

**Т. Б. Щепанская**

---

Музей антропологии и этнографии  
им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН  
Санкт-Петербург, Российская Федерация  
ORCID: 0000-0002-1545-9282  
E-mail: poehaly@yandex.ru

---

## **Корпоральность гармонной игры: динамические пересечения тела и вещи**

**АННОТАЦИЯ.** Эмпирической базой статьи послужило включенное наблюдение автора среди гармонистов-любителей в Вологодской, Нижегородской областях и Санкт-Петербурге в 2017–2021 гг. Рассматривая корпоральность (реальность игры на гармонии в перспективе телесного опыта) исполнителя, мы обнаружили признаки конструирования телесности по гибридному типу: в ситуации игры на гармонии границы тела в восприятии участников события сдвигаются, захватывая не только тело как организм человека, но и гармонику как вещь, сообщающую ему возможности актора. Мы также фиксируем случаи, когда позиция актора и даже субъекта приписывается самой гармонии. Анализ биографических интервью обнаруживает репрезентацию биографии гармониста через серию событий, соединяющих его тело с вещественностью гармонии, — как процесса создания гибридной телесной реальности; завершение биографии описывают как разъединение тела и вещи (утрату или обесценивание их связи): разъятие объединенного актора. В модельном контексте народной игры на гармонике — на праздничном гулянии — телесность гармониста становится предметом артикуляции и социального контроля как репрезентация «коллективного тела» участников гуляния. В текстах обращений к гармонисту (острот, частушек) во время гуляний тело гармониста переопределяется в перспективе сексуальности, тем самым игнорируется гибридное тело игры и вместе с тем деконструируется позиция актора, через игру определяющего порядок передвижений. Тело самого игрока становится уязвимо для контроля со стороны гуляющих.

**КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА:**

корпоральность, гибридное тело, актор,  
вещь, коллективное тело, гармонь, гуляния

**ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ:** Щепанская Т. Б.

Корпоральность гармонной игры:  
динамические пересечения тела и вещи.  
*Этнография*. 2022. 1 (15): 250–273. doi  
10.31250/2618-8600-2022-1(15)-250-273

## T. Shchepanskaia

---

Peter the Great Museum of Anthropology  
and Ethnography (Kunstkamera) of the Russian  
Academy of Sciences  
St. Petersburg, Russian Federation  
ORCID: 0000-0002-1545-9282  
E-mail: poehaly@yandex.ru

---

### **The Corporeality of the Harmonica (Button Accordion) Playing: Dynamic Intersections of Body and Thing**

**ABSTRACT.** An empirical base of this article is the author's participant observation conducted among amateur harmonica players in the Vologda and Nizhny Novgorod regions and St. Petersburg from 2017 to 2021. The paper examines playing harmonica (button accordion) as the performer's bodily experience. It argues that playing harmonica creates a hybrid type of physicality: the boundaries of the human body expand to capture the harmonica as a thing to inform the actor's capabilities. In many cases, the position of an actor and even a subject is attributed to the harmonica itself. Conducted biographical interviews demonstrate that the biography of a harmonica player is construed as a series of events connecting the player's body with the harmonica in one hybrid corporeality. The conclusion of the player's biography is often described as a split in the physicality of the combined actor: the body of the player is disconnected from the harmonica as a result of loss or depreciation. During festive walks (a model context of the harmonica folk playing), the physicality of the harmonist becomes the subject of articulation and social control by the crowd and a representation of the "collective body" of the participants. In the texts of songs and ditties addressed to the harmonist, his body is redefined as a sexual object, and the player's body becomes vulnerable to the control of the walkers. The opposite is also true: harmonist and harmonica as a hybrid actor have the power to lead the crowd and determine the route of the festive walk.

**KEYWORDS:** corporeality,  
hybrid body, actor, thing, collective body,  
harmonica (button accordion), festivities

**FOR CITATION:** Shchepanskaia T. The  
Corporeality of the Harmonica (Button Accordion)  
Playing: Dynamic Intersections of Body and Thing.  
*Etnografia*. 2022. 1 (15): 250–273. (In Russ.).  
doi 10.31250/2618-8600-2022-1(15)-250-273

Исследование, которое положено в основу этой статьи, было спровоцировано ощущением, что с момента, когда у меня в руках оказалась старенькая гармонь, начали разворачиваться события, захватившие мое время и тело. В мой круг общения вошли гармонисты — среди них были самоучки, выходцы из деревень, и профессиональные музыканты (обычно в прошлом баянисты), переориентировавшиеся на гармонь и освоившие ее самостоятельно; мастера, занимающиеся мелким ремонтом, а затем — и изготовлением гармоник; собиратели, коллекционеры и продавцы подержанных инструментов. Передо мною открылась, постепенно поглощая меня, социальная среда со своими традициями, языком общения, ценностями, но главным маркером ее была, конечно, гармошка, не столько сама по себе вещь, сколько отношение к ней — то, что здесь называют «любовь к гармошке»: легко опознаваемый знак «своего», запускающий обычаи взаимопомощи, порядки коммуникации, формы экономических и иных взаимодействий.

В этой статье представлены результаты анализа материалов, собранных в 2017–2021 гг. в рамках трех локальных сообществ: Санкт-Петербург (2017–2021 гг.); Кадуйский и Череповецкий районы Вологодской обл. (2018–2020 гг.); Нижний Новгород и Дальне-Константиновский район Нижегородской обл. (2019 г.). Среди моих собеседников — в основном люди старшего возраста (от 60 лет), но встречались гармонисты и гармонные мастера 25–40 лет; в большинстве своем мужчины (исключение — одно интервью с гармонисткой в Череповце). Это три разные локальные сети, но опыт общения с их участниками заставляет предположить у них общий порядок коммуникаций. Выскажу предположение, что базой их общности стали телевизионные передачи, видеоблоги, общероссийские и межрегиональные фестивали (где игроки встречаются друг с другом, обмениваясь опытом, а иногда и инструментами) и совместные гастроли гармонистов из разных регионов.

#### О КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ ТЕЛЕСНОСТИ

Мой интерес к этой среде антропологический, а не музыковедческий: предметом его стала телесная сторона — корпоральность игры на гармонике. В полевых записях и в моем опыте общения немало ситуаций, когда игра и сопутствующие практики репрезентируются через опыт тела, контроль тела и в терминах телесности. Под телесностью (в ее абстрактном понимании — corporeality) здесь понимается совокупность культурных установлений — норм, определений, стереотипов, — связанных с биологическим организмом человека. Мы исходим из того, что границы корпоральности, то есть относимого к телу

и телесному, конструируются в рамках дискурса и культурных практик исследуемой среды.

Телесность, как значимый аспект целостного опыта человеческого существования вполне традиционно находилась в сфере внимания антропологии. В последние годы интерес к этой теме актуализировал онтологический поворот в социальных науках (см.: Соколовский 2016; Круткин 2018), обратившихся к изучению общественной жизни в ее материальной определенности. Изучение телесной стороны практик взаимодействия поставило вопрос об определении границ тела актора. В рамках акторно-сетевого анализа осуществлялись исследования случаев, когда в структуре взаимодействий позиция актора может быть представлена не только обладателем человеческого и даже живого организма, но и неодушевленным участником — вещью (устройством), которой делегирована часть человеческих функций (Латур 2006). Предмет в роли социального актора — не только плод теоретической реконструкции: подобные ситуации фиксировались и этнографически. Мне приходилось наблюдать «общение» водителей с автомобилем, сопровождавшееся его анимизацией, персонализацией, наделением именем и характером, то есть вещи приписывались качества партнера по коммуникации (Щепанская 2011). В. Бочков (2021), исследуя движение и шумы наполненной людьми электрички, пишет, что «электричка является таким же актором, как и пассажир-человек» в формировании звуковой среды и приписываемых движению смыслов; для этнографического представления подобных переплетений им предложен термин «технография» (Бочков 2021: 180).

Переформатирование социальных взаимодействий включением в них цифровых устройств фокусирует внимание исследователей на гибридных вариантах актора: систем «человек — вычислительная машина» (киборгов, см.: Харауэй 2005) или «человек — информационная система» (цифровых платформ). Гибридная телесность обсуждается в связи с исследованиями новых технологий — электронных протезов-заместителей или дополнений органов движения и восприятия, переработки информации, репродуктивных, медицинских, генно-инженерных и проч. (Форум 2018), в дискуссиях о генно-модифицированных телах (Кожевникова 2018: 33) и перспективах пост- или трансгуманистической трансформации человека.

Объект нашего исследования — среда гармонистов-самоучек, в большинстве своем выходцев из сельской местности или городских рабочих предместий, носителей вполне традиционного стиля жизни. Анализ их опыта переживания соединенной активности тела и вещи может дать основание для обсуждения укорененности гибридной корпоральности в культурной традиции. Такая постановка вопроса выводит нас в междисциплинарную область пересечения интересов

музыковедения и антропологии (Walser 1991). В музыковедении развиваются исследования телесных процессов порождения музыкального движения (Костюк 2012; Сабурова 2014) и — обратно — способности музыки как звукового динамического образования вызывать мускульную реакцию — движения тела (Truslit 1938: 49; цит. по: Цареградская 2016). В рамках хореомузыкального подхода (Mashino and Seye 2020) ключевой метод — «анализ движения тела и его отношения к звуку» — применяется и к музыке, и к танцу, поскольку то и другое есть порождения движений тела. В музыкальной семиотике (в частности, при изучении интерпретации музыкальных композиций) получили развитие философские идеи о теле как базисе и источнике производимых человеком значений (Walser 1991: 117).

Нам ближе не музыковедческий, а социально-антропологический подход, позволяющий рассматривать деятельность музыканта в контексте культурных практик и социальных взаимодействий, в связи с такими функциями, как освоение и присвоение пространства (Соковиков, Каминская 2020: 24), очерчивание его границ и осуществление власти через организацию взаимодействий (Long 2013). Телесность игры как культурной практики — ее порождения и представления — традиционно вписывается в круг интересов антропологии.

#### ТЕЛА В ПРОСТРАНСТВЕ ИГРЫ

Дефиниция гармониста в рассматриваемой среде — «игрок», то есть его в качестве актора определяет *игра*, которая производит музыку, но не сводится к ней. Это умение *играть*, участвуя в общей активности — происходящем событии, — а не только воспроизводить музыкальные тексты. Представление об игре как будто бы всем понятно, но слабо артикулировано; иногда, поясняя, говорят: «заводит» (про игру *под драку*), «ноги сами идут плясать», то есть акцентируют властное воздействие на движения человеческих тел. До сих пор актуальны частушки, которыми участники гуляний поощряют хорошего игрока, — я записала такие на «пяточке» гармонистов в Удельном парке<sup>1</sup>:

Не хотела я плясать, стояла стеснялася,  
А Арсентий заиграл — я не удержалася  
(ПМА 2018, Санкт-Петербург).

<sup>1</sup> Удельный парк в Санкт-Петербурге — место, где по выходным дням собираются горожане, преимущественно пожилые, чтобы попеть и поплясать под гармонь (в последние годы стали плясать под записи эстрадных песен, а гармонистов с группами поклонников вытесняют на скамейки и площадки вокруг основной поляны). Порядок взаимодействий в целом воспроизводит деревенские гуляния с пением и плясками «в кругу».

В данном случае позиция актора приписывается гармонисту — конкретно в процессе игры, то есть в то время, когда он вместе с гармонью. Но тут же поют и частушки, в которых свойство приводить тела в движение придается самому инструменту:

Раз гармошка заиграла, значит, надо выходить:  
и самой повеселиться, и народ повеселить!  
(ПМА 2018, Санкт-Петербург).

Оба текста — об игре как побуждению выйти в круг; актер в первом тексте — Арсентий, конкретный игрок вместе со своею гармошкой; во втором женщина как будто подчиняется зову *самой гармошки*. Вопрос распределения функций актора пока не прояснен, но очевиднее становится суть игры как социальной активности: она определяется через свойство приводить в движение другие тела. Активизация тел — свидетельство и знак (хорошей) игры.

#### БИОГРАФИЯ ГАРМОНИСТА: ПРОИЗВОДСТВО ГИБРИДНОГО АКТОРА

Относится ли телесность игры к самому исполнителю-гармонисту? Насколько и как игра захватывает его тело, формирует его телесный опыт или зависит от него? «Тело исполнителя, — пишут Ако Машино и Элина Сейе, — формируется практикой музыки и/или танца, трансформирующих его в тело с особыми структурой, компетенциями и сознанием. Тело исполнителя, таким образом — не только человеческое тело, но и культурное тело со специфическими физическими навыками и осознанием телесности» (Mashino and Seye 2020: 25). Имея в виду подобные заключения, сложившиеся в музыковедении, проанализируем материалы наших наблюдений и в первую очередь — биографические интервью гармонистов-самоучек.

Записанные нами воспоминания относятся в основном к 1940–1980-м гг. Начало биографии гармониста (именно в этом качестве) обычно привязано к событиям инициационного плана: к молодежным гуляниям и/или срочной службе в армии. Обучение и первые опыты игры происходили в детстве и подростковом возрасте (10–12 лет), когда мальчик начинал интересоваться гуляньями взрослых парней, либо же в молодости, непосредственно во время гуляний. Поскольку не всегда подростков туда допускали, то больше перспектив перенять навыки игры было у тех, чьи старшие родственники гуляли, а тем более были гармонистами:

С детства я люблю гармошку, отец играл. Нас никто не учил. Сзади походишь, послушаешь в праздники: ага, играют, нас гоняли. Ну, когда своя

компания: батька сидит, я смотрю, слушаю, вот и... (ПМА 2019, М., 1949 г. р., д. Верхний Двор Кадуйского р-на Вологодской обл.).

В единичных случаях упоминается и более ранний возраст начала игры — даже пять лет, но тогда обнаруживалось несоответствие тела требованиям уже не столько игры, сколько вообще условиям гуляния. Так, об одном из гармонистов рассказывают:

«С пяти лет его на плечах носили по клубам (пять лет ему было). Потому что ему не сойти было. Не сойти было (снег)... Он уже учился, стал играть — на всю волость [знаменитым стал. — *Т. Ц.*]» (ПМА 2018, М., 1940 г. р., п. Кадуй Вологодской обл.).

Гуляющие ходили по деревням, бывало, на расстояние 5–10 км, и ребенку было нелегко пройти по глубокому снегу; тогда взрослым приходилось возить его на санках или носить на плечах. Но так рано начинали играть на публике в исключительных случаях: имел значение не только талант игрока, но и большая потребность местной молодежной компании в гармонисте.

Начало биографии гармониста отмечено двумя маркерами: обучение игре и приобретение гармошки. Обучение в рассказах игроков описывается как соединение тела (ученика) и вещи (гармоники) или достройка тела, включающая как вещественное расширение, так и развитие самого тела — его значимых навыков, а затем и качеств, и формы. В связи с обучением упоминают в основном две телесные особенности, определяющие предрасположенность к игре: слух (как умение быстро запоминать и воспроизводить на гармонии мелодии или особенности игры) и пальцы. Если наличие слуха считается природным качеством, то пальцы целенаправленно разрабатывают во время обучения и затем игры, причем не только как условие беглости и точности игры, но и как средство запоминания. В обучении начинающих гармонистов в западных районах Вологодской области был распространен прием привязывания пальцев ученика к пальцам опытного игрока:

Меня привязывали, садили на колени, — вспоминает кадуйский гармонист, бывший работник культуры. [Как привязывали?] Очень просто вот: все пальцы, посадит на колени, и привяжут тут... что каждый палец привязан на веревочку (ПМА 2019, М., 1947 г. р., р. п. Хохлово Кадуйского р-на Вологодской обл.).

Считается, что в результате приемы игры и структура наигрыша оказываются запечатленными в телесной памяти. Такая методика в разговорах противопоставляется обучению по слуху как менее одобряемая:

Да ведь все по-разному играют, ведь он послушал: «Ага, как у него хорошо-то, это надо как-то перенять». По слуху. А то дак — ну, показать-то это ерунда. Мне батька тоже: «Тебе хоть привязывай пальцы — ничо». А я помню — сундук был... — я, [сидя на нем, подбирал] сам по слуху. А так он мне вот покажет — чо..? <...> Это по нотам еще можно научить (ПМА 2019, М., 1948 и 1949 г. р., д. Великий Двор Кадуйского р-на Вологодской обл.).

Та же конкуренция обучения по слуху и на пальцах воспроизводится и в высказывании известного гармониста Александра Ланина в комментарии к его ролику на платформе YouTube: «Желающих-то много научиться... только замучаешься с ними. Здесь слух нужен хороший. Я сам учился у самородков играть, мне Вавилов сказал[,] что тут тебе никто пальцы расставлять по кнопкам не будет, ушами работай» (Ланин 2017, орфография и пунктуация сохранены).

Обучение игре через привязывание пальцев — по сути навязанное копирование новичком движений опытного игрока — нацелено на запоминание структуры наигрышей (а так обучали преимущественно наигрышам) посредством запечатления именно тактильно-кинестического опыта. Телесность — в данном случае пальцевая динамика — пересоздается как средство и носитель памяти. Концепция музыкального движения в музыковедении исходит из того, что средством передачи музыкальных смыслов является специфика телесно-моторной системы движения (Цыпин 2001), то есть особый тип телесной организации, на формирование которой нацелено обучение музыканта-исполнителя (Сабурова 2014: 168–169).

Прием с привязыванием упоминается в воспоминаниях об освоении гармонии детьми и подростками и, возможно, был методической особенностью, связанной с возрастом обучаемого. Гармонист из д. Верховье Кадуйского района Вологодской обл. рассказывал, что начал играть на гармошке рано:

В четвертый класс ходил, дак играл уже... Я начинал играть-то — ... там гуляли, молодежь была — [и гармонист-информант называет его по фамилии, имени и отчеству. — Т. Щ.] — он мне пальцы привязал... Ниткой привязывал пальцы. Я ведь маленький был — сейчас не привяжешь ведь. Он садился, я к нему на колени, он на гармошке и играл. Гармошка у меня на коленях. Связывал пальцы. В третий или четвертый класс ходил (ПМА 2020, М., 1945 г. р., д. Верховье (Рязань) Кадуйского р-на Вологодской обл.).

Прием с привязыванием пальцев использовался, судя по нашим материалам, в обучении мальчиков 10–12 лет, а те, кто начинал в более старшем возрасте, высказываются о нем скептически.



Еще один прием освоения игры на гармонии через формирование телесного навыка: игра «под язык» — «тырлыкание». Об этом вспоминает гармонист — уроженец д. Семеновская Кадуйского р-на Вологодской обл.:

Конец войны, в 4-м [классе. — *Т. Ш.*] я сдал экзамены в начальной школе... У нас Ленчика [название танца. — *Т. Ш.*] играли... Вот мне понравилось. Я под язык [напеваю], когда овец пас... Уберут зерновые — вот раздолье было, вся деревня собирайся. И вот я наяриваю. Вот с языка и на гармонию переводил. Мелодия-то в голове. Я играл когда, кадык ходуном ходил (ПМА 2018, М., 1932 г. р., р. п. Хохлово Кадуйского района Вологодской обл.).

Другой наш собеседник, в детстве ставший свидетелем плясок «под язык», полагает, что это было женской практикой, когда в первые послевоенные годы ощущался недостаток мужчин-гармонистов:

У нас были такие посиделочки, дак языком играли и плясали. Давно, я пацаном был... нет никого, женщины встретятся там... [нрзб.], языком поиграли — и плясали... Русского, только русского [плясали] (ПМА 2019, М., 1948 и 1949 г. р., д. Великий Двор Кадуйского р-на Вологодской обл.).

Многие информанты-мужчины отказывались (как будто стеснялись) воспроизводить «тырлыкание» под запись. Впрочем, один из них, уроженец д. Шибанова Гора Шекснинского района, рассказывал, как этот способ использовал вполне состоявшийся игрок для запоминания понравившегося наигрыша: «У них очень красивый наигрыш, и вот я, говорит, если запомню какой-то наигрыш, я... переведу под язык. А потом с-под языка начинает перебирать на это [гармошку. — *Т. Ш.*]». Затем и сам воспроизвел «*на губах*» (это выражение использует иногда вместо «под язык») и пропел:

Эх, и люто травка стелется зеленая да кругом,  
Эх, передай-то привет сударушке, товарищ дорогой.

Это в сенокос едешь на телеге, это дело-то, поездка длинная... это по деревне... [напекает на губах под пляску]. Под пляску не так получается, тем более в моем возрасте — у меня там челюсть поставлена. Не так хорошо получается (ПМА 2019, М., 1930 г. р., д. Леонтьевка, Судское сельское поселение, Кадуйский район, Вологодская обл.).

Те, кто осваивал игру уже в возрасте полноправного участника гуляний (16–18 лет), рассказывают, как перенимали ее «с рук» (визуально — наблюдая приемы игры гармониста, замечая, с какой

кнопки он начинает наигрыш) или «по слуху». Такой способ позволял воспроизвести ядро или структуру наигрыша, а нюансы — *переходы*, *переводы* и *переливы* — каждый добавлял на свой вкус: индивидуальность исполнения ценилась выше, чем точность воспроизведения. «По Танюшскому сельсовету в каждой деревне — а сколько их: деревён девять, поди? — в каждой деревне свой гармонист был, и каждый по-своему играл», — вспоминает уроженец д. Семеновская (1932 г.р.). «На одном конце один играет по-своему, потому что там [показывает рукою направо] — другой, он тоже играет по-своему, воспроизводит ситуацию сельского гуляния гармонист, родившийся в д. Бильково Никольского сельского поселения того же Кадуйского района спустя тридцать лет (1962 г.р.). — Одинаково никто не играл» (ПМА 2018, М., 1932 г.р., М., 1962 г.р., р. п. Хохлово Кадуйского р-на Вологодской обл.).

Игра гармониста служит маркером компании, соответственно она должна быть индивидуальна и узнаваема. Поэтому обучение ей, становление игрока не могло сводиться к копированию чужой игры, это было допустимо в детском или подростковом возрасте, когда достаточно, чтобы был усвоен и узнаваем мотив (хотя бы его простой вариант), под который можно плясать *русского*, пройти *по деревне* или ввязаться в драку.

Обучение игре, развитие сопутствующих навыков и качеств тела — становление социального актора — игрока; процесс освоения гармонии можно рассматривать как соединение тела человека и значимой вещи с образованием гибридного актора. В раннем (до активного участия в гуляниях) возрасте это соединение возможно через прямое телесное копирование (методами привязанных пальцев или *под язык*), когда гармонь воспринимается как продолжение (пальцев) или замещение (головных способностей) тела.

Через телесный опыт соединения (прием с привязыванием) или замещения (игра под язык) гармонь встраивается в структуру актора, формирующегося на базе интеграции биологического тела и вещи. Телесность игрока-гармониста, если понимать ее как «внутренний образ тела», сформированный в процессе игры и ее освоения (Сабурова 2014: 170), не ограничивается пределами биологического организма музыканта, распространяясь и на гармонь. В среде гармонистов ценятся динамика пальцев и такие качества гармонии, как ее «отзывчивость» и «легкость на игру», — игру определяют качества тела игрока и его гармонии, взаимопереплетение которых и создает хорошего игрока.

Мне неоднократно приходилось слышать, что каждый гармонист всю жизнь «ищет свою гармонь». Здесь требуется пояснение, что в среде любителей редко используются профессиональные инструменты фабричного производства. В описываемой вологодской традиции большинство игроков стремятся приобрести кирилловскую

гармошку — произведенную кустарно, мастерами, как правило, по заказу гармониста. Сейчас на рынке присутствуют инструменты, сделанные тоже руками кустарей в конце 1950-х — начале 2000-х годов, как правило, уже прошедшие ремонт. Все эти гармони очень индивидуальны: различаются по тональности, тембру, громкости и богатству (четырёх- или шестипланочные) звучания, размеру, весу и оформлению (Мехнецов 2005). Каждый исполнитель подбирает инструмент, подходящий по тональности к его голосу, удобный по весу, размеру, выбирает тембр и голосовое богатство сообразно своему слуху, оценивает отзывчивость и легкость при нажатии кнопок исходя из силы и чувствительности своих пальцев. Идет работа по адаптации гармоника к телу — ее включение в «тело игры» (представление, сочетавшее биологическую и небιологическую составляющие). Стремление игроков обзавестись кустарным, а следовательно уникальным, инструментом характерно и для нижегородской традиции. *Мастерская* гармонь служит маркером статуса ее владельца. В Санкт-Петербурге известные нам любители играют на гармониках (обычно изготовленных в 1960–1980-е годы) в основном фабричного производства или, реже, на мастеровых — тульских, нижегородских. Приобретают их на вторичном рынке, объясняя, что редко кто может позволить себе купить новую гармонь или заказать ее на фабрике. Однако принцип — подбирать гармонь под свои телесные особенности — сохраняется и тут. Наиболее ярко выражена адаптация гармоника к телу исполнителя в случае, когда гармонь делается ему индивидуально под заказ. Нижегородский гармонист, знаток и любитель гармоник, рассказывает:

Дядя у меня был с двадцать пятого года — тоже вот грачевская гармонь была... Заказал Грачеву<sup>2</sup> — вот именно выполнить заказ под его. Придет попробует: «Нет, Мишка, вот так маленько тут не так. — Ну ладно, я поправлю». Делал тоже долго, поправлял-поправлял... (ПМА 2019, М., ок. 75 лет, Нижний Новгород).

Поиск «своей» гармоника — не что иное, как стремление создать идеальный гибридный субъект, возведенное в ранг жизненной задачи. Гармоника подбиралась как продолжение/дополнение тела — объединенный актер формировался через адаптацию вещи к качествам и потребностям тела.

Некоторые вербальные стереотипы указывают на приписываемую гармонике самостоятельную субъектность: устойчивые выражения «гармошка-говорушка» или «подружка», «душа» гармошки, ее способности

<sup>2</sup> Михаил Грачев — известный гармонный мастер, родился в 1911 г. в деревне Малое Сескино Терюшевской волости Нижегородского уезда Нижегородской губернии.

«петь» и «печалиться»); такие названия песен, как «Гармошка, подруга родная», «Подруга-гармонь» и т. п., — признаки метафорической анимации и антропоморфизации инструмента (ранее такой процесс был отмечен нами в отношении автомобиля, см.: Щепанская 2011)<sup>3</sup>.

Тем не менее гармонь и даже ее качества остаются неотделимы от играющего на ней человека. Общее убеждение — на гармонии надо играть, иначе она придет в негодность. На одном из форумов гармонистов было высказано характерное суждение по поводу ремонта инструмента (орфография и пунктуация сохранены):

А вообще, я знаю такую вещь, что гармонь сама восстанавливается. На ней только надо играть постоянно. Чтоб она и поплакала и посмеялась. Это мне деды говорили знакомые и не знакомые. Вроде бы так оно и есть. У самого гармонь старая (Musicforums 2006, пользователь Леха).

О мелких недостатках звучания гармонисты говорят: «разыграется», как будто гармонь проявляет себя только в процессе исполнения, как элемент общего с исполнителем тела игры.

В то же время наблюдается и обратный процесс — влияние гармони на играющего на ней: говорят, например, что гармонь «продлевает жизнь игрока на десять лет», спасая его от тяжелых заболеваний. Одному из моих информантов гармошка помогла собрать средства на дорогостоящие операции (несколько раз он делал шунтирование). Другой с ее помощью восстанавливался после инсульта:

Я взялся [за гармошку], наверное, в две тыщи... А! после инсульта. У меня пальчики-то, левая сторона, нога... не шевелились. Вначале эспандер, колечко... потом спички собирал. А потом: у меня ж гармошка! [Разрабатывал?] Да. И гармошка — вот спасибо ей... Я не знаю, как их разрабатывать, но я говорю: спасибо гармошке, что у меня пальцы... (ПМА 2018, М., 1962 г. р., р. п. Хохлово Кадуйского р-на Вологодской обл.).

В биографических нарративах переплетены биографии человека и вещи: приобретение, смена или утрата гармони отмечает этап в жизни ее владельца. В период обучения большинство из моих собеседников играли на чужом или общественном (имевшемся в сельском клубе) инструменте. Приобретение первой своей гармоники обычно связано

<sup>3</sup> Гармошка, подруга родная, из т/ф «Большая жизнь» (1939, 1946). Муз. Н. Богословский, сл. Б. Ласкин. URL: [www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/594/song/](http://www.kino-teatr.ru/kino/movie/sov/594/song/) (дата обращения: 16.09.2021); Подруга-гармонь (муз. В. Сёмина, сл. С. Макаровой). Исп. В. Сёмин. URL: [www.youtube.com/watch?v=o0hIbCMST64](http://www.youtube.com/watch?v=o0hIbCMST64) (дата обращения: 16.09.2021); Гармонь-подружка. Стихи и музыка Н. Аксенова. URL: [www.youtube.com/watch?v=XgExxasiNjQ](http://www.youtube.com/watch?v=XgExxasiNjQ) (дата обращения: 16.09.2021).

с моментами жизни, имеющими инициационный смысл: ее покупали или заказывали мастеру с первой зарплаты, привозили из армии.

Ключевым признаком пригодности тела к игре на протяжении жизни остаются пальцы, которые необходимо адаптировать к условиям исполнительской деятельности: сетуя, что приходится играть подряд по несколько часов, так что пальцы болят и синеют, многие наши информанты рассказывали о способах продлить их ресурс. Автору довелось наблюдать приемы разработки пальцев, используемые игроками не только в период обучения: гармонисты растирали пальцы, разминали, растягивали, сжимали в кулак и резко разжимали. Такие приемы описывал в интервью гармонист-самоучка из Кадуйского района (М., 1947 г. р.), их же показывали мне музыкант из Санкт-Петербурга и музыкант-фольклорист из р. п. Хохлово (ПМА 2018, М., ок. 70 лет). Приемам развития пальцевой моторики уделяется большое внимание в обучении профессиональных музыкантов, и по крайней мере некоторые приемы, по всей вероятности, именно через них проникают в среду любителей. Мне их показывали (с целью обучения и практической помощи) дважды, и оба раза — гармонисты, в прошлом обучавшиеся игре на баяне. Из этой же среды профессиональных музыкантов происходят, по-видимому, и поучения расслаблению тела, особенно рук и плеч. Вот объяснение пожилого гармониста (в прошлом баяниста) из р. п. Хохлово:

Есть понятие «мышечная релаксация». Для того чтобы играть на музыкальном инструменте, нужно уметь расслаблять свои мышцы. Не зажиматься. Начинаешь играть на гармонии — если Вы зажали руку — Вас хватит на пятнадцать минут и все. Дальше начинаются проблемы. Сбивается, косить пальцы начинают <...>. Вы наслаждение от игры на гармонии получите только в том случае, когда будете расслаблены. Если Вы будете зажиматься, Вы всегда получите дискомфорт от игры на гармонии. Если взяли гармошку или другой какой-то музыкальный инструмент (ПМА 2018, М., ок. 70 лет, р. п. Хохлово Кадуйского р-на Вологодской обл.).

Обучению навыкам релаксации придается большое значение и в образовании профессиональных музыкантов (см.: Wan 2016), откуда эта тема и транслируется в среду любителей.

Завершение биографии гармониста репрезентируется в нарративе через утрату способностей тела и, как следствие, расставание с гармошкой. Чаще всего маркером непригодности считаются пальцы: в зрелом возрасте ссылаются на их «порчу» тяжелым физическим трудом («держишь руль»), в старости — на возрастные или вызванные болезнью изменения. Отказ играть в старости сопровождается оповещением об этом других гармонистов, чтобы передать или продать инструмент тому, кто продолжает играть. Так, гармонист с Андоги (род. в д. Мелехино)

отказывался играть нам, жалуясь, что руки у него теперь «как коряги», «всё уже пальцы... другой раз-от поиграешь — пальцы начинает сводить» (ПМА 2018, М., 1947 г. р., р. п. Хохлово Кадуйского р-на Вологодской обл.). Другой кадуйский игрок, уроженец д. Ольгино Белозерского р-на Вологодской обл., говорил, что хотел купить себе новую гармошку, но теперь уже не будет, потому что «совсем пальцы уже плохо работают, редко беру [гармонь], редко... Бывает, просто возьму — бабка: “Опять свою гармонь взял!”» (ПМА 2019, М., 1940 г. р., д. Марыгино, с. п. Никольское Кадуйского р-на Вологодской обл.). Именно из-за болезни пальцев продал свою гармонь, которую очень любил и которой гордился, пожилой (ок. 80 лет) игрок из д. Нижнее того же Кадуйского района. Он вспоминал, как в восемнадцать лет заказал ее у мастера — самую лучшую гармонь в округе, всю жизнь играл на ней — и вот продал знакомому гармонисту:

Он в марте приезжал ко мне, забрал, в смысле, гармонь. Приезжал ко мне домой, поиграл. «Я, — говорит, — ее забираю у тебя». Я его проводил на автобус, и он уехал. [Вам не жалко было свою гармонь?] Жалко. Если бы не во [показывает негнувшийся палец], я бы не продал бы ее... У меня четыре года — палец: не работает палец и всё [пытается сгибать безымянный палец на правой руке]. Один гнется... Онемели просто как все [показывает кисти обеих рук]. Может, на рыбалку ходил... что там — не знаю, короче (ПМА 2019, М., 1940 г. р., д. Нижние, с. п. Семизерье Кадуйского р-на Вологодской обл.).

Маркером окончания игры и завершения биографии гармониста могли быть и другие признаки телесного несоответствия ее требованиям. Так, в Кадуе гармонист, показав нам несколько наигрышей и песен, начал жаловаться: «Рука болит, плечо болит, дак спасу нет. Сорок шесть годов отработал с топором-то...» (ПМА 2018, М., 1940 г. р., п. Кадуй Вологодской обл.).

Завершение биографии гармониста отмечено, кроме телесной непригодности, также передачей/продажей/даром/завещанием гармонии, то есть разделением объединенного субъекта игры. Если человек переставал играть, то ему, по общему убеждению, нужно было позаботиться о передаче гармонии в руки того, кто будет ею пользоваться: «гармонь должна играть», а не стоять на шкафу, «как в музее» — эта формула высказывается как общепринятая и очевидная этическая норма. Поэтому гармонь нежелательно отдавать или продавать тому, кому она нужна для забавы, как предмет интерьера. Если у покупателя предполагают такие мотивы, то поднимают цену так, чтобы тот потерял желание купить. И наоборот: если видят человека, горячо желающего играть на гармошке, оценившего ее достоинства, то цену снижают и даже могут отдать даром или в рассрочку («отдашь, когда будут деньги»), таким образом воссоздавая гибридный

субъект «игрок-и-гармоника» и даже вкладывая определенный денежный ресурс (через снижение цены) в это воссоздание. В некоторых случаях гармонь звучит и на похоронах гармониста — такой обычай зафиксирован на Вологодчине.

#### ТЕЛО ГУЛЯНКИ

Описывая выше процесс формирования гибридного актора на базе соединения тела человека и вещи (гармони), мы акцентировали внимание на том, как гармонь адаптируется к качествам тела игрока. Но в интервью фиксируется и обратное: тело игрока (его усилия, поза, расположение в пространстве гулянки) в некоторой степени определялись качествами (формой, размерами, весом, расположением ремней) гармони.

Был у меня *полубаян* [так здесь называют гармошку-хромку по 25 кнопок на правой и левой клавиатурах. — *Т. Ш.*], так я ее в Дом культуры..., я ее сдал туда: она слишком тяжела... А там [играя в ДК на сцене. — *Т. Ш.*], сидят там. Как... играют. А у меня маленькая — «Нотка»: по деревне идешь, это на гулянке дак... (ПМА 2018, М., 1947 г. р., р. п. Хохлово Кадуйского р-на Вологодской обл.).

Большие и тяжелые гармоники, как и баян, легче использовать при игре сидя: на сцене, за праздничным столом или занимая специально выделенное сидячее место во время гуляния. Место игрока в этом случае тяготеет к статичности. Идя на гуляние, где много приходится играть на ходу (*проходную* во время коллективных проходов по деревне, *отходную* при выходе из дома и из гостей и т. п.), предпочитали брать с собой легкую гармошку, например фабричную «Нотку» (выпускавшуюся как детская); удобной для гуляний считалась и кирилловская гармошка — небольшая и очень легкая в сравнении с другими (мастера принимали специальные усилия для снижения ее веса, делая основные части из легких пород дерева, облегчая резонаторы, к которым крепятся голоса). Среди кирилловских гармоник встречается «партизанка», специально предназначенная для походов, такие брали с собой на войну. Одна такая присутствует в моей коллекции: снижение размера и веса достигается за счет уменьшения числа кнопок справа (и тем самым длины грифа) — вместо стандартных для кирилловских 21 на этой их только 17. Снижение веса достигается и за счет уменьшения числа резонаторов: эта гармошка четырех-, а не шестиголосая (в ней звучат 4, а не 6 голосовых планок). Звук из-за этого беднее, но на уличных гуляниях это не так важно, как легкость (гармонист меньше устает и более подвижен, а вместе с ним более мобильна и вся компания гуляющих). Для игры стоя или на ходу у такой гармошки, как правило, два плечевых ремня.

Нижегородская гармонь развивалась в направлении обогащения звука: классическая хромка-нижегородка восьмипланочная, соответственно, внутри ее корпуса большее, по сравнению с той же кирилловской, количество резонаторов (а это довольно тяжелая часть инструмента), увеличиваются и размеры корпуса. Благодаря богатству звучания такие гармонии выигрывают на сцене, где вес не так важен, поскольку есть условия для игры сидя. При игре в таком положении не требуется распределять нагрузку на два плеча — и у нижегородских гармоник, как правило, один плечевой ремень (у кирилловских два). Это не значит, что с нижегородскими гармониками не гуляли — они также допускали определенную мобильность гармониста и сопровождавшей его компании, но достигалась она за счет ресурсов тела самого игрока, а не за счет конструкции инструмента.

Тем не менее в интервью и просто беседах с нами гармонисты не раз отмечали влияние конструктивных особенностей гармоники на положение тела, в котором удобнее всего играть, а через положение тела игрока предполагалось и влияние на степень мобильности, порядок и длительность движения/остановок всей компании гуляющих.

Вообще игра на гармонии, как правило, соотносится с ситуацией праздничного гуляния в деревне или городе (в примерах из Нижнего Новгорода) — даже здесь мы уже неоднократно сталкивались с тем, что объяснения наших информантов апеллируют именно к этой ситуации как к модельной. Напомню, что моими информантами были люди старше шестидесяти лет; некоторые из них учились играть в период деревенской молодости (большинство из тех, с кем я говорила в Кадуйском и Череповецком районах Вологодской обл., а также в р. п. Дальнее Константиново Нижегородской обл.), другие — в городе (Нижнем Новгороде и Санкт-Петербурге). Общим местом в их рассказах кажется сожаление о том, что гармонь теперь утратила популярность, а в их воспоминаниях гармонист выступает как непременный участник молодежных и вообще праздничных гуляний.

Собственно, функции гармониста привязаны к сюжету развертывания гулянки как формирования ее коллективного тела (согласованного движения тел). Гармонист начинал играть около своего двора или в традиционном месте сбора молодежи, у реки, где игру его слышно издалека; постепенно подтягивались парни и девушки, формируя коллективное тело гуляния. Затем начиналось общее движение, в ходе которого это «тело» приобретало привычную структуру: «Вот деревня — раньше и ходили. Идет впереди гармонист, сзади идут ребята, песни поют, а дальше девицы идут» (ПМА 2018, М., ок. 90 лет, д. Средняя Ступолохта Кадуйского р-на Вологодской обл.). Группы молодежи ходили из клуба в клуб (из одной деревни в другую за пять, а то и более



километров), а в праздничные дни — по деревне из дома в дом. При этом гармонная игра задавала порядок движения:

Без гармошки никуда. Вот пришли ко мне, стол накрыт, пиво, графины. Миша говорит: «Мужики, вставай, пошли». Костя играет *отходную*. Встают все — и началось. Все встали и пошли на улицу вдоль деревни. Миша живет через дома два от меня. К нему заходишь с гармошкой — его жена уже знает, что идут. Стол накрыт. Мужики сели, посидели. Кто-то уже не может идти. Он остался там за столом. Пошли дальше, *отходная*, пошли в другой дом. Такие были гуляния (ПМА 2018, М., 1962 г. р., р. п. Хохлово Кадуйского р-на Вологодской обл.).

Наигрыши были связаны с отдельными фазами движения тела гулянки. Так, на Андоге (местность в Кадуйском р-не) нам говорили, что основной, «коренной» наигрыш был «по деревне», или «проходка», под который, собственно, и шли по улице гуляющие; подходя к воротам дома, играли под пляску — группа толпилась у ворот; уходя из гостей, гармонист играл «отходную». Похожим образом выстраивались группы гуляющих и во время городских праздников, например, в Нижнем Новгороде такие группы с гармошками ходили на выборы, Первомайские праздники и на проводы в армию в 1930–1960-х годах, когда на строительство автозавода и затем на сам завод съехалось много переселенцев из деревень (ПМА 2019, Ж., 1947 г. р., Нижний Новгород).

Эта картина гуляния дает материал к пониманию того, что происходило с телом самого гармониста, которое принадлежало коллективному телу гулянки как его часть. Заходя в дом, гармонист, однако, выпадал из общей среды празднующих: все проходили в избу, угощались, играли в игры с девицами, а он играл на гармошке, иногда не успевая даже подойти к угощению. И тут его тело становилось объектом заботы со стороны гуляющих:

Гармошку никогда из рук не выпускаю. Тебе нальют, в рот вставят — только не прекращай играть. Весь перепотел — мы тебе вытерем полотенцем лоб, только ты играй! Дайте закурить! — Мы тебе подкурим, только ты играй (ПМА 2018, М., 1962 г. р., р. п. Хохлово Кадуйского района Вологодской обл.).

Тело гармониста во время игры утрачивало неприкосновенность и становилось доступным для манипуляций с ним (кормления, вытирания пота) как тело младенца: контроль над его состоянием частично переходил к сообществу. Время игры — это время жизни гулянки: каждый/

ая хотел/а показать себя — выйти сплясать или спеть частушку, поэтому важно было позаботиться о непрерывности игры и настроении гармониста. Но чрезмерное угощение, увлечение выпивкой, как и голод, могли привести к прекращению игры: перепивший участник отставал от компании и засыпал в очередном доме, а компания шла дальше. Вот только гармонисту такого нельзя было позволить, иначе закончатся пляски, распадется тело гулянки; поэтому за его состоянием следили, да и сам он старался ограничить себя. «Первое — гармонисту нельзя перепивать, немного для тонуса надо принять, — пояснял один из гармонистов в разговоре со мной. — Когда начинаешь играть, то мандраж уже проходит» (ПМА 2018, М., 1962 г. р., р. п. Хохлово Кадуйского района Вологодской обл.).

Тело гармониста во время гуляний, фактически отмеряя время активной жизни всей группы гуляющих, поступало под их контроль, проявляющийся то в виде заботы, то в форме ограничений.

Еще один объект контроля — усталость исполнителя. «Часа четыре или пять играли, — вспоминает гармонист из Кадуйского района. — Рука левая синяя после того, как придешь» (ПМА 2018, М., 1962 г. р., р. п. Хохлово Кадуйского района Вологодской обл.). Снижалось качество игры, девушки обижались, что из-за ошибок гармониста не удавалось показать себя в пляске, пройтись впритычку или отбить дробь. Полагалось дать ему передышку:

Гармонист устал, запинаться стал,  
дайте кружку молока — напоите игрока!  
(ПМА 2017, Санкт-Петербург, Удельный парк).

В этом случае начинал играть другой гармонист — бывало, что на гулянии присутствовали сразу три-четыре гармониста, но только один приходил с гармонью. Как только он отставлял гармонь, садился играть другой, продлевая тем самым время жизни гулянки за порог усталости одного тела. Профессиональные гармонисты, как мы выше писали, адаптировались к этой потребности за счет выработанных навыков релаксации. В деревенской среде — за счет социальных взаимодействий. Возможность подмены гармониста позволяла ему реализовать и другие потребности, его тело включалось в брачные игры молодежи: «Один устал там, с девушкой занялся... Надо с девкам[и] заниматься, — рассказывал нам победитель районного конкурса гармонистов, — в это время садился играть другой» (ПМА 2018, М., 1940 г. р., п. Кадуй Вологодской обл.). Таким образом начинающие исполнители получали возможность практиковаться.

Фактически коллективное тело сохраняло целостность, идентичность (маркером которой была игра гармониста) и способность

к упорядоченному передвижению до тех пор, пока гармонист способен играть. Отсюда и элементы социального контроля над состоянием его тела, и распределение времени игры между разными исполнителями.

#### В ФОКУСЕ ВЗГЛЯДОВ: ПРОЕКЦИЯ КОЛЛЕКТИВНОГО ТЕЛА

Социальная позиция игрока была выстроена так, что он (и его телесные особенности) находились в центре внимания участников гуляния. Другие гуляющие время от времени выходили в круг, чтобы предьявить общему вниманию свое тело в пляске или высказывание в форме частушки. Гармонист находился в точке притяжения взглядов постоянно. Сложился целый пласт частушек, обращенных к нему или обсуждающих его (в том числе и его физические особенности): упоминаются «голубые глазки», «тоненькая шейка», лицо, «как цветочек аленький», и другие элементы визуального образа:

Гармонист-гармонист,  
Голубые глазки.  
Ты, наверно, как и я,  
Обожаешь ласки  
(ПМА 2018, Ж., ок. 65 лет, Санкт-Петербург, Удельный парк).

В большинстве таких текстов создается образ привлекательного внешне и сексуально парня, они исполняются от лица девушки, стремящейся привлечь его внимание:

Гармонист-гармонист,  
Голубые глазки,  
Посмотри-ка на меня,  
Завлекать буду тебя!  
(ПМА 2018, Ж., ок. 65 лет, Санкт-Петербург, Удельный парк).

Участники/участницы гуляний как будто стремятся вовлечь игрока в русло своей основной активности: демонстрации привлекательности, поисков партнеров, ухаживаний. Его как социального актора переопределяют, выдвигая на первый план не игру, а любовные интриги:

Гармониста я любила, гармониста тешила.  
Гармонисту на плеч/цё сама гармошку вешала.  
А игрочёк какой хорошенькой в рубашке голубой.  
Я хотела познакомиться — сказали: занятой.  
Гармонист, гармонист, ты меня не бойся: завлекать тебя не буду — ты не беспокойся (ПМА 2018, Ж., 1935 г. р., пгт Кадуи Вологодской обл.).

Эти тексты в большинстве своем адресованы игроку — только человеку (и обсуждается только его биологическое тело), разделяя гибридного актора. Гармонь выводится за рамки обсуждения. Есть тексты, где гармонь присутствует, но ее вещественное «тело» противопоставляется телу игрока:

Гармонист у нас хороший: как цветочек аленький.  
У него гармонь большая, а стручочек<sup>4</sup> маленький!  
(ПМА 2018, Ж., ок. 65 лет, с. Мошенское Мошенского р-на  
Новгородской обл.).

Есть и тексты, где в позиции актора выступает гармонь, — но тогда пропадает гармонист:

А я, молоденькая девочка, люблю гуляночки.  
Такую дальнюю дорожку шла из-за тальяночки  
(ПМА 2018, Ж., 1935 г. р., пгт Кадуй Вологодской обл.).

Я привожу здесь тексты обращенных к гармонисту частушек, которые записала непосредственно в ситуации взаимодействия игрока с аудиторией, когда была очевидна их прагматика. Такие тексты можно рассматривать как перформативные, призванные повлиять на порядок коммуникаций. Фиксируя телесную привлекательность или, наоборот, недостатки игрока, они переопределяют его как актора в ритуалах ухаживаний, сексуальной самопрезентации — и замалчивают его игру, то есть роль в структурировании гуляний, впечатлений и передвижений — собственно поддержании коллективного тела. Гуляющие стремятся вовлечь его в свои значимые активности, игнорируя активность, которая служит его отличием. Коллективное тело гулянки пытается захватить, растворить в себе игрока. Фиксируя внимание на его теле как стандартном теле гуляющего (объекта и участника брачного выбора, потенциального партнера), подобные тексты превращают тело гармониста, помещенного в фокус внимания, в проекцию коллективного тела гулянки. Телесность его становится объектом экспроприации, в первую очередь утрачивая свою гибридность: вместе с игрой из структуры телесного образа изымается гармошка как его вещественный компонент. Тело гуляния как будто борется с телом игры, а игра становится тактикой сопротивления. Не потому ли гармонист во время игры часто отворачивает лицо в сторону?

В текстах гуляния тело игрока мужское, выступающее проекцией брачных ожиданий девушек (обращаясь к гармонисту, девушки имеют

---

<sup>4</sup> Я слышала и непростой вариант, указывающий на гениталии игрока.

возможность заявить о своих чаяниях, в то же время эти обращения могут не расцениваться как проявление чувств лично к нему). Маскулинность значима и в контексте драк — столкновений мужской молодежи, сопровождавших праздничные гуляния. Во время таких столкновений от гулянки отделяется коллективное — исключительно мужское — тело драки. Именно умение играть «под драку», чтобы «завести» участников, считалось признаком по-настоящему хорошего игрока. Он привлекал внимание, задавал темп, его берегли, а чужую гармонь во время драки норовили повредить, чтобы дезорганизовать противника: «Ты играй, гармошка наша, а чужую разорвем», — пели «под драку» в Кадуйском районе Вологодской обл. (ПМА 2020, М., 1945 г. р., д. Верховье/Рязань). На этот случай старались подстраховать гармониста, стоя позади него: спасая гармошку, он мог перекинуть ее назад товарищу. Вся компания скидывалась, если потребуется, и на ремонт инструмента, как важного элемента организации коллективного тела.

Среди гармонистов-исполнителей в наши дни встречаются женщины, как правило, работники культуры: участники ансамблей, организаторы праздников (ПМА 2019, г. Череповец Вологодской обл.; ПМА 2021, с. Мошенское Новгородской обл.). Но в нарративах о традиционных гулянках в качестве женской практики описывают игру под язык (на губах) — как имитацию или замену гармошки.

#### ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В опыте самодеятельных гармонистов телесность конструируется, с одной стороны, как «тело игры» — гибридный актер, производящий игру как ценность, востребованную обществом (аудиторией) и определяющую иерархию в среде самих игроков. Гибридность его создается через материальные изменения (расширение телесности за счет включения вещи в ее структуру) и адаптацию тела (развитие слуха, разработку пальцев) к структуре вещи. При этом субъектность приписывается как игроку, так и гармонике (через ее дискурсивное одушевление, а также конструирование ее как объекта «любви» — субъективного и личного отношения со стороны игрока); но целью и итогом биографического опыта игрока являются поиск и обретение «своей» гармонии (каждый, как мне говорили, ищет «свою» всю жизнь), идеально подходящей под его телесные качества и запросы, иными словами — создание полностью слитного гибридного актора. Еще один маркер гибридности — тесное переплетение в биографических нарративах жизни игрока и гармонике: обретение инструмента включается в контекст инициационных событий (взросление, первая зарплата, служба в армии), гармония приписывается свойство поддерживать и даже спасать жизнь игрока, а распад гибридного

актера — передача гармоник и утрата телесной приспособленности к игре на ней — означает завершение биографии гармониста.

В то же время телесность гармониста предъясняется обществу в контексте коллективных практик (молодежных, праздничных) гуляний. На момент моих записей сельские гуляния в таком виде, как их описывали мои собеседники, ушли в прошлое, однако продолжают играть роль модельной практики — определяющей, уже из-за временных пределов своего существования, некоторые аспекты телесности игрока. В пространстве гуляний его тело становится объектом наблюдения (центром внимания), визуальной оценки и социального контроля. Ему приписывается и предписывается внешняя привлекательность/сексуальность, поскольку, находясь (благодаря собственно игре) в пересечении взглядов, он выстраивает коллективное тело гулянки и сам становится его видимым образом.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Ланин А. Комментарий к видеоролику «Барыня. Александр Ланин. Маланинский фестиваль. Новосибирск 2017» // Канал «Гармонь в моем сердце». URL: [www.youtube.com/watch?v=0lqyYc0qIo0&lc=UgjNZZLxNa22GHgCoAEC](http://www.youtube.com/watch?v=0lqyYc0qIo0&lc=UgjNZZLxNa22GHgCoAEC) (дата обращения: 16.09.2021).

Musicforums: Форум для музыкантов. 15.06.2006. URL: [www.musicforums.ru/wind\\_arc/1148919811.html](http://www.musicforums.ru/wind_arc/1148919811.html) (дата обращения: 06.01.2019).

Бочков Д. А. Технография вместо этнографии? Биоиндустриальная онтология электрички, или Особенности переплетения человеческих и нечеловеческих нарративов // Шаги/Steps. Т. 7. 2021. № 2. С. 175–192. <https://doi.org/10.22394/2412-9410-2021-7-2-175-192>.

Кожевникова М. Постгуманизм / постантропология: ценность биологического тела // Антропологический форум. 2018. № 38. С. 33–36.

Костюк Е. Б. Телесность как характеристика музыкальной культуры XX — начала XXI века // Вопросы культурологии. 2012. № 12. С. 62–66.

Круткин В. Л. Телесность человека и техники письма в антропологии Андре Леруа-Гурана // Сибирские исторические исследования. 2018. № 3. С. 48–64.

Латур Б. Где недостающая масса? Социология одной двери // Социология вещей / Под ред. В. Вахштайна. М.: Изд. дом «Территория будущего», 2006. С. 199–222.

Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья. Вологда: Вологодский областной научно-методический центр культуры и повышения квалификации, 2005.

Сабурова С. Л. Индивидуальность исполнительства в контексте музыкального движения и телесного выражения // Социальные и гуманитарные науки на Дальнем Востоке. 2014. № 3 (43). С. 168–172.

Соковиков С. С., Каминская Е. А. О карнавальности уличной музыки: праздник и работа // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 18–26.

Соколовский С. В. (ред.). Российская антропология и «онтологический поворот». М.: ИЭА РАН, 2017.

Форум «Новые технологии и телесность как предмет антропологических исследований» // Антропологический форум. 2018. № 38. С. 11–82.

*Хараяэй Д.* Манифест киборгов: наука, технология и социалистический феминизм 1980-х гг. // Гендерная теория и искусство. Антология: 1970–2000: пер. с англ. / Под ред. Л. М. Бредихиной, К. Дипуэлл. М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2005. С. 322–377.

*Цареградская Т. В.* К проблеме «телесности» в современной музыкальной культуре: о концепции музыкального жеста // Художественная культура (электронный журнал). 2016. № 2 (18). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2016-2-18/yazyki/5042.html> (дата обращения: 16.09.2022).

*Цыпин Г. М.* Музыкально-исполнительское искусство: теория и практика. СПб., 2001.

*Щепанская Т. Б.* Диалоги с вещами: конструирование виртуального партнера в рамках инструментальной деятельности // Вестник Челябинского государственного университета. 2011. № 24 (239). Вып. 57. С. 293–298.

*Lewis G., Schnebly-Black J.* Body Movement for Musicians // *American Music Teacher*. 2005. № 55 (2). P. 32–33.

*Long N.* The Power of Music: Issues of Agency and Social Practice // *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*. 2013. № 57 (2). P. 21–40.

*Mashino A., Seye E.* The Corporeality of Sound and Movement in Performance // *The World of Music*. 2020. № 9 (1). P. 25–46.

*Truslit A.* Gestaltung und Bewegung in der Musik. Berlin, Lichtenfelde, 1938.

*Walser R.* The Body in the Music: Epistemology and Musical Semiotics // *College Music Symposium*. 1991. № 31. 117–126.

*Wan A.* What Relaxation Means for Musicians // *American Music Teacher*. 2016. № 65 (6). P. 8–11.

#### REFERENCES

Bochkov D. A. [Technography instead of ethnography? Bioindustrial ontology of electric trains, or peculiarities of interweaving of human and non-human narratives]. *Shagi* [Steps], 2021, vol. 7, no. 2, pp. 175–192. (In Russian).

Haraway D. [A Cyborg Manifesto: Science, Technology and Socialist Feminism of the 1980s]. *Gendernaia teoriia i iskusstvo. Antologiya: 1970–2000* [Gender theory and art. Anthology: 1970–2000]. Moscow: Rossiiskaia politicheskaia entsiklopediia' (ROSSPEN) Publ., 2005, pp. 322–377. (In Russian).

Kostiuk E. B. [Physicality as a characteristic of musical culture of the 20 — early 21 centuries]. *Voprosy kul'turologii* [Questions of cultural studies], 2012, no. 12, pp. 62–66. (In Russian).

Kozhevnikova M. [Postgumanism/Postanthropology: the value of a biological body]. *Antropologicheskii forum* [Forum for Anthropology and Culture], 2018, no. 38, pp. 33–36 (In Russian).

Krutkin V. L. [Physicality of man and writing techniques in anthropology by Andre Leroy-Guran]. *Sibirskie istoricheskie issledovaniia* [Siberian historical research], 2018, no. 3, pp. 48–64 (In Russian).

Latour B. [Where is the missing mass? Sociology of one door]. *Sotsiologiya veshchei* [Sociology of things]. Moscow: Izdatel'skii dom "Territoria budushchego" Publ., 2006, pp. 199–222. (In Russian).

Lewis G., Schnebly-Black J. Body Movement for Musicians. *American Music Teacher*, 2005, no. 55 (2), pp. 32–33. (In English).

Long N. The Power of Music: Issues of Agency and Social Practice. *Social Analysis: The International Journal of Social and Cultural Practice*, 2013, no. 57 (2), pp. 21–40. (In English).

Mashino A., Seye E. The Corporeality of Sound and Movement in Performance. *The World of Music*, 2020, no. 9 (1), New Series, pp. 25–46. (In English).

Mekhnetsov A. A. *Kirillovskaya harmon'-khromka v traditsionnoi kul'ture Belozerskoi oblasti* [Kirillovskaya harmonica (accordion)-chromka in the traditional culture of Belozerye]. Vologda: Vologodskii oblastnoi nauchno-metodicheskii tsentr kul'tury i povysheniia kvalifikatsii Publ., 2005. (In Russian).

Saburova S. L. [The individuality of performance in the context of the musical movement and bodily expression]. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki na Dal'nem Vostoke* [Social and Human Sciences in the Far East], 2014, no. 3 (43), pp. 168–172. (In Russian).

Shchepanskaia T. B. [Dialogues with things: constructing a virtual partner in the framework of instrumental activities]. *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Chelyabinsk State University], 2011, no. 24 (239), iss. 57, pp. 293–298. (In Russian).

Sokolovskii S. V. (ed.). *Rossiiskaia antropologiya i "ontologicheskii povorot"* [Russian Anthropology and the "Ontological Turn"]. Moscow: IEA RAS Publ., 2017. (In Russian).

Sokovikov S. S., Kaminskaia E. A. [On the carnival of street music: holiday and work]. *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of musical science], 2020, no. 2, pp. 18–26. (In Russian).

Truslit A. *Gestaltung und Bewegung in der Musik* [Design and movement in music]. Berlin, Lichtenfelde, 1938. (In German).

Tsaregradskaia T. V. [To the problem of "physicality" in modern musical culture: about the concept of a musical gesture]. *Khudozhestvennaia kul'tura (elektronnyi zhurnal)* [Art culture (electronic journal)], 2016, no. 2 (18). Available at: <http://artculturestudies.sias.ru/2016-2-18/yazyki/5042.html> (accessed: 01.01.2021). (In Russian).

Tsypin G. M. *Muzykal'no-ispolnitel'skoe iskusstvo: teoriia i praktika* [Musical and performing art: theory and practice]. St. Petersburg, 2001. (In Russian).

Walser R. The Body in the Music: Epistemology and Musical Semiotics. *College Music Symposium*, 1991, no. 31, pp. 117–126. (In English).

Wan A. What Relaxation Means for Musicians. *American Music Teacher*, 2016, no. 65 (6), pp. 8–11. (In English).

Submitted: 07.11.2021

Accepted: 25.12.2021

Article published: 01.04.2022