

В.А. Милютин

ОПЫТ СТРУКТУРНО-СТИЛИСТИЧЕСКОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ ЧУВАШСКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

Одним из древнейших видов чувашского народного творчества, как и у других народов мира, является танец, который складывался и развивался под влиянием исторических, социальных и географических условий их жизни. В танце нашли отражение место и время, его породившие, а также психология, менталитет, системы художественного мышления и традиции народа. Он выражает национальный стиль, манеру исполнительского мастерства и неразрывно связан с другими видами народного искусства, главным образом, с музыкой и пением. Наиболее ярко это выражено в танцах: средненизовых чувашей «Виççён» (Тройка), пензенских - «Саккярла» (Восьмерка), женских танцах - «Аххаяс», верховых чувашей «Етёрне» и «Шапартак» (Танец с хлопками), женских и молодежных вариантного танца - «Ухинкел».

Танец с древних времен является неотъемлемой частью народных обрядов и празднеств, с ним связано появление хороводов и других обрядовых действий, вспомним к примеру: цейлонский танец огня, норвежский танец с факелами, славянские хороводы с обрядами завивания березки, плетения венков и др. У чувашей в XVII – XIX вв. бытовали трудовой танец свайщиков, похоронно-ритуальные танцы огня и очищения от грехов на горящих углях. Постепенно отходя от обрядовых действий, хороводы в XX в. наполнялись новым содержанием, выражающим новые особенности быта, разнообразные стороны жизни и деятельности, мир чувств, идей и впечатлений народа.

В танцах народов, иногда выражаются воинский дух, доблесть, героизм, умение владеть оружием, в них воспроизводятся моменты самого боя – наступление и оборона. Например, «пиррические» пляски древних греков, сочетающие танцевальное мастерство с военно-фехтовальными приемами, грузинские – «Хоруми», «Парикаоба», шотландские – с мечами, казачьи пляски с саблями и др. Чувашский же народный танец сохранил лишь часть военно-боевых элементов в обрядах «сёрен» и «вирём», где вместо сабель и мечей парни несут их деревянные имитации.

Возможно, раньше в танцах и обрядах чувашей существовали ритуалы и традиции обязательных в годы формирования и становления народности военных действий, связанных как с победами, так и с горечью поражений и утрат, коих у предков чувашей было много.

У каждого народа сложились свои танцевальные традиции, хореографический язык и пластическая выразительность, особая координация движений, музыкально-танцевальная форма, приемы соотношения движения с музыкой. Чувашский народный танец отличается подчеркнутой церемонностью и ритуализированностью. У одних народов при организации танцевального ритма акцент движения совпадает с сильной долей такта, у других, например у венгров, он падает на слабую долю, т.е. синкопированное движение. У одних построение танцевальной фразы синхронно музыкальное, а у болгар, к примеру, оно не синхронно. При 8-тактовой музыкальной фразе танцевальный ритм может строиться на 7 или 5 тактах (7-тактовый танец «Шапăртăк» (Шабырдык) в 1998 году записан нами у верховых чувашей в дер. Яманаки Красноармейском районе Чувашии).

Пластика телодвижений чувашей

Движения ног, рук, головы и корпуса в любом народном танце, как правило, органически сочетаются, подчиняясь единому ритму. Вместе с тем в танцах народов Западной Европы основное значение имеют движения ног, в то время как движения рук и корпуса всего лишь как бы аккомпанируют им. В танцах народов Средней Азии и стран Востока преобладают движения рук и корпуса, которые слетают танцевальный узор и являются отделяющим средством пластической выразительности. Основой пластической выразительности в чувашских танцах являются плавные скользящие движения ног (*шуҫса*), которые сочетаются с традиционными положениями рук. В народном танце сильно ритмическое начало, оно отражено не только в музыкальном сопровождении, но и подчеркивается самими танцовщиками: притоптыванием, хлопками в ладоши, а также исполнением частушечных припевов.

Нужно заметить, что в семантике телодвижений во всех танцах чувашей нашли отражение *четыре* самых ярких *пластических элемента*, выражающие материально-мифологическое освоение окружающей природы. Это - плавные скользящие движения ног (*шуҫса*), удары ногой по полу (*таптам*), удары в ладони (*супă*), вращения (*савра́ну*).

Первым пластическим элементом являются плавные скользящие движения ног (*шуҫса*), происхождение которых, скорее всего, связано с имитацией движений некоторых представителей животного мира, а точнее змей, которыми изобиловали места обитания предков чувашей, начиная от пустынь между Тигром и Евфратом и заканчивая степями Волжской Булгарии. Кроме того, дополнением к подтверждению источника происхождения этого движения служат повадки змей, символизирующей

безусловно женское начало. Это проявилось у чувашей и в структуре традиционного национального женского костюма и оказывало на манеру поведения танцующих. Основным признаком такого стиля являются головной убор, орнамент, вышивка, набор украшений, покрой одежды, размеры и принципы оформления ее деталей. Головной убор и нагрудные украшения, напоминающие змеиную чешую, носят при выпрямленной, горделивой осанке головы и выражает идею защитной позы змеи. Чувашский национальный костюм настраивает исполнителей танца на определенную манеру поведения, на определенный эмоционально-психологический настрой, которые влияют в свою очередь на пластику тела в пляске. Именно поэтому чувашский термин, обозначающий адекватные движения восходит к однокоренному слову *шущ* (скользить), ср.: в словаре Н.И.Ашмарина «*Сёрте сёлен шущать-ске*» (И по земле-то уж, змей ползет) [1]. Современный термин *шуща́, шущни* (скольжение) применяется специалистами-хореографами, руководителями танцевальных, фольклорных коллективов и ансамблей танца в учебно-творческой работе. Он способствует совершенствованию двигательных навыков, придающих танцу своеобразный колорит, характерный для всей чувашской народной хореографии.

Скользящее движение ног «шуща», заключается в следующем, как правило, размер шага не превышает длины собственной ступни. Смягчение правой колени должно быть мягким и неглубоким, порой еле заметным. Расширение шага приводит к бегу, к изменению пластики рук и в целом манеры. В женском танце суетливость, чрезмерная веселость, доходящая до непристойной бесшабашности, к сожалению, все еще наблюдается в практике хореографических и фольклорных коллективов. Это не имеет ничего общего с тем традиционным образом, который воплощает чувашская женщина. Здесь степенность и мягкость, плавность и внутреннее достоинство.

Вторым пластическим элементом являются удары ногой по полу (*таптам*). Удар ногой по полу (а в старину по земле), также является одним из продуктивных древнейших действий, он отмечен еще в мире животных и птиц. Подтверждает эту мысль и Н.И.Ашмарин, который указывает, что глагол «*тап*» в значении «пинать», «толкать», «дать пинка», отражает его животное-птичье происхождение; ученый связывает его с боевыми движениями хищных птиц [1]. «Бить о ловчей птице – *хурча́ка* (ястреб)» (там же). Для любого человека глаголы обозначают действие, движение. Движение между тем – есть человеческая пластика в том или ином пространственном направлении, в прошедшем, настоящем и будущем времени. К примеру, Р.Бенедикт объяснял смысл ударов ног по земле «стремлением индейцев таким образом собрать в дождевые тучи все капельки воды, находящиеся в небе, и вызвать дождь». В.Алфорд на основании достаточно обширного этнографического материала пришел к

выводу, что «у первобытных племен прыжки и удары ног в землю исполнялись с целью пробудить землю от зимней спячки». Таким же образом, во многих чувашских народных танцах, обрядах и хороводах можно выделить характерные для чувашского народного танца удары ногой, несущие в себе смысл мифологически культовых верований, проистекающих из подражания окружающему животно-птичьему миру. Одно из движений хореографической лексики народного танца чуваш - удары ногой по полу (*таптам*) - видоизменяясь во времени, донесли до наших дней, на наш взгляд, отголоски исторического прошлого народа, запечатленные в танцевальной пластике, обладающее обусловленным смысловым значением.

В танцевальном движении *сикём*, наблюдаемом в хороводной игре «И юк» деревни Якушкино Нурлатского района Республики Татарстан, присутствует ключевой хореографический элемент: удар или шаг, а затем - прыжок на обеих ногах. Ноги при этом разводятся и сводятся вместе. Данное характерное движение позволяет предположить, что оно как бы является «магическим» значением культа Матери-Земли. В игре юноши и девушки прыгают в унисон с текстовкой *хёвеле хирёс* - против часовой стрелки, взявшись за руки «корзиночкой», через одного человека лицом к центру круга. Они исполняют на счет «раз» - удар или шаг правой ногой впереди левой, а на счет «два» - прыгают вперед на обеих ногах, слегка смягчив колени в приземлении. Движение исполняется с постепенным ускорением ритма удара и текстовки. В конце текста круг - *унка* мгновенно распадается, юноши со свистом, а девушки с криками устремляются друг к другу, стараясь схватить выбранную девушку или юношу, т.е. взять себе пару для продолжения игры, хоровода или плясок. Весьма возможно, что хороводная игра «И юк» являет собой один из элементов обрядового действия земледельческой магии, и удары ног о землю в круговом движении в играх и танцах, как бы становятся символом стремления не только передать земле, но и взять оплодотворяющую силу Земли женщинами и мужчинами, мотив плодородия Земли-Матери.

Третий пластический элемент чувашского танца - это удары в ладони (*супа*); характерный элемент чувашского танца, изображающий часть птичьих игр самцов и самок - хлопанье крыльев. *Ал суппи* (хлопок в ладони) возможно, имеет и магическую охранительную функцию, вытекающую из опыта первобытной практической деятельности человека, когда издаваемый звук хлопка, равный ударам древнейшими орудиями труда (камнем, палкой) испугивает и прогоняет животных и птиц. Отсюда идет и использование хлопка в ладони как магического средства изгнания отрицательных, злых духов, когда зачастую в качестве тотема культового поклонения использовались изображения или чучела птиц. Помимо изгнания злых духов, удары в ладони обладали еще «эротической

символикой, связанной с мотивами плодородия» [7, 169], закодированного в дуальном противопоставлении правой и левой руки, где «правая ладонь символизировала Солнце-мужчину, а левая – Луну-женщину» [5, 365]. В тюркской мифологии эти понятия были осознаны на уровне космогонической модели мира:

ВЕРХНИЙ МИР	СРЕДНИЙ МИР	НИЖНИЙ МИР
мужское начало	соединение мужского и женского	женское начало

[7, 100-101].

Таким образом, соприкосновение правой и левой ладоней в момент хлопка имитировало соитие двух начал – мужского (Верхний мир, Солнце) - функция оплодотворения и женского (Нижний мир, Луна) - функция рождения. Соединенные ладони представляли собой символ Среднего мира и результат сакрального магического действия – Жизнь.

Все же первоначальный смысл происхождения движения *ал сүппи* состоит в заимствовании его из движений птиц, о чем уже писалось выше. Для подтверждения этого следует обратить внимание на мнение В.Мошковой, которая пишет: «В условном изображении птиц, притом парных, на свадебных паласах (свадебный танец туркмен на коврах – В.М.), имевших место в далеком прошлом, безусловно, преобладало ритуальное значение, оно, совершенно закономерно, ибо изображение птицы было символом счастья и служило оберегом» [6, 215]. Вероятно, этот мифологический мотив нашел отражение в дуальном (визави) положении танцующих юноши и девушки (жениха и невесты) в парном пляске «Мушарсен». Парные пляски жениха и невесты у чуваш традиционны во всех регионах. В свадебных плясках хлопки в ладоши обладали магической функцией и являлись символом продолжения рода, т.е. «идеи плодородия, роста и обновления, определяющие основные мотивы свадебной обрядности, доминировали в тюркской традиции» [7, 181].

Во всех случаях танец сопровождался хлопаньем в ладоши. Среди хлопающих наблюдался «как бы разговор», незаметный для присутствующих и воплощающий соревнование между отдельными группами девушек (одна деревня против другой). А иногда синкопированными хлопками выражали ревность, презрение к сопернице или недовольство танцующими парами. В азарте танца начинались дуэтные состязания среди хлопающих девушек; как правило, они приходились на вторую половину мелодии или музыкального проигрыша, завершавшихся хлопаньем в ладони восьмыми и шестнадцатыми долями.

Четвертым основным пластическим элементом в чувашских танцах являются вращения (*саврăну*). В чем же причина возникновения и становления элемента пластического танцевального движения вращения –

саврӑнни в чувашских танцах? В Словаре Н.И.Ашмарина слово *савӑр* – это «вертеть, вращать», *савӑрӑн*, *савӑрн*, *савӑн* – «вертеться, вращаться» [1]. Основу лексики всех чувашских танцев-плясок составляют вращения всем корпусом на месте с использованием различных положений рук, синхронные вращения, а также – парные вращения под руки и т.п. На базе собранных материалов можно уверенно констатировать, что практически в каждом чувашском танце женщина начинает движения с вращения в начале танца и завершает тем же. Вращательные движения придают динамичность, легкость чувашскому женскому танцу. Элемент вращательного движения в пространстве символизирует порывистое круговое движение ветра. Постоянное использование вращательных движений в ту или иную сторону в танцах несет определенный смысл космогонического представления человека, связанного с мифологией. При этом, вращательные вихревые движения танцующих вправо-влево символизируют стремление женщин показать человеческое мировосприятие верхнего и нижнего миров в космогоническом противопоставлении. «Для многих культур характерно противопоставление верха и низа в «этической плоскости»; верх признается благим, чистым, святым, возвышенным, целомудренным и аскетичным, тогда как низ – скверным, «нечистым», мирским, плотским и т.п.» [9, 63]. Верхний и нижний миры в мифологической модели мира – одно из основных противопоставлений (наряду с правым и левым, мужским и женским, днем и ночью, добром и злом и т.д.), соотносящихся с основными элементами (стихиями) мироздания. Органическая связь мифа с ритуалом (танец как ритуал – В.М.), осуществляемым музыкально-хореографическими средствами, имеет свою скрытую, осознанную эстетику, показывая мудрость предков. *Саврӑну* – вращение в чувашских танцах, по-видимому, означало охват всех мифологически осмысленных направлений пространства, «странствия» танцующих, их физический полет на небо с помощью духов. В основе этого понятия лежит вихрь – реальное природное явление. «Вихрь и сам по себе (как турбулентный поток воздуха) связан с нечистой силой» [10, 70]. Таким образом, динамичные вращения возможно, символизировали «очищение» от нечистого, неприятного, ненужного, подобно тому, как змеи освобождаются от постаревшей кожи, как животные очищаются от грязи и воды. Тем самым изображается переход от старой жизни к новой. А это всегда радость, веселье и динамизм, что сопровождают *саврӑну* (вращения) в чувашских танцах и выглядят очень эффектно, тем более, что обе руки, свободно опущенные вдоль корпуса, во время поворотов, сами слегка раскрываются по сторонам, а при остановке вращения левая рука по инерции продолжает движение до правого бедра, правая, продолжая движение, слегка заходит за спину.

В женской пляске «Утмӓл-ситмӓл сескере» (Многоцветик), пластика движений танца, хотя и не сложная, свидетельствует об определенной цельности всей композиции. Женщины, встав на ноги, образуют полукруг лицом к музыканту (возможно, лицом на восход – В.М.). В центре полукруга, напевая текст песни, танцуют замужние женщины. Они поочередно повторяют в различных ракурсах «восьмерку» (символическое соединение двух колец и двух лепестков цветка – В.М.) и синхронное вращение в обе стороны (соединение и слияние верхнего и нынешнего миров – В.М.). Плавный ход чередуется при этом с четким акцентированным дробным ходом. На древность этого танца указывает его несомненная близость к старинному женскому танцу «Аххаяс».

Все эти четыре основных элемента, представленные именно в такой последовательности, охватывают полный комплекс мировоззрения предков чувашей, элементы которого сохранились до наших дней. Они показывают ту самую мифологическую модель мироздания, символизирующую переход, постоянное движение от несовершенного нижнего мира (*шусса*), через границу миров (*таптам*, *супӓ*) в верхний совершенный, труднодостижимый, божественный мир (*саврӓну*).

Таким образом, реальная действительность и способ ее художественного отражения во многом определяют структуру хореографического произведения. А раз так, то, очевидно, правомерно и стремление установить обратную связь: попытаться, исходя из структуры, расшифровать закодированные там явления жизни и хоть в чем-то постичь способ самой шифровки, в данном случае специфику образного мышления чувашского народа. Вот почему систематизация материала, построенная на структурном анализе, кажется наиболее плодотворным путем для того, чтобы понять танцевальное произведение в единстве его содержания и форм. Автор попытался построить все разделы данной публикации на основе структур хореографических произведений, выявленных за время полевых экспедиций и личных наблюдений, сборов чувашских танцев и фольклора.

Дифференцируя фольклор с точки зрения его структуры, логики хореографического построения, обнаруживаем, что такое деление на жанры оправданно, кроме того, и исторически. Ведь в истории, так же как и в ее художественном отражении, развитие происходит от простого к сложному, от форм более примитивных к формам более развитым. Жанр оказывается, таким образом, категорией также и временной, с определенным периодом расцвета и заката. *Вӓйӓ картисем* – хороводы – являются одним из древнейших видов хореографического творчества людей, в них видны присущие начальному периоду развития танцевального искусства нерасчлененность составных частей, тесная связь с языческим обрядом. По мнению Ю.М. Чурко, «из трех (имеется в виду: хоровод, танец, пляска. – В.М.) больших групп в жанре хоровода

позднейшим по времени образования является группа хороводных танцев (танцевальных хороводов. — В.М.), где хореография приобрела наиболее развитые и сложные формы, заняв доминирующее положение среди других выразительных средств и во многом, разорвав тесное единство с музыкой и текстом хороводной песни. Хороводные танцы явились как бы переходной ступенью от жанра хороводов к жанру танцев» [8, 12]. Во всех описанных в данной книге хороводах и танцах лишь подтверждается верность высказывания Ю.М. Чурко, что для хореографов-практиков послужит основой для создания сценических танцев.

Знание основных хореографических формул и способов организации структуры, характерных для той или иной исторической эпохи, позволяет в ряде случаев с большей долей уверенности определить возраст, национальную жанровую принадлежность исследуемого танца. Особенно ощутимые результаты в этом плане дает структурный анализ, когда хореограф-этнограф встречается с ранее неизвестными танцевальным образом. Иногда в танце можно различить даже разные исторические наслоения, пласты, которые, как срез горной породы для геолога, раскрывают судьбу танца. Для автора полной неожиданностью стала, к примеру, парная женская пляска «Упамсар» Новомалыклинского района Ульяновской области, в которой на протяжении всего исполнения танца ощущалось мелкая тряска всего туловища в сочетании с *тăпăртатусемпе* — с дробными движениями, типичная для танцев калмыков. Оказалось, по устным преданиям, в этом регионе в прошлом жили калмыки.

Все изменения в жизни народа — в экономическом, социальном, общественно-политическом укладе — так или иначе, сказываются на его художественном творчестве. Каждая эпоха накладывает свой отпечаток на танцевальное искусство народа, логику его художественного построения, вносит в него новые стилевые черты, как бы реформируя жанр. «Почти каждый район, город, село имеет свои специфические движения, излюбленную манеру исполнения, выражающие характер и темперамент жителя именно данной местности» [2, 10–12]. Р.Захаров пишет: танец — «это выражение мысли и чувств средствами условных движений (па), жестов и поз» [9, 10], а И.Моисеев — «...немая поэзия, зримая песня, таящая в себе часть народной души, эмоциональная летопись народа, самобытно и ярко рассказывающая историю чувств и событий, им пережитых» [4, 7].

Данная работа охватывает лишь малую часть танцевального фольклора чувашей. Песни, *ташăсем* — танцы-пляски и *вăйă картисем* — хороводы даже в близлежащих населенных пунктах имеют определенную вариативность (от лат. *variantis* — меняющийся), и порой трудно охарактеризовать, определить, являются ли они самостоятельными или же вариантами одной и той же композиции. Ведь порой даже заимствованные у соседних народов танцы, обряды, традиции настолько

преобразовываются согласно национальному характеру, что становятся практически неузнаваемыми. В конце XIX – XX вв. чуваши стали использовать в народном танцевальном творчестве музыкально-ритмические темы русского фольклора. Как уже упоминалось, русская мелодия «Подгорная» стала музыкальной канвой многих традиционных чувашских плясок. Но сама мелодия претерпела изменения, приобретая ритмические свойства чувашской музыки.

Список литературы

1. *Ашмарин Н.И.* Словарь чувашского языка: вып. 1-17: Казань-Чебоксары, 1928-1950.
2. Журнал «Советский балет» № 6, 1986 г.
3. *Захаров Р.В.* Записки балетмейстера. М., 1976.
4. *Луцкая Е.* Жизнь в танце. М., 1967.
5. *Март Н.* Избранные работы – Л., 1936.
6. *Мошкова В.* Ковры народов Средней Азии конца XIX – начала XX вв. – Ташкент, 1970.
7. *Традиционное* мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир. – Новосибирск, 1988.
8. *Чурко Ю.М.* Белорусский народный танец. Ист.-теорет. очерк. Минск, «Наука и техника». 1972. 196 с. с ил. и нот ил.
9. *Шесть* белорусских народных танцев. Минск, 1960.
10. *Энциклопедия* символов, знаков, эмблем. – М., Эксмо; СПб.: Мидгард, 2005. – 608 с., ил.