

ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ МОЛОДЕЖНЫХ ГУЛЯНИЙ В НАРОДНОЙ ТРАДИЦИИ СРЕДНЕГО ТЕЧЕНИЯ РЕКИ ШЕЛОНИ

ЕЛЕНА АЛЕКСАНДРОВНА ПАРХОМОВА

(Фольклорно-этнографический центр имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова: Российская Федерация, 190000, г. Санкт-Петербург, Театральная площадь, д. 3)

***Аннотация.** Статья посвящена хореографическим формам молодежного гулянья в фольклорной традиции притоков р. Шелони на территории Порховского района Псковской области. Они представлены, в частности, хороводно-плясовым комплексом «Дуняша» и парными проходками по избе, которые в данной местности называют «Частёха».*

Архивные материалы рубежа XIX–XX вв. и экспедиционные записи второй половины XX — начала XXI в. позволяют проследить динамику бытования хореографических форм и их стилевые изменения. Песенно-хореографический комплекс, включающий хороводы, парные проходки по избе и молодежные игры, становится со временем вокально-инструментально-хореографическим по форме выражения: хороводные песни исполняются под аккомпанемент гармони, тексты вечерочных песен сменяются припевками «Скобаря», значительная роль на гуляньях начинает отводиться пляске (сольной и парной). В стиле женской/девичьей пляски существенные изменения происходят уже в первой трети XX в. Она активно заимствует хореографическую лексику мужской пляски. При этом формы традиционной мужской хореографии отличаются большей консервативностью исполнительских приемов.

Ключевые слова: молодежное гулянье, хоровод, парные проходки, пляска, инструментально-вокальные формы, наигрыш «Скобаря».

Хореографическая культура Псковщины представлена несколькими локальными традициями, каждая из которых имеет свою специфику в отношении жанрового состава, песенного репертуара, хореографической лексики, особенностей функционирования хореографического фольклора. Традиция, сформировавшаяся по течению р. Шелони и ее притоков (р. Уза, р. Удоха) на территории восточной части Псковской области (Порховский, Дновский, Дедовичский районы), охватывает пограничную с Порховским террито-

рию Струго-Красненского и Псковского районов и обнаруживает значительную типологическую общность с соседними новгородскими традициями.

В Порховском районе молодежное гулянье становится неперенным компонентом практически всех значимых календарно-обрядовых комплексов годового круга, престольных и съезжих праздников. Встречаются упоминания о традиционном собрании молодежи в середине Великого поста. Помимо этого, молодежная культура знает и такие формы

совместного времяпрепровождения, как собрания по вечерам в поле во время сенокоса, на помочах, после уборки урожая.

На праздничных гуляньях взрослой молодежи исполнялись поцелуйные припевки и игры, игровые хороводы, развернутые хороводно-плясовые комплексы, парные проходки под исполнение хороводных песен и припевки под гармонь¹. Танцевальные формы, по комментариям местных жителей, вошли в традицию лишь в послевоенный период (ВОВ). В деревнях Порховского района часто приходилось слышать, что кроме пляски под наигрыш *Скобаря* других форм не было, а танцы пришли значительно позже: «*Да в нас тут не танцевали, в нас плясали только. Танцевать тут никто не умел. Вот плясали Скабаря. Только пляски всё*» (Зап. от Валентины Ивановны Ивановой, 1926 г. р., Евгении Петровны Андреевой, 1928 г. р., д. Фомкина Гора, Порховский р-н. Соб. Е. А. Пархомова, Е. Л. Попок, С. В. Булкин. 2006 г.) [АФЭЦ. № 7104–20].

Развернутый хореографический цикл представляло собой святочное гулянье молодежи. Так, хороводно-плясовой комплекс «*Дуныша*», а также парные проходки функционировали только в контексте святочных собраний. Доминирующим принципом организации хороводного действия являлось объединение участников в пары, и предполагающаяся постоянная смена партнера (перебор пар), что позволяло членам молодежного сообщества быстро устанавливать определенные межличностные отношения — знакомиться, «заигрывать», «любезничать», приглашать на свидание.

Основными видами движения участников в хороводных комплексах стали:

■ наборное движение участников в хоровод (парень — девушка — парень — девушка и т. д.);

■ движение участников хоровода цепью по кругу (в одну и другую сторону), руки сцеплены или свободно опущены;

■ выбор пары (двух-трех пар) и парная проходка внутри круга (спокойным шагом или с приплясом, дробью) с последующей сменой партнера;

■ движение нескольких пар друг за другом «вдоль половиц» или по кругу («В Ванька»);

■ движение «визави» (по аналогии движению в парных многофигурных плясках): участники встают в круг (реже — «ряд на ряд»), парень и девушка визави двигаются навстречу друг другу, встречаясь левым плечом, чуть проходят вперед, разворачиваются и также через левое плечо проходят, возвращаясь на свое место; или пара выходит в круг, партнеры окружаются таким образом и возвращаются на свое место (движение повторяют все пары);

■ движение по типу «завивание-развивание плетня» — пляска «Петушок», «Петушка завивали» и др.

В восточных районах Псковской области хореографическая форма парной проходки² получила название «Частёха». Местные жители характеризуют ее как «очень старую», «давнёшнюю», «дапатóпную», бытующую еще во времена молодости их родителей. «Частёха» — вид парной проходки по избе одной или чаще нескольких пар. Парни поклоном приглашали девушек составить им пару. Если музыкант, балалаечник или гармонист выходил в «Частёху», то он со своей девушкой составляли первую пару, следующие участники становились за ними. Пары проходили вдоль избы и обратно; партнеры держали друг друга за руку или обе руки (см. фотоприложение к статье). Характер движения был спокойный, неторопливый, хотя парни могли и подробить³.

¹ Описание музыкально-хореографической традиции района, образцы напевов и текстов хороводных песен, нотации инструментальных наигрышей, исполненных на различных музыкальных инструментах, см.: [Народная традиционная культура 2002, 599–686].

² Необходимо отметить широкую географию распространения парных проходов, известных также в традициях Архангельской, Вологодской, Ленинградской, Новгородской, Тверской, Московской областях, в ряде традиций Центральной России (бассейна р. Оки), в традициях русских старожилов Карелии, Волжско-Камского региона, Урала, Сибири и др. О жанровой специфике музыкально-поэтических форм с этим типом движения см.: [Енговатова 2015].

³ Аналогичное описание парных проходов на молодежных гуляньях сделал корреспондент «Этнографического бюро» В. Н. Тенишева в 1898 г.: пары ходили несколько раз взад и вперед под гармонь с припевками, целовались; парень садился, девушка брала другого и т. д., «пока все желающие не перецелуются» [Русские крестьяне 2008, 277].

По некоторым описаниям пары «выходили на пол» и просто стояли, беседовали — «любезничали»: *«Ты меня вытянишь, мы с тобой пастаим, ну там, пагаварим или што, или гармонь играет — я песню спая, напраишаемся. Ты пашёл к другой, я села на лавачку. <...> А пашом вот или я пайдю парня тянуть — пайдём, мол, са мной сюда «на пол». <...> Против лампы стаим, гуляим. Пары чатыри-пять вот так станим, держимся за руки, кто спяёт, кто што сделашит. А пашом апяшь, например, я ушла, села, а ты пашёл девушку ишио брать дружую»* (Зап. от Анны Николаевны Кышовой, 1926 г. р. (род. из д. Шерепицы), Анастасии Гавриловны Степановой, 1930 г. р., д. Быстро, Порховский р-н. Соб. Е.Л. Попок, С.В. Булкин. 2006 г.) [АФЭЦ, № 7103–01].

В ряде деревень Порховского района «Частёхой» начинали гулянье, а в разгар веселья заводили хоровод «Дуняша» (свое название он получил по словам первой песни «Уродилася Дуняша не велика, не мала»). Если в «Частёхе» выбор пары не был строго регламентирован, и участники вольны были выбирать любого партнера, то в «Дуняшу» парень должен был взять именно ту девушку, с которой дружил. В случае «измены» девушке «жгли рыжики»: поджигали, например, бумагу — таким образом девушка «руки грела».

Хороводно-плясовой комплекс «Дуняша» представлял собой следующую последовательность действий: движение участников начиналось с наборного хоровода; как правило, первым начинал «захаживать» парень (часто музыкант — гармонист или балалаечник), который подходил к девушке и приглашал ее поклонном. Набор сопровождался исполнением хороводных песен («Уродилася Дуняша», «Я по садику гуляла по зелёненькому», «Сама садик я садила» и др.), часто под аккомпанемент гармонии. После того как круг

был сформирован, пары выполняли фигуру «визави» (см. описание выше). Подобным образом пары поочередно сменяли друг друга по кругу. Заканчивали хороводное движение, когда кружение повторяли все участники.

В другом варианте «Дуняши» пары поочередно проходили внутри круга (девушка за парнем), девушка должна была поплясать в кругу, парень, как правило, не плясал, но мог «выручить» партнершу: *«Девка, значит, не пляшет. Вон у нас Вася Парамонов был, Зина не плясала, дак он сам сзади идё и попляшет, и всё»* (Зап. от В.И. Ивановой и Е.П. Андреевой (см. выше)) [АФЭЦ, № 7104–05]. Впервые подобные хороводы в порховской традиции были описаны в конце XIX в.⁴ Неоднократно фиксировались свидетельства о том, что в порховских деревнях на гуляниях/молодежных вечерах парни вообще не плясали⁵. Традиционной для мужских собраний на «ярманках» в съезжие и престольные праздники или когда драка провоцировалась парнями на самой вечеринке: *«— А в дярвене парни мала плясали. — Кагда дярутца толька. — Да. Кагда вот скакают эта над гармонь вот. <Соб.: А так чтобы с девушкой на парочку?» — Не-не-не, такова у нас тут не была. У нас тут така дикая страна. Тут не плясали такова»* (Зап. от В.И. Ивановой и Е.П. Андреевой (см. выше)) [АФЭЦ, № 7104–03].

В течение гулянья, которое могло длиться всю ночь, «Дуняшу» повторяли три-четыре раза (в первую выходили около 12 часов ночи); после каждой «Дуняши» пары расходились «на хутор» (парень заранее договаривался с хозяевами, которые могли пустить в дом, в сени, чтобы посидеть и пообщаться с девушкой). Среди других хороводов (в местной терминологии «караводов») среди молодежи

⁴ Корреспондент «Этнографического бюро» В.Н. Тенишева в 1898 г. описывает идентичные хороводы, которые водили в Порховском уезде на крупные годовые съезжие праздники: набирался круговой хоровод, все, держась за руки, ходили под песню «В хороводе были мы» то в одну, то в другую сторону. В центре круга находилась пара, «...в то время как все поют, находившиеся в середине круга пляшут камаринского, а когда кончают петь, то парень подходит к девушке и целует ее, потом целует еще любую девушку из окружающих и становится на ее место, а та входит в круг. Девушка, которая раньше была в круге, делает то же самое, т.е. целует любого парня и становится на его место, а тот выходит в круг, и игра продолжается снова», далее пели «Летели две птички» [Русские крестьяне 2008, 273].

⁵ Подобные свидетельства зафиксированы и в других традициях. На то, что мужчины в деревнях не плясали (ни группой, ни «поодинке»), указывала Ю. Стадник, опираясь на экспедиционные материалы из Вологодской области [Стадник 2013].

популярными были общераспространенные на Русском Севере «Просо», «Со жгутом я хожу», «В хороводе были мы», «Ах, во лузях, зелёных во лузях», «Ах вы, кумушки, голубушки мои», «Хорош Ванечка родился», «Летели две птички».

Хороводы молодежных собраний представляли собой строго регламентированный способ общения со своими правилами этикета и церемониалом, установления которого хорошо знали представители старшего поколения. Хороводный этикет оперирует акциональными знаками и предметными символами (общими и для других ритуальных форм поведения), которые в рамках молодежного общения приобретают особую символическую нагрузку: взаимное приветствие поклонами, пожатие руки, указательный или эмоциональный жест платком, поцелуй и др. Платок был неотъемлемым атрибутом женской/девичьей пляски, взмахом платком постоянно сопровождали хороводное движение. Например, девушка приглашала парня на крут взмахом платка в его сторону. Есть упоминания о том, что в том же значении платок использовался в хороводах парнями. В характере рукопожатия между парнем и девушкой также отражалось отношение партнеров друг к другу. Заканчивая кружение с парнем, девушка кланялась и подавала ему руку. Если парню девушка понравилась, он пожимал ей руку крепко, долго держал, если нет — мог и не подать руки вовсе.

Группа участников разделялась на тех, кто поет («песнехóрки»), и тех, кто выходит «любезничать» — ходить парой, кружиться, целоваться, прощаясь с партнером. Отношение к поцелую как элементу хороводного этикета со временем менялось. Несмотря на то что многие тексты хороводных песен заканчивались поэтическими формулами, призывающими к поцелую (например, в конце текста «Дуняши» звучало: «Каво раз, каво два, каво сорок три разá!»), участники хоровода, молодость которых пришлась на довоенные и послевоенные годы, уже не целовались — «не было принято».

Стилистика и эстетика жанров хореографического фольклора, составляющих хороводно-плясовый комплекс порховской традиции, складывается в тесной взаимосвязи со становлением и развитием инструментальной культуры локальной традиции. По свидетельствам конца

XIX в. в Порховском уезде к этому времени существовал развитый гармошечный промысел и сам инструмент пользовался большой популярностью у деревенских жителей. Следует отметить характерную для порховской инструментальной традиции развитую систему наигрышей «под пляску» и «под песни». Первая группа представлена общерусскими типами — «Русского», «Барыня», «Камаринского», местными вариантами — «Трепакá», «Казачкá». Наигрыши «под песни» представлены несколькими самостоятельными типами музыкальных форм — «Скобаря», «Порховская», «Новоржевская», «Милашка», «Сумецкая» и др., в своем бытовании выходящими за границы района. Помимо этого большую популярность получили наигрыши танцевальной музыки европейского происхождения и наигрыши, представляющие инструментальные версии традиционных хороводных и советских авторских песен.

На момент фиксации традиции напевы проходочных песен сменили припевки под наигрыши «Скобаря» (более частое название — «Под песни»), которые исполнялись в контексте молодежного гулянья чаще всего девушками. Соответствующей была и тематика песен: «несчастливая любовь», «измена любимого», «разлука влюбленных» и др.

«Заводите на Частёху,
Бери, милый мой, меня,
Бери за правую ручёночку,
Спроси, здорова ль я?

Заводите на Частёхе,
Дрöля “рыжики” даёт,
А не меня, а супротивницу
За рученьку берёт.

Говорят, девочки: “Рыжики!”
Узнайте дело в чем:
Он хотел, а я не стала
Гулять с этим трепачом.

Пойдём, мой расхороший,
Я тебе поговорю,
Тебя бранят, меня не любят,
Мы разайдёмся по добру.

Песни петь меня заставила
Глубокая печаль,
Песням я скуку разганяю,
Я забываю каво жаль.

Девочки, жаль, девочки, жаль,
 Да кто в охapyчки держал.
 А кто в охapyчки без шапычки
 К сердечку прижимал»
 (Зап. от Евдокии Николаевны Михайловой,
 1926 г. р., Евгении Андреевны Васильевой,
 1924 г. р., д. Корчилово, Порховский р-н.
 Соб. Е. А. Пархомова, Е. Л. Попок, С. В. Бул-
 кин) [АФЭЦ. № 7106–21].

После исполнения одной припевки тот,
 кто первым выбирал пару, кланялся парт-
 неру и уходил; оставшийся участник дел-
 лал свой выбор и т.д.

Музыкальные типы и локальные вари-
 анты инструментально-вокальных форм

«Под песни» традиций северо-запада под-
 робно рассматривали в своих работах
 Ю.Е. Бойко, А.М. Мехнецов, У. Морген-
 штерн, В. Никешичева, отмечая региональ-
 ные, основные структурные черты наигры-
 шей и их вокальных партий [Бойко 1982;
 Мехнецов 2009; Моргенштерн 2009, 2011;
 Никешичева 2016]. В музыкальной форме
 припевки, базирующейся на четырехсти-
 ховой частушечной форме, выделяется че-
 тыре музыкально-ритмических периода.
 Характерной чертой вокальной партии ин-
 струментально-вокальной формы является
 наличие небольших цезур между строками,
 и особенно протяженной между второй
 и третьей, разделяющей форму «пополам»

Пример 1

Я ня ду-мы-ла, што ё-лы-чка сы-ра-я за-га-
 рит, ня ду-мы-ла, што дро-ле-чка са
 мной за-гы-ва-рит.

Зап. от Михаила Васильевича Тихомирова, 1934 г.р. (гармонь «Чайка»), Валентины Алексеевны Захаровой,
 1931 г.р., д. Готовино, Порховский р-н. Соб. А. М. Мехнецов, Г. В. Лобкова. 1987 г. [АФЭЦ. № 2208–22].

Recorded from Mikhail Vasil'evich Tikhomirov, born 1934 ("Chayka" accordion), Valentina Alekseevna Zakhara-
 va, born 1931, Gotovino village, Porkhov district, Pskov region. Collectors A. M. Mekhnetsov, G. V. Lobkova, 1987
 (Archive of the A. M. Mekhnetsov Folklore and Ethnography Center, St. Petersburg Rimskiy-Korsakov State Con-
 servatory, Department of the Audio Fund, No. 2208–22)

Пример 2

Музыкальный пример 2, состоящий из трех систем нотации. Каждая система включает вокальную партию (верхний стел) и фортепианное сопровождение (средний и нижний стел). Темп обозначен как 92 удара в минуту. Текст песни: Па-иг-рай-ка, па-иг-рай-ка, па-иг-рай па-ве-ся-лей, не-у-же-ли ты бо-ис-си у-ха-жё-рач-ки, вер-на, сва-сй.

Зап. от Германа Ивановича Максимова, 1932 г.р. (гармонь «Беларусь»), Марию Васильевны Максимовой, 1929 г.р., д. Ясно, Порховский р-н, 04.02. Соб. А. М. Мехнецов. 1987 г. [АФЭЦ. № 2208–18].

Recorded from German Ivanovich Maksimov, born 1932 ("Belarus" accordion), Mariya Vasil'evna Maksimova, born 1929, Yasno village, Porkhov district. Collector A. M. Mekhnetsov, 1987 (Archive of the A. M. Mekhnetsov Folklore and Ethnography Center, St. Petersburg Rimskiy-Korsakov State Conservatory, Department of the Audio Fund, No. 2208–18)

(примеры 1, 2). Для исполнения припевок характерен активный «захват» вершины-источника вокальной линии, декламационный принцип соотношения напева и текста (особенно во фразах, соответствующих первой и третьей слоговой группе), фразы «короткого дыхания». В первом и третьем построениях отмечается нечеткое интонирование верхних тонов мелодии, зачастую нет их интонационной стабильности и точного повторения из строфы в строфу. При всей вариативности интонирования в четных периодах вокальная партия опирается на звуки тонического трезвучия. В целом вокальная линия не дублирует мелодию наигрыша, а в какой-то степени контрастирует его «текущему», непрерывному движению. Мужская манера пения близка скорее

скандированию, речитации, мужчины больше выкрикивают текст, чем поют, особенно когда воспроизводят тексты, функционально связанные с мужскими шествирами и адресованные «супротивнику». Такое исполнение характеризуется особым напором, энергией, сопровождается вокальным приемом, свойственным только мужскому исполнительству, — «хорканьем»⁶. Для женской традиции пения такого типа припевок (предположительно вторичной по отношению к мужской) характерно стремление к долготному выделению опорных тонов в конце фраз, тем самым нивелирующему цезуры между ними, ритмическая витиеватость вокальной партии, использование приема глиссандо, появление более «мягких», лиричных интонаций. Отличия

⁶ Звук, издаваемый хрипло и низко, подобно храпу, харканью.

Пример 3

Зап. от Германа Ивановича Максимова, 1932 г. р. (гармонь «Беларусь»), д. Ясно, Порховский р-н, Соб. А. М. Мехнецов. 1987 г. [АФЭЦ]. № 2203–37].

Recorded from German Ivanovich Maksimov, born 1932 ("Belarus" accordion), Yasno village, Porkhov district. Collector A. M. Mekhnetsov, 1987 (Archive of the A. M. Mekhnetsov Folklore and Ethnography Center, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Department of the Audio Fund, No. 2203–37)

проявляются и в tessiture исполнения — более высокой у женщин.

Местные версии инструментально-вокальных форм «Под песни» традиционно исполнялись в контексте уличных гуляний, ярмарок, проходок партиями вдоль улиц, шествий мужчин «партия на партию» во время деревенских драк. Функциональные и прагматические установки исполнения подобных форм (звучание в контексте открытого уличного пространства, оглашение намерения/обнародование отношений, привлечение внимания, с интенцией выкрика-оглашения, близкого культуре выкриков площадных зазывал) отражаются как в их вокальном, так и в инструментальном компоненте. Возгласное интонирование, в мужском исполнении часто реализующееся как *выкрик-сигнал*, семантически связано с одной из функций, присущих самому музыкальному инструменту, а именно сигнальной [Смирнов 1962; Бойко 1982; Мехнецов 2005].

Как было отмечено выше, одной из устойчивых стилистических черт местной музыкальной

традиции первой половины XX в. является аккомпанирование хороводным и плясовым песням. Сфера молодежной беседы становится *вокально-инструментальной по форме выражения*, в связи с чем формируется новая эстетика восприятия звука, исполнительской манеры и хореографических особенностей. Возникают особые приемы коммуникации между танцором и музыкантом; у последнего появляется возможность своей игрой инициировать определенные действия со стороны участников хоровода, которые выступают в «диалог» с музыкантом, когда входят «на круг». Так, девушка должна была пройтись с пляской, а если не плясала, гармонист играл «копейку»/«на копеечку», «по копейки» (пример 3) — прерывал наигрыш и выигрывал ритм на одном тоне (в верхнем или нижнем регистре): «Дуняшу вкругавую ходит — Урадилася Дуняша ни вяличка, ни мала́». Пайдём, и парень ходит с гармошкой, в гармошку играем, и я, например, с парнем иду, он меня правёл так кругом, если я не сплясала, мне — «И-и-и!» — *капейка!* <...>

А спляшу — значит мне не капейка. <...> Как-то гармонь запикает — “ни-ни-ни-ни-ни!” — значит тебе капейка — не умеешь плясать. <...> Нажимает на кнопку и всё» (Зап. от А. Н. Кышовой и А. Г. Степановой (см. выше)) [АФЭЦ. № 7103–01].

Гармонисты, используя прием «на копеечку», мотивировали девушек — участниц хоровода проявить себя в пляске: если девушка сплясала — «значит харашо, и вёсела, и парень доволен, што ты сзяду ево хадила и сплясала». Подобные приемы известны и в других традициях, с развитым инструментальным компонентом музыкально-хореографического комплекса, в котором инструменталистами создается своя знаковая система. Например, в Вологодской области известен прием «пружинка сломалась», который заключался в том, что гармонист выигрывал однообразный мотив, побуждая пару, пляшущих в кругу, целоваться⁷ [Морозов, Слепцова 2004, 191].

Сами исполнители подчеркивают, что неумение/нежелание девушки плясать в хороводе не подвергалось осуждению со стороны участников: «никакова фальши не была», «никто не асудит», «а кто умеет, а кто ведь не умеет — не каждый же умеет плясать». Однако умение хорошо плясать, особенно с привнесением в свое выступление элементов нового хореографического стиля, заметно влияло на статус исполнителя внутри молодежной страты.

Жители порховских деревень хорошо помнят как традиционные формы женской/девичьей пляски («Кружка», «Во кружок»), которую им приходилось наблюдать в исполнении бабушек и матерей⁸, так и пляску «нового» хореографического стиля, особенно ярко проявившегося в женской исполнительской практике.

В традиционной пляске женщины передвигались спокойно, сдержанно, мелким приставным шагом, «уточкой» (термин имеет широкое распространение в различных локальных традициях). Руки



Фото 1. Жители д. Ясно показывают «Частёху». На переднем плане (первая пара) Александра Михайловна Тучкова с Анатолием Михайловичем Ребровым, за ними стоят в паре Анастасия Михайловна Харичева (видна на фото) и Анна Никифоровна Реброва (не видна)⁹

Photo 1. The village Yasno's residents demonstrate the “Chastyokha” walking. In the foreground Aleksandra Mikhaylovna Tuchkova with Anatoliy Mikhaylovich Rebrov (the first pair), behind them there stands the second pair of Anastasiya Mikhaylovna Kharicheva and Anna Nikiforovna Rebrova (not visible)



Фото 2. Анатолий Михайлович Ребров «любезничает с девушками» в «Частёхе»

Photo 2. Anatoliy Mikhaylovich Rebrov “flirts with girls” during the “Chastyokha”

пляшущих опущены вдоль тела, или же одна рука с платком могла быть поднята на уровне головы, а вторая — упиралась

⁷ Также о функции переборов (музыкальных формул) в гармонных наигрышах см.: [Мехнецов 2005, 134–153].

⁸ В ходе экспедиционной работы, проводимой сотрудниками и студентами Санкт-Петербургской государственной консерватории и Фольклорно-этнографическим центром под руководством А. М. Мехнецова в 1987, 1990 и 2006 гг. в Порховском районе Псковской области, были зафиксированы многочисленные описания и образцы исполнения традиционной пляски «Кружка» женщинами 1920–1930-х годов рождения.

⁹ Приведенные в статье фотографии являются стоп-кадрами из видеозаписей, сделанных в 2006 г. И. С. Поповой (фото 1, 2) и Е. Л. Попок. Обработка Е. В. Самойловой.

в бок, или обе руки держались «под бока» (кисть руки при упоре касается внешней, а не внутренней стороной). Обращает на себя внимание исполнительская манера пожилых женщин — спокойная, сосредоточенная, без лишней эмоциональности, отличающаяся плавностью жестов и переходов, строго выдержанной линией направления движения. Участники пляски демонстрируют свою «выходку», стать, умение следовать хореографическому канону. В порховской местности при характеристике приставного плясового шага употребляют лексику «шмуніли» в значении «мелко переступали ногами». В старинной пляске «ножки не выкидывали», «часто ногами топали», «помаленьку ногами двигали, а не вздымали, как теперь».

Еще на рубеже XIX–XX вв. в рассматриваемой традиции сохранялся стиль старинной пляски¹⁰. Традиционные хореографические формы претерпевают значительные изменения в первой трети XX в. [Пархомова 2008]. Несмотря на это, за совместной пляской девушек/женщин в традиции сохраняется название «Кружкá». Новые па, проникавшие в женский плясовой стиль из мужской хореографической культуры, и более свободная в эмоциональном плане манера поведения не принимались пожилыми селянами, осуждались в довольно резкой форме и часто оценивались как проявление аморального поведения: «*Девушки стали плясать. И ты знаешь как в народе што гаварили? Блядь она! Ишь пляшет! Вот так парицали*» (Зап. от Федора Ильича Антонова, 1911 г. р., д. Липно, Струго-Красненский р-н. Соб. И. В. Королькова, С. Ю. Маранина. 1991 г.) [АФЭЦ. № 3144–13]; «*Русского была в наше время — позор. <Соб.: А почему?> — Ня знаю, <...> не бывало этова*» (Зап. от Александры Андреевны Никитиной, 1911 г. р., д. Соседно, Струго-Красненский р-н. Соб. О. В. Шишкова, Н. Б. Игнатьева. 1991 г.) [АФЭЦ. № 3148–41].

Если раньше девушки плясали потихонечку, руками «не дергали», то в новой пляске появились такие недопустимые с точки зрения традиционной хореографической эстетики движения, как

подпрыгивания, дробь ногами, переkreщивание ног, удар ладонью о бедро и др. Различия хореографических па и пластических элементов в традиционной пляске и женской пляске XX в. отражаются в лексическом выборе самих информантов. Если в пляске «Кружкá» женщины «шмуніли только», «частьенько плясали», «топочут об пол ногáм», то «наш возраст — уже скакали, драбили, выкидывали», «всяка разна вихлялися», «дробі и всяко ногам выплясывали», «пляска только и была што скакать да вяртетца», «разным коленам выкидывали», «казыр'ям всяким», «таперь ходють с бока на бок», раньше плясали, что пава, «а в нас идё — Э! — урві да подай!».

Со временем отношение к новациям меняется: умение плясать «по-новому» поощряется, вызывает интерес со стороны пришедших посмотреть на молодежное гулянье: «*А кто пляшит харашо — так наабарот бабы в парогe (раньше бабы прихаділи малодые, стаяли в парогe) просят: «Паиграй, сынок, вот тая-та <называют имя девушки> папляше, вон тая-та папляше». Выходють дявчэньки, пляшут*» (Зап. от В. И. Ивановой и Е. П. Андреевой (см. выше)) [АФЭЦ. № 7104–05]. В хороудный комплекс «Дуняша» также проникает стиль современной пляски: «*Вот в этом кругу нада сплясать была. Пашла сзадy, я сзадy парня пашла, гармонь играла, а я пайдy плясать во все стбраны, там две минуты. Мне харашо!*» (Зап. от А. Н. Кышовой и А. Г. Степановой (см. выше)) [АФЭЦ. № 7103–01].

Сами деревенские жители интересно размышляют о быстроте перемен в культуре, смене эстетических норм, оперируя понятием «мода». Жительницы д. Фомкина Гора, вспоминая комментарии своих матерей (по поводу пляски молодых девушек), которые говорили: «*Увидели б радители — с ума сашли, как пляшут!*», отмечают, что и они, в свою очередь, сейчас настолько же поражены манерой современных молодежных танцевальных движений: «*Мы сейчас ко́ло нашей маладэжи уже удивляемса па телевизору. Уже удивляемса! Я в ужасе! Вот пагляжу, думаю: Госпади! в маю б моладасть эта! Эта*

¹⁰ В описании конца XIX в. плясок Казачкá, Барыньки находим: парень дробит, а девушка, «...приподняв над головой передник или платок, плавно выступает за парнем» [Русские крестьяне 2008, 277].



Фото 3. Евгения Михайловна и Герман Яковлевич Тарасовы из д. Павы показывают, как ходили «Частёху»

Photo 3. Evgeniya Mikhailovna and German Yakovlevich Tarasovs from the village Pavy demonstrate walking in the "Chastyokha"

*ж вааще што-та! А видите, щас уже дру-
гая мода. — Всё мода»* (Зап. от В. И. Ивано-
вой и Е. П. Андреевой (см. выше)) [АФЭЦ,
№ 7104–03]. Приведем и другое высказы-
вание на ту же тему: *«Каждоё поколение —
оно каждоё по-своему всё. Наши мамы —
оны уже там Бог знает што у их было.
В наше поколение — уже такое. Сейчас
уже вообще совсем к этому никак не при-
ложишь ништо. Каждоё поколение вот*

*как переходит — и оно всё по-разному.
<...> Как вот в нашу пору — степеннее
и лучше в сто раз было. <...> Сейчас это
всё яркое, как картинки»* (Зап. от Екате-
рины Федоровны Леничевой, 1927 г. р.,
Анны Евгеньевны Онучиной, 1926 г. р.,
д. Сухлово, Демянская вол., Порховский
р-н. Соб. Е. А. Пархомова, Е. Л. Попок,
С. В. Булкин. 2006 г.) [АФЭЦ, № 7110–30].

Динамика появления и исчезновения
в традиции тех или иных хореографиче-
ских форм различна. Хороводы, «Частё-
ха», «Дуняша» сохранялись в порховских
деревнях в активном бытовании вплоть до
1950–1960-х годов. «Кружок» в своем тра-
диционном виде перестает исполняться
уже в первой трети XX в., хотя контексты
его функционирования — традиционные
праздники, женские складчины и др. — со-
храняются. На смену ему приходит «пере-
пляс», виртуозная сольная пляска. В это же
время формируется пласт танцевальных
форм деревенского происхождения («Суп
варить», «Ляново» и др.). Городские танцы
проникают в деревню в послевоенный пе-
риод истории, придя на смену хороводно-
му комплексу. Манера аккомпанировать
хороводным песням (и в целом активное
включение инструментального компонента
в традиционный хороводный цикл), повли-
явшая на эстетику исполнения и функци-
онирование традиционных жанров фоль-
клора, формируется уже в первой половине
века (а возможно, и раньше). Несмотря на
попытки молодых девушек перенять хоро-
водный репертуар от старшего поколения,
в культурной традиции современной дерев-
ни он не приживался, песни были забыты.

Открытым остается вопрос о време-
ни формирования традиции исполнения
припевок «Скобаря» под парную проходку
(первые свидетельства относятся к концу
XIX в.). В данной локальной традиции не
было зафиксировано развитого репертуара
проходочных песен, но припевки функцио-
нально и содержательно занимают именно
их нишу. Содержательный план припевки
(частушки), ее поэтический строй, в какой-
то момент времени становятся более акту-
альными для членов молодежного сообще-
ства, другими словами — припевка в хоро-
воде становится явлением «моды», быстро
занимая место традиционного репертуара.
Если в текстах традиционных песен-припе-
ваний образным поэтическим языком опи-
сывалась встреча парня и девушки, «гульба

молодца», «выбор девицы», величание молодца/девицы, требование поцелуя и др., то в припевке под гармонь акцент переносится на переживание драматических ситуаций в любовных отношениях — измены, ревности, убийства и т.п., других актуальных событий внутри социума. Следует отметить, что уже в первой трети XX в. в связи с огромной популярностью гармонии и развитием

репертуара местных наигрышей частушка под гармонь практически повсеместно заняла свое место в ранее ей незнакомых обрядовых сферах традиционной культуры — молодежные собрания, календарные праздники, свадебный обряд (исполнение частушек под гармонь девушками на девичнике), поминовение умерших (исполнение частушек на могилах в поминальные дни).

Источники и материалы

АФЭЦ — Архив Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Отдел аудиофонда.

Русские крестьяне 2008 — Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы: Материалы «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева. Т. 6: Курская, Московская, Олонецкая, Псковская, Санкт-Петербургская и Тульская губернии. СПб., 2008.

Исследования

Бойко 1982 — Бойко Ю. Е. Современное состояние народных музыкальных инструментов и инструментально-вокальной музыки русского Северо-Запада: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1982.

Енговатова 2015 — Енговатова М. А. Песни зимних молодежных собраний как жанр севернорусского музыкального фольклора // Рябининские чтения - 2015: Матер. VII конф. по изучению и актуализации культурного наследия Русского Севера / Отв. ред. Т. Г. Иванова. Петрозаводск, 2015. С. 284–287.

Мехнецов 2005 — Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья / Науч. ред. И. С. Попова. Вологда, 2005.

Мехнецов 2009 — Мехнецов А. М. Русские традиционные наигрыши на гусях (в записях из Новгородской и Псковской областей) / Ред. Г. В. Лобкова; Сост., авт. нотаций и прим. К. А. Мехнецова. СПб.; М., 2009. (С видеоприложением).

Моргенштерн 2009 — Моргенштерн У. «Великолуцкий Скобарь» и его восточные соседи: Этническая и этномузыкальная идентичность // Севернорусские говоры. Вып. 10. СПб., 2009. С. 16–58.

Моргенштерн 2011 — Моргенштерн У. Частушка как этномузыковедческая проблема // Фольклор и мы: Традиционная культура в зеркале ее восприятия: Сб. науч. ст., посвященный 70-летию И. И. Земцовского. Ч. 2. / Сост. Н. Ю. Альмеева. СПб., 2011. С. 83–99.

Морозов, Слепцова 2004 — Морозов И. А., Слепцова И. С. Круг игры. Праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX–XX вв.). М., 2004.

Народная традиционная культура 2002 — Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра: В 2 т. Т. 1 / Авт. проекта, сост., науч. ред. А. М. Мехнецов; Отв. ред. Г. В. Лобкова, Е. А. Валевская. СПб.; Псков, 2002.

Никешичева 2016 — Никешичева В. Д. Южнопсковский «Скобарь»: к вопросу музыкально-ритмического воплощения частушечного стиха / Вопросы этномузыкознания. 2016. № 1 (14). С. 80–101.

Пархомова 2008 — Пархомова Е. А. Виды народной хореографии северо-запада России (к проблеме классификации) // Восток и Запад: этническая идентичность и традиционное музыкальное наследие как диалог цивилизаций и культур: Сб. ст. по матер. Междунар. фольклорного конгр. Астрахань, 2008. С. 137–144.

Смирнов Б. Ф. 1962 — Смирнов Б. Ф. Искусство сельских гармонистов. М., 1962.

Стадник 2013 — Стадник Ю. А. Танцевальный фольклор Нигинского поселения Никольского района Вологодской области // Современные экспедиционные исследования народных традиций Вологодской области: Сб. науч. ст. / Науч. ред., сост. С. Р. Кулева. Вологда, 2013. С. 105–116.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Пархомова Е. А. <https://orcid.org/0000-0003-3699-3553>

Ведущий хранитель фондов Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова: Российская Федерация, 190000, г. Санкт-Петербург, Театральная площадь, д. 3; тел.: +7 (812) 312-21-29; e-mail: lenahistory@yandex.ru

CHOREOGRAPHIC FORMS OF YOUTH FESTIVE GATHERINGS IN FOLK TRADITION OF SHELON' THE RIVER'S MIDDLE REACHES

ELENA A. PARKHOMOVA

(A.M. Mekhnetsov Center for Folklore and Ethnography, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory: 3, Teatral'naya sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation)

Summary. The article describes a set of choreographic forms of the youth festivities in the tradition appearing at the tributaries of the Shelon' river in the territory of Porhovsk district of Pskov region. The author describes the round dance "Dunyasha" and walking in pairs in the house, which there in the local tradition has been called "Chastyokha". The archival materials of the 19th — 20th centuries and records of field expeditions of the second half of the 20th century — the early 21st allow to trace the dynamics of existence of dance forms and their stylistic changes. The changes concerned the following: the songs in a round dances began to be sung to the accompaniment of the harmonica, songs when walking a pair was replaced by "chastushka" the ditty (otherwise "pripevka") Skobarya, round dances gave way to a "plyaska" (dance solo and paired). In the first third of the 20th century changes happened in the choreographic style of the female dance, which is actively borrowed choreographic language of male dance. At the same time, the forms of male choreography seem much more conservative.

Key words: traditional youth festival, a round dance, walking in pairs, tunes on harmonica.

References

- Boyko Yu. E.** (1982) *Sovremennoe sostoyanie narodnykh muzykal'nykh instrumentov i instrumental'no-vokal'noy muzyki russkogo Severo-Zapada* [Contemporary state of folk musical instruments of instrumental-vocal music among Russians of the North-West]. PhD thesis (Arts). Leningrad. In Russian.
- Engovatova M. A.** (2015) *Pesni zimnikh molodezhnykh sobraniy kak zhanr severnorusskogo muzykal'nogo fol'klora* [Songs of the winter youth gatherings as a genre of Northern-Russian musical folklore]. In: *Ryabininskie chteniya - 2015*. [Ryabinin's readings 2015]. Mat. of the 7th conf. on studies and actualization of culture heritage of the Russian North. Ed. by T. G. Ivanova. Petrozavodsk. Pp. 284–287. In Russian.
- Mekhnetsov A. A.** (2005) *Kirillovskaya garmon'-khrómka v traditsionnoy kul'ture Beloz'er'ya* [Diatonic button "chromatic" accordion from Kirillov in traditional culture of Belozero]. Ed. by I. S. Popova. Vologda. In Russian.
- Mekhnetsov A. M.** (2009) *Russkie traditsionnye naigr'yshi na guslyakh (v zapisyakh iz Novgorodskoy i Pskovskoy oblastey)* [Russian traditional folk-tunes for the Gusli box zither (exemplified in recordings from Novgorod and Pskov regions)]. Ed. by G. V. Lobkova, comp., notations, comm. by K. A. Mekhnetsova. St. Petersburg; Moscow. With a video attachment. In Russian.
- Mekhnetsov A. M.** (author of the project, comp., sc. ed.) (2002) *Narodnaya traditsionnaya kul'tura Pskovskoy oblasti* [Folk traditional culture of Pskov region]. In 2 vol. Vol. 1. Ed. by G. V. Lobkova, E. A. Valevskaya. St. Petersburg; Pskov. In Russian.
- Morgenshtern U.** (2009) *Velikolukskiy "Skobar" i ego vostochnye sosedi. Etnicheskaya i etnomuzykal'naya identichnost'* [Great-Russian "Skobar" and his eastern neighbors. Ethnic and ethnomusical identity]. In: *Severnorusskie govory* [Northern-Russian dialects]. Issue 10. St. Petersburg. Pp. 16–58. In Russian.
- Morgenshtern U.** (2011) *Chastushka kak etnomuzykovedcheskaya problema* ["Chastushka" the ditty as an ethnomusicology problem]. In: *Fol'klor i my: Traditsionnaya kul'tura v zerkale ee vospriyatiy* [Folklore and we: Traditional culture in the mirror of its reception]. Coll. papers in honor of the 70th anniversary of I. I. Zemtsovskiy. Part 2. Comp. by N. Yu. Al'meeva. St. Petersburg. Pp. 83–99. In Russian.
- Morozov I. A., Sleptsova I. S.** (2004) *Krug igry. Prazdnik i igra v zhizni severnorusskogo krest'yanina (XIX–XX vv.)* [Circle of playing. Holiday and games in the life of the Northern-Russian peasant (the 19th — the 20th centuries)]. Moscow. In Russian.
- Nikeshicheva V. D.** (2016) *Yuzhnopskovskiy «Skobar»: k voprosu muzykal'no-ritmicheskogo voploshcheniya chastushechnogo stikha* [Southern-Pskov "Skobar": to the question of musical-rhythmic manifestation of the "Chastushka" ditty verse]. *Voprosy etnomuzykoznaninya* [Problems of ethnomusicology]. 2016. No. 1 (14). Pp.80–101. In Russian.
- Parkhomova E. A.** (2008) *Vidy narodnoy khoreografii severo-zapada Rossii (k probleme klassifikatsii)* [Forms of folk choreography of the North-West of Russia (to the classification problem)]. In: *Vostok i Zapad: etnicheskaya identichnost' i traditsionnoe muzykal'noe nasledie kak*

dialog tsivilizatsiy i kul'tur [East and West: ethnic identity and traditional musical heritage as a dialogue between civilizations and cultures]. Coll. papers of the Int. folklore congress. Astrakhan'. Pp. 137–144. In Russian.

Smirnov B. F. (1962) *Iskusstvo sel'skikh garmonistov* [Art of rural accordionists]. Moscow. In Russian.

Stadnik Yu. A. (2013) *Tantseval'nyy fol'klor Niginskogo poseleniya Nikol'skogo rayona Vologodskoy oblasti* [Dance folklore of Nigino village of Nikol'sk district of Vologda region]. In: *Sovremennye ekspeditsionnye issledovaniya narodnykh traditsiy Vologodskoy oblasti* [Contemporary field studies of folk traditions of Vologda region]. Coll. papers. Ed., comp. by S. R. Kuleva. Vologda. Pp. 105–116. In Russian.

ABOUT THE AUTHOR

Parkhomova E. A. <https://orcid.org/0000-0003-3699-3553>

E-mail: lenahistory@yandex.ru

Tel.: +7 (812) 312-21-29

3, Teatral'naya sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation

Chief custodian of funds, A. M. Mekhnetsov Center for Folklore and Ethnography, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.
