

ТРАДИЦИЯ МУЖСКОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В РУССКОЙ НАРОДНОЙ ХОРЕОГРАФИИ

А. И. Шилин

Русский традиционный танец — высокохудожественное проявление таланта и культуры народа. Танец, пляска, в том числе и мужская, — не только и не столько физические упражнения под музыку, — «это создание души русского народа, поэзия в лицах... как чистый голубь, излетевшая из русского сердца, в первобытной ее простоте и красоте»³⁶.

Количество исследований, посвященных русскому фольклорному танцу сравнительно невелико. Представляя мужскую составляющую хореографической традиции, мы в первую очередь опираемся на впечатления и материалы, полученные нами в двадцати пяти фольклорно-этнографических экспедициях 1991-1999 гг. Полевые исследования проходили на сравнительно большой территории европейской части России и в Белорусии: в Белгородской, Брянской, Витебской, Волгоградской, Воронежской, Костромской, Курской, Московской, Новгородской, Пензенской, Самарской, Смоленской, Тверской областях. Начиная с 1993 г. во всех экспедициях осуществлялась видеосъемка материалов по хореографии.

Мужская составляющая русского народного танца всегда была и остается одним из приоритетных направлений наших исследований. Но прежде чем говорить о традиции мужского исполнительства, необходимо определить основные черты фольклорного танца, присущие русской традиционной культуре в целом.

Можно выделить пять основных исполнительских особенностей, встречающихся во всех региональных хореографических традициях Европейской части России:

1. **Синкретичность** (синтетичность) музыкально-хореографических текстов: исполнение танцев под песни — хоровод и др., песен под танцы — кадрили и др., с доминированием одного из составляющих компонентов³⁷.

³⁶ Полевой Н. Клятва при гробе Господнем. Ч. 4. М., 1832. С. 192.

³⁷ Не случайно появление в последнее время термина «песнепляска», в котором два компонента существуют как части единого целого явления. В XX в. повсеместно в России одним из любимых жанров стала пляска с частушками («песнепляска»), в которой синтез музыки, поэзии и хореографии проявляется в полной мере. Самая распространенная традиционная мужская «песнепляска» — *Русского*, упоминание о которой мы находим еще в бытописательной литерату-

2. **Кантилена хода**, которая достигается за счёт «рессорности» шагов, то есть во время исполнения простых шагов в хороводе, дробей в пляске, различных танцевальных «проходок» колени танцоров не выпрямляются до конца, а остаются немного присогнутыми. Одна из причин наличия кантилены движения в русской хореографической традиции — необходимость сохранять устойчивое положение корпуса, так как при более интенсивном вертикальном движении дыхание будет затруднено, что будет мешать пению³⁸.

3. **Полицентрика** — принципиально разные по характеру движения рук и ног. Полицентрика особенно хорошо видна у мастеров-плясунов, когда их ноги выполняют жёсткую, чёткую партию («дробь»), а руки при этом двигаются более свободно и плавно. Сочетание однохарактерных, синхронных и симметричных партий рук и ног иногда служит для создания комического эффекта в пляске.

4. **Полиритмия** — когда два или более танцоров одновременно исполняют движения с различными ритмическими рисунками (в некоторых районах Белгородской области этот исполнительский прием называют «пересек»). В пляске двух и более человек, за редким исключением (*Трепак* — парная мужская пляска Пыщугского р-на Костромской области), каждый из исполнителей ритмически импровизирует, учитывая ритм звучащей песни или инструментального наигрыша, как основу общей ритмической партитуры.³⁹

5. **Импровизационность исполнения**. Все вышеперечисленные компоненты народной хореографии позволяют исполнителям осуществлять принцип импровизационности, который из чисто технического хореографического приёма переходит в категорию эстетиче-

ре XVIII в.

³⁸ Е.Т. Сопелкин (с. Афанасьевка Белгородской обл.) в разговоре с нами указывал на то, что плясать в карагоде нужно так, чтобы ансамблевое пение при этом не нарушалось, не прерывалось. А мужчины-плясуны из с. Подсерднее (Белгородская обл.) даже о небольшом подпрыгивании при исполнении дробей в карагодной пляске говорили как о неправильном.

³⁹ Н.Д. Щербинин из с. Больше-Быково Белгородской обл., рассказывая о «пересек» в пляске, сравнивает его с полиритмией, возникающей при обмолаоте цепами снопов: «Ни абы как били, а чтоб музыка была. Главное, чтоб на пересек ладили, тады и работать лекша...» (Веретеников И.И. Южнорусские карагоды. Белгород, 1993. С. 16)

ски значимую. Как известно, импровизационность характерна не только для хореографической, но и для певческой культуры русского народа и является одной из важных отличительных черт фольклорного исполнительства.

Полевые исследования показывают, что в настоящее время не только в хореографии, но и в певческой традиции мужское исполнительство представлено гораздо слабее, чем женское. Одна из объективных причин такого положения — значительное изменение деревенского уклада, начиная с 20-30-х гг XX в. Другая из причин — преобладание в деревне женского состава населения, особенно среди старшего поколения, что отчасти связано с последствиями Второй мировой войны, и, как результат, — разрушение мужской фольклорной традиции в послевоенные годы.

гиклы могут считаться исключительно женским инструментом.

В русском народном танце, как и в инструментальном исполнительстве, роль мужчин была не менее значительна, чем роль женщин. В разных хореографических жанрах и в различных географических регионах участие мужчин в традиционной хореографии имело свою специфику.

Хоровод и пляска — два наиболее архаичных танцевальных жанра. Для определения их изначальных функций в русской танцевальной культуре и роли мужчин в хороводах и плясках необходимо обратиться к наиболее старинным дошедшим до нас свидетельствам.

В «Повести временных лет» мы находим свидетельство об обычае славянских племен — радимичей, вяти-



Рис. 34. Танцы на праздничном гулянии в д. Мягозеро Тихвинского у. (Новгородская губ., 1902 г.). Фототека РЭМ. № 322 – 21/17.

Субъективные причины недостаточной фиксации мужской хореографии связаны с пристальным вниманием собирателей к наиболее архаичному — обрядовому — пласту традиционной музыкальной культуры, в котором у русских доминирует женское исполнительство. Участие мужчин в обрядовых практиках допускалось, но считалось не обязательным. Сведения о мужской традиции песенного исполнительства (в мужских ансамблях со своим репертуаром) нами фиксировались, но специальных полевых исследований с этой целью мы не проводили.

Инструментальное исполнительство в русской традиционной культуре до сегодняшнего дня остается преимущественно мужским занятием. Скрипачами, рожечниками, жалеечниками, бубнистами бывали исключительно мужчины. На гармошках играли преимущественно мужчины. На балалайках, мандолинах и гуслях играли и мужчины, и женщины. И только ку-

чей, северян: «... и брацы не бываху в них, но игрища межю селы схожахуся на игрища, на плясанье и на вся бесовская песни и ту умыкаху жены себе...»⁴⁰. Как видим, древний автор однозначно указывает на то, что одной из основных целей игрищ был выбор супружеской пары. Имеющийся в нашем распоряжении материал по русской традиционной хореографии показывает, что танцу действительно отводилась особая роль в строительстве общинной жизни.

Как показывают свидетельства собирателей, еще в 50-60 гг. XX в. подобные гуляния со сходом жителей нескольких деревень в одном традиционном месте были живы в быту русской деревни. Опираясь на их данные, попытаемся реконструировать драматургию подобного праздничного гуляния.

Знарок русского Севера, писатель Б.В. Шергин в одном из рассказов так описывает начало гуляния в

⁴⁰ Повесть временных лет. Ч. 1. М.; Л., 1950.

Архангельской области: «Гулянье началось на лугу, на берегу, далеко от всякого жилья, чтобы простору было больше. Старухи, старики, женатые мужики, ребята расселись, как в театре, по бревнам, по доскам, по изгородям, по пригоркам... Ждать долго, потому что от завода, от слободки, где бабы-девочки белятся-румянятся, в туалеты рядятся, до гульбища версты полторы...

Мальчишки, которые с высоких штабелей караулили дорогу, закричали наконец:

— Идут! Идут!

Щеголихи шли рядами: двести девок, сотня баб. Шествие замыкали парни с гармониями»⁴¹.

После прихода на гулянье начинали исполнять хороводы, в которых участвовали только девушки, а иногда и молодые женщины. Существует множество *женских хороводов*, относящихся к этому первому действию гуляний — смотрю невест. Девушки под песни водили хороводы *кругами, парами, колоннами, линиями, змейками*, а зрители старшего поколения и неженатые парни внимательно наблюдали не только за тем, как красиво были одеты хороводницы, но и как они пели, как держали себя в танце. Часто приглянувшаяся парню девушка становилась не только партнершей в танцах в этот день, но и будущей супругой на всю жизнь.

После окончания женских хороводов начиналось второе действие — *распределение на пары*, которое могло осуществляться в наборном хороводе. Начиная его исполнение, главная хороводница приглашала парня, после чего они двигались за парнем. Парень, в свою очередь, приглашал еще девушку и т.д. То есть исполнители в цепочке, постоянно разворачиваясь, меняли направление движения. Крайние при этом поочередно приглашали — парни девушек, девушки парней.

Распределение на пары могло проходить и по-другому: парни по очереди приглашали девушек, при этом все пели специальные песни, припевая их друг к другу. Иногда «припетые» пары целовались. Хороводные наборные песни пели уже и девушки, и парни.

Когда все желающие участвовать в дальнейшем хороводном действии распределялись на пары, начиналась третья часть — *парные хороводы*. Сначала в этой части исполняли хороводы довольно сдержанного темпа. Постепенно темп хороводов ускорялся. В завершение третьего акта хороводного действия исполняли *скорые хороводы*. В них участники (как парни, так и девушки) не только двигались скорыми рессорными шагами, но и исполняли частую дробь. Ритмическая импровизация дробей, возникавшая при этом полиритмия, энергичный, веселый характер песен при сохранении хороводной мизансцены позволяет определять *скорые хороводы* как *хороводные пляски*.

В этой третьей части могли быть и *хороводные игры, хороводы с представлением*. Здесь же могли исполняться и многофигурные *круговые парные танцы* быстрого темпа, типа *Метелицы*. «В крестьянском быту Метелицы считают самым старинным танцем. В ли-

тературе встречается в описаниях русских балов XVIII в...»⁴². Раньше, вероятно, их исполняли под песни. В XX в. песни стали забываться, *Метелицы* стали чаще танцевать под гармонь.

Структура *круговых танцев* позволяла принимать участие в них любому количеству пар. *Метелицы* (*Заметелицы, Колёса*) имели многочастную форму. Принципом построения танца был следующий канон: одна из пар начинала исполнять замысловатые хореографические переходы, чаще основанные на вращении, поочередно вовлекая в танец все новые и новые пары. Протанцевав первую «игру» (фигуру) со всеми парами, первая пара вставала на свое исходное место, после чего первую «игру» исполняла вторая пара, и так все пары по очереди. Своеобразным сигналом завершения первой «игры» было общее движение по кругу — взявшись за руки или *шеном*. Менялось музыкальное сопровождение, и заводящая пара начинала вторую фигуру. Конструкция *Метелицы* такова, что ее можно танцевать часами, в зависимости от количества участников. И в *круговых парных танцах*, и в *скорых хороводах* широко использовались плясовые импровизационные элементы. Исполняя *скорые хороводы, хороводы с представлением, хороводные игры, Метелицы*, парни должны были не только ловко танцевать (что требовало определенных навыков и сообразительности), но и уметь ухаживать, и проявлять внимание к своей избраннице.

Четвертый этап назывался *разводной* или *разборный*. Все пары, принимавшие участие в многочасовом хороводном действе, разъединялись, разводились. На этом заканчивались хороводы, но игрище, гулянье продолжалось.

Наступало время *плясок и игр*. Скорее всего изначально пляска была преимущественно мужским жанром. *Сольная мужская пляска и перепляс* имеют одну и ту же задачу — состязание парней в ловкости, демонстрация своего преимущества над соперниками. А.А. Казмин так описывает *перепляс*, увиденный им во время гульбища на Дону: «Наконец затягивают плясовую, выступают плясуны, которые став друг против друга, попеременно начинают плясать, вводя каждый раз новое колено-фигуру. Этим «коленам» и счету нет: пляшут на ногах, пляшут на животе, пляшут на спине и даже на голове, а именно: когда проделявают обыкновенные фигуры, один из плясунов становится на голову и выделяет ногами под пение разные фигуры...»⁴³.

Импровизационный характер пляски, бесконечное многообразие хореографического и мимического материала позволяло каждому танцюру найти свою собственную, индивидуальную манеру исполнения. По характеру исполнения мужской пляски в наше время можно предположить, что в ней всегда существовали *два типа плясунов*.

⁴² Народный танец. Проблемы изучения. Сборник научных трудов. СПб., 1991. С. 210.

⁴³ Казмин А.А. Частные и общественные гульбища на Дону // Этнографическое обозрение. Кн. 3. М., 1889. С. 12.

⁴¹ Шергин Б. Избранное. М., 1977. С. 89.

Первый тип — «героический», когда плясун сосредотачивается на виртуозном исполнении сложных по координации танцевальных движений и требующих ловкости, физической силы трюков. Второй тип плясунов — «комический», когда исполнитель оттачивает комические приемы, которые требуют от него большой изобретательности, актерского мастерства.



Рис. 35. Курская карагодная пляска в исполнении учащихся Суджанского музыкального училища, фольклорного ансамбля «Веретенце» (г. Москва) и жителей Суджанского р-на (концерт в РАМ им. Гнесиных, 1998 г.). Фото А.И. Шилина.

В книге К. Голейзовского мы находим описание комической пародийной мужской пляски «Спира». «Эта остроумная пародия на подвыпившего человека представляла собой фейерверк сложнейших, осмысленных положений, чередовавшихся в самом причудливом рисунке и построенных главным образом на равновесии. Под аккомпанемент балалайки, лиры или жалейки исполнитель демонстрировал образцы высокого мастерства. Он старался показать трезвым людям, на что они бывают похожи, когда в состоянии опьянения пытаются плясать. Интерес такого зрелища зависел от умения и талантливости исполнителя»⁴⁴.

В сценическом народном танце, на впечатлениях от которого чаще основывается общее сложившееся представление о народной хореографии в целом, «геро-

ический» тип исполнителей пляски явно преобладает. Не только в России, но и во всем мире зрителей изумляют и приводят в восторг сложные, почти акробатические трюки исполнителей профессиональных ансамблей русского народного танца. Но очень редко встречаются среди них запоминающиеся актерские индивидуальности, еще реже — плясуны-комики. В

фольклорных экспедициях оба типа исполнителей мужской пляски — «героический» и «комический» — встречались нам одинаково часто. Со временем и девушки стали постепенно осваивать жанр пляски, внося в него лирический характер исполнения. Кроме *сольной мужской* и *женской пляски*, *перепляса* в русской традиции распространена смешанная *парная пляска* парня с девушкой, в которой инициатива принадлежит парню.

В.Н. Всеволодский-Гернгросс так описывает наблюдавшуюся им в 1927 г. парную пляску на Мезени: «Кавалер, поплясав немного один, выбирает барышню... Барышни никакого па не делают и лишь переступают с ноги на ногу в такт музыки. Что же касается кавалеров, то они сыпят дробью и пристукивают каблуками об пол, причем руки висят плетью на плечевом суставе и только изредка поднимаются, чтобы поправить шапку или сделать какое-то несколько ухарское

⁴⁴ Голейзовский К. Образы русской народной хореографии. М., 1964. С. 273.

движение»⁴⁵. У этого же исследователя мы находим и еще одно интересное свидетельство о мужской пляске, имеющей древние корни: «Называется он здесь танцем «козла» и исполняется обычно только мужчинами, да и то в пьяном виде. Заключается он в воспроизведении русским па под гармонь очень недвусмысленного ухаживания парня за девочкой, оканчивающегося грубым и довольно любовно и разнообразно разработанным воспроизведением коитуса»⁴⁶.



На стадии развития традиционной культуры, которую репрезентируют материалы XIX — XX вв. (включая и современные полевые исследования) централизирующим компонентом севернорусской хореографической жанровой системы является *кадриль*, южнорусской — *карагод*. В казачьей хореографической традиции в качестве основного централизирующего компонента жанровой системы нами выделяется *мужская пляска*. Граница казачьей хореографической традиции



Рис. 36. Пляшет И.А. Воскресенский (1932 г.р.) из с Рыбинское Максатихинского р-на Тверской обл. Фото А.И. Шилина.

Подобная картина игрищ представляет реконструкцию — всего лишь схему, которая не вбирает в себя всего многообразия календарных праздников в различных регионах России. Реконструкция была необходима для того, чтобы попытаться обозначить целевые свойства хороводов, плясок и парных танцев: игрища, на которых их исполняли, были тем специальным местом, где можно было не только познакомиться друг с другом, но и выбрать себе невесту, ухаживать за ней.

Можно с большой степенью достоверности утверждать, что практически все парни, так же как и девушки с детства готовились к участию в хороводах, танцах, плясках. В экспедиционных материалах из разных мест встречаются сведения о том, что в селах устраивали разновозрастные вечеринки: в старшей гуляла молодежь брачного возраста, в средней — подростки, в младшей — дети.

Самостоятельные региональные хореографические стили и свойственные им жанровые приоритеты складывались, обособлялись постепенно, на протяжении веков. В общерусской хореографической традиции мы выделяем три основных региональных комплекса, локализованных на Восточновропейской равнине: северный, южный и казачий (традиции центральных, западных и восточных областей определяются как *переходные*). Три вышеперечисленных региональных комплекса различаются по жанровому набору танцев, манере их исполнения, хореографической лексике. Граница между северной и южной традициями в основном соответствует границе двух основных наречий русских народных говоров.⁴⁷

в основном соответствует границам территорий, закрепленных за казачьими войсками к 1912 г. Три вышеперечисленных региональных комплекса имеют не только различия, но и общие черты.

Для северного регионального жанрового комплекса свойственны хороводы медленного темпа, которые исполняют девушки и женщины,двигающиеся неритмизованным шагом. «Такие хороводы, как «ходечи», «застенок», «круги», «столбы» и др., обычно сопровождают медленными, плавными, протяжными песнями, которые на Севере называют «долгими»⁴⁸. Более быстрые «скорые» хороводы, исполняемые при шаркивающих шагами на каждую четверть, часто имеют орнаментальную основу («Корзиночка», «Змейка», «Капустка»). В этих хороводах могут участвовать и девушки, и парни. Парни принимают участие и в игровых хороводах, таких как «Розочка алая», «Черничек», «Негодяй» и др.

Постепенно по мере продвижения на юг количество хороводов медленного темпа уменьшается, в традиционном репертуаре появляется больше плясовых и игровых хороводов. Руки при исполнении хороводов держат не внизу, как на Севере, а часто на уровне груди и выше. В Курской, Белгородской областях хоровод сливается с пляской. Хотя в *танках* еще держатся за руки, но уже появляются и *танки* с рушниками, поясами, что позволяет танцорам чувствовать себя при исполнении плясовых движений более свободно. В южных карагодных плясках за руки уже не держатся. По мере увеличения от севера к югу плясовых элементов в хороводах возрастает и роль мужчин в них. В Белгородской и особенно в Курской областях мужская пляска стано-

⁴⁵ Народный танец... С. 158.

⁴⁶ Там же.

⁴⁷ См. карты в книге: Дурново Н.Н., Соколов Н.Н., Ушаков Д.Н. Опыт диалектологической карты русского языка в Европе // Труды Московской диалектологической комиссии.

Вып. 5. М., 1915.

⁴⁸ Климов А.А. Основы русского народного танца. М., 1994. С. 60.

вится главным украшением танков и карагодов, поражающая многообразием хореографической лексики. В курской традиции пляшущий парень называется *хазун*. «Хазун двенадцать колен усяких знает». «Парень в карагоде куда хочешь зайдет и всех обойдет... Тот не плясун, который не умеет вприсядку плясать» — находим мы восторженные отзывы о мужской пляске в книге А.В. Рудневой⁴⁹.

За столетия существования мужская пляска разных регионов приобрела устойчивые характерные черты. Так же как и исполнение хороводов, пляска по мере продвижения с севера на юг изменяет свой характер и становится менее сдержанной. На манеру ее исполнения и набор хореографических средств оказывали влияние различные факторы. Многие названия танцев и плясок указывают на их подражательный характер. Зооморфная символика в названиях локальных разновидностей мужской пляски: «Козёл» на Мезени, «Козуля», «Козлик» — линейная кадрили и круговой парный танец в Костромской области, «Лось» — круговой парный танец в Новгородской области, «Гусачок» — пляска в Смоленской области, «Гусь» — танец Можайского района Московской области, карагодная пляска «Журавель» в Курской области, пляска «Окунёк» в Брянской области — указывает на древние корни русской хореографии в целом.

В различных регионах России на русскую хореографическую традицию оказывали порой влияние танцы других коренных народов, населявших эти или соседние территории. Так на хореографию северных областей в разной степени повлияли танцевальные традиции коренных народов финно-угорской группы. Можно также наблюдать влияние народов финно-угорской и тюркской групп в Поволжье. На западе России очевидно влияние карелов, прибалтов, белорусов, поляков. В областях России пограничных с Украиной чувствуется хореографическое влияние украинцев. На казачью традицию оказывали влияние не только соседние народы (в терской казачьей традиции, например, четко прослеживается влияние народов Северного Кавказа). Порой казаки привозили из походов не только трофеи, но и танцы. Так, в станицу черноморских казаков Ясенскую Краснодарского края в начале века, видимо, был завезен из Смоленской или Брянской области чрезвычайно характерный именно для данного региона многофигурный вальс (в соседних же станицах Краснодарского края этот вальс не танцуют). Но для того, чтобы точнее определить взаимное влияние различных национальных и региональных хореографических традиций, необходимо провести более обширное исследование на эту тему.

В некоторых северных областях на манеру мужской сольной пляски оказала влияние распространенная здесь русская борьба, в частности, «ломанье», исполняемое в Псковской области с частушками под гусли и гармонию⁵⁰. Для «ломанья» характерна большая свобода в корпусе, руках и ногах.

Мужская пляска — основа жанрового комплекса казачьей хореографической традиции. Многолетняя воинская служба, полувойенный образ жизни казачьих станиц позволили сложиться самостоятельной, отличной от других русских, хореографической традиции казаков. Пластический, художественный образ казачьей пляски — «Всадник на лошади». Для казачьей манеры характерно: подчеркнуто прямой, подтянутый ритмично опускающийся и поднимающийся корпус (как при езде на лошади), часто выворотню направленные согнутые колени, создающие ощущение «кривых ног» наездника, «дробь», напоминающие ритм цокота копыт лошади.

Мужчины плясали обязательно в головных уборах. Уронить шапку, фуражку считалось плохой приметой. Часто в руках или за голенищем сапога держали нагайку, плетку, которой иногда эффектно размахивали в танце. Манера держаться в пляске была у казаков более вызывающей, воинственной, чем у исполнителей других регионов. Хотя в пляске казаков и встречаются вольные, «ленивые» движения, основу ее составляют трюки острого, наступательного характера, синкопированного ритма. В казачьей хореографической традиции европейской части России можно выделить три ее региональные вида. Это прежде всего традиция донских казаков или выходцев с Дона (например, «линейные» казаки Краснодарского края). Другая — традиция запорожских казаков («черноморские» казаки Краснодарского края), выходцев с Украины, в хореографической лексике которых часто встречаются подпрыгивания, характерные для распространенного у запорожских казаков танца *гопак*. И третья — традиция терских казаков, вобравшая в себя хореографические мотивы народов, населяющих Северный Кавказ. Для них характерно исполнение парной пляски похожей на *лезгинку*, но мужчины двигаются не на пальцах, а на полупальцах, сохраняя при этом традиционное положение рук (одна рука направлена в сторону, другая — согнута в локте перед собой).

Говоря о мужской составляющей в русской традиционной хореографической культуре следует упомянуть и о влиянии скоморохов — профессиональных артистов, плясунов Древней Руси. Хотя выявить в народном танце черты скоморошья искусства сегодня сложно, можно предположить, что некоторые характерные, гротескные элементы были привнесены в мужскую пляску скоморохами. Например, Д.К. Зеленин рассказывает о своеобразном севернорусском танце *бить шемелу*, который «состоял в том, что мужчина садился на пол, а затем, опершись руками, быстро кувыркался, попеременно ударяясь при этом об пол верхней и нижней частью спины»⁵¹. В экспедиции 1996 года в Курскую область в некоторых селах Суджанского и Большесолдатского районов нам встречалась поговорка: «Всяк пляшет, да не как скоморох».

⁴⁹ Руднева А.В. Курские танки и карагоды. М., 1975. С. 122.

⁵⁰ Зафиксировано на киноплёнку экспедициями Ленинградской консерватории в 1984–1986 гг. в Псковской обл.,

руководитель А.М. Мехнецов: видеофильм «Мир русской деревни. Игра на крыловидных гусях. Народная пляска». Вып. 15. (Российский Фольклорный Союз).

⁵¹ Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 369.

В конце XIX — начале XX века в русские деревни пришла *кадриль*, которая стала очень популярна по всей России (кроме нескольких южных областей — Курской, Белгородской). Многофигурный танец, появившийся в крестьянской среде в Англии XVII века, распространившийся постепенно по всей Европе, занял видное место в русской традиционной хореографической культуре.

Одну из причин такой экспансии кадрили мы видим в том, что во многих чертах она схожа с русским традиционным круговым парным танцем типа *метелица* и скорыми парными хороводами. Иногда в одной деревне нами записывались и кадрили, и *метелица*. Причем в них переплетались элементы, характерные для обоих танцев. Русские кадрили разных регионов брали в себя и фигуры хороводов — *круг*, *прочёс*, *воротики*, и *солнечную пляску* (пляска исполнялась по ходу танца, иногда становилась самостоятельной фигурой кадрили). Кадрили в разных регионах исполняли под песни и/или под инструментальные наигрыши (чаще — под гармонию). Танцевали кадрили летом — на гуляньях, зимой — на беседах, вечерках. Серьезный характер взаимоотношений при исполнении кадрили доказывает тот факт, что часто танец заканчивался дракой между парнями: «А это сколько хошь. Сколько женихов из другой деревни... Они нашу девку тянут [на кадрили],

а мы не даём. И пошла [драка]...» — рассказывал опытный гармонист из села Ножкино Костромской области М.А. Соколов (1926 г.р.). — «Если ты моя дряля, то я могу и на всю [кадриль] пригласить. А так обычно с первой по седьмую разные [девушки]». «Парень с девушкой дружат, он и возьмёт её на «почётную» [фигуру]. Первая, пятая, седьмая — это «почётные». Если он меня взял на первую и на пятую взял, а уж когда на седьмую — вся беседа хлопает. Жених и невеста!» — рассказывала лучшая плясунья села Коровье Костромской области Е.Н. Артемьева (1930 г.р.).

На беседах, гуляньях завязывались знакомства. Возникавшие отношения и чувства молодежи делали исполнение кадрили важным эпизодом деревенской жизни, когда прилюдно «женихи» выбирали себе «невест». Тем самым кадрили полностью вписалась в рамки традиционных ритуальных функций хореографического компонента народной культуры, связанных с установлением брачных отношений внутри общины.

В настоящей статье сделана попытка рассмотреть особенности мужского исполнительства в контексте всей традиции русского танца, в ее разных жанровых формах, региональных проявлениях. Подобный ракурс позволяет, на наш взгляд, как выявить специфику мужской составляющей русского народного танца, так и показать его связь с тем широким кругом явлений, которые мы позволили себе затронуть.