Министерство культуры Российской Федерации

Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования

Московский государственный университет культуры и искусств

Хореографический факультет

Кафедра народного танца

Реферат

по предмету

Обрядовая культура регионов России

**История танцевальной культуры Карелии**

Выполнила: студентка

гр. 142-Н заочного отделения

Понкратенкова А.А.

Преподаватель: Бадмаева Т.Б.

Москва 2009

## Введение

## Народное творчество – это художественное, народное искусство, фольклор, художественная творческая деятельность трудового народа; создаваемые народом и бытующие в народных массах поэзия, музыка, театр, танец, архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство. В коллективном художественном творчестве народ отражает свою трудовую деятельность, общественный и бытовой уклад, знание жизни и природы, культы и верования. В Н. т., сложившемся в ходе общественной трудовой практики, воплощены воззрения, идеалы и стремления народа, его поэтическая фантазия, богатейший мир мыслей, чувств, переживаний, протест против эксплуатации и гнёта, мечты о справедливости и счастье. Впитавшее в себя многовековой опыт народных масс, н. т. отличается глубиной художественного освоения действительности, правдивостью образов, силой творческого обобщения.

## Богатейшие образы, темы, мотивы, формы н. т. возникают в сложном диалектическом единстве индивидуального (хотя, как правило, анонимного) творчества и коллективного художественного сознания. Народный коллектив веками отбирает, совершенствует и обогащает найденные отдельными мастерами решения. Преемственность, устойчивость художественных традиций (в рамках которых, в свою очередь, проявляется личное творчество) сочетаются с вариативностью, многообразным претворением этих традиций в отдельных произведениях.

## Коллективность Н. т., составляющая его постоянную основу и неумирающую традицию, проявляется в ходе всего процесса формирования произведений или их типов. Этот процесс, включающий импровизацию, её закрепление традицией, последующее совершенствование, обогащение и подчас обновление традиции, оказывается чрезвычайно протяжённым во времени. Характерно для всех видов Н. т., что создатели произведения являются одновременно его исполнителями, а исполнение, в свою очередь, может быть созданием вариантов, обогащающих традицию; важен также теснейший контакт исполнителей с воспринимающими искусство людьми, которые сами могут выступать как участники творческого процесса. К основным чертам Н. т. принадлежит и долго сохраняющаяся нерасчленённость, высокохудожественное единство его видов: в народных обрядовых действах сливались поэзия, музыка, танец, театр, декоративное искусство; в народном жилище архитектура, резьба, роспись, керамика, вышивка создавали неразделимое целое; народная поэзия тесно связана с музыкой и своей ритмичностью, музыкальностью, и характером исполнения большинства произведений, тогда как музыкальные жанры обычно связаны с поэзией, трудовыми движениями, танцами. Произведения и навыки Н. т. непосредственно передаются из поколения в поколение.

## Н. т. явилось исторической основой всей мировой художественной культуры. Его изначальные принципы, наиболее традиционные формы, виды и отчасти образы зародились в глубокой древности в условиях доклассового общества, когда всё искусство было творением и достоянием народа (см. Первобытное искусство). С социальным развитием человечества, сформированием классового общества, разделением труда постепенно выделяется профессионализированное "высокое", "учёное" искусство. Н. т. также образует особый пласт мировой художественной культуры. В нём выделяются различные по социальному содержанию слои, связанные с классовой дифференциацией общества, но к началу капиталистического периода Н. т. повсеместно определяется как коллективное традиционное искусство трудящихся масс деревни, а затем и города. Органическая связь с коренными принципами мировоззрения народа, поэтическая цельность отношения к миру, непрестанная шлифовка обусловливают высокий художественный уровень народного искусства. К тому же Н. т. выработало особые формы специализации, преемственности мастерства и обучения ему.

Н. т. различных, зачастую далеко отстоящих друг от друга народов обладает множеством общих черт и мотивов, возникших в сходных условиях или унаследованных из общего источника. Вместе с тем Н. т. веками вбирало в себя особенности национальной жизни, культуры каждого народа. Оно сохранило свою животворную трудовую основу, осталось кладезем национальной культуры, выразителем народного самосознания. Это определило силу и плодотворность воздействия Н. т. на всё мировое искусство, о чём свидетельствуют произведения Ф. Рабле и У. Шекспира, А.С. Пушкина и Н.А. Некрасова, П. Брейгеля и Ф. Гойи, М.И. Глинки и М.П. Мусоргского. В свою очередь Н. т. многое восприняло от "высокого" искусства, что нашло многообразное выражение — от классических фронтонов на крестьянских избах до народных песен на слова великих поэтов. Н. т. сохранило ценные свидетельства революционных настроений народа, его борьбы за своё счастье.

В условиях капитализма, попав в сферу буржуазных общественно-экономических отношений, Н. т. развивается крайне неравномерно. Многие его ветви деградируют, полностью исчезают или находятся под угрозой вытеснения; другие теряют свои ценные черты, индустриализируясь или приспособляясь к требованиям рынка. В 19 в. рост национального самосознания, демократические и национально-освободительные движения, развитие романтизма пробуждают интерес к Н. т. В конце 19 — 20 вв. усиливается влияние фольклора на мировую культуру, восстанавливаются некоторые утраченные отрасли Н. т., организуются музеи и общества его охраны. Вместе с тем государственное и частное меценатство зачастую подчиняет Н. т. коммерческим целям, интересам "индустрии туризма", для чего культивирует в нём наиболее архаичные черты и религиозно-патриархальные пережитки.

В социалистическом обществе созданы условия для сохранения и развития Н. т.; наследуя и утверждая национальные народные традиции, оно проникается идеями социализма, пафосом отражения новой, преображенной действительности; Н. т. пользуется систематической поддержкой государства и общественных организаций, его мастерам присуждаются премии и почётные звания. Создана сеть научно-исследовательских учреждений — институтов и музеев, изучающих опыт Н. т. п способствующих его развитию. Многие традиционные жанры Н. т. отмирают (например, обрядовый фольклор, заговоры, народная драма), но другие находят новое место в жизни. Рождаются и новые формы художественной культуры народных масс. Интенсивно развивается художественная самодеятельность (хоры, хореографические коллективы, народные театры и т.д.), имеющая другую природу, чем Н. т., но отчасти использующая его наследие. Созданные за многие века высокие образцы Н. т. сохраняют значение вечно живого культурного наследия, сокровищницы художественного опыта народных масс.

## Народное творчество

**Народное поэтическое творчество** — массовое словесное художественное творчество того или иного народа; совокупность его видов и форм, обозначаемая в современной науке этим термином, имеет и др. названия — народная словесность, устная словесность, народная поэзия, фольклор. Словесное художественное творчество возникло в процессе формирования человеческой речи. В доклассовом обществе оно тесно связано с др. видами деятельности человека, отражая начатки его знаний и религиозно-мифологических представлений. В процессе социальной дифференциации общества возникли различные виды и формы устного словесного творчества, выражавшего интересы разных общественных групп и слоев. Важнейшую роль в его развитии играло творчество трудовых народных масс. С появлением письменности возникла литература, исторически связанная с устным Н. т.

Коллективность устного Н. т. (означающая не только выражение мыслей и чувств коллектива, но прежде всего — процесс коллективного создания и распространения) обусловливает вариативность, т. е. изменчивость текстов в процессе их бытования. При этом изменения могли быть весьма различными — от незначительных стилистических вариаций до существенной переработки замысла. В запоминании, а также в варьировании текстов значительную роль играют своеобразные стереотипные формулы — так называемые общие места, связанные с определёнными сюжетными ситуациями, переходящие из текста в текст (например, в былинах — формула седлания коня и т.п.).

В процессе бытования жанры словесного Н. т. переживают "продуктивный" и "непродуктивный" периоды ("возрасты") своей истории (возникновение, распространение, вхождение в массовый репертуар, старение, угасание), и это связано в конечном счёте с социальными и культурно-бытовыми изменениями в обществе. Устойчивость бытования фольклорных текстов в народном быту объясняется не только их художественной ценностью, но и медленностью изменений в образе жизни, мировоззрении, вкусах их основных творцов и хранителей — крестьян. Тексты фольклорных произведений различных жанров изменчивы (правда, в разной степени). Однако в целом традиционность имеет в Н. т. неизмеримо большую силу, чем в профессиональном литературном творчестве.

Коллективность словесного Н. т. не означает его обезличенности: талантливые мастера активно влияли не только на создание, но и на распространение, совершенствование или приспособление текстов к потребностям коллектива. В условиях разделения труда возникли своеобразные профессии исполнителей произв. Н. т. (древнегреческие рапсоды и аэды, русские скоморохи, украинские кобзари, казахские и киргизские акыны и т.д.). В некоторых странах Ближнего Востока и Средней Азии, на Кавказе сложились переходные формы словесного Н. т.: произведения, созданные определёнными лицами, распространялись изустно, но текст при этом относительно мало менялся, имя автора обычно было известно и часто вводилось в текст (например, Токтогул Сатылганов в Киргизии, Саят-Нова в Армении).

Богатство жанров, тем, образов, поэтики словесного Н. т. обусловлено разнообразием его социальных и бытовых функций, а также способами исполнения (соло, хор, хор и солист), сочетанием текста с мелодией, интонацией, движениями (пение, пение и пляска, рассказывание, разыгрывание, диалог и т.д.). В ходе истории некоторые жанры претерпевали существенные изменения, исчезали, появлялись новые. В древнейший период у большинства народов бытовали родовые предания, трудовые и обрядовые песни, заговоры. Позже возникают волшебные, бытовые сказки, сказки о животных, догосударственные (архаические) формы эпоса. В период формирования государственности сложился классический героический эпос, затем возникли исторические песни, баллады. Ещё позже сформировались внеобрядовая лирическая песня, романс, частушка и др. малые лирические жанры и, наконец, рабочий фольклор (революционные песни, устные рассказы и т.д.).

Несмотря на яркую национальную окраску произведений словесного Н. т. разных народов, многие мотивы, образы и даже сюжеты в них сходны. Например, около двух третей сюжетов сказок европейских народов имеют параллели в сказках др. народов, что вызвано или развитием из одного источника, или культурным взаимодействием, или возникновением сходных явлений на почве общих закономерностей социального развития.

Вплоть до позднефеодальной эпохи и периода капитализма словесное Н. т. развивалось относительно независимо от письменной литературы. Позже литературные произведения активнее, чем прежде, проникают в народную среду (например, "Узник" и "Чёрная шаль" А.С. Пушкина, "Коробейники" Н.А. Некрасова. С др. стороны, творчество народных сказителей приобретает некоторые черты литературы (индивидуализация характеров, психологизм и т.п.). В социалистическом обществе доступность образования обеспечивает равную возможность раскрытия дарований и творческой профессионализации наиболее одарённых людей. Разнообразные формы массовой словесно-художественной культуры (творчество песенников, частушечников, сочинение интермедий и сатирических сценок и т.п.) развиваются в тесном контакте с профессиональным социалистическим искусством; среди них определённую роль продолжают играть и традиционные формы словесного Н. т.

Многовековое бытование обеспечило непреходящую художественную ценность и длительное существование таких песен, сказок, преданий и т.д., которые наиболее ярко отражают особенности духовного склада народа, его идеалы, надежды, художественные вкусы, быт. Этим обусловлено и глубокое воздействие словесного Н. т. на развитие литературы. М. Горький говорил: "... Начало искусства слова — в фольклоре" ("О литературе", 1961, с. 452). О записи Н. т., его изучении и методологических принципах изучения.

**Народная музыка (музыкальный фольклор)** — вокальное (преимущественно песенное), инструментальное и вокально-инструментальное коллективное творчество народа; бытует, как правило, в неписьменной форме и передаётся благодаря исполнительским традициям.

Будучи достоянием всего народа, музыкальное Н. т. существует главным образом благодаря исполнительскому искусству талантливых самородков. Таковы у разных народов Кобзарь, гусляр, скоморох, акын, кюйши, бахши, гусан, Хафиз, олонхосут, аэд, , Менестрель, Шпильман и др. Истоки народной музыки, как и др. искусств, уходят в доисторическое прошлое. Музыкальные традиции разных общественных формаций исключительно устойчивы, живучи. В каждую историческую эпоху сосуществуют более или менее древние и трансформированные произведения, а также заново создаваемые на их основе. В совокупности они образуют так называемый традиционный музыкальный фольклор. Его основу составляет музыка крестьянства, которая длительное время сохраняет черты относительной самостоятельности и в целом отличается от музыки, связанной с более молодыми, письменными традициями.

Основные виды музыкального Н. т. — песни, эпические сказания (например, русские Былины, якутские олонхо), танцевальные мелодии, плясовые припевки (например, русские частушки), инструментальные пьесы и наигрыши (сигналы, танцы). Каждое произведение музыкального фольклора представлено целой системой стилистически и семантически родственных вариантов, характеризующих изменения народной музыки в процессе её исполнения.

Жанровое богатство народной музыки — результат разнообразия её жизненных функций. Музыка сопровождала всю трудовую и семейную жизнь крестьянина: календарные праздники годового земледельческого круга (колядки), Веснянки, масленичные, купальские песни), полевые работы (покосные, жатвенные песни), рождение, свадьбу (колыбельные и свадебные песни), смерть (похоронные плачи-причитания). У скотоводческих народов песни были связаны с приручением коня, загоном скота и т.д. Позднее наибольшее развитие в фольклоре всех народов получили лирические жанры, где на смену простым, коротким напевам трудовых, обрядовых, плясовых и эпических песен или инструментальным наигрышам приходят развёрнутые и подчас сложные по форме музыкальные импровизации — вокальные (например, русская протяжная песня, румынская и молдавская Дойна) и инструментальные (например, программные пьесы закарпатских скрипачей, болгарских кавалистов, казахских домбристов, киргизских комузистов, туркменских дутаристов, узбекских, таджикских, индонезийских, японских и др. инструментальных ансамблей и оркестров).

В различных жанрах народной музыки сложились разнообразные типы Мелоса — от речитативного (карел, Руны, русские былины, южно-славянский эпос) до богато орнаментального (лирические песни ближне- и средне-восточных музыкальных культур), многоголосия (полиритмическое сочетание полевок в ансамблях африканских народов, немецкая хоровая аккордика, грузинская кварто-секундовая и средне-русская подголосочная полифония, литовские канонические Сутартине), (в частности, ритмоформулы, обобщившие ритмику типовых трудовых и танцевальных движений), ладо-звукорядных систем (от примитивных узко-объёмных ладов до развитой диатоники "свободного мелодического строя"). Разнообразны также формы строф, куплета (парные, симметричные, асимметричные и др.), произведений в целом.

Музыкальное Н. т. существует в одноголосной (сольной), антифонной, ансамблевой, хоровой и оркестровой формах. Типы хорового и инструментального многоголосия разнообразны — от гетерофонии и бурдона (непрерывно звучащий басовый фон) до сложных полифонических и аккордовых образований. Каждая национальная народная музыкальная культура, включающая систему музыкально-фольклорных диалектов, образует при этом музыкально-стилевое целое и одновременно объединяется с др. культурами в более крупные фольклорно-этнографические общности (например, в Европе — скандинавская, балтская, карпатская, балканская, средиземноморская и др.).

Фиксацией народной музыки (в 20 в. при помощи звукозаписывающей техники) занимается особая научная дисциплина — музыкальная этнография, а исследованием её — этномузыковедение (музыкальная фольклористика).

На основе народной музыки возникли практически все национальные профессиональные школы.

## танец карелия вечериночный традиция

Жили издревле карелы

родовой семьей большою,

поднимали дом просторный

и хозяин век трудился,

чтобы быть семейству с хлебом.

И не нежилась хозяйка,

на ногу была проворна.

Быт карелов нерушимый

образ жизни их исконный,

как на скалы, опирался

на сердечную открытость,

незапятнанную честность,

добрую взаимопомощь.

(Ругоев Я. «Я все испытал на свете»)

**Из истории хореографии народов Карелии. Танцы финно-язычных народов – карелов, вепсов и ингерманландцев**

Трудно четко разграничить танцы Карелии по районам, определить точный район бытования того или иного танца. Многие танцы похожи друг на друга. К тому же в книге трудно передать манеру исполнения народных танцев, складывающуюся в течение долгих лет. Все танцы, представленные здесь, записаны со слов старожилов. Проще было с кадрилями – их знает большинство жителей, но существовало множество танцев, бытовавших лишь в одном районе.

Самые известные старинные танцы южной и центральной Карелии – **ристи-контра** и **кадриль**.

Контра была с импровизированной частью и без нее, состояла из кругов, шенов, квадратов, парных переходов и т.д. Название танца одно – **контра**, но в рисунке фигур существовала множество вариантов. На вопрос, что значит слово «контра», никто из старожилов ответить не в состоянии.

Обратившись к истории бытовой хореографии, мы находим, что в конце 17–начале 18 века (в царствование Петра 1) в России появились первые контрдансы, состоящие из больших и малых кругов, шенов и крестов. Возможно, что слово «контра» и слово «контрданс» - родственные.

Фигура контрданса «мельница», исполнявшаяся на 4–8 тактов, разрослась в огромный танец **касарейкку** (Пряженский район), что значит «большой котел». Вторая часть его – импровизация. Рядом с Пряжей, в Колатсельге, исполняли танец **рииватту** (в переводе «бешеный»), напоминающий контру с импровизированной частью. Подобным образом в Больших Горах, около Олонца, танцевали **сиипутус**, состоявший из мелкого переступания ногами. Сравнив контрдансы с карельскими контрами, мы обнаружили одни и те же рисунки фигур. Первоначально фигуры исполнялись поодиночке, в том числе шен. Танец, в основе которого лежал шен, получил название «шинки» (Пряженский район) и «шины» (Медвежьегорский район). О нем помнят только очень старые жители Карелии.

Петр 1 и его придворные не раз посещали Карелию, богатую лесом, железной рудой, ценными породами камня и рыбой. Контру, ристи–контру хорошо помнят в местах пребывания Петра 1. В других районах однотипным танцам даны свои, понятные карелу названия. Вышесказанное не следует понимать так, будто Петр 1 обучал карельских крестьян этому танцу. Конечно же, нет. Произошел интересный процесс: возникший в среде английских крестьян контрданс (сельский танец) в 17 веке попал в салоны английской знати, откуда началось его шествие по всем странам. Подсмотренный у знати, он вернулся в крестьянскую среду, в данном случае в карельскую.

Почти во всех названных старинных карельских танцах имеется вторая часть – импровизация. В контрдансах же импровизации нет. Контрданс пришел к карелам в том момент, когда танец у них только зарождался в виде игры.

**Игры – вот куда были направлены фантазия и изобретательность карела**. Игры в Карелии имели первостепенное значение на вечерах и праздниках. Они не требовали музыки. В них существовало смешанное приглашение (кантокийса, каклакиса), в них прогуливались и бегали, держались за руки (кявелюкиса и юоксукиса), устраивались смотрины (питкякиса), выяснялись взаимоотношения и целовались (питкяпуора, истуопуора).

Игры были парные и парно–массовые. Имели распространение игры с предметами: пайккакиса (с платком), капануора (с веревкой), голикка (с веником), пуаски (с костями) и другие. Нетрудно предположить, что количество игр было огромным, если и сейчас их насчитывается несколько сот. Простота рисунка, свобода в обращении, необязательность музыкального сопровождения делали игры неотъемлемой частью любого празднества.

Подготовленная великим множеством разнообразнейших игр молодежь сразу же подхватила фигуры контрдансов, приспособив их на свой лад. Карел заиграл в контру, риивату и т.д. Именно заиграл. Даже в наши дни, когда речь заходит о старинных танцах, старожилы говорят, что их «кижаттих» - играли. Значит, игры напоминали танцы, а танцы исполнялись как игры. Правда, сейчас слово «киса» – kisa – объединяет в себе много понятий. Это и игра, и веселье, и пляска, и хоровод, и место, где происходит веселье.

Что же это слово значило изначально? Думается, что игру, затем, поскольку танец напоминал игру, то и танец, а позднее все виды веселья. Вот почему вторую часть слова контрданс (dance – танец) карел отбросил за ненадобностью. Приглашали «кижамах» контру – играть контру.

То, что танец контрданс был массовым, в деревне не вызывало удивления, ведь все игры были массовыми, а вот то, что шел он под музыкальный аккомпанемент (пение, игру на каком-нибудь инструменте) было захватывающе ново. Но в этом новом отсутствовал главный для карела игровой момент. Поэтому почти во всех танцах типа контры мы встречаем вторую часть – импровизацию.

Старожилы рассказывают, что вторая часть – парный сольный танец, где юноша подряд танцует со всеми девушками – этот танец всегда диалог, в котором к одной выказывается полное равнодушие, по отношению к другой проявляется заинтересованность, к третьей – любовь и так далее. Девушки отвечали юношам тем же.

Танец юноши требовал своей танцевальной лексики. С годами он вобрал в себя из русского мужского пляса сложные замысловатые коленца, хлопушки, дробушки, синкопированные ходы.

Сейчас трудно сказать, в какой момент игры возник импровизированный танец. Скорее всего, на бесёдах, когда девушки пряли, а юноши по очереди приглашали каждую девушки «пройтись». Так было до появления в быту карельских крестьян канонизированного танца. От этого не отказались они, и освоив организованный в фигуры танец.

В Карелии во время игр юноши и девушки были равны, как равны они были и в ведении хозяйства, в работе. Труд дал не только темы для игр, но и определил манеру поведения в них. Неслучайно девушки заводили игры первыми, а позже и приглашали на первый танец. Еще недавно, когда заводили игры **суудино** или **келику**, девушки подсказывали юношам, кого из них пригласить на танец.

Как видим, на вечерах девушки играли самую активную роль. Не принять приглашение девушки было не принято, даже считалось оскорблением ее. Девушки охотно подхватывали любую предложенную юношами игру, шутку, танец. Поэтому–то вечера проходили шумно, весело, танцы следовали один за другим. Повторялось старое, создавалось и выучивалось новое. Недаром же приехавших в 30–е годы 20 века на жительство в Карелию из других областей страны поражало разнообразие игр и танцев на вечерах.

К.Т. Голейзовский («Образы русской народной хореографии», Искусство, М., - 1964) , исследователь русской хореографии, отмечает огромное значение хороводов для возникновения самостоятельной танцевальной культуры в России. Но карелы (центральная и южная Карелия) не знают хороводов. Суровость, замкнутость, страх перед силами природы, суеверия не способствовали развитию в Карелии «песенной натуры», духовной раскрепощенности и душевной распахнутости. Незнание карелами русского языка тоже препятствовало проникновению хоровода на карельскую землю.

По словам К. Голейзовского, «хоровод был, есть игровым, всегда сюжетным, массовым фигурным танцем, способным принимать любые песенные ритмы».

Передать сюжет без знания языка невозможно. Русская песня, частушка стали для карела аккомпанементом во время исполнения танца, где слова не играли роли, где главным был ритм. В конце 18 - начале 19 века в салонах Петербурга стали танцевать кадриль. В конце 19 века этот танец появился и в Карелии.

Трудно переоценить значение кадрили в жизни карельской деревни. Ею начинались вечера во время больших праздников, ею заканчивались бесёды. До 20 раз заводили кадриль за вечер. Любая бабушка 60ти лет расскажет и покажет, как танцевали кадриль.

Салонная кадриль состояла из 5 фигур. Каждая новая фигура начиналась после ритурнели – музыкальной паузы. В целом у нас тоже танцевали кадрили из 5 фигур, иногда повторяя в конце первую фигуру и так же с паузами. Но если в салонной кадрили каждая фигура – это маленький самостоятельный танец на 32 – 40 тактов, то в Карелии, несмотря на паузы, кадриль воспринимается как единое целое, ибо танец идет по нарастающей. И только 5 фигуру (обычно кульминация) из – за продолжительности можно было бы выделить в самостоятельный танец. В ней как раз и проявлялась фантазия и изобретательность карел. 6 (1) фигура воспринимается как логическое завершение всего танца.

В 1850 году в Петербурге появился танец **лансье**. Построение пар и усложненность переходов создавали определенные трудности для его усвоения, тем более что в Карелии этот танец стали танцевать не на 4 пары, а на 6 и более. Возможно, поэтому в Карелии его считают более старым танцем, чем кадриль. Кадриль, а затем лансье (местные названия: ланцы, влансе, бланце) дали толчок к появлению новых танцев. Под Олонцом родилась круговая кадриль, в Шелтозере – «шастерка».

На севере (Калевала, Лоухи) хореография развивалась несколько иным путем. Заметим, что именно эти районы дали огромный хореографический и игровой материал. Все информаторы говорили об обилии старинных танцев, исполнявшихся на вечерах. Именно здесь, кроме разнообразных игр, мы записали около десятка пиирилейкки, а вот сольных импровизированных номеров в танцах Севера найти не удалось. Чем это объяснить?

Развитию хореографии Севера способствовало его географическое положение: соседство Финляндии, с одной стороны, торгово-экономические связи с ней, влияние России, с другой, территориальная близость центральной Карелии с третьей, – все это сказалось на притоке сюда готовых танцев. Однако это влияние не было настолько сильным, чтобы северные карелы отказались от собственной хореографии.

**В эпосе «Калевала**» мы не раз встречаем упоминания об игрищах:

«… начинает он расспросы:

хватит ли на Саари места, здесь на острове простора,

чтобы мне повеселиться,

есть ли здесь по мне равнина,

где бы мог игру начать я, в пляс пуститься на поляне,

где резвятся девы Саари, длиннокосые танцуют?»

«и веселый Лемминкяйнен

стал проведывать деревни, игрища островитянок…»

Все заимствованное со стороны перерабатывалось до такой степени, подчиняясь местной манере исполнения, что танцы северных карел мы сейчас воспринимаем как оригинальные.

Сейчас трудно определить, какой из хороводов родился на территории Финляндии, какой у нас в Карелии, ибо одни и те же хороводы исполняются и там, и там, одни и те же хороводные игры играются и у нас и у наших соседей.

Игровой танец **«так ткут сукно»** в Финляндии состоит из 6 фигур и исполняется под пение одного куплета, в Тумче (Лоухский район) поют три куплета и исполняют три фигуры, в Вокнаволоке (Калевальский район) поют 6 куплетов. В Финляндии в одном из хороводов поют: «On neitolla punapaula», в Карелии – «On neitolla lupa laulla». Таких примеров можно привести очень много.

Эти хороводы и игры имели большое значение на вечерах. С приходом кадрилей. А позднее вальсов и других танцев их исполняли в перерыве, пока гармонист отдыхал.

Русские танцы принесли новое построение (до этого танцы строились по кругу), новые музыкальные ритмы. Но в местных условиях они приобретали не только карельскую окраску, но и карельские названия (исключение составляет кадриль). Танец **кахексунайнен** – та же «шина», и так далее.

Происходило слияние существовавших танцев со вновь пришедшими. Такова **шулилуйкка** – она строится на фигурах контрданса, но первая часть каждой фигуры явно заимствована из какой - то игры или старинного карельского танца. Таков танец **хумахус**. Наиболее старый вариант его – построение в круге. С приходом кадрили хумахус сделали последней ее частью, оставив название танца - хумахус. В народе сохранились воспоминания о хумахусе и как об отдельном танце, и как о последней фигуре кадрили. А шастерка (либо шастелка), описанная К. Голейзовским, сохранила и название танца, и положение исполнителей, и шаг, и лишь манера исполнения осталась карельская.

Нельзя не сказать нескольких слов и о **круге**. Если круга центральной Карелии – это обычная игра, но на Севере, подобно рунам Калевалы, круга имеет удивительно законченную форму. Одна фигура в ней выливается из другой. Этот танец исполняли в дни больших праздников в торжественной обстановке, когда молодежь была нарядно одета или если на вечере присутствовала видная пара, удостоенная того, чтобы заводить этот танец. Наши информаторы подчеркивают значение наряда в этом танце.

Огромное количество танцев Севера можно сгруппировать по видам. Это прежде всего **пиирилейкки** (круговые игры). Если в Финляндии пиирилейкки – все разные, то на севере Карелии под различные песни исполняют единый танец. На вечерах он играл ведущую роль.

Особую группу составляют **кисад** – игры-танцы, имеющие свои названия, определенные фигуры и исполняющиеся в сопровождении песни на финском языке. К этой группе принадлежат **каклакиса**, **кясикиса** и другие игры-танцы. Их намного больше, чем танцев в чистом виде. К следующей группе относятся **кисад** – игры, строящиеся по кругу, в которых танец следует за содержанием песни, иллюстрируя жестом ее текст. И наконец, к самостоятельным танцам относятся круга, шулилуйкка, хумахус, кадриль и другие, исполнявшиеся под музыкальный аккомпанемент, необязательно под гармонь. Девушки запевали какую-нибудь русскую песню (часто не понимая смысла слов) лишь бы ритм соответствовал определенному шагу.

Итак, огромное количество законченных танцев исключало надобность в импровизационном моменте.

Почти все карельские танцы исполняются на основе простого и бегового шага. Но когда смотришь, как танцуют кадриль например, в Калевале, где юноша ведет девушку в танце, или в Пряже, где танцуют на равных, кажется, что танцуют разные танцы.

К. Голейзовский, говоря о русском танце, пишет: «Широкий, открытый жест составляет основу народной хореографии. Для нее характерны быстрота плясовых темпов, легкость (прыжок, скачок), стремительные движения рук и верхней части туловища, высоко поднятая голова, вихревые вращения, молниеносные присядки, кружевные «дробушки» и чечетки, замысловатые смены фигур и пр.»

Взяв у русской хореографии так много – и сами танцы, и «замысловатые коленца», - карел остался верен себе в строгой, сдержанной манере исполнения, твердой, определенной поступи. Руки, принимающие три – четыре положения, гордо поднятая голова, прямая спина еще больше подчеркивают эту строгость. Если в русском танце любой притоп сопровождается наклоном корпуса вниз, то карел при этом вскидывал голову вверх, выпрямляя грудь. Скромность девушки – не в склоненной голове и опущенных глазах, как в русском танце, а во внутренней собранности. Она смотрит прямо перед собой или на юношу, взгляд ее строг, ни тени жеманства, пустого кокетства. Она не заигрывает с юношей - зачем? Либо он ее любит, тогда это ни к чему, либо он никогда не узнает о ее чувствах, если его выбор пал на другую.

В характере карела бескомпромиссность, честность, доходящая до щепетильности, чистоплотность. Отсюда и в танце ничего лишнего, все графично четко и определенно. Он лучше 1000 раз повторит один и тот же знакомый шаг, чем плохо сделает новый.

Юноша не ведет девушку в танце, как России, а они крепко держатся друг за друга. Два гордых, два достойных один другого партнера. Танцуют они с таким же наслаждением, как ходят по грибы и ягоды, ловят рыбу, пекут рыбники и калитки.

До сих пор можно встретить в Карелии сказителей, плакальщиц, людей, помнящих старинные обряды. Не перестаешь удивляться, как чуду, когда выявляешь, что в памяти старожилов сохранились столь старые танцы как контры. Это объясняется еще одной чертой карельского харктера – упрямством, нежеланием расставаться с вековыми традициями и обычаями.

Вепсская хореография прошла тот же путь, что и танцы юга Карелии. Правда, старые жители, с которыми мы беседовали о танцах, утверждают, что контры и им подобные танцы у них не танцевали, что это чисто карельские танцы. Основой старинных вечеров были кадрили, а из игр обычно заводили келику. Во время кадрили юноша мог начать танцевать с одной девушкой, через фигуру пригласить другую, а кончить кадриль с третьей. Девушки в долгу не оставались, и зло высмеивали юношей в дразнилках. Такова, например, **«сякки варвакки»**, в которой доставалось не только богачам, но и упрямцам и гордецам.

Сохранились воспоминания и о танце **вланце**. Хотя подробно записать его не удалось. В молодые годы наших информаторов водились у них шестерка и восьмерка. Вепсы легко отказывались от старых танцев и переходили к новым, поэтому невозможно установить, что танцевали до кадрилей.

Более независимого, заносчиво-горделивого исполнения танцев нам нигде не удалось видеть, однако за внешней бравадой нередко скрывалась чувствительная, ранимая душа исполнителя.

Ингерманландская хореография известна в Карелии с момента переселения ингерманландцев, живших под Ленинградом, на территорию Карелии.

Находясь в центре Росси, ингерманландцы не могли не питаться соками русской культуры. В Колтушах, Гатчине и других местах танцевали кадриль и лансье. **Лиеккулаулу** обязано своим рождением и русской частушке.

В праздники танцевали большую кадриль, состоящую из 12 фигур, а по будням – обычную, из 6.

Близость к Финляндии, отсутствие языкового барьера способствовало связям с финской культурой. Те же пиирилейккит игрались тут и там. У ингерманландцев родились и свои пиирилейккит: понюшка табака; игра в бычки; эй, девушка, взгляни сюда и др. От финских их отличают более выраженный игровой момент в содержании и остроумие.

На севере Ингерманладии, в Токсово, Парголово, Лемболово, Куйвози и др. местах ни кадриль, ни лансье не танцевали. Подумать только, рядом Петербург, откуда во все углы России проникали, завоевав сердца деревенских исполнителей, эти поистине прекрасные танцы, а здесь их не танцевали! Не имея литературных источников об ингерманландских танцах, приходится положиться на высказывания наших информаторов.

Сравнивая эти танцы с фигурами кадрили, находим, что **колни**, получивший название от слова «три» – начало первой фигуры, как ее исполняли в первые годы 19 века; **каккнасси** – от названия русской песни «Как у наших у ворот» - начало второй фигуры кадрили; **тумала** – от первой строки русской песни «Думала, думала, думала – гадала» - начало третьей фигуры кадрили; танец **сисикка** получил название от слова «чижик», а может, от песни «Чижик-пыжик, где ты был» (танец пока не найден) – нет сомнения, что это пятая фигура; четвертая не могла быть преобразована в танец, ибо она шла в линейном построении; шестая, русская фигура кадрили – галоп – появилась она великосветских балах позднее, поэтому ее почти нигде не танцевали.

Произошло удивительное: ингерманландцы из кадрили взяли ее суть – наступательное и отступательное действие и переходы. Исполнители как бы дразнят друг друга этими действиями, что и получило у них название «хярняминен».

Кадриль имеет линейное построение, а ингерманландские танцы шли по кругу. Каждая пара по очереди выходила в центр и танцевала одну из фигур с каждой парой, стоявшей в кругу. Если пар было много, то за вечер успевали станцевать 1–2 фигуры. Продолжительное исполнение каждой фигуры и выделяло ее в самостоятельный танец. Выходили танцевать то тумалу, то колми, то какунасси.

Бабушки не танцевали **лилей–лайлей**, **раали–али** и другие танцы, которыми так увлекались их дети – родители наших информаторов. Молодость родителей информаторов падает примерно на 1880 – 1900-е.

1861 году было отменено крепостное право. Это событие не могло не сказаться на духовном состоянии крестьянина. Возможно, оно явилось толчком и для возникновения новых танцев. Основой для них послужили уже ранее существовавшие танцы, но многое было взято из кадрилей и лансье, получивших к этому времени повсеместное распространение. Все последующие танцы – лилей-лайлей, **алистулаа**, **тулистула**, раали-али - можно предположить, возникли между 1870 – 1890 годами.

Лилей–лайлей – начало первой фигуры кадрили – более позднего времени. Он исполнялся так: английский шен – переходы два раза, потом шен как в колми (1 фигура ранней кадрили) и вновь шен – один раз переход.

Лилей-лайлей возник позднее, чем колми, но раньше, чем раали-али, ибо раали-али строился на 3 фигуре лансье (мельница). Лансье на великосветских балах Петербурга стали танцевать с 1850 – х годов, а на городских – позднее.

Колми – единственный из старых танцев, который сохранялся так долго. Его танцевали после каждого из вышеназванных танцев, им обычно заканчивались вечера. Не случайно колми имеет второе название: лопетос – концовка.

Танец колми исполнялся в сопровождении нескольких напевов. Их было не менее 6.

Наши информаторы – страстные поклонницы старинных танцев – рассказывают, что они танцевали **рентюшки**. Этим словом именовалась группа танцев, названных выше.

Слово «рентюшкя» (производное от слова «рентюстяя») – нелитературное, а бытующее в народе выражение, обозначающее «идти как попало», то есть говорящее о манере исполнения. Как слово «кижа» у карел, так рентюшкя у ингерманландцев обозначало и место (шли на рентюшки), и манеру исполнения («рентюстяя»), и сам танец.

В рентюшках привлекала простота рисунка, легкая запоминаемость, возможность танцевать кто как хочет, сочинять остроумные куплеты, атмосфера веселья. С другой стороны, на рентюшках часто сочинялись и куплеты, унижающие человеческое достоинство, ранящие того, в чем адрес они были направлены, из-за чего, случалось, возникали ссоры. В ожидании очереди танцевать юноши подчас садились девушкам на колени. Танцевали, двигаясь, как попало.

Позже рентюсся приобретает насмешливую окраску с подачи комсомольцев, считавших местные танцы бескультурными.

Однако при кажущейся манере идти как попало выработалась единая, удивительно свободная внешне при внутренней собранности манера: прямая спина, чуть откинутая назад за счет «бегущих впереди» ног, свободно висящие руки, высоко вскинутая голова с неподвижной шеей, – так легче петь, дробящие и топающие во время приглашения ноги – таковы особенности этой манеры. И уж совсем парадоксальные детали: от желания вести девушку за собой шли по кругу – юноши впереди, девушка за ним, юноша – справа от девушки (девушка оказалась в роли юноши!), чем уравнялась их значимость в танце.

Сейчас можно сказать, что рентюшки – одно из уникальных явлений в хореографии.

Наконец, о бальном танце. Интересно, что слово «танец» стало бытовать в Карелии с приходом бальной хореографии. Всемирно известный вальс, который в России стали танцевать с начала 19 века, в Карелии стал любимым только к началу 20 века. После революции, когда наши бабушки предпочли бесёдам танцы в клубе, вальс получил распространение и в Карелии.

Многое в вальсе было непривычным для карела. Во–первых, положение танцоров в паре (до этого во время игр и танцев исполнители в парах стояли рядом либо друг за другом. Во–вторых, отсутствие определенных фигур (до этого игры и танцы строились по конкретному рисунку), в–третьих, вальс заставлял «отдаваться стихии ритма и мелодии» (а карелы умели слышать только ритм), в-четвертых, вальс исключал игровой момент, в-пятых, у него усложнённый шаг. Всё это на сто с лишним лет задержало появление в Карелии вальса, как и польки и других танцев. Оригинальный вальс мы наблюдали в Кондопожском районе, где он исполнялся по рисунку 5 фигуры кадрили.

Вальс принес новое и в манеру поведения на танцевальных вечерах. Приглашали на вальс только юноши, это было перенесено и на прочие танцы.

**Олонецкая кадриль**

Кадриль танцевали в праздники и во время бесёд. Девушки собирались отдельно, юноши – отдельно. Как только объявляли кадриль, все юноши одновременно шли приглашать девушек. Они кланялись избранницам, те отвечали поклоном. Выпрямляясь с поклона и не глядя на девушку, юноша протягивал ей правую руку. Если девушка протягивала свою – значит, приглашение принималось, после чего, опустив руки, шли – юноша впереди, девушка за ним и становились рядом.

Пары выстраивались друг против друга. Если помещение было маленьким, а желающих танцевать много, танцевали кадриль в две и в три очереди. В ожидании очереди девушки могли сидеть на коленях у юношей.

Кадриль танцевали под пение русских плясовых мелодий. Пели всегда те, кто танцевал. При исполнении каждой новой фигуры начинала запевать девушка, остальные подхватывали. Если играл гармонист, кадриль все равно плясали с паузами после каждого колена. Гармонист заканчивал игру с остановкой ведущей пары, той, которая хорошо плясала. Длина каждой фигуры зависела от нее. Юноша кружил девушку в конце каждой фигуры в одну, в другую сторону, порой по нескольку раз. Это зависело от общего настроя праздника, личного настроения и от того, с какой из девушек юноша танцевал.

1 фигура – ристай (крестом)

юноша правой рукой берет девушку за левую руку и поднимает до положения согнутых локтей. Свободные руки опущены.

1 – 2 такты. Исполнители в парах основным шагом (движение 1) идут навстречу друг другу.

3 – 4 такты. Девушки о.ш., встречаясь левыми плечами, проходят на противоположные места между юношами. Юноши, пропустив девушек, идут поперек, меняясь местами.

5 – 8. Девушки о.ш., лев. Плечами возвращаются на свои места. Юноши о.ш. проходят четверть круга по часовой и оказываются перед девушками.

9 – 12. Поворот по часовой (движ. 1)

13 – 16. Поворот против часовой (движ. 2)

17 – 18. Девушки бегут навстречу друг другу (движ. 3)

19 – 24. Соединив правые, согнутые в локтях руки, девушки кружатся по часовой.

31 – 31. Д возвращаются на свои места.

17 – 32. Поворот в паре (движ. 2)

2 фигура.

1 – 2. Д на месте, Ю о.ш. идут навстречу друг другу, вперед – вправо.

3 – 4. Ю исполняют притоп (движ. 4)

1 – 2. Ю простым шагом обходят друг друга, начиная с левой ноги, сделав два шага назад, затем вперед – влево

3 – 4. Ю простым шагом исполняют один поворот через левое плечо и перед чужой девушкой заканчивают поворот сильным ударом правой ноги.

5 – 8. Поворот по часовой (движение 2)

5 – 8. Поворот против часовой (движ. 2). 2 фигура повторяется, юноши приходят на свои места.

3 фигура.

Юноша кладет правую руку девушке на талию, левые руки исполнителей соединены и отведены влево. Девушка правой рукой берет юношу за запястье правой руки, локоть отводит назад.

1 – 4. О.ш. пары меняются местами со стороны юношей.

5 – 8. Открытый поворот (движ.5), в конце 8-го такта девушки делают поворот под левой рукой, против часовой.

9 – 16. Повторение 1 и 8 тактов, все приходят на свои места.

1 – 2. Д на месте, Ю бегут навстречу друг другу и останавливаются около правых плеч.

3 – 8. Ю подают друг другу руки скрещенные сзади руки и о.ш. кружатся против часовой.

15 – 16. Ю возвращаются на свои места.

1 – 16. Ю на месте, девушки повторяют движения юношей 1 – 16 тактов. Все приходят на свои места.

4 фигура

Первая пара стоит на месте. Ю второй пары правой рукой берет Д за левую руку и поднимает до положения согнутых локтей. Свободные руки опущены.

1 – 2. Вторая пара о.ш. подходит к первой.

3 – 4. Вторая пара поднимает соединенные руки, образую ворота. Д первой пары проходит в ворота и идет на место второй пары.

5 – 8. Вторая пара перед Ю первой пары исполняет поворот по часовой (движ.2)

9 – 12. Поворот (движ.2) против часовой.

12 – 16. Вторая пара тем же ходом возвращается на свое место, пропустив Д первой пары в ворота. К концу 16 – го такта все приходят на свои места. Затем эту фигуру вновь проделывает первая пара.

5 фигура.

Запись дана на 4 пары. Исполнители в линиях подают друг другу руки.

1 – 4. О.ш. исполнители линиями идут навстречу друг другу, в конце – сильный притоп правой ногой.

5 – 8. Исполнители линиями отступают назад.

9 – 16. Рядом стоящие подают друг другу руки, образуя круг, который движется по часовой.

1 – 8. Круг движется против часовой.

9 – 16. Д выходят в центр и подают друг другу руки. Ю, держась за руки, продолжают двигаться против часовой и останавливаются слева от своих Д.

1 – 8. Ю перебрасывают соединенные руки через головы Д, образуя корзинку. Все движутся против часовой.

9 – 16. Не меняя положения рук, движение по часовой.

1 – 8. Ю перебрасывают руки в обратном направлении. Д также перебрасывают руки через головы Ю, образуется корзинка сзади. Все движутся против часовой.

9 – 16. Не меняя положения рук, движение по часовой.

1 – 16. Поворот в паре (движ. 2) по часовой и против. Кружась, все пары проходят на свои места.

6 фигура.

6 фигура полностью повторяет 1 фигуру. По окончании танца юноша благодарит девушку пожатием руки, затем девушку и юношу, стоящих напротив.

Источник памяти карелов – живой язык,

он, в песнях путь большой проделав, чист и велик,

он в песнях солнце сотворяет и лунный свет,

под ними мой народ шагает, творит свой след.

Нам светит мудрость из пределов великих книг,

ей не погаснуть ни на миг!

Источник памяти карелов – живой язык,

народ мой им богат,

язык мой чист и свят.

Яакко Ругоев – народный писатель и поэт

**Приложение 1**

Р.Б. Калашникова, КИЖСКИЙ ВЕСТНИК №6, Петрозаводск, 2001

**Вечериночная традиция Вытегорского уезда Олонецкой губернии второй половины** **XIX** **века**

Во второй половине ХIХ века в Вытегорском погосте селения группировались вдоль берега реки Вытегры, поскольку параллельно реке проходил путь, по которому издавна возили соль и другой товар. С горного хребта под названием Чекша открывался «обширный и красивый ландшафт: виднеется ровное синево Онега, р. Вытегра и несколько окрестных приходов с церквами и в миньятюрном виде обрисовывающимися группами - деревнями, с желтыми и зелёными пятнами вокруг их - полями и нивами» [1]. Уже со второй половины ХVI века Вытегорский край представлял собой достаточно населённую и весьма развитую, сравнительно с окружающими, местность. В 1861 году только в состав Вытегорского погоста входило 77 деревень [2]. Население края считало себя потомками новгородцев, пришедшими на Вытегорщину «не позднее, как с ХI века». В середине ХIХ века в Вытегорском погосте жила большая часть людей «не крестьянского» сословия, в их число входили и так называемые «канавные» солдаты, служившие при шлюзах. Это «были и есть солдаты с разных мест России, но больше евреи, поляки и малороссы». Многие из них во время работы на шлюзах «сколачивали копейку и даже значительныя состояния, и тут же при шлюзах или вблизи открывали торговлю». В 1865 году в Вытегорской волости «отставных и бессрочно отпускных нижних чинов 111 чел., солдатских жен 134 чел. и солдатских детей 107 чел.»[3].

Своеобразие региона (прохождение по территории уезда Мариинского канала, Архангельского тракта и др.) определило и уникальность местной молодёжной праздничной традиции, её содержание и особенности. На наш взгляд, культурное влияние мещан, солдат, торговцев способствовало быстрому обмирщению вытегорской вечериночной традиции, её превращению в более городскую. В вытегорских песнях при наличии обрядовых образов и смыслов всё-таки преобладали игровые комедийные мотивы. Попробуем показать это на примере вытегорских вечериночных увеселений и песен, их сопровождавших. В нашем распоряжении имеются этнографические материалы из Вытегорского, Кондужского, Девятинского, Исаевского, Никулинского, Коштугского, Куштозерского, Ежезерского и Ундозерского и Чернослободского приходов.

Молодёжные вечеринки (беседы) [4] в Вытегорском уезде Олонецкой губернии второй половины ХIХ века составляли «необходимое условие» [5] почти каждого храмового и часовенного праздника, масленичной и святочной недели. Девочки с 12-ти, а мальчики с 14 лет начинали ходить по беседам. Парней, не достигших 17 лет, называли ІшижликамиІ [6], с 17 лет величали ІхолостягамиІ. Девушки с 16-ти, а парни с 20-ти годов уже вступали в семейную жизнь [7]. «Девки хоть при матери, хоть - при старшей невестке пользуются привилегией - спят дольше всех, работой не стесняются, а работают на себя, приготовляя приданое. На их обязанности лежит ношение воды» [8]. Следуя традиции, родители баловали дочерей, способствуя их участию в увеселениях: «… в межговенье пред великим постом девушки с окрестных приходов имели обыкновение приезжать … к своим родственникам либо подругам в гости, назывались гостьями и более стройныя из них скоро делались предметом стремленья и ухаживанья молодежи, а часто и женами» [9].

Кроме праздничных, существовали ещё и вечеринки с работой (прядением). Однако в данной статье нас интересуют не рабочие, а праздничные беседы с большим количеством гостей, богатством нарядов, многообразием игр, танцев и плясок. Летом эти вечеринки устраивались на открытом воздухе («на лугу за деревней»), зимой - в избе, а осенью и весной в ригах. Под звуки гармоники плясали кадриль, лансье, кругом, аколыш и изредка «завивай», а «также водятся попарно и поют песни» [10]. Для праздничной вечеринки выбиралась просторная изба, и покупались свечи (на обычных вечеринках-беседах ограничивались одной лучиной). Кроме танцующей молодёжи на праздничных беседах присутствовали женатые мужчины, женщины, старики, старухи и даже ребята-подростки, «примостившиеся для удобства где-либо на печи… В сенях, на крыльце, на улице - везде народ, всем интересно посмотреть на веселящуюся молодёжь» [11]. Приехавшим в гости девушкам, на вечеринке оказывалось предпочтение - они сидели на лавках в большом (почетном) углу и «уже около них с той и другой стороны присаживаются и местныя девицы» [12]. Собиратели отмечали, что народу на этих вечеринках бывало так много, что, несмотря на всю вместительность крестьянской избы, многим иногда не хватало места. Расходились с вечеринок обычно в 4 — 5 часов утра, «если за какие-нибудь беспорядки хозяин дома не разгонит раньше». Такие беседы могли проходить подряд два-три дня, «особенно если празднование случится зимою» [13].

Как мы уже выяснили, северно-русская молодёжная вечеринка представляла собой игровую версию свадебного обряда [14]. К проигрыванию свадебных отношений молодёжь относилась с огромной серьёзностью, сознавая её магическую суть, спрятанную за игровой стороной. Поэтому, идя беседу, парни и девушки загодя произносили заговоры «на присуху», стараясь присушить (приворожить) к себе парочку. Чтобы понравиться девушке, парень шел к знахарке, умеющей колдовать, с просьбой типа: «Баушка, присуши-ко мне Оленку Митькину» [15]. Обычно колдун «наговаривал» на пряники или «на что-нибудь съедобное» и советовал скормить наговоренное девушке. Вот пример подобного наговора: «Встану я, раб Божий (имя молодца), благословясь и пойду перекрестясь из дверей дверьми, из ворот воротами в чистое поле; в чистом поле стоит две кузнецы; в этих кузнецах куют, буют булат-железо, и как это булат-железо в горне горит, так чтобы у рабы Божией (имя девушки) по рабу Божию (имя парня) жгло и томило сердце». По уверению колдуна, если эти слова «три раза проговорить над пряником и после каждого раза плюнуть, да этот пряник скормить девушке, так она так полюбит молодца, что жить без него не заможет» [16].

Приведём ещё один заговор, который читался одинаково как на пищу, так и на питьё, причем произнося его нужно было «слегка плюнуть на то кушанье или напиток, которые предполагаются для потребления околдовываемому субьекту» (обязательное условие успеха – последний не должен знать «о совершенном колдовстве»). «Стану я раб, не благословясь, пойду не перекрестясь, из избы не дверьми, не из ворот в ворота, прямым ходом, печным окном; пойду я ко огненной реке, ко огненному чильну (челну? - К. Р.), ко огненному мужику, помолюсь и покорюсь я огненному мужику: «обдай рабу имрек своей огненной водой, чтобы зашла огненная вода в ретивое сердце, в черную печень, по всем жилам, по всем суставам, из кости в кость, из мозгу в мозг, в чорныя брови и ясныя очи; кажись я ей раб имрек милей отца и матери, краше краснаго солнца, светлее светлаго месяца, чтоб она раба имрек не могла без меня раба имрек жить, - ни дня дневать, на ночи ночевать, ни часу часовать, ни минуты миновать; и как мир православный не может жить без хлеба, без соли, и как живая рыба не может жить без воды, так бы и раба имрек без меня раба имрек во веки веков. Аминь» [17].

На первый взгляд, вытегорская вечериночная традиция не имела зн**а**чимых отличий от подобных молодёжных развлечений в других местах Олонецкой губернии: здесь также плясали и старинные танцы, такие как «шестёрка», и только вошедшие в моду новые городские танцы - «кадриль» и «лансье» (местное название - ланц**е**т, ланце**я**). Однако, сравнивая Вытегорский уезд с Заонежьем, мы можем отметить, что и схема, и содержание беседного веселья в обоих регионах имела существенные отличия. Первое из них состояло в том, что в вытегорских вечеринках отсутствовало магическое начало заонежских увеселений - свадебная песня-игра «Перепёлка» [18]. На Вытегорщине беседа обычно начиналась с пляски-игры «со вьюном» или так называемого «обычая водиться» [19].

Авторы известных нам этнографических описаний вытегорских вечеринок подробно охарактеризовали эту игру, сопровождаемую циклом песен, под которые по обычаю любила «водиться» вытегорская молодёжь [20]. Пляска эта удивительно проста: «парень и девица прохаживаются вдоль по полу под такт разнообразных песен…» (Вытегорския Кондужи. № 24. С.309.)

«Прежде всего самая обыкновенная пляска или игра - это «ходит со вьюном». Встает со своего места кавалер, приглашает барышню, подаёт ей руку, и оба начинают ходить по комнате, делая шага два-три, потом оборачиваясь, опять делают столько же шагов.» (Ив. Смирнов. № 10. С.114.)

Девицы, собравшиеся на беседу, тихо поют песни, как «вдруг являются м**о**лодцы, так зовут парней, и в беседной избе начинается веселье …начинают плясать совьюна». (Трошков П.Г. Л.8.)

«С**о**вьюн», утверждалось в словаре Г. Куликовского, был широко распространен в Вытегорском уезде (в том числе в Никулинском, Девятинском, Чернослободском приходах):

«Молодёжь на беседе сидит на скамьях парами, начинают петь песню, выходит парень и, приглашая одну из девиц, берет её за правую руку. Под звуки песни они проходят мимо поющих, затем, при повороте, парень берет девушку за левую руку и идут назад. Так они ходят в продолжение всей песни; при следующей песне парень садится на место, а танцевавшая с ним девица приглашает уже кавалера … При с**о**вьюне поются самые разнообразные песни, иногда и величальныя, причем иногда «припевают» молодцу девицу и наоборот» [21].

Видимо, этимология слова «вьюн» восходит к слову «юноша»: плясать со вьюном означало плясать с м**о**лодцем [22].

Во второй половине ХIХ в. порядок приглашения в «совьюна» ещё носил обрядовый характер, исчезнувший к началу ХХ в.: девушка приглашала парня через посредство другого молодца: «Молодец во время пения песни подходит к девицам, берет одну из них, сидящую у края, за руку и идет с нею вдоль избы. Дойдя до порога, он переменяет руку, т. е. если держал девицу за правую руку, то берет за левую и от порога опять идет вдоль избы. Так молодец и девица пройдутся несколько раз, а затем девица называет другого молодца, она говорит: «Василия Ивановиця». Это значит, что молодец, который только что ходил с нею совьюна, должен послать Василия Ивановиця.

Большею частью девица вызывает того молодца, которому симпатизирует. Василий Иванович подходит к вызвавшей его девице и проделывает то же самое, что и первый, т. е. ходит, берет ее за руку и проходит с ней несколько раз по избе, держа то за правую, то за левую руку. Окончив хождение, девица отходит от молодца и садится на прежнее место. Молодец, стоя посредине избы, поклоном приглашает пройтись с ним следующую девицу, сидящую рядом с той, которая начала совьюн. Эта девица, пройдясь с Василием Ивановичем по избе, чрез него приглашает в совьюн нравящегося ей молодца.

Так продолжается до тех пор, пока все девицы перебывают в совьюна… Вызов девицею молодца в совьюн говорит отчасти о симпатии ея к нему, - поэтому всякий молодец томится ожиданием и неизвестностью - вызовет ли его какая девица и какая именно сделает ему честь своим вызовом. Особенно эта томительность и желание получить вызов заметны во время многолюдных бесед. Тогда для девицы выбор больше, а следовательно и вызов при многолюдном собрании яснее говорит сердцу получившаго приглашение в совьюн. Есть молодцы особенно любимые девицами и вызываемые ими на перерыв в совьюн - это деревенские франтики, сыновья богачков.» (Трошков П.Г. Л.8—9)

Нам уже приходилось писать об игре «совьюн» как о символической свадебной игре. Главное игровое движение пляски - «взятие руки» - соответствовало реальному свадебному символу - соединению рук молодых через стол на глазах многочисленной родни [23]. Поэтому сакральный смысл песен, сопровождавших пляску-игру «совьюн», заключался прежде всего в их «припевальном» характере. Юношу и девушку, ходивших по избе, взявшись за руки, друг к другу «припевали», то есть символически женили.

Цикл таких песен был самым многочисленным, ибо отдельная песня пелась каждой паре. «Все эти песни очень коротки… потому что самое воженье не продолжается больше одной минуты. Если же составляется другая пара, то песня поется новая, а прежней даже и не доканчивают» [24].

Обычно первой парочной песней беседы, певшейся сразу при появлении парней, была следующая:

У порога места много,

Не приходится стоять,

Поцелуя ожидать.

Расхороший молодец

Проходи за воронец.

(Кондужская волость, 1870е гг.)

У порога места много –

Не приходится стоять,

Не приходится стоять,

Поцелуя дожидать.

Расхороший молодец!

Проходи за воронец!

Там с тобой поводимся….

(Девятинская волость, 1870е гг.)

У порога места много –

Не приходится стоять,

Не приходится стоять,

Поцелуя ожидать.

Ты, хороший молодец,

Проходи за воронец!

Там с тобой повидимся…

Целоваться завтра…

(Ухотская волость, 1880е гг.)[25]

Текст песни по существу являлся приглашением к началу беседного веселья, он расшифровывал и дополнял первое игровое действие на беседе. Песни под пляску «совьюн» собиратели подразделяли на общие, «не касающиеся никого», и на приспособляющиеся «к положению и состоянию водящихся»: пели отдельно людям состоятельным и людям женатым, пели для укора и для насмешки и т. д. [26].

Рассмотрим несколько так называемых общих песен, которые, по-видимому, могли петься любой молодой паре:

Обдавала девку мать,

Под потокой на сиверицьки,

(потока - конец крыши)

На холодном полузимницьки.

Выставала рано по утру,

Выпускала коров на росу;

Встретилсе ей медведь на лесу,

Ище (ещё) чуть миня медведь не съел;

На ту пору ахвицер поспел.

Ахвицерушко молоденькой,

Кафтанишечко коротенькой;

Ён у ворот стоит, колотитця,

У дивици сдоложаетця:

Ты спусти, спусти,

Девиця, ноцевать,

На свою, да на тесову на кровать.[27]

Для «наложения на себя «доброй славы» олонецкие девушки в святочное время по обычаю обдавались «через колокольчик под «потоками» (водосточными трубами)…»[28]. Как видим, вечериночная песня начинается с описания обрядового действия, совершаемого дочерью вместе с матерью. Цель подобного действия - поднятие «славутности» девушки, привораживание полюбившегося молодца. Такой же магический смысл заключен и в следующей песне:

В нашем зеленом саду

Девка рвала лебеду,

Она рвала, в фартук клала,

Приговаривала:

Кому тошно по нам,

Тот теперь придет к нам;

Кому нетошно,

Тому не почто;

Кому хочется,

Тот сволочится.**[29]**

В текст песни введена заговорная формула («кому тошно по нам »), которая часто содержалась в олонецких любовных заговорах –«присушках». Таким образом, символическое игровое движение («взятие руки») во время пляски-игры «совьюн» скреплялось продуцирующими свойствами любовного заклинания или магического действия, «вкрапленных» в тексты вечериночных песен. Во время пения происходил не просто выбор пары, но и «присушивание» понравившегося молодца или девушки.

Некоторые песни при «совьюне» носили ярко выраженный «хвалебный» характер. В таких текстах различим «след» святочных обрядов с их величаниями молодой девушки и холостого парня. Воспевание внешности, нарядной одежды отразило моменты, связанные с древним обрядом колядования. В то же время описание костюма в вечериночных песнях во многом соответствовало модной городской одежде, которая со второй половины ХIХ века высоко ценилась крестьянской молодёжью.

Красная девица садочком шла,

Раскрасавица зелениньким;

На ней платьице алеется,

Полушубочек белеется,

а головушке розовый платок,

В руках у ней немецкий веерок –

Веерочком помахивает;

На ней молодец посматривает;

Ах, ты - верная, любезная моя!

Красота неоцененная твоя!..

Молодцы наши хороши,

На ногах носят колоши,

А каки же чистячки,

До колена сертучки;

На беседушку идут

В руках тросточки несут;

На беседушку придут,

Фурашечек не снимут;

Возле девушек садятся,

Не учливо говорят.[30]

Обязательным завершением песен при хождении «со вьюном» был поцелуй, имевший некое надличное значение и скреплявший воедино участников пляски. Большинство текстов песен завершалось игровым мотивом - указанием количества поцелуев:

Одна горочка высоко,

А другая низко:

Один миленький далече,

А другой - тот близко.

Уж я дальняго милаго

Людям подарую,

Уж я ближняго милаго

Три раз поцелую.

Ехал мальчик из Казани,

Полтараста рублей сани, (2)

Пятьдесят рублей дуга, (2)

Мальчик девушкин слуга.

Красна девица баска;

Целоваться три разка.

Журавли-то долгоноги,

Не нашли пути-дороги.

Они шли стороной,

Боронили бороной.

Борона-то железна –

Поцелуй меня любезна.[31]

Коллекция песен, исполнявшихся при «совьюне», была многочисленной и разнообразной. Собиратели отмечали, что ритм и не слишком (по их мнению!) богатое содержание песни восполнялось весёлым и насмешливым «с резкими и быстрыми переходами» темпом песни: « ими (переходами -К.Р.)… сглаживаются и все неровности и шероховатости, неприятно действующия на слух при чтении. Недостаток стихотворного ритма восполняется лишними нотами голоса, которые в таких случаях бывают сильны и тягучи. Крестьяне поют свои песни в высокий альтовый тон с неуловимыми горловыми переходами, которые допускаются для большей плавности» [32].

Среди парочных песен много насмешливых и весёлых. Они были приспособлены к стихийно возникавшей на беседе ситуации. «Бедняки-молодцы жмутся в темном уголку и их совсем не слышно, их и в совьюн не приглашают. Если же и пригласит какая девица, так больше для смеху: как только приглашенный бедняк робко выходит на середину избы, девица и молодцы начинают петь:

Што за цюдо парацька (парочка)

По избы гулят (гуляет):

Красна дивиця рямяна и бела –

Ала лента у ей в косу вплетена;

У молодця то вшива голова

И пуля под носом свитиет завсегда!

Поднимается общий хохот, девица уходит на место, а переконфуженный парень старается протискаться к самым дверям, но его не пускают и заставляют получить следующую девицу.

Девица выходит и начинает с парнем ходить совьюна, а беседа затягивает:

Двоё ходят ровны –

Настоящи дровни;

Двоё ходят невелики –

Настоящии калики (калеки)

Случается, что за осмеянного бедняка вступается влиятельный богачек:

«Ах вы, вшивы кости (косы!) - заревит он на всю беседу: «што вы галитесь (смеетесь) над парням-то - худой молодец, а пятерых хороших девок стоит!»

- «Да полно, Иван Михайловиц, ведь мы не для ради галу (не для насмешки), а любя - ради», - начинают оправдываться девицы »[33].

Отдельные песни – припевки пелись состоятельным парням. Конечно, они уже не носили насмешливого или «корительного» характера.

Женатым мужикам, вышедшим водиться с девушками, посвящали такую песню:

Как бы вам тетеревам,

Не сидеть по елкам,

Как бы вам тетеревам

Не сидеть по деревам;

А женатым мужикам

По беседам не ходить,

Холостых не отбивать.

Холостые не простые –

Люди премудреные.

Парень кудри свои пудрил,

Чтобы всяк его любил. [34]

Сразу после игры «совьюн» заводились старинные пляски. В отличие от Заонежья наиболее распространенными в Вытегорском уезде были две из них: «кругом» (заонежский вариант пляски «сорви голову») и «околыш» [35]. Первая не требовала особых умений, на неё выходил всякий: «Парень вызывает девицу и они, взявшись за руки, кружатся на одном месте, притопывая ногами». Вторая пляска, наоборот, была трудной, требующей искусного владения своим телом: «Девица становится на средину, а парень на край и начинает ходить, описывая при этом круг, девица идет за ним, но при повороте они становятся уже лицом друг к другу. Женщины в этой пляске наблюдают, чтобы была плавность в походке и грация в движениях тела. Но парень - чем он будет искуснее и замысловатее выкидывать фигуры ногами, тем лучше; зрители смотрят на него с замиранием сердца и любуются необыкновенно «хитрыми коленцами», ахают, хвалят и всеми мерами стараются выразить своё сочувствие; в толпе то и дело слышится: «ай да молодец, славно». Плясать околыш выходят немногие; угодить вещь трудная, а потому осрамиться легко». (Кондужский приход, 1870е гг.) «Под звуки ловкаго игрока на гармонике залихватски отделывает лихой парень разныя коленцы (в танце «околыш») пред плавно выхаживающей пред ним девушкой. Толпа в нервном возбуждении любуется пляшущими и подбадривает плясуна: «ай да молодец! ищо, ищо коленце выкинь!» (Коштугский приход, 1890е гг.)

Интересно, что в заонежских этнографических материалах «околыш» вообще не упоминался, в то время как в Вытегорском уезде это была любимейшая пляска вплоть до начала ХХ века. В некоторых местах танец «вбирал» в себя и пляску «кругом»,начинаясь так: «…парень с девицей, взявшись за руки, повернутся раза два и затем девица старается так ходить, чтобы быть лицом к парню, а этот ходит кругом ней и пляшет нечто в роде нашего «русскаго», но только фигуры выделывает похитрее. Танец этот требует большой ловкости, а потому не всякий парень берется за это». (Коштугский приход, 1890е гг.) Правда, собиратель с сожалением отмечал, что старинная пляска выходит из моды.

К разряду старинных и редких плясок второй половины ХIХ века в Вытегорском уезде относились такие, как «завивъ», «шестёрка» … «В «завивъ» участвуют и мужчины и женщины: всех танцующих набирается человек до десяти, которые и становятся в одну прямую линию, взяв друг друга за руки. На краях всегда приходятся девицы, из которых одна и начинает ходить, описывая правильный круг около другой, стоящей в центре неподвижно, от чего около ней образуется плоская спираль из участвующих в танце. Когда все, таким образом, завились, стоящая на конце спирали начинает развивать ее, так что все танцующие опять вытягиваются в одну прямую линию, чем и заканчивается пляска. Танец производится под следующую, для него собственно сложенную, песню:

ЗавивайМой,

завивай,

Молоденькой завивай … и т. д.

На этих же вечеринках танцуют ещё «шестёрку». Для нее обыкновенно составляется три пары - никогда меньше и редко больше. Пары разделяются на две стороны и образуют две параллельные линии. При ходьбе каждый участвующий описывает восьмую цифру, перерез которой приходится на самой средине. Танец этот очень красив и замысловат» [36]. Сравнивая вытегорскую «шестёрку» с заонежской, мы должны указать ещё на одно региональное отличие. Дело в том, что в заонежском варианте «шестёрки» пары не только выписывали «осьмую цифру», но и выплясывали друг перед другом, как в вытегорском «околыше». Таким образом, содержание некоторых старинных плясок во второй половине ХIХ века на Вытегорщине и в Заонежье разнилось: вытегорский «околыш» - вариант заонежской «шестёрки» и наоборот.

Собиратель 1870х гг. записал в Кондужском приходе ещё один танец, «которому мы не слыхали названия, да вряд ли оно и есть. В нем участвуют одни девицы, которые становятся звездообразно, и ходят одна против другой, производя самыя разнообразныя движения верхними частями тела». Пляска могла сопровождаться следующей песней:

Я ходила по брашенью, (\*)

Набрала каменья;

За два камешка по грошику дала,

За подцепочку копеечку;

Привязала мужу на ворот;

Я сама гляжу с сарайных ворот,

Далече ли мой миленькой плывет, -

Он плывет, поглядывает;

Обернется, сам поклонится:

Прощай, любушка-сударушка моя,

Заживай-ко в своем доме завсегда.

Я одна была у батюшки,

Одинешенька у матушки,

Сама вышла на улицу погулять,

С каменушек воробушек гонять. [37]

Аналогом песни может служить заонежская беседная песня «Я ходила по раменью, набрала кошель каменьев». Святочный мотив глумления над старым мужем был широко распространен в вечериночных песнях Олонецкой губернии.

Упоминается в этнографических материалах и ещё одна пляска - «зайцем», или «жениться». По существу в её описании соединены 2 пляски: наборная, когда молодец («зайчик») пляшет, выбирая себе парочку, и игровая внутри круга с припеванием пар. «Идет один молодец и пляшет, в это время девицы поют песни:

Что не зайчик пляшет,

Не беляйчик скачет.

У заюшка, у беляюшка

Ушка долги,Ножки коротки.

Из-под травоньки,

Из-под муравоньки,

Что не то-то ли стучит,

Что не то-то ли бренчит.

Добрый молодец идет,

За собой девку ведет,

Сам невзначай выговаривает:

Кого я люблю, того я возьму;

Кого не люблю, того не возьму;

За собой не веду,

Молодой не зову.

По окончании песни, молодец берет левую руку девушки в свою правую и опять пляшет. Поется та же песня. Так наберется пар 5,6, и затем, держа рука за руку, становятся вокруг. Из первой пары девушка заходит и расхаживает в кругу, а молодец около круга. В это время поют опять другую песню:

Что во городе царевна, царевна;

По за городу царев-сын, царев-сын…» [38]

Из довольно большого числа известных нам плясовых песен приведём ещё одну, которая пелась в Девятинском приходе в 1870х гг.:

Уж ты, Катя, ты Катя моя,

Не ты-ли, Катя, высушила?

Из карманчика повыгрузила.

Пособила Катя денег промотать,

Ты заставила ходить - горевать.

Уж как и мне девушке не плакать, не тужить?

С роду от роду такого не нажить!

Не богатством, не приятством красоты –

Понеси тебя леший за кусты.

Не тебе-то распоряжаться надо мной!

Распорядится сударь-батюшка родной.

По базарчику идёт купчик дорогой –

На купчике драпово пальто,

На удаленьком со скрипом сапоги.

Идет, тростью подпирается,

Ко миленькой да пробирается.

Не сповыбрали родители,

Не сповыбрали сердечные

Мне-ка щёголя московскаго,

Да подщеголья вытегорскаго.

Мой-то миленький форсун, таки форсун:

На нем шапочка форменная,

И желеточка суконенькая,

И сибирочка из чистаго сукна.

Проходи лето красно и весна.

Кабы молодцу зазнобина была,

Не ходил бы каждо время для меня.

Мой-то милой вечеринку простоял,

У гармоньи передвижку поломал.

Гармонья, моя матушка,

Разорила батька - матушку.

Ой вы, девушки, сударушки,

Намешайте саломатушки.

Намешали – наволожили

И в печурочек положили! [39]

Большинство плясовых песен отличалось от песен при «хождении» быстрым темпом, четким ритмом, довольно длинным текстом (под песню надо было успеть проплясать!). В состав текста чаще всего входило 3-4 разных сюжетных отрывка. Так, в первой из приведённых песен, три сюжета: о любви к Кате, которая «повыгрузила» карманы парня; об удаленьком купчике - «подщеголье вытегорском», ходящем по базару в модном костюме; о парне, поломавшем гармошку на вечеринке, и девушках, варящих кашу-«соломатушку». Внешне несвязанные друг с другом сюжетные отрывки соединены между собой также казалось бы бессвязными конструкциями:

…И сибирочка из чистаго сукна.

Проходи лето красно и весна.

Кабы молодцу зазнобина была…

Из таких отдельных сюжетов с помощью связующих их рифмованных стихов монтировались плясовые и хороводные песни. При типологическом сходстве самих сюжетов их набор в вытегорской вечериночной традиции в отличие от заонежской был другим. Сходные сюжеты (Я ходила по брашенью, набрала каменьев…два камня привязала мужу на ворот…), формулы (Я нейду, не вздумала идти …), мотивы (Не хочу перстень носить, Хочу на воду бросить), вытегорская традиция монтировала в своём порядке, нанизывала на свой лад. Количество обрядовых (прежде всего свадебных) символов в вытегорских песнях, по сравнению с заонежскими, уменьшалось, число комедийных мотивов росло:

Неужели матка штофика не купит?

Неужели казака не заведёт?

Без пальтишка никто замуж не возьмёт!

Мне не нужно пальто драпово,

Лучше с милым одинаково.

Сядемте по лавкам,

Взглянемте по девкам.

Все девки - беленьки,

Все-то румяненьки.

Одна - кукомоя,

Дарья не умоя:

Учучкалася,

Уварахталася…[40]

В Миколу показался долгой день,

Молотила моя милушка весь день,

Молотила, поздно веяла,

Рожь носила, дружка видела.

Постояли мы с милым часок,

Постояли мы, поплакали,

Всю гармонийку окапали.

Дай-ка любушка платочка подержать,

Да от погодушки гармошку завязать,

От погоды, от заливного дождя,

Чтобы не было гармонейки вреда.

Я косила на потоке, на реке,

Увидала я милаго в сертуке.

Мне косить да не коситься,

Ходит милый купоросится,

Да одной девушкой заносится.[41]

Как мы видим, уже во второй половине ХIХ века в Вытегорском уезде свадебный, «сакральный» текст беседы (ещё достаточно цельный в Заонежье) был нарушен. В то время, как в Заонежье соблюдался строгий порядок беседного веселья, соответствующий ходу реальной свадьбы, в Вытегорском уезде эта схема уже не действовала («Танцуют кадрели, ланцея, завивая и др. вперемешку» [42]), хотя отдельные элементы свадебной игры разыгрывались молодёжью. Обрядовый момент соблюдался в начале беседы: вечеринка обязательно начиналась с обычая водиться (пляски-игры «совьюн»), набор играющих также носил обрядовый характер. Традиционно исполнялись старинные пляски («кругом», «околыш», «шестёрка», завивъ»…), однако некоторые из них в этот период уже характеризовались собирателями, как редкие. Причиной стало их активное вытеснение новыми городскими танцами. Не были зафиксированы собирателями и вечериночные круговые хождения. Правда, во второй половине ХIХ в. они ещё разыгрывались в большие праздники. Так, например, летний праздник в Вытегорских Кондушах в честь св. Николая чудотворца, заслуживал особенного внимания «по двум, уцелевшим, без сомнения, с глубокой старины, увеселениям; это боротье и хороводы (по здешнему игрища)» [43].

Обладая несомненным структурным и содержательным единством и типологическим родством с заонежской беседной традицией, вытегорская вечериночная традиция второй половины ХIХ века имела яркую региональную специфику. Она оставалась неотъемлемой составной частью крестьянских зимних праздников. Сохранился довольно значимый фонд вытегорских беседных песен, этнографических описаний молодёжных вечеринок, ещё не подвергавшихся детальному рассмотрению. Всё это создает хорошие перспективы для дальнейшего изучения традиционных вытегорских плясок, танцев, песен и игр. Продолжение исследования на более широком - олонецком материале, позволит нам подойти к проблеме картографирования молодёжной песенной, игровой и танцевальной традиций Русского Севера.

**Ссылки:**

[1] Некрасов А.П. Вытегорский Погост // Олонецкие губернские ведомости (далее - ОГВ). 1884. №67. С.661; №69. С.684.

[2] Там же. .№69. С.684; № 71. С.700.

[3] Там же. №68. С.672; № 73. С.718.

[4] Вечеринки (беседы) - молодёжные увеселения в закрытом помещении - избе - в осенне-зимний период. Летом молодёжь гуляла на открытом воздухе.

[5] Вытегорския Кондужи // ОГВ. 1874. №26. С.328.

[6] Шижлики (жижлики) - ящерицы.

[7] Вытегорския Кондужи… №26. С.328.

[8] Трошков П.Г. Сближение молодёжи. Празднования, приравненные к временам года (Никулинская волость Вытегорского уезда Олонецкой губернии. 1899 г.) // Архив ГЭМ. Ф.7. Д.889. Л.2.

[9] Вытегорския Кондужи … №26. С.328.

[10] Там же.

[11] Филимонов Г. Народное веселье (как проводятся на селе праздники). ОГВ. 1897. №37. С.2.

[12] Там же, с. 2.

[13] Вытегорския Кондужи. №26. С.328.

[14] См.: Калашникова Р.Б. Бесёды и бесёдные песни Заонежья второй половины ХIХ века. Петрозаводск. 1999. С.67.

[15] Трошков П.Г. Сближение молодёжи. Праздники // Архив ГЭМ. Ф.7. №390. Л.6.

[16] Там же. Л.5-6.

[17] Некрасов А.П. Вытегорский Погост… № 97. 978-979.

[18] См. о “Перепёлке”: Калашникова Р.Б. Бесёды и бесёдные песни Заонежья ... С.51-54.

[19] В Заонежье такие песни называли утушными. Их начинали петь сразу после “Перепёлки”. См. там же. С.55-58.

[20] Трошков П.Г. Сближение молодёжи… Д. 889. Л. 8-9 (Никулинская волость Вытегорского уезда Олонецкой губернии. 1899 г.); Ив. Смирнов. Беседы в Девятинском приходе (Вытегорского уезда) // ОГВ. 1873. №10. С.114-115; № 16. С.183-185; № 81. С. 926-927. [Ребров В.] Народныя песни (Исаевского прихода Вытегорского уезда ) // ОГВ. 1880. №81. С.908-911; Софронов А. Беседы в Ухотской области (Вытегорского уезда) // ОГВ. 1882. №65. С.705-706.

[21] [Куликовский Г.И.] Словарь областного олонецкого наречия. СПб., 1898. С.110.

[22] [Рыбников П.Н.] Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. Т.III. Петрозаводск. 1991. С.315.

[23] Калашникова Р.Б. Бесёды и бесёдные песни … С.55-56.

[24] Вытегорския Кондужи. №24. С.309.

[25] Там же. №24. С.30; Ив. Смирнов. Беседы в Девятинском приходе … №10. С.115; Софронов А. Беседы в Ухотской области … С.706.

[26] Вытегорския Кондужи. №24. С.309. Выделено мной - К.Р.

[27] Трошков П.Г. Сближение молодёжи … Л.8. Автор обозначает в тексте диалектное произношение.

[28] Шайжин Н.С. Семейный и общественный быт населения Олонецкого края по данным местного фольклора // ОГВ. 1908. №32. С.37.

[29] Вытегорския Кондужи. №24. С.309.

[30] Ив. Смирнов. Беседы в Девятинском приходе … №16. С.185.

[31] Там же. №10. С.114; №16. С.185. [Ребров В.] Народныя песни … №81. С.909-910.

[32] Вытегорския Кондужи ... №24. С.309.

[33] Трошков П.Г. Сближение молодёжи … Л.9.

[34] Вытегорския Кондужи… №24. С.309.

[35] Вытегорския Кондужи …№23. С.293; Филимонов Г. Народное веселье …№37. С.2.

[36] Вытегорские Кондужи …№24. С.309.4

[37] \* Брашеньем называется непаханная нива. Вытегорския Кондужи ... №26. С.328.

[38] Софронов А. Беседы в Ухотской области …С.706.

[39] [Ребров В.] Народныя песни …С.909-910.

[40] Там же. С. 908-909.

[41] Русские народныя песни Олонецкой губернии. Т.7 (39 беседных песен). Архив РГО. Ф. ХХV. №40. С. 75, 134 (Записал М.А. Баженов в Черной слободе, Выт. уезда, 1870е гг. ).

[42] Филимонов Г. Народное веселье … № 37. С.2. Выделено мной - К.Р.

[43] Вытегорские Кондужи … №23. С.293. Хороводы составлялись так: “Жители северного конца идут в свою сторону (на NО от церк.), но прошедши деревню Скамину, останавливаются в стороне от дороги и составляют хоровод (игрище); точно также и жители “полуденного конца” (на ZW от ц.), прошедши деревню Гормину, останавливаются в стороне и составляют другой хоровод. Те и другие расходятся далеко за полночь. В этих хороводах все участвующие разделяются на две группы: одну составляют девицы, другую ребята”.

**Приложение 2**

Благовещенский И., учитель. Посиделки в окрестности города Олонца // Олонецкие губернские ведомости. 1878. № 94. С. 1135.

**Посидѣлки въ окрестности города Олонца.** ‒ Корелы‒ олончане не прочь повеселиться въ свое время. Увеселенiя эти представляютъ много характеристичнаго, и отличаются отъ увеселенiй другихъ жителей, даже нашего Олонецкаго уѣзда.

Самою удобною порою для народныхъ увеселенiй служитъ осень и зима; тогда крестьянину‒ молодцу и крестьянкѣ‒ дѣвушкѣ всего свободнѣе. Лѣтомъ же для нихъ пора рабочая: послѣ упорныхъ и постоянныхъ работъ, очень часто подъ палящимъ солнечнымъ зноемъ, съ утренней зари и до поздняго вечера, молодежь не такъ охотно преслѣдуетъ удовольствiя въ воскресенье и праздники; больше въ эти дни она отдыхаетъ, чтобы заправиться новыми силами на энергичный трудъ. Съ осени же (около 14 сентября) до великаго поста самая веселая пора для нашей молодежи. За исключенiемъ дней предъ праздниками и воскресеньемъ, ежедневно молодцы и дѣвушки собираются по вечерамъ въ какую-либо просторную избу изъ одной или нѣсколькихъ деревней, смотря по сплоченности населенiя. Собранiя эти извѣстны подъ названiемъ «бесѣды». Развлеченiемъ на бесѣдахъ бываетъ: пѣсня, гаданье въ карты, пляска, танцы, а главное‒ интимный разговоръ молодца съ избранной красоткой.

Хотя въ здѣшней сторонѣ господствующiй языкъ корельскiй, но молодежь поетъ пѣсни по русски и русскаго произведенiя. Пѣсней корельскаго произведенiя нѣтъ. Всѣ пѣсни заимствованы отъ другихъ сосѣднихъ жителей, гдѣ онѣ поются по русски. Случится, напримѣръ, побывать Олончанину гдѣ-нибудь въ русскомъ мѣстѣ, услышать тамъ новую пѣсню,‒ онъ постарается разучить ее, и, возвратясь домой, передаетъ своимъ друзьямъ, какъ новость, которой очень рады. Вотъ и начнется заучиванiе ея на той же бесѣдѣ. Случается также проѣзжать здѣсь русскому молодцу, или прожить между корелами долгое время. Посѣщая бесѣды, онъ иногда сообщитъ не мало пѣсней, еще неизвѣстныхъ нашей молодежи. Подобными-то способами и вводятся въ корельскую среду русскiя пѣсни. Не безъ интересно-то, что Олонецкая молодежь очень скоро усвоиваетъ содержанiе всякой новой пѣсни и мотивъ ея пѣнiя, не смотря на то, что многiе не только неумѣютъ говорить по русски, но и не понимаютъ даже, о чемъ имъ говорятъ. Часто иная дѣвушка прекрасно по русски поетъ пѣсню, а сама вовсе не понимаетъ ни смысла, ни значенiя ея.

Изъ танцевъ, самый преобладающiй‒ кадриль, который танцуютъ очень искаженно. Есть еще танецъ подъ корельскимъ названiемъ: «касарейка». Трудно угадать, заимствована-ли касарейка откуда, или есть мѣстное оригинальное изобрѣтенiе. Послѣднее болѣе вѣроятно, потому что никто, нигдѣ подобнаго танца не видалъ. Онъ похожъ на лансье. Трепака или иначе русскаго умѣетъ плясать любой молодецъ; незнанiе его считается большимъ недостаткомъ въ жизни. Дѣвицы же считаютъ за стыдъ исполнять эту пляску.

Но самымъ важнымъ, задушевнымъ удовольствiемъ на этихъ собранiяхъ служитъ, какъ выше замѣчено, интимный разговоръ молодца съ дѣвицею, или, просто сказать, бесѣда по парочкамъ. Кажется, выше этого удовольствiя ничто не можетъ быть, особенно для дѣвицы. Ничего не было-бы удивительнаго въ этой взаимной бесѣдѣ двухъ личностей, чувствующихъ другъ къ другу симпатiи, если бы бесѣда эта сопровождалась съ тѣмъ приличiемъ, съ какимъ она бываетъ въ благородныхъ собранiяхъ. Здѣсь же бываетъ совершенно напротивъ. Молодцы сидятъ въ шапкахъ. Каждый изъ нихъ, желая завести бесѣду съ избранной дѣвушкой, подходитъ къ ней, беретъ самымъ безцеремоннымъ способомъ за руку; та, конечно, встаетъ. Молодецъ садится на ея мѣсто на лавкѣ, а дѣвушку усаживаетъ на колѣни. Въ праздничные вечера всѣ лавки довольно просторной избы заняты подобными парочками. У каждой изъ нихъ ведется тайная бесѣда. Къ довершенiю всего крестьянинъ молодецъ не стыдится публично цѣловать свою бесѣдницу, обнимать всевозможнымъ способомъ. На подобныя любезности здѣсь смотрятъ, какъ на нѣчто обыкновенное. Случается даже, что если какая нибудь парочка не соблюдаетъ подобныхъ любезностей, то надъ нею насмѣхаются. Завлекшись бесѣдой, сопровождаемой подобными оригинальными любезностями, парочки почти забываютъ другiя невинныя удовольствiя, наприм. танцы и пѣсни. Со стороны покажется удивительнымъ, о чемъ они говорятъ, въ чемъ находятъ предметы для взаимной бесѣды во весь длинный зимнiй вечеръ. Не бесѣдовать съ молодцомъ въ многолюдномъ собранiи, особенно въ праздничный вечеръ, для дѣвицы составляетъ позоръ и униженiе. Смѣшно смотрѣть на дѣвушекъ, которыя, не находя покоя, изыскиваютъ разные способы, чтобы приласкать, вызвать на бесѣду своего куражливаго жениха, хотя очень часто тотъ не чувствуетъ взаимной симпатiи. Въ праздничные вечера хозяйка квартиры собираетъ деньги съ каждой бесѣдующей пары; платитъ обыкновенно молодецъ.

Не рѣдко на бесѣдахъ бываютъ драки между молодцами. Причина тому пьянство, которому ужасно предана молодежь. Бываютъ драки изъ за ревности. Иная дѣвушка, или по красотѣ, или по другимъ какимъ нибудь качествамъ, такъ съумѣетъ завлечь къ себѣ, что два или нѣсколько молодцовъ готовы были-бы съ ней бесѣдовать. Подобное желанiе очень часто доводитъ молодцовъ до ссоры и даже драки, особенно въ пьяномъ видѣ. Въ будни каждая дѣвушка является на бесѣду съ прялкою или съ другою работой. Но работаетъ только та, которая не занята разговоромъ съ молодцомъ.

Съ бесѣды каждый молодецъ провожаетъ свою красавицу до ея дома. Часто приходится парочкѣ идти версту и болѣе, рѣшительно одной. Во время подобнаго уединенныго путешествiя не мудрено, что искренняя и задушевная любовь юноши можетъ перейти въ страсть со всѣми ея гибельными послѣдствiями. Постороннiй, видя всѣ эти дикiя обычаи Олонецкихъ бесѣдъ, можетъ заключить, что здѣсь глубокiй развратъ; но до сихъ поръ, благодаря Бога, случаи развращенiя весьма и весьма рѣдки.

Учитель Иванъ Благовѣщенскiй.

**Приложение 3.**

**Фольклорный спектакль «Сделка» по рассказу Я.В. Ругоева «Самовар»**

Так как мероприятие проходит на карельском языке, перед началом рассказывается его содержание на русском языке. В содержание спектакля включены фольклорные песни и пийрилейкки (карельские хороводы).

**Сделка**

(спектакль по рассказу Яакко Ругоева «Самовар»)

Действие в четырех картинах

Действующие лица:

Марья

Матти – муж Марьи

Лиза – их соседка

Кайса

Судья

Хор

## Картина первая

*На сцене, деля ее пополам, стоит плетень. С одной стороны элементы избы Маттии Марьи, с другой – элементы избы Лизы. Между избами огород. В кухне Марьи и Матти висит отрывной календарь. Перед крыльцом дома Лизы лежат чурбаки, рядом с нимив ведре размокает топор. По внешнему виду двора Лизы, очевидно – здесь необходима мужская рука. Лиза вскапывает огород, затем идет в дом. Проходя мимо чурбаков, вытаскивает топор, осматривает его и кладет обратно. У рукомойника моет руки и входит в дом. Через окно видно – на столе кипит самовар. Лиза садится за стол и пьет чай.*

*Выходит хор и исполняет песню, например «Мы славно поработали и славно отдохнем». Хор уходит. Входит Марья. Суетится на кухне, накрывает на стол. Входит Матти, он весь в стружках, видимо, что-то строгал. Собирается сесть за стол.*

**Марья:** Ну, куда ты прешься в грязном! Совсем не смыслишь, хоть бы отряхнулся.

*Матти послушно встает и выходит из кухни, через минуту возвращается отряхнувшийся. Садятся, начинают есть.*

**Марья:** Вот, у всех мужики как мужики, а на меня, видно, рассердился за что-то создатель – этаким растяпой наградил, ложки по-настоящему держать в руках не умеет. (Пауза. Едят молча.)

Ты, Матти, даже самовара не можешь раздобыть. Вон у соседки старик и то достал самовар задолго до того, как умер. Лиза теперь живет себе припеваючи вдовушкой и не нарадуется: хорошая пенсия да еще самовар!

*Выходит Лиза. Марья и Матти ее не замечают. Она вытаскивает топор и осматривает его, собирается колоть дрова.*

**Марья:** Какая благодать – сесть вот этак на исходе дня за стол перед самоваром и погреть середку чайком!

**Матти:** Ну, ладно уж, Марьюшка. Ну будет, ягодка.

**Марья:** Что «ладно»? Что «ладно»? Э-э-эх. (Махнула рукой и стала смотреть в окно. Увидела Лизу.)

**Марья** (Лизе): Уступила бы ты мне, Лиза, самовар на недельку-другую. А я бы тебе за это дала вот хотя бы этого самого Матти.

**Лиза** (подумав): Ну что ж, если Матти согласен. У меня, кстати, накопилась кое-какая мужская работа (по-женски поправляется). Дрова надо разделать и всякое другое.

**Марья:** Матти, иди и принеси самовар!

*Матти покорно встает и отправляется вслед за Лизой и, немного погодя, приносит самовар, ставит его и стоит, смотрит то на Марью, то на самовар. Чешет в затылке.*

**Марья:** Ну что стоишь? Иди теперь к Лизе в прислужники, раз уж дано разрешение.

*Матти пожимает плечами и уходит, не говоря ни слова. Марья подходит к календарю и отрывает лист.*

Затемнение

## Картина вторая

*Прошло несколько дней, это видно по календарю. На сцене все то же самое, только теперь перед крыльцом Лизы лежат аккуратно сложенные дрова, все подправлено и починено. Матти в новой рубашке ремонтирует крыльцо дома Лизы. Лиза развешивает во дворе постиранное белье, среди которого есть старая рубашка Матти. Марья сидит на своей кухне перед самоваром и пьет чай.*

**Марья:** Матти, ухват сломался, сделай-ка новый черенок.

**Матти:** Хорошо, Марья.

*Матти идет во двор Марьи, берет сломанный ухват и выходит. Через минуту возвращается с отремонтированным ухватом. Собирается вернуться к крыльцу, но Марья останавливает его.*

**Марья:** Подожди, Матти. У коня подковы сносились, надо его кузнецу свести.

*Матти собирается идти в конюшню*

**Лиза:** Послушай-ка, Марья, оставь Матти в покое. Я же не указываю тебе, когда самовару быть горячим и когда холодным. (К Матти) Матти, пойдем ужинать, уже все готово.

*Лиза уходит в дом. Матти стоит в нерешительности. Марья смотрит сначала на него, потом на самовар*

**Марья:** Ну, что стоишь как вкопанный? Иди, ужинай.

*Матти уходит. Марья отрывает лист на календаре*

Затемнение.

### Картина третья

*Прошло еще несколько дней. Марья идет с самоваром и притыкает его к соседскому крыльцу*

**Марья:** Эй, Матти! Довольно тебе там околачиваться на легких хлебах! Иди-ка домой, да побыстрее!

*Появляется Лиза с кошелем. Она в рыбацкой одежде.*

**Лиза:** Но ведь срок договора еще не истек. (Смеется.) Да и Матти твоему, кажется, неплохо здесь у меня.

**Марья** (мимо Лизы): Матти, марш домой!

*Выходит Матти с веслами. Он тоже в рыбацкой одежде.*

**Матти:** Нет, нет еще, ягодка моя. Мы как раз сейчас собираемся пойти с Лизой сети ставить.

*Матти помогает Лизе одеть плащ. Они уходят. Марья, немного постояв, уходит в дом. Через некоторое время во двор Марьи входит Кайса.*

**Кайса:** Здравствуй, Марья.

**Марья:** Здравствуй, Кайса.

**Кайса:** Я к тебе, Марья, вот по какому делу зашла. Мой Юсси чистил колодец и повредил ногу. Теперь сидит и не может чистить колодец. А воды в доме нет. Не мог бы твой Матти почистить наш колодец? Мы бы вам неплохо за эту работенку заплатили.

**Марья:** Нет, не мог бы. (Со вздохом.) Он сейчас ушел сети ставить. (Пауза.) Кстати, Кайса, а не могла бы ты по пути домой заскочить к господину судье, попросить его, зайти ко мне. Я бы и сама сходила, да вот не на кого дом оставить.

**Кайса:** Хорошо, зайду. А ты, когда Матти вернется, поговорила бы с ним.

**Марья:** Конечно, я скажу ему.

**Кайса:** Ну и хорошо. До свидания, Марья.

**Марья:** До свидания, Кайса.

*Кайса уходит. Марья отрывает лист календаря.*

Затемнение

## Картина четвертая

*Пошла третья неделя. Марья сидит у окна.*

*Появляется хор, в танце исполняет шуточную песню. После песни хор выстраивается на заднем плане и, с нескрываемым любопытством, наблюдает за происходящим.*

*Появляется судья. Завидев его, Марья суетливо накрывает на стол, среди прочего, ставит и бутылочку наливки.*

**Марья:** Здравствуйте, господин судья. Проходите, я как раз калиток напекла.

**Судья:** Здравствуй и ты, Марья.

*Садятся. Молча пьют чай. Марья украдкой поглядывает на судью. Тот наливает себе рюмочку, выпивает, покряхтев, закусывает.*

**Марья:** (со вздохом). Вот.

**Судья:** Что «Вот?», Марья?

*Вступает хор, поет о заключенной сделке, про Матти, и про самовар, и про Лизу. Все, о чем повествует хор, Марья показывает жестами. Судья слушает, набивает трубку.*

**Судья:** (закуривает трубку и после раздумья, изрекает): Да, тяжелый случай. Чертовски тяжелый. Может получиться так, что третий, кто сунется в торговую сделку двух, схватит оплеуху. Ты вот что, попробуй-ка лучше заманить своего Матти обратно ласковыми словами.

*Хор, в танце (возможно ручеек) исполняет лирическую песню.*

*Марья и судья незаметно уходят. Затем, Марья и Матти возникают в танце. Марья «ухаживает» за Матти.*

*После песни хор выстраивается на заднем плане.*

*Хор поет о том, что не помогли больше ни ласковость, ни нежность. И однажды утром Марья обнаружила на ступеньках своего крыльца тот самый самовар. И она поняла, что это плата за ее мужа, которую она сама же и установила.*