

А. КУКИН, В. ЛАПИН (С.-ПЕТЕРБУРГ)

К ПРОБЛЕМЕ РУССКИХ ХОРОВОДОВ

Важность русских хороводов для нашей народности столь велика, что мы, кроме свадеб, ничего не знаем подобного.

И. П. Сахаров

Сказания русского народа

Трудно назвать более известное и яркое явление традиционной русской культуры, чем хоровод. Многократно воспетый в русском искусстве, литературе и поэзии, хоровод уже давно стал в общественном сознании одним из национальных символов. В то же время трудно выделить такой объект гуманитарно-исторического знания, который при всей своей кажущейся простоте и очевидности предоставлял бы столько сложностей и противоречий. Свои концепции хороводов возникали почти в каждой области фольклористики. Хороводы рассматривались как обрядовые формы с архаичной солярной символикой; как отражение космогонических представлений о смерти-возрождении или отзвук аграрной магии и инициальных девичьих обрядов; как «первородные» синкретические действия; как переходная форма от песенной лирики к народному театру; как развлечение, игра — компонент молодежных игр и бесед и т. д. Не меньший интерес представляют классификационные опыты фольклористов, особенно филологов, над бесконечно и неуловимо подвижным песенным материалом хороводов. Но даже искусственно отделенные от обрядово-бытового контекста, песенные тексты не раскладываются по классификационным полочкам без остатка. И каждая локальная традиция заново (для исследователя) осмысляет материал, вычерчивая свой профиль распределения его между основными способами проявления творческого потенциала и «праздничным рельефом года» (выражение Е. Васильевой).

Одна из исследовательских трудностей — соотношение понятий «песня» и «хоровод». Три общепризнанных песенных жанра — хороводные, игровые и плясовые — вроде бы соответствуют трем основным формам исполнения: хороводу, игре, пляске-танцу. Это

исходное соответствие фиксирует, в частности, Е. М. Рогачевская, справедливо рассматривая три названных жанра (или «песенных цикла») в качестве составных частей «единого песенно-игрового комплекса»¹. Однако чем сосредоточеннее вдумываешься в эту триаду, тем яснее становится ее неоднородность, неоднородность. Игра, танец и песня (в широком значении — музыка) — это, так сказать, субстратные, фундаментальные слои традиционной культуры, сопоставить с которыми можно только, вероятно, обряд. (Не будем сейчас уходить еще глубже в историю и добираться до мифа, хотя он уже совсем близко: по концепции Л. М. Ивлевой, «значительная часть обрядов предстает перед нами как мифология, актуализируемая в игровой форме», которая изначально и всегда присуща обряду².) Хоровод же, включенный в этот ряд, начинает неумовимо вибрировать и мерцать. Не случайно именно это и происходит даже в наиболее интересной по общему замыслу и точной в некоторых формулировках работе Е. М. Рогачевской. Как только автор намечает более подробную классификационную дифференциацию материала, опираясь на постулируемую триаду, так все явственнее категория «хоровод» начинает распадаться на всякого рода промежуточные и смешанные типы, связанные либо преимущественно с игрой, либо преимущественно с танцем. Вполне закономерно перспективу наиболее подробного уровня «классификации хороводов» автор видит в «систематизации хороводных игр»³.

«Песенно-игровой комплекс» имеет еще одно, более нейтральное, но именно поэтому пока что, может быть, наиболее точное название — «песни, связанные с движением». Думается, для верного понимания сути хороводов мало фольклорно-этнографического, этномузыкального и даже театроведческого изучения — наряду со всем перечисленным требуется еще профессиональный анализ характера их двигательной пластики. Но это в отношении русских хороводов как раз разработано в наименьшей степени. Вылавливая и суммируя отдельные наблюдения (иногда очень тонкие и точные) из исследований, главным образом, фольклористов-филологов и этномузыковедов, А. А. Соколов вынужден, например, не однажды констатировать недооценку ими «самого танца, его собственной значимости, функциональной и эстетической», явное или подспудное желание «свести хоровод к хороводной песне» и, таким образом, «видеть в танце некое, не столь уж обязательное дополнение к слову и музыке»⁴. Впрочем, А. А. Соколов формулирует и важнейшую проблему: необходимость разграничения танца и игры в пределах одного явления. Он констатирует «обязательность ритмической организации для танца — и значительно большую свободу в этом отношении игровых движений, в той или иной мере не утративших еще внешнего подобия жизненному прототипу, развивающихся по иным, чем танец, законам. Различие в отношении к ритму — вероятно, существенный признак для разграничения игровой и танцевальной стихий»⁵.

Прежде всего попытаемся совокупно и по возможности кратко изложить все то, что известно о хороводах с интересующей нас стороны⁶.

1. Все без исключения хороводы представляют собой массовое действо, участники которого двигаются под песню. Передвижение может осуществляться и в виде процессии, и двумя противостоящими группами, в замкнутом кругу или разомкнутой цепью, которая либо образует четкие фигуры, либо движется без конкретного плана по произвольному выбору ведущего. Возможны переходы от одной пространственной формы к другой, например, замкнутый круг трансформируется в цепь и обратно, процессия завершается образованием круга. Участники хоровода могут держаться за руки (чаще всего в разомкнутых цепях), а могут двигаться обособленно.

2. Хороводные песни различаются по темпу исполнения. Медленные песни обычно сопровождаются нетанцевальным хождением, скорые (или быстрые) — пляской, которая состоит из дробей ногами, взмахиваний рук, хлопков в ладоши и т. д.

3. В хороводах медленного темпа участники нередко двигаются парами. Передвижение парами встречается в хороводах-процессиях (распространенных на Русском Севере), обычных круговых и так называемых «фигурных». В хороводах скорого темпа продвижение парами не зафиксировано. Исключение составляют лишь быстрые хороводы юго-западных областей России, в которых мужчина иногда движется спиной по кругу, обращаясь лицом к следующей за ним женщине. Принцип цепочки при этом не нарушается.

4. Под игровым хороводом чаще всего подразумевается действо, в котором хор движется по кругу, а в центре круга «персонажи» хороводной песни «разыгрывают» ее сюжет. Разыгрывание может быть не слишком драматизированным и включать лишь периодические поклоны действующих лиц друг другу в паузах между обычным хождением в центре круга. Известны примеры, когда выходящие в круг проявляют большую активность: от весьма условных манипуляций с платком, используемых для передачи содержания песни, до развернутой пантомимы. Другой тип игрового хоровода демонстрирует последовательность действий-иллюстраций, которые выполняются всеми участниками хоровода (например, «Ленок»).

5. Некоторые авторы выделяют в отдельную группу «фигурные» или «орнаментальные» хороводы (или «хороводы с элементами изобразительности»), в которых траектория передвижения участников образует ломаные, извивающиеся или переплетающиеся линии⁷.

6. Во многих областях России игровой хоровод предваряется так называемой «наборной» песней, а заканчивается «разводной» («разборной»), причем первая сопровождается передвижением поющих в виде постепенно пополняющейся процессии или цепоч-

ки. Завершается игровой хоровод пляской, идущей сразу же за короткой «разводной» песней: Хороводное действо, таким образом, может быть многосоставным⁸.

Приведенные данные демонстрируют, на наш взгляд, чересчур широкое толкование термина «хоровод», содержание которого распространяется на различные явления танцевального и игрового порядка, которые с хореографической точки зрения существенно различаются и не могут быть сведены к одному понятию. Например, и курские «кривые танки», и северные «ходечи», и подмосковные хороводы с «разыгрыванием» считаются хороводами. При этом первые — по существу пляски, в которых танцоры движутся извивающейся цепочкой, вторые — торжественные процессии, участники которых передвигаются парами с помощью обыкновенных нетанцевальных шагов, а третьи — игровые действия, где единственным хореографическим элементом является пространственная форма — круг. Почему же столь разные и по внешним признакам и по народной терминологии явления называются исследователями одинаково? Чтобы как-то прояснить сложившуюся ситуацию, мы должны уточнить, какие из форм в огромном корпусе русских хороводов могут без особых оговорок и натяжек стать предметом этнохореологического исследования, иначе говоря, являются танцами по существу, как вид искусства.

В современной литературе нет единого и лаконичного определения танца. Используя ряд теоретических положений авторитетного хореолога Роберта Ланге, можно сказать, что танец — это совокупность взаимосвязанных и мотивированных пространственных и временных качеств движения; из этой совокупности и развивается форма танца⁹. Если спроецировать это определение на все известные русские хороводы, то из них придется исключить абсолютное большинство хороводов с «разыгрыванием», а также все хороводы-процессии. Действительно, те и другие, имея пространственную форму (а точнее, только часть ее — траекторию передвижения), не содержат организованных временных единиц. Отсутствует, таким образом, одна из двух составляющих танцевальной формы — ритм танца.

При всей тонкости замечания Н. М. Бачинской о том, что «для медленных хороводов характерна несогласованность ритма движения, поступи участников хоровода с ритмом и темпом напева»¹⁰, следует все-таки считать ошибочным отождествление понятий «ритм движения» и «ритм танца». Безусловно, у хороводной поступи, т. е. почти обычной ходьбы, есть свой ритм, но это прежде всего ритм физический, регулируемый дыханием певцов, отчасти хороводным «этикетом» и лишь весьма опосредованно — общим характером песни, а потому, естественно, не совсем согласованный с ритмом напева. Танцевальный же ритм обязательно образует ритмические регулярности в виде пусть даже простейших ритмических моделей. Регулярности эти могут быть как метрического (количественного), так и акцентного (динамического) типа. Хороводы-шествия и хороводы с «разыгрыванием», т. е. медленные хороводы, не демонстрируют каких-либо устой-

чивых пространственно-временных отношений и повторяющихся структур и, строго говоря, не могут рассматриваться в качестве танцев¹¹.

Зато полностью отвечают понятию танца быстрые или плясовые хороводы. Двигаясь цепочкой или по кругу (построение парами исключается), участники хоровода дробят ногами. Кроме того, если танцоры не держатся за руки (что бывает очень часто), то движения головы, плеч, рук, торса могут быть активными и сложными по координации. Скорые хороводы зафиксированы нами, в частности, на территории Гдовского района Псковской области. В зависимости от конкретной песни они могут исполняться по кругу или «змейкой». По траектории и способу ее «вычерчивания» хороводы-змейки почти аналогичны кривым танкам Белоруссии и соседних с ней районов России (ведение цепочки лидером с более рельефной и свободной танцевальной партией, периодические остановки и т. д.). Ввиду того, что гдовские хороводы представляют для нас исключительный теоретический интерес и еще не описаны в литературе, остановимся на них подробнее.

Исполняются они ограниченным числом хороводниц в небольших кружках. Кроме того, эти хороводы одновременно являются и свадебными песнеплясками — о соответствующих песнях могут сказать «хороводная» и «свадебная». Дробь, которую исполняют участники хоровода, называется «частой дробью» («дробить частенького», другой термин — «ходить уточкой»). Состоит она из трех элементов, которые произвольно чередуются в ходе пляски, объединяясь в серии разной длины. Основные элементы дроби представлены сравнительно медленными рессорными шагами (каждый шаг сопровождается двукратным сгибанием и разгибанием коленей), более быстрыми приставными (по принципу простого бранля: шаг-приставка) и мелкими дробными шагами, которые объединяются в группы по четыре с небольшим акцентом на первом шаге, отделяющем одну группу от другой. По длительности один рессорный шаг равен двум приставным и четырем дробным. Таким образом, соотношение единичных кинетических элементов образует временную пропорцию 1:2:4, что позволяет танцорам в ходе пляски легко заменять один элемент другим. С помощью группировки элементов в ткани танца возникают ритмические структуры, выстраивание и соотношение которых происходит на уровне песенной мелострофы или ее частей (соответствующих стиху или полустиху).

Гдовские скорые хороводы демонстрируют определенный тип танцевальной импровизации, главные моменты которого — секвенционное изложение материала (чередование коротких и длинных серий различных по длительности шагов) и количественный характер ритмики (образование ритмических формул только на основе соотношения длительностей). Если судить об архаичности частой дроби весьма затруднительно (несмотря на то, что, по крайней мере, два ее элемента — рессорные и приставные шаги — широко распространены во всем мире и встречаются также в древнейших культурах), то оригинальность и вместе с тем исклю-

и парную (последний элемент в формуле — акцентированный прыжок на две ноги). Все это и позволяет рассматривать приведенную последовательность как потенциально мотивную. Настоящим мотивом она не может стать и потому, что появление ее в танце случайно.

Подобные более сложные секвенции в гдовских хороводах встречаются крайне редко, причем только у тех танцоров, которые известны как мастера сольной пляски. По-видимому, у них иногда возникает желание (может быть и бессознательное) разорвать однородную ткань танца, что возможно лишь с привнесением нового элемента, в данном случае — прыжка на обе ноги. Таким образом, исключение и здесь подтверждает правило особой специфики и своеобразия секвенционного типа импровизации в гдовских скорых хороводах.

Исследования, проведенные нами в Ленинградской и ряде районов Псковской области, на территории русско-белорусского пограничья, материалы, полученные с помощью наблюдения и киносъемки на этнографических концертах, наконец, данные источников свидетельствуют о том, что гдовская частая дробь и тесно связанный с ее спецификой тип импровизации — отнюдь не узколокальное явление. Например, на территории русско-белорусского пограничья целый ряд свадебных песен сопровождается пляской, в которой с небольшими изменениями присутствуют те же три шаговых элемента гдовской частой дроби. Рессорные шаги здесь могут постепенно переходить в раскачивание, а затем и в прыжки на двух ногах в том же ритме, а вместо частого четырехшага исполняется переменный трехшаг — возможно, под влиянием исключительно популярной в этом регионе польки. Хотя трехшаг в целом не меняет ритмического соотношения элементов дроби, исполнители свадебных песнеплясок применяют его редко, пытаясь по возможности исключить акцентность. (Наличие паузы после каждого трехшага приводит к появлению акцента на третьем шаге.) Отметим еще один существенный момент: свадебные песнепляски чаще всего исполняются без продвижения, практически на одном месте. Несмотря на это, танцевальная импровизация, отличаясь лишь деталями, в главном идентична гдовской. К сказанному добавим, что в ряде деревень русско-белорусского пограничья удалось зафиксировать точно такие же импровизационные пляски во время исполнения календарных песен.

О достаточно широком распространении частой дроби и секвенционного типа импровизации свидетельствует А. В. Руднева. Рассматривая две основные ритмические формулы русской народ-

ной пляски — «в две ноги» (♩) и «в три ноги» (♩), она отмечает, что «в плясках с ритмом ♩ наблюдается частое суммирование мелких долей в более крупные ♩ = ♩ ♩

на притоптывании и хождении. В плясках с ритмом  наблюдается еще более частое дробление восьмых

  =   »¹³.

Танцевальные шаги с ритмом  и  (а именно о них идет речь) есть не что иное, как второй и третий элементы шаговой триады гдовской частой дроби — приставной шаг (в случае небольшого сгибания коленей на первом шаге он называется «припаданием») и частый четырехшаг. Что же касается более медленных в сравнении с ними рессорных шагов, о которых автор ничего не сообщает, то на них даже специалисты из-за привычки видеть танцевальные элементы лишь в более или менее дробных шагах не обращают обычно никакого внимания. А между тем рессорные шаги присутствуют практически везде, в каждой русской пляске. По мнению А. В. Рудневой, танцевальные шаги

с ритмом  и  получаются путем дробления или сум-

мирования основных ритмических формул. Однако вряд ли танцоры в ходе исполнения круговой пляски могут по своему желанию менять ритм основных шаговых элементов. Опыт показывает, что в сольных танцах только выдающиеся исполнители могут изменить конкретный элемент или мотив и тем самым создать новый непосредственно в процессе пляски. Это подтверждают и наши наблюдения сольных русских плясок. Если же такое правило существует, то оно тем более приложимо к коллективным танцам, пусть даже импровизационным, где усилия каждого из участников направлены на общий результат.

Таким образом, представляется очевидным, что все приведенные А. В. Рудневой ритмические формулы, а вместе с ними и соответствующие элементы пляски должны рассматриваться в качестве основных. Но если среди них и есть производные элементы, то таковыми, по нашему мнению, скорее всего могут быть шаговые комбинации «в две ноги» и «в три ноги». Действительно, если исполнить только первые три шага частой четырехшаговой серии, то получится комбинация «в три ноги»:

  . При этом небольшой акцент, которым отделяется

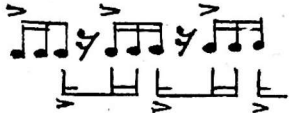
один четырехшаг от другого, сохранится и даже усилится благодаря наличию паузы (более точная запись ритма «в три ноги»

с хореографической точки зрения — ). А комбинация

«в две ноги»  (или точнее — ) получится, если

вести отсчет с третьей доли или третьего шага. Перенос же акцента мог произойти в результате практики контрастного

сопоставления ритма одной и той же формулы. Такой прием отмечается в курских и белгородских плясках, где он имеет

даже специальное название «пересек»:  . Что

же касается шаговых элементов гдовской триады, то и в курских танках и карагодах, и в белгородских круговых плясках они встречаются не реже шаговых комбинаций «в две» и «в три ноги», что подтверждают и наблюдения самой А. В. Рудневой¹⁴.

Итак, элементы гдовской частой дроби присутствуют в хореографических образцах различных районов России, представляющих огромный ареал — от Ленинградской до Курской и Белгородской областей и северных районов Белоруссии. Кроме того, мы уже отмечали, что они принадлежат не только быстрым хороводам, но и свадебным и календарно-обрядовым песнепляскам. Нам также удалось зафиксировать целый ряд сольных плясок, в которых роль элементов частой дроби была весьма значительной. И хотя сольные пляски требуют отдельного рассмотрения, отметим пока один существенный факт: элементы частой (теперь мы можем сказать, и хороводной) дроби встречаются преимущественно в плясках тех исполнителей, которые всю свою жизнь прожили в деревне и не имели поэтому непосредственных контактов с городской культурой.

Попробуем определить, какое место могли бы занять быстрые хороводы в ряду известных европейских народных танцев. Напомним, что русские скорые хороводы импровизационны, что число шагов-элементов в них ограничено, что основные шаговые элементы представляют собой триаду, кинемы которой образуют временную пропорцию 1 : 2 : 4, что способ импровизации в скорых хороводах секвенционный, а именно — элементы, следуя друг за другом сериями разной длины, образуют ритмические группы, которые выстраиваются в пределах песенной строфы или ее части. Наконец, мы говорили также и о том, что европейскому танцевальному фольклору импровизационные групповые формы неизвестны. Тем не менее осмыслить русские скорые хороводы в контексте европейского народного танца полезно для того, чтобы понять сущность русского хореографического фольклора.

Отметим вначале, что единой и общепринятой классификации европейских танцев нет. Поэтому рассмотрим здесь общие принципы одного из известных методов систематизации, который разработан признанным главой венгерской этнохореологической школы Д. Мартином¹⁵. Кратко суть его метода состоит в следующем. В основу систематизации положены два признака. Первый вытекает из того реального факта, что все танцы (и не только европейские) являются *сольными, парными или групповыми* (коллективными). Последние могут исполняться парами, из чего следует, что существует и 4-я группа — *коллективные парные танцы*. Второй признак учитывает степень свободы танцоров в обращении с хореографическим текстом, и с этой точки зрения танцы делятся на *регулярные и нерегулярные* (иначе — *регламентированные*).

ванные, т. е. танцы с каноническим текстом, и импровизационные). Сопоставление этих критериев дает достаточно объективную картину танцевальных типов, или, по Д. Мартину, жанров. Теоретически можно предполагать, что таких жанров должно быть восемь. Однако в Европе отмечены только пять: отсутствуют сольные регламентированные танцы, а также, как уже отмечалось, коллективные импровизационные. Что касается групповых парных танцев, то они, очевидно, могут быть только регламентированными.

Появление и распространение различных типов танцев в Европе связано с преобладанием тех или иных жанров в различные периоды ее истории. В средние века доминировали древнейшие коллективные танцы, «цепочные» и «круговые» («chain» and «round»), в эпоху Возрождения — сольные мужские и свободные парные, в последние два-три столетия — парные регулярные, в том числе и групповые парные.

Цепочные и круговые танцы были развиты и сохранились до нашего времени прежде всего на Балканах, хотя остатки этих древнейших форм можно обнаружить во многих европейских странах (чаще, впрочем, в детских играх)¹⁶. Болгарские, македонские, сербские хоро и коло — танцы регулярной структуры, с мотивным членением. Количество мотивов минимально. Один мотив или комбинация из двух-трех мотивов исполняются всеми танцорами в кругу или цепи в течение всего танца или его части. Более свободна партия ведущего (иногда замыкающего) цепочку, но лишь в деталях, без существенного изменения мотива¹⁷. Эти балканские танцы и представляют в настоящее время жанр регламентированных коллективных танцев. С другой же стороны, совершенно не ясно, как выглядели европейские цепочные и круговые танцы средневековья, были ли они, подобно балканским, только регламентированными или среди них встречались и импровизационные формы.

Русские скорые хороводы объединяет с балканскими круговыми и цепочными танцами пространственная форма (круг, цепь), исполнение под песню, достаточно быстрый темп, позволяющий плясать, а не ходить, наличие в цепочных формах лидера, ведущего цепь (кривые танки, хороводы-змейки). Отличие же касается самой танцевальной структуры и способа ее реализации. Если цепочные и круговые танцы Балкан регламентированы и содержат структуры мотивного типа, то русские плясовые хороводы импровизационны и состоят в основном из кинетических секвенций и групп. Из всего изложенного следует, что русские скорые хороводы могут рассматриваться в качестве *цепочных и круговых танцев нерегулярной структуры* и, таким образом, заполнять одну из жанровых лакун в общеевропейской этнохореологической систематике.

Однако в самом этом жанровом определении кроется известное противоречие. Ведь цепочные и круговые танцы называют еще и коллективными, общинными, а нерегулярность, импровизационность означают наличие индивидуальных черт, определенной степени свободы. Противоречие это разрешают сами танцоры,

и опорой в этом им служит уже рассмотренный нами тип импровизации, смысл которой — не в том, чтобы противопоставить танцевальные партии, а в том, чтобы соотнести их. Так, например, если в гдовском хороводе одна из участниц начинает «дробить частенького», т. е. исполняет длинную цепочку четырехшаговых секвенций, то другие в это время стараются плясать с помощью менее дробных шагов, тем самым как бы уходя в тень. Такой прием позволяет, с одной стороны, более рельефно изложить свой материал каждому танцору, а с другой — сократить число ритмических наложений-дублирований в танце, сделать его более разнообразным по ритму. Высокая степень координации в нерегулярных круговых и цепочных танцах, тесно связанная с их структурными особенностями, выступает в качестве фактора, выравнивающего коллективные и индивидуальные начала этого танцевального жанра.

Добавим, что «определенные танцевальные образования употребляются в определенных социальных ситуациях»¹⁸.

Определив хороводы скорого темпа как круговые и цепочные танцы нерегулярной структуры, обратимся теперь к проблеме общей классификации русских хороводов. Очевидно, что весь корпус хороводов можно разделить на две группы: *танцевальные* хороводы, представленные импровизационными круговыми и цепочными танцами, и *нетанцевальные*, в которых отсутствует важный признак хореографической структуры — ритм танца. Среди нетанцевальных хороводов можно выделить хороводы-процессии (или хороводы-шествия), в которых участники движутся парами обычными шагами по определенной, установленной траектории, и хороводы-игры. Главная разновидность последних — хороводы с разыгрыванием, характеризующиеся наличием «хора» и «актеров», которые своими пластическими действиями призваны передать или «проиллюстрировать» содержание песни. К игровым хороводам следует отнести также образцы, в которых участники или выполняют по очереди одно действие (например, завивание или развивание капустки), или все вместе — несколько действий (например, последовательные стадии обработки льна в хороводе «Ленок»).

Безусловно, такая классификация является еще очень общей. В ней не учтены, например, формы, возникающие в результате взаимовлияний основных групп хороводов. Так, Н. М. Бачинская приводит описания танцевальных шагов, отмеченных ею в ряде игровых хороводов¹⁹. По нашим наблюдениям, широко известный игровой хоровод «Вейся, капустка» может иметь характер плясового, с использованием дробы. Кроме того, приходится помнить о том, что в русском хореографическом фольклоре присутствует не только большое число городских балльных танцев, усвоенных и в той или иной мере переработанных крестьянской традицией²⁰, но и значительное число нетанцевальных хороводов, так или иначе связанных с городской культурой. Например, игровые общерусские хороводы «Со вьюном я хожу», «Хожу я, гуляю» и др. были привнесены на территорию русско-белорусского погра-

ничья (где само слово «хоровод» до начала XX столетия было неизвестно) учителями церковно-приходских школ. В Гдовском районе, где начиная с пореформенного времени местные жители регулярно отправлялись в Петербург на «отход», бытуют так называемые «гулевые» хороводы. Вариантов их несколько, остановимся здесь только на двух. В первом мужчины и женщины, составив пары, ходят по кругу сначала в одну сторону, затем, после исполнения одной или двух строф песни, в другую. Вторым вариантом представляет собой простое хождение участников цепочкой по кругу, при этом они держатся за руки. При избытке людей может возникнуть и второй круг, который движется внутри первого в противоположную сторону. Оба варианта хорошо известны в качестве послекадрильных фигур «Большой ронд» и «Большой променад» салонной кадрили конца XIX — начала XX века.

Не исключено также, что и некоторые севернорусские хороводные процессии сформировались под влиянием города. На первый взгляд это предположение может показаться невероятным, но не будем забывать, что Русский Север не только обнаруживает архаичные элементы национальной культуры, но одновременно и весьма восприимчив к инновациям²¹.

Классификационно-логические и исторические аспекты

Итак, описанная на фольклорно-хореографическом материале Гдовщины и русско-белорусского пограничья песнепляска оказывается общерусским типом, распространенным на огромной, подчеркнем особо — славяно-русской, территории, и принадлежит собственно хороводной (в привычном представлении), календарно-обрядовой и свадебной традициям. Профессиональность ее этнохореологической характеристики подтверждается убедительностью и естественностью места быстрого русского хоровода в общеевропейской систематике народных танцев. Прежде чем перейти к собственно историческим аспектам проблемы, попробуем подвести итог нашим классификационно-логическим рассуждениям.

Хореографически обоснованное разделение всего песенного материала, «связанного с движением», на танцевальные и нетанцевальные формы дает возможность вернуться к фундаментальным категориям традиционной культуры, о которых мы уже говорили в связи с проблемой хороводов. Напомним, что таких категорий, на наш взгляд, четыре: песня (шире — музыка), танец, игра, обряд.

Не будем сейчас касаться соотношения слова и музыки в песне. Примем ее как диалектически противоречивое единство, как феномен, бесспорно относящийся к фундаментальным категориям культуры. По отношению к интересующим нас песням оптимальным представляется подход Е. Е. Васильевой, которая использует оба названия — «песенно-игровой фольклор» и «песни, связанные с движением» — в качестве взаимоуточняющих опреде-

лений самостоятельного вида русского песенного фольклора²². Неизбежно возникающую при этом неточность соответствия «игры» и «движения» нам и нужно рассмотреть.

Очевидно, что «движение» в нашем случае выступает примерно таким же нейтрально общим эквивалентом, как, скажем, понятие «материя» в физике. Движение как таковое равно присуще и танцу, и игре, и обряду и потому не может быть основой сущностной классификации. Попробуем, слегка видоизменив прием формальной логики, обозначить логическими полукругами соотношение объемов основных понятий, о которых идет речь.



Пояснения к схеме минимальны. Танец, пляска немыслимы вне музыки (или хотя бы структурно организованного ритма). Объем понятия «игра» шире понятия «обряд», поскольку, кроме дидактики и развлечения (например, многие детские, молодежные, спортивные игры), игра, согласно концепции Л. М. Ивлевой, является органично присущей обряду субстанцией («игровая форма ритуальной деятельности»).

Можно предположить, что в обратной исторической перспективе перекрестие наших четырех полусфер и есть логически-понятийное «место рождения» архаичных обрядово-синкретических действ. Еще только предстоит длительный процесс дифференциации и автономизации отдельных видов искусств. Но специфика фольклора и традиционной культуры в целом такова, что этот процесс в них никогда не заканчивается. И развиваясь в разных направлениях, различные слои и формы традиционной культуры в той или иной мере всегда сохраняют признаки синкретизма как родовое свойство. Так же сохраняются диффузность, способность к постоянному взаимопроникновению разных форм традиционного искусства и, как следствие, принципиальная возможность возникновения все новых и новых синкретически-синтетических форм.

Как нам представляется, недооценка именно этого родового свойства традиционной культуры приводила и приводит до сих пор исследователей ко всякого рода недоразумениям и невозможности согласовать разные точки зрения. Думается, что в истории с русскими хороводами мы имеем дело именно с таким случаем. В самом деле, множество авторов по-своему определяют понятие «хоровод», включая это явление в узкоспециализированный контекст. И получается, что хоровод одновременно и «особый вид искусства»²³, и «переходная форма от народной лирики к

народному драматическому искусству»²⁴, и один из двух жанров русского танцевального фольклора²⁵ и что «подлинная хороводная песня всегда игровая по происхождению»²⁶ и т. д. и т. п. Этот ряд можно еще долго продолжать, и каждый автор будет по-своему прав, так как все это, действительно, есть в хороводе. Но это — еще не весь хоровод. Потому что хоровод — не жанр, и не вид, и не форма. Достаточно взглянуть на предложенную выше схему, чтобы убедиться в том, что у хоровода нет собственной субстанциональной плоти, которая бы давала возможность выявить его жанрово-типовую структуру как вида искусства. Сущность хоровода лежит в другой плоскости — в плоскости особого типа культуры в широком значении. На это обращает внимание и Е. Е. Васильева: «Слово „хоровод“ имеет значение фольклорно-этнографического комплекса, это тип традиционных гуляний»²⁷.

«Хоровод» — это лишь один из многих терминов, которыми в локальных русских традициях называли весенне-летние праздничные действия: карагод, танок (кривой танок), круги (кружки, круговина), змейка, плетень, ходечи (ходить на / под песню), застенки, столбы, улица, горка, игрище, метище, петровщина, троицкие, купальские и т. д. Даже такой далеко не полный перечень показывает, что и сами носители народной традиции осмысливают хороводное действо в разных его гранях, выделяя то общий характер движения и его пространственные проекции-траектории; то место действия и календарно-сезонную или обрядовую приуроченность; то характерные песенные сюжеты (образы) или композиционно-исполнительское соотношение песни с движением и т. д. Но все-таки в целом ритуально-магическое значение и обрядовое происхождение хороводов (о чем любят прежде всего говорить исследователи) в этой терминологии практически не просматриваются. И это, в общем, объяснимо. Как особый тип традиционного праздничного гулянья, каковым он предстает перед нами по описаниям и материалам XVIII—XX веков, хоровод может быть более или менее определенно локализован во времени. Это время — поздняя стадия существования русской фольклорной традиции, связанная с качественными изменениями социальных условий ее развития.

К такому предположению приходят многие исследователи, хотя и высказывают его, как правило, осторожно, со всякого рода оговорками и ссылками на древность происхождения хороводов. Наиболее определена, хотя и не до конца последовательна точка зрения Е. М. Рогачевской, которая считает, что песенно-игровой комплекс, в состав которого входят хороводы, «сложился в русском крестьянском быту не позднее XVIII века»²⁸. По мнению А. В. Рудневой, «хороводы нового слоя» (в отличие от «старого», обрядового) «стали излюбленным видом народных развлечений с конца XVII в.»²⁹ Впрочем, подозрение во влиянии города на особенное распространение игровых хороводов высказывалось еще в начале прошлого столетия, например, А. Глаголевым и И. Сахаровым³⁰.

Думается, что рубежом в нашем случае, как и во многих других, оказался XVII век. Именно в этот период русской истории, открывшийся Смутным временем, начинается активная ломка социальных структур, резкое изменение социально-ценностных ориентаций. Для судеб русского фольклора чрезвычайно существенно, что в это время начинается заметный рост общей численности населения и его социальной и территориальной подвижности (вопреки окончательному закреплению крестьянства, узаконенному Соборным Уложением 1649 года); заканчивается, а у других групп активно продолжается формирование особых социально-этнографических групп русского населения; предпринимается последняя попытка оцерковления быта, следствием чего оказалось, в частности, уничтожение скоморошества как явления русской культуры, с одной стороны, а с другой — раскол русской православной церкви и возникновение старообрядчества; резко увеличивается ремесленно-слободское население городов за счет крестьянства; активизируется строительство сельских церквей и окончательно складывается церковно-приходская система, охватившая всю территорию и все православное население страны³¹.

Последние два из перечисленных факторов имеют уже самое непосредственное отношение к нашей проблеме. Дело в том, что XVII век, закончившийся реформами Петра I, привел к возникновению специфической городской культуры, противопоставившей себя традиционной крестьянской (чего Россия ранее не знала). Но одновременно с формированием городской культуры начинается и ее социально-стилевое расслоение — как следствие социальной дифференциации самого городского населения и его ценностно-эстетических ориентаций. Постоянный и все усиливающийся приток сельского населения в города, а точнее в окраинные и пригородные слободы, обеспечивал столь же постоянную их связь с крестьянской традиционной культурой. В то же время возрастало и давление города — социально-психологическое, культурно-поведенческое и т. д. Здесь, в мещанско-слободской среде русского города, и начинается тот реальный процесс взаимодействия традиционной крестьянской культуры с городом, который привел к формированию особой субкультуры — *слободского фольклора* (шире — *слободской культуры*)³². Оставляя в стороне вопросы стилистики, в том числе, и может быть в первую очередь, музыкально-песенной стилистики слободского фольклора, отметим особенно широкое распространение общественно-городских праздников и гуляний (кончанских, слободских, уличных, профессиональных), которые, как правило, сливались с престольными праздниками³³.

Это с одной стороны. С другой — в это же время, по мере территориально-административного развития церковно-приходской системы, охватывающей все сельское население, складывается и взаимосвязанная с ней система местных престольных и «заветных» праздников. Гулянья и «гощения» во время праздников оказываются одной из наиболее продуктивных форм праздни-

ной жизни сельской общины, сохраняющих свое значение вплоть до начала XX века. В «праздничном рельефе года» достаточно органично сплавляются православные праздники с языческими обрядами и обычаями, наиболее активно проявляясь, как правило, в рамках прихода. Регулярные навыки праздничного общения и совместного музицирования до сих пор ощущаются в музыкально-стилевых границах приходов — почти во всех традиционных фольклорных жанрах, кроме позднего слоя и архаичных календарно-обрядовых форм.

Можно думать, что регулярное и в течение XVIII—XIX веков неуклонно возрастающее отходничество (сезонная миграция крестьянства в город и обратно) и оказывалось важнейшей коммуникативно-передаточной артерией, которая в целом равно питала ремесленно-торгово-слободскую среду и приносила в деревню престижные новинки слободской культуры. Устойчивая сообщаемость этих «культурных сосудов» способствовала известному выравниванию их «содержимого». Разумеется, тенденция к выравниванию могла проявиться только в исторически самых верхних слоях народной культуры, где, во-первых, шли наиболее активные, творчески формирующиеся процессы и, во-вторых, не было жестко охраняющих обрядовых норм, запретов и ограничений. Сельские и слободские престольные праздничные гулянья энергично активизировали соответствующий слой песенно-игрового творчества, которое в своем слободском варианте получало все более усиливавшиеся структурно-стилевые прививки со стороны городского бытового музицирования.

Похоже, что тип массового праздничного гулянья, в котором ведущее место заняли близкие нашему нынешнему представлению хороводы-шествия, процессии, — этот тип гулянья уже давно стал поддерживаться городскими властями от столиц до провинциальных городов и городков. Одно из известных ранних свидетельств — гигантские хороводы-шествия, которыми встречали, например, в Курске Екатерину II во время ее поездки по России³⁴. А. В. Руднева, кроме того, точно описывает один из типов освоения новых российских территорий в XVI—XVII веках — «служилые» из разных мест, которые вначале несут сторожевую службу, затем обычно оседают на «засечных» линиях, в городках-крепостцах и пригородных слободах (так же будут осваиваться чуть позднее Сибирь и Дальний Восток). А песни — приносят отовсюду, активнее всего — хороводно-игровые и плясовые. Не случайно, как замечает А. В. Руднева, из общего числа курско-белгородских песен, вошедших в первый русский музыкально-песенный сборник В. Ф. Трутовского, уроженца этих мест, почти все оказались хороводными³⁵. С резко возросшим во второй половине XVIII века интересом города к традиционному крестьянскому песнетворчеству обнаруживается и фиксируется во всех первых сборниках преимущественно этот слой песенности, в наибольшей степени отвечающий по своей стилистике запросам европейски ориентированного музыкального вкуса.

Подведем некоторые итоги. Вряд ли есть резон в том, чтобы отказываться от термина «хоровод», широко вошедшего в литературу и в общественное сознание. Важно только уяснить некоторые принципиальные содержательные и исторические аспекты стоящего за этим термином понятия и явления. Из всех наших рассуждений должно быть ясно, что термин «хоровод», строго говоря, *не может быть однозначно отнесен ни к области фольклористики, ни к области этнохореологии*. Хоровод должен быть осмыслен в качестве общего этнокультурного термина, отражающего сложный феномен традиционной культуры в широком значении. В этом смысле хоровод можно соотнести с таким фольклорно-этнографическим комплексом, как свадьба. Но это означает, что и анализ его должен быть многоаспектным и междисциплинарным. Выше было показано, что с точки зрения движенческой пластики можно говорить о *хороводах-песнеплясках, хороводах-играх и хороводах-шествиях*. В то же время в этнохореологическом плане к собственно танцам относится только первая группа, две другие — нетанцевальные хороводы.

В историко-стадиальном плане можно с достаточной уверенностью предполагать, что календарно-обрядовые и свадебно-обрядовые песнепляски — наиболее архаичные формы. Это подтверждается, прежде всего, сохранившимися у восточных славян остатками таких ритуальных песнеплясок-действ, как «Стрела» или «Кострома». Напомним еще карпатские и балканские обрядовые коло и хоро, прибалтийские свадебные круговые песнепляски и т. д. К сожалению, славяно-русский материал в таком аспекте практически не исследован.

Очевидно, что восточнославянский хоровод (в принятом нами широком значении) прошел огромный путь развития, сохраняя некоторые формы и даже фольклорно-этнографические комплексы и формируя в то же время новые единства и образования. Известны многочисленные факты переосмысления и реструктурирования более ранних форм. Так, брянская «Кострома» зафиксирована в других традициях в качестве беседной и даже детской игры; курский троцкий обрядовый хоровод «Утушка» бытует в Беломорском Поморье в качестве беседной игры и через молодежные вечеринки включается в качестве обрядово значимой формы в свадьбу и т. д.

Наконец, только на верхнем хронологическом полюсе возникает то, что и называют обычно русским хороводом. Но и здесь хоровод-гулянье — сложный комплекс со множеством функций и достаточно часто с сильной ритуализацией, в котором вновь и вновь реализуется родовое свойство традиционной культуры — ее синкретичность/синтетичность.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Рогачевская Е. М. О русском хороводном творчестве // Актуальные проблемы современной фольклористики. Л., 1980. С. 122, 124.
2. Ивлева Л. М. Два методологических аспекта в театроведческом изучении обрядово-игрового фольклора // Методы изучения фольклора. Л., 1983. С. 113.

3. См.: *Рогачевская Е. М.* Указ. соч. С. 130.
4. *Соколов А. А.* Проблема изучения танцевального фольклора // Методы изучения фольклора. С. 128.
5. Там же. С. 132.
6. См., наприм.: *Бачинская Н. М.* Подмосковные хороводы. М., 1964; *Она же.* Русские хороводы и хороводные песни. М.; Л., 1951; *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды: Таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы. М., 1975.
7. Кроме указанных работ см.: *Яцунок Е. И.* Русские хороводные песни: (Эстетические проблемы жанра): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1976.
8. Подобное развернутое действо с особым названием *круговина* зафиксировано недавно экспедициями ЛГИКа в качестве центральной части молодежных вечеринок и уличных гуляний в верхнелужской традиции. При этом функцию набора пар (или, по определению этнографов, игрового «переjuvenивания») чаще выполняет в круговине не одна песня, а цикл однострофных припевок. См.: *Быстрова А. В., Васильева Е. Е.* Новгородская круговина. Новгород, 1983.
9. См.: *Lange R.* Nature of Dance. London, 1975. P. 37—46.
10. *Бачинская Н. М.* Подмосковные хороводы. С. 1.
11. В этом смысле, вероятно, прав А. А. Соколов, высказавший предположение о том, что «именно в медленном хороводе, где, в отличие от быстрых хороводов, танцевальная стихия приглушена, еще не развита, выступает наиболее наглядно единство танцевально-игровых начал» (*Соколов А. А.* Цит. соч. С. 133).
12. См.: *Martin G., Pesovar E.* A structural analysis of the Hungarian folk dance // Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1961. Vol. 10. N 1—2. P. 1—40.
13. *Руднева А. В.* О ритме и форме хороводных и плясовых песен // Русские народные хороводы и танцы. М., 1948. С. 73—74.
14. См.: *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды. С. 133.
15. См.: *Martin G.* Improvisation and regulation in Hungarian folk dances // Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae. Budapest, 1980. Vol. 29. N 3—4. P. 391—397.
16. См.: *Martin G.* Hungarian folk dances. Budapest. 1974. P. 14—17.
17. См.: *Janković L., Janković D.* Dances of Yugoslavia. London, 1952. P. 21; *Димоски М.* Орската традиција во село Инево (Радовишко). Скопје, 1974. С. 16; *Илиева А.* Народни танци от Среднегорието. София, 1978. С. 517—520.
18. *Lagne R.* Semiotics and dance // Македонски фолклор. Скопје, 1982. Год. XV, 29—30. С. 166.
19. См.: *Бачинская Н. М.* Подмосковные хороводы. С. 5.
20. Об этом процессе и его примерной датировке см.: *Кукин А. Ф.* Новый хореографический стиль в традиционном быту русской деревни // Пластическое воспитание актера в театральном вузе. Л., 1987.
21. Об этом еще в 1920-е годы свидетельствовал В. Н. Всеволодский-Гернгросс, отметивший присутствие в севернорусских деревнях целого корпуса городских танцев, среди которых такие, как «Ки-ка-пу» и «Дирижабль», неизвестные даже в близлежащих к столицам областях. См.: *Всеволодский-Гернгросс В. Н.* Крестьянский танец // Крестьянское искусство СССР: В 2 т. Т. 2: Искусство Севера. Л., 1928. С. 236.
22. См.: *Васильева Е. Е.* Виды русского песенного фольклора: Песенно-игровой фольклор. — ЛГИК, 1986, рукопись.
23. *Рогачевская Е. М.* Указ. соч. С. 120.
24. *Гусев В. Е.* Эстетика фольклора. Л., 1967. С. 148.
25. См.: *Климов А. А.* Основы русского народного танца. М., 1981. С. 29 (по автору, два жанра — хоровод и пляска).
26. *Аникин В. П.* Русский фольклор. М., 1987. С. 155.
27. *Васильева Е. Е.* Указ. соч. С. 5.
28. *Рогачевская Е. М.* Указ. соч. С. 122.
29. *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды. С. 79.
30. См.: *Глаголев А. Г.* О характере русских застольных и хороводных песен // Труды Общества любителей российской словесности при Московском университете. М., 1821; *Сахаров И. П.* Сказания русского народа: В 2 т. Т. 2, кн. 7. СПб., 1849.
31. См.: *Рабинович М. Г.* Очерки этнографии русского феодального города: Горожане, их общественный и домашний быт. М., 1978; *Водарский Я. Е.*

Население России в конце XVII — нач. XVIII века: (Численность, сословно-классовый состав, размещение). М., 1977; Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ. Л., 1984.

32. Обоснование этого вводимого в научный обиход понятия см.: Лапин В. А. Традиционное крестьянское искусство и город: (К проблеме русского слободского фольклора) // Традиции музыкальной науки. Л., 1989.

33. См. об этом, в частности, в указанной монографии М. Г. Рабиновича, а также: Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII — начало XX века. Л., 1984.

34. См. об этом: Руднева А. В. Курские танки и карагоды. С. 82.

35. См.: Там же. С. 29—30.

Х. СУНА (РИГА)

ТИПЫ ЛАТЫШСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ

(Систематизация. Компьютерная обработка.
Параллели в зарубежной хореографии)

В статье исследованы типы хореографии, начиная от первозданных действий в точно установленной последовательности: в более высшем порядке слоя, уровня, ступени хореографии содержатся разнородные новые действия, сохраняющие решение более низшего порядка слоя, уровня, ступени. Кроме того, при раскрытии типических черт учитывается следующее: 1) латышская хореография является составной частью хореографии народов мира; 2) международная хореография владеет общезапрограммированной системой этнохореологического развития; 3) исследования типов латышской хореографии пригодятся при разработке указателя типов международной хореографии.

Самые давние сведения о латышском танце оставили, главным образом сурово порицая его, чужеземцы: Б. Руссов, Р. Любенау (XVI в.); Д. Фабриций, П. Эйхорн, Г. Манцель (XVII в.); И. Брандт, А. Гуппель, Г. Меркель (XVIII в.); И. К. Петри, К. Г. Эльверфельд, И. Г. Колль, А. Биленштейн, Э. Вольтер (XIX в.). Значимость этих публикаций следует искать в их точной датировке; в них обнаруживается продолжительная устойчивость ранних типов латышской бытовой хореографии, содержатся также данные о том, что ее развитие началось с отмены у латышей крепостного права, когда появились какие-то возможности более свободного общения между собой.

Есть основания думать, что характерные черты этой хореографии сложились еще до XIII века, т. е. до вторжения иноземных захватчиков, и что издревле существовало именно орнаментальное (бессюжетное) решение танца, перекликающееся с древними узорами.