

В. А. Милютин
народный академик Чувашии
заслуженный работник культуры ЧР

НАРОДНАЯ ХОРЕОГРАФИЯ

Чувашский народный танец чрезвычайно разнообразен. Не было ни одного сколько-нибудь радостного события в жизни людей, в котором вместе с музыкой не присутствовало бы хореографические элементы. В далеком прошлом танцы исполнялись не только на веселых праздниках, но и во время обрядов и ритуалов.

К сожалению, сведения о танцах у чувашей в опубликованных материалах поверхностны – приводится, как правило, только краткое описание какого-либо танца или элементов хоровода без указания их названия. Сведения о чувашском народном танце можно почерпнуть из трудов И.Н. Юркина, Н.В. Никольского, С.М. Михайлова, Г.И. Комиссарова, Н.И. Золотницкого, В.А. Сбоева, С.Н. Юренева и др.

В ряде полевых экспедиций конца XX в. нами сделаны записи *вайй* – хороводов с песнями и играми, *таиш* – танцев-плясок, сохранившимся в Чувашии, в этнотерриториальных группах чувашей за пределами республики.

Чувашские хороводы характеризуются ровным потоком медленных шагов и движений, которые оказывают на зрителя умиротворяющее, завораживающее впечатление. Звучание многоголосного девичьего хора усиливает этот эффект. Вот как восторженно отзывался о хороводе *вайй* русский писатель Н.Г. Гарин-Михайловский в XIX в.: «...Я как-то вскоре после сева ездил к ним и попал случайно на их праздник весны – Уяв в честь Тура и молодой богини, дочери доброго и великого бога Тура.

Этот праздник весны, этот языческий культ Венеры, эти люди до Владимирского периода, в их национальных костюмах, так ярко запечатлелись в моей памяти...

... Я смотрел на девушек, все еще стоявших вдали.

На них надеты род белых длинных рубах, обшитых красным кумачом, перепоясанных красными поясами, сзади спускался род хвостов, а на голове были оригинальные уборы: металлические шапочки, вроде тех, что носили древние воины времен Владимира, с острой шишечкой на макушке; на грудь, вдоль щек, от шапочки падали застежки, все обшитые мелкой и крпной серебряной монетой...

Подойдя, девушки взяли за руки, составили большой круг и начали петь: это было такое оригинальное и пение и зрелище, какое я никогда не видал. Т.е. видел на сцене, в балете, в опере. Но это не был ни балет, ни опера, а жизнь.

Большой круг плавно и медленно двигался; девушки шли вполоборота, одна за спиной у другой. Один шаг они делали большой, останавливались и тихо придвигали другую ногу.

На сцене это показалось бы, может быть, выдумкой — здесь же был естественен и непередаваемо красив этот хоровод молодых весталок...

... Иногда громко поднималась песня среди аромата полей и улетала в небо, сливаясь там с песней жаворонка, нежная тихая песнь о промчавшемся...

Что оперы, что романсы?! Разве передадут они этот аромат вечно молодой весны и нежной тоски о проносящихся веках? Разве передадут они эту песнь народа, две тысячи лет сквозь всю ломку пронесшего с собой яркий образ прежней жизни? Разве можно выдумать такую песню?

Девушки кончив, смотрели на меня, охваченные своей песней...

...Когда образовался круг, две, разорвав его, отвели каждая в свою сторону концы круга, и все сразу опустились на землю.

Они не то стали на колени, не то сели совсем. И вся эта гирлянда белых и красных цветов, все эти молодые глаза так ласково, непринужденно и приветливо смотрели на меня. Унижения не было и следа — они только приветствовали меня, чужестранца...

...Так две тысячи лет тому назад, может быть, слушал какой-нибудь путник, в честь которого пели девушки, - путник, который попал на их и в свой праздник. Так мог стоять и мой предок. И, заколдованный песней, я видел теперь то, что скрыто от смертных» (Чуваши ... 2001. С 272 – 286).

В начале XX в. этнограф Г.И. Комиссаров так описывал чувашский танец: «Чувашская женская пляска выражает крайнюю скромность чувашки: во время пляски она заставляет свои ноги скользить по полу маленькими ритмичными шагами, кружится, ритмично сгибает колена, берёт себя одной и обеими руками за талию, поднимает кверху одну или обе руки и слегка машет платками. Пляска мужчины отличается от женской довольно сильным притопыванием, подпрыгиванием, приседаниями и хлопаньем по рукам и ногам» (Комиссаров, 2003. С. 105).

Непревзойденным кладезем сведений о чувашских народных танцах являются труды выдающегося исследователя чувашского языка, члена-корреспондента АН СССР Н.И. Ашмарина. Его семнадцатитомный «Словарь чувашского языка» служит и справочником по различным видам народного искусства, помогает проникнуть во многие тайны духовной жизни чувашей, в частности, танцевального искусства.

Танцор или танцовщица обозначаются, у чувашей, выражением *таш йсти* «ловкий плясун(-ня), танцовщик(-ица)» (Ашмарин, 1937, XIII. С. 252), а *паччи* «ловкий плясун» встречается у средненизовых и низовых чувашей (Егоров, 1964. С. 145). Так называли лучшего и ловкого танцора, одобряя проявленное им исполнительское мастерство в играх и хороводах во время весенне-летних игрищ (ПМА, 1984). Остальным необходимо было танцевать, не отставая от него: исполнять все движения мастера, соревноваться с ним в мастерстве. В последний день игрищ *паччи* определяли специально – один из юношей становился выборным плясуном. Ему торжественно вручали *параппан* «барабан», дающий право возвещать о начале новых игрищ и открыть, как ведущему танцору, в следующем году молодежные игры *уяв*. Система определения *паччи* была традиционной и строго соблюдалась по древним обычаям и ритуалам во всех

чувашиких селениях: «выбирают заранее, кому плясать первым и кому играть на гусях» (Ашмарин, 1937. XIII. С. 253). И любой парень мог стать выборным *паччи*. Молодые люди дорожили этим званием и старались выучить новые танцевальные элементы и движения.

Издrevле у чувашской молодежи существовал обычай собираться на игрища *вйй*. Начинали устраивать хороводы после посевных работ, когда наступал *Симёк* – Семик (Ашмарин, 1937. XII, С 158). У низовых игрище называлось *уяв*, средненизовые называли его *тапй*, *пухй*, *вйй*. Традиционными местами проведения игрищ были: «большая зеленая поляна на окраине села или деревни», «зеленая лужайка возле большой дороги», «перекресток двух улиц *хёреслё урам*», «места вблизи погоста, моста у речки, либо поля с взошедшими озимыми и т.д.» (Милютин, 2002. С. 268). Молодежь строго соблюдала порядок зачина игрищ, для ведущих и музыкантов на лугу сооружали лавки. Несколько гармонистов, барабанщик, бубенщик усаживались на лавку и начинали играть чувашскую плясовую. Иногда можно было встретить и играющих на домре, скрипке, балалайке, губной гармошке, варгане и на др. музыкальных инструментах. Девушки дружными хлопками в ладоши подбадривали музыкантов. В хороводе принимали участие только совершеннолетние девушки, дети не участвовали, они забавлялись в сторонке со своими сверстниками.

В середину круга с восточной, открытой стороны выходил ведущий – *паччи*. Он «в блестящих сапогах и в кафтане до пят, опоясанном широким поясом, а на голову надета традиционная шляпа» (Егоров, Захарова, 2005. С. 140). *Паччи* три раза подходит, пританцовывая, к музыкантам. Исполняет *хивре таптам* – резкий притоп или *виççёлле таптам* – тройной притоп, преклоняя перед ними голову. Затем он внутри хороводного круга, пританцовывая, три раза проходит перед девушками по ходу часовой стрелки. После этого, притопывая и приплясывая, подходит к музыкантам и выходит на середину круга. Сняв головной убор, наклонившись корпусом, исполняет *çаймй таптам* – легкий притоп, как бы делая поклон Земле-Матери – *пуç таййм*. Потом, встав в центре круга лицом на восток, поворачивается по маленькому кругу по часовой стрелке

простыми шагами, раскрыв обе руки в стороны. Затем, бойко пританцовывая, направляется к восточной стороне. Здесь приглашает на танец своего друга, притопывая и преклоняя голову перед ним. Оба, пританцовывая, выходят на середину круга и вместе исполняют *виççёлле таптам* – тройные притопы, преклоняясь перед музыкантами. Затем расходятся по кругу в разные стороны. Трижды пройдя друг друга по своим направлениям заливчатскими движениями, начинают выводить девушек на танец.

Во время маленьких игрищ или сборов молодежи одного села каждый парень обязан был попеременно станцевать со всеми девушками, а во время больших игрищ двое парней одновременно выводили на танец девушку или же двух девушек. Иногда их количество доходило до четырех.

Особенности национального стиля, манера исполнительского мастерства ярко выражены в танцах верховых чувашей – «*Етёрнесен*» (Ядринский), «*Шапёртэк*» (Танец с хлопками), средненизовых чувашей – «*Виççён*» (Тройка), низовых чувашей – «*Вётёлле*» (По-мелкому), «*Саккёрла*» (Восьмёркой) и «*Аххаяс*» (Эх, как весело).

У чувашей в XVII – XIX вв. бытовали трудовой танец свайщиков (в современной традиции отсутствует), похоронно-ритуальные танцы «*Юна таиши*» возле огня и на горящих углях (в современной традиции отсутствует, ПМА, 1984). Постепенно отходя от обрядовых действий, хороводы и танцы в XX в. наполнялись новым содержанием, выражающим новые особенности жизни и деятельности чувашей, их мир чувств и идей.

Многие источники свидетельствуют о том, что предки чувашей были хорошими воинами и героически оборонялись против набегов монголо-татарских племен: ведь тогдашнюю Волжскую Булгарию пришельцы сумели завоевать в XIII в. лишь с четвертого раза. После этого булгаро-суварские (чувашские) племена переселились на север, где занимались в основном земледелием и ремесленничеством. Это находит свое подтверждение в танцевальной пластике и хореографической лексике в обряде *сёрен* у верховых чувашей. Слово *сёрен* (сэрень), известное во многих других языках, в старину

означало военный призыв, его семантика примерно соответствовала русским выражениям: «Вперед!», «Ура!», «Тревога!» (Чувашское народное... 2005. С. 92). В сэрень до сегодняшних дней сохранились рудименты воинского обряда. Верховодить молодежью выбирают атамана, а его помощников – гонцов, нукеров – пропускают сквозь строй. Прутья рябины и лук из нее, а также сабли, изготовленные из полен, превращались в воинское снаряжение. Заходя к односельчанам, ребята кричали: «Сэрень!», хлестали прутиками развешанные на оградах одежду и покрывала. Неряшливых хозяев, бывало, чувствительно «нежили» (элементы хореографических действий прутиками – изгнание злых духов и болезней, «воображаемого противника»). Потеряв свою былую магическую функцию, обряды *сэрен* и *вирём* превратились в обычный молодежный праздник. В настоящее время частичные элементы обрядового действия можно наблюдать в театрализованно-концертных выступлениях фольклорных коллективов, где исполняются юношами (мужчинами) традиционные местные танцы с атрибутами прутьев или хлыста.

Чувашский народный танец отличается подчеркнутой церемонностью и ритуализированностью. Основой пластической выразительности в чувашских танцах являются плавные скользящие движения ног, которые сочетаются с традиционными положениями рук. В семантике телодвижений во всех танцах чувашей нашли отражение четыре самых ярких пластических элемента, выражающие материально-мифологическое освоение окружающей природы: 1) плавные скользящие движения ног *шусса*, 2) удары ногой по полу *таптам*, 3) удары в ладони *супай* и 4) вращения *саврайну* (Милютин, 2007. С. 112–120).

Происхождение плавных скользящих движение ног *шусса* связано, скорее всего, с имитацией движений некоторых представителей животного мира, прежде всего – змей, которыми изобиловали места обитания древних предков чувашей, начиная от пустынь между Тигром и Евфратом и заканчивая степями Волжской Булгарии. Головной убор и нагрудные украшения, напоминающие змеиную чешую, носятся 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 на пластику тела в пляске. Скользящие движения ног *шуща* заключаются в следующем – размер шага, как правило, 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 исполнения танца.

Удар ногой по полу (или по земле) *таптам*, также является одним из основных древнейших действий, он отмечен еще в мире животных и птиц. Подтверждает эту мысль и Н.И.Ашмарин, который связывает глагол *тап* в значении «пинать», «толкать», «дать пинка» с боевыми движениями хищных птиц (Ашмарин, 1937. XIII. С. 186–189). Одно из движений хореографической лексики народного танца чувашей – притопы ногой по полу *таптам* – видоизменившись во времени, донесли до наших дней отголоски, запечатленные в танцевальной пластике, обладающей обусловленным смысловым значением. В движении *сикём* – прыжок, наблюдаемом в хороводной игре д. Якушкино Нурлатского района Республики Татарстан, присутствует ключевые хореографические элементы: удар или шаг и сам прыжок на обе ноги. Юноши и девушки, взявшись за руки «корзиночкой» через одного человека, в унисон с текстовкой прыгают *хёвеле май* – по ходу часовой стрелки (букв. «по ходу солнца»). На счет «раз» они исполняют удар или шаг правой ногой впереди левой, а на счет «два» – прыгают вперед на обе ноги, слегка смягчив колени в приземлении. Движение выполняется с постепенным ускорением ритма удара и текстовки. Хороводная игра «И юк!» выражает собой один из элементов обрядового действия земледельческой магии, а удары ног о землю в круговом движении являются, как бы символом стремления взять оплодотворяющую силу земли женщинами и мужчинами. Данное движение отмечено у чувашей не только в хороводных играх, но и в танцах, где участники начинают и заканчивают хореографическую композицию обязательным ударом или притопом ноги о пол (о землю): для приглашения партнера или партнерши, а

перед музыкантом – с благодарностью за игру. В завершении танца участники исполняют сложные дробные движения, фиксируя красоту ритмического созвучия хореографической лексики и проявляя безудержную лихую смелость.

Третий пластический элемент чувашского танца – это удары в ладони *çунӑ* – хлопок имитирующие хлопанье крыльев. *Ал çунти* (хлопок в ладони) обладает магической охранительной функцией, т.е. хлопок в ладони используется как магическое средство изгнания злых духов. Помимо изгнания злых духов удары в ладони обладали еще «эротической символикой, связанной с мотивами плодородия» (Традиционное мировоззрение..., 1988. С. 169).

Среди хлопающих возникало подобие диалога, незаметного для присутствующих и воплощающего 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, завершаясь хлопаньем в ладони восьмыми и шестнадцатыми долями. В танцах имелись различные синкопированные хлопки не только в ладоши, но и хлопки по передней части бедра.

Слово *шапӑртӑк* означает «подражание (не ровным) рукоплесканьям» (Ашмарин, 1950. XVII. С. 129). Свидетельство принадлежности таких движений собственно народному хореографическому наследию чувашей является пришедший из глубины веков танец «*Шапӑртӑк*» (Милютин, 2001). В выразительной пластике телодвижений и элементов танцевальных движений (вращений, положений рук, хлопков) данной пляски основным традиционным канонem являются акцентированные притопы с хлопками. В плавных движениях и вращениях женщин, в сдержанной манере исполнения всего танца раскрывается внутренняя сила, благородство характера чувашской женщины и передается богатая гамма переживаний, связанных с атмосферой праздничности и единством с природой.

Четвертым основным пластическим элементом в чувашских танцах являются вращения *çаврăну*. Основу 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. Практически в каждом чувашском танце женщина начинает движения с вращения и завершает тем же. Вращательные движения придают танцу-пляске динамичность, легкость.

Элемент вращательного движения в пространстве символизирует порывистое круговое движение ветра. Постоянное использование вращательных движений в ту или иную сторону в танцах связано с мифологией, космогоническими представлениями древних чувашей. Органическая связь мифа с ритуалом (танец как ритуал), осуществляемым музыкально-хореографическими средствами, имеет свой скрытый смысл, малопонятную нынешним поколениям эстетику и философию. Вращение *çаврăну* в чувашских танцах означало охват всех мифологически осмысленных направлений пространства, «странствия» танцующих, их физический полет в божественную сферу бытия («на небо») и перемещение «из одного мира в другой». Динамичные вращения также символизировали «очищение» от всего нечистого, неприятного, ненужного. Тем самым изображался переход от старой жизни к новой. А это – всегда радость, веселье и динамизм.

Танцы в прошлом были неотъемлемой частью семейно-бытовых обрядов. Изменившиеся формы мышления и эмоционального восприятия не могли не отразиться в танцах, в их хореографической лексике, композиции, семантике движений и традиционных положений рук. В пляске «*Утмăл-çитмĕл çеçкере*» (Многоцветик) пластика движений хотя и не сложная, свидетельствует об определенной цельности всей композиции (ПМА, 2003). Женщины полукругом лицом к музыканту (лицом на восход). В центре полукруга, напевая текст песни, танцуют замужние женщины. Они поочередно повторяют в различных ракурсах «восьмёрку» (символическое соединение двух колец и двух лепестков цветка) и синхронное вращение в обе стороны (соединение верхнего мира богов и духов с

нижним земным миром людей). Плавный ход чередуется при этом с четким акцентированным дробным ходом. На древность этого танца указывает его несомненная близость к старинному женскому танцу «Аххаяс».

Рассмотренные выше четыре пластических элемента, сохранившиеся до наших дней, охватывают комплекс мировоззрения предков чувашей. Они показывают мифологическую модель мироздания, символизирующую переход, постоянное движение от несовершенного нижнего мира (*шусса*), через границу миров (*таптам*, *супӑ*), в верхний совершенный, труднодостижимый, божественный мир (*саврайни*).

Истоки народной хореографии – в обрядности. Хоровод *вайӑ* – символическое коллективное поклонение собравшихся божеству *Турӑ*, а танец – пляска *таиш* – неторопливое отражение человеческих будней или стремительное движение воина–охотника. Для далеких предков все это имело практическое значение. Однако менялись условия жизни, смысловое значение танцев терялось, хоровод и танец-пляска, оставаясь частью обычая, продолжали развиваться и совершенствоваться как виды народного хореографического искусства.

Вайӑ (хоровод) у чувашей – одна из древнейших форм и главная составная часть народных игр, синтез песенного и танцевального искусства. Хоровод водили весной и летом, как правило, на природе – на «дневных и вечерних» гуляниях в облюбованном традиционном месте в обстановке праздничности, красочности и приподнятости, с большим количеством участников, доходившим до нескольких сот человек. Постоянное место для проведения праздников называлось *вайӑ карти* или *вайӑ таппи*, *вайӑ майтанӗ* («площадка игр»). Любимыми праздничными днями (днями игр) являлись *уяв-синсе*, которые чуваше из поколения в поколение приурочивали к периоду от окончания весенних работ до начала летних, начиная с весеннего дня Николы (*Микула кун*) и завершая в Петров день (*Питрав кун*). Н.И. Ашмарин в «Словаре чувашского языка» приводит значение слова *уяв-синсе* как «период между семиком и сенокосом» (Ашмарин, 1929. III, С. 171–173; 1937. XII, С. 163–164). Слово *уяв* в старину понималось как «соблюдение обрядов», позднее слово стало обозначать

любой праздник с обрядовым торжеством. *Џинсе* – традиционный дохристианский обрядовый цикл, приуроченный ко времени летнего солнцестояния. Для чувашских крестьян время *Џинсе* было периодом полного покоя. В эти дни старейшины деревень проводили свои ритуалы в честь божеств плодородия, а молодежь в дневное время занималась шитьем и вышиванием, приготовлением украшения и снаряжения, а вечер посвящался хороводам, играм и пляскам.

В чувашском народном празднике *Џинсе* строго соблюдалась древняя традиция – надевание женщинами и мужчинами, стариками и старухами одежды непременно белого цвета.

Проведение весеннего обряда, связанного с плодородием, пробуждением земли и развитием рода было своего рода символическом воссоздании грядущей реальности. Поэтому эротическим играм, развлечениям, пляскам молодежи на больших весенних праздниках придавалось особое значение. Движущим фактором являлась высокая музыкальная и хореографическая культура чувашского народа. Сам праздник *уяв-Џинсе* активно воздействовал на повседневную жизнь вплоть до сугубо практической цели – выбора будущих жен и мужей. При большом скоплении народа, обычно разобщенного ввиду трудовой занятости, было больше возможностей для завязывания новых знакомств. Обряд, в целом связанный с культом плодородия, придавал хороводам, играм и танцам любовно-эротический характер, что отразилось в песнях и хороводах: «*Ярпи суха сухалать*» (Ярпи пашню распахал), «*Хёвел сўлте*» (Высоко солнце) и т.д. (Милютин, 2002. 268с.).

Хоровод – это олицетворение женского начала жизни, а костер, горящий внутри круга – воплощение мужского. Женское начало передается движением, мелодией, текстом. Круг хоровода, сужение к центру, т.е. к костру и обратное отхождение, сравнимо с движением соития между мужчиной и женщиной. Вот что пишет в своих воспоминаниях выдающийся просветитель чувашского народа И.Я. Яковлев: «... в 80-х годах [XIX в.], когда мне было лет 30, около деревни Кишак Буинского уезда Симбирской губернии, в верстах 50 от

Симбирска, летом, случайно проезжая ночью по делу, я видел чувашский хоровод... Молодежь, построившись в две колонны, одна побольше, другая поменьше, стройно, красиво, с одушевленными песнями шли колоннами одна на другую, проходили насквозь, потом возвращались и опять шли друг на друга, пение было прекрасное, танцы изящные» (Яковлев, 1983. С. 35–36).

Композиционные рисунки хороводов имеют сложные образные построения. В игрищах *уяв-синсе* – действие строится в круговых движениях. Круг – это не только символ солнца, но и пробуждение сексуальности, выраженной в поисках себе партнеров и партнерш для дальнейшей совместной жизни.

Интуитивное понимание народом прекрасного превратило составленную из танцевальных сценок, песен, хороводов и игр «программу» в «народный сценарий» праздничного веселья, утвердившийся с древних времен у чувашского народа. Это был своего рода регламент или ритуал, где каждой песне, танцу или игре отведено строго определенное место и время. Игра – всегда осознанный, осмысленный акт. В ней чувашаи соревновались в ловкости, силе, смекалке и показывали не только физические качества, но и приобретали опыт ведения военных действий и навыки трудовых процессов. Вот как описывает этнограф С.Н. Юренев игровые действия во время *уяв* в обряде почитания Кустингэ в поселениях Верхнее и Нижнее Кончурино Чистопольского уезда: «Женщина в *сарай* подняла с земли палочку, сорвала пучок травы и, при помощи этих вещей, а также своего фартука показывала по мере исполнения песни все стадии обработки льна» (Юренев, НА ЧГИГН. С. 86-90). Юренев приводит 18 видов танцевально-пластических движений «танца-труда», процесс производства льна показано поэтапно в одной музыкально-хореографической композиции.

Юрай карти (песенные хороводы) – это органический сплав текста, мелодии и хореографического действия. Во время праздника *уяв-синсе* в деревнях и селах частое явление – исполнение на один и тот же напев различных текстов и движений. Напевы многих круговых хороводов единицей движения по метроному составляют 48 – 52 удара. Для песенных хороводов характерно

значительно большее количество количественных метров, чем в других группах. С лирическими песнями их роднит характер изложения сюжета (в виде эпического повествования о приходе летних игрищ; осуждающего монолога в адрес тех юношей и девушек, которые не участвуют в них; лирическое настроение и взаимоотношения с психологическими поэтическими параллелизмами).

Для песенного хоровода характерен несложный пространственный рисунок. В основном это – замкнутый круг, в котором движение участников идет по часовой стрелке либо против. Встречается также и прямая линия, особенно когда участники, взявшись за руки или под руки, под пение движутся вдоль села к месту игрища. При этом к ним присоединяются все новые и новые участники, как бы наращивая хоровод. Информаторы к песенным хороводам относят «*Тăрсăр мунча*» (Баня без кровли), «*Шурта шапа кăшкăрат*» (В болоте лягушка квакает), «*Сурахсем нитĕ макрасçĕ*» (Блеют овцы очень сильно) и др., их по другому называют *урам юрри* (уличная песня). Движения ритмически согласуются с напевом в самых общих чертах. Участники движутся свободно, непринужденно. Шаг чаще бывает близок к обычному бытовому шагу и лишь слегка ритмизирован в соответствии с напевом, тактом песенного хоровода, но строгой синхронности с музыкальным ритмом не имеет.

Вăйă карти (игровой хоровод) – это вид хоровода, содержание которого раскрывается в единстве трех компонентов – всей совокупностью выразительных средств: поэзии, музыки и хореографии. Для них характерны диалогическое изложение сюжета, повествовательный тон, более быстрый ритм напева. Единица движения достигает 180 ударов метронома. Встречается здесь ритмическая или эмоциональная контрастность частей или мелодий запева и припева. Пространственно-композиционный рисунок движения хоровода разнообразен, он обогащается построениями танцующих полукруговыми и круговыми композициями с выводом ведущих солистов в центр, в два противоположных ряда и т.д. Танцевально-хореографическая лексика здесь выглядит более богатой за счет индивидуального исполнения движений и

проходок, а также комбинаций прыжков, присядок, хлопков, притопов, вращений в парах и т.п. Они дополняются элементами драматического искусства, пантомимы, мимики, которые выразительно и доходчиво раскрывают сюжетную канву хороводных песен: «*Юрла, каййак!*» (Пой, птичка!), «*Кйвакал чймать-и?*» (Нырятся ли утка?») [Милютин, 2002. 268 с.].

Таий карти (танцевальный хоровод) – основан на ведущей роли пластики танца с сохранением прежнего триединства, но связь хореографического действия с текстом и напевом проявляется в значительно меньшей степени. Здесь наблюдается более сложный пространственный рисунок и более развитая хореографическая лексика. Встречаются самые различные комбинации движущихся фигур: *шуй* «улитка», *сырма* «ручеек», *ханха* «ворота» и т.д., от быстрых плясовых движений солистов до стремительного движения участников. Темп в танцевальных хороводах – до 200 ударов по метроному. Характерными еснями этих хороводов являются: «*Куккук ятйм пахчана*» (Ппустила в сад-огород кукушку), «*Селиме*» (языческое имя девушки), «*Тала-тала*» (Не спор) и т.д.

Карта ваййи (хороводные игры) – исполняют для общего веселья с использованием кругового построения лишь как канвы. Движения участников соответствуют содержанию песни или речитативного напева, без строго установленного порядка. Многое зависит от желания исполнителей, настроения, куража и т.д. Это можно наблюдать на примере: «*Тйрас сук*» (Не устоять!), «*И юк!*» (возглас), «*Шакки тума*» (Делать палочки) и др.

Таким образом, определение хоровода как жанра чувашской народной хореографии обусловлено наличием следующих признаков: генетической связи с обрядом, исполнения в совокупности с пением, композиционной сюжетности, смешанного или чисто женского состава участников, массовости, возрастного ограничения исполнителей, чёткого срока проведения, своеобразного стиля музыки и танцев (Милютин, 2002. 268 с.).

Таий (танец-пляска). Для танцев-плясок характерны определенные комплексы черт: вариация количественного состава, бессюжетность композиционного построения, импровизационность, сложность танцевальных

комбинации, хореографической лексики т.д. Танец-пляска является составной частью не только праздников *уяв-синсе*, но и традиционных обрядов и празднеств (свадебного, гостевого, поминального). В музыке *таий* преобладают средние темпы в пределах 96 – 120 ударов по метроному, у средненизовых чувашей встречаются и скорые – до 200 ударов. Искусство вообще, и хореографическое, в частности, является специфической формой отражения действительности. Известно, что круговое построение танцев и хороводов первоначально было связано с земледелием, а линейное – с воинским духом.

Жанр танца, по своему родовому признаку, сформировался в целом значительно позднее хоровода. Для логического обоснования предполагаемых истоков зарождения семантики этнохореографии, выявления основных положений рук очень важное значение имеет танц «*Аххаяс*», записанный нами во время полевых экспедиций (Милютин, 1991. С. 53–58). Шесть положений рук являются основными элементами хореографического языка чувашского народа.

Первое положение (см. фото №...): руки, поднятые в стороны, согнуты в локтях, а кисти рук находятся на уровне глаз. Данное положение рук характерно для низовых чувашей, но его элементы и детали встречаются и у других этнотерриториальных групп чувашей. Руки, поднятые вверх, вероятно, содержат в себе определенную смысловую нагрузку: поклонение божеству, т.е. две воздетые руки выражают обращение к небесам и готовность молящегося воспринять их волю.

Второе положение (см. фото №...): обе руки, согнутые в локтях, подняты в сторону, а кисти рук находятся перед грудью на нагрудных украшениях из серебряных монет. Подтверждения воспринятых молящих – благоденствия и оберегов.

Третье положение (см. фото №...): руки согнуты в локтях, пальцы собраны в кулачки и лежат на талии тыльной стороной. По космогоническим представлениям чувашей о модели мироздания, талия у человека символизирует средний мир, и является как бы «линией земли». Указанное положение рук является отражением женственности, нежности, мягкости, а в нынешнее время

служит еще и элементом красоты в пластическом пространстве хореографического искусства чувашей. Третье положение рук встречается во многих чувашских народных танцах, чаще – в женских и парных. Пары, танцующие друг против друга, в drobных или иных танцевальных проходах обозначают импровизационное соревнование «кто кого перепляшет».

Четвертое положение (см. фото №...): левая рука, тыльной стороной ладони находится на талии, как бы на «линии земли», а правая рука при этом свободно опущена вдоль корпуса. С точки зрения символических оппозиций такое положение рук принадлежит к парадигме культурных противопоставлений «верх – низ, восток – запад, жизнь – смерть, свет – тьма, левый – правый» и др. В частности, мы можем говорить об использовании в хореографии символа противопоставления левого (*сулахай*) и правого (*сылтай*). Левый, обладает негативной семантикой («за левым – бес-искуситель»), а правый – положительной («за правым плечом каждого человека стоит ангел-хранитель») (Энциклопедия... 2005. С. 325). В то же время левый – женское начало, всегда противопоставляется правому – мужскому. В своих плясках чувашские женщины, используя вышеописанное положение рук, во время вращательных движений в ту или иную сторону как бы пытаются донести мифологическую систему символов до публики. Своеобразная хореографическая пластика и манера исполнения танца демонстрируют особенности характера и стиля образного мышления этноса.

Пятое положение (см. фото №...): оно противоположно четвертому – правая рука находится на талии тыльной стороной ладони, левая рука свободно опущена вдоль корпуса. Эти движения (четвертое и пятое) не могут рассматриваться по отдельности, они полностью взаимосвязаны и существуют неразрывно. Если есть плохое (*усал*), то обязательно есть и хорошее (*ырă*) – добро, которое всегда побеждает зло. Осмысление этого выстроено на антитезе: солнце (*хёвел*) – луна (*уйăх*), небо (*тĕне*) – земля (*çĕр*) и пр. Цепочка противопоставлений очень обширна и пронизывает всю сущность и бытие: жизнь (как начало) – смерть (как окончание), женщина – мужчина, отец – сын,

род отца – род матери и т.д. Осмысление символа правого и левого в отношениях между танцующими парами дает нам право сделать следующее предположение: правое – родня с мужской половины, а левое – с женской (без учета негативной семантики). В данном четверое и пятое положения рук, мы можем говорить о представлении в танце всех родственников и предков танцующих.

Шестое положение (см. фото №...): обе руки свободно опущены вдоль корпуса – они являются как бы ограждением от земных злых духов и «подземного царства». В тесной взаимосвязи с предыдущими это положение рук во время пляски означает и стремление сохранить тесную связь танцующих с предками. Рассмотренные положения рук в фольклорных танцах сохранились до наших дней, однако первичный смысл пластики танца ныне почти утерян, он не осознается исполнителями и уже не отражает реалий, обусловивших появление подобных движений в хороводах и танцах-плясках.

В чувашском народе, как известно, выделяют три основные этнографические группы: верховые (*тури, вирьял*), средненизовые (*анат енчи*) и низовые (*анатри*). Соответственно, каждая из них имеет определенные отличия и в народной хореографии.

Наиболее характерные танцы верховых чувашей – свадебные (сольные, парные, групповые, коллективные и обрядовые), в которых представлено массовое круговое исполнение с частушечными припевками. «Етёрнесен» (Ядринский) танцуют парой или группой в середине круга. Характерное движение – вращение в парах под руки. В мужских танцах-плясках наблюдаются резкие движения рук, ног, корпуса и множество мелких движений. А женский танец – неторопливый, лиричный, с красивыми движениями, плавно переходящими одно в другое: *чърйшла* («ёлочка»), *хъррах урапа чърйшла тун* («ёлочка с одной ноги»), *шушн* («скольжение»), *кётеслэ* («гармошка»).

У группы средненизовых чувашей преобладают парные танцы *мърйрлэ таиш* с необычно мягкими движениями рук, вращениями танцующих женщин, с разнообразными мужскими импровизациями и присядками. Показательны в этом отношении танцы «Мушарсен» (Можарский) в парном исполнении, «Саккърла»

(В четыре пары), «*Виççён*» (Втроём). Исполняются они, как правило, под аккомпанемент гармонии, треугольников и синкопированных хлопков, чередуясь с частушечными припевками (ПМА, 1971–76). В танцах средненизовых чувашей существует традиционный ритуал – мужчины приглашают женщин на танец строго по порядку по часовой стрелке (ПМА, 1971–76, 1982–2003).

Этнографической группе низовых чувашей предпочитают массовые танцы, сопровождающиеся пением частушечных припевок в кругу. Для них характерны движения против часовой стрелки, мягкие скольжения и синхронные вращения в противоположные стороны двух или четырёх исполнителей. Показательны в этом отношении старинные женские танцы «*Аххаяс*» («Эх, как весело»), «*Вётёлле*» (По-мелкому) (Милютин, 1991. С. 53-57), танец «*Тимёрсенсен*» (Тимерсянский) и танцы с частушками «*Поткорнай*» (Подгорная) и др. (ПМА, 1984.). Музыкальным сопровождением этих танцев являются разновидности местных наигрышей, а также вариации русской мелодии «Подгорная» с напевом частушечных куплетов на чувашском языке (ПМА, 1984.).

В этнотерриториальных группах чувашей распространены сольные женские и мужские танцы. Сольный женский танец (*хёрарймсен ташиши*) исполняется скромно, несколько торжественно, неторопливо, с достоинством и задором, под аккомпанемент музыки, хороводной песни либо собственного напева. Пластика исполнительниц выдерживается в устоявшемся стиле, отличающемся плавностью, строгостью. Для женского танца характерен комплекс вращений при горделиво-величавой осанке корпуса с определенными позициями рук и мягкими скольжениями ног.

Мужской танец (*арсын ташиши*), по сравнению с женским, резко контрастен. Он отличается удалью и задором, темпераментом и быстротой движений, стремлением показать себя, разнообразными синкопированными дробными движениями, присядками, подскоками, прыжками. Наблюдаются резкие движения рук, ног, корпуса. В сольном танце синкретичны фантазии исполнителей народных танцевальных движений. В чувашских парных (гостевых, свадебных) танцах (*мйшёрлй таишй*) мужчины приглашают девушек

одну за другой в порядке их расположения – *хёвеле май*, т.е. «по солнцу», по часовой стрелке. О парных танцах типа «*Аххаяс*» И.Н. Юркин оставил такое свидетельство: «...Одна из женщин или девиц, а то и обе враз, держа свои руки перед лицом, начинают ударять в ладоши... Когда по 2 или по 3 раза ударят, угодивши в такт музыке, тогда начинается кружение: первая из пляшущих кружится от себя в правую сторону, а вторая в левую; при этом пляшущие управляют ногами так, что во время кружения двигаются исключительно то на пятках, то на подошвах, но, не отнимая с полу ног. Когда они, повернувшись вокруг себя, встретятся лицом к лицу, то кружение тем же порядком совершается в обратную сторону... Сделавши несколько кругов, пара эта меняется с другою местами, хотя бы плясали и одни женщины» (Юркин, 1897. С. 99–100).

Каждая эпоха накладывает свой отпечаток на танцевальное искусство народа, логику художественного построения танца-пляски или хоровода, вносит в него новые стилевые черты, как бы реформируя жанр. Хороводы *вайй*, танцы-пляски *таий* даже в близлежащих населенных пунктах имеют определенную вариативность, и порой трудно определить, являются ли они самостоятельными или же вариантами одной и той же композиции. Порой даже заимствованные у соседних народов танцы настолько преобразовываются, что становятся практически неузнаваемыми. На рубеже XIX – XX вв. в народном танцевальном творчестве чуваша стали использовать музыкально-ритмические темы русского фольклора. Такая тенденция появилась с широким распространением среди молодежи музыкальных инструментов гармоника и балалайки. Как уже упоминалось, русская мелодия «Подгорная» стала музыкальной канвой многих традиционных чувашских плясок.

На современном этапе роль традиционного народного танца существенно изменилась. Утратив философско-эстетический, мифологический, обрядовый и ритуальный характер, он стал этносимволическим атрибутом национальной культуры, т.е. чувашский народный танец, из сферы обрядовой ритуальности перешел в духовно-символическую. Образцы чувашского танца заняли почетное место в современном профессиональном искусстве, широко используются в

театральных и концертных постановках, фольклорных фестивалях и демонстрируют богатство культурных традиций чувашского народа.

ЛИТЕРАТУРА

- Ашмарин Н.И.* Словарь чувашского языка: вып. 1–17: Казань-Чебоксары, 1928-1950.
- Гарин-Михайловский Н.Г.* В сутолоке провинциальной жизни // Чуваша в русской литературе и публицистике. Чебоксары, 2001. ... с.
- Егоров В.Г.* Этимологический словарь чувашского языка. Чувашское книжное издательство. Чебоксары, 1964. ... с.
- Золотницкий Н.И.* Корневой чувашско-русский словарь // Татарско-чувашские девичьи пиры. Казань, 1875. 279 с.
- Комиссаров Г.И.* Чуваша Казанского Заволжья: Очерк. – Казань, 1911. – 121, X с.+1 отд.карт.
- Магницкий В.К.* Материалы к объяснению старой чувашской веры. 1881. – V+268 с.
- Милютин В.А.* О чувашских народных танцах // Народное музыкальное искусство Чувашии. Сб. статей под ред. М.Г. Кондратьева. Чебоксары, 1991. 104 с.
- Милютин В.А.* Опыт структурно-стилистической характеристики чувашского народного танца // Пансофия этнопедагогике: сб. науч. статей. – Чебоксары, 2007. 196 с.
- Милютин В.А.* Чăваш халăх ташшин курăмлă тĕсĕсем (Характерные особенности чувашских народных танцев) // Народное наследие: вопросы сохранения и развития, Чебоксары, 1996. 156 с.
- Милютин В.А.* Чувашская народная хореография. Ч. I: Хороводы. – Чебоксары: ЧГИГН. 2002. 268 с.
- Милютин В.А.* Чувашский танец-пляска «Шапăртăк». Чуваш. РНМЦ НТ. Чебоксары. 2001. 19с.
- ПМА.* 1971–2003, 2005–2013. Чувашская АССР, д. Эльбарусово, д. Тогаетово и с. Октябрьское Марпосадский район; с. Никольское и д. Бобылькассы Ядринский район; д. Новые Высли Комсомольский район (1971–75); Материалы комплексной экспедиции ЧГИГН по Ульяновской, Куйбышевской обл., Республики Татарстан (1984);
- Смирнов А.П.* Скифы. М., 1966. ...с.
- Традиционное мировоззрение тюрков Южной Сибири. Пространство и время. Вещный мир. – Новосибирск, 1988.
- Чăваш халăх пултарулăхĕ. Пилсемпе кĕлĕсем. (Чувашское народное творчество. Благословения и молитвословия). Чебоксары, 2005. 446 с.
- Чуваша в русской литературе и публицистике / Сост. Ф.Е. Уяр. Чебоксары: Изд-во Чуваш ун-та, 2001.
- Энциклопедия символов, знаков, эмблем. – М.: Эксмо; СПб.: Мидгарт, 2005. – 608 с., ил.
- Юренев Н.С.* Материалы этнографических экспедиций 1928-29 гг. НА ЧГИГН, отд. III. ед.хр. 429.
- Юркин И.Н.* Чувашские национальные пляски. ИОАИЭ, т. XIV, Вып. 1. Казань, 1897. С. 99–100.
- Яковлев И.Я.* Воспоминания. Чебоксары. Чуваш. кн. изд-во, 1983.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

Изд-во Чуваш. ун-та – Издательство Чувашского университета
НА ЧГИГН – Научный архив Чувашского государственного института гуманитарных наук
ПМА – Полевые материалы автора (1971– 73).
РТ – Республика Татарстан

СПб – Санкт-Петербург

ЧР – Чувашская Республика

Чув. гос. пед. ун-т – Чувашский государственный педагогический университет

Чуваш. РНМЦ НТ – Чувашский республиканский научно-методический центр народного творчества

ПМА. Пляска записана в с. Потапово-Тумбарла Бавлинского района Республики Татарстан. Читова (Чёкеç) Ю.Н. (1942 г.р.), Наганова В.А. (1937 г.р.). Записан в 2003г.

Глоссарий

по народной хореографии

- Аххаяс** – старинный ритуальный женский танец-пляска (ай хавас – букв. «эх, как весело»).
- Ѕаврӑм** – вращение, повороты на двух или на одной ноге; **мӑшарлӑ ѕаврӑм** – вращение в парах; **харӑс ѕаврӑм, вӑр ѕаврӑм, ѕаврӑнни** – синхронное вращение.
- Ѕинсе** – многодневный (от 7 до 12 дней) обрядовый праздник, проводившийся в период между временем цветения растительности и сенокосом. Приурочен к летнему солнцестоянию.
- Ѕупӑ** – хлопок. Резкий сильный толчок. Движение рукой или ногой.
- Вӑйӑ** – молодежные увеселения периода уяв (ѕинсе), игры и хороводы.
- Вӑйӑ карти** – игровой хоровод: место проведения молодежных праздников.
- Вӑйӑ майданӑ** – площадка игр, во время проведения молодежных увеселений в этнотерриториальных группах чувашей.
- Вӑйӑ таппи** – место проведения молодежных увеселений в этнотерриториальных группах чувашей.
- Вӑтелле** – круговой парно-массовый танец «По-мелкому», исполняемый мелкими дробными движениями против часовой стрелки в праздничных гуляниях низовых чувашей.
- Виҫӑн** – танец «Тройка», традиционный танец средненизовых чувашей, исполняемый юношей (мужчиной) с двумя девушками (женщинами) в гостях и праздничных гуляниях.
- И юк** – название хороводной игры, основанной на движениях прыжками на обеих ногах.
- Карта ваййи** – хороводные игры.
- Линкка-линкка (Линька-линька)** – чувашская народная песня-танец, один из символов современной традиционной музыкально-хореографической культуры; старинный чувашский игровой хоровод, традиционно исполняемый в дневное время на летних игрищах «Уяв» (ПМА, 1984).
- Микула кун** – христианско-церковный праздник День Святой Троицы.
- Паччи** – ловкий плясун – зачинатель (ведущий/ая) танцовщик/ца во всех молодежных праздничных гуляниях. Зафиксировано нами в ходе полевых исследований в Урмарском и Козловском районах Чувашии в 1971–1973 гг.
- Питрав кун** – христианско-церковный праздник Славных и всехвалных первоверховных апостолов Петра и Павла.
- Притоп** – таптам. Движение состоящие из ударов одной или обеими ногами: двойной – йёкер (ик) таптам, легкий – ѕӑмӑл таптам, резкий – хивре таптам, тройной – виҫ (виҫӑлле) таптам.
- Пухӑ** – сбор молодежи нескольких селений для увеселений в период уяв, ѕинсе.
- Саккӑрла** – танец «Восьмёрка» исполняемый юношей (мужчиной) с двумя девушками (женщинами) в Башкортостане и Пензенской области.
- Сарӑ** – поясная подвеска, полоса холста с вышитым узором и бахромой.
- Тӑпӑртату(сем)** – дробь, чаще мн. Танцевальные движения, состоящие из ритмических притопов и ударов стопой или частью стопы.
- Тапӑ** – место проведения праздников.
- Таптам, виҫ таптам** – танцевальные движения притопы, состоящие из ударов одной или обеими ногами.
- Таш ӑсти** – мастер танца, см.: **паччи**.
- Ташӑ** – танец (пляска).
- Ташӑ карти** – танцевальный хоровод.
- Турӑ** – верховный бог в чувашском пантеоне.
- Уяв** – хоровод, древнейший вид народного танцевального искусства; сочетает хореографию с драматическим действием, переплясом, песней и игрой; в

современном литературном языке «праздник»; один из самых больших традиционных праздников календарного цикла.

Шапӑртӑк (Шабырдык) – танец пожилых женщин с. Яманаки Красноармейского района Чувашской Республики. Форвец А.А. (1933 г.р.) , Иванова В.О. (1927 г.р.). Зап. в 2000г.

Фото снимки



Участники Народного фольклорного ансамбля «Уяв»

.....



Участники Народного фольклорного ансамбля «Уяв»



Участница Народного фольклорного ансамбля «Уяв»



Танец «АХХАЯС»
Чувашский государственный академический ансамбль песни и танца
Балетмейстер-постановщик
Владимир МИЛЮТИН
Заслуженный работник культуры Чувашской Республики

Полевая экспедиция 1984 года.
Личный архив фотоснимков Милютина В.А.
Кинетография чувашского народного танца.



№ 20. Image (36, 4).

Личный архив В.А.Милютина. Июнь 1984. Пленка № 6, кадр 13.
IV-е положение рук в женских танцах «Аххаяс» в гостевых, свадебных и др. танцах села Нижние Тимерзяны Цильнинского района Ульяновской области.

Инф. Краснова Вера Сергеевна, 1926 г.р.



№ 19. Image (36, 3).

Личный архив В.А.Милютина. Июнь 1984. Пленка № 6, кадр 12.
III-е положение рук в женских танцах «Аххаяс» в гостевых, свадебных и др. танцах села Нижние Тимерзяны Цильнинского района Ульяновской области.

Инф. Краснова Вера Сергеевна, 1926 г.р.



№18. Image (36,2a).

Личный архив В.А.Милютина. Июнь 1984. Пленка № 6, кадр 11.
II-е положение рук в женских танцах «Аххаяс» с. Нижние Тимерзяны Цильнинского района Ульяновской обл.

Инф. Краснова Вера Сергеевна, 1926 г.р.



№ 23. Image (39,2).

Личный архив В.А.Милютина. Июнь 1984. Пленка № 6, кадр 14.

II-е положение рук в традиционных местных танцах «Аххаяс» села Н.Тимерсяны Ульяновской обл.

Инф. **Соболева Анна Романовна, 1934 г.р.**



№ 24. Image (39, 3).

Личный архив В.А.Милютина. Июнь 1984. Пленка № 6, кадр 15.

III-е положение рук в традиционных местных танцах «Аххаяс» села Н.Тимерсяны Ульяновской обл.

Инф. **Соболева Анна Романовна, 1934 г.р.**



№ 109. Image (106, 5).

Личный архив В.А.Милютин. Июнь 1984. Пленка № 16, кадр 5.

Круговой танец-пляска женщин (осанка корпуса, головы, рук; на руках *таш тутри*).
Ст. возрастная группа фольклорного ансамбля села Четырла Шенталинского района
Куйбышевской области.



№ 106. Image (105, 35).

Личный архив В.А.Милютин. Июнь 1984. Пленка № 15, кадр 35.

Уяв ташши «Тала-тала» (положения рук, *ал сунти* – хлопки, корпус, ноги).
Фольклорный ансамбль села Четырла Шенталинского района Куйбышевской области.



№ 97. Image (105, 26).

Личный архив В.А.Милютина. Июнь 1984. Пленка № 15, кадр 26.

Џавра юрђ карти – хоровод.

Внутренний круг из молодежи двигаются против часовой стрелки, а внешний – ст. возрастной группы по ходу часовой стрелки.

Фольклорный ансамбль села Четырла Шенталинского района Куйбышевской области.



№№ 133. Image (120).

Фото В.Ендерова, 16.06.1985г. Слайд 3/1.

Танец-пляска с частушечным напевом «Аххаяс» (вращение 2-х женщин: 1-я – вправо с IV положениями рук, а 2-я влево с V положениями рук).

Фольклорный ансамбль д.Ст. Шемурша (Асьел, Хёрлё пыльчак) Шемуршинского района ЧАССР.



№ 137. Image (125).

Фото В.Ендерова, 16.06.1985г. Слайд 1/3.

Пляска с частушечным напевом «Виççён» - Тройка (один мужчина с двумя женщинами; корпус, положения рук и ног).

Композиция рисунка – движение танцующих восьмёркой.

Фольклорный ансамбль села М.Буяново (Пуянкасси) Шемуршинского района Чувашской АССР.



№ 138. Image (127).

Фото В.Ендерова, 16.06.1985г. Слайд 1/4.

Пляска с частушечным напевом «Виççён» - Тройка (один мужчина с двумя женщинами; корпус, положения рук и ног).

Танцующиеся завершают пляску с дробными движениями лицом к центру круга.

Фольклорный ансамбль села М.Буяново (Пуянкасси) Шемуршинского района Чувашской АССР.