САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГУМАНИТАРНЫЙ
УНИВЕРСИТЕТ ПРОФСОЮЗОВ

ТАНЕЦ
В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР И ТРАДИЦИЙ

**Материалы VI Межвузовской
научно-практической конференции**

26 февраля 2016 года

Рекомендовано к публикации
редакционно-издательским советом СПбГУП

Санкт-Петербург
2016

ББК 85.32
Т18

Научный редактор

Ю. А. Стадник, заместитель заведующего кафедрой по учебной работе, старший преподаватель кафедры хореографического искусства СПбГУП

Рецензенты:

Е. Э. Дробышева, профессор кафедры философии, истории и теории искусства Академии русского балета им. А. Я. Вагановой (Санкт-Петербург), доктор философских наук;
З. Д. Лянгольф, заведующая кафедрой хореографии Санкт-Петербургского государственного института культуры, доцент, заслуженный работник культуры РФ

Т18 **Танец** в диалоге культур и традиций : материалы VI Межвузовской научно-практической конференции, 26 февраля 2016 г. — СПб. : СПбГУП, 2016. — 100 с.

ISBN 978-5-7621-0857-7

В сборнике опубликованы материалы VI Межвузовской научно-практической конференции «Танец в диалоге культур и традиций», состоявшейся 26 февраля 2016 года в Санкт-Петербургском Гуманитарном университете профсоюзов и посвященной танцевальному фольклору.

Авторы — известные специалисты в области этнохореологии — преподаватели высших учебных заведений России, Белоруссии и Польши. Этнохореология — новое для России научное направление, переживающее в настоящее время процесс становления и нуждающееся в формировании собственной научно-теоретической и методической основы. Разнообразная тематика материалов конференции отражает актуальные аспекты изучения этнического/фольклорного танца. Особое внимание уделено проблеме подготовки этнохореографов в российских вузах.

Предназначено хореографам, искусствоведам, культурологам, педагогам, студентам, магистрантам и аспирантам профильных вузов и факультетов, а также всем интересующимся историей и теорией народной хореографии.

ББК 85.32

ISBN 978-5-7621-0857-7

© СПбГУП, 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Пленарное заседание
ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ПОДГОТОВКИ ЭТНОХОРЕОГРАФОВ В ВУЗАХ СТРАНЫ

А. С. Запесоцкий,
ректор СПбГУП, член-корреспондент Российской академии наук, доктор культурологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, заслуженный артист РФ
ОПЫТ ЭТНОХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СПбГУП. 8

В. В. Матвеев,
заведующий кафедрой хореографического искусства СПбГУП, доцент
ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ ХОРЕОГРАФОВ 10

Т. Б. Бадмаева,
профессор кафедры теории и истории народной художественной культуры Московского государственного института культуры, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Республики Калмыкия, член Международной организации по народному творчеству при ЮНЕСКО
ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ЭТНОХОРЕОГРАФОВ 12

Н. Д. Мусина,
доцент кафедры народного танца Казанского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Республики Татарстан
ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ПРОГРАММ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ — ОСНОВА ИЗУЧЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ РЕЧИ НАРОДА 15

Т. В. Шастина,
доцент кафедры русского народного песенного искусства Санкт-Петербургского государственного института культуры, профессор Российской академии естествознания, кандидат педагогических наук, заслуженный работник науки и образования РАЕ
ПЕСНЯ–РИТМ–ТАНЕЦ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ОСВОЕНИЯ ИСКУССТВА УСТНОЙ ТРАДИЦИИ СТУДЕНТАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВУЗА 21

Секция 1
НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ КАК ФОРМА МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

Ю. М. Чурко,
профессор кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск), доктор искусствоведения, лауреат Государственной премии Республики Беларусь, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь
ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОГО ФОЛЬКЛОРА И СОВРЕМЕННОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО 24

Д. Н. Катышева,
профессор кафедры искусствоведения СПбГУП, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ
ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТАНЕЦ — ИСТОЧНИК МНОГООБРАЗИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА 25

А. Б. Афанасьева,
доцент кафедры педагогики начального образования и художественного развития ребенка Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург), кандидат искусствоведения
НАРОДНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ КАК ФОРМА ДИАЛОГА КУЛЬТУР 31

В. А. Беляева-Сачук,
преподаватель кафедры этнологии и антропологии культуры Щецинского университета (Польша), доктор этнологии
ПОЛЬСКИЙ ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ 33

О. А. Печурина,
доцент кафедры общественных наук Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна, кандидат философских наук
СИМВОЛИКА ТКАЧЕСТВА В НАРОДНОМ ТАНЦЕ 34

И. В. Коновальчик,
старший преподаватель кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск), магистр искусствоведения
ПРИЧИНЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖЕНСКОЙ ЛЕКСИКИ В БЕЛОРУССКОЙ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА. 36

Н. М. Шикер,
руководитель польского фольклорного ансамбля «Гаик» (Санкт-Петербург), заслуженный деятель культуры Республики Польша
РАЗНОВИДНОСТИ ПОЛЬСКОГО КРАКОВЯКА 38

С. А. Гродникова,
концертмейстер кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск), магистр искусствоведения
СПЕЦИФИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО И ПЛАСТИЧЕСКОГО ТЕКСТОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФОЛК-МОДЕРН ХОРЕОГРАФИИ. 39

С. В. Тарасова,
аспирантка кафедры хореографического искусства СПбГУП
ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТАНЕЦ И СОВРЕМЕННЫЙ БАЛЕТ: СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ И ВЗАИМНОЕ ОБОГАЩЕНИЕ (На примере спектакля А. Ратманского «Русские сезоны») 41

Секция 2
ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА: ЗАДАЧИ, МЕТОДЫ, РЕЗУЛЬТАТЫ

О. Б. Буксикова,
заведующая кафедрой теории и методики хореографического искусства Белгородского государственного института искусств и культуры, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник культуры РФ, член Всемирного совета танца ЮНЕСКО;
М. Н. Амелина,
аспирантка кафедры философии и истории науки Белгородского государственного института искусств и культуры
МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ 43

С. В. Гутковская,
заведующая кафедрой хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск), кандидат филологических наук, доцент
КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И БАЗА ДАННЫХ АРХИВА ОБРАЗЦОВ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА 46

Д. И. Умеров,
ведущий научный сотрудник Республиканского центра развития традиционной культуры Республики Татарстан (Казань)
ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ НАРОДНОГО ТАНЦА В ТАТАРСКОЙ ЭТНОХОРЕОЛОГИИ
(На примере фольклорных плясок татар-мишарей Саратовской области). 48

Л. Л. Новик,
преподаватель кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск), магистр искусствоведения
ВЫЯВЛЕНИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ МЕЖДУ ЭЛЕМЕНТАМИ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА 50

О. А. Федотовская,
доцент кафедры пения и музыкального образования Вологодского государственного университета
ПЛЯСКА «ПАРОЧКА»:
ОПЫТ ПОЛЕВОГО ИССЛЕДОВАНИЯ И РЕКОНСТРУКЦИИ
(По материалам фольклорных экспедиций Центра традиционной народной культуры Вологодского государственного университета) 52

А. М. Федотовская,
магистрант Вологодского государственного университета
ПЛЯСОВАЯ КУЛЬТУРА ПОДБОЛОТЬЯ
(По результатам фольклорных экспедиций в Бабушкинский район Вологодской области) 54

С. Л. Чернышова,
доцент кафедры этнокультурологии Института народов Севера Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург), кандидат культурологии;

Е. Е. Беглова,
воспитатель-методист детского сада № 61 Калининского района Санкт-Петербурга;
Я. И. Дедык,
магистрант Института народов Севера Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)
ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЭВЕНОВ КАМЧАТКИ В ПРОЦЕССЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ
(К вопросу реализации экспедиционного проекта) 59

Е. А. Пархомова,
ведущий хранитель фондов Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова
МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ МОЛОДЕЖНЫХ СОБРАНИЙ В ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ ПСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ
(К проблеме жанровой атрибуции) 61

Ю. А. Стадник,
заместитель заведующего кафедрой по учебной работе, старший преподаватель кафедры хореографического искусства СПбГУП
СОБИРАНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА. XXI ВЕК 62

Секция 3
СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА НАРОДОВ РОССИИ

О. А. Прохоренко,
доцент кафедры хореографического искусства СПбГУП, кандидат искусствоведения
ЛЕЗГИНКА. ИСТОКИ И СИМВОЛЫ ТАНЦА 65

Н. Э. Мартынова,
старший преподаватель кафедры этнокультурного образования Челябинской государственной академии культуры и искусств
КАДРИЛЬ И ЕЕ СМЫСЛОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ 67

В. А. Цвингер,
педагог дополнительного образования Дома детского творчества «Олимп» Выборгского района Санкт-Петербурга
МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА СВАДЕБНЫХ ТАНЦЕВ ОСЕТИН. 73

В. В. Студитских,
доцент кафедры психологии развития и возрастной психологии Удмуртского государственного университета (Ижевск), кандидат психологических наук
УДМУРТСКИЙ ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТАНЕЦ:
СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ. 78

С. Л. Чернышова,
доцент кафедры этнокультурологии Института народов Севера Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург), кандидат культурологии
ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР КОРЕННЫХ МАЛОЧИСЛЕННЫХ СЕВЕРНЫХ ЭТНОСОВ (Проблемы сохранения и развития) 80

Р. А. Садыкова,
студентка IV курса факультета искусств СПбГУП
ЖЕНСКАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ЛЕКСИКА РУК У БАШКИР 82

Р. А. Султангареева,
главный научный сотрудник Института истории, языка и литературы Уфимского научного центра РАН, доктор филологических наук, заслуженный работник культуры Башкирской АССР
БАШКИРСКИЙ ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТАНЕЦ — ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ И ИСТОРИИ 85

Л. Я. Николаева,
доцент кафедры хореографии Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского
ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОГО НАСЕЛЕНИЯ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ (На примере Омской области) 95

Н. Н. Везнер,
руководитель образовательно-информационного центра Международного союза немецкой культуры (Москва), кандидат исторических наук
СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА РОССИЙСКИХ НЕМЦЕВ 97

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ 99

Пленарное заседание
ПРОБЛЕМЫ И ПЕРСПЕКТИВЫ ПОДГОТОВКИ ЭТНОХОРЕОГРАФОВ В ВУЗАХ СТРАНЫ

А. С. Запесоцкий,
ректор СПбГУП, член-корреспондент Российской академии наук, доктор культурологических наук, профессор, заслуженный деятель науки РФ, заслуженный артист РФ

ОПЫТ ЭТНОХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В СПбГУП

Уважаемые коллеги, сегодня в стенах нашего Университета в рамках VI Межвузовской научно-практической конференции «Танец в диалоге культур и традиций» проходит встреча специалистов в области этнохореографии. Кафедрой хореографического искусства СПбГУП ранее уже был успешно проведен ряд международных и межвузовских научно-практических мероприятий по разным направлениям хореографии, но по танцевальному фольклору конференция проходит впервые.

Сегодня в работе конференции принимают участие авторитетные ученые и практики из Российской Федерации, Республики Беларусь и Республики Польша.

Известно, что фольклор — общечеловеческое явление. Он всегда являлся основой, генетическими корнями национальных культур, органически соединяя традиционную и естественную идентичность. Танцевальный фольклор — источник развития различных направлений хореографического искусства. В настоящее время в условиях распространения глобальной массовой культуры танцевальное искусство, как никогда, испытывает потребность в животворном источнике народного танца, стремясь к обогащению смысловых, жанровых и лексических ресурсов профессиональной хореографии.

Проблематика конференции обширна. В докладах участников поднимаются вопросы, касающиеся профессиональной компетенции специалистов по этнической хореографии, проблем подготовки этнохореографов в вузах страны, исследования современного состояния танцевального фольклора разных народов, теоретических и практических аспектов методик описания образцов танцевального фольклора.

Уважаемые коллеги собрались здесь сегодня, чтобы высказать свои мнения по насущным проблемам развития этнохореографии в России

и в мире. Убежден, что научно-методический уровень и авторитет кафедры хореографического искусства СПбГУП достаточны для конструктивной постановки и решения вышеназванных вопросов, а практические мастер-классы позволят воплотить самые смелые творческие идеи и замыслы в действительность.

Сегодня потребность в специалистах по танцевальному фольклору, способных работать в разных отраслях искусства, культуры и образования, остается неудовлетворенной. Отчасти эта проблема решается на кафедре хореографического искусства нашего Университета. Здесь этнохореографический компонент подготовки специалистов осуществляется поэтапно. Более десятилетия (с 2002 г.) проектировалась и апробировалась последовательность обучения студентов различным методам работы с танцевальным фольклором. В результате многолетней работы на кафедре сформировался блок учебных дисциплин, направленных на подготовку специалистов и бакалавров, владеющих этнохореографическими профессиональными навыками.

Благодаря теоретической и практической деятельности кафедра хореографического искусства СПбГУП известна в России как одна из ведущих в деле освоения танцевального фольклора.

Необходимо сказать и о сотрудничестве нашей кафедры с Вологодским научно-методическим центром культуры, который систематически проводит полевые исследования, организуя фольклорно-этнографические экспедиции. На основе соглашения о партнерстве и сотрудничестве с 2012 года студентами кафедры хореографического искусства СПбГУП под руководством преподавателей осуществляется кропотливая работа по расшифровке и описанию образцов народной хореографии Вологодской области. Результаты этого труда наших студентов используются для методической помощи творческим коллективам Вологодской области. Университет надеется на подобное сотрудничество с научно-методическими центрами культуры и в других регионах России.

Наш Университет, безусловно, будет и далее продолжать совершенствовать методы профессиональной подготовки студентов-хореографов в области этнохореографии. Вместе с уважаемыми коллегами, тесно сопрягая практику с наукой, мы можем добиваться дальнейших успехов в этой области.

Желаю участникам конференции плодотворной работы.

В. В. Матвеев,
заведующий кафедрой хореографического искусства СПбГУП, доцент

ТРАДИЦИИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА В СИСТЕМЕ ПОДГОТОВКИ ХОРЕОГРАФОВ

Фольклорный танец, наряду с классическим и народно-сценическим, является частью мировой хореографической культуры. Достаточно много статей, книг написано о сути фольклорного искусства. Значительно важнее практическое отношение. Человек танцует на праздниках и гуляньях, встречаясь с друзьями, танцуют люди разных профессий, различных возрастов и национальностей, посвящая этому свое свободное время. Любовь к танцу привела к возникновению и активному развитию любительских и профессиональных коллективов танца.

«Исполнение танца можно смотреть много раз и каждый раз открывать новое и незнакомое. Это потому, что танец — живое искусство, рожденное во имя красоты и поэзии, он и сам — пластическая поэзия художественно преобразованной жизни человека и природы» [1, с. 45]. Причиной раннего рождения танца является его ритмическая основа. Способность к ритму — одно из важнейших свойств природы человека. По сути своей фольклор — первооснова всех остальных направлений хореографического искусства. Но даже фольклор, основой которого является народное творчество, нуждается в профессиональном взгляде, профессиональном воздействии, профессиональном чутком обращении с ним.

Кафедра хореографического искусства Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов ставит своей целью подготовку педагогов, учителей танца в различных направлениях хореографического искусства. Система подготовки включает изучение и овладение подавляющим большинством танцевальных направлений, видов, тенденций хореографического искусства. Кафедра с момента своего возникновения уделяла особое внимание фольклору. Это сложное направление и довольно необычный предмет, имеющий свои отличительные особенности, свою культуру и понимание. Фольклорный танец — это не только реализация способности человека к движению, но и составляющая глубокого внутреннего мира человека, общностей, национальных сообществ, характера, национальных черт, творческой способности к движению, его реализации.

Выпускники кафедры сегодня работают по всему миру и в различных направлениях и областях хореографического искусства, но благо-

даря всеобщей и разносторонней подготовке с пониманием относятся к святая святых — основе любого танцевального направления — фольклору. Ряд выпускников с честью играют роль этнографически грамотных интерпретаторов фольклора, работая в народно-сценическом танце. Многие годы художественным руководителем Государственного хореографического ансамбля танца «Хорошки» является выпускница кафедры хореографического искусства СПбГУП народная артистка Республики Беларусь Валентина Гаевая. Этот коллектив вот уже многие годы свято оберегает народные хореографические традиции, постоянно обновляя репертуар, учитывая особенности фольклорных танцевальных первоисточников. Благодаря этнографической грамотности нашей выпускницы ее творчество становится предметом научных исследований[1]. Нам это особенно приятно.

Свою работу на изучении танцевального искусства, в том числе фольклорного, народного, строят известные на всю страну выпускники кафедры: заслуженный работник культуры, лауреат премии Правительства РФ «Душа России», балетмейстер и руководитель заслуженного коллектива народного творчества России — ансамбля танца «Россияночка» А. Л. Носихин; заслуженный работник культуры, руководитель образцового ансамбля народного танца «Карусель» В. М. Бандуля. Ярким примером является работа выпускницы Университета, а ныне педагога-репетитора Государственного академического театра танца «Гжель» Галины Рогацкой. В ее профессиональной деятельности очень грамотно и последовательно подчеркивается система сохранения фольклорных традиций в современной хореографии.

Фольклор, как любой вид искусства, — не застывшая субстанция. Это живое народное творчество, которое требует постоянного изучения. С активным включением в учебный процесс (с 2002 г.) старшего преподавателя кафедры хореографического искусства Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов Юлии Александровны Стадник дело развития и изучения вдвойне активизировалось. Юлия Александровна не только сама участвует в изыскательской работе, выезжая в фольклорно-этнографические экспедиции с целью поиска и фиксации образцов танцевального фольклора, но и обучает студентов кафедры расшифровке собранных материалов, методике преподавания, интерактивной и сценической реконструкции русского фольклорного танца.

Кафедра и далее планирует продолжать работу по изучению фольклорного богатства нашей Родины, развивать организационную деятельность

[1] Например, статья Л. Л. Новик в настоящем сборнике.

как по форме, так и по содержанию. Надеемся, что нам хватит сил и возможностей осуществить свою фольклорную экспедицию, после которой, как правило, возникают новые интересные танцевальные композиции, сюиты. Большим разделом работы может стать разработка костюмирования номеров с учетом полученных в ходе экспедиции фольклорно-этнографических материалов. Но более всего хочется верить, что выпускники кафедр хореографии вузов России все с большим пиететом будут относиться к нашему национальному богатству.

Литература

1. *Уральская В. И.* Природа танца / В. И. Уральская. — М. : Сов. Россия, 1981. — 110 с.

Т. Б. Бадмаева,
профессор кафедры теории и истории народной художественной культуры Московского государственного института культуры, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств Республики Калмыкия, член Международной организации по народному творчеству при ЮНЕСКО

ОСНОВНЫЕ АСПЕКТЫ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КОМПЕТЕНЦИИ ЭТНОХОРЕОГРАФОВ

Положительным моментом в сегодняшней ситуации кризиса представляется тот факт, что создатели Федерального государственного образовательного стандарта высшего образования наконец-то пришли к долгожданному выводу о необходимости включения в перечень профессиональных компетенций, которыми должны овладеть выпускники, принципиально нового пункта. Так, впервые в пункте ПК-24 записано следующее: «…читать, записывать и воспроизводить хореографические отрывки, которые были записаны и закодированы в какой-либо форме с использованием широкого спектра видов нотаций и ресурсов» [6].

Этот факт означает, что произошел значительный прорыв в развитии теоретического направления в области этнической хореографии, который может вывести нашу науку на качественно новый уровень и приблизить изучение фольклорной хореографии к уровню точных наук. На сегодняшний день можно констатировать, что, к сожалению, мы в очередной раз отстали от западной науки почти на 100 лет, считая со дня выхода первой книги по кинетографии Рудольфа Лабана в 1926 году и создания Института Лабана в Германии. Его изыскания были подхвачены преданными учениками, которые развили и усовершенствовали его систему.

Сейчас из их числа сформировались два направления — европейское и американское. Система Лабана причисляется к самым популярным. Вышло большое количество книг на разных языках.

У нашей страны была возможность перейти от словесных систем записи танцев, предложенных еще в 1920-х годах В. М. Верховинцем [2], в 1950-х — Е. М. Марголис [4] и другими, на более совершенную графическую систему записи движений, после выхода в свет в 1940 году книги С. С. Лисициан «Запись движения (кинетография)» [3]. Кинетография уже проходила апробацию в Московском и Ереванском хореографических училищах, где получила высокую оценку. Но начавшаяся вскоре война помешала развитию событий. А после нее у государства было огромное количество проблем другого уровня.

В 1956 году в Англии супруги Джоан и Рудольф Бенеш создали свою систему записи и открыли Институт Бенеш. Эта система была графической, записывалась на нотном стане, как и у Лабана, но отличалась минимализмом, так как все знаки были очень лаконичными и их могли прочитать только люди, знающие основы классического танца.

Таким образом, в настоящее время в мире считаются наиболее популярными три системы: Лабана, Бенеш и Лисициан. Распространением знаний по первым двум системам специалисты занимаются очень активно, продвигая их в разных странах, в том числе и в России. В Московской государственной академии хореографии изучают только первые две. При этом нужно заметить, что практически во всех книгах по записи движений, которые выходят на европейских языках, неизменно приводятся соответствующие ссылки на работу С. С. Лисициан.

Вторая волна интереса к научному труду С. С. Лисициан была инициирована старшим научным сотрудником Института этнографии АН СССР Марией Яковлевной Жорницкой, которая в 1970–1980-х годах отправила своих аспиранток Лидию Исламовну Нагаеву из Башкирии и Тамару Борисовну Бадмаеву из Калмыкии в Ереван к самой Србуи Степановне для изучения системы кинетографии. Впоследствии ими были опубликованы результаты полевых исследований хореографического фольклора народов этих республик. Причем последняя книга Л. И. Нагаевой (1981) [5] на одну треть состояла из кинетограмм по С. С. Лисициан. Первыми аспирантками С. С. Лисициан были Женя Камсаровна Хачатрян и Эмма Хачатуровна Петросян. Они не только обучали «новобранцев», разъясняя теоретические основы системы, но и редактировали их кинетограммы, передавали педагогические приемы обучения этой танцевальной письменности. Ж. К. Хачатрян вместе с М. Я. Жорницкой выезжала на Крайний Север Дальнего Востока, где помогала

фиксировать танцевальную пластику представителей малочисленных народов Севера.

Но тогда мы не могли предположить, что система найдет практический выход в наш компьютерный XXI век. В своей книге С. С. Лисициан скромно писала, что условные обозначения в ее системе очень просты: фон-основа ее записи — не благородные пять линий нотного стана, как у Лабана и Бенеш, а примитивная школьная тетрадка в клетку 0,5×0,5 см. Кинетография дает множественность плоскостей и объем движений. Черточки размером одной из сторон клетки и круг размером в клетку прекрасно ложатся в простейшую двоичную компьютерную систему — 0–1. Что это? Гениальное предвидение или случайность?! В этом нужно разбираться. По крайней мере, после нашей совместной с информатиком А. Ю. Алексеевым статьи «Компьютинг танца vs нейрокомпьютинг танца» [1] меня стали активно приглашать на математические конференции.

В завершение доклада хотелось бы отметить, что впервые в истории хореографического образования графическая система кинетографии была включена в учебный план магистратуры Московского государственного института культуры.

Литература

1. *Алексеев А.* Компьютинг танца vs нейрокомпьютинг танца / А. Алексеев, Т. Бадмаева // Нейрокомпьютеры: разработка, применение. — 2014. — № 4. — С. 69–71.

2. *Верховинець В.* Теорія українського народного танцю / В. Верховинець. — Київ : Музична Україна, 1990. — 149 с.

3. *Лисициан С. С.* Запись движения (кинетография) / С. С. Лисициан. — М. ; Л. : Наука, 1940. — 426 с.

4. *Марголис Е. М.* О записи танца / Е. М. Марголис. — М. : Наука, 1959. — 49 с.

5. *Нагаева Л. И.* Танцы восточных башкир / Л. И. Нагаева. — М. : Наука, 1981. — 126 с.

6. ФГОС ВПО по направлению подготовки 071200 Хореографическое искусство (квалификация (степень) «магистр») : утв. приказом Министерства образования и науки РФ от 22 марта 2010 г. № 203, зарег. в Министерстве юстиции РФ 29 апреля 2010 г. № 17062 [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Режим доступа: http://base.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc;base=LAW;n=116274;fld=134;dst=100008,0;rnd=0.9419792520139689 (дата обращения: 10.10.2015).

Н. Д. Мусина,
доцент кафедры народного танца Казанского государственного института культуры, заслуженный работник культуры Республики Татарстан

ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ ПРОГРАММ В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ОБРАЗОВАНИИ — ОСНОВА ИЗУЧЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ И РАЗВИТИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ РЕЧИ НАРОДА

Народный танец — одна из ярких составляющих художественной культуры народов России — в XX столетии получил значительное развитие на профессиональной сцене, открыв миру новый этап эволюции хореографического искусства через ансамбли танца, песни и танца, народные хоры.

Бурное развитие танцевально-пластического языка народов в искусстве и творчестве на профессиональной и любительской сцене получило опору и в сфере образования, завершив построение всех его уровней: детская школа искусств (ДШИ), среднее специальное учебное заведение (ссуз), высшее учебное заведение (вуз), институт дополнительного профессионального образования (ИДПО).

Однако в науке о танцевальном творчестве народов России были сделаны только первые шаги. Этнохореология, как научное направление, была и остается в наиболее сложном положении, в отличие от других видов науки о народном творчестве, в силу объективных взаимосвязанных причин. Среди них можно отметить отсутствие:

— научных специалистов — этнохореографов или этнохореологов в НИИ и вузах России, или их недостаток;

— общепринятой системы записи танца и ее изучения на всех уровнях хореографического образования;

— постоянных исследований танцевального фольклора и отраслевых научных лабораторий по этнохореологии;

— архивных фондов с кино-, видео-, рукописными фиксациями танца и свободного доступа к данным материалам, если они имеются;

— хорошо продуманной, выстроенной системы обеспечения научной деятельности и т. д.

Понимая масштабы необходимых работ, неразрывность связи образования, науки, искусства, их значимость для истории и культуры народов, специалисты должны разработать эффективные меры для решения обозначенных проблем. Первоочередными, на наш взгляд, должны быть следующие:

1) выбор общепринятой системы записи фольклорного танца и ее изучение на всех уровнях образования;

2) разработка взаимосвязанных программ для многоуровневого образования по курсу «Региональный танец» с обязательными разделами — фольклорный и народно-сценический танец;

3) издание, переиздание сборников фольклорных танцев и сочинений балетмейстеров для обеспечения обучающихся материалом по фольклорному и народно-сценическому танцу;

4) работа групп ученых-этнохореологов при НИИ соответствующего профиля или создание основной, базовой научной лаборатории при вузе;

5) совместная работа НИИ, вузов, районных отделов культуры по экспедиционным исследованиям традиционной хореографии.

Особое место среди обозначенных нами мер занимает хореографическое образование, которое должно обеспечить квалифицированными специалистами все сферы, связанные с танцем определенного народа. Учитывая, что в 1980-е годы хореографическое образование по специализации «Народное художественное творчество» выстроило четыре уровня, именно оно способно начать активную подготовку специалистов для научно-исследовательской деятельности и творческой работы исполнителей, балетмейстеров. В настоящее время многоуровневость образования позволяет начинать обучение с дошкольного и младшего школьного возраста в детской школе искусств (ДШИ), продолжать в училище культуры и искусств (ссуз), в институте, академии, университете культуры и искусств (вуз) и завершать в институте дополнительного профессионального образования (ИДПО), то есть повышением квалификации.

Документами, обязательными для преподавателей и обеспечивающими необходимый объем знаний, умений, навыков обучающихся, являются программы. Именно в них должна быть заложена система, позволяющая готовить знатоков танцевально-пластической речи народа для науки, искусства, педагогики, информационной сферы и др. Анализ показывает, что интегрированных, взаимосвязанных по содержанию теоретического и практического материала программ для всех уровней хореографического образования не существует. Например, в Республике Татарстан отсутствует «Татарский танец» в качестве обязательной учебной дисциплины на хореографических отделениях ДШИ. Иными словами, за восемь лет обучения детям не преподают его как один из национальных языков танца.

Существующее положение гипотетически можно сравнить с тем, как если бы в общеобразовательных школах не изучались бы, например, арифметика, математика. Дети не получают начальных знаний по данным дисциплинам, а в ссузе и вузе они должны, кроме знаний, преду-

смотренных на этих уровнях образования, успеть изучить весь материал, не освоенный за десять лет в школе. Подобная ситуация немыслима и не поддается никакой логике. Поэтому по данной дисциплине программы всех уровней взаимосвязаны, выстроены в соответствии с преемственностью знаний, в результате чего данные документы могут эффективно готовить и к научной деятельности.

Актуальность, значимость, перспективность подготовки программ по курсу «Региональный танец» неоспоримы для культуры и искусства, для образования и науки о танцевальном творчестве народа. Преемственность программ для всех уровней хореографического образования, интегрированность их в единое целое могут способствовать изучению, сохранению и развитию традиционного народного танца в профессиональной сфере.

Курс для многоуровневого хореографического образования, на наш взгляд, должен включать два основных раздела: «Фольклорный танец» и «Народно-сценический танец». Такой подход позволит глубже изучать особенности традиционного танца, видеть его развитие в сценическом искусстве, обеспечивать учебный процесс имеющимся минимумом записанных, изданных фольклорных и народно-сценических танцев, поэтапно готовить исполнителей танца, педагогов, исследователей, балетмейстеров.

Поскольку программа по региональному танцу для ДШИ — первого уровня хореографического образования — должна служить базовой основой для программ среднего специального и высшего образования, то есть быть ориентированной на танцевальное творчество и науку о нем, рассмотрим основные требования к данному документу, обеспечивающему учебный процесс по курсу «Татарский танец» для ДШИ.

В качестве основного содержания в ДШИ можно использовать литературные источники, подготовленные в XX столетии народным артистом Татарской АССР, педагогом, первым татарским балетмейстером Г. Х. Тагировым. Его первая книга «100 татарских фольклорных танцев» [1], как результат экспедиционных исследований, представляет творчество татарского народа в традиционном танце. Записанные в ней фольклорные примеры могут служить основным материалом уроков татарского танца для первых лет обучения. Они прошли многолетний отбор и определенную шлифовку в народной среде, доступны уровню подготовки учащихся младших классов, их запись достаточно легко может «читаться» преподавателями. В другой книге зафиксированы сценические татарские танцы, сочиненные самим Г. Х. Тагировым [2]. Эти произведения, ставшие классикой татарского народно-сценического танца,

являются универсальной основой для постижения профессиональных требований к технике исполнения и работе над ней, актерскому мастерству, для передачи особенностей национальных красок пластики и движений, для понимания принципов сочинения сценических форм хореографии.

Данные литературные источники позволят прикоснуться к творчеству татарского народа, познакомиться хотя бы с верхним слоем фольклорного танца и первыми примерами сочинений балетмейстера, зафиксировавшего их. Среди авторских танцев Г. Х. Тагирова особый интерес представляет композиция «Гости Казани». Она обращает внимание на своеобразие танцев различных этнических групп татар, среди которых: оренбургские, касимовские, астраханские, крымские, бондюжские, казанские и др. Ориентацию на танцевальное творчество различных этнических групп татарского народа необходимо заложить в качестве обязательной системы для программ всех уровней хореографического образования в Республике Татарстан. Она позволит готовить учащихся к постепенному освоению особенностей танцевальных языков и наречий, к сравнительному анализу при изучении и фиксации фольклорного танца, к грамотному использованию их для собственных сочинений и т. д.

Структуру урока регионального танца в ДШИ необходимо рассматривать как базовую основу для всех уровней образования, состоящую из нескольких разделов, по которым нужно выстраивать содержание и проводить занятия:

1) подготовка организма учащихся к физическим, эмоциональным нагрузкам — выполнение тренажа, части урока с различными упражнениями;

2) изучение выразительных средств регионального танца. Работа над передачей особенностей стиля, манеры исполнения танца, характера народа;

3) обучение восприятию музыки, ее содержательного, эмоционального, ритмического своеобразия и других выразительных средств;

4) развитие творческих способностей учащихся — выполнение направленных на это заданий.

Основной частью урока является второй раздел — изучение выразительных средств татарского танца. Он предполагает обучение учащихся двигаться синхронно, в единстве с ритмом, темпом, мелодической основой татарской плясовой музыки; работать над передачей своеобразия стилистики танца, особенностей характера народа; осваивать различные рисунки передвижения по сценической площадке; получать навыки ис-

полнительского мастерства; учиться преодолевать сложности техники движения, актерских задач.

Именно этот раздел за весь период обучения позволит получить представление о танцевальном творчестве народа и балетмейстеров — композиторов танца. Учащиеся узнают о различных формах традиционного танца: хороводно-игровых, парных групповых, массовых, танцевальных играх. Этому будут способствовать фольклорные образцы, предлагаемые нами для первых годов обучения. Дети смогут изучить особенности авторских работ, сочиненных балетмейстером, ознакомиться с требованиями профессионального искусства к исполнительскому мастерству.

Особенности взаимосвязи танца с татарской одеждой — четвертый раздел урока, который должен знакомить учащихся прежде всего с национальным костюмом, используемым в изучаемом танце. Это могут быть танцы различных этнических групп татар, а также городских или деревенских татар. При изучении особенностей татарского костюма в качестве наглядных пособий можно использовать иллюстрации из книг, посвященных костюму [3] или танцу [2]. Знакомя учащихся со своеобразием татарского костюма и бытовых аксессуаров, используемых в танце, необходимо показать, как они отражаются в танцевальной лексике, в особенностях исполнения различных движений, в позициях и положениях рук и корпуса.

Развитие творческих способностей — пятый раздел урока, предлагаемый нами в качестве обязательного, — одна из нетрадиционных форм общепринятого процесса обучения танцу, где главный прием обучения, как правило, — показ материала учителем и повтор его учащимися. Однако потребность в развитии творческих способностей возникла и возросла с появлением в последние десятилетия XX века прогрессивной тенденции — возможности продолжить хореографическое образование в высшем учебном заведении, институте, академии, университете культуры и искусств. Актуальность нашего предложения связана также с кризисом в профессиональном искусстве — отсутствием молодого поколения балетмейстеров, способных заменить первых создателей татарского танца и национальных балетов.

Нужно подчеркнуть, что для успешного развития творческих способностей учащихся важно использовать систему заданий, разработанную на весь период обучения. Она должна учитывать возрастные особенности учащихся, опираться на изученный материал, переходя от простейших вариантов, построенных на играх, к более сложным и продолжительным, таким как импровизация на татарскую музыку, сочинение

комбинации движений или танцевального этюда в образе какого-либо персонажа и т. д.

Эти задания развивают способности к импровизации, сочинению танца, более яркому выполнению актерских задач, стремлению развивать, усложнять технику танца, готовят к одному из сложнейших курсов среднего специального и высшего образования — «Композиция и постановка танца», не обеспеченного до настоящего времени специальной учебной дисциплиной на первой ступени хореографического образования. Обязательная работа по развитию творческих данных будет способствовать подготовке к самому сложному роду деятельности в хореографическом искусстве — созданию авторских работ, сочинению и развитию традиционного танца народа в профессиональном искусстве, подготовке если не поэтов танца, которые являются огромной редкостью и ценностью, то хороших ремесленников.

Предлагаемый нами проект программы для первого уровня хореографического образования, то есть для хореографических отделений детских школ искусств, музыкальных школ, не учитывает пока изучения системы записи танца, так как в научных кругах российских исследователей танцевального фольклора нет такой общепринятой системы. Основной метод записи, которым зафиксирован материал по танцевальному фольклору и репертуарным сочинениям хореографов на огромном пространстве бывшего Советского Союза и России, — словесно-описательный. Поскольку любая система записи танца (кинетография С. Лисициан, словесно-описательная В. Верховинца, нотация Р. Лабана) сложна, ее необходимо начинать изучать в ДШИ, как в музыкальной школе изучают нотную грамоту. Для выбора же одной из систем необходимо знание каждой и их сравнительный анализ. Учитывая, что система записи танца С. Лисициан была разработана к 1940 году, принята Министерством культуры СССР в 1980-м и использована в работах российских этнохореологов, ее необходимо рассматривать как основную для изучения на всех уровнях хореографического образования. Но прежде для педагогов ссузов, вузов должны быть открыты обязательные курсы повышения квалификации по изучению данной системы и введение ее в учебный процесс как обязательной учебной дисциплины. В настоящее время обозначенная нами работа не проведена. Преподаватели высших и средних специальных учебных заведений поставлены в условия необходимости использовать словесно-описательный метод для фиксации традиционного танца — основного материала в научной работе о танцевальном фольклоре народов.

Мы наметили основные принципы подхода к составлению учебной программы курса «Татарский танец», или «Региональный танец», для хореографических отделений детских школ искусств как части многоуровневого хореографического образования. Обеспечить эффективное внедрение в образование, искусство, науку, народную среду регионального танца как танцевально-пластической речи народа можно разработкой полноценного документа — хорошо продуманной, выстроенной с учетом обозначенных нами критериев программы. Ее введение в образовательный процесс, использование как системной основы для разработки программ в ссузе и вузе позволят, на наш взгляд, эффективно готовить специалистов в различных сферах бытования народного танца, и прежде всего в науке.

Защитив народное танцевальное творчество — нематериальное культурное наследие народа — от забвения и уничтожения, мы поможем ему развиваться в национальном искусстве ансамблей танца, балета, а хореографам создавать современный неповторимый и своеобразный язык танца, сохраняя связующую нить между танцевальным фольклором и профессиональным искусством танца, существующую на протяжении тысячелетий.

Литература

1. *Тагиров Г. Х.* 100 татарских фольклорных танцев / Г. Х. Тагиров. — Казань, 1988. — 158 с.

2. *Тагиров Г. Х.* Татарские танцы / Г. Х. Тагиров. — Казань, 1984. — 258 с.

3. *Мухамедова Р.* Татарская одежда / Р. Мухамедова. — Казань : Татарское кн. изд-во, 1997. — 224 с.

Т. В. Шастина,

доцент кафедры русского народного песенного искусства Санкт-Петербургского государственного института культуры, профессор Российской академии естествознания, кандидат педагогических наук, заслуженный работник науки и образования РАЕ

ПЕСНЯ–РИТМ–ТАНЕЦ: НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ОСВОЕНИЯ ИСКУССТВА УСТНОЙ ТРАДИЦИИ СТУДЕНТАМИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВУЗА

Заявленная тема сегодня актуальна по нескольким причинам. Во-первых, ритм — основа жизни человека: ритмична смена времен года, месяцев, недель, дня и ночи; функционирование организма человека в определенном ритме: дыхание, кровообращение, система обмена

веществ. Для нормальной жизнедеятельности организма необходимо ритмическое постоянство. Во-вторых, современный мир характеризуется утратой народных певческих традиций, что, по нашему глубокому убеждению, отрицательно влияет на формирование ритмичности молодого поколения, так как ритмика народных произведений не только отражает эмоциональное состояние исполнителя и слушателя, но и влияет на него: равномерные ритмы оказывают успокаивающее действие, а ритмы с перебоями — возбуждают. Поэтому вопросы освоения искусства устной традиции, разработки педагогической технологии, выявления методов, способствующих повышению результативности данной деятельности, выходят на первый план, требуют детальной проработки.

Наш многолетний педагогический опыт и научные исследования показали, что освоение традиций локальной певческой культуры возможно только устным способом: общение с носителями традиции, видеозапись их творчества. Кроме этого, мы выявили, что народная певческая культура не может рассматриваться без такого понятия, как «темпоритм». И это понятно, если вспомнить, что крестьяне специально, ради пения, не пели. Песня сопровождала работу, обряд или ритуал, а в нерабочее время — хоровод, игру, танец, и не было разделения на исполнителей и слушателей. Мы остановимся на кратком рассмотрении изучения и овладения студентами в хоровом классе хороводных и плясовых песен Курско-Белгородского пограничья.

Курские танки и карагоды — пласт певческой культуры, обладающий спецификой, оригинальностью и имеющий особенности. Внимания заслуживают *алилешные песни*. Общаясь с хранителями этих песен в селах Обоянского района Курской области и Медведского района Белгородской области, мы поняли, что *слогоритм* тесно связан с ритмом движения в хороводе[1]. Специфика исполнения этих песен проявляется в ощущении исполнителями темпа и метроритма, что выражено в артикуляции, единстве работы речевого аппарата, движении рук и ног, пластике и кинетике, певческом дыхании. Следует отметить универсальность чувства ритма, которое непроизвольно сформировано у аутентичных исполнителей, чего следует добиваться и в педагогической среде, применяя специальные методы.

В современном этновокальном образовании большое значение имеет демонстрационное и развивающее обучение на основе преемствен-

[1] В задачи данной статьи не входит описание сходства и различия пограничных районов. Но отметим, что в Обоянском районе алилешные песни заканчиваются строфой, а в Медведском — рефреном.

ности[1]. Студентам предлагается для ознакомления, изучения и освоения несколько произведений одной локальной традиции. Отдельно разрабатывается учебно-тренировочный материал, который включает специальные упражнения на основе изучаемых произведений для настройки и развития певческого голоса, выстраивания интонационного, ритмического, темпового ансамбля. Это — проговаривание слогоритма: в разных темпах, с хлопками, с движением, соответственно данной традиции (в две ноги, в три ноги). Важно научить пению с элементами хореографии, не нарушая певческое дыхание, а также темп и метроритм, соответствующие жанру и локальной традиции.

[1] Аудио-, видеопоказ, исполнение преподавателем упражнения или фрагмента произведения, показ приемов фольклорного пения с последующим анализированием и повтором студентом на основе индивидуального подхода и принципа природосообразности, а также последовательное освоение студентом произведений репертуара ансамбля на основе принципа накопления знаний.

Секция 1
НАРОДНЫЙ ТАНЕЦ КАК ФОРМА МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА

Ю. М. Чурко,
профессор кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск), доктор искусствоведения, лауреат Государственной премии Республики Беларусь, заслуженный деятель искусств Республики Беларусь

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОГО ФОЛЬКЛОРА И СОВРЕМЕННОЕ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО

В развитии белорусского искусства фольклор всегда играл существенную роль. Можно даже сказать, что этот фактор является специфической чертой его эволюции, обусловленной судьбой народа, его перманентной борьбой за самобытность в условиях полонизации, русификации, денационализации. Способность фольклора противостоять некоторым негативным явлениям действительности детерминируется обращением к нему в различные периоды истории.

Так называемый стилизованный фольклор представляет собой авторские произведения, созданные по мотивам фольклора. Этот способ предполагает прекрасное знание хореографом всех богатств народного творчества, проникновение в его душу, умение расщеплять его на мельчайшие «атомы» — носители этнической субстанции. В этом случае сценические танцы, сочиненные хореографом без опоры на какой-либо конкретный фольклорный образец, нередко воспринимаются как подлинно народные.

Для современных постановок с привлечением элементов фольклора характерно использование приемов поэтической условности (метафор, символов, аллегорий), стремление к симфонизации танца с ее обобщенной образностью, контрастностью, полифоническим развитием основных и побочных пластических тем. Все эти приемы находят свое применение и на балетной сцене. В развернутой драматургии спектаклей претворяются формы притчи, параболы, характеры выстраиваются на основе народных архетипов.

К вышеперечисленным способам интерпретации фольклора в последние полтора десятилетия прибавляются театрализация и модернизация.

Распространение в 1990-е годы танца модерн привело к стремлению синтезировать его с фольклором. Взаимопроникновение этих сфер друг в друга идет дальше сплавления лексики и приемов: переосмысливаются менталитет и ценности, сталкиваются противоположные тенденции — дезэтнизации и национальной самобытности, авангарда и язычества, условности и натурализма, эстетики абсурда и поэтики древних ритуалов.

Для успешного развития народно-сценической хореографии требуются трезвая оценка ее художественного состояния и проведение продуманной, взвешенной творческой политики. Фольклор и сегодня еще может сохранять свой художественный потенциал.

Д. Н. Катышева,
профессор кафедры искусствоведения СПбГУП, доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТАНЕЦ — ИСТОЧНИК МНОГООБРАЗИЯ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

Современная ситуация в искусстве — драматическом, музыкальном и, в частности, хореографическом — является кризисной. Это происходит в силу ряда причин — в процессе глобализации, когда наблюдается трансформация художественных ценностей, накопленных мировой культурой за тысячелетия. Высокое искусство, составившее всеобщую историю и практику искусства, вступает в драматический поединок с потоком массовой культуры, охватившей многие континенты индустриально-технологической цивилизации.

Все это сказывается на отечественной культуре, в том числе на хореографическом искусстве, находящемся в многовековом диалоге с художественной практикой других этносов и стран.

Русская хореографическая культура издавна имела прочную базу национальных традиций, генетически связанных со своими исконными корнями народным искусством, фольклором во многих его направлениях, используя его художественные завоевания.

А между тем современные кризисные явления в отечественной хореографии, балетном театре с его слагаемыми — классическим, характерным (национальным), историко-бытовым танцами — испытывает явное семантическое и духовное языковое, лексическое обеднение. Именно поэтому современные отечественные и зарубежные хореографы используют один и тот же «изобретательный пластический микс»

из искаженной неоклассики, акробатических растяжек и прыжков, изощренных и истерических перекатов на полу. Все это сдобрено агрессивным выплеском отнюдь не преобразованных в эстетические чувства аффективных эмоций. Духовность в искусстве, как формулирует философ М. Мамардашвили, — «процесс становления добра в человеке... Это динамическое высвобождение духовной энергии человека в некотором воображаемом, особом пространстве и времени» [4, с. 107].

Народное искусство выявляло в человеке единство духовного и природного, осуществляя многовековой эстетический отбор всего того, что делает человеческую личность гармоничной, пропуская через магический кристалл красоты, поэзии и отрицая смеховой стихией отжившее, безобразное.

Давление шоуменизации, зрелищности, преобладание телесного над духовным в той же хореографии, как и в структуре нового направления — спортивного бального танца, свидетельствует об отрыве от корней искусства, мощной сокровищницы национального народного и бытового танца. Однако история и практика танцев разных времен и народов до сих пор остаются малоизученными.

И. Моисеев, создавая свой уникальный ансамбль танцев народов мира, наглядно выявил бесценные источники развития и совершенствования танцевальной хореографии. Он показал примеры преобразования народных, бальных танцев при создании не только отдельных номеров, но и целых балетов («Танго», «Ночь на Лысой горе» и др.).

Его балетмейстерская практика — утверждение добра и красоты, ценности жизни человеческого духа.

Древнегреческий философ Платон видел в красоте эстетически своеобразную идею, познать которую человек может, только находясь в особом состоянии «эроса, одержимости, вдохновения, через воспоминания бессмертной души» [6, с. 66].

Немецкий философ Гегель, посвятивший искусству три тома своей «Эстетики», писал: «нельзя быть духовно развитым… не обладая эстетическим чувством… высший акт разума, охватывающий все идеи, есть акт эстетический и что истина и благо соединяются родственными узами лишь в красоте» [2, с. 212].

Народное творчество, фольклор — подлинное, достоверное, создаваемое веками различными этносами человечества, сознательно или интуитивно стремилось осмыслить окружающий мир и себя в нем с позиций духовно-эстетического идеала. Оно обусловлено обращением к прошлому, истинному и благому, соединенному с чувством прекрасного, красоты.

Как верно отмечает сущностные черты фольклора известный специалист в области народного творчества, профессиональный этномузыкант С. Власова: «…в основе фольклорных явлений всегда присутствует некая базовая мировоззренческая платформа (хотя она, конечно, и сама не остается неизменной, если брать большие исторические периоды), концентрирующая в себе позитивный исторический опыт, то, что принято еще называть “традицией”, “традиционной культурой”. Позитивной — это значит помогающей не просто выжить, но сохранить во всех жизненных и исторических перипетиях гармонию человека внутри себя и вовне — с обществом, природой. А через это — способствовать сбережению своего рода, народа, родины» [1, с. 4].

Будучи синкретическим, бифункциональным, сочетающим практическое и духовное, фольклор обладает богатством содержания, видовым и жанровым многообразием. Он становился корневой базой национальных культур. Тем более что фольклор — общечеловеческое явление, своего рода классика, из которой постоянно черпала свои творческие открытия мировая культура. Фольклор, существующий с глубокой древности, имеет устойчивые структурные начала. Они воспроизводились в жизни различных этносов разных стран. Среди них — магический круг: либо это пляска вокруг деревянного идола, чтобы отогнать зло, демонов (Австралия), либо вокруг жертвенного огня (Мексика), либо вокруг весенней фиалки (Германия). В Древней Руси — хоровод, круговой танец, воплощающий символ солнца, источник живительного света, тепла для земли, ее урожайности во имя благополучия людей. Кроме того, в хороводе, в его танцевальной вязи отражался трудовой процесс — ткачество, создание тканей для одежды, быта и т. п. Вот почему без танца не обходились весенние и летние праздники. Свадебный обряд на Руси также включал танцевальную составляющую.

В любом фольклоре содержатся жанры устной прозы, народной драмы, обрядово-хороводное, часто театрализованное действо, хороводы и музыкально-песенное, хореографическое начало. Последнее в отечественном фольклоре получило мощное и многовековое развитие. Это отразилось в научных исследованиях по изучению русского танца в различных его модификациях, например крестьянский танец Русского Севера у В. Н. Всеволодского-Гернгросса. Его интересовало соотношение между пляской и танцем, где ученый опирался на исторический подход в формировании этих явлений. Если понятие «пляска» в России более древнего, обрядового и необрядового, происхождения, то «танец» входит в обиход в XVII веке. Примечательны высказывания Л. Ивлевой, исследовавшей русскую традиционную культуру, о роли танцевально-

плясового пласта, многозначного и многофункционального, с включением игрового начала. Ценным является ее размышление о гротесковых смыслах изображения в танцевальной народной обрядовой культуре.

Танец, будучи явлением духовной жизни, связанным корнями с мифологизированным сознанием[1], образами традиционной культуры, этнокультурными процессами, проходит многомерную эволюцию, не имеющую конечной точки, отражающую жизнь человеческого духа. Определялись целые направления — от древних плясок, утративших свои обрядовые функции, до разных форм бального, бытового танца, существующих в городе и деревне, до театрально-сценического, вплоть до балетного — классического, историко-бытового, характерного танца.

История отечественного хореографического искусства отражает знаковые балетмейстерские открытия в области использования образов народной, обрядовой, танцевально-плясовой стихии в спектаклях балетного театра.

И в этом плане необходимо отметить в первую очередь уникальные постановки мирового уровня М. Фокина, В. Нижинского.

Балет «Петрушка» И. Стравинского в постановке М. Фокина в сотворчестве с художником А. Бенуа и исполнителем главной роли В. Нижинским по праву считается эмблемой «Русских сезонов» в Париже и высшей точкой их достижений, повлиявших на развитие не только балета, но и мирового театра XX века. М. Фокин обратился к Петрушке как к персонажу народного творчества, имевшему немало воплощений — и человеческих, и кукольных, привлекавшему внимание многих деятелей искусства (А. Блок, Вс. Мейерхольд). Хореографа интересовал Петрушка не как олицетворение народного жизнелюбия, смекалки, комедийного мистификаторства, но как фигура трагическая и символическая. И жанр балета при всей карнавально-игровой стихии масленичных гуляний на Руси вырисовывался в трагическом ключе (в балете воспроизводится последний день Масленицы, за которым следует Великий пост в преддверии страстей Господних и Пасхи).

В сюжет заложен многослойный смысл — предчувствие трагических испытаний национальной человеческой сущности и судьбы России. Да и сам Петрушка подобен российскому непутевому человечку — доброму, наивному и чистому в помышлениях, со страстной несчастной любовью и трагическими последствиями собственных благородных деяний. Он погибнет от рук Арапа, тупого, но богатого и счастливого соперника. Погибнет его тело, но не душа. Невольно вспоминается пророчество А. Белого, обращенное к отечественной культуре: «Осторож-

[1] Мифологизированное сознание предполагает признание сверхсознательного.

но, негр!» Как будто предчувствовал будущее наступление инокультуры, беспощадной к отечественным ценностям.

В балете М. Фокин переосмысливает тему бессилия личности перед властью силы, роковым стечением обстоятельств. Петрушка в исполнении В. Нижинского, ведомый своим хозяином-фокусником, бросает вызов рабской зависимости, обнаруживает двойственность персонажа — кукла, но с живой душой (могут манипулировать, управлять телом, но не душой, которая неподвластна насилию, смерти). И это перекликается с двойственностью, которая заключена в самой природе российской праздничной культуры, являющейся антитезой будням. И. Стравинский, создавая замечательное музыкальное произведение русского символизма, определял основную мысль своего замысла, посвященного образу «игрушечного плясуна («Петрушка»! Вечный и несчастный герой всех ярмарок, всех стран!»), внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь, отвечающий ему угрожающими фанфарами. Завязывается схватка, которая, в конце концов, завершается протяжной жалобой изнемогающего от усталости плясуна» [7, с. 72]. Как верно определяет В. М. Красовская смысловое и действенное ядро балета М. Фокина: «Вызов под маской фиглярства, выраженный в безоглядной схватке…» Тема бессилия личности перед роком оборачивалась — кое в чем неожиданно для самих авторов — темой насилия над личностью и звучала в гуманистическом протестующем смысле [3, с. 308]. Такое смысловое звучание балета было во многом определено заглавной ролью в исполнении В. Нижинского, для которого протест, бунт против любого проявления несвободы, насилия над личностью был темой глубоко личной.

Мир Древней Руси, ее ритуальная культура оказались в начале XX века в центре внимания легендарного В. Нижинского, совершившего поворот к новым горизонтам балетного театра. Знаменитый скульптор Огюст Роден пронзительно заметил: «Мы восхищаемся Лой Вуллер, Айседорой Дункан и Нижинским потому, что они возродили душу традиции, основанной на уважении и любви к природе. Именно они способны передать все движение души человека». Эта природная и народная традиция, к которой обратились художник Н. Рерих и композитор И. Стравинский, вдохновила В. Нижинского: «Теперь, когда я работаю над “Весной священной”, искусство Рериха вдохновляет меня не меньше, чем мощная музыка Стравинского, — его картины “Дочери земли” и особенно... “Зов солнца”... Рерих много рассказывал мне о цикле картин, где он показывает пробуждение души первобытного человека. В “Весне священ-

ной” я тоже хочу воскресить дух древних славян» [5, с. 213]. Н. Рерих, создавая программу балета (сначала он назывался «Великая жертва»), подчеркивал, что собственно хореографическая часть заключается в ритуальных плясках. В. Нижинский, как вспоминает его сестра Б. Нижинская, начал со второй картины, с соло Избранницы «Священной пляски», которую хореограф определил как ритуальную жертвенную пляску. Ей предшествовало кропотливое, по отдельным музыкальным фразам изучение музыкальной партитуры Стравинского, чтобы прежде всего запомнить ритм. Как справедливо подчеркивает Бронислава Нижинская, «ритм движений, придуманный Нижинским, никогда не использовался ни одним хореографом» [5, с. 226]. Следуя «дыханию музыки», хореограф, вдохновленный археологическими изысканиями по культуре Древней Руси Н. Рериха, его живописными персонажами, ей посвященными, с археологическими пейзажами, плоскостным изображением, изобретал новый язык танцевальных движений. Избранница в ритме ритуального танца умирала от изнеможения ради спасения земли.

Спустя многие годы, к 100-летию со дня рождения В. Нижинского некоторые зарубежные труппы пытались реконструировать «Весну священную» и, естественно, искали оставшихся в живых участников этой легендарной постановки. В буклете к балету «Весна священная» в постановке американской труппы «Джофри бэлле» М. Ходсон рассказывает о своей встрече в Лондоне с Мари Рамбер, помощницей Нижинского по ритмике. Рамбер отметила как основу всей хореографии позу, при которой «тело как бы завернуто вовнутрь и согнуто. Вопрошающая поза. Кисти рук, собранные в кулак... Понимаете, Нижинский как бы сцепил руку с ногой, сделав основную позу безумно трудной» [8, с. 15].

Помимо движений с «ногой-мотыгой», сложность представляли прыжки из стороны в сторону с подогнутыми, завернутыми ногами и руками. Ходсон, наблюдая за движениями Рамбер, делает очень важный вывод — об энергетической составляющей хореографии Нижинского, что всегда отличало священнодействующие ритуалы в Древней Руси: «поза концентрировала энергию земли, в буквальном смысле слова черпала силу из нижнего центра тяжести» (нижней чакры). Таким образом, поза Нижинского была не обычной стилизацией, а средством передачи физической и психической энергии. Позы-медитации, подобно позам Айседоры Дункан, становились средством генерации энергии движения — такова подоплека открытий В. Нижинского. Используя материал ритуальных плясок Древней Руси, В. Нижинский заглянул в XXI век, где энергетические возможности танца еще предстоит открыть.

Литература

1. *Власова С.* Нужен ли сегодня фольклор? / С. Власова // Литературная Россия. — 2014. — № 24.

2. *Гегель Г. В. Ф.* Работы разных лет / Г. В. Ф. Гегель. — М. : Мысль, 1972. — 668 с.

3. *Красовская В.* Русский балетный театр начала XX века / В. Красовская. — Л. : Искусство, 1971. — 525 с.

4. *Мамардашвили М.* Время и пространство театральности / М. Мамардашвили // Театр. — 1989. — № 4. — С. 105–108.

5. *Нижинская Б. Ф.* Ранние воспоминания / Б. Ф. Нижинская. — М. : Артист. Режиссер. Театр, 1999. — 576 с.

6. *Платон.* Сочинения : в 3 т. / Платон. — М. : Высш. шк., 1973. — Т. 3, ч. 1. — 359 с.

7. *Стравинский И.* Хроника моей жизни / И. Стравинский. — Л. : Гос. муз. изд-во, 1963. — 267 с.

8. *Ходсон М.* В поисках «Весны священной» / М. Ходсон // Театр. — 1990. — № 12. — С. 150–159.

А. Б. Афанасьева,

доцент кафедры педагогики начального образования и художественного развития ребенка Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург), кандидат искусствоведения

НАРОДНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ КАК ФОРМА ДИАЛОГА КУЛЬТУР

Процессы взаимодействия культур происходили всегда. Их можно рассматривать во времени — в историко-вертикальном движении и в пространстве — в геокультурной горизонтали. Но если в древности эти процессы происходили очень медленными темпами, то с течением исторического времени они постоянно ускоряются. И ныне в ситуации глобализации скорость данных процессов чрезвычайно велика. Рассмотрим взаимодействие культур на примере народной хореографии — одной из важных частей народной культуры. В хореографии существуют архаические и поздние формы (новообразования). Архаические формы круга и шествия, существующие почти у всех народов, по-видимому, родились внутри культур независимо от взаимодействия между ними. Круг и шествие, вероятно, обусловлены смысловой направленностью данного хореографического движения, его семантикой.

В социокультурном аспекте значимость функций народной хореографии как многофункционального явления этнокультуры в историко-

временной вертикали менялась. Магическая и социоорганизующая функции в старинных хороводных формах доминировали в древние времена. Впоследствии большое значение приобрели регулятивная и воспитательная функции. В хореографических формах посредством песенных текстов и движений передавалась этнически значимая социокультурная информация. В поздних же формах — многофигурных хороводах, плясках, танцах — на первое место выходят эстетическая (так как эти композиции привлекают красотой движений, затейливостью фигур, сложностью композиции) и коммуникативная функции. В них общение становилось более непосредственным, так как этим формам свойственно парное исполнение. Ярко проявляется гедонистическая функция: в физическом и эстетически окрашенном хореографическом движении человек получает физическое и эмоциональное удовольствие, радость.

Интересно проследить влияние хореографии светских танцев — контрданса, кадрили — в поздних многофигурных хороводах, возникших, видимо, еще в XVIII веке. В многофигурных танцевальных хороводах объединяются черты хоровода (движение под хороводную песню, массовость) и танца (парность, многофигурность и сложность композиции, собственно танцевальные элементы: переходы партнеров и пар, их кружение, движение шеном, мельницей). Само построение квадратом в многофигурных хороводах подобно построению в светских танцах, также и переходы пар, происходящие крест-накрест или по диагонали. По-видимому, движение шеном было заимствовано у контрданса, «подсмотренного» у знати крестьянами. Движение же мельницей, думается, родилось в самом крестьянском быту, причем образ крутящихся лопастей ветряной мельницы или колеса водяной мельницы, вероятно, вошел из реальной жизни в народную хореографию, что происходило как в русском, так и в западноевропейском быту.

Взаимодействие городской и крестьянской хореографической культуры прослеживается в крестьянских танцах «Метелица», «Восьмера», «Шестера», в многофигурных хороводах. Чрезвычайно ярким примером взаимодействия «чужого» и «своего» в позднем фольклоре является адаптация кадрили, вошедшей в крестьянский быт не отдельными элементами, а целостной формой.

Взаимодействие городской и крестьянской музыкально-хореографической культуры, в том числе на примере кадрили, обстоятельно проанализировано автором в кандидатской диссертации и ряде статей [1, 2].

Культуры же народов России, живших рядом с русскими, впитывали в себя элементы русской культуры, причем как городской, так и крестьянской. Интересные примеры трансформации танцев городского рус-

ского быта в хореографической культуре карельских деревень зафиксированы Виолой Мальми [3]. На страницах ее книг нередко встречаются примеры русских песен, сопровождавших танцы, в карельском произношении, заимствованных как лингвистическая конструкция без перевода (например, название танца «Какунаси» — трансформация названия русской плясовой «Как у наших у ворот», часто сопровождавшей русскую крестьянскую кадриль).

Литература

1. *Афанасьева А. Б.* Традиционный танцевальный фольклор современной русской деревни (на материале Северо-Западной зоны РСФСР) : дис. … канд. искусствоведения / А. Б. Афанасьева. — Л., 1984. — 302 с.

2. *Афанасьева А. Б.* Кадриль в крестьянском быту / А. Б. Афанасьева // Народный танец. Проблемы изучения : сб. науч. тр. — СПб. : ВНИИ, 1991. — С. 175–185.

3. *Мальми В. В.* Народные танцы Карелии / В. В. Мальми. — Петрозаводск : Карелия, 1978. — 206 с.

В. А. Беляева-Сачук,
преподаватель кафедры этнологии и антропологии культуры Щецинского университета (Польша), доктор этнологии

ПОЛЬСКИЙ ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР: ТРАДИЦИИ И СОВРЕМЕННОСТЬ

Польский танцевальный фольклор — один из богатейших и ярчайших в Европе. В статье освещаются некоторые аспекты.

1. Характеристика танцевальных регионов в Польше.

В Польше существует более 40 фольклорных регионов. Во многих из них были свои специфические танцы, самобытные для данной местности. Кроме того, в большинстве польских регионов ощутимо влияние соседних этносов. Ярким примером являются очень архаичные танцы Подлясья, в которых прослеживается влияние восточных славян, в частности белорусов. В традиционной танцевальной культуре Чешина заметно влияние чешского фольклора. В польских танцах Подгаля присутствуют элементы словацких танцев.

2. Обрядовые и ритуальные танцы.

Данная категория танцев является самой древней. В них присутствуют элементы архаических дохристианских обрядов. Несмотря на то что этих танцев осталось в Польше очень мало, в них обнаруживается общность с некоторыми славянскими ритуалами.

3. Современное состояние танцевального фольклора в Польше.

В современной Польше состояние танцевального фольклора очень сильно зависит от региона. В некоторых регионах народные традиции остаются важным фактором этнического и регионального самосознания. К ним можно отнести Велькопольску, Кашубы, Подгале и т. д. В них региональные танцы до сих пор исполняются на различных праздниках, особенно на свадьбах.

4. Польский танцевальный фольклор в России.

В конце XVIII века в связи с разделением Польши в России появляется большое количество этнических поляков, жителей сельской местности. В начале XIX века повсеместно в Европе становятся модными национальные танцы польской шляхты — полонез и мазурка. Россия не являлась исключением. Благодаря ссыльным и переселенцам польские танцы проникают практически во все уголки России. До сих пор представители польских диаспор исполняют фольклорные танцы, считая их частью своей народной традиционной культуры.

О. А. Печурина,
доцент кафедры общественных наук
Санкт-Петербургского государственного университета
промышленных технологий и дизайна, кандидат философских наук

СИМВОЛИКА ТКАЧЕСТВА В НАРОДНОМ ТАНЦЕ

В данной статье рассматриваются танцы, воспроизводящие процесс ткачества. Эти танцы чрезвычайно распространены в Западной Европе. Например, Webertanz (танец ткачей), распространенный в Германии, Австрии, Франции: участники выстраиваются в два ряда напротив друг друга и периодически поднимают руки вверх. Затем между этими двумя рядами проходят пары справа налево и затем слева направо. Предполагается, что танцующие изображают движения ткацкого станка и ниток на нем. Этот танец ткачей соответствует латышскому танцу «Гатвес-дэя».

В Курской области хороводы (танки и карагоды) были связаны с весенней растительной семантикой, идеей изобилия, воскрешением растительности и плодородием. В танках участвовали только женщины и девушки. А. В. Руднева считала, что «танки-веснянки в дни Великого поста являются наиболее древними: девушки в параллельных рядах берутся за руки, располагаясь друг против друга. Танководницы — крайние

в каждом ряду, держат в руках “паясы” — длинные мужские пояса с махрами на концах, образуя ворота, в которые проходят следующие за ними девушки по принципу выворачивания рукава, так, что последние становятся первыми. Если в данном танке участвуют мужчины, то они находятся внутри “рукава” между женщинами и девушками. Этот вид танка называется “ворота” или “поясок”» [1, с. 100–101]. Детская игра «Ворота» воспроизводит именно этот танок. Близка к ним детская игра «Челнок» в Симбирской губернии. Дети, бегущие в этой игре между всеми парами и кричащие поговорку о челноке, символически изображают именно этот челнок (вынесенный в название игры).

Перечисленные танцы и игры соответствуют действиям, присущим древнейшей ткацкой технологии, наблюдаемой в 1923 году Б. Н. Гвоздевым, который привез на сельскохозяйственную выставку в Москве образцы поясов, вытканных при помощи необычной технологии: без каких-либо приспособлений, в прямом смысле — на руках. Этот способ тканья Б. Н. Гвоздев наблюдал в Пензенской губернии во время этнографической экспедиции и назвал его «живой стан». Этнограф Н. И. Лебедева считала, что этот способ тканья представляет собой случайно сохранившийся реликт древней техники, существовавшей до изобретения ткацких станков [2, с. 509]. Многие специалисты пытались реконструировать эту технологию, но неудачно. В 2013 году в Санкт-Петербургском государственном университете технологии и дизайна О. А. Печуриной и И. П. Блиновым была осуществлена полноценная реконструкция технологии «живой стан» [3].

Анализ пространственной организации указанных выше танцев и игр показывает их соответствие вышеописанной технологии «живой стан», то есть процессу тканья (движениям двух утков в образовавшихся двух зевах). Получается, что данные танцы ткачей и детская игра «Челнок» воспроизводят реальную технологию, описанную Н. И. Лебедевой, но в виде символических движений.

Можно выделить сходные черты в технологии «живой стан» и в играх, танцах, воспроизводящих, имитирующих или символически изображающих процесс ткачества. Бросается в глаза наиболее распространенный тип расположения участвующих в этих действах двумя параллельными рядами друг напротив друга. Участники изображают движение челнока (или двух челноков), поднимают руки (в некоторых танках в руках держат пояса), пропуская челноки между рядами. Подобное пространственное построение — и поднимающиеся руки, и пробегающие между двумя рядами участников пары — мы видим в немецком танце ткачей (Webertanz).

Литература

1. *Руднева А. В.* Курские танки и карагоды: таночные и карагодные песни и инструментальные танцевальные пьесы / А. В. Руднева. — М. : Сов. композитор, 1975. — 311 с.

2. *Лебедева Н. И.* Прядение и ткачество восточных славян / Н. И. Лебедева // Восточнославянский этнографический сборник. — М. : Изд-во АН СССР, 1956. — С. 459–540.

3. *Печурина О. А.* Технология «живой стан»: реконструкция / О. А. Печурина, И. П. Блинов // Дизайн. Материалы. Технология. — 2013. — № 3. — С. 87–92.

И. В. Коновальчик,

старший преподаватель кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск), магистр искусствоведения

ПРИЧИНЫ ТРАНСФОРМАЦИИ ЖЕНСКОЙ ЛЕКСИКИ В БЕЛОРУССКОЙ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОЙ ХОРЕОГРАФИИ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА

Исследуя причины, приведшие к видоизменению женской лексики белорусской народно-сценической хореографии конца XX — начала XXI века, можно выделить две группы факторов, обусловливающих этот процесс: экзогенные (внешние) и эндогенные (внутренние). Экзогенная группа включает ряд процессов, сопровождающих глобализацию, — снижение роли и значения традиционных ценностей, провозглашение лозунга открытого искусства, свободно взаимодействующего со старыми и новыми стилями. Эндогенная группа — это закономерности внутренней логики развития народно-сценической хореографии, существующей по своим законам. Упадок и определенная степень деградации жанра заставили пересмотреть не только традиционные формы, но и основные выразительные средства народного танца. По мнению доктора искусствоведения Ю. М. Чурко, в среде хореографов, работавших в сфере народного танца, царили «всеобщий конформизм, инертность мышления, использование старых форм» [1, с. 14]. Красота, романтичность, поэтика, господствовавшие в эстетике народного танца, детерминировали особый тип женского образа, выносимый на сцену. Идеализация и односторонний подход к ви́дению образа способствовали созданию множества лексических штампов. Простые, комбинированные шаги, припадание, шаги на полупальцах или с поднятием ноги на passé, плавные движения рук, обязательное прямое положение спины «апломб», различные port de bras — весь этот набор движений становится преобладающим в лирическом женском образе. Были строго установлены не только сами танцевальные движения, но и правила их сочета-

ния, что существенно отражалось на сценической образности, приводя ее к некой однородности.

В постановках, таких как «Вішанька», «Пава», «Арэлі», «Падушачка», «Полька Янка», «Рэчанька», «Лявоніха» и тому подобных, царил женский парадный портрет, который, несмотря на различную жанровую принадлежность, базировался на идеализации с соответствующим абстрактно-универсальным языком. Кроме того, репертуарная политика накладывала табу на фольклорные образцы с элементами гротеска или эротики, «на сцену допускался не весь фольклор, а специально отобранный, вобравший в себя лучшие черты национального характера» [1, с. 216], что вело к ограничению эмоциональной палитры народно-сценических танцев. Как правило, на сцене присутствовали либо любовная лирика с множеством перипетий, где празднично одетые юноши ухаживают за девушками, либо весело пляшущая молодежь, демонстрирующая свою удаль и задор.

Эпоха постмодерна заставила белорусский народно-сценический танец пересмотреть свой лексический арсенал, использующийся при создании женского образа с учетом новых установок и мировоззрения.

Сегодня лидером в практико-теоретических исследованиях искусства танца является кафедра хореографии БГУКИ под руководством С. В. Гутковской. Благодаря научно-аналитическим разработкам кафедры в национальную хореографию вошли понятия, ранее не применяемые в искусстве народного танца. Практико-теоретический материал, прошедший отбор, критические обсуждения и многочисленные апробации, стал складываться в систему, знания которой позволяют по-новому подойти к созданию образа в жанре народно-сценического танца. Балетмейстерские приемы организации пластического мотива, пространственные решения при создании образной системы обогатили содержательный и технический уровни сценической хореографии. Новые подходы в области сочинения лексического текста привели к усложнению технического уровня создаваемых женских образов. Синтез и смешение различных стилей создают необычную танцевальную мозаику, некие гибридные формы для отражения эстетики современного техно-общества, но при этом пытаются не деконструировать традиционный лексический фонд.

Литература

1. *Чурко Ю. М.* Линия, уходящая в бесконечность: субъективные заметки о современной хореографии / Ю. М. Чурко. — Минск : Полымя, 1999. — 224 с.

Н. М. Шикер,
руководитель польского фольклорного ансамбля «Гаик» (Санкт-Петербург), заслуженный деятель культуры Республики Польша

РАЗНОВИДНОСТИ ПОЛЬСКОГО КРАКОВЯКА

Системный подход позволяет выявить корни региональных народных танцев и устойчивость их бытования, географию распространения отдельных танцевальных форм, соотношение с определенными бытовыми, этнографическими реалиями.

Краковяк — это название танца, бытовавшего с давних времен в областях вокруг города Кракова, столицы Польши с X по XVI век. Традиционная танцевальная культура этого региона изменялась вместе с историей страны. Краковяк — один из танцев, который признан общенародным, то есть распространенным во всех регионах Польши. Этот танец сопровождает музыка на 2/4 с характерным синкопированием в среднем или чуть быстрее, чем средний, темпе. Танец начинается с четырех двухтактовых фраз, которые солист (первый парень на деревне) поет без сопровождения музыкантов, иногда rubato. После чего вступают музыканты и танцоры.

Название танца появилось только в XVIII веке. Так стали называть танцы с музыкой 2/4 из Краковского региона. Вначале название краковяк указывало на мелодию с синкопами. Синкопы в краковяках сформировались в XVI–XVII веках. С XVII века музыка краковяка стала проникать в симфоническую музыку. Первый сборник «Краковяки» в переложении для фортепиано Ф. Мирецким с текстами А. Горецкого был издан в Варшаве в 1816 году. До 1804 года краковяк называли великим танцем. Я. Китович, описывая народные традиции и обряды в 1735–1763 годах, впервые назвал народные танцы, такие как суваны, дрептаны и другие, краковяками.

Краковяк танцуется по кругу в парах, часто меняя направление. Есть несколько основных фигур и шагов танца. Из чего же складывается народная форма краковяка? Это основной шаг — галоп или цвал, голубцы, кшесаны, а также акценты в ритме 2/8 и 1/4. Основные фигуры: круг и крест в разных вариантах.

Часто краковяк начинается с сигнала, исполненного на трубе на четыре стороны света. Четвертый сигнал прерывается, так как трубача на башне настигла татарская стрела. Также в краковяке есть еще один персонаж — Лайконик. Костюм коня надевает один из танцоров, изображая татарина, который старается отбить девушек и взять их в плен. Юноши защищают своих девушек.

Краковяк впитал в себя легенды, связанные с Краковом. Танец известен и в других регионах. Например, сондецкий краковяк танцуют только юноши и мужчины. Танец начинается с запева и исполняется только в линиях, а не по кругу.

В подляском краковяке поляки танцуют и поют одновременно. Эта форма очень похожа на русские краковяки, которые анализирует Ю. Стадник [1]. В оригинальной версии этот танец состоит из трех частей.

В 1791–1793 годах большое количество поляков было сослано в российские губернии после восстания Т. Костюшко. Вместе с пожитками они привезли свои традиции, культуру и веру. С тех пор Смоленск, Ярославль, Воронеж, Нижний Новгород, Иркутск, Омск, Томск стали впитывать культуру прибывших из Польши иностранцев. Так зародился в России рождественский «вертеп», а также в русскую культуру вошли краковяк, полонез, мазурка. В свою очередь в Курпевском регионе поляки впитали русские традиции хороводных танцев девушек. На Замойшчизне и Билгорае в польский танцевальный фольклор вошли козаки.

Таким образом, в польской традиционной культуре краковяк имеет региональные варианты, различные по хореографическому рисунку, танцевальной лексике, количеству фигур, составу исполнителей, народным легендам об этом танце.

Литература

1. *Стадник Ю. А.* Краковяк: сравнение танцевальной лексики / Ю. А. Стадник // Современный спортивный бальный танец: исторический опыт, современные проблемы, перспективы развития : II Междунар. науч.-практ. конф., 28 февраля 2014 г. — СПб. : СПбГУП, 2014. — С. 67–69.

С. А. Гродникова,

концертмейстер кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск), магистр искусствоведения

СПЕЦИФИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО И ПЛАСТИЧЕСКОГО ТЕКСТОВ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФОЛК-МОДЕРН ХОРЕОГРАФИИ

Хореографическое искусство второй половины XX века развивалось в контексте общей культуры постмодернизма, что выразилось в смешении жанров и форм, появлении новых, ставших самостоятельными направлений, в том числе такого, как фолк-модерн, для которого характерны универсализация хореографических приемов и синтез с другими

формами современного танца. Отличительными особенностями произведений фолк-модерн хореографии, по мнению исследователя данного направления С. Устяхина [1], являются использование характерной лексики, «лаконичных штрихов в виде тонкой нити пластического мотива, своеобразной тематики, заключенной в поиске идентичности и корней, контрастное сочетание личного и народного (коллективного), общего и конкретного, этнического и национального» [1, с. 19].

Одним из условий развития фолк-модерн танца стало появление неофольклорного направления в музыке. В Беларуси яркими представителями этого течения являются такие фолк-модерн группы, как «Палац», «Юр'я», «Крыві», «Джамбібум», "Osimira", "Shuma" и др. Исполнители неофольклорной музыки, являющиеся чаще всего также композиторами и аранжировщиками, используют сложные приемы интерпретации фольклора, синтезируют народную музыку с элементами других музыкальных систем.

Произведения современной фолк-модерн хореографии представляют собой сложные структурные образования, основанные на синтезе множества элементов: музыкальный и хореографический тексты, пантомима, а в ряде случаев и средства экранного искусства, и звучащее слово. Однако взаимодействие музыки и хореографии внутри отдельной композиции остается доминантным, поскольку заложено в самой природе хореографического искусства.

В процессе создания хореографической композиции современные авторы часто сталкиваются с проблемой отсутствия оригинального музыкального произведения, полностью соответствующего замыслу балетмейстера. Решение этой проблемы требует композиционно-драматургического соединения отдельных фрагментов как одного музыкального сочинения, так и различных произведений одного или нескольких авторов.

Современные балетмейстеры при создании танцевальных постановок не имеют возможности совместной работы с композитором и практически всегда используют фонограммы. Исключение составляет коллектив «Госьціца», уникальность которого заключается в том, что в большинстве спектаклей, поставленных в этом театре, используются музыкальные сочинения, написанные руководителем коллектива Л. Симакович. Композитор создает необычную, яркую, выразительную музыку, включающую ультрасовременные звучания, авангардистские приемы, сплетающиеся с речевыми и вокальными фрагментами аутентичного фольклора. Всю глубину и символизм своих музыкальных текстов Л. Симакович очень точно переносит в текст хореографический, в кото-

ром она «дерзко смешивает многие пластические системы, вплоть до модерна, точнее, создает свою хореографию, свободную от каких-либо канонов» [3, с. 24]. Полифония музыкальных красок, ритмов, звуков, движений, организованная в единое динамичное целое, представляет собой тонкую стилизацию древней фольклорной мистерии, взгляд на архаику глазами современного человека.

Итак, можно констатировать тот факт, что в современной фолк-модерн хореографии принципы пластической ретрансляции музыкального текста лежат в русле общего хода художественной культуры постмодернизма. Средства музыкальной выразительности в фолк-модерн танце выступают в сложном метафорическом преображении звуковых образов в образы пластические, при этом художественное качество пластического воплощения музыки проявляется в точном и многомерном стилевом соответствии движенческой природы музыки и хореографии.

Литература

1. *Устяхин С. В.* Феномен фолк-модерн танца в современной хореографии : автореф. дис. … канд. культурологии / С. В. Устяхин. — Саранск, 2006. — 21 с.

2. *Ильин И. П.* Постмодернизм: От истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа / И. П. Ильин. — М. : Интрада, 1996. — 256 с.

3. *Чурко Ю. М.* Линия, уходящая в бесконечность: Субъективные заметки о белорусской хореографии / Ю. М. Чурко. — Минск : Полымя, 1999. — 224 с.

С. В. Тарасова,
аспирантка кафедры хореографического искусства СПбГУП

ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТАНЕЦ И СОВРЕМЕННЫЙ БАЛЕТ: СОХРАНЕНИЕ ТРАДИЦИЙ И ВЗАИМНОЕ ОБОГАЩЕНИЕ (На примере спектакля А. Ратманского «Русские сезоны»)

На протяжении многих веков развития балетного искусства известно множество обращений балетмейстеров к национальному фольклору. Ведь именно фольклор, как «народное творчество; совокупность народных обрядовых действий» [1, с. 649], народный танец, всегда обогащал средства и формы классического танца, укреплял его традиционные истоки, дарил буйство красок и придавал живость, нарядность пластическим рисункам и линиям.

Одним из известных современных хореографов, в творчестве которого отчетливо и ярко прослеживается любовь и уважение к русской

традиции, ее самобытности, культурным корням и богатейшей истории, является А. Ратманский.

Его балет «Русские сезоны» — это балет о России, о Руси, с присущим национальным колоритом, образностью и характерностью.

В основу балета положена музыка Л. Десятникова, представляющая собой сочинение для скрипки, сопрано и струнного оркестра. Искусное своеобразие музыкальному материалу придают задействованные аутентичные записи и нотные расшифровки народного пения [2]. Цикл состоит из 12 частей, каждая из них олицетворяет действо православного или традиционного земледельческого календаря, что в постановке соответствует 12 номерам и 12 артистам.

Балет «Русские сезоны» создан на основе народного фольклора. В хореографической лексике спектакля блестяще сочетается изящность и техничность классического танца с самобытностью движений народного танца. Артисты, занятые в спектакле, по форме и содержанию — абсолютно классические танцовщики, демонстрируют на сцене всю широту русской души: это и легкие, озорные прыжки, смелые вращения, лихие движения рук, стопы «утюжком», удалые хлопушки, и в то же время лиричные припадания, почти фигурные скольжения, плавные и напевные позы.

Вся композиция, составленная из чередования соло, дуэтов, трио и участия всего ансамбля, погружает нас в мир русской деревни, где умело подобранные характеры, хореографическая пластика, стилизованные русские костюмы воссоздают красочную атмосферу жизни деревенских девушек и юношей.

Балетный спектакль «Русские сезоны» несет в себе культурные, танцевальные традиции нашей удивительной страны. А. Ратманский — воспитанник отечественной школы, вобравший в себя также стиль и манеру западного балетного искусства, создавая свои постановки, наглядно показывает, что обращение к традиционным истокам дает силы и возможности для реализации новых творений в современном балете. Стилизация русского народного танца, ювелирное вплетение его в полотно классической хореографии подготавливают условия для сохранения русского танцевального наследия, национальных ценностей, а также развития современного мира танца.

Литература

1. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка / С. И. Ожегов. — М. : Рус. яз., 1988. — 752 с.
2. «Русские сезоны». Буклет. — М. : Большой театр, 2008.

Секция 2
ОПЫТ ИССЛЕДОВАНИЯ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА: ЗАДАЧИ, МЕТОДЫ, РЕЗУЛЬТАТЫ

О. Б. Буксикова,
заведующая кафедрой теории и методики хореографического искусства Белгородского государственного института искусств и культуры, доктор искусствоведения, профессор, заслуженный работник культуры РФ, член Всемирного совета танца ЮНЕСКО;

М. Н. Амелина,
аспирантка кафедры философии и истории науки Белгородского государственного института искусств и культуры

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ТРАДИЦИОННОЙ ТАНЦЕВАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В современном культурном пространстве традиционная танцевальная культура регионов России, сформировавшаяся на основе локальных этнических различий, нуждается в скрупулезном культурологическом осмыслении, сохранении и поиске современных подходов к трансляции ее уникальных образцов.

На сегодняшний момент важно восполнять имеющиеся пробелы недостаточной изученности и информационной доступности уникальных стилевых особенностей традиционной танцевальной культуры регионов России. Это необходимо для составления полной картины образного моделирования этнолокальной действительности в контексте развертывания процессов глобализации и унификации культурных форм.

Обращаясь к вопросу исследования традиционной танцевальной культуры, на наш взгляд, необходимо определить основные методы, позволяющие комплексно рассматривать образцы танцевальной культуры регионов с разных ракурсов культурологического анализа. Спектр рассмотрения данного явления достаточно широк, и для его изучения целесообразно объединить различные методы, применяющиеся в области научного анализа традиционной танцевальной культуры с позиций различных методологических подходов.

Использование различных подходов и методов для исследования генезиса и семантики и моделирования традиционной танцевальной культуры в данной статье будет представлено на материале традиционной танцевальной культуры Белгородского региона, который издревле был неразрывно связан с жизнью и бытом русского человека. Поэтому,

обращаясь к аутентичным танцевальным формам, анализируя их бытование в современных условиях, необходимо осмысление всего культурного наследия региона. Это связано с тем, что в каждом уникальном образце танцевальной культуры сохранились воспитательные и образовательные ценности, идеалы, генезис, исторические этапы развития этноса, мировоззрение, менталитет и целостная картина мира этноса.

Бытование *карагодных* форм в традиционной танцевальной культуре Белгородчины обусловлено рядом причин, на формирование которых повлияли специфика труда, природные условия, обычаи, обряды, одежда и другие социальные факторы [3, с. 46].

Карагод (региональное обозначение синкретического хороводного действа) необходимо осмысливать в качестве этнокультурного феномена, отражающего весь спектр традиционной культуры региона в контексте ритуально-обрядового комплекса. Отсюда следует, что анализ его должен осуществляться на междисциплинарном уровне.

Сравнительно-сопоставительный метод позволяет установить повторяемость культурных явлений, присущих разным историческим эпохам и социальным системам, что способствует осмыслению такого феномена, как традиционный танец. Так, в традиционной культуре различных этносов одной из древнейших форм движения являлись круговые обходы и ритуальные круговые танцы. «Известно, что круг как форма общеродового ритуального танца является древнейшим, повсеместно распространенным символическим знаком традиционной культуры» [2, с. 22].

Используя сравнительно-сопоставительный метод, по сохранившимся образцам танцевальной культуры можно проследить исторические связи различных этносов и этнических групп, проживающих на обширных территориях. Универсальная схема движения по кругу в совокупности с повторяющимся неоднократно кинетическим каноном позволяет предполагать тесное взаимодействие, взаимовлияние и культурные связи различных локально-этнических групп.

Рассмотрение танца как знаковой системы в контексте семиотического подхода к культуре предполагает обращение *к культурно-семантическому методу*, который представляет большой интерес для научного осмысления этнолокальных особенностей танцевальной традиции.

Движения и рисунки, выполняющиеся этническим сообществом в ходе обрядового танца, моделировали знаково-символическую систему, необходимую для адаптации человека в мировом пространстве, поэтому формы такой адаптации имели различное воплощение в виде кругов, полукругов, линий, квадратов, то есть образов хорошо зна-

комых человеку и взятых из природы и космоса. Освоение пространства и встроенность в мир природы происходили с помощью доступных человеку средств, его естественного языка — языка тела. Яркое явление традиционной танцевальной культуры Белгородчины — карагод — содержал четкую и выстроенную каноническую форму, регулируемую универсальной знаково-символической структурой, носившей утилитарный характер [1, с. 50].

Метод моделирования связан с созданием модели танца определенного периода в контексте с другими явлениями культуры или с моделированием инновационной формы для трансляции ее в современный социум. Этот процесс носит целостный характер.

Можно отметить, что функции коммуникативного объединения этнического сообщества отражались в художественном воплощении карагода. Объединяющее начало характеризовало ритуально-обрядовую сущность данной формы традиционного танца, в нем происходило образное моделирование действительности и приобщение членов этнического сообщества к миру природы в контексте всего процесса мироздания.

В таком ритуально-обрядовом действе, как карагод, выстраивалась идеальная модель мира, значение которой было утрачено с течением времени. При трансляции карагодных форм в современных условиях необходимо не потерять заложенное в них смысловое значение, а также создать модель этой традиционной танцевальной формы, которая была бы созвучна менталитету и миропониманию, мироощущению современного человека.

Таким образом, при изучении такого сложного, многослойного, открытого феномена культуры, как традиционный танец, необходимо использование различных междисциплинарных методов и подходов. Представленные в статье сравнительно-сопоставительный метод, метод культурно-семантического анализа и метод моделирования позволяют рассмотреть исследуемый феномен традиционной культуры с разных сторон.

Сравнительно-сопоставительный метод способствует выявлению культурных связей этносов и отдельных локально-этнических групп. На основе этих данных можно проследить общие стилистические черты и композиционные элементы в традиционной танцевальной культуре.

Семантический метод позволил рассмотреть формы традиционного танца как культурного текста, содержащего ключевые коды традиционной этнокультуры региона.

Метод моделирования помогает воссоздать художественное воплощение танцевальной традиции, которая является единицей для осмысления всего культурного пространства региона.

Необходимо отметить, что в данной работе мы остановились только на нескольких возможных методах исследования региональной традиционной танцевальной культуры.

Предложенные в статье методы комплексного анализа представляют большой интерес для научных изысканий и трансляции в современные культурные практики локальных особенностей традиционной танцевальной культуры, которая является частью национальной культуры и выступает механизмом формирования устойчивой системы ценностей этноса.

Литература

1. *Буксикова О. Б.* Региональные и семантические аспекты традиционной танцевальной культуры Белгородчины / О. Б. Буксикова, М. Н. Амелина // Наука. Искусство. Культура. — 2015. — № 2. — С. 46–58.

2. *Еремина М. Ю.* Роман с танцем / М. Ю. Еремина. — СПб. : Созвездие, 1998. — 252 с.

3. *Жиров М. С.* Народная художественная культура Белгородчины / М. С. Жиров. — Белгород, 2000. — 265 с.

С. В. Гутковская,

заведующая кафедрой хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск), кандидат филологических наук, доцент

КОМПЬЮТЕРНЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И БАЗА ДАННЫХ АРХИВА ОБРАЗЦОВ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА

Для формирования образа мышления в области возрождения народного танца и его сценического представления необходимо в первую очередь решать вопросы его охраны как нематериального культурного наследия. Одной из актуальных проблем, стоящих сегодня перед отечественными фольклористами, является охрана народного танца как культурного наследия Беларуси. Понятие «охрана» в данном контексте, как отмечает президент исследовательской группы по этнохореологии Международного совета традиционной музыки при ЮНЕСКО Ласло Фельфелди, «означает принятие мер с целью обеспечения жизнеспособности нематериального культурного наследия, включая его идентификацию, документирование, исследование, сохранение, защиту, популяризацию, повышение его роли, его передачу, главным образом с помощью формального и неформального образования, а также возрождение различных аспектов такого наследия» [1, с. 18]. Следовательно, важ-

ным вкладом научных исследований в процесс создания наследия являются тщательное документирование народных танцев и сохранение документов в архивах.

Кафедра хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств располагает архивом Отраслевой научно-исследовательской лаборатории белорусского танцевального творчества. Архив содержит материалы, собранные в фольклорных экспедициях последних десятилетий XX века по историко-этнографическим регионам Беларуси, и включает 17 тыс. единиц хранения (фильмы, фотографии, ноты, фонограммы, описания танцевальных образцов словесно-графическим способом). Бóльшая часть этой информации оцифрована и перенесена на современные носители.

Фольклорные материалы представляют собой детальные описания словесно-графическим способом образцов танцевального фольклора, полученных в результате экспедиций, и являются первичными документами. Эти описания, как правило, включают наименование образца фольклорного произведения, собственно описание танцевального образца, сведения о носителях фольклора, населенном пункте, времени составления описания, а также мультимедийную информацию.

Для обеспечения учета, хранения, оперативного поиска фольклорных материалов в процессе научно-исследовательской, творческой и учебной деятельности создана база данных вторичных документов в виде описаний фольклорных материалов.

Описания материалов в базе данных представлены совокупностью наиболее значимых атрибутов, включающих сведения о танцах, источниках их получения (информаторах — носителях фольклора), мест проведения фольклорных экспедиций и хранения материалов, а также мультимедийной информации. Указанные данные сведены в таблицы, которые образуют реляционную структуру базы данных, с целью обеспечения оперативного многоаспектного поиска необходимой информации и поддержки целостности базы при проведении основных транзакций, то есть последовательных операций с базой данных. В базе данных использована двухуровневая иерархическая классификация танцевальных жанров, что предусматривает возможность детального жанрового анализа фольклорных материалов.

База данных компьютерного архива танцевального фольклора предусматривает многоаспектный поиск информации по различным атрибутам описаний.

Литература

1. *Фельфелди Л.* Танец как нематериальное культурное наследие / Л. Фельфелди // Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование / сост. Н. Д. Мусина ; науч. ред. Р. М. Валеев, Р. Р. Юсупов ; Казан. гос. ун-т культуры и искусств. — Казань : Культура, 2013. — С. 13–22.

Д. И. Умеров,
ведущий научный сотрудник Республиканского центра развития традиционной культуры Республики Татарстан (Казань)

ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ НАРОДНОГО ТАНЦА В ТАТАРСКОЙ ЭТНОХОРЕОЛОГИИ
(На примере фольклорных плясок татар-мишарей Саратовской области)

Татары-мишари (*мишәрләр*) представляют собой вторую по величине этнографическую группу татар Среднего Поволжья и Приуралья. Они проживают на правобережье Средней Волги в Рязанской, Тамбовской, Нижегородской, Ульяновской, Пензенской, Саратовской, Самарской областях, Мордовии, Чувашии и некоторых районах Татарстана.

Этническое формирование татар-мишарей происходило в Окско-Сурском междуречье в результате взаимодействия тюркских, финно-угорских и славянских племен в эпоху Волжской Булгарии и Золотой Орды. После присоединения этих территорий к Московскому государству в XVI веке происходит процесс расселения служилых и вольных татар-мишарей по берегам Средней Волги с основанием населенных пунктов. Процесс расселения внес много нового в материальную и духовную культуру татар-мишарей, сыграл большую роль в последующем формировании их языковых, культурных и бытовых особенностей.

В результате неоднократных переселений на территории правобережных районов Среднего Поволжья образовалось несколько групп татар-мишарей. Наиболее самобытными в культурно-бытовом отношении являются мишари сергачской и темниковской групп, которые отличаются друг от друга рядом особенностей быта и языка. Традиционная культура татар-мишарей во многом схожа с культурой казанских татар, что объясняется наличием тюркоязычного компонента в их этнической основе. В то же время нельзя отрицать и роль угорских племен, которые внесли индивидуальные черты в культуру данного субэтноса.

Основными видами хореографического фольклора татар-мишарей являются песенно-плясовые хороводы и подвижные игры. В компози-

ционном отношении большинство танцев имеют форму круга, характерную для хороводов (тугэрэк уен). По мнению К. М. Бикбулатова, круговое движение в танцах у татар-мишарей, равно как и у казанских татар [1], кряшен [2], сибирских [3] и приуральских татар [4], вероятно, связано с культом солнца. Перемещение танцующих исполнителей по кругу носило магический характер и выражало стремление повлиять на солнце и ускорить приход весны.

Песенно-плясовые игры с «трехшагом» и распевом песен по кругу существуют в фольклоре многих тюркоязычных народов. В русской фольклористике они называются игровым хороводом, в татарской — түгәрәк уен. Л. И. Нагаева пишет: «Из сохранившихся до начала XX в. древних хороводов можно назвать танцы “Түңәрәк уйыны” (Круговая пляска)» [5, с. 17].

По мнению А. С. Фомина, игровые хороводы являлись частью религиозных языческих обрядов, совершаемых с целью поклонения божествам и загадочным силам, которые олицетворяли природу. «В Древнем Египте, Ассирии, Вавилоне, Индии примерно 6 тыс. лет назад приносились жертвы богам и в их честь исполнялись хороводные пляски вокруг жертвенника… Синкретизм хоровода способствовал выражению основных мотивов просьбы через позу, ритм, жест, композицию хоровода, слово, напев, ритуальные предметы. Их устойчивые канонизированные формы определяли семантику народной и национальной культуры» [6, с. 207]. Со временем обрядовые игры хороводной формы трансформировались и превратились в молодежные песенно-плясовые игры, исполняемые на вечерних игрищах.

Хороводные пляски включают песню, движение простыми шагами по кругу и элементы плясовых движений. В хороводных плясках татар-мишарей под аккомпанемент песни совершается движение по замкнутому кругу, внутри которого или показывают действие, или исполняют пляску со сменой партнеров.

Хороводные пляски татар-мишарей можно разделить на несколько видов:

1) хороводная пляска, где внутри круга танцует одна пара;

2) хороводная пляска, где одна пара чередуется с другой, третьей и т. д.;

3) хороводная пляска, где внутри круга играет гармонист;

4) хороводная пляска, где внутри круга сидят юноша и девушка, а остальные поют им лирические песни;

5) хороводная пляска, где в центре круга находится один из участников и выкрикивает такмак.

Литература

1. *Бикбулатов К. М.* Татарские традиционные досвадебные танцы / К. М. Бикбулатов // Сцена и время. — Казань, 1982. — С. 134–143.

2. *Бикбулатов К. М.* Нардуганский цикл традиционных танцев татар-кряшен / К. М. Бикбулатов // Искусство Татарстана: пути становления. — Казань, 1985. — С. 53–68.

3. *Бикбулатов К. М.* Классификация традиционного танцевального фольклора сибирских татар / К. М. Бикбулатов // Социально-культурные процессы в советской Сибири. — Омск, 1985. — С. 46.

4. *Бикбулатов К. М.* Традиционные предсвадебные танцы приуральских татар / К. М. Бикбулатов // Традиционный и современный фольклор Приуралья и Сибири. — М., 1979. — С. 51–53.

5. *Нагаева Л. И.* Танцы восточных башкир / Л. И. Нагаева. — М. : Наука, 1981. — 126 с.

6. *Фомин А. С.* Танец в системе воспитания и образования : учеб. пособие / А. С. Фомин. — Новосибирск, 2005. — Т. 1 : Природа, теория и функции танца. — 624 с.

Л. Л. Новик,

преподаватель кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств (Минск), магистр искусствоведения

ВЫЯВЛЕНИЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫХ СВЯЗЕЙ МЕЖДУ ЭЛЕМЕНТАМИ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА

На современном этапе развития деятели белорусского сценического хореографического искусства продолжают обращаться к фольклору как источнику творческого вдохновения и объекту художественного переосмысления. Балетмейстер ансамбля «Хорошки» Валентина Гаевая при создании хореографических композиций на основе фольклора придерживается определенных художественных принципов и одновременно ведет активную поисковую и экспериментальную деятельность с целью создания самобытного репертуара, отвечающего эстетическим установкам сегодняшнего дня.

Обращаясь к интертекстуальному методу исследования, мы можем в определенной степени проследить историю образов и замыслов хореографических произведений, созданных в ансамбле «Хорошки» на основе фольклорных текстов. Во многих танцевальных композициях коллектива ярко выражены интертекстуальные связи между элементами народного творчества: декоративно-прикладного, драматического, изобразительного, инструментального, поэтического. Они проявляются с помощью аллюзий, реминисценций. Значимым в исследовании является определение первоисточников, которые предшествовали созданию хореографических композиций.

Новая концертная программа «Беларусы» построена на календарной основе, в которой показаны самые значимые обряды белорусского народа. Все номера созданы по мотивам обычаев, поверий, гаданий, примет, пословиц, песен, сопровождавших жизнь и трудовую деятельность земледельца на протяжении годового цикла.

В части программы, где воссоздан зимний период народного календаря, показаны такие традиции, как «Каляды», зимние посиделки, гадания на Рождество, процессы ткачества и отбеливания льняных полотен. Многие номера в спектакле основываются на образцах декоративно-прикладного искусства, которые в значительной степени способствуют визуальному восприятию танцевальной техники. Важнейшими атрибутами номера «Каляда» являются звезда и колядные маски, имитирующие коз. В номере «Кужалек» по сцене раскатываются льняные полотна, исполнительницы перепрыгивают с одного полотна на другое, изображая процесс отбеливания льна, при этом выполняя технически сложные вращения.

Номера, воссоздающие весенний цикл традиций, включают: обряды «Гуканне вясны», «Валачобнікі»; период русальной недели. В хореографической миниатюре «Валачобнікі» артисты балета танцуют с фрагментом изгороди из сплетенных прутьев и ветвей, которая является важным атрибутом танца.

Летний цикл, отраженный в программе, опирается на купальские обряды.

Осенние праздники в спектакле «Беларусы» представлены претворенными традициями «Дажынак» и «Пакровам». В танцевальной композиции «Гимн солнцу» ярко просматривается народный обряд «Дажынкі», который сопровождается обязательным почитанием последнего снопа.

Материалом для исторической программы «Полоцкая тетрадь» явились образы, найденные в старинных хрониках и исторических монографиях, в произведениях изобразительного искусства и архитектуры XVI–XVII веков, в жизнеописаниях Франциска Скорины, Симеона Полоцкого и других знаменитых белорусских просветителей. В работах над пластическими образами использовались изображения на надмогильях князей Сапегов, Радзивиллов, которые хранятся сейчас в Музее древнебелорусской культуры Национальной академии наук. Именно эти скульптуры помогли балетмейстеру В. Гаевой достоверно показать людей того времени, явились толчком к постановке конкретного номера под названием «Вечер в замке».

Стремление к созданию оригинальных сценических произведений в ансамбле «Хорошки» привело к широкому привлечению и переработке

в процессе постановочной деятельности образцов белорусского танцевального фольклора, претворению средствами хореографии элементов народного творчества: декоративно-прикладного, драматического, изобразительного, инструментального, поэтического.

О. А. Федотовская,
доцент кафедры пения и музыкального образования Вологодского государственного университета

ПЛЯСКА «ПАРОЧКА»: ОПЫТ ПОЛЕВОГО ИСЛЕДОВАНИЯ И РЕКОНСТРУКЦИИ (По материалам фольклорных экспедиций Центра традиционной народной культуры Вологодского государственного университета)

В докладе представлены результаты изучения одного из традиционных видов народной хореографии Вологодской области — пляски «Парочка», которая является характерной для местных традиций Сокольского, Тотемского, Сямженского, Верховажского районов.

Исследование позволило систематизировать экспедиционные материалы Центра традиционной народной культуры Вологодского государственного университета (бывшего педагогического), Школы традиционной народной культуры г. Вологды, а также выявить и записать новый фактологический материал по функционированию данного вида пляски.

Известно, что пляска в народе служила формой коммуникации молодежи и занимала важное место в системе праздников, гуляний и молодежных собраний. Об этом пишет исследователь вологодских хореографических традиций Г. П. Парадовская: «…В пляске знакомились, присматривались друг к другу. На гуляньях складывались будущие брачные пары. В совместном празднестве, в плясках, хороводах, играх проходило освоение норм взаимоотношений, принятых в крестьянской общине…» [2, с. 81].

А. М. Мехнецов определил пляску как «танец с ярко выраженным ритмо-акцентным началом…», раскрыв также ее значимые художественно-выразительные элементы: семантику формы движения и его пространственно-векторную организацию, систему пластических средств [1, с. 46]. Данные характеристики составят основу анализа выбранного варианта пляски.

Название «Парочка» связано с количественным составом пляшущих: парень и девушка, мужчина и женщина. Композиционно пляска развивается по кругу: парень пляшет (дробит) в центре, а девушка ходит во-

круг него, попеременно меняя направление своего перемещения. Главные же композиционные и знаково-выразительные особенности пляски подчинены раскрытию модели мужского и женского плясового поведения, которые, с одной стороны, принципиально отличаются друг от друга, с другой — взаимодополняют. Для мужской линии поведения в пляске свойственны активное начало, проходка на основе дробного шага, акцентирование ударом ноги и хлопками, взмахи руками, выбивание «колен». Женское плясовое поведение сводится к сдержанной проходке по кругу простым шагом, в процессе которого происходит смена направления перемещения по кругу. Попеременно мужчиной и женщиной исполняются частушки. Их тематика непосредственно связана с парной пляской и отражает диалог пляшущих. Общение в паре является неотъемлемой составляющей плясового действа.

Следует отметить, что вариативность пляске придает не только индивидуальный стиль пляшущих, но и «сценарий» развертывания межличностных взаимоотношений. Выбор тематики исполняемых частушек в первую очередь зависит от уровня отношений и статуса пляшущих: девушка и парень, находящиеся в любовных отношениях; пляска парня с незнакомой девушкой; девушка и парень, намекающие на измену и высказывающие взаимные упреки.

По разным эмоциональным планам пойдет пляска, когда в текстах частушек одного из исполнителей (то парня, то девушки) будут звучать намеки на измену: *«Золотые голосочки — все лето, Ленка, пой. Не гляди, милая, в личико теперь, если не твой»; «Он на десять, а она на двадцать семь. Он забыл меня на времечко, а я его совсем»*. Пляска в этой ситуации будет служить открытой формой выяснения межличностных отношений, местом взаимных упреков, высказываемых средствами образно-поэтического языка. В такой ситуации пляска может заканчиваться агрессивно и зачастую свидетельствовать о разрыве отношений.

Следующие образцы исполняемых частушек в пляске свидетельствуют о дружеских отношениях и «ухаживании» парня за девушкой:

Ой, спасибо, сероглазая,
На парочку пошла,
Не оставила молодчика,
Другого не нашла.

По полу катилась,
Спелая горошина.
Мне зачем четыре дроли,
Есть одна хорошая.

Разрешите, посторонние,
Двенадцать песен спеть.
Сероглазая девчоночка,
Дай на каждую ответ.

Выходи, да и заплясывай,
Моя подруга верная,
До измены не догуливай,
Измена вредная.

Положительный сценарий развертывания отношений в пляске традиционно заканчивается рукопожатием.

Методология исследования жанра народной хореографии основана на представлении о фольклоре не только как об историко-этнографическом явлении, но и как о значимой составляющей современной культуры. Так, в рамках изучения парной пляски воссоздается опыт практического освоения «Парочки» фольклорными коллективами.

Литература

1. *Мехнецов А. М.* Архаические формы русской хореографии / А. М. Мехнецов // Живая старина. — 2009. — № 3. — С. 46–47.

2. Народная традиционная культура Вологодской области / сост., науч. ред. А. М. Мехнецов. — Вологда, 2005. — Т. 1 : Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны, ч. 1 : Песни, хороводы, инструментальная музыка в обрядах и праздниках годового круга / А. М. Мехнецов (рук. авт. кол.), Г. В. Лобкова, И. В. Королькова [и др.]. — 448 с., ил., нот.

А. М. Федотовская,
магистрант Вологодского государственного университета

ПЛЯСОВАЯ КУЛЬТУРА ПОДБОЛОТЬЯ (По результатам фольклорных экспедиций в Бабушкинский район Вологодской области)

В докладе представлен опыт изучения традиционных форм плясовой хореографии Подболотного сельсовета Бабушкинского района Вологодской области на материале архивных коллекций Центра традиционной народной культуры Вологодского государственного университета. Плясовая культура Подболотья представлена разнообразными видами хореографии: ранними видами женской пляски (под инструментальное сопровождение), коллективной женской пляской с песенным сопровождением, сольной мужской пляской, парной пляской и многофигурными танцами. Наряду с плясовыми формами в культурных традициях района функционировало большое количество хороводных песен, имеющих строгую приуроченность к периоду зимних Святок. В отдельных локальных зонах исполнение лирических песен сопровождалось хореографическими движениями.

Выбор изучения жанра плясовой хореографии является сегодня актуальным в связи с повышением интереса к традиционным художественным формам общения, молодежного времяпрепровождения, желанием осмыслить и освоить ранние формы народной хореографии.

К изучению традиционных народных плясок обращались ученые-фольклористы, искусствоведы. Так, изучали историю и функции традиционной народной хореографии А. М. Мехнецов, Г. П. Парадовская, Г. В. Лобкова, А. А. Климов, Г. Н. Базлов, С. Р. Балакшина, С. Ю. Захарова и др.

Понятие термина «пляска» раскрывает А. М. Мехнецов[1]: «Пляска — танец с ярко выраженным ритмо-акцентным началом, определяющим вид и характер движения и образующим смысловую основу художественной формы» [2, с. 46]. Ученый отмечает особую силу выразительных свойств пляски, которая изначально имеет обрядово-магическую направленность и «проявляется в императивности акцентированного приставного шага (притоп)» [Там же]. Выразительная сила пляски проявляется и в динамичном движении рук со взмахами и прихлопыванием, использовании исполнителями и других пластических средств [Там же]. А. М. Мехнецов проводит этимологическую параллель: «пляска» — «плеск» — «рукоплескание» и обращает внимание на то, что выявление типологических свойств и признаков различных видов хореографии позволяет конкретизировать происхождение художественной формы в связи с той или иной жизненной ситуацией, намерением (целеполаганием) [Там же]. Так, например, женская (групповая или сольная) пляска «связана с продуцирующей магией календарно-земледельческих и свадебных обрядов». Мужская пляска восходит «к ритуальному приготовлению и активным действиям (брачной, боевой, трудовой) направленности» и имеет ярко выраженные демонстрационные функции: «возбуждение энергетического потенциала, проявление силы, свободы волеизъявления, выходки» [Там же].

Г. П. Парадовская большое внимание уделяет вопросам народной хореографии Вологодской области, описывает архаичные формы обрядовой женской пляски [3, с. 285].

Вначале пляска была частью ритуала. В ритуале были воедино слиты и пляска, и музыкально-инструментальная, и песенная составляющие. В. Е. Баглай пишет, что «этот сложный комплекс отражал и единое мировоззрение, т. е. взгляд человека (и народа) на окружающий мир и свое место в нем» [1, с. 7]. Но с изменением мировоззрения, с появлением научных знаний все составляющие этого синкретического комплекса приобретают самостоятельность: песня, пляска, игра [1, с. 12].

---

[1] Член Союза композиторов России, кандидат искусствоведения, заслуженный деятель искусств РФ, действительный член Петровской академии наук и искусств, член Всемирного президиума Международной организации по народному творчеству (IOFA) при ЮНЕСКО.

Пляски могут быть классифицированы по количеству исполнителей (одиночная/сольная, парная, смешанная, массовая, многофигурная); половозрастному составу участников (мужская, женская); по периоду исторического формирования жанра (ранняя, поздняя).

В результате взаимодействия композиций городского происхождения с исконно местными традиционными формами хореографии в Бабушкинском районе зародились и развивались, приобретая своеобразные черты, такие многофигурные и групповые пляски, как «Метелица», «Грушица», «Шестерочка», «Сударушка» и «Четверочка». Название некоторых плясок связано с количеством пляшущих — «Шестера», «Четверочка». Определим, что многофигурным пляскам присущи сложность композиционного строения, парность, скорый темп, виртуозность, организованность, многофигурность, коллективный характер исполнения [4, с. 255].

Исполнители при движении используют различные варианты шага: скользящий, мелкий дробный, притопы, переменный шаг, в три ноги. Значительное место в плясках уделяется хлопкам, которые сопровождают начало новой фигуры, конец пляски.

Инструментальное сопровождение плясок в традиции Бабушкинского района представлено наигрышами — «Цыганочка», «Русский», в отдельных ситуациях, в отсутствие инструментального сопровождения, могут исполняться под плясовые песни на типовой напев «Камаринской».

Во время танцев посредством частушек публично сообщалось о характере отношений между девушкой и парнем, подругами, раскрывалась сфера внутренних чувств, переживаний. Имели место частушки, приуроченные к названию танца.

Данные плясовые формы исполнялись в святочный период в доме, а также на улице на Масленицу и на летних гуляньях. Пляски могли служить кульминационным действом на свадьбе.

Групповые танцы (в том числе пляска «Метелица») записаны в рамках экспедиционной работы вуза по исполнению женщинами разных возрастов. Более пожилые исполнители не всегда участвовали в многофигурных плясках, но в другой ситуации активно демонстрировали пласт более ранней формы пляски — «кружка́». Это, в свою очередь, говорит о более позднем периоде формирования многофигурных и групповых композиций танцев и предпочтении народных исполнителей плясок, которые для них стали традиционными и любимыми. И наоборот, более молодые исполнители не выходили на старинный вид пляски. В противном случае их плясовая манера не соответствовала бы эстетике пляски,

продемонстрированной пожилыми песельницами. Это было нехарактерно для плясок однокомпозиционного построения. Это также является основанием относить такой вид пляски к ранним формам народной хореографии.

Нами расширены границы изучаемого предмета, так как в ходе исследования выявлен тип пляски однофигурной композиции. К такому виду относится пляска «Сударушка» в интерпретации названий «Четверочка», «Шестера». Поэтому будет более корректно определять этот вид как групповые или коллективные пляски. «Сударушка» имеет в композиционном строении более простую однофигурную форму, но в музыкальном сопровождении — двухчастную композицию, построенную по типу соотношения медленно–быстро, которая состоит из распетой строфы частушки и плясового рефрена. Мы предполагаем, что женская групповая пляска «Четверочка» («Сударушка») в местной традиции может быть отнесена к пласту ранних или переходных форм плясок.

Выявить стилевые особенности многофигурных плясок Бабушкинского района нам помогает метод сравнительного анализа плясок данного слоя, зафиксированных на соседних территориях восточных районов области, Нюксенском и Кич-Городецком. Образцы этих плясок представлены в публикации Е. А. Пархомовой [4, с. 256] и фондовых коллекциях Центра традиционной народной культуры Вологодского госуниверситета.

Стилевые особенности многофигурных плясок Бабушкинского района заключаются:

— в своеобразии названий отдельных плясок («Грушица»);

— вариативности композиционного строения плясок;

— наличии ритмического рефрена, выполненного хлопками практически во всех сюжетах плясок;

— интонационном своеобразии напевов частушек, исполняемых в пляске (которые задаются ладовой окраской, диалектной спецификой местных традиций);

— звучании аккомпанемента, исполняемого на раннем музыкальном инструменте — тальянке, — широко бытующем в традициях Бабушкинского района. Тембровый колорит инструмента, звучание колокольцев, неспешный и по-особому акцентированный характер игры придают пляске самобытность.

Итогом нашей работы является выявление стилевых особенностей плясок Бабушкинского района, а также выработка методических рекомендаций по их освоению молодежной средой.

В современном процессе освоения плясовых форм мы выделяем следующие важные этапы и составляющие:

— формирование у молодежи интереса и мотивации к освоению жанров народной хореографии;

— восприятие художественной формы (просмотр видеоматериалов, наблюдение за «живым» процессом пляски);

— анализ композиционного построения и художественных средств выразительности пляски;

— поэтапное освоение элементов пляски;

— практическое закрепление навыков исполнения пляски;

— создание ситуаций для естественного процесса исполнения пляски.

Разучивание традиционных форм хореографии будет способствовать приобщению молодежной среды к народной культуре. Через практическое освоение плясок молодыми людьми одновременно будут решаться вопросы сохранения и возрождения форм традиционной народной культуры.

Литература

1. *Баглай В. Е.* Этническая хореография народов мира : учеб. пособие / В. Е. Баглай. — Ростов н/Д : Феникс, 2007. — 405 с.

2. *Мехнецов А. М.* Архаические формы русской хореографии / А. М. Мехнецов // Живая старина. — 2009. — № 3 (63). — С. 46–47.

3. *Парадовская Г. П.* Традиционная пляска на Вологодчине / Г. П. Парадовская // Вестник Российского фольклорного союза. — 2002. — № 3 (4). — С. 56–58.

4. Народная традиционная культура Вологодской области. — Вологда, 2009. — Т. 1 : Фольклор и этнография среднего течения реки Сухоны, ч. 2 : Народные верования, сказки, необрядовый фольклор / сост., науч. ред. Г. В. Лобкова ; авт. кол.: А. М. Мехнецов (рук. авт. кол.), Е. А. Валевская, Т. Г. Иванова [и др.]. — С. 255–284, ил., нот.

С. Л. Чернышова,
доцент кафедры этнокультурологии Института народов Севера Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург), кандидат культурологии;

Е. Е. Беглова,
воспитатель-методист детского сада № 61 Калининского района Санкт-Петербурга;

Я. И. Дедык,
магистрант Института народов Севера Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ ЭВЕНОВ КАМЧАТКИ В ПРОЦЕССЕ ЗАИМСТВОВАНИЯ КУЛЬТУРНЫХ ТРАДИЦИЙ

(К вопросу реализации экспедиционного проекта)

Несмотря на значительное количество научных трудов по исследованию танцевально-пластической культуры коренных малочисленных северных этносов, мы все же наблюдаем отсутствие обобщающих работ, связанных с выявлением этнорегиональной специфики их танцевальной пластики, расшифровки ее семантики, лексико-семантических особенностей наименований танцев, танцевальных движений и т. п. При этом следует учитывать и тот факт, что, даже проживая на огромных расстояниях друг от друга и имея разные культурно-хозяйственные типы, разные системы жизнеобеспечения, коренные народы Севера при этом обнаруживают некоторые сходства и в языке, и в традиционной культуре, и в быту, и в фольклоре, и т. п.

Актуальность проекта заключается в необходимости исследования особенностей современного диалогического взаимодействия танцевально-пластической культуры коренных малочисленных народов Камчатки, прежде всего формирования у эвенов собственных лексическо-семантических особенностей танцевального языка и лексико-семантической группы слов, связанных с их танцевальной пластикой.

Важность реализации данного проекта обусловлена также необходимостью, во-первых, выявления и фиксации современного состояния танцевальной лексики, ее расшифровки, что позволит выделить целый пласт слов, словообразований, связанных с данной темой; во-вторых, сбора и изучения особенностей танцевальной пластики эвенов в процессе заимствования культурных традиций у соседствующих народов, компактно проживающих на территории Камчатского края (коряков, чукчей, ительменов); в-третьих, проведения аудио- и видеофиксации

информантов (носителей традиционной культуры — эвенов, коряков, чукчей, ительменов) и анализа результатов мониторинга, полученных в процессе бесед, анкетирования; в-четвертых, разработки рекомендаций и методических пособий по сохранению фольклорных традиций северных этносов.

Основная задача проекта заключается в научном исследовании лексико-семантических особенностей танцевально-пластической культуры эвенов, проживающих в селах Камчатского края, а именно в проведении сопоставительного анализа эвенской танцевальной традиции с танцевальной культурой коряков, чукчей и ительменов для выявления заимствования танцевальных элементов.

В данном проекте предполагается использование комплекса дополняющих друг друга методов, основанных на системном подходе:

— типологического метода, направленного на изучение специфических особенностей танцевальной пластики эвенов в контексте танцевально-пластической культуры других народов Камчатки. Это позволит выявить разную степень сохранности танцевальных элементов;

— сравнительно-описательного метода, предполагающего рассмотрение конкретных танцевальных традиций автохтонных народов Камчатки, выявление их этнорегиональных особенностей.

Таким образом, у нас есть возможность в процессе научной экспедиции изучить и зафиксировать танцевальные элементы эвенов и лексико-семантическую группу слов, обозначающих то или иное танцевальное движение, а также выявить танцевальные элементы заимствования. В ходе полевых работ планируется исследование конкретных форм культурно-просветительской, концертной и творческой деятельности фольклорных коллективов в местах компактного проживания эвенов Камчатки, запись воспоминаний и архивных материалов старожилов и информантов.

Несмотря на то что изучение теоретических и исторических аспектов танцевально-пластической культуры и языка эвенов разрабатывалось на основе исследований фольклористов и лингвистов, лексика танцевально-пластической культуры эвенов на данный момент остается малоизученной. Вместе с тем исследование лексики танцевально-пластической культуры имеет большое значение для освещения истории эвенского языка и решения целого ряда культурно-исторических вопросов. Обретение эвенским танцем своего национального облика, специфических художественных свойств практически невозможно без изучения лексико-семантических особенностей.

Е. А. Пархомова,
ведущий хранитель фондов Фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова

МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКИЕ ФОРМЫ МОЛОДЕЖНЫХ СОБРАНИЙ В ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ ПСКОВСКОЙ ОБЛАСТИ

(К проблеме жанровой атрибуции)

В псковской традиционной культуре выделяются несколько комплексов календарно-обрядового цикла, где одним из компонентов становятся молодежные собрания (в местной терминологии гулянья/игрища/беседы). В их числе: Святки, Масленица, Егорий (зимний, весенний), Никола (зимний, весенний), период от Пасхи до Троицы, Иванов день, Петров день, престольные и съезжие праздники. Хореографический план гулянья образуют хороводы, пляски, парные проходки под исполнение хороводных песен или припевок под гармонь, танцы, а также подвижные игры. Несмотря на локальную дифференциацию народных традиций Псковщины [1], ее хореографическая культура в части молодежного игрища обнаруживает значительную типологическую общность форм.

Основными хореографическими компонентами в музыкально-хореографических комплексах становятся: набор участников в хоровод (парень–девушка–парень–девушка и т. д.); движение цепью по кругу (держась/не держась за руки) поочередно в обе стороны; движение парами по кругу; выбор пары (двух-трех пар); парная проходка внутри круга (спокойным шагом или с приплясом, дробью) с последующей сменой партнера или поочередной сменой пар; проходка нескольких пар друг за другом «вдоль половиц»; движение «в кресты» двумя парами; разнообразные «кружения».

По отношению к некоторым формам хореографии остается открытым вопрос их жанровой атрибуции. В этом плане интересна хореографическая форма, получившая в традиции название «кресты́», «в кресты ходить», которое описывает форму построения и способ передвижения участников, но не указывает на жанровую принадлежность. В деревнях Псково-Печерского Обозерья эта композиция известна под названием «Долина» (по первой, начинающей движение песне: «Доли́на-доли́нуша, долина широкая»). Далее звучали хороводные песни, набор и последовательность исполнения которых мог быть различным. Как правило, начинали «ходить в кресты» два парня: они поклоном приглашали девиц, затем партнеры становились напротив друг друга и начинали движение по кругу. Шаг хороводной поступи соответствовал темпу

напева хороводной песни: ходили неспешно, степенно или чуть живее, «в такт» напеву. Непрерывное движение по кругу усложнялось переходами. Пройдя полкруга (или круг), партнеры вновь шли навстречу друг другу и возвращались на свои места. В конце парень с девушкой «прощались» за руку, целовались; парни садились на место, а девушки выбирали новых партнеров. Жители деревень подчеркивали, что так гуляли и в избе, и на улице [2].

Хореографическую фигуру «кресты» (под исполнение хороводных песен) трудно однозначно атрибутировать. По своим функциональным характеристикам она ближе к парным проходкам/кружениям, по форме организации сопоставима с традиционной пляской «Кружка». В зависимости от характера музыкального сопровождения (распевная хороводная песня, скорая плясовая песня или инструментальный наигрыш с частушками) также меняется пластический облик хореографической формы. В одном случае участники передвигаются неспешно, без использования плясовых шагов, в другом — с приплясом (в основном парни), а в третьем случае это самая настоящая пляска на две пары (местное название «На четыре»). Таким образом, жанровые черты «крестов» детерминируются соотношением с музыкальной формой.

Литература

1. Народная традиционная культура Псковской области: Обзор экспедиционных материалов из научных фондов Фольклорно-этнографического центра : в 2 т. / сост., науч. ред. А. М. Мехнецов. — СПб. ; Псков : Изд-во обл. центра народного творчества, 2002.

2. Хореографические традиции Псковской области // Электронный каталог нематериального культурного наследия [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Режим доступа: http://www.culture.ru/objects/485 (дата обращения: 15.08.2015).

Ю. А. Стадник,
заместитель заведующего кафедрой по учебной работе,
старший преподаватель кафедры хореографического искусства СПбГУП

СОБИРАНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА. XXI ВЕК

Способы фиксации танцевального фольклора рассматривал А. И. Шилин. В статье «Опыт экспедиционной работы по исследованию народной хореографии» [2] обращено внимание на возрастной состав традиционных исполнителей и их репертуар. В студенческое время, в начале 90-х годов XX века, мы искренне переживали по поводу того, как на наших глазах уходят из жизни знатоки архаики традиционной культуры и вместе с ними танцевальный фольклор. Тогда казалось, что пройдет

еще несколько лет — и записывать в экспедициях будет нечего. Вопреки нашим опасениям до сих пор в каждой поездке в сельскую местность открывается что-нибудь новое, ранее неизвестное из области русского танцевального фольклора. Что и от кого может записать хореограф в 10-е годы XXI века?

В книге собирателя русского танцевального фольклора Иркутской области Э. К. Филиппова о том, как он фиксировал хороводы и пляски в 1947–1953 годах, находим следующее: «<…> танцы были записаны прямо на вечерках, которые организовывались по моей просьбе. <…> Молодежь всегда очень охотно откликалась и помогала в моей работе» [1, с. 5]. Читаем далее: «В моей работе по записи фольклорных танцев <…> молодежь принимала самое живое и активное участие» [1, с. 6]. В плане собирательской деятельности Э. К. Филиппову посчастливилось дважды: он записывал танцы во время их активного бытования и по исполнению молодыми танцорами.

В противоположность этому современные хореографы в большинстве случаев записывают танцевальный фольклор от пожилых людей, фиксируют их воспоминания о том, как танцевала молодежь в прошлом. У многих исследователей сформировалась установка собирать фольклор только от стариков. В какой-то мере это может быть оправдано. Фольклористы хотят успеть найти и зафиксировать более архаичные оставшиеся крупицы танцевального фольклора, бытовавшие в прошлом. Но при этом оказывается, что, во-первых, не замечен современный слой традиционной танцевальной культуры; во-вторых, пожилым мастерам из-за возрастных особенностей очень трудно или даже невозможно показать танцевальную лексику.

При собирании танцевального фольклора нельзя забывать о том, что у информантов разных поколений одной местности репертуар может быть различен. Собирателям знакома ситуация, когда при общении с этнографическим ансамблем более старшие исполнители лучше вспоминают архаичные танцевальные формы. Например, в 2001 году в одном из сел Курской области в импровизированной пляске под песню приняли участие все участники местного ансамбля. Когда автор попросила их показать хороводную игру «Заинька», то выяснилось, что большинство информантов помнят только такое название и продемонстрировать не могут. Вспомнить и показать смогла самая старшая исполнительница — 1926 года рождения.

При записи хороводной игры важным оказывается возраст исполнителей и с точки зрения хореографического текста. В детском исполнении

в игре исчезают некоторые элементы, например поцелуй. В исполнении взрослыми той же игры элементы не исключаются. Для получения полноценной информации и ее сравнения необходимо стремиться делать запись хороводной игры и от детей, и от взрослых.

В экспедиции в пос. Золотухино Курской области в 2001 году автор была приятно удивлена, когда увидела импровизированную местную русскую пляску под гармонь в исполнении 30–40-летних людей. В общении выяснилось, что плясать под гармонь они научились недавно, уже будучи взрослыми. В молодости мои информанты танцевали то, что было в моде в то время (диско, поп и др.). Подобная ситуация повторилась в 2009 году в экспедиции в Никольский район Вологодской области. Видимо, к импровизированной русской пляске современные традиционные исполнители приходят позже, по наблюдениям автора — после 30 лет. Вероятно, в жизни сельчан наступает момент, когда танцевать клубный репертуар становится несолидно для человека среднего возраста. Освоение сольной пляски под гармонь как бы приобщает его к категории взрослых и отделяет от современной деревенской молодежной среды.

Сегодня в живом бытовании русских повсеместно можно увидеть преимущественно импровизированную пляску. Другие виды русского танца (хороводы, кадрили, ланце и др.) в лучшем случае сохраняются благодаря тому, что вошли в репертуар деревенских этнографических ансамблей и передаются из поколения в поколение только участникам творческих коллективов. Сельские ансамбли выполняют важную историческую функцию музея нематериального наследия, в котором бережно хранятся произведения танцевального фольклора.

Все приведенные выше примеры из личного опыта автора являются ответом на поставленный в начале вопрос.

Литература

1. *Филиппов Э. К.* Русские народные танцы Иркутской области / Э. К. Филиппов. — Иркутск : Восточно-Сибирское кн. изд-во, 1965. — 125 с.

2. *Шилин А. И.* Опыт экспедиционной работы по исследованию народной хореографии / А. И. Шилин // Музыкальное образование в контексте культуры: Народно-певческое образование на пороге XXI века : материалы Всерос. конф., 23 ноября 1998 г. / отв. ред. С. Л. Браз. — М. : РАМ им. Гнесиных, 1999. — С. 143–148.

Секция 3
СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА НАРОДОВ РОССИИ

О. А. Прохоренко,
доцент кафедры хореографического искусства СПбГУП,
кандидат искусствоведения

ЛЕЗГИНКА. ИСТОКИ И СИМВОЛЫ ТАНЦА

О происхождении лезгинки — танца, который стал визитной карточкой и собирательным образом, символом кавказских танцев, ведутся многочисленные споры. По одной из версий, история лезгинки начинается в Кавказской Албании — древнем государстве, находившемся на территории Азербайджана и Южного Дагестана. По свидетельству античного автора Страбона (65 г. до н. э. — 24 г. н. э.), население Албании говорило на 26 языках, и один из них принадлежал легам. Леги (леки, лезги, лаксы) — предки лезгин и многих других народных групп, живущих на Востоке Кавказа, под этими собирательными терминами были объединены все дагестанцы, которые представляли собой основную политическую и военную силу, позднее распавшуюся на отдельные этнические группы. Широкую известность этот танец получил благодаря торговому пути, пролегавшему через Кавказ в Европу и на Восток.

В настоящее время исследователи относят лезгинку к «общедагестанскому» танцу, отмечая, что он не принадлежит какому-то одному конкретному этносу. Впрочем, почти каждый из этих народов пытается присвоить себе статус родоначальника древнейшего танца Кавказа. По мнению этнографов, именно дагестанская лезгинка сумела сохранить наиболее тесную связь с истоками, так как она наиболее достоверно повторяет обрядовый, культовый танец, являющийся прародителем современного варианта.

Лезгинка имеет невероятно широкое распространение по всему Кавказу, потому что в этом танце объединено все: гордый и свободолюбивый характер горцев, их обычаи, народная музыка, элементы театрализации. Основная классификация — это сольное, парное и массовое исполнение. В основном танец исполнялся либо на свадьбах, где девушки и юноши могли познакомиться, либо перед военными действиями для подъема боевого духа. Для каждого горца умение хорошо танцевать лезгинку

было обязательным, таким способом юноша мог продемонстрировать, насколько он ловок, статен, быстр. Родители невесты по танцу и одежде, по манере держаться, по осанке судили о женихе. Поэтому так важно было исполнить танец виртуозно, с честью и достоинством.

Кавказские этнографы считают, что символом мужской лезгинки являются орел или тур. Единства мнений на этот счет до сих пор нет. На туров и диких козлов не только охотились, у горцев они также были жертвенными животными. Танцем заговаривали на удачную охоту, копируя повадки и походку животного. По мнению исследователей, вытянутая в сторону рука юноши символизирует рог, символ плодородия, а подъем мужчин на пальцы копирует походку животного. Сам же заговор тотемного животного происходил через смену музыкальных ритмов, чередование кругов и квадратов в танце, с помощью чего исполнитель добивался единения с божеством и высшими силами.

Символ женской лезгинки — лебедь. Движения исполнительницы изящные, утонченные, максимально плавные, выстроенные на особой пластике рук. Традиционно весь танец девушки был очень жестко регламентирован. Глаза нельзя поднимать выше груди юноши, смотреть можно не ниже пояса или себе под ноги, в то же время голова исполнительницы должна быть приподнята. Касаться в танце руками партнера также запрещено. Однако в настоящее время в женской лезгинке стали появляться отдельные элементы, которые ранее исполняли только мужчины.

В основу парной лезгинки положен древний ритуал, в котором участвуют юноша в образе кружащего орла (священной на Кавказе птицы), а по другим источникам — тура, и женственная, грациозная, «плывущая» в образе лебедя девушка. Они двигаются по кругу, выполняя технически сложные движения различного рисунка. Есть еще один вид лезгинки — танец-соревнование, где исполнители меряются ловкостью, выносливостью и техническим мастерством.

Характерно, что в первой половине XX века лезгинку стали танцевать в профессиональных ансамблях танца, что способствовало невероятной популяризации этого танца не только в соседних регионах, но и за рубежом. А такие великие танцовщики, как Махмуд Эсамбаев, привнесли в танец новые элементы, лексически обогатив его и доведя до исполнительского совершенства.

В каждом регионе Кавказа существуют свои нюансы и акценты в исполнении, а также разновидности характерных движений. Музыка этого танца очень ритмичная, четкая, музыкальный размер, как правило, 6/8. Обобщив, лезгинку можно назвать уникальным феноменом объедине-

ния нескольких групп народов, для которых в танце демонстрируется эталон поведения, взаимоотношений, красоты, благородства, стати, ловкости и силы. Безусловно, споры о происхождении этого танца утихнут не скоро, но, наверное, на сегодняшний день это уже не так важно. Этот танец трепетно хранится и передается семьей кавказских народов из поколения в поколение, его знают и любят не только профессиональные исполнители, но и обычные жители этого региона. Знание своей истории, традиций, музыкальной и танцевальной культуры необходимо любой этнической группе для сохранения культурной аутентичности, и лезгинка может служить именно таким ярким примером.

Н. Э. Мартынова,
старший преподаватель кафедры этнокультурного образования Челябинской государственной академии культуры и искусств

КАДРИЛЬ И ЕЕ СМЫСЛОВОЕ СОДЕРЖАНИЕ

Нельзя не признать, что контекстные исследования танцевальных фольклорных образцов, их составляющих ведутся довольно давно, в разнообразных и разноплановых направлениях. Интерпретация народного танцевального творчества обозначается с точки зрения собственной логики развития танца (Ю. М. Чурко), специфики художественного языка (А. А. Климов, Э. А. Королева и др.), функционального содержания в системе фольклорно-этнографического текста (А. М. Мехнецов, Г. П. Парадовская), этнографических особенностей воспроизведения (В. Е. Баглай, А. В. Руднева, И. И. Веретенников, О. С. Токмакова, М. Д. Яницкая и др.), обрядовой передачи зооморфного мира (М. Я. Жорницкая), социальных отношений (Л. Н. Федорова). Появляются работы в области семиотических исследований этнохореографических кодов и знаков (А. И. Чепалов, Н. А. Стручкова и др.) и т. д.

Особенно интересной для нас представляется интерпретация хореографического фольклора с точки зрения заложенных в нем художественных программ, смыслового содержания общей идеи, реализующейся потом в развитии хореографической мысли, стилистических особенностях, возможно, в выборе формы и т. д. Исследования русской кадрили в этом отношении, на наш взгляд, далеко не полны.

Общепризнано, что кадрили представляют собой широкую палитру реализованных творческих замыслов. Действительно, и в экспедиционной практике, и в появляющихся сборниках описаний танцевального этнографического материала (в последнее время чаще всего он именно

кадрильный), и в восстановленных видеосъемках можно наблюдать огромное разнообразие вариантов данной формы. Количественное увеличение объема материала, видимо, должно приводить к более глубокому проникновению в особенности бытования кадрили. Каково же современное состояние исследования? В целом анализ ограничивается по типу построения (В. Н. Всеволодский-Гернгросс, А. А. Климов), систематизации музыкальных способов координации фигур (А. Б. Афанасьева). Далее обычно следуют общие моменты относительно того, что кадриль совершенствовалась и видоизменялась в соответствии с жизнью и вкусами данной местности (К. Я. Голейзовский, М. Д. Яницкая, А. А. Климов), иллюстрируемые многочисленными примерами с позиции феноменологического восприятия.

Подчеркивая множественность и разнообразие кадрилей, А. А. Климов пишет: «Это такая пляска, об особенностях исполнения которой нельзя говорить даже в масштабе области» [2, с. 168]. В описании угловых, линейных и круговых кадрилей автор раскрывает отличительные стилистические подробности ее исполнения в различных региональных и локальных вариантах. Это касается многообразия в манере исполнения, названий самих кадрилей и фигур, количества последних, музыкального оформления, использования всевозможных положений рук, переходов, наличия подарков, способов «волынить», демонстрировать собственное мастерство и т. д. и т. п. Примечательно, что А. А. Климов в своей основной работе (безусловно, заслуживающей самого серьезного внимания), не объясняя, указывает на зависимость форм кадрили от регионального бытования. Например, круговая чаще встречается в Московской, Самарской областях, на Урале и в Сибири [2, с. 181], квадратные более всего пляшут в центральных областях, на Средней Волге, а также в Пензенской и Тамбовской областях [2, с. 169] и т. д. Возникают вопросы: чем обусловлен тот или иной выбор фольклорной танцевальной традиции в отношении кадрили, случаен ли он, ограничивается ли исконная хореографическая самобытность манерой исполнения, чем она оправдана и т. п.?

Одновременно опыт исследования хореографического материала Челябинской области обнаруживает, что первоначальное восприятие кадрилей как бесконечного множества танцевальных образцов (ограничиваемого, возможно, наличием населенных пунктов) переросло в статистическое наблюдение наиболее частого использования определенного кадрильного построения в той или иной части области. Выяснилось, что на юге области чаще используется линейное построение (точнее, танцевание двух пар визави), а ближе к северу области (в сторону Екатерин-

бурга) наиболее распространено квадратное построение. Наряду с этим внимание привлекло описание каргопольских кадрилей [1], где мы натолкнулись на замечание авторов об общих и даже одинаковых плясовых элементах в деревнях, объединенных одним трактом.

Таким образом, стремление разобраться в достаточно большом массиве кадрильных записей и в то же время объяснить схожесть выбираемых форм в локальной местности привело к попытке провести системный анализ имеющегося материала. В данном отношении может оказаться продуктивным переложение этнохореографического объема на разработанную Г. А. Орловым теорию понимания расширяющегося пространства между онтологическим центром и феноменальной поверхностью музыки [5]. В этом случае мы будем вооружены системой «обликов порядка» или уровнями обобщаемого материала.

Уровень *феноменального порядка* раскрывает перед нами многообразие уникальных, неповторимых примеров русской кадрили, закрепляемых в *формальном порядке*, ориентированном на решение комплементарной оппозиции «мы–они» как в пространстве каждой деревни, так и в пространстве определенного локального объединения, что мы, собственно, и видим. *Родовой порядок*, объединяющий фольклорную хореографию по родственным формам, стилям, принципам организации и тому подобному, выделяет структурные элементы, характеристики, соответствующие в нашем случае кадрили. *Культурно-детерминированный порядок*, образующий связь социальной действительности с «характером, строем и звучанием местного языка, с этнически характерным духовным строем, складом ума и даже типом обыденного поведения» [5], может объяснить соотношение стиля, формы с территориально-историческим и социокультурным контекстом. На этом уровне целесообразно связывать распространение кадрили со значительным влиянием городской моды, соответствующей изменениям социально-экономических связей, и следующим за этим убыстрением темпа, использованием гармони в качестве музыкального сопровождения, включением частушек и т. д. Но вернемся к этому уровню несколько позже и остановимся на последнем *архетипическом порядке*.

Именно здесь, как представляется, интуитивно, подсознательно формируется и закрепляется хореографическая идея, мысль. Конечно же, она является отражением социально-культурных процессов, происходящих в локальной среде. Но в объеме близкого этнографического материала она угадывается прежде.

Мы заметили, что в кадрили из двух пар, наиболее часто исполняемой на юге нашей области, парни в определенной степени или игнорируют,

или занимают все пространство (танцевальную площадку). В первом случае парни предоставляют больше возможностей танцевать девушкам (переходы парней практически отсутствуют). Очень часто используется прием смены партнерш в каждой фигуре, которых могло быть до пяти. Поэтому информанты часто вспоминают о наличии двух умеющих танцевать партнеров. Во втором случае девушки уходят на второй план, их роль ограничена даже во время переходов от парня к парню, в основном это соревнование юношей. И появление единичных вариантов углового построения при ближайшем рассмотрении оказывается все той же кадрилью визави, расширенной за счет крестного участия пар при отсутствии общего взаимодействия.

Эти две идеи решаются вариативно в формальном и родовом порядке, расширяя феноменальный уровень хореографических образцов кадрили в удивительно простых и гармоничных решениях фигур. Но так ли различны мотивы? Они выглядят как «две стороны одной медали». Обращение к истории края показало, что данная территория заселялась преимущественно казаками, образовавшими сначала одну, а вследствие расширения Российского государства — и вторую пограничные с Казахстаном линии поселений. Можно предположить, что таким своеобразным, вариантным образом проявляется идея мужской доминанты в хореографической форме кадрили.

В анализе квадратных кадрилей (здесь же рассматриваются ланцеты), бытующих в центральной и северной частях области, отмечаем следующее. Последовательное чередование выходов парней и девушек, демонстрация пар организована совместным действием (общими переходами, повторяющимися связками). При признанном положении мужчины хореография обоих партнеров все же строится на более равных основаниях, чем в кадрилях на юге области. Данное наблюдение вполне соответствует выводам этнографов, фольклористов в части сформированных патриархальным укладом крестьянства принципов общежития, ориентированных на «стабилизацию общины, общинного коллективизма, корпоративных элементов в общественном сознании» [3]. Идея проявления собственной индивидуальности в выравнивающем коллективном начале, сложившаяся в более ранних фольклорных хореографических формах, продолжает развиваться в кадрили. Поэтому выбор формы квадратного построения на территории крестьянской зоны выглядит вполне логичным и соответствующим мировосприятию общности.

Еще одно наблюдение связано с проведенным сопоставительным анализом русской и татарской танцевальных традиций Челябинской области. Обнаруженное отсутствие кадрильной формы в татарской хорео-

графии выглядит неслучайным. Игровое начало, иллюстрируемое в собранных образцах, реализуется в устойчивой характерной сменяемости, чередовании участников, партнеров или пространственного рисунка танца. Условия игры (именно так воспринимают жители собственную хореографию) влекут равное, регламентируемое временем (музыкой) существование участников без акцента на гендерные качества и выделение лидера. Суть такой хореографии вполне логично объяснить сосредоточенностью на равноправном объединении, демонстрации сплоченности всех танцующих. Решение хореографической идеи выражено в ритмичном повторении танцевальных элементов, «петелька за петелькой», что очень удобно осуществить в многофигурных плясках и сложно в исполнении кадрили с ее композиционным построением.

Описанные наблюдения аргументируют возможность обобщения кадрильного материала в *культурно-детерминированном* и *архетипном порядках*, создающих условия для более глубокого анализа.

Мы приходим к мысли, что наличие или отсутствие кадрили и выбор ее формы в фольклорной традиции также иллюстрируют целостность локальной культуры, которая направляет творческое начало этнического коллектива на создание в нашем случае невербальных текстов. Это вполне согласуется с идеей Б. Н. Путилова о взаимозависимости жанровых структур и первичных этнографических обобщений, дающих о себе знать через возникающие, глубоко спрятанные, сложные согласования смыслов (замыслов) [6]. Именно они, с одной стороны, организовывают определенным образом хореографическое пространство, устанавливая набор правил и возможностей, а с другой — предопределяют «множественность и неисчерпанность реализаций», проявляемых в разработке близких вариантов [6, с. 205]. Можно предположить, что распространение и закрепление модной городской кадрили происходило в соответствии с уже принятым семантическим ядром традиции (тогда возникает необходимость его соотнесения с бытующим фольклором), и примеры, объединенные одной идеей, следует рассматривать как разработку вариативного комплекса.

Вместе с тем, всегда ли имплицитный смысл кадрилей раскрывается в последних двух порядках? Г. А. Орлов пишет: «На каждом из этих уровней порядок может проявляться во всех свойствах и измерениях звучания, важных в данной музыкальной культуре» [5]. Иными словами, и в рамках других уровней формируется, развивается хореографическая идея.

Так, например, выпущенный материал пермских кадрилей (безусловно, это внешнее восприятие, основанное на структурном анализе

хореографических элементов, в отсутствие более глубоких знаний о бытовании) соотносим с развитием родового порядка — усложнением собственно танцевальных выразительных средств [4]. Оно проявляется в стремлении разработать максимально сложное положение рук, их перехватов, использовании большого количества поворотов, вращений девушки.

Опираясь на записанный материал фольклорного коллектива г. Первоуральска, обозначим несхожесть кадрилей двух пар Челябинской и Свердловской (соседних) областей. Если в первом случае кадрили, варьируя, в целом композиционно повторяют явно читаемый прототип — французскую кадриль, то во втором танец имеет собственную композицию, собственный набор структурных элементов. Объяснение этому, вероятнее всего, лежит в других уровнях обобщений.

Возможно, уже упоминавшиеся каргопольские кадрили — это пример разработки идеи на формальном уровне, когда пришедшее модное чужое соединялось с устоявшимися, любимыми своими элементами [1]. Подобные примеры неоднократно были отмечены в этнохореографической литературе.

Примеры подобного типа можно продолжить, но уровень обобщений будет тем точнее, чем более подробно и комплексно осуществляется экспедиционная работа. Ее особенность в отношении исследования кадрили заключается в фиксировании материала, существующего на значительной территории, формирующей целый ареал.

Итак, мы предлагаем рассматривать кадриль в контексте традиции более детально, раскрывая ее смысловое содержание в вариативном развитии феноменальных образцов.

Литература

1. Каргопольские кадрили / сост. С. П. Федосеева. — Каргополь : МУК «Каргопольский организационно-методический центр по КДД», 2009. — 148 с.

2. *Климов А. А.* Основы русского народного танца : учеб. пособие / А. А. Климов. — М. : МГИК, 1994. — 320 с.

3. *Миненко Н. А.* Социальные функции календарных обычаев и обрядов в сибирской деревне первой половины XIX в. / Н. А. Миненко // Традиционные обряды и искусство русского и коренных народов Сибири. — Новосибирск : Наука, 1987. — С. 4–22.

4. *Нечаева К. Г.* Пермские кадрили / К. Г. Нечаева, С. Ю. Юкаева. — Пермь, 2009. — 120 с.

5. *Орлов Г. А.* Древо музыки / Г. А. Орлов. — Вашингтон ; СПб. : Совет. композитор, 1992 [Электронный ресурс]. — Электрон. дан. — Режим доступа: anaumov.ru›Lectures/Music/tree_of_music.pdf

6. *Путилов Б. Н.* Фольклор и народная культура; In memoriam / Б. Н. Путилов. — СПб. : Петербургское востоковедение, 2003. — 464 с.

В. А. Цвингер,
педагог дополнительного образования Дома детского творчества «Олимп» Выборгского района Санкт-Петербурга

МИФОЛОГИЧЕСКАЯ ОСНОВА СВАДЕБНЫХ ТАНЦЕВ ОСЕТИН

Если бы предоставить всем народам на свете выбирать самые лучшие из всех обычаи и нравы, то каждый народ, внимательно рассмотрев их, выбрал бы свои собственные.

Геродот

Осетины — один из древнейших народов мира, который поселился в Предкавказье и Приазовье еще в I веке. Осетины являются потомками скифо-сармато-аланской цивилизации.

Несмотря на то что осетины официально числятся христианами и мусульманами, они до сих пор сохраняют дорелигиозные представления своих предков и продолжают верить в Бога Единого, Прародителя Мира. Согласно этим верованиям люди имеют душу, переселяющуюся в загробный мир, в мир духов, которым правит Единый Бог.

Ученые склоняются к мнению, что формирование осетинской мифологии происходило в XIII–XIV веках и в нем принимали участие скифы, аланы, сарматы и местные племена. Также огромное влияние на религиозное мировоззрение осетин оказали татаро-монголы. Главным источником, дошедшим до наших дней, по которому можно судить об осетинской мифологии, является нартский эпос, создававшийся с VIII–VII веков до н. э. до XIII–XIV веков н. э.

В основе мифопоэтического мышления обязательно присутствуют космологические схемы, по которым строится жизнь окружающего нас мира. Одним из феноменов традиционной культуры является осетинское свадебное действие, вобравшее в себя важнейшие ритуалы, наполненные глубоким смысловым значением и большой символической нагрузкой.

Прототипом осетинской свадьбы является сюжет основного индоевропейского мифа о громовержце, а именно о божественном свадебном союзе между небом и землей, между героем и дочерью солнца. Из века в век свадебный обряд был своего рода испытанием души и духа. Иными словами, традиционная свадьба осетин воспроизводит, реализует сценарий, который, согласно мифу, однажды был осуществлен. В нартском эпосе это сюжет о Ахшартаге и Джерассе, ставший мифологической основой свадебного ритуала осетин.

У нартов в саду росла удивительная яблоня, принося всего лишь одно яблоко в день. Цветы ее были небесно-лазурного цвета, а яблоко было золотым. Это яблоко обладало удивительным волшебным свойством — оно излечивало людей от всех болезней. Однажды старик Уархаг заметил, что стали пропадать волшебные яблоки. Кто-то ежедневно воровал чудный плод. Нарты пытались найти вора, но их попытки были тщетны. Когда подошла очередь сторожить яблоко Уархагу, то он призвал к себе своих сынов Ахшара и Ахшартага и наказал им стеречь волшебное яблоко, напомнив о тяжелой каре, что падет на весь их род, если они не уберегут плод.

Братья пришли в сад, устроились под яблоней. После ужина Ахшартаг предложил старшему Ахшару сторожить яблоко по очереди, вызвавшись сторожить первым. Только заснул старший брат, как увидел Ахшартаг яркий свет, исходивший от яблони. На дереве он увидел прекрасную голубку, срывающую чудесное яблоко.

Ахшартаг пустил стрелу в птицу, но только отсек ей половину крыла, тяжело ранив голубку. Раненая птица выронила яблоко и полетела прочь. Позже Ахшартаг узнал, что в облике голубки прилетала дочь морского царя Думбетра красавица Джерасса. Ахшартаг знал об исцеляющем свойстве волшебного яблока. Он разыскал Джерассу и исцелил ее. После этого они сыграли свадьбу.

Сюжет о Джерассе и Ахшартаге — это эпический цикл, который принято называть «Начало нартов». В нем рассказывается о том, как возникает фамилия Ахшартагкат, каста воинов, которые являются главными героями нартовского эпоса. Ахшартаг — это юноша брачного возраста. В эпосе он подает пример, как следует добывать себе жену. В данном контексте жена — это именно добыча на охоте, где на кону стоит собственная жизнь. В качестве посредника выступает стрела.

На главных героев эпоса нартов стремится быть похожим любой осетин, убежденный, что честь и достоинство стоят выше материальных благ и ценятся даже больше самой жизни. Гибель героя в честном бою считалась наидостойнейшим завершением его жизни. Именно такие героические качества, как честь, достоинство, самопожертвование, бескорыстие, чистота в отношениях, пренебрежение к богатству, и отличают героя от простолюдина.

Для мифов нартов характерен дух соревнования, отраженный в девизе «Быть лучшим всегда и во всем». Ахшартаг — единственный, кто справляется с этой задачей. Он, мужчина, должен завоевать женщину как красу мира, как весну, и в свадебном обряде это выражено наиболее интересно и точно. Жених должен добыть эту сакральную женщи-

ну, которая станет прародительницей рода, даст ему жизнь в дальнейшем. Поэтому свадьба — это заслуженное ритуальное действие. Каждый аспект свадьбы продуман до мелочей.

Напомним о традиционном образе осетинки. Ее качества идентичны качествам тех женщин, о которых идет речь в эпосе. В первую очередь это женственность, покорность, скромность, послушание, ум и, конечно же, красота, отраженные в танцевальной и бытовой культуре народа.

Мифопоэтическая свадебная семантика присуща осетинским танцам хонга кафт и зилга кафт. Оба танца являются обязательным компонентом свадебного ритуала осетин. Хонга — это танец-приглашение, так как «хонен» значит приглашать или звать в жены. «Поежал» — на иранском языке это те, кто привозит невесту. На дегурском языке они называются «киз хонта», то есть те, кто приглашает девушку, иными словами, зовут замуж. Это та ритуальная фаза, которая на языке охотников называется скрадыванием дичи.

Хонга — парный танец. Движения в нем плавные, словно плывущие. Исполнители находятся на расстоянии друг от друга и не сближаются. Создается ощущение, что между танцующими в паре людьми стоит непреодолимая стена. И она действительно есть — существующий до сих пор традиционный запрет на более близкое расстояние между мужчиной и женщиной.

Сюжет танца взят из мифа: Ахшартаг выходит охранять яблоню, голубка улетает на дерево и пытается остаться незамеченной. Поэтому в традиционных свадебных женских костюмах появляется декоративный элемент «уларте» — это длинная часть рукава, символизирующая крыло. Растительный орнамент, который часто изображают на уларте, — дерево. Грудные застежки платья — особая часть костюма невесты, также символизирующая дерево. У юношей декоративную роль играют опущенные рукава. В мировой мифологии опущенные рукава символизируют отказ от работы. А для Ахшартага это означает вступление во вновь возникшую касту воинов. Длинные рукава в мужском костюме — это принадлежность к тем, кто не работает и не является обычным человеком.

Огромное значение имеет взгляд. В осетинской традиции девушке не разрешено смотреть прямо в глаза юноше. Она смотрит вниз и в бок. Юноша, наоборот, смотрит прямо и уверенно на свою избранницу. Сами движения разнонаправленные, то есть они пытаются как бы укрыться друг от друга.

Второй, не менее значимый танец в свадебной традиции осетин — зилга кафт, символизирующий преследование по кругу. И снова возвратимся

к мифу… Охотник заметил свою дичь. Одно крыло голубка уже потеряла, а другим закрывается. Поэтому в танце появляется движение, когда девушка прикрывает рукой лицо. Там же присутствует Морхарг, в роли которого обычно выступает распорядитель танцев. Раньше юноша не мог просто пригласить девушку на танец. Для этого появлялся распорядитель танцев. В его роли часто выступал женатый мужчина, который сам хорошо танцевал и разбирался в этикете. Мало того, у него был особый предмет — палка с резьбой, символизирующая царскую власть и подчеркивающая особую торжественность избрания юношей невесты. Кроме этого, данный ритуальный предмет подтверждал согласие высших сил. Во время исполнения зилга кафт доходчивым танцевальным языком воспроизводится сюжет свадебного обряда. Этот танец считается одним из самых древних у осетин.

Симд — это еще один из древнейших танцев Осетии. Его традиционно исполняют не только на свадьбах, но и на других праздниках. Именно его называют танцем богов. Симд в древности исполнялся под песни, но постепенно песни стали исполняться под аккомпанемент традиционных музыкальных инструментов, и сейчас танец часто исполняется только под инструментальное сопровождение.

Симд — это танец, дающий молодому человеку возможность выразить свою симпатию к девушке. Парень, приглашая девушку, в танце фактически признается ей в любви, так как другим способом гордые горцы не могли выражать свои эмоции, свою симпатию. Танцу в древности уделяли большое значение. Владение собственным телом мужчина демонстрировал именно в танце. Это и умение выбить врага из седла, и умение искусно владеть оружием.

Симд — массовый парный танец, по рисунку напоминающий хоровод, в котором может участвовать неограниченное количество пар. Основными фигурами этого танца являются круг и прямая линия. В древности симд танцевали вокруг костра, возможно, поэтому круг стал основной фигурой этого танца. Круг — это символ жизни, вечно перетекающий и не имеющий конца. Мужчины держали женщин под локти и двигались поочередно, сначала влево, потом вправо. Прямая линия является символом вечности. Идеальности построения этих фигур в танце уделяется огромное значение.

На сегодняшний день известно несколько разновидностей симда. Нартон симд, или его еще называют симд нартов, — это наиболее древняя разновидность танца симд. Именно в этом танце мужчины могли показать свои особенные качества. Этот танец могли исполнять только зрелые, очень сильные и ловкие мужчины, так как он имел двухъ-

ярусное построение. В первом ярусе находились наиболее выносливые и сильные мужчины, которые держали второй ярус танцовщиков. Этот танец исполнялся под песню-диалог. В нем могли принимать участие более 200 мужчин. Для того чтобы подчеркнуть свою небывалую силу, на второй ярус поднимали молодого бычка или теленка. Изначально построение было круговым, затем круг размыкался и раскрывался до полукруга, а потом перестраивался в прямую линию. Исполнители нижнего яруса двигались вправо приставными шагами, а исполнители, стоящие на втором ярусе, просто стояли.

Существовал еще один симд — нагуай симд — величественный, исполненный царского достоинства танец. Это массовый парный танец, в котором исполнители двигались по определенной траектории. Когда исполняется этот танец, то создается впечатление, что волны то набегают, то исчезают… Так гости, приглашенные на свадьбу, рассказывали о непрерывности жизни, о вечности ее существования.

Проведенное исследование осетинских свадебных танцев показывает, как мифологический сюжет может быть воплощен этносом в своей традиционной танцевальной культуре.

Литература

1. *Абаев В. И.* Историко-этимологический словарь осетинского языка / В. И. Абаев. — Л. : Изд-во Академии наук СССР, 1989. — Т. IV. — 326 с.

2. *Газданова В. С.* Золотой дождь. Исследования по традиционной культуре осетин / В. С. Газданова. — Владикавказ, 2007. — 250 с.

3. *Газданова В. С.* Традиционная культура осетин / В. С. Газданова. — Владикавказ : Сем, 2006. — 195 с.

4. *Газданова В. С.* Традиционная осетинская свадьба: миф, ритуалы и символы / В. С. Газданова. — Владикавказ : Иристон, 2011. — 155 с.

5. *Гатуев А.* Христианство в Осетии / А. Гатуев. — Владикавказ, 2007. — 50 с.

6. *Гурциева О. М.* Влияние христианства на традиционную осетинскую культуру / О. М. Гурциева // Вестник Института цивилизации. — Владикавказ, 2003. — № 5. — С. 129–140.

7. *Королева Э. Л.* Ранние формы танцев / Э. Л. Королева. — Кишинев : Штиинца, 1977. — 215 с.

8. *Миллер В.* Осетинские этюды / В. Миллер. — М., 1882. — Ч. II. — 717 с.

9. Осетинские обычаи / сост. Г. Агнаев. — Владикавказ, 1999. — 174 с.

10. *Сокаева Д. В.* Легенды и предания осетин: контекст традиции / Д. В. Сокаева. — Владикавказ : ИПО СОИГСИ, 2010. — 283 с.

11. *Тменов В. Х.* Пантеон и религиозные праздники Осетии / В. Х. Тменов, Е. Н. Гонобоблев. — Владикавказ : Издат.-полиграф. предприятие им. В. Гассиева, 2005. — 138 с.

12. *Уарзиати В. С.* Праздничный мир осетин / В. С. Уарзиати. — М., 1995. — 84 с.

13. *Чибиров Л. А.* Традиционная духовная культура осетин / Л. А. Чибиров. — М. : Рос. полит. энцикл., 2008. — 711 с.

В. В. Студитских,
доцент кафедры психологии развития и возрастной психологии Удмуртского государственного университета (Ижевск), кандидат психологических наук

УДМУРТСКИЙ ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТАНЕЦ: СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

В удмуртском фольклорном танце проявляются наиболее выраженные этнические черты личности. Этнопсихологические исследования позволяют выделить следующие специфические особенности удмуртов: с одной стороны, высокая чувствительность и эмоциональность, которые проявляются в отзывчивости на различные события и ситуации; удмурты глубоко переживают все, что происходит в близком кругу общения; с другой стороны, сдержанность в проявлении чувств, переходящая в скромность и замкнутость; деликатность, которую иногда принимают за стеснительность или замкнутость; тактичность и внутренняя культура [1, 2].

В этническом танце психологические качества личности выражены в рисунке, движениях ног, рук и конкретных элементах танца. Наиболее ярко в танцевальных элементах проявляются сдержанность и деликатность. Движения ног, рук и положения корпуса настолько сдержанны, что воспринимаются как «зажатость» танцора. Во время танца руки свободно опущены вдоль туловища и совершают естественные движения, дополняющие движения корпуса и сохраняющие равновесие. Движения ногами чрезвычайно разнообразны: есть подскоки, бег, каблучные «дроби», перекрещивающиеся движения ног, вращения и др. Элементы танца исполняются с очень низкой амплитудой, поэтому выглядят мелкими и невыразительными, но очень энергичными. И метод игры на русской гармони для музыкального сопровождения танца своеобразный — «дробный», то есть очень высокий темп и ритм. Специфическая основа выполнения движений ногами состоит в постоянном сочетании пружинистых движений, исполняемых в вертикальной плоскости, и перекрещивающихся движений — в горизонтальной. Во время обучения студентов на репетициях для достижения специфики исполнения помогает совет: вообразите, что у вас перевязаны колени с помощью ленты и вы танцуете только голенью и стопой. В этом случае достигается нужная низкая амплитуда движений и высокие энергичность и темп.

Этнопсихологические особенности, проявляющиеся в фольклорном танце, вероятно, обусловлены социально-психологическими и экономическими факторами. Для удмуртов характерен семейно-родовой уклад

жизни. Традиционно они жили большой семьей, объединялись всем родом в одной деревне и в деревне по соседству, занимались земледелием, вели натуральное хозяйство. Мир и согласие в большой семье достигаются благодаря сдержанности в проявлении чувств, деликатности, миролюбию и трудолюбию. В воспитании детей пресекается любое проявление агрессивности, грубости, экспрессии и поддерживаются спокойствие и скромность в поведении. Самым тяжким преступлением издавна считалось инициирование вражды [1].

Рисунок танца также разнообразен и компактен. Есть танцы, исполняемые группой по кругу, в паре, в одиночку (сольные), групповые в два ряда и в углах квадрата. Компактность графического узора танца, возможно, объясняется тем, что холодной зимой танцевали в традиционных небольших деревянных домах. В маленьких квадратах наиболее ярко передается специфический этнический характер исполнения отдельных элементов танца.

Выражена деликатность исполнения танцевальных элементов в парах: партнеры держатся за руки, соединяя ладони, или держатся за локти, плечи. Никогда не кладут руки на талию партнера, иногда берут руку партнера в свою ладонь и тогда кладут ее на свою талию.

Возможно, удмуртский фольклорный танец обогатился благодаря заимствованию танцевальной культуры народов, проживающих на территории Удмуртии и в соседних республиках — татар, марийцев, русских. В северных районах танцуют кадриль в удмуртской манере исполнения. В танцах удмуртов, проживающих в южных районах, присутствуют элементы татарских танцев и каблучные движения марийского танца. Вероятно, наличие иноэтнических элементов в удмуртском фольклорном танце может быть связано с такими этнопсихологическими характерными чертами удмуртов, как миролюбие, стремление к эмоциональной и интеллектуальной близости с другими людьми, понимание их образа жизни, уважение их традиций, обычаев и привычек [1, 2].

Литература

1. *Иванова М. Г.* Истоки удмуртского народа / М. Г. Иванова. — Ижевск : Удмуртия, 1994. — 192 с.

2. *Шкляев Г. К.* Очерки этнической психологии удмуртов : моногр. / Г. К. Шкляев. — Ижевск : Удмуртский ин-т истории, языка и литературы УрО РАН, 2003. — 300 с.

С. Л. Чернышова,
доцент кафедры этнокультурологии Института народов Севера Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург), кандидат культурологии

ТАНЦЕВАЛЬНО-ПЛАСТИЧЕСКИЙ ФОЛЬКЛОР КОРЕННЫХ МАЛОЧИСЛЕННЫХ СЕВЕРНЫХ ЭТНОСОВ (Проблемы сохранения и развития)

Современное состояние танцевально-пластического фольклора коренных малочисленных народов Севера, Сибири и Дальнего Востока вызвано некоторыми сложностями, связанными с процессом его стилизации, сценической интерпретации. При попытке воссоздания на сцене традиционного народного (фольклорного) танца многими северными коллективами часто не учитываются следующие принципы:

— специфические характеристики, связанные прежде всего с особенностями его исполнения на сцене;

— соответствие лексики и семантики фольклорного источника. К сожалению, вследствие небрежного отношения к фольклорному материалу появляются постановки, именуемые народными, но рожденные преимущественно фантазией хореографа без должной опоры на первоисточник. Зачастую такая танцевальная лексика не имеет никакой смысловой нагрузки, ее сложно «прочитать», понять и расшифровать;

— жанровые функциональные особенности фольклора, а именно его приуроченность к тому или иному действию. Например, функциональной особенностью многих аутентичных танцев (плясок) является обрядовая функция. Обрядовый танец воспроизводит «акт творения». Он обращен к различным силам окружающего мира и символизирует просьбу или благодарение. Не учитывая эту особенность, некоторые постановщики используют обрядово-ритуальные действия в танцевальной композиции, полагаясь прежде всего на «экзотическую» составляющую фольклорного танца;

— часто не учитывается обусловленность фольклора в традиции, а именно его зависимость от каких-либо обстоятельств, условий и т. д. Например, традиционные танцы тесно связаны с особенностями географических, климатических и ландшафтных зон того или иного региона. Это очень ярко отражается в танцевальной пластике. Большинство танцевальных элементов народов Севера и Арктики, связанных с особенностью ходьбы, обусловлены природно-ландшафтной дифференциацией территории, прежде всего тундрой. В таких танцах ходьба исполнителей отличается поступью, прыжками в положении полуприсяди. Одна-

ко некоторые постановщики игнорируют эту особенность, в результате чего танец превращается в номер, больше похожий на аэробику;

— особенности композиционного построения фольклорного произведения. Например, каждая композиция включает ряд танцевальных комбинаций, которые должны строиться по законам драматургии. В композиции следует различать рисунок и содержание танца. Не учитывая эти особенности, многие постановщики для достижения эффекта зрелищности включают в танец как можно больше танцевальных рисунков, порой не свойственных традиции движений, тем самым перегружая его с точки зрения восприятия и понимания смысла текста танца, утрачивая первоисточник;

— соответствие музыкального сопровождения. Рисунок танца всецело зависит от музыкального материала. Танец отражает характер, образ музыки, ее стиль, находится в тесной связи с темпом, ритмом музыки. Глубинная и неразрывная связь музыки и танца строится на слиянии звуковой и пластической интонаций. К сожалению, некоторые постановщики игнорируют эту особенность и используют в своих постановках музыку, не относящуюся к той или иной этнической культуре;

— фольклорный танец как важный фактор формирования этнокультурной идентичности этноса. В современном сценическом воплощении танцев часто происходит смешение функций, основанных на разнородной лексике, зачастую не принадлежащей к определенной этнической группе, превалирует установка на красочность, зрелищность, увлечение техническими приемами, трюкачество во имя создания современного народного танца с элементами национального.

В результате творческой фантазии постановщиков и исполнителей народный танец обрастает чужеродными элементами, утрачивая собственный неповторимый этнический облик. В конечном счете создается и выдается за народный по сути «псевдонародный» танец. К сожалению, такая практика распространена среди многих танцевальных коллективов северных регионов. Потрясает тот факт, что именно сами носители порой являются авторами и идейными вдохновителями таких «извращенных» танцевальных композиций, тем самым закладывая у молодого поколения северян искаженное представление о бытовании традиционного фольклорного творчества и, что еще весомее, приводя к утрате самоидентичности некоторых представителей северных этносов (особенно среди молодежи).

Р. А. Садыкова,
студентка IV курса факультета искусств СПбГУП

ЖЕНСКАЯ ТАНЦЕВАЛЬНАЯ ЛЕКСИКА РУК У БАШКИР

В башкирском женском танце движения рук являются основным выразительным средством. Танцевальная лексика рук у башкир очень разнообразна по форме и смыслу. В данной работе предпринята попытка классификации движений рук в башкирском женском танце. Источниками для исследования послужили фольклорно-этнографические материалы доктора филологических наук Р. А. Султангареевой, записанные в юго-восточной и северо-западной частях Республики Башкортостан [1].

Танцевальные линии рук, развиваясь на фоне общечеловеческих национальных традиций, вобрали в себя различный характер повседневных действий. Положения рук у башкирок аккуратные и неширокие. Руки плавными, нерезкими движениями переходят из одной позиции в другую. В танцевальном фольклоре башкир они практически всегда имеют закрытое положение, то есть руки находятся перед корпусом, как бы скрывают исполнительницу от окружающих. Таким способом подчеркивается женский образ башкирского народа, где девушка — скромная и целомудренная, практически не поднимает своих глаз. Для создания данного образа движения рук сочетаются в женском танце с малоподвижным корпусом, имеющим легкие небольшие наклоны в разные стороны, и опущенными вниз глазами. При своей скромности башкирская девушка имеет чувство собственного достоинства. В танце это выражено прямым, горделивым положением головы и ее малоподвижностью в сочетании с пластичными, мягкими перемещениями рук. Резкие, размашистые движения отсутствуют.

Все разнообразие башкирских танцевальных лексических единиц, исполняемых руками, можно распределить на основе такого хореографического признака, как наличие или отсутствие перемещения в пространстве. Исходя из этого, в лексике рук выделены две группы:

— танцевальные элементы в статичном положении;

— танцевальные элементы, имеющие динамику в виде перемещения в пространстве.

В зависимости от направления движения вторая группа танцевальных лексических единиц подразделяется на три подгруппы: круговые, вертикальные, горизонтальные.

К статичной танцевальной лексике рук башкир относятся следующие положения:

1) кисти рук тыльной стороной запястья находятся на талии; локти направлены в стороны. В данном положении девушка может добавлять движения плечами поочередно, например правое вверх-вниз, затем так же левое;

2) во время танца с юношей исполнительница прикрывает одной рукой свое лицо, где кисть направлена тыльной стороной к лицу, другая рука тыльной стороной на поясе. В данном положении корпус танцовщицы слегка отклонен в сторону от руки, расположенной на поясе;

3) правая рука на левом боку, левая кисть тоже на левом боку поверх правого запястья. Это положение рук символизирует определенный статус девушки, оно означает «у меня есть возлюбленный» [1, с. 118];

4) руки находятся перед корпусом на уровне диафрагмы. Линии рук округлые, локти обращены в стороны, тыльная сторона запястья направлена к девушке. В такой позиции танцовщица добавляет игру локтей, где отсутствует какой-либо акцент, локти вместе слегка опускаются и поднимаются.

Танцевальная лексика с круговым перемещением рук в пространстве представлена следующими движениями:

1) руки расположены на уровне диафрагмы, локти расставлены в стороны, кисти зажаты в кулаки, и одна кисть находится над другой. Девушка как бы держит палку — болтушку для размешивания кумыса. В таком положении танцовщица совершает круговые движения руками по горизонтали относительно пола, изображая размешивание кумыса;

2) исходное положение — руки на уровне диафрагмы, согнуты в локтях, кисти зажаты в кулаки, оба предплечья расположены горизонтально относительно пола и параллельно друг другу. При этом предплечье одной руки ниже предплечья другой. Во время танца исполнительница совершает предплечьями движения вокруг друг друга, тем самым изображая наматывание нитей;

3) исходное положение — руки перед корпусом на уровне груди, локти слегка согнуты. Одна рука находится в статичном положении, другая совершает круговые движения вокруг нее. Этим танцевальным движением башкирские женщины изображают процесс вышивания.

Очевидно, что рассмотренная танцевальная лексика с круговым перемещением рук в пространстве связана с изображением хозяйственных дел.

Танцевальная лексика с перемещением рук в пространстве по вертикали включает следующие элементы:

1) руки за спиной запускают под полы зиляна, шали, и там пальцы поднимаются, опускаются. Так в танце «Кукушка» девушка изображает хвост птицы [1, с. 118];

2) руки отведены в стороны, ладони развернуты вниз. В таком положении девушка делает взмахи руками вверх-вниз, тем самым изображая крылья птицы.

Вероятно, данные движения связаны с тотемическим культом птиц у башкир.

Рассмотрим танцевальную лексику рук, которая исполняется по горизонтали. Это перевод рук из одной стороны в другую перед собой. Исходное положение: одна рука находится на уровне груди, другая отведена в сторону, локти слегка согнуты и приподняты, не касаются корпуса. В данном положении руки переходят из одной стороны в другую в горизонтальной плоскости. Во время исполнения данного движения могут добавляться щелчки пальцами. Одновременно могут быть добавлены движения кистями в виде вращений внутрь, к себе. Такое круговое движение кистей завершается щелчком пальцев.

В башкирском женском танце встречаются движения рук, которые могут исполняться как в вертикальной направленности, так и в горизонтальной. Наиболее показательно движение «засучивание рукавов». Исходное положение этого движения в вертикальном варианте: руки перед собой, локти опущены вниз, ладони повернуты к себе. Во время исполнения одна рука находится в статичном положении, другая рука, доходя до середины предплечья, изображает процесс засучивания. Затем движение исполняется с другой руки. В горизонтальном варианте данного движения исходное положение следующее: руки находятся перед собой, локти направлены в стороны, ладони отвернуты от исполнителя. Во время танца одна рука запястьем проводит до предплечья другой руки, которая находится в статичном положении. Затем рука возвращается обратно. Далее движение повторяется с другой руки. Использование данной лексической единицы в башкирском танце необходимо для изображения девушками бытовых движений.

Многие из рассмотренных движений в танце могут сочетаться с движениями рук, создающими ритмичные звуки. Это удары по предметам ладонью, хлопки в ладоши, дроби пальцами, щелчки, а также удары в специальных «напальчниках» — наперстках, которыми девушки украшают свои пальцы и совершают различные выстукивающие вариации по металлическим предметам, например по подносу или ведру. Щелчки могут совершаться при различных позициях рук, как с движениями кистей, так и при неподвижном положении.

Выявленные в ходе данной классификации группы могут быть использованы для сравнительного изучения танцевальной лексики рук в разных районах Башкортостана. Подобного рода исследования позво-

лят более детально на основе чисто хореографического признака выявить танцевальные диалекты в башкирском фольклоре.

Литература

1. *Султангареева Р. А.* Танцевальный фольклор башкир / Р. А. Султангареева. — Уфа : Гилем ; Башк. энцикл., 2013. — 128 с.

Р. А. Султангареева,
главный научный сотрудник Института истории, языка и литературы Уфимского научного центра РАН, доктор филологических наук, заслуженный работник культуры Башкирской АССР

БАШКИРСКИЙ ФОЛЬКЛОРНЫЙ ТАНЕЦ — ФЕНОМЕН КУЛЬТУРЫ И ИСТОРИИ

Фольклорный танец представляет единство различных элементов — мелодии + движения + слова — как издревле характерный показатель башкирских народных танцев. Традициям народных танцев еще присущи импровизации, преемственность. Нами обнаружены ранее не выявленные редкие образцы сказовых танцев, таких как «Йүкә» («Липа»), «Күк бүре» («Синий волк»), «Бүҙәнә» («Перепелка»), «Осроҡ» («Веретено»). В танцах наличествуют определенная сюжетность, функциональная лексика. Мастера сказового танца придерживаются традиционных исполнительских правил: поют и танцуют одновременно.

Зафиксированы и описаны неизвестные варианты танцев, имеющих отношение к культовому почитанию журавля: так, во время свадебных торжеств исполнялся «Торна кереү» («Вход журавля»). В обряде используется образ журавля как родового покровителя, который «прогоняет», «клюет» гостей, по логике древних, нарушивших неприкосновенность пространства своим присутствием. Культово-магическую символику сохранили записанные нами танцы белых журавлей, как выяснилось при опросе, в верованиях народа олицетворяющих духов предков.

Культ журавля — особо значимый феномен в башкирской мировоззренческой сфере. Поклонение птице, обозначенное в башкирской среде еще в 922 году Ахмедом ибн Фадланом, связано с тем, что журавли считались господами, так как «обратили в бегство врагов» башкир [4, с. 26–27]. Необычайная устойчивость культа птицы во времени обусловлена, на наш взгляд, мифологическими знаниями, связанными с отождествлением журавля с могучим покровителем-божеством. Документально подтверждается тот факт, что еще в 1844 году «указные муллы,

чиновники и другие лица не веруют в единого Бога и не знают своего пророка, а делают поклонение журавлю» [11, с. 29]. Комплексы действ и архаичная атрибутика, применяемая в журавлином танце (чучело-маска головы птицы), обнаружены Ф. А. Надршиной, исследовавшей мировоззренческие корни и специфику отражения могучего культа в несказочной прозе [6, с. 242].

В современных трансформациях журавлиных танцев характерно-выразительными признаками остаются подражательная лексика, функциональность телодвижений, обусловленные спецификой эпизодов (в свадебных «журавль» гонит, клюет, в игровых — «водит», возглавляет хоровод и т. д.).

Примечательно, что в фольклорной памяти еще устойчивы суеверия, приметы, связанные с журавлем. Например, *нельзя без обета танцевать о журавле, нельзя долго смотреть на танец журавлей — помутится разум, нельзя считать журавлей — жизнь укоротится*. Эти воззрения опосредованно отражаются на структурных, исполнительских особенностях танцев. Нам удалось реконструировать наиболее полный комплекс «журавлиных танцев» в единстве верований, запретов, исполнительских особенностей, которые указываются в комментариях. Магия голоса, звука — важная составляющая в архаичных верованиях, обрядах, связанная с идентификацией звука и предмета, человека, зверя [8, с. 26]. В связи с этим почитание «сынрау торна» (звенящего журавля), на наш взгляд, восходит к осознанию необычно сильного и зовущего голоса птицы как боевого клича. «Сын» передает дух железа, а значит, оружия. Семантика мелодии как боевого клича, призванного вдохновлять народ к справедливой войне, прочитывается также и в предании о том, как сэсэн Байык Айдар перед многолюдным майданом, собравшимся в связи с воззванием царя к башкирам участвовать в войне 1812 года, заиграл на курае мелодию «Сынрау торна» («Звенящий журавль») [2, с. 265]. В народе до сих пор бытуют строгие запреты всуе, без причины играть на курае мелодию «Сынрау торна», а также резко осуждаются те, кто это делает, потому что считается, что они «зовут беду или войну». Существует правило: необходимо сказать обет (ният), прежде чем играть или петь «Сынрау торна». Все эти строгие ограничения и предписания, связанные с журавлем, восходят к правилам жизневедения башкир. Мы полагаем, что журавли, обладающие особым звенящим голосом (по народным знаниям, не все журавли звенят), считались покровителями боевого духа и справедливой борьбы во имя защиты народа и земли, а мелодия имела функции родового клича-воззвания.

Большой пласт танцев с птичьей символикой связан с культовым поклонением кукушке. В архаичном прошлом многолюдные празднества и обряды были связаны с отведением беды, которую якобы предвещала эта птица. Период обновления природы маркируется праздником «Кукушкин чай», традиционно проводимым ранней весной и включавшим в архаичном прошлом жертвоприношения, различные хороводные игрища, песни, танцы-величания кукушки. Выявленный новый пласт кукушкиных танцев [7, с. 176–177] — свидетельствует о консервативной природе культовых стереотипов, мифических представлений, предваривших творческие основы фольклорных танцев. По пластическим решениям кукушкины танцы обнаруживают ареальные сходства, функциональную общность.

В танцевальной практике современности еще живы импровизации кукушкиных танцев, а также по именам помнят мастеров-исполнителей, их движения, особенности телодвижений. Культовый, сакральный смысл танцев ныне утерян. В настоящее время импровизации образа кукушки заключаются в основном в подражании повадкам, голосу или характеру ве́щей птицы. Например, в танцах «Кәкүк бейеүе» («Кукушкин танец»), записанных нами в Абзелиловском, Зилаирском, Салаватском и других районах Республики Башкортостан, традиционно устойчивыми лексическими средствами являются «игры крыльями», периодически повторяющиеся в танце подражания кликания кукушки — «Ку-ку! Ку-ку!», показы телодвижениями «несения яйца» в чужие гнезда и т. д. Мы отмечаем, что в фольклорной памяти и творческих импровизациях народа особая сохранность проявляется в образах, в истоках которых явно прослеживаются культовые, мифологические, тотемистические воззрения.

Танец — одна из форм проживания и бытования мифа. В силу того, что миф обладает одним из генотипически устойчивых принципов самоопределения индивида, в каждом новом витке времени он проявляет себя в новой, особой трансформации. При изучении народных танцев необходимы постижение и расшифровка символического значения телодвижений, направленности, сюжетики и тому подобного, так как в жанрах народного творчества не бывает случайностей и отсутствия причинно-следственных связей. Башкирский танец в этом плане является одним из древнейших наследий этнической культуры тюрков, на языке которых запечатлены и еще обнаруживаются артефакты, относящиеся к первобытным, языческим реалиям. Несмотря на угасание традиций фольклорного танца, сюжетная наполненность, тематическая, словесно-поэтическая насыщенность, мировоззренческая привязка башкирского

танца, как показывают исследования [8, с. 37], обнаруживают весьма интересный феномен. Природа фольклорного танца башкир оказалась настолько консервативна к изменениям, а лексика сильно привержена к мифам, природопоклонству, что представляет замечательный образец для фольклорно-этнографических, антропологических, этнокультурных и других прочтений.

Культура является традиционной, когда она располагает четкими канонами, определенными художественными стереотипами и нормами импровизации. В контексте сказанного нами записаны сведения, касающиеся духовных, содержательных основ танцев, зафиксированы правила и нормы их создания. В фольклорной памяти живы строгие предписания, связываемые с истинно народными образцами танца, и по этому поводу бытуют различные запреты: «в танце нельзя мужчинам поднимать ноги выше пояса (бил) — это означает пинать Бога Тенгри», «нельзя смотреть на зрителей во время танца — дурной глаз войдет», «нельзя женщинам сильно махать руками возле груди — это бесстыдство» и т. д. Верования, связанные с танцами, составляют интересный пласт духовности и памяти о сакральности танцев. Например по одному из верований: *нельзя смотреть долго на танцующих журавлей — может рассудок помутиться*; по другому представлению — *перед тем как повторить танец звенящих журавлей, обязательно нужно посвятить это действо добру*. Такие правила проецируют сохраняющиеся в народной памяти не только традиции сакрализации культовых птиц, но и само действо танца как символа воздействия на мир, природу и людей.

Таким образом, многоаспектная запись материалов по этнической хореографии, как и всякого фольклорного жанра, имеющего синтетический, комплексный характер, позволяет обнаружить артефакты далекой древности, найти необходимые свидетельства для составления целостной картины одного из самобытных проявлений башкирской традиционной культуры.

Отсутствие систематических исследований по хореографическому фольклору приводит к тому, что содержательная основа, семантический код, функции, особенности пластики, жестового языка фольклорного танца все еще остаются неизученными. Народный (фольклорный) танец с точки зрения хореографической фольклористики не раскрыт. Этот принцип изучения предполагает учет региональных, временных, пространственных компонентов, а также охват в единое исследовательское поле мировоззренческой основы, символики одежды, поэтики языка и норм пластики, освещение исполнительских традиций, импровизаций, единства идеи и телодвижений, сюжетности и изобразительности

и т. д. Надо признать, что хореографическая фольклористика — ныне одно из самых неразвитых научных направлений в Республике Башкортостан. Впрочем, фольклорный танец по вышеперечисленным показателям мало у какого народа изучен. На Конгрессе фольклористов в 2010 году в Москве автором были озвучены данные принципы и новые подходы к изучению фольклорного танца, а также состоялась презентация книги «Башкорт халык бейеуе» (2009). Предпринятый нами подход был одобрен как наиболее объективный и актуальный.

Во время сбора материала нами использовался принцип детального, долговременного опроса-беседы, позволяющий выявить функции, осветить вопросы региональной лексики, терминологии, мелосных компонентов, особенностей костюмов и т. д. Так создавались портретные (социальные, творческие) характеристики исполнителей. В результате выявились следующие особенности состояния башкирского танцевального фольклора:

1) сохраняемость в фольклорном исполнительстве обрядовых, игровых, трудовых танцев, действ в лечебно-заговорном репертуаре;

2) стилевое, лексическое разноообразие танцев, связанное с четырьмя основными этнокультурными комплексами, различиями между этническими группами башкир (юго-восточные, северо-западные, южные, северные башкиры);

3) устойчивый характер повествовательного, сюжетно-сказового танца и подражательной лексики в репертуаре юго-восточных, восточных башкир;

4) формирование новой стилевой пластики танцев на основе межэтнических процессов. «Наза», «Марш», «Сербиянка», «Алтылы» — («Шестерка»), «Һигезле» («Восьмерка»), «Кыруг» («Круговой танец») и т. д. Эти танцы, представляющие собой оригинальные народные обработки русского хореографического фольклора, вобрали башкирские мотивы и стали популярны в молодежных играх;

5) консерватизм, относительная сохранность собственно региональной диалектной пластики: у степных башкир доминируют скольжение, плавный переменный ход; в лексике горных башкир выделяются прыжки, дроби, подражания орлам; у лесных превалирует «охотничья» лексика (грациозное подражание зверям, резкие прыжки, величавые кружения, «трепет» листьев и т. д.);

6) угасание истинно народной традиционной манеры исполнения танцев, превращение фольклорного танца в экспонируемый вид искусства;

7) привнесение чужеродных элементов, не соответствующих природе и жанру башкирского народного танца (ввиду постановок хореографов);

8) сохранение в этногенетической памяти народа знаний по созданию танцев, движений, также нормативов и правил, функций традиционных народных танцев;

9) возрождение праздников, майданов исполнителей народных танцев и утверждение стилизации как основного метода создания современных народных танцев; третичный фольклоризм в профессиональной хореографии (балетной, танцевальной).

Обрядовые танцы зачастую обнаруживают широкие ареалы в своей типологичности, схожие функции и особенности импровизации. «Танец жениха», например, нами был записан во многих районах и ранее (Салаватский, Белокатайский р-ны, 1982), а ныне — в Белорецком, Хайбуллинском районах. Функционально однотипны танцы снохи, а также невесты, имеющие символику инициационных испытаний. Они присущи свадебному танцевальному творчеству различных регионов.

Танец в узком понимании предполагает постановочное творчество одного мастера в целях создания акционально выразительного представления. Зачастую эти танцы репертуарные, имеют определенные цели воздействия не столько на силы природы, сколько на зрителей. «Это танец зрелищный, хореографический, обычно сочиняемый специалистом», — определяется его особенность [10, с. 292].

Фольклорный танец — творчество народного мастера, в целостности и полноте передающее картину мира в стиле народных традиций и импровизаций.

В целях обеспечения достоверности материалов мы фиксируем адрес бытования танцев, а также и то, от кого, кем и когда они были записаны. Все это представляет необходимый научный метод в хореографической фольклористике и исключает надуманность или подачу творчески обработанного материала. Отмечаем, что некоторые танцы — «Дробушки табынцев», «Косилка-молотилка» — обнаруживают черты поставленного танца. Созданные по определенным стереотипам, эти танцы за долгое бытование во времени приобрели характер народных. Фольклорный танец рождается в естественном процессе общения в целях самовыражения исполнителя, отражает локальные традиции и манеры. В этом творчестве соблюдаются синтез традиции и импровизации, личностные мастерские откровения, передаваемые путем символических телодвижений, свободных от вмешательства или постановки кого-либо. В фольклорном жанре жест, пластика телодвижений самодостаточны и самоценны. Это творчество развивается в фольклорной среде порой спонтанно, стихийно и по вдохновению исполнителя. Когда «за фольклор выдаются художественные измышления отдельных авторов, якобы раз-

вивающих традицию» [3, с. 7] (к сожалению, в хореографической культуре такое становится все более популярным), фольклорный танец любого народа находится под угрозой исчезновения.

Хореографам ныне необходимы знания по жанровой природе, функциям и семантике жестов, региональным и другим особенностям фольклорного танца. Определенная постановочная традиция имеется в обрядовых танцах, изначально выполнявших сакральные функции и потому каноничных, смоделированных для конкретных задач. Однако эта «постановка» произведена в течение веков в процессе отбора эффективных средств, положительного опыта творцов. Достижение цели в обрядовом танце непосредственно связано с соблюдением канонов и правил ритуального танца. Таковы, например, кукушкины танцы, предназначенные для отведения бед, болезней от родового коллектива, свадебные, имеющие плодородные, охранительные и другие цели.

Интерес к народному танцу и его потенциалу, осознание его роли в духовно-нравственном оздоровлении общества способствуют развитию фестивальной, конкурсной практики по жанру. Проводимые в республике в последнее время телевизионные конкурсы народного танца «Байык», а также выступления мастеров-исполнителей народного танца на районных, региональных празднествах позиционируют самодеятельное и профессиональное творчество, предусматривая развитие народного хореографического искусства в целом. Они играют очень важную роль в позиционировании самодеятельного искусства, способствуя раскрытию и развитию новых дарований, открывая новые перспективы танцевального творчества. Конкурсно-фестивальная практика стала важной школой для воспроизводства ментальных, психофизиологических сил этноса на новом витке истории.

Однако конкурсы «Байык» стали в основном показом самодеятельного, поставленного по мотивам народных знаний, а значит, нефольклорного танца. На суд зрителей представляются танцы, сочиненные или поставленные хореографами. При всей прогрессивности конкурсов проблемы сохранения и передачи народного исполнительского искусства новому поколению, соблюдения и сбережения семантичности действ, этномодели и исконной духовной сути башкирского танца как таковые остаются в стороне. Конкурсанты исполняют стилизованные переложения народных танцев, мелодий или хореографизацию народных произведений путем использования современных пластических решений. В этих творениях редко просматриваются региональные и этнические знаки, целостность и монолитность, функциональность, лексика, допустимая к той или иной сюжетной линии; также не соблюдаются

замысел, семантика жестов. Зачастую это свободные тематические импровизации, плясовые действа, соединенные в одну зрелищную танцевальную картину.

Вопросы сохранности, консервации и изучения традиционной народной хореографии органично связаны с будущим профессиональным искусством танца, различными формами танцевального искусства и балета. Потому каталогизация, систематизация, создание видеотек фольклорных танцев — актуальная задача науки. Без учета и овладения знаниями о духовном содержании танца, коренными методами создания танца, без соблюдения норм техники и стилей народной пластики невозможно сохранение, возрождение этнического облика танца в современности. Время ставит острые проблемы по сохранению аутентичности народного танца в целом.

В современном сценическом воплощении танцев отмечаются смешение функций этнически разных танцев, соединение разнородной лексики, превалируют установка на эффектность, зрелищность, увлечение техническими приемами, трюкачество. В результате за башкирский народный танец выдается танец-эксперимент с чужеродными элементами, вымыслами, в процессе творческой фантазии постановщиков и исполнителей наполненный набором различных движений без соблюдения смыслов и допустимости жестов.

Известно, что танец как глубоко значимое действо имел большую ценность в духовной жизни народа. Национальное своеобразие, идейно-функциональный смысл, образность, стиль и содержательность танца наравне с родовыми ценностями охранялись, оберегались как достояния духовности и модели, аккумулировавшие жизненную, эмоционально-чувственную силу народа. Башкирские йыйыны в этом плане были кузницей развития, сохранения народного искусства и местом выявления лучших сэсэнов и певцов, танцоров. Так, устраивая состязания по танцам, следовали строгим нормам и правилам, издревле принятым в народе. Прошедший на третий тур испытаний танцор должен был вначале показать 10 танцевальных колен (бейеу быуыны), подражая людям, различным зверям, затем выполнять задания судей, моментально повторяя показанные ими движения, затем вновь подражать тотемным зверям, а также изображать женщин, мужчин, стариков, детей — и только соединив все движения и без остановки исполнив их, исполнитель мог претендовать на звание «оҫта бейеүсе» (мастер танца) [1, с. 223]. Таковыми жесткими нормами охранялись народность, духовность, монолитность танца и развивалась на этих принципах народная школа искусств: танца, пения, игры на курае и т. д.

Многопрофильный опрос, примененный в работе с информантами, допускает обнаружение артефактов, способствующих более полному воссозданию этнического облика, духовного мира народа, также сведений о его творческих, социально-общественных, мировоззренческих особенностях (запреты на исполнение танцев, знание мифов, обрядовые каноны и т. д.).

Ныне среда танцевального творчества имеет тенденции возникновения при проведении обрядовых торжеств, празднеств или массовых гуляний. Эти пространства и социумы становятся благоприятными для импровизаций, сольных выступлений. Здесь появляется также возможность исполнять издревле принятые функциональные танцы. Например, танцы свадебных чинов — снох, сватов «Йыуаса» («Свадебное угощение»), «Пастух» (танец для изгнания сватов), танцы вороненка во время праздника «Воронья каша» (Ҡарға буткаһы), называемые «ҡарғабейеү» или «ҡарғылдап бейеү» (танцевать, каркая как ворон). Сюжетные, сказовые танцы исполняются зачастую лишь мастерами.

На нынешнем этапе остро стоят вопросы изучения этнохореологии: профессиональный сбор и реконструкция; создание кинетограмм народных танцев, которые требуют современного технического оснащения; создание фонда видеотеки танцевального фольклора, издание сборников по танцам. К настоящему времени стали актуальны формирование научно-теоретической базы и проведение системных научно-исследовательских работ по этнохореографии.

Феномен акционального фольклора — народного танца — позволяет изучить и раскрыть многие вопросы, касающиеся древних знаний по башкирской мифологии, эпосу, языку, легендам, а также по прикладному, орнаментальному искусству и т. д. В связи с этим палеохореография (в русле которой мы работаем) как новое научное направление призвана осветить вопросы архаического синкретизма, национальной философии, а также древнейших культурных артефактов, лексики, пластики жестового языка, эмоционального мира творца, запечатленных в фольклорном танце.

Отмечаем, что в наших трудах апробируется антропологический принцип представления фольклорного жанра (по возможности подробное соматическое описание информанта, его одежды и настроения на момент фиксации танца, особенности пластики исполнения) [8, с. 129].

В современной этнохореологии отмечаются чрезвычайная важность и актуальность создания универсальных компьютерных фондов, а также предлагаются принципы активизации собирательских работ. Рекомендуются скрытые центры изучения танца в Москве [10, с. 26], создание

сетевых ресурсов в народно-художественной культуре (НХК), в которой выделяются также интенсивное распространение информационных и телекоммуникационных технологий, электронные фонды издательской деятельности и т. д. [5, с. 100].

Учет региональных, локальных знаков, норм культуры поведения, костюмов и специфики современных трансформаций, создание краткой портретной и социальной характеристики исполнителей — все эти компоненты систематизированы, имеют место в нашем исследовании и применены в составлении описаний танцев. Не только сбор, изучение, каталогизация, но и внедрение народного танца в художественную практику сыграет подвижническую роль в духовной жизни народа. Народный танец представляет собой свод мифологических свидетельств, историко-этнографических знаний, а также является реальной моделью воспроизводства духовных, психоэмоциональных, морально-нравственных сил этноса.

Литература

1. *Сөләймәнов Ә. М.* Башҡорт халыҡ ижады. Йола фольклоры // төҙ., башһүҙ, аңлатмалар / Ә. М. Сөләймәнов, Р. Ә. Солтангәрәева. — Өфө, 1995. — 223 б.

2. *Буранголов М. А.* Сәсән аманаты // төҙ., башһүҙ авторы / М. А. Буранғолов, Б. С. Байымов. — Өфө, 1995.

3. *Каргин А. С.* Вместо введения к вопросу о стратегии приоритетов в фольклористике / А. С. Каргин // От конгресса к конгрессу. Навстречу Второму Всероссийскому конгрессу фольклористов : сб. материалов. — М. : Гос. республ. центр русского фольклора, 2010. — С. 5–16.

4. *Ковалевский А. П.* Книга Ахмеда ибн Фадлана о его путешествии на Волгу в 921–922 гг. / А. П. Ковалевский. — Харьков : Изд-во Харьк. гос. ун-та им. А. М. Горького, 1956. — 345 с.

5. *Кузьмина Т. В.* Ритуальные библиотеки как база формирования информационных ресурсов народной художественной культуры XXI века / Т. В. Кузьмина // Folk-art-net: новые горизонты творчества. От традиций к виртуальности. — М. : Гос. республ. центр русского фольклора, 2007. — С. 99–104.

6. *Нәҙершина Ф. А.* Халыҡ хәтере / Ф. А. Нәҙершина. — Өфө, 2006.

7. *Нәҙершина Ф. А.* Халыҡ күңеленә сәйәхәт / Ф. А. Нәҙершина. — Өфө, 2010. — Б. 176–177.

8. *Султангареева Р. А.* Танцевальный фольклор башкир / Р. А. Султангареева. — Уфа : Гилем, 2013. — 128 с.

9. *Шейкин Ю. И.* Музыкальная культура народов Северной Азии / Ю. И. Шейкин. — Якутск, 1996. — 122 с.

10. *Шилин А. И.* Создание универсальных компьютерных (цифровых) фондов — актуальная задача этнохореологии / А. И. Шилин // От конгресса к конгрессу. Навстречу Второму Всероссийскому конгрессу фольклористов : сб. материалов. — М. : Гос. республ. центр русского фольклора, 2011. — Т. 2. — С. 292–298.

11. *Юнусова А. Б.* Ислам в Башкортостане / А. Б. Юнусова. — Уфа, 1999. — 88 с.

Л. Я. Николаева,
доцент кафедры хореографии Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского

ТАНЦЕВАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОГО НАСЕЛЕНИЯ ЗАПАДНОЙ СИБИРИ В КОНТЕКСТЕ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ (На примере Омской области)

Для многонациональных регионов России, имеющих многовековой опыт сосуществования разных этносов на одной территории, проблемы межэтнических и межкультурных взаимодействий всегда являлись значимыми. Не стала исключением и Сибирь, этническая пестрота которой явилась залогом успешного развития межэтнического взаимодействия и взаимопроникновения культурных традиций различных этносов. Как правильно заметил Н. А. Томилов, «особенностью полиэтнической культуры Сибири является то, что здесь происходило взаимодействие и интеграция культур не только аборигенных народов, но и переселившихся на эту территорию национальных групп этносов европейской части России, Белоруссии, Украины…» [1, с. какая-то одна страница]. Межэтническое взаимодействие происходило и происходит «по разным поводам, в различных сферах и в многообразных формах, видах и способах» [2, с. 18], а соответственно и в традиционном фольклоре. В связи с этим представляется актуальным исследование танцевальных традиций различных групп восточнославянского населения Западной Сибири, которые являются, с одной стороны, сферой осуществления межкультурных контактов, взаимодействий и взаимовлияний, а с другой — областью сохранения этнокультурной самобытности.

Как правильно заметили исследователи Ф. Ф. Болонев и М. Н. Мельников, в Сибири рассматривать в отрыве друг от друга русский, белорусский и украинский фольклор представляется проблематичным, искусственным, искажающим реальную характеристику специфики этого региона [3, с. 15]. Следует отметить, что процесс взаимодействия и активного культурообмена между восточнославянскими народами Западной Сибири был обусловлен не только единством территории и времени бытования, хозяйственными связями, но и генетической близостью культурных традиций.

Проведенное исследование показало своеобразие и определенную степень единообразия танцевальных традиций восточнославянских народов, проживающих в Омской области. Так, в репертуаре всех трех народов бытовали хороводы, традиционные старинные танцы и пляски,

польки, кадрили, городские бытовые танцы. Заметим, что кадриль получила наибольшее распространение в танцевальных традициях русских и белорусов. Тем не менее, несмотря на внешнюю схожесть, в каждой танцевальной культуре выделяется ряд специфических особенностей, которые свидетельствуют о ее этнонациональном своеобразии.

Наряду с процессом взаимодействия в танцевальной культуре восточнославянских народов Западной Сибири на протяжении нескольких столетий основной вектор был направлен на сохранение общеэтнических традиций. В новых природных условиях, в инонациональном окружении переселенцы из Белоруссии и Украины стремились сохранить свои национальные танцы, «привезенные» с исторической родины. Однако длительные этнокультурные контакты русских, белорусов и украинцев привели к образованию смешанного репертуара. Отсюда в танцевальной практике восточнославянских групп населения Омской области наряду с русскими («Подгорная», «Барыня», «Чижик») бытуют белорусские («Лявониха», «Крутуха» или «Крутенька») и украинские народные танцы («Гопак», «Казачок», «Крутняк»).

Подводя итог вышесказанному, во взаимодействии танцевальных культур восточнославянских народов Западной Сибири стоит отметить две основные тенденции. Во-первых, стремление сохранить национальные особенности своей танцевальной культуры; а во-вторых, взаимовлияние культур, способствующее интеграционным процессам, их взаимному обогащению. Формы и пути взаимодействия сложны и многообразны, но из этого многообразия можно выделить следующие моменты: проникновение инонационального материала в танцевальный репертуар посредством бытования танцев других народов в их первоначальном виде (без изменений); трансформацию некоторых народных танцев на новой национальной почве, проявляющуюся в изменении структурных элементов композиции танца.

Литература

1. *Томилов Н. А.* Североазиатская культурная провинция и ее место в ареалах российской и мировой цивилизаций / Н. А. Томилов // Россия и Восток: история и культура : материалы IV Междунар. конф. «Россия и Восток: проблемы взаимодействия». — Омск, 1997. — С. 158–166.

2. *Шелегина О. Н.* Адаптация русского населения в условиях освоения территории Сибири. Социокультурные аспекты. XVIII — начало XX в. : учеб. пособие / О. Н. Шелегина. — М., 2001. — Вып. 2.

3. Хороводные и игровые песни Сибири / сост. Ф. Ф. Болонев, М. Н. Мельников. — Новосибирск : Наука, 1985.

Н. Н. Везнер,
руководитель образовательно-информационного центра Международного союза немецкой культуры (Москва), кандидат исторических наук

СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ ТАНЦЕВАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРА РОССИЙСКИХ НЕМЦЕВ

Танцевальный фольклор российских немцев на современном этапе представляет собой синтез старинной немецкой хореографии, сохранившейся в памяти народа, заимствованных танцевальных форм у народов, проживающих на одной территории с российскими немцами, и измененных с учетом национальных особенностей этнической группы, а также сценических обработок фольклорного танца на основе привезенных танцев из Германии в конце XX — начале XXI века.

Современный этап развития немецкой народной хореографии в России начинает складываться с 1990-х годов, когда происходит массовый выезд российских немцев в Германию. Выезжают не только семьями, но и целыми селами. Это способствовало тому, что народный немецкий танец практически перестал исполняться в быту, так как большинство немцев, проживающих сегодня на территории России, полностью ассимилированы, и лишь небольшой процент немецкого населения продолжает сохранять национальную культуру. На первый взгляд может показаться, что национальная культура в силу этих обстоятельств находится в состоянии разрушения. Но это не так. В Омской области и Алтайском крае образовываются немецкие национальные районы, в состав которых входят села, где компактно проживает немецкое население. Работа общественных организаций и администраций районов направлена на возрождение и сохранение народной культуры. На территории районов проводятся национальные праздники, концерты, где исполняются народные песни и танцы, основанные на традициях российских немцев. В этот же период начинает свою деятельность и продолжает ее до настоящего времени Ассоциация общественных объединений «Международный союз немецкой культуры», которая объединяет центры немецкой культуры, действующие во многих регионах России. На ее базе этнохореографы из России и Германии проводят различные мастер-классы по фольклорному танцу.

Народная хореография российских немцев на современном этапе позволяет говорить о существовании разных форм: сценической и бытовой. В бытовом варианте она продолжает существовать в отдельных селах Омской области и Алтайского края. Часто фольклорную форму

народной хореографии можно наблюдать на сцене. Исторически так сложилось, что российские немцы жили замкнуто в отдельных поселениях. Это обстоятельство позволило им достаточно долго сохранять танцевальную и музыкальную культуру в том виде, в котором она была привезена первыми переселенцами в Россию. Характерным примером на сегодняшний день является обрядовый женский хоровод при снятии венка с невесты. Его исполняют в конце первого свадебного дня [1, л. 2, 6].

Сохранились также и необрядовые формы танцевального фольклора. Сегодня еще живы те, кто помнит, как в молодости разучивали танцы за околицей или же в отдельных избах зимними вечерами. Так, в с. Литковка Омской области передавались немецкие кадрили, польки и вальсы, которые вплоть до 1990-х годов исполнялись на праздниках старшим поколением, а после стали исполняться местным танцевальным коллективом на сцене дома культуры. Характерной особенностью исполнения народных танцев этого села и сегодня остаются танцы в носках (без обуви) [2, л. 1, 2]. Нужно отметить тот факт, что таких примеров в настоящее время осталось совсем мало. Все чаще танцевальный фольклор не передается из поколения в поколение, а разучивается хореографами и представляется в сценических обработках.

Литература

1. Архив Музея археологии и этнографии Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского (МАЭ ОмГУ). Фонд I — этнография. Д. 205-2. Материалы этнографических экспедиций 2007 г. Щербакульский, Любинский и Горьковский районы Омской области.

2. Архив Музея археологии и этнографии Омского государственного университета им. Ф. М. Достоевского (МАЭ ОмГУ). Фонд I — этнография. Д. 206-1. Материалы этнографических экспедиций 2008 г. Азовский немецкий национальный, Тарский районы Омской области.

ИМЕННОЙ УКАЗАТЕЛЬ

Амелина М. Н. 43
Афанасьева А. Б. 31
Бадмаева Т. Б. 12
Беглова Е. Е. 59
Беляева-Сачук В. А. 33
Буксикова О. Б. 43
Везнер Н. Н. 97
Гродникова С. А. 39
Гутковская С. В. 46
Дедык Я. И. 59
Запесоцкий А. С. 8
Катышева Д. Н. 25
Коновальчик И. В. 36
Мартынова Н. Э. 67
Матвеев В. В. 10
Мусина Н. Д. 15
Николаева Л. Я. 95
Новик Л. Л. 50
Пархомова Е. А. 61
Печурина О. А. 34
Прохоренко О. А. 65
Садыкова Р. А. 82
Стадник Ю. А. 62
Студитских В. В. 78
Султангареева Р. А. 85
Тарасова С. В. 41
Умеров Д. И. 48
Федотовская А. М. 54
Федотовская О. А. 52
Цвингер В. А. 73
Чернышова С. Л. 59, 80
Чурко Ю. М. 24
Шастина Т. В. 21
Шикер Н. М. 38

Научное издание

ТАНЕЦ В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР И ТРАДИЦИЙ

Материалы VI Межвузовской научно-практической конференции
26 февраля 2016 г.

Ответственный редактор *И. В. Петрова*
Редактор *Я. Ф. Афанасьева*
Дизайнер *Д. Л. Аксенов*
Технический редактор *Л. В. Климкович*
Корректоры: *О. В. Афанасьева, Т. А. Кошелева*

ISBN 978-5-7621-0857-7

Подписано в печать с оригинал-макета 30.12.15
Формат 60×90 1/16. Гарнитура Time New Roman
Усл. печ. л. 6,25. Тираж 200 экз. Заказ № 3

Санкт-Петербургский
Гуманитарный университет профсоюзов
192238, Санкт-Петербург, ул. Фучика, 15