Раковський. Антропологічний тип поліщуків; І.Зілінський. Мова поліщуків.

<sup>30</sup> Гарасимчук Р. Поліська виставка у Львові та її виховне значення // Рідна школа (Львів).— 1938.— № 10.

<sup>31</sup> Narasymczuk. W.- R., Tabor W. Etnografia Polonin Huculskich.— Lwów, 1938.

<sup>32</sup> Narasymczuk R.W. Tańce huculskie.— Lwów 1939.— 304 s., 56 tabl.

<sup>33</sup> Моздир М. Вчений-народознавець // Народознавчі зошити.— 2000.— № 6.— С. 1115.

<sup>34</sup> Костюк С.П. Колекції Музею НТШ у Львові // Бібліотека Наукового Товариства ім. Шевченка: книги і люди.— Львів, 1996.— С. 57.

<sup>35</sup> Там само.





О. Кульчицька. Танець “коломийка”. 1940-ві рр.

Про велике навантаження Романа Гарасимчука різними музейними справами в цей період свідчить карикатура, подарована йому Оленою Кульчицькою<sup>36</sup>, що зображає вченого з 7-ми ногами та 4-ма руками, з яких у одній він тримає телефонну слухавку, у другій – папір, у третій – диригентську паличку.<sup>37</sup>

Всі сили у цей час зосереджує на збереженні експонатів, продовжує дослідження в терені та опрацювання тем “Народні танці в гуцульському побуті”<sup>38</sup>, “Бойківські народні танці”. Також збирає етнографічні матеріали і керує роботою по темі “Атлас матеріальної культури західних областей України” – свосвідної етнографічної енциклопедії, що мала включати 24 підтеми і була розрахована на кілька томів. Виготовляє детальний план Атласу та програми – “Квестіонари” по всіх підтемах, що охоплюють різні ділянки побуту і культури українського народу, розробляє візрці карт. Готуються також таблиці з рисунками та світлинами. В мистецькому оформленні атласу бере участь видатна художниця Олена Кульчицька. В 40-х роках художниця виконує ряд творів з зображенням кроків танців для ілюстрування праць Романа Гарасимчука<sup>39</sup>.

В 1944 р., після смерті Василя Гарасимчука, з наближенням фронту, Р.Гарасимчук переїжджає зі Львова до села Щуткова до дружини, що в даний час працювала директором школи. Починає працювати учителем в цій же школі, але був репре-

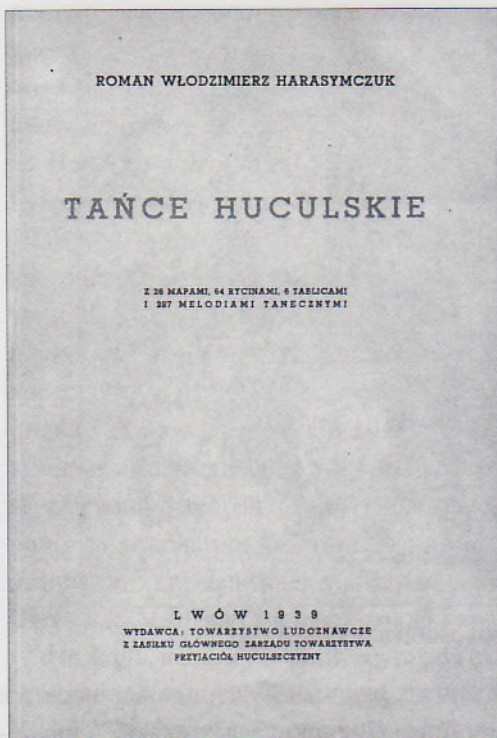
<sup>36</sup> Олена Кульчицька працювала в Етнографічному музеї з 1944 р., у Музеї етнографії та художнього промислу з 1951 по 1963 р.

<sup>37</sup> Гарасимчук Р. Олена Кульчицька – музейний робітник. – Львів, 1967. [Машинопис].

<sup>38</sup> Де розглядає аспекти, не висвітлені в попередніх працях.

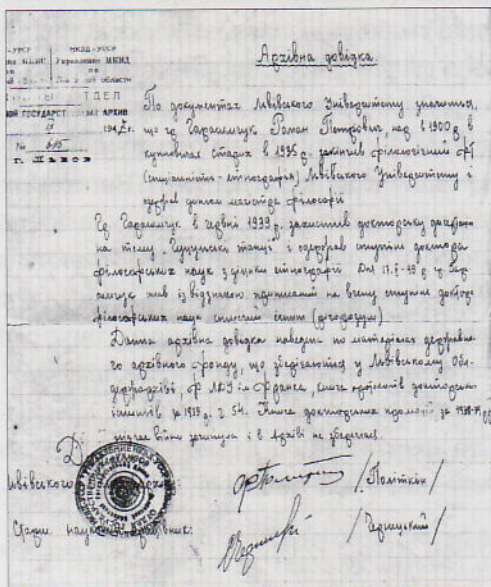
<sup>39</sup> Гуцульські народні танці. – 1947 р. [машинопис]. Розвиток народного хореографічного мистецтва радянського Прикарпаття. – 1956 р. [машинопис].



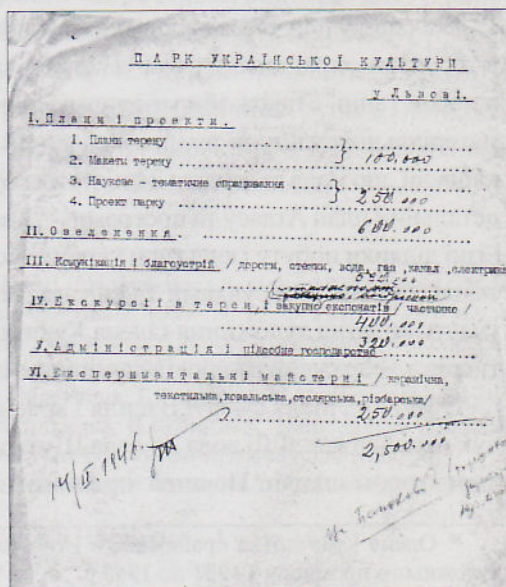


Фрагмент публікації Р.Гарасимчука (журнал “Рідна Школа”, Львів, 1938, № 10).

Книга Р.Гарасимчука “Та́нці Нучулські” (Львів, 1939).



Довідка з архівів НКВС про складання Р. Гарасимчуком магістерських іспитів і захист докторської дисертації.



Титульна сторінка машинопису наукової розробки “Парк української культури у Львові” з поправками та розрахунками. 1946.





Р.Гарасимчук в експедиції.

АКАДЕМІЯ НАУК УРСР  
Львівський філіал  
ІНСТИТУТ  
СУСПІЛЬНИХ НАУК  
Львів, вул. Раєвська, 24  
Телефони: дирекції 1-30, 21, 1-31-06  
Книгарня 2-36-47

АКАДЕМИЯ НАУК УССР  
Львовский филиал  
ИНСТИТУТ  
ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК  
Львов, ул. Салтыкова, 24

№ 570 .16. ЛЮТЕНЬ 1954.

П О С В І Д Ч Е Н Н Я

Дане науковому співробітнику Інституту суспільних наук ІН УРСР Р.Г.ГАРАСИМЧУКУ в тому, що він є начальником експедиції по вивченню українського народного мистецтва (древляне по дереву і металу, кераміка, вишивки, одяг, килими, рослин, народні будівництво і архітектура - хати, церкви, скульптура і ін.) В складі експедиції предмети сф. лаборант О.С.ЛІСКИНА, художка А.І.ЛОКОВ, лаборант І.Л.СТРИК, зофер В.М.БЕРЕЖНИЦЬКИЙ. Членам експедиції доручається робити записки, фотографувати, збирати та зарисовувати твори мистецтва.

Дирекція Інституту суспільних наук просить партійні та радянські організації та установи допомогти і сприяти в роботі експедиції.

Термін експедиції - 30 днів з 18.X. 1954 р.

ДИРЕКТОР ІНСТИТУТУ (І.П.КРИЖИВЦЬКИЙ)



Посвідчення Р.Гарасимчука для проведення експедиції з відмітками про перебування в населених пунктах. 1954 р.



сований польською комуністичною владою і до середини 1945 р. утримувався в Люблінській в'язниці. Дальше перебування у Щуткові стало справжнім пеклом. Під час одного з нападів боївок Армії Крайової згоріла хата. Гарасимчуки були репатрійовані в Україну; приїхали до Львова “в чому стояли”. Так як помешкання було вже зайняте, вони поселилися на квартирі доброї знайомої О.Ждан, у селі Малехові, а з часом перебралися до Львова. Жили дуже скромно.<sup>40</sup>

В 1946 р. Роман Гарасимчук знову влаштовується на роботу в Етнографічний музей та по сумісництву в Інститут мистецтвознавства, фольклору і етнографії. З 1948 р. виконує обов'язки вченого секретаря, а з жовтня 1949 р. завідує відділом етнографії музею. В цей період продовжується реорганізація музею, встановлюється строгий контроль над роботою. Частина наукових працівників переводять в Інститут суспільних наук.

З червня 1951 р. Р.Гарасимчука переведено на посаду молодшого наукового працівника у відділ етнографії та народної творчості в Інститут суспільних наук, потім у відділ мистецтвознавства в цьому ж Інституті. З 1955 року знову працює науковим співробітником Державного музею етнографії та художнього промислу. У 1958 р. після захисту кандидатської дисертації, стає завідувачем відділу народного мистецтва та художнього промислу і незмінно керує ним до виходу на пенсію у 1970 р.

Повоєнні роки були дуже важкими для дослідника. Р.Гарасимчуком цікавиться НКВС. Докторська робота польської атестації не була визнана радянською владою. Не допомогли і клопотання фахівців, зокрема, характеристика на Р.Гарасимчука професора І.Крип'якевича, як на вченого, який достойний присвоєння вченого ступеня кандидата історичних наук без захисту дисертації<sup>41</sup>. Всі ці роки над ним висів страх комуністичних репресій. В постійному напруженні тримали різноманітні провокації, перевірки.

Незважаючи на ідеологічний терор, Гарасимчук продовжує працю над збереженням і дослідження української народної культури. Всю роботу у повоєнний період можна охарактеризувати як різнопланову, велику за об'ємом, але маловідому.

В 1947-49 рр. учений продовжує керівництво науковою темою “Атлас матеріальної культури західних областей України”<sup>42</sup>, до якої були задіяні з 1948 року всі працівники Етнографічного музею та етнографічна група наукових співробітників відділу Інституту<sup>43</sup>. Матеріали до атласу збиралися не лише в бібліотеках та фондах музеїв. Як завжди, важливим джерелом для них були регулярні виїзди працівників у райони. Велику допомогу у збиранні матеріалів надавали кореспонденти музею – студенти університету, вчителі та інші. Розділи, зібрані до Атласу, допо-

<sup>40</sup> Зі спогадів З.Паламаря.

<sup>41</sup> Моздир М. Вчений-народознавець // Народознавчі зошити.– 2000.– № 6.– С. 1115.

<sup>42</sup> Не виданий до цього часу.

<sup>43</sup> Серед них: І.Гургула, І.Крип'якевич, К.Матейко, С.Сидорович, Д.Фіголь, І.Околот, М.Лемеха, С.Чехович, Л.Суша, О.Пристаї, С.Малецька, О.Березовська, О.Галушак, П.Мечник, М.Козакевич, М.Татух, С.Білецький, М.Турчин, О.Дучиминська, О.Кульчицька, С.Дорош..



могли розширити експозицію. Але в 1950 р. “авторитетна” київська комісія вказала на недоліки в роботі над темою. Вони полягали в “...неактуальності тематики, низькому ідейно-теоретичному рівні, поганій кваліфікації робітників, замалому зв’язку з Інститутом МФЕ АН УРСР”. Пропонувалося звернути більшу увагу на “...досягнення соціалістичної перебудови села, висвітлення переваги колгоспного способу виробництва над дрібним...”.

Крім того було вказано, що контроль за виконанням наукової тематики буде більш посиленним... А основною темою для працівників відділу етнографії музею на 1950 р. стала тема “Побут і культура колгоспників УРСР”, керівництво якою здійснювалося з Києва.

Романа Гарасимчука завжди цікавило народне мистецтво. І не тільки цікавило, він любив його усією душею, знав кожний експонат, та й привіз не один з експедицій, починаючи ще з праці в музеї НТШ. Кожного року, під час навчання в університеті, виїздив у експедиції. Присвячував їм багато часу, і не лише в літні місяці. Ці подорожі завжди давали йому натхнення до подальшої роботи. Його праці з народного мистецтва<sup>44</sup>, а також фольклору<sup>45</sup> і етнографії<sup>46</sup> написані на великому фактичному, зібраному власноручно, матеріалі.

Дослідник продовжує працювати над своєю провідною темою народної хореографії. Територіально межі досліджень танців вченим розширюються. Вони охоплюють тепер всю західну Україну. Записи мелодій проводяться також на магнітофон. В 1957 р. захищає кандидатську дисертацію на тему “Розвиток народно-го хореографічного мистецтва радянського Прикарпаття”, ч. 1. Дослідження гуцульських танців”. Термін захисту дисертації Р.Гарасимчука постійно відкладався. Спочатку був призначений на 30 червня 1956 р. в Інституті мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР в Києві, потім, оскільки не вдалося зібрати кворуму членів Вченої Ради Інституту, перенесено на 29 вересня 1956 р. В тому часі Інститут позбавлено права проводити захисти, а дисертацію разом зі всіма документами передано в Державну київську консерваторію. Тут справа захисту посувалася дуже повільно, що гальмувало продовження подальших досліджень. В грудні 1957 р. захист відбувся, але затвердження рішення Вченої Ради Київської державної консерваторії Вищою Атестаційною Комісією в Москві затягнулося ще

<sup>44</sup> Народне будівництво.– Львів, 1951. [Рукопис]; Народне искусство Тернопольської області // Советская Этнография (Москва).– 1957.– № 1; Українське народне мистецтво XVIII ст.– Львів, 1962. [Рукопис]; Український народний розпис.– Львів, 1963. [Рукопис]; Українське народне мистецтво XIX-XX ст.– Львів, 1963. [Рукопис]; Народне малювання // Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів, 1969.– С. 95-99; Декоративний розпис.– Львів, 1968. [Рукопис], та ін.

<sup>45</sup> Фольклор західних областей УРСР // Народна творчість (Київ).– 1940.– № 5; Український фольклор Буковини.– Львів, 1940. [Рукопис]; Українська старовинна музика.– Львів, 1938. [Рукопис], та ін.

<sup>46</sup> Свято зими // Народні традиції сьогодні.– Львів, 1963. Етнографічна монографія – село Корениця.– Львів, 1938. [Рукопис]; Андріївські ворожби // Нова хата.– 1938.– № 2, та ін.



на кілька років. Офіційними опонентами були відомий композитор, доктор мистецтвознавства, професор С.П.Людкевич, кандидат мистецтвознавства Б.Д.Довженко з Інституту МФЕ АН УРСР і Г.О.Березова, заслужена артистка УРСР, директор хореографічного училища в Києві. Праця, як і підготовлена до друку частково на її основі в 1962 р. перша частина запланованої монографії “Українське народне хореографічне мистецтво: Гуцульські та бойківські танці” були високо оцінені діячами української і російської культури: С.Людкевичем, А.Кос-Анатольським, Г.Верьовкою, І.Крип’якевичем, О.Кульчицькою, П.Вірським, М.Гембаровичем, Є.Козаком, А.Будзаном, Г.Березовою, М.Гордійчуком, В.Довженком, М.Білинською, Н.Тригубовим, Казьмінім, Устіноюю.

Їх висновки були одноставними – з працею необхідно швидше запізнатися не лише теоретикам, дослідникам окремих ділянок народної творчості, але також діячам мистецтва – практикам, отже працю необхідно якнайшвидше надрукувати.

І хоча ця робота об’ємом 40 друкованих аркушів була здана в Державне видавництво образотворчого мистецтва та музичної літератури для видання окремою книгою, надрукована так і не була, як і монографія (60 авторських аркушів), закінчена у 1969 р., “Західно-українське хореографічне мистецтво: танці гуцульські, бойківські, лемківські, подільські, волинські та центральної Львівщини”, яка готувалася до друку і до захисту докторської дисертації.

Згадані праці побудовані на глибокому дослідженні витоків народних танців, комплексному аналізі їх спільних та відмінних рис в різних регіонах України, а також детальних описах кожного танцю зокрема, що розглядаються не відірвано, а у взаємозв’язку з побутом, традиціями, культурою народу. В них поєднується “строго науковий підхід до матеріалу з живими і пластичними описами окремих танців, фігур, кроків тощо...”<sup>47</sup>. Основу досліджень становлять не лише фундаментальні, оригінальні та живі матеріали, зібрані автором в 1930-60-ті рр. під час забав, весіль та прилюдних виступів, почуті з розповідей.

Вченим опрацьована також велика кількість творів художньої літератури та наукових праць українських та іноземних авторів, які включають прямі, або опосередковані відомості про особливості танцю, а зокрема, народного.

Щодо його досліджень гуцульських танців: в порівнянні з публікацією 1939 року, в наступних працях Р.Гарасимчук поглиблює дослідження. Враховуючи побажання професора Климента Квітки (у відзиві 1950 р.), в кандидатській 1956 р. вчений детальніше описує танці в побуті гуцулів, їх форму, зміст і стиль. Цікаво, що з допоміжних джерел, викорисовує також образотворчі матеріали з іконопису, рисунки на кахлях та посуді народних майстрів-гончарів (О.Бахматюк, Й.Барановський, П.Кошак, Г.Цвілик), а також картини, рисунки, гравюри професійних художників (В.Гакке, Ю.Зубер, В.Вахтель, Л.Вінтеровський, Р.Пстрак, І.Труш,

<sup>47</sup> З відгуку Олени Кульчицької на дисертацію Р.Гарасимчука (1956).





Р.Гарасимчук з дружиною Стефанією і племінником Зеноном Паламарем. 1956 рік.



Р.Гарасимчук серед учасників VII Міжнародного конгресу антропологічних та етнографічних наук у Москві. 1964.



К.Вольський, Ю.Крайківський, О.Кульчицька, М.Сосенко). В останній редакції праці збільшує кількість танців та мелодій до них.

Звичайно, актуальність монографій Р.Гарасимчука і необхідність видання їх залишається і сьогодні, тим більше, що вони є єдиними фундаментальними дослідженнями хореографічного мистецтва західних областей України і могли би лише сприяти поширенню наукових знань та розвитку народного мистецтва.

Для обміну досвідом, поглиблення творчих контактів Р.Гарасимчук підтримує зв'язки з працівниками Інституту етнографії АН СРСР в Ленінграді та Інституту етнографії ім. М.Миклухо-Маклая АН СРСР в Москві. При можливості спілкується з колегами з інших країн: Чехословаччини, Румунії, Польщі, Болгарії. Бере участь у багатьох конференціях, конгресах.

Критичні зауваження щодо окремих виступів і статей Романа Гарасимчука могли спровокувати негативні наслідки.

У відгуку на доповіді про народні танці, представлені для читання на VII Міжнародному конгресі антропологів і етнографів, що відбувся 1964 р. у Москві, зазначено: "...Рассуждения автора по поводу исторических истоков украинских танцев Карпатского района вызывают серьезные сомнения. Их следует избежать... Взамен опускаемых исторических экскурсов, доклад следует дополнить развитием тезиса о взаимосвязях украинского танца с танцами соседних и других народов...". Хоча в загальному доповідь Р.Гарасимчука оцінена як "...один из самых квалифицированных среди всех докладов в области народного танца, представленных на Конгрессе".

Незважаючи на всі неприємності, енергія вченого невичерпна. Він, як завжди, віддає багато часу фондовій, експозиційній, лекційній роботі. Паралельно з працею в музеї, в 1948-53 рр. викладає у Львівському державному університеті ім.І.Франка. Читає лекції з етнографії на історичному та географічному факультетах.

В 1951 р. організовує і керує хором співробітників академічних установ у Львові. В 1955 р. бере участь у підготовці проекту оркестру народних інструментів для запроєктованого ансамблю при Львівській державній філармонії.

Приблизно в цей час повертається із заслання Д.Котко – керівник прославленого українського хору, створеного за участю інтернованих вояків УНР<sup>48</sup>, з яким Роман Гарасимчук перебував у дружніх стосунках. Гарасимчук зустрічається з Д.Котком, вони діляться роздумами щодо стану української духовності і політичної ситуації в Україні. Багато часу, душі, знань віддає роботі з самодільними колективами. Зібраний дослідником матеріал значно збагатив і поповнив репертуар народних ансамблів.

Як професіонал високого рівня Р.Гарасимчук постійно і безвідмовно надає консультації щодо народної хореографії, музики, пісень, народного одягу та інших ділянок народної культури, спеціалістам з різних міст країни (художнім керівникам та художникам народних танцювальних ансамблів, хорів, інструментальних

<sup>48</sup> Хор був організований у 1920 р.



колективів, колективів оперних та драматичних театрів, науковцям, митцям, композиторам). Його часто запрошують на огляди, фестивалі народної самодіяльності, наради рецензентів і театральних критиків.

Дружні відносини підтримував Р.Гарасимчук з керівником Державного заслуженого ансамблю танцю УРСР Павлом Вірським, котрий високо цінував досвід і знання вченого і часто звертався до нього за консультаціями. Перед кожними гастролями, коли ансамбль приїздив з концертами до Львова, керівник просив Гарасимчука детально переглядати виконувані танці і давати критичні зауваження. Серед рецензованих ним також танці в опері “Запорожець за Дунаєм”, поставлені П.Вірським та В.Єршовим в театрі опери та балету в Києві. Уважно прислухався до порад вченого щодо виконання танців в “Народному хорі” професор Г.Віршовка...

Роман Гарасимчук постійно співпрацював з Державним ансамблем народного танцю СРСР (худ.керівник І.Мойсеєв), Прикарпатським ансамблем пісні і танцю Гуцульським ансамблем пісні і танцю та іншими колективами.

Праця про гуцульські танці стала хореографічною і музичною основою для балету “Сопілка Довбуша” (літературний редактор Геренович). Наукові матеріали та консультації послужили творчій праці композиторам: Р.Сімовичу (“Гуцульська симфонія”), А.Кос-Анатольському (“Хустка Довбуша”), Є.Козаку (“Народні пісні”), Мейтусу (“Украдене щастя”). Давали поштовх для творчості художникам.

Постійно слідкуючи за виступами народних колективів в містах і районах, Роман Гарасимчук у спілкуванні з їх керівниками, в статтях і рецензіях завжди наголошував на необхідність дотримуватися чистоти стилю як танців, так і народних строїв, підходити з розумінням до глибини змісту кожного танцю. Його турбували негативні прояви, які серйозно загрожують дальшому розвитку народної танцювальної культури: антихудожність, фальсифікація, відхід від традицій заради оригінальності, шукання дешевих ефектів, поверхове знання народної хореографії, наслідування неправильних кроків від інших ансамблів. За словами Гарасимчука, втрачається доцільність існування такого ансамблю<sup>49</sup>.

Хвороба, а в травні 1976 р. смерть, обірвали діяльність невтомного дослідника народного мистецтва. Вченого, що стояв біля витоків створення Етнографічного музею, що творив його, знав, оберігав, був відданий йому.

Після смерті таких людей, ніби щось назавжди втрачається, але залишається цінний спадок наукової, музейної, творчої праці. Залишається також та любов, яка була в нього в серці до рідної культури, народу, повинні стати засадничими його слова: “Працювати з серцем”.

*Мистецтвознавець*

*Христина Маковецька*

<sup>49</sup> До гастролів Державного ансамблю Танцю УРСР.– Львів, 1952 [Рукопис]; Розвивати народний танцювальний стиль // Радянська культура (Київ).– 1955.- № 11; Художня самодіяльність Львівської області: Творчі колективи// Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.- 1959.- т. IV, та інші.



## ВЧЕНИЙ-НАРОДОЗНАВЕЦЬ

Минуло 100 років від народження Романа Гарасимчука – відомого дослідника культури українського народу. Народився 12 січня 1900 р. в сім'ї священика в селі Купновичі Старі Рудківського повіту (тепер Самбірського р-ну) Львівської обл. Після закінчення початкової школи в с. Млини на Яворівщині, з 1911 р. вчився у Яворівській, відтак Перемиській гімназіях. Своєчасно здобути середню освіту перешкодила війна ( вже з осені 1914 р. під Перемишлем точилися важкі бої, які не вщухали й весною 1915 р.). Майже весь рік, до листопада 1918 р., коли добровільно вступив до УГА, змушений був носити мундир солдата австрійської армії.

Атестат зрілості отримав тільки в 1920 р. З 1921 по 1925 р. навчався у Львівській консерваторії. Зараз важко судити, чому саме обрав цей навчальний заклад. Наявні документи не дозволяють означити, яку ж саме спеціальність прагнув набути. Хоча відомо, що в 1950-их рр. диригував хором співробітників академічних установ у Львові. Можна припускати, що набуті тут знання тільки частково обумовили вибір напрямку майбутніх наукових зацікавлень. Але можна думати, що навпаки, заздалегідь вбачав в них підґрунтя, без якого неможливо глибше проникнути в суть багатьох явищ народної культури, збагнути багатство їх проявів. Переконання, основи яких, поза сумнівом, були закладені в родинному середовищі, формувалися у неспокійні роки, що їх переживала Західна Україна після Першої світової війни, в умовах гострої боротьби за національне виживання народу, збереження його духовного потенціалу. Очевидно усвідомлював, що особиста участь в цьому процесі буде вимагати значно більше, аніж набуті знання.

В 1925 р. поступив у Львівський університет на філософський факультет, де оптимально міг реалізувати своє розуміння того спектру знань, без яких не бачив свого майбутнього; тільки тут можна було вивчати етнографію, антропологію, історію, народну творчість, музику та інші споріднені дисципліни. Але знову обов'язкова військова служба, на цей раз у польській армії, на два роки (1928-30) перервали студії. Закінчив їх у 1935 р. зі “ступенем магістра філософії” як доказ закінчення вищої освіти за спеціальністю “етнографія з етнологією” (так в оригіналі диплому). Його наукові зацікавлення вже були сформульовані – тема магістерської роботи “Коломийкові танці на Гуцульщині” – свідчення цього.

В цьому ж році був прийнятий на посаду асистента в Культурно-історичний музей Наукового товариства ім. Шевченка у Львові. Поза сумнівом, що вибір був не випадковий. Врешті – і не приймали там будь-кого. На той час в цьому музеї працювали такі відомі дослідники як Я.Пастернак – який його очолював, І.Гургула та інші. Поза суто музейними справами: впорядкування та опрацювання фондів



збірок, побудова експозицій, організація виставок, до речі, однією з тих, що дала йому можливість вперше і глибше пізнати народну творчість поліщуків, про яких згодом писав, була велика, старанно підготовлена виставка “Полісся” 1938 р. Про спрямованість його тогочасних наукових інтересів, не без популяризаторського забарвлення, свідчать такі друковані праці: “Дещо про організацію народних промислів” (“Діло”. 1937. № 143), “Про завдання музейництва” (“Нова Зоря”. 1938. № 49), “Зберігаймо пам’ятки народної культури” (“Новий Час”. 1938. № 149), “Народні пісні Західної України і стан наукових досліджень над ними”, (“Новий Час”. 1939. № 4), “Андріївські ворожби” (“Нова Хага”. 1938. № 2). В рукописах залишились суто дослідницькі: “Етнографічна монографія – село Корениця” (1938), “Старовинна українська музика” (1938), та ще декілька, що відносяться до польської етнографії, фольклору Буковини тощо. Працюючи в музеї Наукового товариства ім. Шевченка, мав можливість постійно спілкуватися з багатьма активними членами НТШ, передусім І.Крип’якевичем, з яким до кінця життя підтримував добрі стосунки. Пізніше, в 1949 р., майже 10 років після розпуску, фактичного закриття НТШ та реорганізації усіх його структур радянською владою, професор І.Крип’якевич власноручно підпише характеристику на Р.Гарасимчука як вченого, який достойний присвоєння вченого ступеня кандидата історичних наук без захисту дисертації.

Обґрунтовано характеризуючи науковий доробок Р.Гарасимчука, зокрема за час до 1939 р., І.Крип’якевич акцентує, що високу цінність його тогочасних праць не можуть знизити помилки методологічного характеру через ситуативно оправдане незнання автором марксизму-ленінізму. Поява цього документу була обумовлена декількома причинами, основними з яких були: по-перше, в 1939 р. при Львівському університеті Р.Гарасимчук захистив дисертацію “Гуцульські танці” і здобув ступінь доктора філософії, по-друге, 1940-ві рр. позначилися на життя місцевих львівських учених довоєнної генерації, крім всього іншого, нестабільністю їх становища, створюваного постійними реорганізаціями установ науки, культури (процес цей відбувався й в наступні роки). З 1945 до 1955 р. Р.Гарасимчук не по своїй волі змінив п’ять посад в чотирьох установах: Музеї художніх промислів, Інституті фольклору і етнографії, Музеї етнографії, Інституті суспільних наук Академії наук, а в 1955 р. був переведений в Музей етнографії та художнього промислу, що декілька разів підпорядковувався то Міністерству культури, то Академії наук, де й працював до виходу на пенсію в 1970 р.

Список праць Р.Гарасимчука, складений в 1960 р., охоплює 41 позицію. Але коли б він залишив тільки одну з них, “Гуцульські танці”, її було б достатньо, щоб поставити його ім’я поруч з найдостойнішими дослідниками української народної культури. Ця праця привертає до себе увагу величезним матеріалом, зібраним в понад сорока селах Коломийського, Косівського, Надвірнянського районів. В окремих з них записав по кільканадцять танців. В таблицях, описах, нотних рядках, рисунках та фото зафіксував 287 танців та мелодії до них. Провів відповідну їх систематиза-



цію, розділив на групи: коломийкові, козачкові, коломийково-козачкові і т.п. Аналізує їх за елементами, варіантами, локальними відмінностями тощо. Підкреслює паралелізм музичних і хореографічних елементів в різних танцях, вицленовує групи танців, в яких ці структурні елементи покриваються, або, навпаки, несходяться. Іван Крип'якевич характеризує її як “першу з цієї тематики у слов'янській (замістьте, – не українській, а слов'янській!) хореографічній та музикознавчій літературі”. Оригінальним дослідженням була праця, написана у співавторстві з В.Табором “Етнографія гуцульських полонин”, видана також Польським етнографічним товариством в 1938 р. В ньому на основі матеріалу, зібраного на 15 полонинах, дуже ґрунтовно, випукло описується організація господарства на полонинах, виробничі відносини, звичаї, вірування, ворожба, лікування, записані пісні, оповідання, прислів'я, термінологія та інший етнографічний і фольклорний матеріал. Усі описи проілюстровано великою кількістю рисунків та фото.

Високу оцінку І.Крип'якевича отримала праця Р.Гарасимчука “Матеріальна культура Західного Полісся” (в 1939 р. – рукопис). Текст – біля 100 сторінок та майже 200 ілюстрацій має енциклопедично-інформаційний характер (визначення І.Крип'якевича) і був призначений для етнографів-спеціалістів. В 1940 р. на цю тему Р.Гарасимчук зробив доповідь в Інституті українського фольклору АН в Києві. Складений вченим проект “Атласу матеріальної культури Західних областей УРСР” був затверджений Президією АН УРСР і згодом значно допоміг етнографам України в праці над складанням такого всеукраїнського Атласу (так й не виданий до того часу).

В офіційних документах писаних, заповнюваних Р.Гарасимчуком до 1957 р., основною своєю спеціальністю він називає етнографію. В наступні роки – мистецтвознавство. Справа в тому, що тогочасна система радянської науки не визнавала наукових ступенів, здобутих за кордоном, зокрема, в умовах довоєнної Польщі. В 1957 р. “доктор” Р.Гарасимчук, як ще надалі називали його колеги та знайомі, практично вимушений був захищати кандидатську дисертацію “Розвиток народного хореографічного мистецтва радянського Прикарпаття” (одним з офіційних опонентів був С.Людкевич) при Київській консерваторії. Здобув вчену ступінь кандидата мистецтвознавства. Але й надалі коло наукових проблем, зацікавлень, якими жив, замикало в собі етнографію, фольклор, народне мистецтво, явища культури, які зазвичай досліджуються спеціалістами декількох наукових дисциплін. Професійна підготовка давала можливість робити це одному. Постійно працював на стику наук (до речі, такий синтетичний підхід до висвітлення явищ української культури був властивий, наприклад, Д.Щербаківському). Навіть побіжний перелік назв праць, опублікованих у 1950-60-их рр.: Народне мистецтво Тернопільської області // Советская Этнография (Москва).– 1957.– № 1), Народне будівництво (рукопис), Художня самодіяльність Львівської області // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства.– К., 1959.– Вип. IV), Гуцульські варіанти російських, чеських



та румунських танців // Матеріали з етнографії та мистецтвознавства, – К., 1961. – Вип. VI.), Свято зими // Народні традиції сьогодні. – Львів, 1963), Радянська етнографія на Україні (рукопис), та інші свідчить про це. Проте серцевиною, “душею” його наукових інтересів залишалась народна хореографія.

З відходом Р.Гарасимчука наша установа – Інститут народознавства НАН України, що в науково-дослідницькій діяльності в значній мірі успадкувала традиції Музею етнографії та художнього промислу, де працював учений, до цього часу немає наукового забезпечення напрямку, який він очолював.

В архіві Інституту народознавства зберігається машинописний текст з ілюстраціями неопублікованої праці – “квінтесенції” життя Р.Гарасимчука в науці – “Гуцульські танці”. Намагання видати її, що були в попередні роки, не вдалися (і не тільки з вини установи). Здається, що настав час зробити це тепер. Це буде не тільки наш уклін сподвижникові науки, але й достойний внесок в українське народознавство.

Волею долі мені судилося понад два роки (1960-62) працювати у відділі народного мистецтва і художніх промислів музею, який з 1960 до 1970 р. очолював цей вчений. У своєму житті я вперше так близько мав можливість щоденно спілкуватися з людиною, тоді мало мені знаної професії науковця, дивуватися, яким багатим, інтенсивним внутрішнім життям він живе, як прекрасно орієнтується не лише в найскладніших ситуаціях музейного життя, але й питаннях історії, мистецтва, зокрема театру, хореографії, особливо народної. Як цікаво, але завжди дуже коректно характеризував побут, звичаї, обряди населення карпатського краю, який знав досконало. Але величезний масив його знань привідкривався тільки тоді, коли цього вимагала конкретна ситуація, Невисокий, кремезний, з великою круглою головою на короткій міцній шиї, високим відкритим чолом, ясними очима на круглому обличчі та щільно складеними устами уособлював собою впевненість, зібраність й інтелігентність. Був завжди ошатно зодягнутий, з незмінною краваткою, з ніколи, навіть у найгарячіші літні дні, не розіп’ятим коміром сорочки. Видається, що ніхто, бодай я – це однозначно, не бачив його, поза установою, без позначеного часом класичного зразка 1930-их рр. жовтого шкіряного портфеля. (Між іншим, його вигляд та манера поведінки стали причиною випадку, про який не без гумору довго розповідали в музеї: коли в середині 1950-их рр. віз у Київ дисертацію, вкладену у валізку, що своїм виглядом підкреслювала його образ галицького інтелігента, в Попельні, недалеко від Києва, її вкрали. Залізнична міліція, вислухавши його, запевнила, що втрата знайдеться, – незадовго, щасливий тримав свою валізку в руках. Міліціонери, очевидно знаючи “почерк” злодіїв, знайшли її в картоплинні на недалекому від вокзалу городі. Зникли тільки сорочка та предмети туалету). Рухався швидко, енергійно, ніколи не озирався в сторони. При потребі зупинявся різко і, як правило, ненадовго. При цьому був дуже доступний, відгукувався на кожну, інколи й не зовсім обґрунтовану потребу проконсультування тощо. Говорив дуже

лаконічно, виразно і по-суті. Відчувалося, що цінує час, і не тільки свій. Особливо це було помітно, коли виконував якісь службові обов'язки. Наприклад, кожне засідання відділу було ним строго регламентоване: розпочинав якоюсь запрограмованою доповіддю чи повідомленням, не відриваючись ні на "йоту" від власноручно написаного тексту, усі виступаючі повинні були дотримуватися не тільки теми, але визначеного часу і т.п.

У спілкуванні з усіма завжди був коректним і стриманим. Чемно обходив питання щодо свого теперішнього статусу. Натомість засвідчував живий і непідробний інтерес до музею – установи, з якою на такі довгі роки пов'язав своє життя. Його ім'я живе в ній постійно, не затьмарюється часом навіть після того, як в 1976 р. відійшов у вічність.

*Кандидат мистецтвознавства  
Микола МОЗДИР*



## УНІКАЛЬНИЙ ДОСЛІДНИК

Не пригадую, коли і при якій нагоді потрапила до моїх рук польськомовна монографія Романа Гарасимчука про гуцульські танці. Але добре пам'ятаю, що вона справила на мене дуже велике враження. Передусім, незвичайністю предмета і навіть для неосвяченого очевидним імпонуючим професіоналізмом розробки й освітлення теми. Уже з цим позитивним попереднім враженням десь у першій половині 1960-их рр. відбулося моє особисте знайомство з автором цієї праці. Тоді в Інституті суспільних наук (тепер Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України), де я працював, писалася колективна монографія з історії і культури західноукраїнських земель від давнини до сучасності. Вона вийшла у Львові в 1968 р. досить об'ємним томом під пропагандистським заголовком “Торжество історичної справедливості” з додатком на титульній сторінці “Закономірність возз'єднання західноукраїнських земель в єдиній Українській радянській державі”.

До слова сказавши, це була неординарна для свого часу книжка. Зокрема, своїм змістом і в багатьох місцях нестандартними судженнями і поглядами. На неї недарма навіть тоді, в час “хрущовської відлиги”, відразу ошепенилися ортодоксальні історики-марксистичні із Львівського університету. Вчинити погром книжки перешкодило лише те, що наближався черговий ювілей “золотого вересня” 1939 р. і що в складі редколегії було кілька високопоставлених осіб.

Отож, одним із багатьох співавторів цієї праці був і Р. Гарасимчук. Разом з мистецтвознавцем Іваном Сенівим (обидва вони працювали в Музеї етнографії і художнього промислу АН УРСР) його було запрошено написати підрозділ про мистецтво на західноукраїнських землях кінця XVIII – першої половини XIX ст. Суміжним з цим підрозділом був мій параграф про літературу і фольклор того ж періоду. Мабуть, тому мені й було доручено загальну редакцію і підготовку всієї культурологічної частини тексту розділу. Йшлося, властиво, про скорочення, бо всі ми, як вважали наші колеги-історики, понаписували забагато.

Для цього й зустрілися зі співавторами набагато молодшому і слабо ще заявленому в науці мені було дуже незручно “нагинати” досвідчених науковців до пропонованих змін і скорочень. Особливо опирався їм експресивний І. Сенів. Зате Р. Гарасимчук сприйняв редакторські пропозиції спокійно і з розумінням, і це ще більше підняло його в моїх очах.

Згодом ми ще не раз зустрічалися з Р. Гарасимчуком. Бачачи мою небайдужість до його досліджень українських народних танців, він з захопленням роз-



повідав про великий зібраний ним польовий матеріал до цієї теми, про її наукову розробку, підготовлені студії, що ніяк не можуть пробитися до друку.

Скарги вченого з цього приводу і скепсис щодо можливості видання монографічної узагальнюючої праці про українські народні танці, тим більше йому, авторові-галичанину звучали досить часто. Це дивувало, бо в своєму роді він проводив унікальні дослідження. А взагалі, в Україні у той час Р.Гарасимчук поряд з Андрієм Івановичем Гуменюком (1916-1982) були єдиними належно кваліфікованими дослідниками українського народного хореографічного мистецтва. А щодо цього мистецтва на західноукраїнських землях, то Р.Гарасимчук був таки не перевершеним знавцем.

Коли наприкінці 1972 р. обставини привели мене на роботу до Музею етнографії і художнього промислу, тут уже не було Р.Гарасимчука – у 1970 р. його відправили на пенсію. Мені сказали, що в архіві музею залишився рукопис великої його монографічної праці про народні танці західноукраїнського краю. Яюсь я попросив показати мені цей манускрипт. Разом з машинописними і від руки написаними, більше і менше опрацьованими частинами тексту все це складало десь біля тисячі сторінок. Ознайомлення вразило мене особливо багатством зібраного першоджерельного польового матеріалу, який уже сам собою становив велику наукову цінність. Виніс переконання, що треба з цим щось робити і то негайно – поки живе автор, бо тільки він найкращим чином може навести потрібний лад у тексті праці й підготувати її до видання.

Своїми міркуваннями я поділився з директором Юрієм Гошком, він підтримав їх і погодився відвідати автора праці вдома (телефону він не мав), щоб провести потрібні переговори. Тим більше, що в той час розгорталася в нас робота над колективною історико-етнографічною монографією “Бойківщина”, і ми хотіли попросити Р.Гарасимчука написати для неї розділ про народні танці бойків.

Вчений проживав на львівському передмісті Знесінні у власному невеликому будинку сільського типу у скромних умовах. Він не сподівався відвідин, але був радий, і наша розмова пройшла гарно. Особливо тішився увагою до його праці і перспективою її видання, охоче погодився викінчити рукопис. Сказав, що має її примірник удома і буде над ним працювати. Також погодився підготувати потрібний матеріал для “Бойківщини”.

Ще кілька разів після цього я навідувався до оселі Р.Гарасимчука, але з прикрістю констатував, що робота не зрушилася. Вчений кожний раз скаржився то на хвороби, то на різні побутові негаразди, а то й відверто сумнівався в можливості публікації його праці.

Коли в 1976 р. відійшов у вічність, ніяких додаткових напрацювань до дослідження вдома не виявилось. Не була написана й обіцяна характеристика бойківських традиційних танців. Параграф “Народні танці” у монографії “Бойківщи-



на” (Київ, 1983.– С. 269-271) написаний головно на основі праць Р.Гарасимчука, і тому він значиться як перший співавтор.

Були й пізніші спроби якось урухомити справу підготовки до друку рукопису праці Р.Гарасимчука. Головно для цього на роботу до музею (тоді вже Львівського відділення Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М.Рильського АН УРСР) була прийнята спеціальна особа з вищою музичною освітою. Але її кількарічна праця не дала бажаного результату.

Така невесела історія праці, яка вже давно повинна була стати подією в українському культурному житті, набутком української науки. В ній, цій історії, і сумна доля автора – українського інтелігента, вченого, унікального дослідника, який не зміг зреалізуватися в умовах тоталітарного більшовицького режиму. Його знають і шанують у вузькому колі фахівців у нас і за кордоном. Проте загалом в Україні його ім’я маловідоме. А найголовніше, що й досі в Україні сфера його досліджень не має достойного продовжувача і послідовника.

Тому конче треба повернутися до наукової спадщини Романа Гарасимчука.

*доктор філологічних наук, професор  
Роман КИРЧІВ*

## ЗМІСТ

Умовні знаки та скорочення .....	5
----------------------------------	---

### БОЙКІВСЬКІ НАРОДНІ ТАНЦІ

#### БОЙКІВСЬКІ КОЛОМИЙКОВІ ТАНЦІ

<b>Старовинні коломийкові танці.....</b>	<b>10</b>
<i>Коломийка</i> .....	10
<i>Вививанець</i> .....	21
<i>Студенка</i> .....	21
<i>То-поля</i> .....	22
<i>Сторцак</i> .....	23
<i>Журило</i> .....	24
<i>Чабан</i> .....	26
<b>Новіші коломийкові танці.....</b>	<b>27</b>
<i>Уж</i> .....	27
<i>Звізда</i> .....	28
<i>Феся</i> .....	30
<i>Бойківчанка</i> .....	31
<i>Верховина</i> .....	34

#### БОЙКІВСЬКІ КОЗАЧКОВІ ТАНЦІ

<b>Старовинні козачкові танці .....</b>	<b>36</b>
<i>Козак</i> .....	36
<i>Шпилькозак</i> .....	40
<i>Журавель</i> .....	40
<i>Чіпак</i> .....	41
<i>Четвертак</i> .....	41
<i>Великий танець</i> .....	42



Новіші козачкові танці.....	42
<i>Козачок</i> .....	43
<i>Гопак</i> .....	43
<i>Бойко</i> .....	49
<i>Микита</i> .....	49
<i>Леманський танець</i> .....	51
<i>Гуняк</i> .....	52
<i>Киваний</i> .....	53
<i>Козак-сврей</i> .....	54
<i>Катерина</i> .....	55

### БОЙКІВСЬКІ КОЛОМІЙКОВО-КОЗАЧКОВІ ТАНЦІ

<i>Гуцулка</i> .....	57
----------------------	----

### БОЙКІВСЬКІ ТАНЦІ ІНШОЇ СТРУКТУРИ

<i>За гори</i> .....	59
<i>Помпадур</i> .....	59
<i>Аркан</i> .....	60
<i>Сусідка</i> .....	61

<b>Особливості бойківських танців.....</b>	<b>63</b>
--	-----------

<b>Кроки бойківських танців.....</b>	<b>65</b>
--------------------------------------	-----------

Ходи.....	65
Притупування.....	67
Кроки з підскоком.....	68
Кроки обертові.....	69
Присядки.....	70
Кроки з маятниковим рухом.....	71
Кроки з вертикальним рухом.....	71

<b>Схеми бойківських танців.....</b>	<b>73</b>
--------------------------------------	-----------

<b>Мелодії бойківських танців.....</b>	<b>79</b>
--	-----------

<b>Короткі пояснення до мелодій бойківських танців.....</b>	<b>97</b>
---	-----------

<b>Висновки.....</b>	<b>100</b>
----------------------	------------

<b>Назви населених пунктів.....</b>	<b>101</b>
-------------------------------------	------------

## ЛЕМКІВСЬКІ НАРОДНІ ТАНЦІ

### ЛЕМКІВСЬКІ КОЛОМИЙКОВІ ТАНЦІ

<b>Старовинні коломийкові танці.....</b>	<b>122</b>
<i>Ровна.....</i>	<i>123</i>
<i>Коломийка.....</i>	<i>125</i>
<i>Лемківський танець.....</i>	<i>131</i>
<b>Новіші коломийкові танці.....</b>	<b>133</b>
<i>Верховина.....</i>	<i>133</i>

### ЛЕМКІВСЬКІ КОЗАЧКОВІ ТАНЦІ

<b>Старовинні козачкові танці.....</b>	<b>135</b>
<i>Козак.....</i>	<i>135</i>
<i>Присіданий.....</i>	<i>139</i>
<i>Танець колядників.....</i>	<i>140</i>
<b>Новіші козачкові танці.....</b>	<b>141</b>
<i>Козачок.....</i>	<i>141</i>
<i>Гопак.....</i>	<i>145</i>
<i>Медведок.....</i>	<i>146</i>

### ЛЕМКІВСЬКІ ТАНЦІ ІНШОЇ СТРУКТУРИ

<b>Танці з парним ритмом.....</b>	<b>148</b>
<i>Карічка.....</i>	<i>148</i>
<i>Дупак.....</i>	<i>149</i>
<b>Танці з непарним ритмом.....</b>	<b>151</b>
<i>Обертак.....</i>	<i>151</i>
<i>Потряска.....</i>	<i>156</i>
<i>Круглий.....</i>	<i>161</i>
<i>Викручана.....</i>	<i>162</i>
<b>Танці з мішаним ритмом.....</b>	<b>164</b>
<i>Весільний танець.....</i>	<i>164</i>
<i>Крижованець.....</i>	<i>165</i>
<b>Хороводи.....</b>	<b>167</b>
<i>Мости.....</i>	<i>167</i>
<i>Качка.....</i>	<i>168</i>
<i>Мотаний танець.....</i>	<i>169</i>
<i>Горіла липка.....</i>	<i>174</i>



ЛЕМКІВСЬКІ ВАРІАНТИ ПОЛЬСЬКИХ, ЧЕСЬКИХ, НІМЕЦЬКИХ І  
ВЕНГЕРСЬКИХ ТАНЦІВ

<b>Польські.....</b>	<b>176</b>
<i>Краков 'як.....</i>	<i>176</i>
<i>Мазурка .....</i>	<i>178</i>
<b>Чеські .....</b>	<b>179</b>
<i>Полька.....</i>	<i>179</i>
<i>Тромбля.....</i>	<i>181</i>
<i>Грожена.....</i>	<i>182</i>
<i>Колічко.....</i>	<i>183</i>
<b>Німецькі.....</b>	<b>185</b>
<i>Вальс.....</i>	<i>185</i>
<i>Піввальс.....</i>	<i>189</i>
<i>Наліво .....</i>	<i>190</i>
<i>Колічко.....</i>	<i>192</i>
<i>Колічко з кріслом .....</i>	<i>194</i>
<i>Штаср.....</i>	<i>195</i>
<i>Цілуваний.....</i>	<i>196</i>
<b>Венгерські.....</b>	<b>197</b>
<i>Мадяр.....</i>	<i>197</i>
<i>Чардаш.....</i>	<i>204</i>
<b>Мелодії лемківських танців (ноти).....</b>	<b>205</b>
<b>Мелодії варіантів лемківських танців (ноти).....</b>	<b>223</b>
<b>Мелодії лемківських варіантів польських, чеських, німецьких та венгерських танців .....</b>	<b>273</b>

ДОДАТКИ

<b>Рецензії на праці Романа Гарасимчука.....</b>	<b>281</b>
<i>Христина Маковецька. Той, хто “працював зсерцем” .....</i>	<i>288</i>
<i>Микола Моздир. Вчений-народознавець .....</i>	<i>308</i>
<i>Роман Кирчів. Унікальний дослідник.....</i>	<i>313</i>

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА

РОМАН ГАРАСИМЧУК

## НАРОДНІ ТАНЦІ УКРАЇНЦІВ КАРПАТ

Книга 2.

БОЙКІВСЬКІ І ЛЕМКІВСЬКІ ТАНЦІ ТАНЦІ

Дизайн обкладинки Інна Шкльода

Підписано до друку 18.11.2008. Формат 70x100 / 16. Папір офсетний.  
Друк офсетний. Гарнітура Times New Roman

Інститут народознавства НАН України  
79000, м.Львів, пр. Свободи, 15  
inst@ethnolog.lviv.ua

Віддруковано з готових діапозитивів у ПТВФ "Афіша"  
79000, м.Львів, вул. Півколо, 14



# НАРОДНІ ТАНЦІ УКРАЇНЦІВ КАРПАТ

Роман ГАРАСИМЧУК



## ГУЦУЛЬСЬКІ ТАНЦІ

НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ НАРОДОЗНАВСТВА

РОМАН ГАРАСИМЧУК

# НАРОДНІ ТАНЦІ УКРАЇНЦІВ КАРПАТ

Книга 1.

ГУЦУЛЬСЬКІ ТАНЦІ

ЛЬВІВ 2008



УДК 793.31.03 (477.8)  
ББК Щ 325 (4Ук 33)  
Г 20

Фундаментальна праця українського етнохореолога, музикознавця і етнолога Романа Гарасимчука (1900–1976), написана на основі довголітніх польових досліджень. Монографія про гуцульські танці, видана польською мовою в 1939 р., була визнана як одне з кращих досягнень європейської хореології. У післявоєнний час текст цієї праці вчений доповнив новими матеріалами і дослідженнями про бойківські і лемківські танці, які високо оцінив Павло Вірський. У радянський час ця унікальна праця не побачила світ, незважаючи на її високу оцінку фахівцями. Тепер це дослідження видається за авторським рукописом, який зберігається в архіві Інституту народознавства НАН України.

Для фахівців з хореографії, викладачів, мистецтвознавців та творчих колективів.

Праця рекомендована до друку Вченою радою Інституту народознавства НАН України

Автори вступної статті:

доктор філологічних наук, професор Роман КИРЧІВ,  
доктор історичних наук, професор Степан ПАВЛЮК

Науковий редактор

доктор філологічних наук, професор Роман КИРЧІВ

Рецензенти:

народний артист УРСР Павло ВІРСЬКИЙ,  
народний художник УРСР Олена Кульчицька,  
народний артист УРСР Анатолій КОС-АНАТОЛЬСЬКИЙ,  
доктор Мечислав ГЕМБАРОВИЧ

Упорядники:

член-кореспондент НАН України, доктор історичних наук, професор Степан  
ПАВЛЮК, Віра ЯБЛОНСЬКА

## УНІКАЛЬНЕ ДОСЛІДЖЕННЯ І ЙОГО АВТОР

У переддень початку Другої світової війни в науковій серії "Prace etnograficzne", що видавалися польським Народознавчим товариством у Львові (Wydawnictwo Towarzystwa ludoznawczego we Lwowie) під редакцією відомого вченого етнографа і фольклориста, професора Львівського університету Адама Фішера (1889-1943), вийшла як черговий том цієї серії (№ 5) об'ємна монографія про гуцульські танці (Tańce huculskie. – Lwów, 1939. – 304 с.). Зазначений на титульній сторінці її автор український науковець доктор Роман Володимир Гарасимчук (1900-1976) до того заявив про себе лише кількома невеликими дослідницькими й науково-популярними статтями, так що книжка була фактично першою значною його публікацією.

Усіма своїми прикметами ця праця найкраще представляла автора. Великий науково-бібліографічний апарат і багатство різноманітного оригінального і періоджерельного матеріалу, відкритого і зібраного здебільшого самим дослідником у багатьох місцях Гуцульщини. У вступі він вказує ці місця – села, присілки, містечка та поіменно називає тих місцевих жителів – переважно українських священиків, учителів, службовців, громадсько-культурних діячів і звичайних селян, які допомагали і різними способами сприяли йому в науково-збирацькій польовій роботі, у виявленні і вивченні потрібного матеріалу. Наскільки це був цінний і науково важливий матеріал читач перекопується з його аналітичного викладу в тексті праці.

Прозоро й логічно вмотивована структура монографії, основана на групуванні й розгляді матеріалу за формами хореографічної будови і ритмо-мелодичними типами танців, їх аналітичний опис у контексті з широкою інформацією про історію і традиційну обрядову та культурно-побутову функціональність вказували на високопрофесійний підхід до досліджуваного предмета, задіяність у його вивченні кращого досвіду й методології новочасних європейських студій над проблематикою народної танцювальної культури. Виразно позначалися в цьому підході багатоаспектне бачення й осмислення досліджуваних явищ – з різних народознавчих та історично-культурологічних точок зору.

Зміст праці істотно збагачений різноманітним ілюстративним матеріалом: карто-схемами побутування досліджуваних реалій, графічними схемами танців, світлинами і малюнками хореографічних композицій з натури, таблицями танцювальних кроків, великим потним додатком танцювальних мелодій, обширною бібліографією та ін. Позитивно рекомендувала її і наголошена в передмові авторська подяка за практичну допомогу, критичні зауваги і поради в процесі дослідження таких метрів тогочасної польської й української гуманітаристики, як Адам Фішер і Філарет Колесса.



Словом, все промовляло за те, що з'явилася небуденна наукова праця, присвячена маловивченій сфері народної традиційної культури, а в українську науку приїшов працьовитий, талановитий і фахово підготовлений для її належного дослідження вчений, який щасливо поєднав у собі етнохореографічні зацікавлення й ерудованість з загальноетнографічними, фольклористичними, етномузикологічними й широкими культурологічними знаннями.

Однак праця вийшла у винятково несприятливий час, коли вже все дихало грядущою війною, так що добре приглянутися до цієї праці і належно оцінити її вже не було можливості. Здається, що не встиг з'явитися і якийсь відгук у пресі на неї. А далі наступили події, тривалий період, коли такі праці відсувалися в тінь, скоріше негувалися, ніж оцінювалися. Та й сама особа автора опинилася в нових обставинах далеко не на тому місці, на яке вона заслуговувала своїм доробком і своїми даними, а була відсутня десь на мар'їналії, на обочині наукової течії.

\* \* \*

Роман Гарасимчук народився 12 січня 1900 р. в с. Купівичі Старі, нині Купівичі Самбірського району Львівської області в сім'ї священика. Родина отця Петра Гарасимчука була багатодітною (крім найстаршого Романа Володимира, в ній виростили і виховувались ще четверо сестер і трое братів), там панувала дружня атмосфера, увага, любов і повага до народної культури, мистецтва, всі гарно співали, музикували. Для докладнішого ознайомлення з біографією Р. Гарасимчука відсилаємо зацікавленого читача до змістовної статті його родички, художниці-мистецтвознавиці Христини Маковецької "Той, хто працював з серцем"<sup>1</sup>, яку даємо в Додатку другої книги цього видання.

Тут лише наголосимо ті моменти, епізоди з життєвого шляху Р. Гарасимчука, які мали істотне значення для духовного формування вченого, склали його індивідуальності і його нелегкої долі в науці, – тобто ті реалії, які, на наш погляд, заслуговують згадки і докладнішого освітлення.

Так, це, без сумніву, винесене з дитинства, з батьківського дому живе зацікавлення народною традиційною культурою, захоплення народним мистецтвом, які пройдуть через усе життя Р. Гарасимчука, матеріалізуючись у наукових дослідках і музейницькій діяльності.

Це також закладена в родинному середовищі українська національно-патріотична наставленість, яка розвивалася і збагачувалася новим змістом у роки навчання в яворівській і перемиській гімназіях – у той час, коли розгортався український січовий рух, коли українська молодь активно готувалася до грядущих національно-визвольних випробувань. І коли 18-літній юнак, перервавши навчання в гімназії, вступить у ряди Української Галицької Армії, щоб захистити молоду українську державність, візьме участь у військових походах і боях та пораненим повернеться в батьківську оселю.

<sup>1</sup> Народознавчі зошити. – Львів, 2000. – № 6. – С. 1117-1127.



Згодом, у радянський час, Р. Гарасимчук у своїх автобіографіях і відповідях на казенні запитання різних анкет і листків з обліку кадрів всіляко обминатиме і завуальовуватиме ці та деякі інші біографічні моменти. Наприклад, у графі про соціальний статус батьків вказуватиме "службовці", не згадуватиме про службу в українському війську, а зазначить, що був солдатом в армії колишньої Австро-Угорщини. Не згадуватиме також про родинний зв'язок і спілкування з братом батька, українським істориком, дійсним членом Наукового товариства ім. Шевченка Василем Герасимчуком (1880–1944).

Після закінчення середньої школи в 1921 р. Р. Гарасимчук здобував музичну освіту у Львівській консерваторії, а з 1925 р. продовжив навчання на філософському факультеті Львівського університету, де особливу увагу приділив студіям давньої історії, етнографії, антропології, філософії, музикології, мистецтвознавства і музесзнавства.

Разом зі службою у польській армії в 1928–1929 рр. студії в університеті розтягнулися на десятилітній період. Мабуть, через матеріальні нестатки. Ще в гімназії Р. Гарасимчук змушений був підробляти репетиторством. В університетський час заробляв на прожиток і оплату за навчання також виконанням різних обов'язків при так званому Етнологічному закладі Львівського університету, яким керував професор Адам Фішер.

Професор помітив здібного і працьовитого студента, всіляко сприяв йому зокрема в розвитку наукових зацікавлень, вистарав для нього стипендію і фінансове забезпечення для тривалих теренових експедиційних досліджень. Дуже можливо, що й сама тема і предмет цих досліджень – гуцульські народні танці – були підказані, а вже напевно схвалені А. Фішером.

Варто зауважити, що в той непростий час, коли всіляко роздмухувалося польсько-українське протистояння, цей польський учений уважно і співчутливо ставився до студентів-українців, всіляко допомагав їм і сприяв у науковому становленні. Про це, зокрема, неодноразово розповідала та згадувала зі щирою вдячністю відомий етнограф і музесзнавець Катерина Матейко (1910–1995), яка також була ученицею професора А. Фішера. На нашу добру пам'ять він заслуговує і як автор змістовних, чесних звертань до української етнографії, особливо книжки "Rusini: Zarys etnografii Rusi" – Львів, 1928).

Отож, уже на початку 30-х років Р. Гарасимчук розпочав системну польову роботу щодо збору матеріалу про традиційні танці гуцулів, яка продовжувалася тривалий час. Провів обстеження більше сорока населених пунктів головно галицької Гуцульщини, оскільки закарпатська і буковинська частини цього етнографічного регіону знаходилися в той час у межах інших держав – Чехословаччини і Румунії.

Це була мозольна праця, бо окрім опису танців з натури, дослідник згідно з поставленими завданнями повинен був зібрати відомості про їх локальні різновиди, варіантні відмінності, версії, різночасові наверствування, зміни.



пов'язаність з обрядовими та побутово-звичасвими традиціями тощо. Для цього треба було розшукати знаючих інформаторів – здебільшого самих ентузіастів і практиків народного танцювального мистецтва, від яких можна було почерпнути не тільки все те, що потрібне для аналізу й характеристики кожного конкретного танцю, а й записати пісні та інструментальну музику, в супроводі яких він виконується в тій чи тій місцевості. У цій праці, як уже згадувалося, неоціненну допомогу надали науковцеві місцеві інтелігенти і прості свідомі люди, які гостинно приймали його в своїх оселях й усіляко сприяли в здобуванні потрібного матеріалу.

Поряд з польовою збиральницькою роботою Р. Гарасимчук ретельно опрацьовував відповідну літературу й архівні джерела, які давали йому відомості про історичну глибину та інтереґіональний контекст досліджуваного матеріалу, формували й розвивали знання і теоретичну основу для його наукового осмислення.

Ще під час навчання в університеті Р. Гарасимчук налагодив співпрацю з Етнографічною комісією Наукового товариства ім. Шевченка, яку очолював Ф. Колесса. Після захисту магістерської роботи "Коломийкові танці на Гуцульщині" і закінчення університету в 1935 р. з дипломом магістра філософії і спеціальністю етнографа Р. Гарасимчука прийняли на роботу в Культурно-історичний музей НТШ у Львові. Спочатку виконував функції асистента, а згодом – керівника етнографічного відділу та заступника директора.

Музей у той час зарекомендував себе як важлива українська науково-культурологічна інституція. Вів значну роботу щодо збирання, вивчення, зберігання, експонування і пропаганди пам'яток української історії та народної духовної і матеріальної культури. Його директором був відомий український учений-археолог Ярослав Пастернак (1892–1969), в ньому працювала низка кваліфікованих фахівців-музейників. Але у 20-30-х роках в умовах польської окупації музей, як і загалом Наукове товариство ім. Шевченка, був дуже мало забезпечений фінансово, не міг розгорнути пошуково-експедиційної і науково-видавничої діяльності.

Тому Р. Гарасимчук і далі підтримував наукові зв'язки з етнологічним закладом університету і його шефом, під керівництвом і за сприяння якого підготував працю "Гуцульські танці", видання якої польською мовою було профінансоване варшавським Товариством приятелів Гуцульщини. У липні 1939 р. ця праця була успішно захищена у Львівському університеті як докторська дисертація. Офіційний рецензент, відомий польський славіст, антрополог і етнограф Ян Чекаповський (1882–1965) захоплено зазначив у своєму відгуку: "Це безперечно одна з найкращих етнографічних праць, які мені доводилося читати, і мені здається, немає їй рівних в нашій етнологічній літературі".

У процесі тривалих польових досліджень на Гуцульщині Р. Гарасимчук зібрав чимало різних матеріалів і для інших народознавчих студій. Зокрема, в



1938 р. у Львові видана підготовлена ним у співавторстві з асистентом етнологічного закладу Львівського університету Б. Табором цінна етнологічна розвідка про полоніське господарство гуцулів ("Etnografia polonin huculskich"). Ця праця основана на оригінальних даних докладного вивчення авторами пастушого господарства на 15 полонинах Косівського і Надвірнянського повітів, висвітлює багато невідомих і маловідомих фактів стосовно організації випасу і утримання худоби на полонинах, господарських і житлових споруд, побуту, звичаїв, обрядів, самолікування, світоглядних уявлень і вірувань пастухів. За своїм змістом і науковим характером ця праця і тепер залишається зразковою з погляду комплексного охоплення і осмислення одного з часткових питань предметної сфери етнографії.

У наукових і науково-популярних виданнях 30-х років Р. Гарасимчук виступає зі статтями про потребу і способи організації народних промислів ("Діло". – Львів, 1937. – № 143), пропагує розгортання народознавчих дослідів, активізації збиральницької роботи на місцях та організації музейницької справи як важливого засобу духовного збагачення і патріотичного виховання суспільства, особливо його молоді.

Слід наголосити, що Р. Гарасимчук одним з перших в українській етнографії звернув увагу на наукову продуктивність картографічної методики в народознавчих дослідженнях та класифікації музичних матеріалів. Цій темі присвячені його стаття<sup>2</sup> і реферат "Картографічна метода в етнографічному відділі обласного музею", виголошений 7 червня 1938 р. на шостому Красвomu українському музейному з'їзді в Коломиї та цього ж року 17 листопада – на засіданні Етнографічної комісії НТШ у Львові.

Високим фаховим рівнем відзначається музикологічна характеристика пісенного фольклору українців Закарпаття у статті "Народні пісні Карпатської України і стан наукових дослідів над ними" ("Літературно-науковий додаток до "Нового часу". – Львів, 1939. – № 4, 23 січня. – С. 1-2). Автор говорить про виняткове багатство і розмаїття народної пісенної традиції цього краю і головно на основі досліджень та зібраного матеріалу Ф. Колесси і М. Роцахівського розвиває науковий дискурс стосовно музичних діалектів пісенного фольклору Закарпаття та їх співвідношення з географією говіркових особливостей його народної мови. Унаочнює ці судження додана карта-схема.

Додамо ще, що поява статті збігалася з надіями і тривогами, пов'язаними з формуванням карпато-української державної автономії в рамках Чехословаччини в 1938–39 рр. та наступного проголошення самостійної республіки Карпатська Україна, що була знищена угорськими окупантами. А отже, засвідчувала її громадянську та національно-патріотичну позицію її автора.

---

<sup>2</sup> Гарасимчук Р. Картографічна метода в етнографічному відділі обласного музею // Наша батьківщина (Львів). – 1939. – № 2.



У виступах Р. Гарасимчука того часу помітне і його зацікавлення етнографією та народним мистецтвом західного українського Полісся. Результатом активної уваги до цієї теми був етнографічний нарис "Матеріальна культура західного Полісся" (залишився в рукописі) з доданими до його тексту близько 200 ілюстраціями і наукова доповідь на цю ж тему, прочитана в Інституті українського фольклору АН УРСР в Києві 1940 р.

Після ліквідації радянською владою на початку 1940 р. Наукового товариства ім. Шевченка Р. Гарасимчук продовжував працювати в музеї, перейменованому тепер на етнографічний. Підготував у цей час проект і методичні розробки "Атласу матеріальної культури західних областей України", які були представлені і схвалені на Президії Академії наук УРСР в 1940 р.

Отож, був біля витоків і безпосередньо причетний до задуму і перших кроків реалізації цієї фундаментальної праці, над якою згодом багато років трудилися українські етнографи і яку їй досі не вдалося, на жаль, завершити та здійснити у якомусь видавничому виразі.

Звертає на себе увагу стаття Р. Гарасимчука з того часу "Фольклор західних областей Української РСР", опублікована у київському журналі "Народна творчість" за 1940 р. (№ 5). Автор особливо наголошує на виразі у фольклорному слові народного протесту проти соціального і національного поневолення, подас, зокрема, записи пісенних новотворів про "умиротворення" (паціфікацію) польськими карателями українського галицького люду в 1930 р.

Уроки Другої світової війни Р. Гарасимчук разом з такими ж, як він, ентузіастами музейної справи багато зусиль доклав до збереження від пограбування і знищення пам'яток української культури, трудився над розпрацюванням проекту і докладного проспекту реалізації ідеї побудови у Львові музею під відкритим небом – т.зв. Парку української культури. Уже в 1945 р. цей документ був підготовлений і представлений у владні чинники. Опублікована недавно частина цього тексту із докладним переліком реалій традиційної гуцульської матеріальної культури – будівництва, хатнього й господарського устаткування, знарядь праці, ремесел, промислів, мистецького виробництва тощо – і багатим глосарієм їх народних назв і термінів переконують, наскільки ретельно і фахово була виконана ця праця<sup>3</sup>.

Тож маємо не забувати, що Р. Гарасимчук причетний і до розбудови наукових основ теперішнього Музею народної архітектури і побуту у Львові.

У повосенний час вченому довелося зазнати митарств, зумовлених радянськими реорганізаціями у Львові установ науки і культури. Він змушений був міняти місця праці. Упродовж 10 років (1945-1955) – аж п'ять таких змін: Етнографічний музей, Музей художніх промислів, Львівський відділ Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР, Інститут суспільних

<sup>3</sup> Див.: Парк української культури у Львові // Народознавчі зошити. – 2000. – № 6. – С. 1130-1141.



наук АН УРСР і вреситі – з 1955 р. – Український музей етнографії і художнього промислу АН УРСР.

А надто – зітнула нестабільність становища і невпевненість у завтрашньому дні, загроза репресій і всілякої дискримінації, яку відчував кожний національно свідомий український галицький інтелігент того часу.

Більшовицька влада не визнавала докторського наукового ступеня Р. Гарасимчука, здобутого в умовах довоєнної Польщі, його працям закидали різні огріхи супроти марксистсько-ленінської наукової методології. У писаних рукою вченого особистих документах і офіційних характеристиках постійно наголошувалося, що він наполегливо працює над підвищенням свого ідейного рівня і опануванням марксистської теорії. Відчайдушною спробою продемонструвати свою ідеологічну перебудову була доповідь вченого “Ленін і Сталін в українському фольклорі”, прочитана у Львівському відділі Інституту мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР в 1948 р., і рукопис неопублікованої статті (34 с.) на цю тему.

В особовій справі Р. Гарасимчука (архів Інституту народознавства НАН України) зберігається розгорнута (на 11 машинописних сторінках) характеристика його як ученого, основана на аналізі опублікованого і рукописного творчого доробку та констатації актуальної участі в науковому процесі. Цей документ, датований 12 березня 1949 р. і підписаний доктором історичних наук, професором Іваном Крип'якевичем, було складено на предмет клопотань перед вищими науково-атестаційними радянськими інституціями про присвоєння Р. Гарасимчуку наукового ступеня кандидата історичних наук без захисту дисертації.

Однак, не зважаючи на ствердження авторитетним ученим безсумнівних і визнаних у наукових колах дослідницьких заслуг Р. Гарасимчука, його високої фахової кваліфікації й ерудиції, у задоволенні цього клопотання було відмовлено. Доктора філософії з рідкісною в ті часи етнологічною спеціалізацією і поважними науковими результатами переміщають на посаду молодшого наукового працівника і застерігають, що для подальшої наукової праці необхідним є захист дисертації.

З переведенням у 1955 р. на роботу в Український музей етнографії і художнього промислу АН УРСР його дослідницькі зацікавлення, як видно з опублікованих праць, і далі охоплюють широке коло різних питань з етнографії, мистецтвознавства, фольклористики, властиво, студії на стику цих дисциплін. Але головне місце займає продовження досліджень народної хореографічної культури.

На основі монографії про гуцульські танці з доповненням новіших матеріалів – уже радянського часу (що було обов'язковим) підготував дисертацію “Розвиток народного хореографічного мистецтва радянського Прикарпаття. Дослідження гуцульських танців” для здобуття наукового ступеня кандидата



мистецтвознавства. Робота була подана в Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнографії АН УРСР. Захист відкладався, вже був призначений на 30 червня 1956 р., але не відбувся. Захистити свою роботу зміг учений 4 грудня 1957 р. на засіданні Вченої ради Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. Офіційні опоненти – народний артист УРСР, професор С. П. Людкевич і кандидат мистецтвознавства В. Д. Довженко та інші позитивно оцінили дисертаційну працю і присутні члени ради одностайно присудили її авторові науковий ступінь кандидата мистецтвознавства.

Але знову якісь закулісні інтриги й упереджене ставлення до вченого спричинилося до того, що Вища атестаційна комісія в Москві затвердила це рішення лише через рік – 7 березня 1959 р. Через різні переешкоди довелося пробиватися йому і до наукового звання старшого наукового працівника, від якого в науководослідній установі залежало і посадове становище, і зарплатня, і, взагалі, кваліфікаційна репутація науковця.

Ще важче було з просуванням виконаних праць ученого до друку. Як видно з матеріалів, уже в середині 50-х рр. була підготовлена доопрацьована і доповнена новими матеріалами україномовна версія монографії Р. Гарасимчука про гуцульські танці. Він хотів її опублікувати і цей намір гаряче підтримували відомі тогочасні митці і науковці. У відгуку на цю працю, датованому 1956 роком, Олена Кульчицька високо оцінює її науково-теоретичний і прикладний пізнавальний рівень, характеризує її автора як глибокого і винятково проникливого знавця народного танцю. Наголошує, що в новій (порівняно з польськомовною), редакції ця праця стала ще багатшою і глибшою та що з нею "Кожен художник може і повинен запізнатися з великою для своєї творчості користю"<sup>4</sup>.

У рецензії того ж часу композитора Анатолія Кос-Анатольського праця Р. Гарасимчука кваліфікується як досконале з науково-пізнавального і методологічного погляду дослідницьке проникнення в секрети народного танцю, якого автор досягає завдяки баченню і осмисленню цього явища народної культури в органічній єдності хореографічного і музичного компонентів його змісту. У висновку рецензент зазначив, що "робота Гарасимчука являє велику цінність і для науковця-дослідника, і для працівника мистецтва-практика: композитора, театролога, балетмейстера, керівника художньої самодіяльності і т.п. В роботі Гарасимчука вони знайдуть не тільки цікавий матеріал, але також правильні методичні вказівки, як підійти до питання народної культури та її правильного творчого розвитку... Зважаючи на виключне значення роботи Гарасимчука Р. П. ... слід побажати, щоб вона якнайшвидше з'явилася в друці"<sup>5</sup>.

Це ж побажання висловив у своїй рецензії і відомий львівський мистецтвознавець та культуролог Мечислав Гембарович на основі фахового аналітичного прочитання монографії Р. Гарасимчука. Він звернув увагу на фактологічну й

<sup>4</sup> Народознавчі зошити. – 2000. – № 6. – С. 1142.

<sup>5</sup> Там само. – С. 1142-1144.



науково-методологічну фундаментальність цієї праці, зразковість систематизації в ній матеріалу, чіткість і прозорість її тексту, що "викликає повне довір'я до знань і добросовісності автора"<sup>6</sup>.

Наводимо ці висипки і відсилаємо сучасного читача до цих відгуків, щоб дати йому можливість застановитися і хоча б частково збагнути зловісну вагу протидії тієї задушливої атмосфери недовір'я й рутини упередженості, які панували в тогочасній українській радянській академічній науці й видавничих структурах. Незважаючи на те, що праця Р. Гарасимчука була насправду небуденним явищем європейського наукового рівня, що вона була схвально і захоплено оцінена в середовищі фахівців, її доопрацьований порівняно з польською публікацією 1939 р. український текст так і не був надрукований.

Продовжуючи студії над народним танцем, Р. Гарасимчук розширив їх територію на Бойківщину, а далі – й на Лемківщину. Уже в цитованих рецензіях 1956 р. вказується в заголовку, що представлене дослідження гуцульських танців – це перша частина першої праці: "Розвиток народного хореографічного мистецтва Радянського Прикарпаття. Ч. 1. Дослідження гуцульських танців". Так, саме з обов'язковим у ці часи пропагандистським наголосом на "Радянському Прикарпатті" сформульований, як уже наводилось вище, і заголовок кандидатської дисертації, але без зазначення, що це "Ч. 1". У відгуку 1963 р. відомого хореографа і мистецького керівника знаменитого Державного ансамблю танцю України Павла Вірського у назві праці Р. Гарасимчука атрибується вже і присутність бойківського матеріалу: "Українське народне хореографічне мистецтво. Ч. 1. Гуцульські та бойківські танці". Після цього додалося й опрацювання лемківських танців. Зримо вирісувалася монументальна праця про народні танці українців Карпат, в якій була підстава вбачати реальний формат докторської дисертації. У ті часи праця на здобуття цього наукового ступеня з гуманітарних дисциплін повинна була мати не тільки проблемну тему, але й солідну кількість сторінок – до тисячі і більше.

Зі спілкування з Р. Гарасимчуком у 60-х роках, зустрічей і розмов при різних нагодах пригадується, що він плекав мрію побачити надрукованою цю головну працю свого життя і захистити її як докторську дисертацію, робив для цього певні заходи. Але його старання стикалися з різними перешкодами, які не змогла подолати й доброзичливість та кваліфікована думка навіть таких авторитетів, як П. Вірський. Останній, вказавши у згаданій рецензії на відсутність і потребу наукових робіт, "в яких глибоко вивчались би народні танці" і які допомагали б у праці хореографів-практиків, служили б збереженню стилю і специфіки хореографії від впливу новочасного примітивізму і космополітичних тенденцій, зазначив, що такою працею, яка може допомогти "скерувати на правильний шлях діяльність фахівців", є підготовлене до друку у Видавництві АН УРСР дослідження Р. Гарасимчука.

<sup>6</sup> Народознавчі зошити. – 2000. – № 6. – С. 1144-1146.



На основі характеристики змісту рецензованого рукопису П. Вірський констатував високі наукові і практичні якості праці. Писав: "Як довголітній художник-хореограф, який має багатий досвід в цій ділянці та приділяє увагу специфіці українського хореографічного мистецтва, я високо оцінюю роботу Р. П. Гарасимчука. Я переконаний, що вона ... стане підручником, необхідним для кожного художника, хореографа, балетмейстера, керівника та методиста художньої самодіяльності будинків культури та клубів, і, таким чином, вона послужить справі побудови культури, гідної нашої епохи". І на закінчення: "Уважаю, що надрукування цієї роботи є зараз одним з найбільш актуальних питань у плані співвідняння науки з практикою"

З цитованого тексту видно, що монографія Р. Гарасимчука про гуцульські і бойківські танці на початку 60-х років була подана до Видавництва АН УРСР. Очевидно, що саме останнім в процесі підготовки до друку була зніційована її рецензія П. Вірського. Але знову спрацювали супротивні сили. З розмов з автором пригадуються його парікання на інтриги й різні пакості зазорісників та деяких осіб, які, перепиняючи дорогу його праці до друку, використовували матеріали її рукопису для себе.

Оприлюдненими в друку були лише окремі розвідки, що постали на матеріалі його головної праці: "Гуцульські варіанти російських, чеських та румунських танців" (Матеріали з етнографії та мистецтвознавства. – К., 1961. – Вип. 6. – С. 76-104); "Бойківські варіанти російських, чеських, польських та німецьких танців" (Там само. – К., 1962. – Вип. 7-8. С. 90-135); "Особенности украинских народных танцев Карпатского района" (М.: Наука, 1964. – 10 с. – VII Международный конгресс антропологических и этнографических наук. Москва, август 1964 г.); "Особенности развития современного народного хореографического искусства западных областей Украины (Тезисы доповідей наукової конференції, присвяченої 25-річчю возз'єднання західноукраїнських земель УРСР "Народна культура західних областей України у роки радянської влади". – Львів, 1964. – С. 26-27). Традиційним танцям Західного Поділля приділена основна увага у статті Р. Гарасимчука "Народное искусство Тернопольской области УССР" (Советская этнография. – 1957. – № 1. – С. 72-89).

У 50-60-х роках спорадично з'являлися і деякі інші публікації Р. Гарасимчука, зокрема його огляди художньої самодіяльності різних колективів. Але справа друку його головної праці, яка поповнилася в той час і дослідженням лемківських танців, не зрушувалася. Цим зумовлювалися глибока зневіра і образа вченого, які, особливо після відходу на пенсію в 1970 р., не покидали його до кінця життя.

Проживав у невеликому будинку сільського типу на львівському передмісті Знесінні у скромних умовах. Зрадів, колидесь на початку 70-х років його відвідали тодішній директор Музею етнографії та художнього промислу АН УРСР

<sup>7</sup> Народознавчі зошити. – 2000. – № 6. – С. 1146.



Юрій Гошко разом з одним з авторів цих рядків. Мовилося про підготовку тексту й інших матеріалів праці про народні танці для поповлення рекомендації до видання. Вчений обіцяв взятися за цю роботу. Ще кілька разів нагадували про це, на жаль, якогось результату не було.

Так і не зміг при житті належним чином розкритися для широкого загалу і зреалізуватися для науки цей небуденний талант і рідкісний дослідницький потенціал ученого. Типова доля багатьох українських учених у підсовєтських умовах.

У травні 1976 р. на цвинтарі у підльвівському селі Малехові з'явилася його скромна могила.

\* \* \*

На відзначення столітнього ювілею від дня народження Р. Гарасимчука в науковому часописі "Народознавчі зошити" за 2000 р. (№ 6), що видається в Інституті народознавства Національної академії наук України – установі, що постала на базі колишнього рідного для вченого Музею етнографії і художнього промислу, опублікована добірка матеріалів, присвячених висвітленню його життєвого і творчого шляху. Це фактично перша помітна публікація, що порушила інерцію затінення і замовчування імені вченого. Його, цього імені, не знайдемо в жодному з радянських і перадянських довідникових видань. Тільки нещодавно в п'ятому томі "Енциклопедії сучасної України" (Київ, 2006.– С. 393) з'явилася невелика стаття про Р. Гарасимчука з його портретом.

У цих публікаціях знову прозвучала думка про наукову важливість дослідницької спадщини Р. Гарасимчука з народної хореографії та потребу її видання. Слід зазначити, що незабаром після смерті вченого робилася спроба якось урухонити справу з підготовкою до друку його праці про народні танці українців Карпат. Головно для цього на роботу до Музею етнографії і художнього промислу була прийнята спеціальна особа з вищою музичною освітою й деякими зацікавленнями народною танцювальною культурою. Однак її кількарічна праця не дала бажаного результату. Так само і звертання до інших людей, які, здавалося, могли б дати собі раду з цим завданням, не мали успіху.

Тому врешті вирішено видати цю працю такою, як вона є, за тим текстом і матеріалами, які залишив її автор, головню за машинописним примірником, що зберігається в архіві теперішнього Інституту народознавства НАН України у Львові. Видати не тільки з пієтету до неї як наукової пам'ятки і з пошани до пам'яті її автора. А передусім з усвідомлення її неперехідної наукової й практичної вартості, переконання, що вона, ця праця, й досі залишається незамінною в знаннях про одну з важливих ділянок традиційної народної культури українців Карпат.

Очевидна річ, що належним чином проаналізувати й оцінити дослідження Р. Гарасимчука можуть лише фахівці етнохореографи і музикологи. Вони спроможні розвинути, поглибити й конкретизувати думки і зауваги згадуваних вище



рецензій і відгуків на рукопис праць ученого, зокрема А. Кос-Анатольського і П. Вірського. Водночас уважне читання цих праць відкриває їх цінні і повчальні загальнонаукові методологічні та народознавчо-пізнавальні якості, на яких вважасмо за потрібне децю зупинитися.

Але спершу про сам рукопис праці і його історію.

Збережений текст усіх трьох частин дослідження (про гуцульські, бойківські і лемківські танці) складає близько 900 надрукованих на машинці через два інтервали стандартних сторінок без додатків музичного матеріалу, карт, графічних схем кроків, фігур і хореографічних композицій, малюнків, таблиць і фотографій. Ці останні займають у загальній структурі праці значне місце і в сумі набирають солідний обсяг.

Найбільшою (понад половину вказаного загального обсягу) є перша частина рукопису – дослідження гуцульських танців. Збором матеріалу для цієї частини Р. Гарасимчук займався з початку 30-х років. Провів польові обстеження у близько 50 селах галицьких місцевостей Гуцульщини. Тут звертає на себе увагу те, що поза польовими дослідженнями залишилися буковинська і закарпатська частини етнографічного ареалу Гуцульщини, які були в складі тогочасних Румунії і Чехословаччини. Це, мабуть, було обумовлене вимогою Варшавського Товариства приятелів Гуцульщини, яке, як згадувалося, фінансувало дослідження і обмежувало свої кураторські функції лише стосовно тієї частини цього краю, яка була в межах міжвоєнної Польщі.

Однак попри це обмеження дослідник записав багато танців і мелодій та пісень до них, зазняв на фотоплівку їх композиції, фігури, зафіксував багату різноманітну інформацію про їх назви, побутування і звичасво-обрядовий функційний контекст.

Головно на основі цього польового матеріалу з використанням друкованих і архівних джерел була написана названа вище монографія, що вийшла польською мовою в 1939 р. Вона охоплює 304 сторінки друкованого тексту з 26 карто-схемами, 64 ілюстраціями (світлинами і графічними зарисовками) танців, їх схем, композицій, фігур, 6 таблицями. На 56 сторінках додатку вміщено нотні записи 287 танцювальних мелодій.

Використовуючи цей текст для підготовки україномовної версії, автор уже в післявоєнний час значно доповнив його додатковими матеріалами, особливо про розвиток і збагачення гуцульської хореографічної традиції під "благодатною" зорею радянської влади. Розробка цього аспекту теми була обов'язковою в дослідженнях підрадянського часу. Без неї такі дослідження не мали реальної перспективи з'явитися в друці чи набутти статусу дисертаційних праць.

Р. Гарасимчук здобував цей новий матеріал здебільшого шляхом вивчення гуцульських танців у репертуарі гуртків художньої самодіяльності та професійного колективу Державного гуцульського ансамблю пісні і танцю в Ста-



ніславі (тепер м. Івано-Франківськ). Професійний досвід допоміг дослідникові в тому, що цей новий матеріал став не просто нароцненням на догоду казенним настановам, а органічним продовженням студій і суджень про трансформаційні процеси в гуцульській танцювальній традиції, появу в ній нових елементів і якостей під впливом актуальних умов і потреб.

З доповненням додатковими ілюстративними матеріалами, внесеними в текст редакційними змінами, поправками і уточненнями україномовна редакція праці про гуцульські танці стала ще багатшою, змістовнішою і досконалішою порівняно з її попередньою надрукованою версією. Не тільки за обсягом, але й за іншими якісними характеристиками ця праця помітно вирізняється двома наступними частинами – про бойківські і лемківські танці.

Обидві ці частини опрацьовувалися в післявоєнні роки і не могли не позначитися тогочасними несприятливими, особливо для Українських Карпат, обставинами. Тут продовжувалися репресивні акції більшовицького режиму щодо подолання українського національно-визвольного руху, упокорення місцевого корінного населення та насильної його адаптації до советських стандартів життя, господарювання і поведінки. Західна смуга Бойківщини і вся галицька Лемківщина за зговором комуністично-московських і варшавських окупантів були приєднані до Польщі, а їх корінне українське населення примусово депортоване з прадідної землі.

У зв'язку з цими умовами були об'єктивно обмежені можливості польових досліджень. Влада особливо тоді та ще значно пізніше з підозрінням дивилася на такі дослідження, контролювала їх своїми засобами. Не могло бути мови і про послуги таких звичних і компетентних для дослідника інформаторів та кореспондентів, як місцеві священики.

І все ж таки вчений, проводячи в той час свої студії, намагався зберегти основні науково-методологічні засади дослідження народних танців. Оскільки з наявних літературних джерел про бойківські танці він міг почерпнути дуже небагато, робить головний наголос на здобуття потрібного матеріалу шляхом польових обстежень. На основі паспортизації досліджуваного матеріалу й інших згадок у тексті можна зробити висновок, що збір польових відомостей провів Р. Гарасимчук у бойківських селах Ісаї, Березок, Вовче, Бориня, Жукотин Турківського р-ну; Містковичі, Черхави Самбірського р-ну; Довге, Доброгостів Дрогобицького р-ну; Підгородці, Сопіт, Верхні Синьовидне, Тернавка, Опорець, Рожанка Сколівського р-ну Львівської області; Вишків, Сепечів Долинського р-ну Івано-Франківської області.

Вибір населених пунктів для обстеження загалом представляє всі частини етнографічної Бойківщини – західну, центральну і меншою мірою – східну. Цю правду, знову ж лише галицької, бо поза тереном дослідження залишилась суміжна закарпатська смуга Бойківщини. Епізодично згадане лише закарпатське село Міжгір'я у Східній Бойківщині.



У перебігу самого процесу виявлення і фіксації потрібної інформації вчений дотримується попередньо випробуваної методики орієнтації на досвід і знання місцевих людей – сільських музик, знавців і любителів народних танців. Їх він називає, покликаючись на почерпнуті від них відомості. У ряді моментів використовує дослідник і постановки бойківських танців у Прикарпатському ансамблі пісні і танцю “Верховина” (Дрогобич).

З того, що дослідник відносить адміністративну приналежність деяких сіл до Славського району (Опорець, Тернавка, Рожанка), ліквідованого в 1959 р., і присланого до Сколівського району, видно, що польові дослідження і написання тексту праці про бойківські танці проводилося в 50-х роках до 1959 р.

В загальному кількість обстежених населених пунктів і їх густина щодо представлення різних місцевостей теренів Бойківщини значно менші, ніж у дослідженні про гурзульські танці. Відповідно менший за обсягом, різноманітністю та репрезентативністю і зібраний матеріал. Однак цей матеріал за своїм змістом, професійними якостями фіксації, хронологічною визначеністю і в зв'язку з тим, що в наступні десятиріччя він зазнав інтенсивного руйнування, півеляції і в живому побутуванні практично перестав існувати, він, цей матеріал, з супутньою інформацією зберігає неперехідну періоджерельну наукову вартість.

За даними архівних реквізитів, дослідження Р. Гарасимчука “Лемківські народні танці” закінчене в 1951 р. Його текст складають 155 сторінок машинопису без ілюстрацій з доданими трьома сторінками “змісту”, написаними від руки. Праця оперта на даних літературних джерел і головно на матеріалі, почерпнутому від тих переселенців, які після депортації з Лемківщини опинились на території радянської України.

Об'єктивне ускладнення можливості вивчення місцевих особливостей і варіантів лемківської танцювальної традиції вчений намагався подолати шляхом пошуку інформаторів з різних районів досліджуваного етнографічного ареалу, тепер спустошеного і обезлюдненого від історично корінного населення. Це був правильний підхід, який дав можливість дослідникові зафіксувати на основі ще свіжої пам'яті інформаторів цінні і в подальшому вже в багато-чому унікальні відомості про локальні особливості лемківських народних танців.

Таким способом у дослідженні представлені відомості про традиційні танці, музичний супровід, пісні і приспівки до них із Західної Лемківщини – колишніх Горлицького (села Рихвалд, Болутянка, Ганчова) і Грибівського (села Брунари Вижені, Маластів, Ставіца) повітів, а також центральних і східних місцевостей досліджуваного етнографічного регіону (села Кам'янка, Кальниця, Радошиці, Довжшця, Воля Мигава, Красна, Підгора, Дубенське, Репеда, Лупків, Андріївка, Чистогорб, Одрехова, Тернавка, Команча та ін. – Сяніцького та Ліського повітів).

Сумарно географія матеріалу є достатньо репрезентативною і підставою для аналітичної характеристики й узагальнюючого осмислення традицій-



них особливостей лемківських народних танців. Можна сказати, що доповнена відповідним матеріалом з Південної Лемківщини, яка в складі Словаччини і корінне населення якої не зазнало депортації, а отже й тепер має реальну можливість для такого доповнення, праця Р. Гарасимчука є доброю основою для дослідницької реконструкції загальної мозаїки традиційних танців усіх частин цього етнографічного ареалу української землі.

Дослідження гуцульських, бойківських і лемківських народних танців – кожне зосібна є досить самодостатнім, оскільки стосується вивчення предмета в межах певного історико-етнографічно мотивованого територіального окреслення. Водночас разом вони являють виразно виражену цілісність. І не тільки тому, що представляють народотанцювальну традицію корінного населення Українських Карпат, його етнографічних груп – гуцулів, бойків, лемків і в цьому сенсі, можна сказати, монографічно розкривають зміст цього предмета стосовно всього регіону Українських Карпат. Важливим чинником і показником їх єдності є також спільність науково-методологічних засад дослідження і те, що вони, ці частини, до певної міри доповнюють одна одну. У багатьох місцях викладу автор звертається до зіставлень, порівнянь гуцульських, бойківських і лемківських танців, вказує на їх спільності і відмінності в композиції, музиці, фігурах, кроках та інших елементах.

Методологічно істотною спільною рисою цих досліджень є їх концептуальна направленість на простеження контексту традиційних танців гуцулів, бойків і лемків з загальноукраїнською народною хореографічною культурою. Свого часу І. Франко вказував: “Хоч і як неоднакова була доля поодиноких частин Русі-України, то все-таки заселяючий її народ і досі проявляє дивну етнографічну **одиноцільність**. Звичаї і вірування народні, казки і оповідання, пісні і обряди, одіж і помешкання, а врешті мова – при всій різнобарвності в подробицях, при всьому багатстві місцевих відмін і варіантів, – в основних обрисах такі однакові, що руснак з-над горішнього Сяну без труда порозуміється з українцем з-над Десни. Сули або й від Харкова, признає його звичаї, його спосіб життя і думання, його “поведінку”, за свої, за рідні...”<sup>8</sup>.

Отже, Р. Гарасимчук предметно розвиває цю проникливу думку про основні обриси спільності традиційної культури українців на всьому просторі їх земель на основі даних свого дослідження. Він вказує на такі спільності в композиції, ритміці, мелодіях, фігурах, кроках, назвах (“козак”, “козачок”, “чумаки”, “джуман”, “гайдук”, “гоцак”, “гопак”) танців українців Карпат та інших регіонів України. Звертає увагу, розуміється, на запозичення і впливи в танцях гуцулів, бойків і лемків сусідніх народів, з якими вони мали впродовж століть різні зв'язки: румунів, словаків, угорців, поляків, чехів, німців та ін. Але попри це і розмаїття місцевих особливостей визначальними в цій ділянці традиційної

<sup>8</sup> Франко І. Літературне відродження Полудневої Русі і Ян Коллар // Франко І. Твори. – У 50 т. – К., 1981. – Т. 29. – С. 41



культури українців Карпат бачить риси загальноукраїнської спільності. Ця тема має в дослідженнях Р. Гарасимчука продуктивне напрацювання і гарні задатки для його продовження.

Спільною прикметною особливістю студій Р. Гарасимчука над народними танцями є їх фактологічна насиченість, зокрема польовими матеріалами самого автора. Як уже згадувалося, цим показником у вищій мірі відзначається дослідження про гуцульські танці і в меншій – дві наступні частини. Хоч і фактологія цих останніх дає достатню основу для означення типових явищ танцювальних традицій бойків і лемків, їх аналітичної характеристики й узагальнюючого осмислення.

Методика аналізу народних танців у працях Р. Гарасимчука спирається на кращий досвід тогочасної європейської науки в цій ділянці, зокрема згадуваних і цитованих ним польських, німецьких, російських, чеських, угорських дослідників. Водночас вона значною мірою, за словами автора, розроблена і наближена до досліджуваного матеріалу ним самим. Відзначається комплексністю, себто всебічною характеристикою аналізованих явищ. Включає передусім докладний опис кожного танцю в такому вигляді, як його зафіксував автор з природи: його загальну композицію, основні фігури, структурні одиниці, кроки, ритмічно-музичну будову зі змінністю усіх цих компонентів у процесі від початку до закінчення.

Опис дослідника максимально відтворює картинку танцю з його найдрібнішими деталями, типовими аксесуарами, одягом виконавців, їх мімікою, способом триматися і рухами в різних епізодах, командами ведучих і вигуками ("а пішов", "на міся", "по двос", "кождей д своїй", кожда д своему", "тепло", "раз прибий", "це такий", "це поправ", "оберни", "а вважай", "дівчата вліво" й ін.) та реакцією на них танцюристів тощо. Все це – в органічній єдності з музичним супроводом і співами.

У багатьох місцях такий спосіб характеристики танців набуває характеру мікроаналізу. Безпосередні спостереження і досвід дослідника, глибоке фахове розуміння природи народного танцю, його зв'язку з історією, життєдіяльністю, сімейним і громадським побутом, звичаями, обрядами, віруваннями, світоглядними уявленнями, психологією і вдачею його творців та копіювачів дали можливість Р. Гарасимчуку помітити в аналізованому матеріалі багато цікавих і значущих моментів, що часто недоступні для непосвяченого. Тому його описи танців попри їх емпіричну візуальну докладність містять і багату інформацію про різні семантичні смисли їх змісту, форми й образів, народних назв, історичний та етнографічний контекст.

Така широкоаспектність дослідницького погляду на змістові і формальні якості народних танців надає їх описам науково-пізнавальної і водночас пластичної прикладної цінності, можливості для практичного відтворення, реконструкції чи використання їх окремих елементів у професійних постановках. На



цю характерну особливість досліджень Р. Гарасимчука неодмінно звертали увагу всі, хто мав можливість з ними познайомитися. Олена Кульчицька, зокрема, писала: "Мене, як художника, вражало, що Р. П. Гарасимчук зумів по-годувати строго науковий підхід до матеріалу з живими і пластичними описами окремих танців, фігур, кроків тощо. Його описи інколи замінювали мені ескізи з гуцульського побуту, який я добре знала і особисто спостерігала, але з різних причин не мала змоги закріпити їх на папері або на полотні. Робота Р. П. Гарасимчука допомогла мені і в більш точному і науково вірному зображенні сцен з гуцульського життя, особливо в тих його виявах, які не всім доступні та не всім зрозумілі"<sup>9</sup>.

Наукову глибину аналізу, тонке відчуття стилю та специфіки народної хореографії в дослідженнях Р. Гарасимчука, їх багату інформативність і високу придатність для використання хореографами-практиками відзначив Павло Вірський<sup>10</sup>. Трактуючи їх хореографічну будову та музичну структуру як органічну цілість, Р. Гарасимчук, за словами А. Кос-Анатольського, виявив глибоку професійну компетентність, "... належне засвоєння основ музики, необхідне для таких дослідів, тонкий музичний слух, який враховує найменші деталі та нюанси, повне розуміння великого значення тексту пісні, високу спостережливість та надзвичайно сумлінне ставлення до обов'язків дослідника"<sup>11</sup>.

Неодмінною складовою комплексного аналізу її характеристики народних танців є пильна увага Р. Гарасимчука до їх варіантів і відмін у різних місцевостях та населених пунктах досліджуваного краю. Таких варіантів назбирається в дослідника зазвичай досить значна кількість. Нерідко він фіксує різні відмінності інтерпретації танцю навіть в окремих кутках і присілках одного населеного пункту. Приміром, у присілках Ільці і Слупейці гуцульського села Жаб'є (тепер районний центр Верховина Івано-Франківської обл.).

Записи, спостереження і зауваги дослідника стосовно варіативності народних танців дають вдячний матеріал для аналітичних суджень про динаміку цього виду народної творчості в просторі і часі, його традиційну тяглість і змінність. Дуже важливими з цього погляду є відомості про давність того чи іншого танцю, його вкоріненість чи епізодичність у певній місцевості, які дослідник бере з літературних, образотворчих джерел і найбільшою мірою з повідомлень своїх інформаторів на місцях. Сукупність таких відомостей разом з даними аналізу самих танців у їх різноваріантному виразі дає можливість

<sup>9</sup> Кульчицька О. Відзив на роботу Р. П. Гарасимчука "Розвиток народного хореографічного мистецтва Радянського Прикарпаття. – Ч. I. Дослідження гуцульських танців" // Народознавчі зошити. – 2000. – № 6. – С. 1142.

<sup>10</sup> Вірський П. П. Відзив на роботу Р. П. Гарасимчука "Українське народне хореографічне мистецтво. Ч. I. Гуцульські та бойківські танці" // Там само. – С. 1146.

<sup>11</sup> Кос-Анатольський А. Рецензія на роботу Гарасимчука Р. П., молодшого наукового співробітника Українського державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР під заголовком "Розвиток народного хореографічного мистецтва радянського Прикарпаття (1 ч.)" // Там само. – 2000. – № 6. – С. 1143.



показати в непоодиноких випадках велику часову глибину досліджуваних явищ, пов'язаність їх семантичних смислів і кодів з давніми, ще дохристиянськими віруваннями, звичаями і обрядами наших предків, з давньоруською і пізнішими епохами української історії.

У дослідницьких пошуках історичної ретроспективи, підоснови і фактури народних танців Р. Гарасимчукові вдалося виявити і вказати чимало цікавих з цього погляду елементів їх змісту і форми. А. Кос-Анатольський зауважив, що вчений знайшов і зафіксував "... навіть такі мелодії і танці, які сьогодні живуть уже тільки в спогадах найстаріших гуцулів"<sup>12</sup>. Він, дослідник, простежує в танцях українців Карпат відгомін козаччини, опришківського руху, пов'язаність з їх господарськими заняттями, обрядово-звичасливими традиціями, навколишнім середовищем, специфічними рисами менталітету тощо. Водночас не випускає з поля зору і пильно вивчає процеси в сфері народного танцю в новітню добу, в тому числі і радянську. Це дає можливість наглядно показати народний танець не як щось застигле, а як живу, рухливу, перманентно змінну культурну традицію, яка з плином часу і відповідно до нових потреб і естетичних запитів щось втрачає і щось нове набуває, чимось збагачується і чимось збагачується.

Науково заінтересована увага Р. Гарасимчука до новочасного і новітнього етапу життя та функціонування народних танців виразно проявилася вже в його довосній праці про гуцульські танці. Тим більше – в пізніших дослідженнях, коли науковець у підрадянських умовах був офіційно зобов'язаний показати ці зміни, причому їх неодмінно позитивний характер під "благотворною зорею" радянської дійсності. Звідси ця публіцистична атрибуція в заголовку дисертації "Розвиток народного хореографічного мистецтва Радянського Прикарпаття", хоч, властиво, таке його формулювання розходиться з самим змістом праці, основаної здебільшого на даних про гуцульські танці з дорадянського часу. Звідси ця типова риторика в багатьох місцях авторського викладу стосовно піклування радянської влади про розвиток народного мистецтва, під впливом якого зазнав "небувалого" розцвіту і народний танець. Без цього праця вченого не мала шансів у той час з'явитися на світ божий.

Особливо велика шкода від вимушеного пристосування до цих обставин в тому, що дослідникові довелося оминати або лише побіжно згадати багато з того, що стосувалося обрядово-ритуальних народних танців, зокрема пов'язаних з традиційною релігійною свідомістю, що виступає в симбіозі давнього язичництва і пізнішого християнства. У цьому зв'язку лише дуже загально і з невласливою прив'язкою до новорічної обрядовості сказав учений про таке знамените явище, як ритуальний танець "плес" у гуцульському різдвяному колядуванні. Цей обрядовий пласт народної хореографії зазнав у підрадянську добу цілковитого знищення, так що вже за дослідницькими спостереженнями-

<sup>12</sup> Кос-Анатольський А. Цитована "Рецензія...". – С. 1143.



ми 80-х років минулого століття, "... практично втрачена можливість зафіксувати їх (зразки цього пласта.– С.П., Р.К.) у природному фольклорному середовищі"<sup>13</sup>.

Не зміг учений зупинитися і на такому важливому питанні, як вплив професійної танцювальної культури на народну хореографію, що в 20-30-х роках ХХ ст. був великою мірою пов'язаний з діяльністю на західноукраїнських землях визначного українського хореографа Василя Авраменка, заснованих ним танцювальних шкіл і його учнів, зокрема знаменитого гуцула – віртуоза Ярослава Чуперчука. Авраменко був втікачем з радянської України і після Другої світової війни перебував в еміграції на Заході, а Чуперчук відбував сибірське заслання<sup>14</sup>.

Однак через такі різні кон'юнктурні моменти, що були даною випадково складному для української гуманітарної науки часу, вчений намагався зберегти олімпійський дослідницький характер своєї праці – як у самому масиві представленого фактичного матеріалу, так і в його аналітичній інтерпретації. Навіть там, де розглядаються нові танці й різні сюжетні хореографічні композиції на теми щасливого радянського життя трудящих Прикарпаття ("Розцвітають у нас колгоспи", "Гуцулка на царинці", "Ой, як радісно нам стало" і т.ін.), дослідник робить наголос передусім на аналізі традиційної основи і типових народних елементів цих композицій. І, по-друге, вказуючи, що останні є продукцією головно гуртків художньої самодіяльності при державних закладах культури і професійних колективів, він, хоч і не говорить це прямим текстом, але виразно підводить читача до думки, що ця новаторчість – не народного походження, а складова офіційної пропагандистської мас-культури. Промовисто підтверджують таку думку і наведені нові колодійки, які приспівуються до танців, типу:

*Життя наше в Гуцульщині з кожним днем краще.*

*А наш народ про Леніна співанки співає.*

*Світить місяць над горою, гора золотиться.*

*З нами ленінські ідеї, добре нам живеться.*

Вся ця проофіційна апологетична бутафорія різко дисонувала з настроями народного загалу, особливо Прикарпаття і Карпат, стероризованого варварськими акціями боротьби більшовицького режиму з українським національно-визвольним рухом, масовими репресіями, вивозами в Сибір, тюрмами, свавіллям влади на місцях, насильною колективізацією тощо. Не міг не відчувати і не розуміти цього й дослідник, який сам потерпав у той час від злодіянь режиму.

<sup>13</sup> Сабан Л. Слідами "Гуцульських танців" Р. Гарасимчука //Третя конференція дослідників народної музики червоноруських (Галицько-Володимирських) та суміжних земель (Львів, 1-5 квітня 1992 року): Матеріали.– Львів, 1992.– С. 104.

<sup>14</sup> Лише в одному місці своєї праці вже напевно після того, як Чуперчук повернувся до Львова, Р. Гарасимчук згадає про нього як про талановитого танцюриста і хореографа.



Матеріал досліджень Р. Гарасимчука згрупований за єдиною системою – за особливостями хореографічної форми і ритмічно-мелодичної структури танців. Так, приміром, гуцульські танці підрозділяються на коломийкові, козачкові, коломийково-козачкові, танці іншої структури. Кожна з таких груп є предметом розгляду окремого розділу, в рамках якого аналізується зосібна кожний танець, що належить до цієї групи. У структуруванні послідовності розгляду автор на перший план висуває давні танці, а далі – новішого і повітнього походження. Скажімо, у групі коломийкових до підгрупи старовинних віднесені танці Коло, Рівна, Висока, Трясунка, Півторак, Коломийка, а до новіших – Гребінець, Зірниця, Корито, Машинерія, Купка, Верховина та сюжетні танці Стільчик, Подушковий, Парубоцькі жарты, Цвячок, Піп, Гуцулка на царинці, Трембіта і танці з мотивами виробничих процесів: Чабан, Пастушок, Пастухи, Косар, Лісоруби.

За такою ж схемою скомпонований і розгляд інших груп та підгруп гуцульських танців. В окремих розділах дається систематика і перелік кроків гуцульських танців як їх найменших структурних одиниць, що моделюються і варіюються в різних комбінаціях, та загальна характеристика їх особливостей як органічної складової української народної хореографічної культури з визначальними рисами загальнонаціональної спільності і яскравою регіональною специфікою.

Подібним чином структурується і виклад дослідження бойківських та лемківських танців. В загальному побудова праці Р. Гарасимчука має прозорий, чіткий, практично простий, логічно вмотивований характер. Вона забезпечує можливість багатоаспектного освітлення досліджуваного явища, в цьому разі народного танцю, застосування різних підходів до його розкриття – мистецтвознавчого, етнографічного, музикознавчого, історичного, загальнокультурологічного, – а в зв'язку з цим і залучення до аналізу не тільки розмаїття місцевих варіантів і видозмін танців, а й широкого обсягу інших дотичних відомостей.

На основі такого широковекторного бачення народного танцю, заглиблення в його історичну іманентність та пов'язаність з реаліями повсякденного побуту і традиційної культури його творців і носіїв він, танець, представляється як живе, рухливе явище в конкретному просторі і часі. А його дослідницька характеристика за змістом і обсягом розростається нерідко до окремих студій. Все це дає підставу присудитися до давніших оцінок систематизації матеріалу і структури праць Р. Гарасимчука про народні танці як зразкових<sup>15</sup>.

Ці праці містять багато цінного, цікавого не тільки для дослідників і практиків народного танцю, а й для фахівців інших гуманітарних дисциплін, зокре-

<sup>15</sup> Див.: Гембарович М.Т. Відзив на роботу старшого наукового співробітника Українського державного музею етнографії та художнього промислу АН УРСР, кандидата мистецтвознавства Гарасимчука Р.П. на тему: "Українське народне хореографічне мистецтво". Ч. I // Народознавчі зошити. – 2000. – № 6. – С. 1145.



ма етнографії, фольклористики і лінгвістики. Для останньої значний інтерес являє особливо досить багатий словник назв народних танців, який охоплює як загальноновживані, так і зафіксовані дослідником рідкісні локальні номінації, в тому числі й часто похідні від назв населених пунктів: Яворівка (с. Яворів), Білоберезка (с. Білоберезка), Бабинська (с. Бабин), Березунка (с. Березів), Ворохтянка (с. Ворохта), Підпогаринка (прис. Підпогарець), Вербівка (с. Вербівець), Шешорка (с. Шешори), Лючинка (с. Люча), Микуличинка (с. Микуличин) та аналогічні.

На увагу фольклористів заслуговують особливо записані дослідником тексти пісень, що співаються під час виконання танців. Зазвичай вони мають докладну паспортизацію, записи відповідних мелодій і відомості про функціональну побутово-звичаєву й обрядову прив'язку в конкретній місцевості.

Науково вартісними для етнології є спостереження дослідника про різні народні звичаї і обряди, в складі яких задіяні танці. Як досвідчений народознавець, Р. Гарасимчук зафіксував чимало таких етнографічних моментів і деталей, які не значаться в інших джерелах або доповнюють чи уточнюють попередні відомості. Матеріали і дослідницькі спостереження великою мірою можуть прислужитися як достовірні дані для етнографічного районування Українських Карпат. А особливо цінним і повчальним для етнографа є науково-методологічний досвід підходу вченого до розгляду реалій народної традиційно-побутової культури, врахування властивої їм стійкості і змінності, багатоваріантності виразу і прояву та тісного зв'язку з різними аспектами життєдіяльності людини, її суспільного і природного середовища.

Зміст праць Р. Гарасимчука про народні танці великою мірою збагачений різноманітними ілюстративними матеріалами, фотографіями, графічними схемами, таблицями, виготовленими здебільшого самим дослідником. Особливо ними насичена, як зазначалося вище, гуцульська частина, значно менше – бойківська і найменше — лемківська. В останній це головним чином нотні позначення метроритмічних схем танцювальних кроків і фольклорні тексти. Причиною такого звузження ілюстративності були згадувані вище об'єктивні несприятливі умови післявоєнної праці дослідника.

Такими в загальному є ті основні сутнісні константи, якими визначається неперехідна вартість досліджень Р. Гарасимчука про народні танці українців Карпат.

\* \* \*

І ще – деякі зауваги стосовно пропонованої публікації цих праць.

Основою підготовки їх до друку слугають, як уже зазначалося, тексти машинописного примірника досліджень гуцульських, бойківських і лемківських танців, що зберігаються в архіві Інституту народознавства НАН України у Львові. Вони, ті тексти, мають авторські помітки та виправлення від руки і в зв'язку з цим можуть певною мірою вважатися виразом останньої волі до-



слідника. В архіві вони складають дві підшивки: перша – об'єднує дві частини дослідження – про гуцульські і бойківські танці, а друга представляє дослідження лемківських танців.

Перша підшивка (чи папка) має авторську назву "Українське народне хореографічне мистецтво. Ч. I. Гуцульські та бойківські танці". Вона позначена 1962 роком (мабуть, при оформленні архівної справи). Це, очевидно, та версія праці, яка під цим же заголовком була подана до Видавництва Академії наук УРСР і яку в 1963 р. рецензував П. Вірський. Вона має 671 с. словесного тексту (без додатків та ілюстрацій), причому 492 с. з них припадає на гуцульські, 103 с. – на бойківські танці, 38 с. – на висновки, 53 с. – на кроки. "Короткі пояснення до мелодій..." гуцульських і бойківських танців, в яких подається зведена систематизована інформація про мелодії в такій послідовності, як вони розглядаються в дослідженні, за графами назва танцю, спосіб виконання (музичний інструмент – найчастіше скрипка, оркестр, спів), виконавець, назва місцевості (населеного пункту), де записана мелодія. При цьому відповідні позначки вказують на джерела, з яких узята мелодія. Але переважно їх більшість записав сам Р. Гарасимчук (вони без позначок) у 1930-1961 роках. Це, до речі, дуже цінні відомості, які можуть використати етномузикологи для різних праць, особливо з огляду на паспортизацію записів, визначеності їх місця і виконавців.

Текст дослідження лемківських танців має 155 с. Ця частина без висновків, закінчується описом виконання лемківського Чардаша, і не дає впевненості, що цим вичерпується те, що мав намір сказати автор про лемківські танці. Немає тут і властивих для попередніх частин додатків – таблиць, записів мелодій. На останні автор покладається у процесі аналізу здебільшого на основі записів попередників, особливо збірника Ф. Колесси "Народні пісні з Галицької Лемківщини. Тексти і мелодії" (Етнографічний збірник НТШ. – Т. 39-40. – Львів, 1929). Відсутній і прикінцевий список використаних джерел та літератури.

На щастя, чимало з того, чого не вистачає в машинописній збірці досліджень Р. Гарасимчука про народні танці в архіві Інституту народознавства, виявилось серед збережених домашніх матеріалів ученого. З цього джерела значною мірою поповнюється особливо ілюстративна частина праці і нотний додаток мелодій до лемківських танців. Наявні в домашньому архіві частини тексту праці Р. Гарасимчука допомагають уточнити деякі нечіткі і технічно невизначні моменти інститутських машинописних примірників. Родина покійного вченого, особливо пані Христина Маковецька, виявила діяльне зацікавлення і сприяння в справі підготовки цього видання. За це складаємо їй тут щире признання і подяку.

Як уже вказувалося, Р. Гарасимчук підготував до видання дослідження гуцульських і бойківських танців під заголовком "Українське народне хореогра-



фічне мистецтво. Ч. I. Гуцульські та бойківські танці". Тут додаємо ще й дослідження лемківських народних танців і об'єднуємо всі ці три частини під спільною назвою "Народні танці українців Карпат". Хоч це і не авторська назва, вважаємо, що вона цілком адекватна цілості змісту праці, а отже, й не може найменшою мірою порушувати волю автора.

Проблема лише в тому, що ця цілість не має спільних завершуючих висновків. Р. Гарасимчук опрацював спільні висновки лише до гуцульської і бойківської частин. Відповідно подаються ці висновки і в цьому виданні. Подати їх у кінці, після розгляду лемківських танців, не можна, не логічно, оскільки про остатні в них нічого не мовиться. І так мусить бути.

Текст праць Р. Гарасимчука приведено відповідно до сучасного правопису зі збереженням авторської стилістики, лексичних, морфологічних і синтаксичних особливостей. Залишаються і згадувані реверанси вбік благотворного впливу радянської влади і створеного нею щасливого життя на розвиток народного мистецтва, в тому числі й на процвітання хореографічної культури українців Карпат, а також часто штучно припасовані до авторського викладу посилання на різні матеріали совєтського казенного офіціозу та його ідеології. Ці курйози мають нагадувати сучасному читачеві про недавнє минуле, про безпрецедентне насильство тоталітарної системи над людиною, її духовністю, інтелектом.

Однак деякі такі надмірності, пасажі цитувань і покликів на праці класиків марксизму-ленінізму у вступі та в деяких інших місцях, що атрибутивно декларують дотримання дослідником "єдиноправильних" марксистських методологічних засад і, властиво, не мають якогось сутнісного зв'язку зі змістом праці, вважаємо за доцільне усунути з відповідним позначенням таких скорочень у тексті квадратними дужками [...].

Залишаємо без змін вживані в тексті назви населених пунктів й адміністративного поділу, які існували в той час, коли писалася праця, з відповідною ідентифікацією з їх пізнішими змінами та теперішнім станом у кінцевому покажчику (наприклад: Станіславська область – тепер Івано-Франківська; с. Жаб'є Косівського району Станіславської обл. – тепер смт. і районний центр Верховина Івано-Франківської обл.).

Виправлено помічені недогляди і неточності в посторінкових бібліографічних посиланнях. Вони подаються за сучасними правилами бібліографічного опису. Однак непоодинокі авторські поклики на джерела не вдалося встановити і належним чином ідентифікувати, вони або неточні, або змістово не збігаються з зазначеними бібліографічними позиціями. Тому, щоб не дезорієнтувати читача, ми вважали можливим усунути такі поклики.

Ілюстрації в тексті, таблиці і схеми та прикінцеві додатки до кожної частини вміщені так, як передбачав і подав їх автор.

Ще хочемо зазначити, що в першу частину праці (про гуцульські танці) упорядники цього видання вважали за доцільне ввести деякі змістово істотні



моменти тексту з польськомовної версії дослідження, опублікованої в 1939 р., які при опрацюванні в радянський час з різних причин були вилучені. Ці введення відповідно позначені і пояснені в примітках. У Відділі рукописів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського НАН України (Київ) зберігаються вельми цінні графічні ілюстрації до гуцульських танців Олени Кульчицької, виконані в 1940 р. технікою туш і перо (32 шт.). Вони були призначені для датованої тим же роком недрукованої статті Р. Гарасимчука "Гуцульські народні танці" (34 машинописні сторінки більшого формату). На жаль, цього матеріалу ми не мали змоги використати. Рукописи праці Р. Гарасимчука про народні танці, що депоновані в архіві Інституту народознавства, використовували непоодинокі науковці для своїх досліджень. На почертнутах з них цінні відомості посилається, зокрема, сучасний канадський український учений Андрій Нагачевський у цікавому змістовному дослідженні "Побутові танці канадських українців" (Київ: Родовід, 2001.— 188 с.). До них звертаються й деякі інші автори з, може, не завжди належним відображенням і документацією цих звертань. Отож, дане видання покликане об'єктивізувати дослідницьке фактологічне й інтерпретаційне багатство праць Р. Гарасимчука, до тепер обмежених архівними рамками, і ввести їх у широкий науковий обіг. Очевидно, що треба подбати і про наступні публікації інших праць зі спадщини вченого, зокрема монографій "Народне хореографічне мистецтво Львівської області України" (1959.— 131 с. машинопису) і "Народне хореографічне мистецтво Західного Поділля (Тернопільська область)" (1960.— 291 с. машинопису).

Праці Романа Гарасимчука – це винятково багате джерело достовірних, професійно зібраних і аналітично осмислених відомостей про народні танці та пов'язані з ними культурно-побутові реалії, багато з яких уже відійшло в минуле і не збереглося навіть у пам'яті місцевих старожилів. Сьогодні ці праці – важливе історичне джерело знань про українську етнокультурну танцювальну традицію. Водночас це винятково цінний практичний посібник для хореографів, етномузикологів і постановників народних танців і на основі їх досвіду – нових хореографічних композицій. Це унікальний і незамінний набуток української науки. Тому має бути приділена цим працям належна увага і заслужене пошанування.

**Степан Павлюк**  
**Роман Кирчів**

## ВСТУП

[...] Народні танці українців Карпат – важлива складова частина загальноукраїнської традиційної культури. Вони виявляють органічну пов'язаність з історією цього краю, його природою, господарсько-виробничим, домашнім і громадським побутом, звичаями, обрядами і віруваннями його людей.

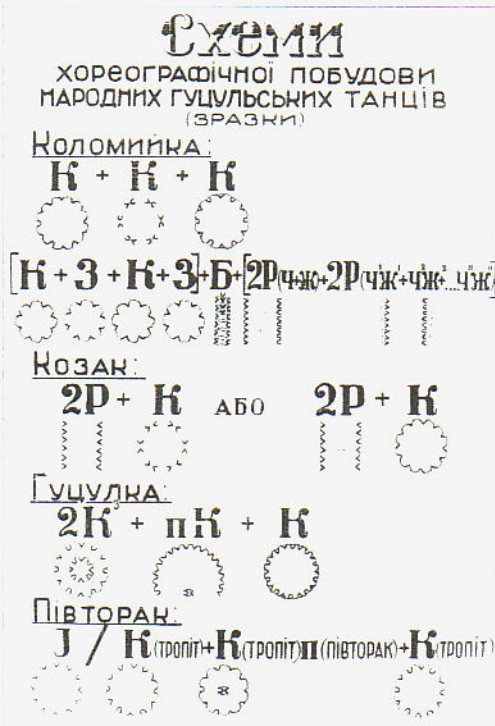
[...] Як одна з форм зв'язку між людьми танці допомагають розуміти настрої людей, їх почуття та ідеї, що виявляються з допомогою музики, ритмічних рухів, міміки, одягу, хореографічних образів. Вони творилися, розвивалися та вдосконалювалися протягом сторіч, зберігаючи основні свої особливості.

[...] Розвиваючись у залежності від суспільно-економічних, історичних і культурних умов, танці українців Карпат, зокрема їх основних етнографічних груп гуцулів, бойків і лемків зберігають свою основну будову (структурні одиниці, кроки, ритм, мелодії). Їх основні елементи формуються і вдосконалюються шляхом поступового нагромадження елементів нової якості та поступового відмирання віджилих елементів.

[...] Будова танцю як загальне поняття – це синтез окремих його частин. Щодо кількості складових частин, танці бувають менше або більше ускладнені. Загальна структура дуже старовинних танців більш суцільна, бо складові частини мають ідентичні музичні та хореографічні рухово-часові одиниці, вони – різновидні твори. Їх будова спирається на повторюванні тих самих складових частин ( $A + A + A + A$  і т.д.). З часом ця рівновидність змінюється, причому деякі частини вирачають свої давніші особливості й одержують елементи, які, в процесі розвитку, стають різними частинами танцю. Тут належать танці, які творяться через сполучення частин, що відрізняються між собою музичною та хореографічною структурною будовою. До них зараховуємо також танці, в яких деякі частини повторюються, причому велику роль відіграє тут симетрія. Ці будови танців мають складний вигляд. Однак буває, що в одному танці, в процесі розвитку, виявляються елементи і основної, і пізнішої будови. В першому випадку танець матиме досить просту будову, в другому – ускладнену. Часом складний танець ніби схиляється до різновидного, а часом будова, що є основою у розвитку даного танцю, знову виступає після певного періоду.

Далі постає питання, що ж таке складові частини танцювальної форми. Такими є і розміщення танцюристів у танці, і рухово-часові елементи. Від відповідного розміщення більшої або меншої кількості танцюристів у танці залежить складення певних фігур. Рухово-часові елементи, це танцювальні кроки, які залежать від рухів ніг, рук та інших частин тулуба. Кроки безпосередньо пов'язані з музикою. Метричні елементи ведуть до складення акцентованих і неакцентованих одиниць





Іл. 1 Схеми хореографічної побудови народних гуцульських танців

і інших частин корпусу та їх ритмічні вартості, причому беремо до уваги приготування кроку та повну ритмічно-рухову дію самого кроку<sup>1</sup>. Нас не задовольняє поділ<sup>2</sup>, наприклад, такту на 2/4 тільки на чотири восьмих ("раз і два і"), або на дві восьмих і чверть ("раз і два"), що має місце в записах танців ряду хореографів. Для представлення ще дрібніших рухів у кроці вживаємо ще менші ритмічні вартості (шістнадцяті), які відповідають ритмічним одиницям мелодії.

Хореографічну будову танцю зображуємо за допомогою умовних знаків (див. їх показчик), причому біля фігур вказуємо кроки, які в них виконуються. Всі фігури й частини танцю сполучені знаком додавання + (Іл. 1). Таке умовне зображення танцю знайомить нас з цілою його будовою та дає змогу взяти до уваги більшу кількість конетрукцій танців, аналізувати їх та вивчати загальні явища, характерні

у групи, які називаємо тактами. Внутрі такту мають ще значення ритмічні елементи, які вирішують довготу тривання окремих одиниць. Метрично-ритмічні критерії важливі не лише для танцювальних мелодій, але й для самих танцювальних кроків, бо кожен танцювальний крок має характерні метрично-ритмічні особливості. Як цілість, крок дорівнює в основному, одному тактові, але й тут є певні відхилення. Метрично-ритмічні ознаки кроків дуже важливі, бо, взяті разом, дають підставу для проведення поділу танців на групи.

У вивченні будови танців важливе значення має спосіб записування танців та окремих рухів танцюристів.

Під час вивчення гуцульських, бойківських та лемківських народних танців ми весь час користувалися відповідною системою їх запису. Описуючи детально танець, кроки, точно вказуємо на рухи ніг

<sup>1</sup> Narasymczuk R.-W. Tańce huculskie. – Lwów, 1939. – 303 s.

<sup>2</sup> Ткаченко Г. Народный танец. – Москва, 1954. – С. 5-12; Zoder R. Wie zeichnet man Volkstänze auf? // Zeitschrift des Vereins für volkskunde. – Berlin, 1911. – Jah. 21, heft. 1. – P. 382-388; Лисициан С. Запись движения (кинемография). – М.-Л.: Искусство, 1940. – 427 с.; Українські народні танці / Упоряд. А.І. Гуменюк. – К.: Вид-во АН УРСР, 1962. – 360 с.; В записах кроків у танцях згаданих хореографів зустрічаємось з такими явищами: а) два рухи ноги представлені як один; б) не всюди зазначається останній рух ноги, який підготовляє виконання описуваного кроку.

для танців. Опис танцю за допомогою умовних знаків має і практичне значення: він служить для вивчення, постановки та відтворення танцю за записом.

Наше завдання – дати систематичний, у вигляді монографії, огляд народного хореографічного мистецтва українців Карпат, виявити хореографічні й музичні ознаки кожного танцю, елементи його будови (кроки, фігури, основні метрично-ритмічні вартості), представити їх основу, зміст, форму, специфіку та їх суспільну роль у давніший і теперішній час.

З уваги на особливості українських танців, які мають за основні коломийкову й козачкову будови визначаємо танці коломийкові, козачкові, коломийково-козачкові та іншої структури.

Матеріали, за якими вивчалось народне хореографічне мистецтво гуцулів, бойків та лемків мають загальний і спеціальний характер. В основу роботи лягли спеціальні фундаментальні, оригінальні та живі матеріали, зібрані нами в 1930–1961 рр. під час забав, весіль та прилюдних виступів на місцях. Це описи танців, усні відомості, танцювальні мелодії, записані за допомогою магнітофону та по слуху від окремих музикантів та оркестрів народних інструментів, фотознімки, виготовлені фільмовим (довгометражним) і звичайним фотоапаратами.

Окремі хореографічні, музичні та інші матеріали стали основою для написання монографії “Гуцульські танці”, надрукованої у 1939 р. польською мовою<sup>3</sup>. Її результати були поповнені та використані для відносної частини монографії.

Крім того, використано також ряд праць, в яких обговорюються різні питання, що мають пряме або посереднє відношення до особливостей танцю, а зокрема – народного.

На особливості українських танців на початку XIX ст. звернув увагу А. Левшин в праці “Письма из Малороссии”<sup>4</sup>.

Корисним для дослідження східнослов'янських танців є історичний нарис Володимира Міхневича “Пляски на Руси в хороводе, на балу и балете”, де автор, крім відомостей про давні народні танці, поділяє думки деяких буржуазних дослідників, які неправильно вважали народне хореографічне мистецтво “безмистецькою народною творчістю”<sup>5</sup>.

Загальні відомості про народні танці зустрічаються в роботі Карла Блазиса<sup>6</sup>, де автор правильно вказує на важливе значення ритмічних елементів в будові танцю, але не приділяє належної уваги змістові народного танцю. В своїй “Истории танцев” С. Н. Худеков, відмічаючи особливості народного танцю, замало уваги

<sup>3</sup> Narasymczuk R.-W. Tańce huculskie. – Lwów, 1939. – 303 s.

<sup>4</sup> Левшин А. Письма из Малороссии. – Харьков, 1816. – С.76; Синицкий Л.Д. Малороссия по рассказам путешественников конца прошлого и начала нынешнего столетия // Киевская Старина. – 1892. – Т. XXXVI. – С. 231.

<sup>5</sup> Михневич В. Исторические этюды русской жизни: Пляски на Руси в хороводе, на балу и в балете. – СПб., 1882. – Т. II. – С. 210, 246.

<sup>6</sup> Блазис К. Танцы вообще, балетные знаменитости и национальные танцы. – М., 1864 – С. 3.



приділяє російським та українським народним танцям<sup>7</sup>. Клемент Дерц у роботі “Збірка відомостей про польські танці” згадує і про деякі особливості манери виконання гуцульських танців<sup>8</sup>. Те саме підкреслює письменник Северин Гоцинський. У своєму Довіднику по танцю Віктор Юнк подає неправдиву відомість, що танець “коломийка” має на початку “думку” як вступ. Певне нерозуміння виявляють погляди автора про танець “козачок”<sup>9</sup>.

У вивченні музичної будови танців, а головне ритміки танцювальних мелодій, важливе значення має робота Ю. И. Мельгунова “Элементарный учебник музыкальной ритмики”, в якій автор правильно розглядає теоретичні питання з музики та з належною увагою відноситься до танців, зв’язаних з народними мелодіями<sup>10</sup>. Тут треба згадати про роботи Карла Бюхера “Четыре очерка из области народного хозяйства”<sup>11</sup>, та “Работа и ритм”<sup>12</sup>, у яких автор спочатку заперечив, а потім підтвердив, що танець свідоме наслідування певних робочих процесів за допомогою мімічних представлень та що робота обов’язково повинна була попереджувати танець.

Іван Франко в роботі “До історії коломиїкового розміру”<sup>13</sup> вказує на будову та давність коломиїкового та козачкового ритмів, а також дає нові дані для повнішого розв’язання питання про коломиїково-козачкові танці на Гуцульщині. Класик української музики М. В. Лисенко в окремому збірнику народних хороводів “Молодоці” описує українські хороводи<sup>14</sup>. Він перший започаткував дослідження хореографічного мистецтва на Україні. Питання про потребу дослідження українських народних танців, вивчення їх музики було підняте дослідником української народної музики К. В. Квіткою<sup>15</sup>, який ставить вимогу поглиблювати теоретичне дослідження танців, більше збирати матеріалів на місцях. У своїй статті “Вступні уваги до музично-етнографічних студій”, Квітка звертає увагу, що “окрема мелодія, хоч би яка вона була коротка, може не належати цілком до однієї епохи чи одного стилю, а складатися з елементів, властивих різним епохам і стилям”.

Важливе значення у виявленні музичної будови народних мелодій має робота С. Людкевича “Галицько-руські народні мелодії”<sup>16</sup>, де в передмові та в поясненнях

<sup>7</sup> Худеков С. Н. История танцев. – СПб, 1913-1917. – Т. I-IV.

<sup>8</sup> Derc K. Zbiór wiadomości o tańcach polskich. – W-wa, 1932. – S. 47-48.

<sup>9</sup> Juńk V. Handbuch des Tanzes. – Stuttgart, 1930. – S. 125, 170.

<sup>10</sup> Мельгунов Ю.И. Элементарный учебник музыкальной ритмики // Труды муз. этнограф. Комиссии. – М., 1907. – Т. 3. – Вып. 1.

<sup>11</sup> Бюхер К. Четыре очерка из области народного хозяйства: Статьи из книги “Пронесение народного хозяйства”. – СПб, 1898. – С. 92-94.

<sup>12</sup> Бюхер К. Работа и ритм. – СПб, 1899. – С. 69.

<sup>13</sup> Франко І. До історії коломиїкового розміру // Україна. – 1914. – Кн. 1. – С. 91-98.

<sup>14</sup> Лисенко М. Молодоці: Збірник танків та веснянок. – К., 1875.

<sup>15</sup> Квітка К. Музыкальная этнография на Украине в послереволюционные годы // Этнография. – М., 1926. – № 1-2. – С. 220; Квітка К. Потребность в справе дослідження народної музики на Україні // Музыка: Місячник музичної культури. – 1925. – № 2. – С. 67-73; № 3. – С. 115-120.

<sup>16</sup> Людкевич С. Галицько-руські народні мелодії // Етнографічний збірник НТШ. – Львів, 1906. – Т. 21, ч. 1. – 187 с.; 1908. – Т. 22, ч. 2. – 382 с.



автор дає багато цінних відомостей про пісні та їх специфіку, розвиток їх мелодики та ритміки, яку автор вважає важливим елементом, спільним для тексту й мелодії.

Виявлені автором новіші танцювальні мелодії із західних районів Гуцульщини домагають нам представити розвиток ритмічної будови танцювальних мелодій східних районів Карпат.

Для вивчення ритміки українських народних танцювальних мелодій цінними є роботи Ф. Колесси: "Ритміка українських народних пісень" та "Українська народна пісня на переломі XVII–XVIII віків", у яких автор вказує на побутування в XV–XVI ст. двох основних танцювальних будов – коломийкові і козачкові, а також робота "Народні пісні Галицької Лемківщини", в якій автор подає велику кількість народних мелодій і текстів пісень та виявляє їх специфіку<sup>17</sup>. Цінний матеріал про будову народних пісень знаходимо у вступній статті Ф. Колесси до виданої під редакцією С. Людкевича роботи "Мелодії українських народних пісень з Поділля і Холмщини"<sup>18</sup>.

Музичні матеріали, зібрані та поміщені Ф. М. Колесою у творі В. Шухевича "Гуцульщина", послужили для вивчення основних гуцульських танців ("коломийка", "гуцулка", "козак", "аркан"). Не досить критичним було ставлення автора до виявлених музикантами творів та їх назв і це привело до того, що в ряді мелодій зустрічаються неправильні побудови<sup>19</sup>.

Вивчення народних танців та їх розвитку вимагає критичного підходу до першоджерела. В роботі критично використані деякі мелодії в збірниках П. Бажанського "Русько-народні галицькі мелодії"<sup>20</sup>. Ми погоджуємося з правильними зауваженнями С. Людкевича щодо цілого ряду недоліків у цих мелодіях, заснованих на невідповідному способі їх подачі без тактових знаків та неправильного виявлення їх ритмічної будови, хоча деякі з мелодій записали кваліфіковані збирачі (М. Вербицький, Із. Воробкевич і ін.)<sup>21</sup>.

М. Щепанська в роботі "З музичного фольклору XVII ст.", вказуючи на деякі мелодії танців з "лютневих" табулатур Дусяцького і Гданської, виявила важливі матеріали про українські танці XVII ст., що допомогло нам вивчати генезис танців<sup>22</sup>.

<sup>17</sup> Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. – Львів, 1907. – 254 с.; Колесса Ф. Українська народна пісня на переломі XVII–XVIII віків (Присвячено пам'яті Михайла Максимовича) // Україна. – К., 1928. – Кн. 2. – С. 47–82; Колесса Ф. Народні пісні з Галицької Лемківщини: Тексти й мелодії // Етнографічний збірник НТШ. – Львів, 1929. – Т. 39–40. – 469 с.

<sup>18</sup> Колесса Ф. Про музичну форму українських народних пісень з Поділля, Холмщини й Підляся // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1916. – Т. 16. – С. III–X.

<sup>19</sup> Див. Шухевич В. Гуцульщина // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1902. – Т. V. – С. 120. – № 54, 55; С. 122. – № 67, 68; С. 142. – № 203; С. 150. – № 255.

<sup>20</sup> Бажанський П. Русько-народні галицькі мелодії. – Львів; Жовква, 1905–1912. – Сотня. I–X.

<sup>21</sup> Там само. – Сотня. I. – С. 10. – № 59; С. 15. – № 93; Сотня. II. – С. 8. – № 155; С. 14. – № 193; Сотня. III. – С. 14. – № 294; Сотня. V. – С. 14. – № 498; Сотня. VII. – С. 14. – № 694; Сотня. IX. – С. 14. – № 894.

<sup>22</sup> Szczepańska M. Z folkloru muzycznego w XVII w. // Kwartalnik muzyczny (W-wa). – 1933. – № 17–18. – S. 18–34.



Певне значення для вивчення народної хореографії мають надруковані в журналах та окремо роботи і статті Мойсєєва, а саме: “Народные танцы”, “Tänze der Völker der Sovietunion”, “Вінок дружби”, “Танец – зеркало нравов”, “Поговорим о танце”, “Народные танцы – основа солдатской и матроской пляски”, “Танцы славянских народов”, “Балет и действительность”, у яких автор не лише описує народні танці, а й подає одночасно важливі дані про народні танці.

З радянських досліджень народної хореографії у 1947 р. з'явилася робота Е. Л. Гварамадзе “К вопросу о происхождении и морфологии грузинского танца”<sup>23</sup>. В цьому нарисі автор розглядає в історичному аспекті грузинські танці, причому старається відтворити їх зміст і форму. Автор правильно ставить до основних питань, але не бере до уваги достатньої кількості танців, які побутують серед грузинського народу.

В дисертації “Танцювальна музика українського народу” А. І. Гуменюк<sup>24</sup> старається подати характеристику українських танцювальних мелодій та їх виконання на окремих інструментах на основі виявленого різними збирачами та дослідниками матеріалу. Нерівномірне, досить поверхове вивчення танців не дало змоги авторові виявити специфіку української народної танцювальної музики. Викликає сумнів неповний аналіз мелодики, ритму й тональності цих мелодій, а також те, що автор не поставився належно до використання першоджерел.

В 1962 р. вийшла друком робота “Українські народні танці”, яка має радше компілятивний, популярний характер, причому в ній окремі положення та дані спираються на невірній основі<sup>25</sup>.

Заслуговує уваги робота Лисиціан С., що відноситься до питань вірменського хореографічного мистецтва, в якій автор з увагою ставить також до питань використання народних танців у вірменському балеті<sup>26</sup>.

Новою роботою з народної хореографії болгарів є “Болгарська хореографія” Стояна Джуджева, надрукована після Великої Вітчизняної війни. Всебічне обговорення питань про народний танець у Болгарії, а також виявлення цих танців є важливим вкладом у болгарську науку. Автор не висвітлює специфіку танців за окремими районами (хореографічна будова), не виявляє метрично-ритмічної будови їх кроків. Не виправданою є також генералізація ритмічної будови в тактах мелодії танцю та побудова танців за такими схемами.

В 1954 р. була видана робота Т. Ткаченко “Народний танець”. Автор виявляє найбільш характерні приклади народних танців народів усіх 15-ти республік СРСР. Висвітлення українських народних танців “гопак” і “метелиця”, які за своєю

<sup>23</sup> Гварамадзе Е.Л. К вопросу о происхождении и морфологии грузинского танца. Дисс... – Тбилиси, 1947.

<sup>24</sup> Гуменюк А.И. Танцювальна музика українського народу: Дис. ... канд. мистецтвознавства / АН УРСР, ІМФЕ. – К, 1953.

<sup>25</sup> Українські народні танці... – 360 с.

<sup>26</sup> Лисиціан С. Запись движения (кинетография)... – С. 11-14.

будовою належать до однієї групи танців, не дає належного уявлення про українські танці. Автору треба було замінити танець “метелицю” танцем “коломийка”, що характеризує будову українських танців, властиву для західних областей УРСР.

Інші спеціальні джерела, які використано під час написання нашої роботи ділимо на три групи, де подані: а) самі назви, танців; б) деякі описи окремих танців; в) образотворчі матеріали (іконопис, рисунки на кахлях, гравюра та рисунки професіоналів і народних художників), у яких показані танці.

Назви гуцульських танців зустрічаються в енциклопедіях, словниках і довідниках. Найбільше є джерельних відомостей про гуцульські танці у вигляді поверхових, дуже скупих описів. З них найдавнішу згадку про гуцульський танець маємо з XVI ст. в праці польського письменника Севастьяна Кльоновича – “Роксолянія”<sup>27</sup>. С. Кльонович описав якраз танець гуцулів, що й підтверджено в роботах М. Й. Білика<sup>28</sup> й В. Барвінського<sup>29</sup>.

Короткий опис гуцульського танцю кінця XVIII ст. подав професор Львівського університету Балтазар Гакке в роботі “Новіші фізико-політичні подорожі Гаккета в рр. 1791–1792 і 1793 по Дакійських і Сарматських або північних Карпатах”<sup>30</sup>. В описі виявлено танець “коломийку”, яку автор порівнює з південно-слов’янським танцем “коло”. Важливе значення для дослідження танців має, поміщений в роботі рисунок гуцульського танцю, виконаний Гаккетом.

Деякі гуцульські танці з першої половини XIX ст. представив Д. І. Вагилевич у своїй роботі “Гуцули – жителі східних Карпатських гір”<sup>31</sup>. Такі ж описи танців дали К. В. Вуйцицький<sup>32</sup>, Лука Голембйовський<sup>33</sup>, К. Бродзіньський<sup>34</sup>, Я. Головацький<sup>35</sup>.

Описи гуцульських танців зустрічаємо частіше в роботах з другої половини XIX ст. Вартісні дані про буковинські танці гуцулів дав письменник Ю. Федь-

<sup>27</sup> Klonowicz S. Roxolania Sebastiani Sulmyrcensis Acerni Civis Lublinensis. – Kraków, A.D. MDLXXXIII.

<sup>28</sup> Білик М.Й. “Роксолянія” С.Ф. Кльоновича (дисертація). – С. 74.

<sup>29</sup> Барвінський Б. Д-р. Юліян Целевич (23.III.1843-24.XII.1892) його наукова діяльність на полі української історіографії і етнографії в світлі давніших та новіших дослідів. – Львів, 1927. – С. 262-263.

<sup>30</sup> Hacquet’s neueste physikalisch-politische Reisen in den Jahren 1791.92. und 93 durch die Dacischen und Sarmatischen oder Nördlichen Karpathen. – Nürnberg, 1794. – Т. III.

<sup>31</sup> Wahylewicz D.J. Huculowé, obywatelé východnjho pohorj Karpatského // Časopis Českého Museum. – Praga, 1839. – R. XIII. – S. 45-46.

<sup>32</sup> Wójcicki K.W. Zarysy domowe. – W-wa, 1842. – Т. III. – S. 270.; K.W.W. (Wójcicki) Nadgracie. Wyjątek z opisu Pokucia // Muzeum domowe. – W-wa, 1835. – Z.45. – S. 359; Wójcicki K.W. Piesni ludu Bialo-Chrobatów, Mazurów i Rusi znad Bugu. – W-wa, 1836. – Т. II. – S. 117.; Wójcicki K.W. Stare gawędy i obrazy. – W-wa, 1840. – Т. II. – S. 121.

<sup>33</sup> Gołębiowski Ł. Gry i zabawy różnych stanów. – W-wa, 1831. – S. 304-332; Gołębiowski Ł. Lud polski, jego zwyczaje, zabobony. – W-wa, 1830. – Т. I-II. – S. 235.

<sup>34</sup> Brodziński K. Wyjątek z pisma o tańcach // Melitele. – W-wa, 1829. – Т. I. – S. 85-101.

<sup>35</sup> J.F.H. (Hołowacki) Cesta po Halické a Uherské Rusi: Sdelena v listech od J.F.H. ku příteli do L. Časopis Českého Museum. – Praga, 1841. – R. 15. – S. 423.



кович<sup>36</sup>. Деякі матеріали про гуцульські танці зустрічаємо в роботах В. М. Козарищука, Л. В. Купчанка, А. Лончевського, Р. Темплс, С. Витвицького, А. Вайгля, К. Кайндля, В. Манастирського, І. Огоновського, Сахер-Масоха, Де Воллана, І. Воробкевича, Й. Коженювського, В. Завадського, А. Молкова. Велику користь для дослідження народних танців та їх мелодій дає робота О. Кольберга "Покуття", в якій, крім мелодій пісень до танців, подаються ще й описи танців. Подані автором матеріали з Гуцульщини не є точно означені, описи танців загальні, в деяких мелодіях неточні записи. Але цінність матеріалів про хореографічне мистецтво в цій роботі в тому, що вони відображають загальні риси цього мистецтва на означеній території, складовою частиною якої є Гуцульщина. Зібрані Кольбергом матеріали, а також відомості про танці, які подають К. Мрочко<sup>37</sup> і Й. Шнайдер<sup>38</sup>, є корисні для вивчення основ гуцульських танців.

Важливе значення для вивчення народних танців гуцулів має робота з поч. ХХ ст. Володимира Шухевича "Гуцульщина"<sup>39</sup>, де автор подав деякі описи та мелодії танців. Автор не вивчив і не виявив будови основних танців "гуцулка" і "коломийка", хоча подає окремо їх мелодії, які зібрав Ф. Колесса. В роботах інших авторів першої половини ХХ ст. (до 1939 р.), а саме: М. М. Коцюбинського, М. Машковського, Ст. Вінченза, Г. Цбіндена зустрічаємо літературно опрацьовані описи деяких гуцульських танців, які являються для нас допоміжним матеріалом.

Відомості про гуцульські танці в перерахованих вище роботах представляють для нас цінний матеріал. При всіх своїх недоліках щодо методики, неточності окремих даних про хореографічну будову, вони не втратили свого значення і тепер.

Допоміжними джерелами для вивчення народних танців гуцулів є образотворчі матеріали, з яких найдавнішим рисунком, який представляє танець гуцулів, є рисунок виконаний Балтазаром Гакке наприкінці ХVIII ст.<sup>40</sup> (Іл. 2).

На рисунку виявлено танець "коломийка" з елементами будови: коло складене з окремих пар танцюристів, кроки "тропіт", "гайдук", "коломийковий", "переплитуха", а також характерне для гуцульських танців ХVII ст. підкидання вгору топіrcів.

Гуцульські народні танці відображені на кахлях наприкінці першої та в другій половині ХІХ ст. гончарем Олексою Бахматюком (кроки "гайдук", "крутитися", "тропіт" і "низький тропачок"). Гончар Йосиф Барановський нарисував на кахлі опришка, що танцює крок "високий тропіт". У гончара Петра Кошака з Пісти-

<sup>36</sup> Федькович О.Ю. Так вам треба! // Федькович О.Ю.: Писання – Львів, 1906. – Т. III, ч. Іа.: Драма. – С. 27.

<sup>37</sup> Mroczko K. Śniatyńszczyzna // Przewodnik naukowy i literacki. – Lwów, 1897. – Т. XXV. – S. 487-490.

<sup>38</sup> Schnaider J. Lud peczenizyński: Szkic etnograficzny // Lud. – Lwów, 1906. – Т. XII. – S. 306-308.

<sup>39</sup> Шухевич В. Гуцульщина // Матеріали до українсько-руської етнології. – Львів, 1899. – Т. II; 1901. – Т. IV; 1902. – Т. V; 1904. – Т. VII.

<sup>40</sup> Див. рис. 5.



Іл. 2 Гуцульський танець “коломийка” (XVIII ст.)

ня показані гуцули, які танцюють кроки: “коломийковий”, “гайдук”, “підківка”, “високий тропіт” (Іл. 3, 4). Гончар Гриць Цвілик також помістив на декоративній тарілці пару танцюристів, які танцюють крок “низький тропачок”. Матеріалами є також картини художників, у яких представлені гуцульські танці “коломийка”, “гуцулка”, “чабан”, “аркан”, “гайдук”, “жучок”. Це роботи художників: Ю. Зубера, К. С. Вольського, Р. Петрака.

З допоміжних джерел використано в роботі також образотворчі матеріали іконопису XVI, XVII, XVIII ст.

Допоміжним матеріалом для вивчення бойківських танців були для нас окремі дані в роботах І. Колесси<sup>41</sup>, М. Томашевської<sup>42</sup>, З. Стшетельської-Грінбергової<sup>43</sup>, А. Кучери<sup>44</sup>, О. Кольберга<sup>45</sup>, а з образотворчого мистецтва – малюнок з XVIII ст., в якому показаний бойківський танець.

<sup>41</sup> Колесса І. Галицько-руські народні пісні з мелодіями // Етнографічний збірник НТШ. – Львів, 1902. – Т. XI. – 303 с.

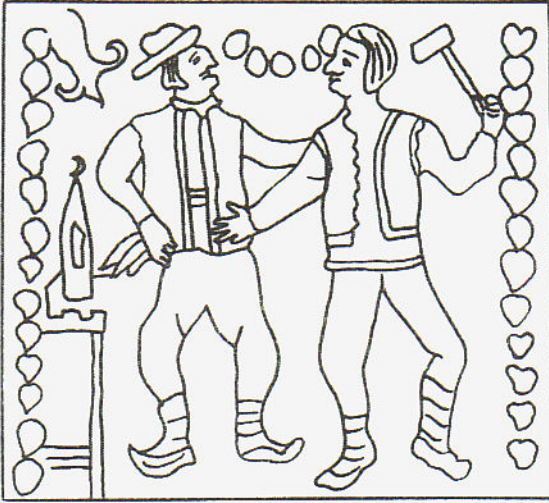
<sup>42</sup> Tomaszewska M. Obrzędy weselne ludu ruskiego we wsi Winnikach powiatu. Drohobyckiego. Zbiór wiadomości do Antropologii Krajowej. – Kraków, 1888. – Т. XII. – S. 60-102.

<sup>43</sup> Strzetelska-Grynbergowa Z. Staromiejskie: Ziemia i ludność. – Lwów, 1899. – S. 481.

<sup>44</sup> Kuczera A. Samborszczyzna. – Lwów, 1935. – Т. I, II.

<sup>45</sup> Kolberg O. Przemyście. – Kraków, 1891. – S. 193-198.





Іл. 3 Крок "гайдук".  
Рисунок на кахлі П.Кошака



Іл. 4 Крок "високий тропіт".  
Рисунок на кахлі П.Кошака

Наша робота складається з двох основних частин. У першій обговорюються гуцульські танці, а в другій – бойківські. Окремі розділи в тих частинах побудовані за одним принципом. Спочатку показані коломийкові – давні та нові танці, а потім – давні та новіші козачкові танці. Далі виявлені коломийково-козачкові танці. В окремому розділі показані танці, що мають іншу будову, ніж виявлена основна будова танців. Кожну частину закінчує розділ, у якому обговорюється питання форми, змісту та стилю танців. Крім рисунків окремо виявлені мелодії танців.

Народне хореографічне мистецтво гуцулів розглядається в шести розділах.

В першому розділі "Коломийкові танці" обговорюється метрично-ритмічна будова коломийок та виявляються старовинні коломийкові танці: "коло", "рівна", "висока", "трісунка", "півторак" і "коломийка", а з новіших – "гребінець", "зірниця", "корито", "машинерія", "купка" та "верховина". З сюжетних танців представлені – "кочерга", "стільчик", "подушковий", "парубоцькі жарти", "цв'ячок", "піп" і "гуцулка на царинці" та "трембіта". Далі показані танці, які відображають виробничі процеси, а саме: "чабан", "пастишок", "пастихи", "косар" і "лісоруби".

В другому розділі "Козачкові танці" розглядаються спочатку метрично-ритмічні особливості козачкових танців. Потім приділяється увага старовинним козачковим танцям: "козак", "гайдук", "тропак", "кругляк", "чумак", "джурило", "голуб", "дідова" та "метелиця". З новіших козачкових танців виявлені: "козачок", "тропачок", "гопак", "гусак" "дубельтівка", а з сюжетних танців – "Катерина", "гречаники", "їхав козак за Дунай", "три калинки", "Галина", "дівоче щастя", "червона квітка", "зустріч на царинці", "джигун", "суходольський", "молодіжний", "голяр".

В третьому розділі представлені коломийково-козачкові танці. І тут спочатку виявлений старовинний танець "гуцулка", а потім новіші танці: "бабинська", "бі-

„лоберезка“, „яворівка“, „березунка“, „ворохтянка“, „підпогаринка“, „вербівка“, „шешорка“, „лючинка“, „голубка“, „микуличинка“, „голубочка“, „банянка“, „крученинка“, „Маруся“, „аншинка“, „уторопка“, „яблунівка“, „путилянка“, „буковинка“, „шипітка“, „ясінська“, „трибушанка“. З сюжетних коломийково-козачкових танців показані „опришки“, „урожайна“ та „розквітають в нас колгоспи“.

В четвертому розділі „Танці іншої структури“ обговорюються танці новорічного циклу: „пляс I“ і „пляс II“, а також хороводи: „жучок“, „вербова дощечка“, „кривий танець“, „огірочки“, „воротар“ і „підкарпатські коломийки“ та „веснянка“, похідний танець „решето“ та балансовидні танці „аркан“, „сербин“ та „горіховий лист“.

В п'ятому розділі виявлені „Кроки гуцульських танців“, а в шостому розділі – „Особливості гуцульських танців“.

Народне хореографічне мистецтво бойків розглядається в шести розділах.

В першому розділі приділяється увага старовинним коломийковим танцям: „коломийка“, „вививанець“, „студенка“, „тополя“, „сторцак“, „журило“ та танець виробничого характеру – „чабан“. З новіших коломийкових танців виявлені: „уж“, „зізла“, „Феся“, „бойківчанка“ та „верховина“.

В другому розділі обговорюються „Козачкові танці“, а з них старовинні: „козак“, „шипилькозак“, „журавель“, „чіпак“, „четвертак“, „великий танець“, а також новіші – „козачок“, „гопак“, „бойко“, „Микита“, „леманський танець“, „гуняк“, „живаний“, „козак-єврей“, „Катерина“.

В третьому розділі показано старовинний коломийково-козачковий танець „гуцулка“.

В четвертому розділі представлені танці: „за гори“, „помпадур“, „аркан“ та „сусідка“.

В п'ятому розділі показані „Кроки бойківських танців“.

В шостому розділі виявлені „Особливості бойківських танців“. Третьою складовою частиною роботи „Українське народне хореографічне мистецтво“ є танцювальні мелодії гуцульських та бойківських танців. Вони подані в такому ж порядку, як танці в тексті.

У висновках зведено дані про танці та обговорено окремі, зв'язані з ними, питання.

Далі подано умовні знаки та скорочення, короткі пояснення до мелодій гуцульських та бойківських танців, список танців, та зміст.

Робота ілюструється фотознімками та рисунками танців, схемами танцювальних фігур і музичними прикладами.