



Віктор ДАВИДЮК

ІСТОРІЯ «ПОХОДИ» В ЛІТЕРАТУРІ ТА ФОЛЬКЛОРІ

Аналізується процес трансформації новітнього явища вокально-хореографічної творчості — «походи», яке простежується в українській культурі від початку ХХ ст. За одними припущеннями воно належить до весняного календарного фольклору, за іншими — до весільної хореографії. Автор вважає, що фольклористи власне зафіксували процес його творення, через що воно й не знайшло своєї жанрової ніші. Водночас численні пісні-пританцівки, що співалися під час танцю, а також його опис в оповіданні Лесі Українки «Одинак» дає можливість встановити основні етапи його еволюції та трансформації. В цьому й виявляється його нетривала, але доволі експресивна історія.

Ключові слова: фольклор, веснянки, танець, Леся Українка, «краков'як», «карапет».

«Похода» — це назва танцю. З нею він зафіксований лише в кількох селах на Західному Поліссі. Є в цьому краї і ще одна схожа назва — «пóходи» або ж по-місцевому — «пóхуди». Так називають пісні, які виконувались до танцю. Це явище з розряду локальних, тому не знайшло широкого висвітлення в спеціальній літературі. На разі існує тільки дві публікації на цю тему. Це збірник «Народні танці Волині і Волинського Полісся у записках Миколи Полятикіна» [1] і стаття Олекси Ошуркевича «Пісенні походи зі Скулина» [2]. Особливість обох праць в тому, що одна стосується винятково опису хореографії, інша — пісенного фольклору, але з деякими спробами аналізу. Питання походження танцю та його еволюції в практичну площину не ставилось. А це, здається, якраз і становить найбільший інтерес для дослідника.

Уперше про «пóхуди» я почув ще на початках своєї фольклористичної діяльності — 1989 р. у Скулині, майже поряд із відомим із творчості Лесі Українки озером Нечімля, яке в літературній інтерпретації стало Нечимним. Місцеві старожили згадували, що за Польщі молодь збиралась на пагорбі в лісі і водила «пóхуди». Співали. Що саме? «Всякі пісні співали», — була їхня відповідь. І все ж окремі тексти, які виринали з пам'яті, нагадували ті, які на Поліссі, поближче до Західного Бугу, називають «піснями до скоку». За описами попарної ходьби, яка при цьому відбувалась, я собі визначив, що то, певно, були якісь весняні хороводи польського походження. Та оскільки жодних підтверджуючих текстів під час цієї мандрівки записано не було, про цей свій здогад я згадував хіба принагідно, ділячись сумнівами з лугькими колегами, які мали можливість бувати в Скулині чи спілкуватись зі скулинцями під час різних фольклорних фестивалів. Мене, на жаль, до Скулина більше жодна okazія не навітала.

Коломийковий (8+6) або ж козачковий (6+6) склад тих поодиноких текстів звичний для танечних пісень цієї місцевості. І тільки назва з наголосом на першому складі та у замість о в ненаголошеному за всіма ознаками була польською, хоч у прибузьких говірках у на місці о також не рідкість. Однак наголошений перший склад у звичному українському слові свідчив, якщо не про польське походження, то принаймні про явний польський вплив. Здогад, що то, мабуть, «по-польську» підтверджували й мої співрозмовники. Таких, чия молодість припала на царські (як тут називають — «миколаївські») часи, і хто міг реально пам'ятати, чи ходили «пóхуди» ще

до Польщі, знайти в цьому селі не вдалось. Чомусь ніхто не запевнив, що це «ще баби наші співали». А в інших селах Західного Полісся ця назва не траплялася. Повірити в унікальність цього явища, в те, що воно було лише в одному селі, теж важко, адже, фактично, нічого унікального в ньому не було.

В усіх текстах пісень згадується про весняні види робіт та розваг, а також про плани на одруження. Цим вони уподібнювались до веснянок, різновидів яких так багато на Західному Поліссі. Тільки ж мелодії та складоритми інші, ніж у веснянок. Переважає будова вірша (8+8). Іноді трапляється (8+6):

*На вулиці скрипка ящеть,
Мине мате в куток тащеть:
— Сиде, доню, у куточку,
Праде собі на сорочку.*

*— Де ве дивке зимувале,
Що мні штанив ни наткале?
— Я напрела два клубочке,
Й уснувала дві губочке,
Тай ни було чем дуткате,
Давай валом затігате [3, с. 38].*

*Ой не ходи коло гаю,
Не топчи розмаю.
Ой чого ж ти не женишся,
Маринин бугаю?¹*

Усі наведені тексти записано там, де про «пóхуди» нічого й не чули. Крім веснянок їх могли ще називати «царинними піснями» або ж «царівнами». Однак у тих чи інших проявах саме явище вже існувало. Цілковитим припустимо, що поки-що тільки на стадії формування.

Одну з власноруч записаних у Скулині пісень Олекса Ошуркевич впізнає в оповіданні Лесі Українки «Одинак». Важливість цієї інформації в тому, що письменниця описує манеру виконання цих пісень ще до входження цих земель до Польщі². В оповіданні ці тексти подаються як доповнення до танцю:

¹ Аналогічні ойконіми Ковле, Ворокомле, Хотимле, Копилле балтського походження. Нинішнє місто Ковель навіть магдебурзьке право отримало під старою назвою Ковле. Урочище Нечимля існує також біля с. Троянівка Маневецького району Волинської області. Значення — «трясовина».

² Зап. у с. Прилісному Маневецького району Волинської області. Респондентка Ганна Романик, 1914 р. н. називає таку пісню весняною.

«Відтанцювавши «крутяха» з дівками, хлопці почали самі без дівок «коло гаю походжаю»: тихо, повагом проходжувались вони по двоє, похитуючись в лад пісні, і співали:

*Коло гаю походжаю, в гаю не буваю,
А я свою дівчиночку по голосу знаю.*

Дівчата стояли, дивилися, інші пересміхувались, інші стояли смутні. Були й такі, що самі зачіпали хлопців жартами та приспівували їм:

*Погоріли болота, zostалися купи,
Женітеся, парубойки, аби не рекрути.*

Ця пісня не сподобалась парубкам, вони покинули «походжати» і почали брати дівок до «крутяха» [5, с. 105—125].

Як бачимо, структура танцю передбачала участь у ньому хору, який виконував роль супроводу, щоб не відволікати парубків від їхнього основного заняття, оскільки сам танець, вочевидь, вимагав від хлопців серйозності та зосередженості. Такий сценарій виконання можна вбачати в іншому тексті:

*Танцювало два Гандрухи,
Один слипий, другий глухий.*

І тут знову скидається на те, що текст перероблено з польського (*jeden ślepy, drugi głuchy*) або ж створено під впливом польської мовної традиції: наголоси в словах і тут не на місці. Окрім усього сам текст пісні чітко документує, що це був чоловічий парний танець — його танцювало два Гандрухи.

Схоже, що в той час, коли його спостерігала Леся Українка, танець ще не мав назви, тому що інший названо конкретно — «крутях».

У понад двох із половиною тисячах танечних приспівок, записаних на Західному Поліссі, які я спеціально переглянув при підготовці цієї статті, ніде, крім Скулина, про «пóхуди» не згадується. Однак Микола Полятикін описує танець зі схожою назвою. Та його «похода» збірник: хореографічний малюнок записано в селі Залухові Ратнівського та в Невірі Любешівського районів, а приспівки до танцю — начебто в сусідньому з Невіром селі Велика Глуша. На час роботи над збірником, який мені довелося рецензувати, достеменно пригадати місця запису приспівок автор не міг. Танець було записано та поставлено на сцені ще 1979 р., а збірник готувався до друку аж через 25 років.

Не факт, що танець, як і приспівки, могли виконуватися й окремо. Зрештою, так танцюється більша частина танців. Канону цього явища як танцю з приспівками принаймні на Західному Поліссі на момент його фіксації фольклористами не було. Тим-то якщо в Скулині «пóхуди» водили як веснянки, то в Невірі та Залухові «похода» — це весільний танець з жартівливими приспівками. «Найчастіше його танцюють після того, як поділять коровай у молодого». Принаймні так описує це явище Микола Полятикін [1, с. 102].

Танець, схожий за манерою виконання до того, який описала Леся Українка, я спостерігав 1993 р. у с. Ворокомлі Камінь-Каширського району разом з іншими учасниками експедиції «Чумацькими шляхами», яку організував Василь Скуратівський. Танець виконували жінки у спеціальних строях «барабанах». В них вдягались на весілля винятково свахи. Приспівки були переважно жартівливого характеру, серед них немало й сороміцьких. Однак сам танець у цей час називався не «похода», а «карапет».

Ходили вони парами, перелаштовувались, але не повертались одна до одної обличчям і не вдавались до обертальних рухів, як це заведено в парних танцях, які зазвичай танцюють кавалери з дамами.

Білоруси вважають «карапет» своїм. Села Невір і Залухів і справді дуже близько від білоруського кордону. Щоправда, тільки державного, але не від етнічного, бо ще кілометрів за 150 від нього все ще проживають українці. Однак працівників закладів культури навіть для найвіддаленіших сіл Білорусі готують у Мінську, тому, чого навчать там, те танцюватимуть не тільки в прикордонному білоруському селі, а й у сусідньому українському. Тож як у білоруських, так і в українських селах досить згадати про «карапет», як тут же цитують найвідомішу приспівку:

*Танцювала карапет, порвала ботінки,
Зосталися на ногах чулки та резінки.*

Так, «майже по-українськи», як самі те визнають, співають усі без винятку художні колективи Білорусі. Далі можуть виконувати менш відомі пісні, але вже цілком білоруські. З такою ж упевненістю українці вважають цей танець своїм, добираючи власні тексти. Серед них і:

*Погоріли болота, лишилися купи,
Женітеся, парубки, аби не в рекрути.*

Усе, як і сто років тому, тільки назва танцю вже інша. Змінилась і манера виконання. Частина танцю — традиційні кроки та притупи з приспівками, а на прогаш виконуються обертальні рухи «з притулянням».

Подібну трансформацію раніше пережив «краков'як», який має багато спільного з польськими «пóхудами» й за ритмоскладом — (8+8). За деякими даними його історія починається ще з XIV ст. Допоки в XVII ст. він не набув популярності серед польської шляхти, це був чоловічий танець. В такому вигляді він нібито потрапив і на українські землі, де особливо на Правобережжі став одним із найпопулярніших українських танців. Згодом, у XIX ст., перейшовши до салонів, він змінив свій маєстат, ставши парним танцем. Сьогодні його вважають своїм не тільки поляки, а й українці, білоруси, навіть башкири. І в цьому є свій резон. У кожній із місцевостей він пройшов власну обробку, а тому незмінним залишився тільки музичний супровід, що ж до хореографії, то вона має свої національні і навіть регіональні варіанти. До прикладу, український варіант танцю навіть ближчий до військового, яким був від початку, ніж польський, бо коли в польському переважають підстрибування, то в українському — кроки, ходьба.

Механізм зміни традиційного українського «краков'яка» в парний танець добре відображає одна з танечних пісень у «краков'яковому» розмірі:

*— Ти, козаче, гулять гуляй,
Та до мене не притуляй.
— Що то мені за гуляння,
Коли нема притуляння?*

Т. зв. притуляння було основою всіх європейських танців. В цьому була закладена їх сексуальність. Звідти виникає питання, чи такі європейське коріння має непарний «краков'як». Непарні танці властиві азіатам, в їх числі й т. зв. «росіянам», основу хореографії яких складають індокитайські традиції [4]. Однак «Краков'як» був хоч і чоловічим, але парним танцем (як тут не згадати: «Танцювало два Гандрухи...»?). Крім того, в азійських танцях, наче змагаючись між собою, чоловік демонструє свою вправність та темперамент, у той час як жін-

ка вдається до стилізованої повільної ходи. Серед європейців такі танці помічені лише в іспанців, але й там їхнє поширення пояснюють циганськими та мавританськими впливами.

Як «краков'як», так і «походи» та «карапет» цієї змагальності не виявляють. Відтак, у них скоріш можна вбачати цілком самостійну генетичну лінію, ніж вплив азійської традиції. Хоча аналогічні українські чоловічі танці «аркан», «гопак» мають щось і від Сходу. Але, знову ж таки, у них, крім постановочного сценічного «гопака», жінки участі не беруть.

З дитинства мені запам'ятався текст, яким старші люди реагували на слово «краков'як», подібно до того, як охарактеризовували «карапет»:

*Гоноровії поляке
Все танцюють краков'яке,
А дурнеї мужике
Все гарцюють гопаке.*

Виходить, функціонально «краков'як» та «гопак» взаємозамінювали один одного, залежно не так від національності, наскільки від маєстату виконавців. Вже з оціночного ставлення до одного та іншого танців, висловленого в приспівці, безумовно, самокритичними українцями, а не поляками, зрозуміло, що «краков'як» мав ширші перспективи для свого подальшого просування, ніж «гопак». Проте як один, так і інший, як суто парубочі танці, могли виникнути лише в умовах агамії. Довідка про те, що краков'як виник в середовищі краківських міщан, у зв'язку з цим викликає сумніви. Яка агамія в умовах міського середовища? Радше в Кракові він отримав свою теперішню назву. Існує й інший, гіпотетичний, варіант відповіді. «Краков'яком» міг стати танець зі схожою назвою, яка виникла в іншому мовному середовищі, а тому була перекинена на власний манер. Зрештою, така сама ситуація і з «карапетом»: значення назви цього танцю абсолютно не зрозуміле.

Не другорядне значення належить стратифікації пісень до «походи» за статевою ознакою виконавців. У добірці Олекси Ошуркевича співвідношення дівочих до парубочих пісень становить 12 до 4. Окрім того, 11 зразків становлять діалогічні тексти, у 2-х із яких ініціатива діалогу належить дівчині, а в 6-ти — хлопцеві, в одній діалог відбувається між самими парубками. В добірці Миколи Полятикіна п'яти дівочим пісням, поєднаним віночком, противагу складає лише одна парубоча.

Діалог присутній лише в одній, де він відбувається між жінкою й чоловіком. Ініціатива, знову ж таки, належить жінці. Як бачимо, творцями більшості цих пісень була дівочо-жіноча частина суспільства. А навіть єдина пісня, представлена діалогом між самими парубками, свідчить про те, що пісенний супровід до танцю міг бути й тоді, коли цей танець був суто чоловічим. Потрійне переважання парубочої ініціативи в діалогах — ще один доказ парубочого походження таких приспівок. Опонент у таких піснях міг бути й уявним, оскільки вони ілюструють суто парубочий погляд на взаємини між хлопцем і дівчиною.

Незважаючи на наявність у «пóхудах» діалогів, будь-яка змагальність у них відсутня. Це ще один доказ однорідності середовища їх походження. Відсутність колізій виказує, що між учасниками діалогу немає відмінностей, як зі статевого, так і з корпоративного та ієрархічного боків. Отже, танець міг від початку бути суто парубочим.

Парубочі танці існували в багатьох народів і зазвичай були пов'язані з військовою сферою. Серед дівочих гуртів одностатеві танці, як засвідчує і Леся Українка, практикувалися в підлітковому середовищі. Це був своєрідний вишкіл, підготовка до танців із парубками з досягненням певного вікового цензу. Однак окремих різновидів дівочих парних танців не було. Можливо тому, що факти дівочої сегрегації від колективу, на відміну від парубочої, історії не відомі. Немає жодних згадок про таку і в фольклорі, в той час, як про парубочу в купальських піснях згадується в різних її проявах.

Отже, та «підмога» з боку дівчат, що стоять осторонь під час парубочого танцю, про яку згадує Леся Українка, — це перший крок у відступі від первинної його форми. Окреме питання, наскільки органічний для цього танцю пісенний супровід. Більшість чоловічих танців позбавлена такого доповнення. В них навпаки присутня якась демонстративно підкреслена, наче ритуально визначена мовчазність. Так танцюють гуцульський «аркан», козацький «гопак», ірладські танці, за мелодіями тотожні з арканом, тільки дещо повільніші. Однак в умовах парубочої сегрегації природно могла виникати проблема з музичним супроводом. В таких випадках альтернативу можна було знайти в танечних приспівках. Самі вони й подають приклад такої можливості:

*Нащо мені музика,
Як я маю язика,
Сама собі злепечу,
Та й музици не плачу.*

Лише з часом до парубочих за своєю суттю й походженням танців було допущено дівчат, внаслідок чого й виникла змагальність, яка знаходила простір для свого прояву винятково в словесних суперечках. Тоді й увійшла в «пóхуди» купальська традиція ритуальних пересварок. Звідти поширилась у суміжні сфери: з одного боку, розширивши календарний діапазон на все весняно-літнє «гуляння» молоді, з іншого — в весільну сферу, календарні рамки якої обмежувалися вибором пари на Купала. Однак саме для цього виду танців змагальність між парубками й дівчатами виражена дуже слабо.

Леся Українка фактично застала «походження» в перехідному стані. Дівчата участі в танці не беруть, але вже підспівують осторонь.

Олекса Ошуркевич вважає «пóходи» «новоутвореннями пізнішої формації» (не раніше ХІХ ст.), а основною їх функцією вважає співну. Причину появи такого новоутворення дослідник вбачає в тому, що на той час «автохтонна веснянкова традиція з об'єктивних причин почала поступово занепадати, поступаючи місцем для новітнього етнокультурного явища» [2, с. 96]. Однак свідчення респондентів, на яких покликається автор, заперечують такий занепад: «То це не веснянки, веснянки інші» [2, с. 95]. Отже, існували й веснянки. Однак у Скулині, як і в цілому на Західному Поліссі, їх виконували лише до Великодня. «Пóходи», як стверджують самі респонденти, виконувалися пізніше — «від Паски до косовиці» [2, с. 95]. В багатьох місцевостях Західного Полісся такі пісні називали «рогульками», а деінде й «розгульками». Вони були веселіші, ніж веснянки, бо виконувалися після розговин, тобто по закінченню великого посту. А тут уже цілком умісними були й танці.

Віднести «пóхуди» до співних веснянок-новотворів не дозволяє одна далеко не маловажна обставина. Навіть згадані рогульки, а також інші регіональні назви календарних весняних пісень, серед яких відомі «подолянки», «вородайки», «куколи», «голендарки», «бабоньки», «галі», «ягілки», «гаївки», «зозульки» — кожна співається тільки на одну мелодію. До «пóход» Ошуркевич подає аж

чотири. Розділити це інакше, ніж домінантним становищем музики (однозначно — танечної) щодо тексту неможливо. Танець на момент появи цих текстів дійшов того розвитку, що вже мав варіанти вибору мелодій.

З іншого боку, традиція поширення назви заголовного тексту як видового і на всі інші характерна саме для календарних пісень. Якщо у Скулині виконання пісень цього циклу заводили піснею «Коло гаю походжаю» (а це, якщо вже було заведено раз, то дотримувалося весь час), то назва «пóходи» цілком прийнятна для локального окреслення всього циклу пісень цього періоду. Проблема в іншому. Веснянок не виводили хлопці, а Леся Українка подає «пóходи» саме як чоловічий танець, що супроводжується дівочим хором. Олекса Ошуркевич робив свої записи переважно під час оглядів художньої самодіяльності, сцена ж має дещо відмінні закони, а професіоналізм режисерів масових дійств часто буває далекий від знання законів фольклору, тому часто можна побачити настільки «покрашені» зразки, що виводити веснянку можуть вийти навіть діди з бабами. Та це не означає, що так треба. Вочевидь, автора статті підвів саме брак спостереження цього явища в польових умовах.

Відправним моментом «пóхуд» можна вважати чоловічий склад їх виконавців, а вже звідти можна шукати й інші похідні властивості. У ХІХ ст. поштовхом до появи спочатку парного чоловічого танцю, а вже тоді пісенних текстів до нього міг слугувати польський «краков'як», який саме на той час отримав значення бального танцю. Однак музичний супровід текстів «пóход» зовсім інший, ніж у «краков'яка» (не 8+8, а 8+6 або ж 8+7, 6+6). Та й сам термін «пóходи» може вважатись адекватним тільки для танцю, оскільки акцентує саме на манері хореографічного руху. Щодо пісень, він може сприйматися винятково як похідний від назви танцю, аналогічно до інших пісень танцювального плану: коломийок, дріботушок, козачків тощо.

Отож, можемо позбутися сумніву, що «похода» має хореографічну, а не календарно-обрядову основу, й виникла на основі «краков'яка», який так само супроводжувався приспівками. З часом назву танцю витіснила інша — «карапет». Ні на музичний супровід, ні самі тексти пританцювок це жодним чином не вплинуло.

1. Народні танці Волині і Волинського Полісся у записах Миколи Полятикіна. — Луцьк, 2005.
2. Ошуркевич О.Ф. Пісенні походи зі Скулина / О.Ф. Ошуркевич // Міфологія і фольклор. — 2009. — № 2—3. — С. 95—101.
3. Поліська дома. — Вип. 2: Весна. — Луцьк, 2002. — С. 38.
4. Трубецкой Н.С. Верхи и низы русской культуры (Этническая основа русской культуры) / Н.С. Трубецкой. — 1927.
5. Українка Леся. Одинок / Леся Українка // Леся Українка. Збір. творів : у 12-ти т. — К., 1976. — Т. 7. — С. 105—125.

Victor Davydyuk

ON POKHODA DANCE AND ITS HISTORY IN LITERATURE AND FOLKLORE

The article has presented a process of analytical research in transforming of pokhoda dance being the latest phenomenon of vocal and choreographic folklore creativity and spread in Ukrainian culture since the early XX c. According to some assumptions, the dance has been an attribute of spring calendary folklore, while to other ones pochodas were performed in the course of wedding ceremonies. In author's view the folklorists in fact have fixed creational process of the custom and this was the reason for the lack of own genre niche in pokhoda moves. Nevertheless numerous, pryantsinka songs that accompanied the

dance and its description in The Single short story by Lesya Ukrainka makes possible the establishment of some main stages in evolving and transformings.in pokhoda custom. In this way has appeared appeared not so long but quite expressive story of the dance

Keywords: folklore, Vesnianka (spring dance), Lesya Ukrainka, Krakowiak, Karapet.

Виктор Давыдюк

ИСТОРИЯ «ПОХОДЫ» В ЛИТЕРАТУРЕ И ФОЛЬКЛОРЕ

Проанализирован процесс трансформации новейшего явления вокально-хореографического творчества — «походы», которое прослеживается в украинской культуре с начала XX в. По одним предположениям оно принадлежит к весеннему календарному фольклору, по другим — к свадебной хореографии. Автор считает, что фольклористы собственно зафиксировали процесс его создания, из-за чего оно и не нашло своей жанровой ниши. Одновременно многочисленные песни-пританцовки, которые пелись во время танца, а также его описание в рассказе Леси Украинки «Одиночка» дает возможность установить основные этапы его эволюции и трансформации. В этом и проявляется его непродолжительная, но достаточно экспрессивная история.

Ключевые слова: фольклор, веснянка, танец, Леся Украинка, «краковяк», «карапет».