

АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН
ИНСТИТУТ ЯЗЫКА, ЛИТЕРАТУРЫ И ИСКУССТВА
им. Г. ИБРАГИМОВА

Н.Д. Мусина

**ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР
ЗАВЯТСКИХ (АРСКИХ) УДМУРТОВ –
НЕМАТЕРИАЛЬНОЕ
КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ
НАРОДОВ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН**

Казань
2021

УДК 398
ББК 82.3(2=664.1)
М 91

*Печатается решением Ученого совета
Института языка, литературы и искусства им. Г. Ибрагимова
Академии наук Республики Татарстан*

Научный редактор

Т.Б. Бадмаева,
кандидат искусствоведения, этнохореолог

Рецензенты:

Ф.Х. Завгарова,
кандидат филологический наук, заслуженный деятель искусств РТ
Д.И. Умеров,
*кандидат культурологии, заслуженный работник культуры РТ,
этнохореолог*

Мусина Н.Д.

М 91 Танцевальный фольклор завятских (арских) удмуртов – нематериальное культурное наследие народов Республики Татарстан / Н.Д. Мусина. – Казань, 2021. – 144 с.; 12 с. ил.
ISBN 978-5-93091-367-8

Монография посвящена одной из важных и слабо разработанных проблем – изучению, сохранению, возрождению и повышению роли этнического танца в обществе как культурного наследия народа. Впервые в этнохореологии представлен аутентичный танцевальный фольклор завятских удмуртов Кукморского и Мамадышского районов Республики Татарстан. Кроме анализа зафиксированных примеров, занимающих основное место в работе, рассматривается формирование этнического танца в контексте религиозных верований удмуртов, его развитие в профессиональном искусстве на новом историческом этапе и процесс возрождения традиционного танца, праздников и обрядов – нематериального наследия культуры народа.

Работа адресована всем интересующимся этническим творчеством – исследователям, педагогам, студентам, руководителям фольклорных, любительских и профессиональных коллективов, открывая неизвестные страницы в истории хореографической культуры этноса.

УДК 398
ББК 82.3(2=664.1)

ISBN 978-5-93091-367-8

© Мусина Н.Д., 2021
© ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, 2021

ВВЕДЕНИЕ

Этнохореология одно из научных направлений фольклористики, которое изучает танцевальный фольклор, историю происхождения и формирования танцевально-пластической речи этноса, межэтнические контакты, танец в контексте календарной и бытовой обрядности, его семантику и хореографические формы. Наиболее сложное направление фольклористики, не имея до настоящего времени необходимых масштабов для развития научных исследований в регионе Поволжья, находит поддержку в Институте языка, литературы, искусства им. Г. Ибрагимова Академии наук Республики Татарстан.

В 80-е годы XX века ИЯЛИ меняет отношение к проблеме, издаёт первые научные статьи по этнохореологии с ценными материалами К.М. Бикбулатова по татарскому танцевальному фольклору «Татарские традиционные досвадебные танцы» (1982 г.) и «Нардуганский цикл традиционных танцев крышен» (1985 г.). Особую значимость учёные ИЯЛИ придают изучению этнического танца татар первым татарским балетмейстером, первым исследователем Гаем Тагировым, труд которого положил начало татарской этнохореологии, представив многолетнюю работу по сбору и фиксации традиционной этнической хореографии книгой «100 татарских фольклорных танцев» (1988 г.). Первое издание по фольклорному танцу татар вызвало интерес в научной среде не только российских этнохореографов, но и венгерских учёных в 90-е годы. Масштабы вклада Г.Х. Тагирова в науку о традиционном татарском танце, подчеркнула Международная научно-практическая конференция в ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова АН РТ, посвящённая 110-летию Гая Тагирова (2017 г.).

Изучение танцевального фольклора народов Татарстана и Поволжья сегодня – одно из направлений плановых исследований Института языка, литературы, искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ.

Данное исследование, предпринятое впервые автором, позволит приоткрыть завесу для будущих поколений, узнать об особенностях традиционного танца локальной группы кукморских удмуртов Республики Татарстан, зафиксированного в 1988–1989 гг., материала, не имевшего издательского выхода в перестроечный период, а также приобщить к процессам формирования и возрождения этнического танца удмуртов на новом историческом этапе в современном социуме.

Издание, посвящённое танцевальному фольклору завятских (арских) удмуртов, как наследию народов Республики Татарстан, отражает важный аспект научной деятельности института, а именно его тесные контакты и плодотворное сотрудничество с профильными НИИ республик Поволжья и Приуралья, среди которых Республика Удмуртия.

В монографии представлен традиционный этнический танец удмуртов Кукморского и Мамадышского районов в полиэтничном регионе Республики Татарстан, зафиксированный нами в составе комплексных экспедиций Удмуртского института истории, языка и литературы Уральского отделения Академии наук России и Казанского государственного института культуры в 1988–1989 гг. Выполненная работа отражает первый опыт экспедиционных исследований аутентичного фольклора в одном из новых направлений удмуртской фольклористики – этнохореологии.

Что является предметом изучения данного направления? Этнохореология – научное направление фольклористики, изучающее танцевальный фольклор этноса, его танцевальную речь, которой создают удивительные произведения творчества. Они рождаются в народе, бытуют в нём, передаваясь из поколения в поколение, формируют национальную хореографическую культуру. Первые экспедиции по этнической хореографии в России были организованы в двадцатые годы прошлого столетия Государственным институтом истории искусств Ленинграда, что позволило зафиксировать состояние традиционной хореографической культуры Русского Севера в тот период¹.

В середине XX века появляются работы по этнохореографии, среди которых отмечается исследование Тагьяны Устиновой, ба-

¹ Всеволодский-Гернгросс В.Н. Крестьянский танец // Крестьянское искусство СССР / Гос. ин-т истории искусств. – Т. 2: Искусство Севера. – Л., 1928. – С. 235–246.

летмейстера Хора им. М.Е. Пятницкого, «Лексика русского танца», которое явилось «Обобщающим трудом периода становления этнохореологии. Своё дальнейшее развитие на эмпирическом материале этнохореографический исследовательский ракурс получил в 1980-е»¹.

Заметным событием было издание в 1991 году специального сборника научных трудов «Народный танец. Проблемы изучения»², составителем и редактором которого был талантливый учёный А.А. Соколов-Каминский. Это был первый в нашей стране блестяще организованный, собранный, выстроенный и отредактированный научный сборник. Он «до сих пор является чрезвычайно актуальным как для отечественного читателя, так и для самых широких международных кругов»³.

В сборнике, кроме научных статей, представлена обширная библиография историко-теоретической литературы о народном танце, научной и популярной, за прошедший до издания период. Она, отразив работы советских авторов о танцах народов СССР и мира, авторефераты диссертаций, статьи по вопросам этнохореологии, свидетельствовала о масштабах интереса к данному научному направлению.

Активные исследования этнического танца в 70–80-е годы были обусловлены становлением высшего хореографического образования в вузах культуры⁴ с ориентиром на одно из направлений научной деятельности – изучение танцев народов СССР. Преподаватели кафедры хореографии Казанского государственного института культуры, основанной в 1972 году, проявили интерес к хореографической культуре народов Поволжья. Начало исследовательской работы отразилось в докладах и статьях, в издании сборника «Традиционная танцевальная культура народов Среднего Поволжья».⁵

¹ *Мацевский И.В.* Вклад А.А. Соколова в становление отечественной этнохореологии // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой № 1 (54), 2018. – С. 109.

² Народный танец. Проблемы изучения: Сб. науч. тр. – СПб.: ВНИИИ, 1991.

³ *Мацевский И.В.* Вклад А.А. Соколова в становление отечественной этнохореологии // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой № 1 (54), 2018. – С. 111.

⁴ *Филановская Т.А.* История хореографического образования в России: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 2016. – С. 272.

⁵ Традиционная танцевальная культура народов Среднего Поволжья. – Казань: Матбугат йорты, 2001.

Приоритетом нашего научного направления был этнический танец удмуртского народа. Ему были посвящены экспедиции в районы Удмуртии и Татарстана с 1982 по 1991 гг.¹

Перестроечный период в девяностые годы остановил наши полевые изыскания, как и многое в научной сфере, переключив на продолжение работы по расшифровке и фиксации собранного материала на бумажных носителях. Этот процесс – главный в паспортизации танца, самостоятельный и продолжительный, требующий большого объёма работы при расшифровке записей музыкального, песенного сопровождения танца, фиксации танцевального текста, описания положений рук, чертежей расположения и передвижения исполнителей. Для такой работы за рубежом созданы бюро записи танца, Институт хореологии, которые готовят специалистов по записи танца. Ведущие труппы имеют в штате «хореологов», которые фиксируют новые постановки².

Материал, полученный в результате полевых исследований традиционного танца удмуртов Кукморского и Мамадышского районов Республики Татарстан, лёг в основу первого издания в качестве учебного пособия для студентов КазГИК.

Преподавание фольклорного танца не было предусмотрено в учебном процессе, специалисты отсутствовали, наш опыт и собранный материал использовался по курсу «Искусство балетмейстера», который позже начал существование под названием «Мастерство хореографа».

Почему нужно было работать именно с фольклорным материалом по данной учебной дисциплине в одном из семестров? Это предусматривали учебные планы и программы, разработанные научно-методическими отделами Министерства культуры России в советское время. Они учитывали систему навыков и знаний, необходимую для руководителя коллектива народно-сценического и фольклорного танца, для научного направления – этнохореология, для сочинения хореографии на основе аутентичного фольклора, а не «перепевания» сценических танцев, на которые было ориентировано любительское направление хореографического искусства.

¹ Экспедиции в Селтинский, Игринский, Малопургинский, Можгинский районы Республики Удмуртия, в Кукморский, Мамадышский районы Республики Татарстан.

² Балет: энциклопедия. – М.: СЭ, 1981. – С. 209.

Таким образом, в учебный процесс был заложен опыт, пройденный балетмейстерами профессиональных коллективов: ансамблей народного танца, ансамблей песни и танца, танцевальных групп народных хоров. Путь от глубокого знания танцевального фольклора народа к его сценической обработке и разработке – к созданию хореографических произведений прошли выдающиеся мастера П. Вирский, Н. Надеждина, И. Моисеев, Т. Устинова, Ф. Гаскаров, Г. Тагиров, С. Стариков, А. Бондарев, И. Крутский и многие другие балетмейстеры, творившие в республиках СССР. Этот путь, не утратив связь с национальными традициями, идеями, образами, особенностями этнической танцевально-пластической речи, позволил разработать народно-сценический танец, его исполнительский стиль, создать репертуар профессиональных коллективов, который сегодня, во многих случаях, является классическим образцом работы с фольклором.

Этнический танец, получив развитие в искусстве, в науке – этнохореология, наиболее сложном направлении фольклористики, до настоящего времени не имеет необходимых масштабов для развития научных исследований в регионе Поволжья. В то же время значимость научного направления фольклористики – этнохореология и танца как культурного наследия народа подчёркивает **Международная организация ЮНЕСКО, приняв в 2003 году Конвенцию об охране нематериального культурного наследия**¹. Оно включает песню, праздник, обряд, сказание, музыку, костюм, прикладное, изобразительное искусство, танец и другие жанры национальной культуры, является творчеством народа разных эпох, поколений и стилей, на основе которого получило развитие профессиональное искусство различных направлений.

Основные положения охраны танца как нематериального культурного наследия сформулировал Ласло Фельфёльди, этнохореолог Института музыковедения Венгерской Академии наук, Президент исследовательской группы по этнохореологии Международного совета традиционной музыки при ЮНЕСКО: «Охрана» нематериального культурного наследия означает принятие мер с целью обеспечения жизнеспособности нематериального культурного наследия, включая: его идентификацию, докумен-

¹ Международная конвенция об охране нематериального культурного наследия. URL: http://www.minervaplus.ru/docums/Konventsiya_ob_ohrane_nematerial_nogo_kul_turnogo_naslediya.pdf.

тирование, исследование, сохранение, защиту, популяризацию, повышение его роли, его передачу, главным образом, с помощью формального и не формального образования, а также возрождение различных аспектов такого наследия»¹. «Охрана» предусматривает большой вклад в создание данного вида наследия образования, научных исследований, культурной деятельности, танцевального искусства. Изучение, сохранение, развитие традиционного танца – одна из наиболее сложных и актуальных проблем в России и регионе.

Проблемам сохранения нематериального культурного наследия народов Татарстана был посвящён международный семинар в 2012 году. Некоторые из них отражены в выступлении учёного фольклориста Ф.Х. Завгаровой: «Сегодня существует серьёзный недостаток в национальных кадрах специалистов фольклористов и этнографов, руководителей фольклорных коллективов, методистов-организаторов по традиционной народной культуре. Недостаточно переиздавались существующие исследования фольклористов, работ специалистов по народной хореографии практически нет, нет трудов, описывающих особенности технологии изготовления костюма, изделий декоративно-прикладного искусства. Уход из жизни непосредственных носителей и хранителей нематериального культурного наследия в условиях отсутствия изучения образцов народного искусства влечёт за собой безвозвратные потери некоторых видов нематериального культурного наследия народов Татарстана»².

Значимым событием для этнохореологии была Международная научно-практическая конференция «Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование» в 2012 году. Данное масштабное мероприятие, опираясь на разработанную нами программу, было подготовлено факультетом хореографического искусства Казанского государственного института культуры. Конференция позволила

¹ *Фельфёлди Ласло*. Танец как нематериальное культурное наследие // Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование / сост. Н.Д. Мусина; науч. ред.: Р.М. Валеев, Р.Р. Юсупов. – Казань: ИИЦ «Культура», 2013. – С. 18.

² *Завгарова Ф.Х.* Вопросы сохранения объектов нематериального культурного наследия: проблемы, нормативно-правовая база, практики // Проблемы сохранения нематериального этнокультурного наследия в современных условиях: сб. докладов международного семинара / под ред. Ф.Х. Завгаровой. – Казань: Ихлас, 2012. – С. 16.

ознакомиться с самым передовым международным опытом в этнохореологии и образовании, выделить танец как наиболее сложную форму нематериального этнокультурного наследия, требующего эффективных мер для его изучения, сохранения, развития и защиты в России и регионе¹. Вопросам комплексного подхода к изучению традиционной культуры была посвящена Всероссийская научно-практическая конференция «Традиционная культура народов Поволжья» 2014 г., которая затрагивала широкий спектр вопросов, важных для РФ и народов Поволжья. Интересующей нас темы касалась Л.П. Мингазова, рассматривая создание благоприятных условий для возрождения и развития национальных культур народов, проживающих в полиэтничном Кукморском районе РТ².

Главной проблемой в этнохореологии, рассматриваемых нами регионов Татарстана и Удмуртии, наиболее важной для скорейшего её решения, являются отсутствие научных лабораторий этнохореологов, действующих на постоянной основе в научно-исследовательском институте, создающих богатые архивные материалы, доступные для использования в профессиональном искусстве. Их отсутствие нивелирует знание и понимание будущими поколениями танцевальной речи народа, способствует потере его историко-художественной памяти и кризису в профессиональном искусстве хореографии.

Учёные Татарстана несколько лет приближались к значимому событию – принятию в 2017 году на государственном уровне закона «О нематериальном культурном наследии в Республике Татарстан», который начал осуществляться с января 2018 года. Очень точно суть произошедшего события выразил Р.М. Валеев: «Если в обществе, в государстве заговорили о необходимости сохранения нематериального культурного наследия, значит, общество и государство развиваются цивилизованно»³.

¹ Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование / сост. Н.Д. Мусина; науч. ред.: Р.М. Валеев, Р.Р. Юсупов. – Казань: ИИЦ «Культура», 2013. – 254 с.

² Традиционная культура народов Поволжья: материалы Всерос. науч.-практ. конф. (11–13 февраля 2014 г.). – Казань: Ихлас, 2014. – С. 279.

³ Валеев Р.М. Методологические основы правовых аспектов сохранения нематериального культурного наследия // Проблемы сохранения нематериального этнокультурного наследия в современных условиях: сб. докладов международного семинара / под ред. Ф.Х. Завгаровой. – Казань: Ихлас, 2012. – С. 37.

Традиционный удмуртский танец, сохранивший реликты прошлых эпох к началу XXI века, представляет научный интерес как явление финно-угорской и мировой этнокультуры. Уникальные черты удмуртской этнической хореографии обнаруживают параллели со многими архаичными культурами, в которых разнообразные формы традиционного танца составляют важнейшую часть праздников, обрядов, верований народа, отражающих институт дохристианских культов.

Удмуртский танец – традиционная этническая хореография одного из коренных народов Поволжья, проживающего по большей части в Республике Удмуртия, а также в полиэтничном регионе Республики Татарстан и других соседних территориях. До настоящего времени он не нашёл достойного места в научных исследованиях в силу различных причин: недостатка кадров; большого объёма работы при расшифровке записей музыкального, песенного сопровождения танца и фиксации танцевального текста; сложной специфики танцевального фольклора, требующего хорошей оснащённости экспедиций современной технической аппаратурой и работы компьютерных дизайнеров и др.

Определённое продвижение в изучении народной хореографии удмуртов намечилось в восьмидесятые годы двадцатого столетия. Опубликованы такие работы как: «Удмуртские народные танцы» С.Е. Старикова¹ – сборник народно-сценических танцев, многие из которых имеют фольклорную основу; «К вопросу о формах народного танца в Удмуртии» Н.Д. Мусиной², тезисы доклада, представляющие классификацию танца по структурным особенностям; «Удмуртские народные танцы», «Удмуртские фольклорные танцы» – сборники танцевального фольклора, записанные Е.Н. Батуриной³; «Ранние формы традиционной хореографии удмуртского народа», «Традиционный удмуртский танец в праздниках и обрядах II половины XIX – начала XX века» – статьи

¹ *Стариков С.Е.* Удмуртские танцы. – Ижевск: Удмуртия, 1963; Его же: Удмуртские народные танцы. Ижевск.: Удмуртия, 1980.

² *Мусина Н.Д.* К вопросу о формах народного танца в Удмуртии // XVII Всесоюзная финно-угорская конференция: Тезисы докладов, 1987.

³ *Батурина Е.Н.* Удмуртские народные танцы / Е.Н. Батурина. – Ижевск, 1989; Удмуртские фольклорные танцы – Ижевск, 2002.

Н.Д. Мусиной¹, являющиеся первым опытом обобщения и анализа фрагментарных сведений, имеющихся в письменных источниках XVIII–XIX веков и в полевых материалах 80-х годов XX столетия.

Результаты наших экспедиционных исследований в районах Удмуртии нашли отражение в статьях научных конференций. В них рассматриваются особенности аутентичного танцевального фольклора, его хореографические формы, межэтнические контакты с традициями русского и татарского этноса, взаимосвязь с новой формой его существования – профессиональным искусством². Обобщение этнографических сведений и наших полевых материалов позволили положить начало соавторской разработке учебного пособия «Этнография и танцевальный фольклор народов Среднего Поволжья»³.

Подготовленная нами работа по этническому танцу завятских (арских) удмуртов Республики Татарстан, является первым шагом

¹ Мусина Н.Д. Ранние формы традиционной хореографии удмуртского народа // Истоки искусства Удмуртии. – Ижевск, 1989; Традиционный удмуртский танец в праздниках и обрядах II половины XIX – начала XX века // Традиционная танцевальная культура народов Среднего Поволжья. – Казань, 2001.

² Мусина Н.Д. Танцевальный фольклор удмуртов – свидетельство межэтнических контактов с традиционными культурами русского и татарского народа // Русский танец: пути сохранения и развития: Материалы Всероссийской конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения Т.А. Устиновой. – М.: МГУКИ, 2008. – С. 28–34; Хореографические формы традиционного танца удмуртов Можгинского района Удмуртии. По материалам полевых исследований 1985 г. // Евразийство и проблемы современной науки: коллективная монография. – Казан. гос. ун-т культуры и искусств.– Казань: ИИЦ «Культура», 2012.– Ч. 2. – С. 281–289; Удмуртский народно-сценический танец – синтез традиционного и нового в профессиональном искусстве // Танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование: материалы Международной науч. практ. конф. 6–9 декабря 2012. – Казан. гос. ун-т культуры и искусств.– Казань: ИИЦ «Культура», 2013. – С. 146–159; Хореографические формы традиционного танца удмуртов (По материалам полевых исследований 1986 г. в Игринском районе Удмуртии) // Традиционная культура народов Поволжья: материалы Всероссийской научно-практической конференции (11–13 февраля 2014 г.). – Казань: Ихлас, 2014. – С. 297–305.

³ Мусина Н.Д. Этнография и танцевальный фольклор удмуртов // Этнография и танцевальный фольклор народов Среднего Поволжья. Ч. I: учебное пособие / Белов В.А., Кавеева А.И., Коваленко О.В., Мусина Н.Д., Сентябова И.Б. – Казань: Изд-во КазГИК, 2017.– 305 с.

в реализации закона «О нематериальном культурном наследии народов Республики Татарстан» и решении одной из актуальных проблем этнологии удмуртского народа.

Цель – раскрыть значимость традиционного танца удмуртов как нематериального культурного наследия народа и необходимость его «охраны».

Задачи: выделить исторические этапы формирования этнического танца удмуртов; отразить связь традиционной хореографии с профессиональным искусством; раскрыть особенности танцевального фольклора локальной группы удмуртов – завятских (арских), условия его бытования, структурную типологию танцев; осветить процесс возрождения и популяризации традиционного танца в современном социуме.

Работа состоит из введения, четырёх глав, заключения и приложения.

В первой главе:

- рассматриваем формирование традиционного танца в контексте ранних форм религиозных верований удмуртов;
- зарождение народно-сценической хореографии как этап развития этнического танца в профессиональном искусстве.

Во второй главе:

- анализируем особенности зафиксированного аутентичного фольклора кукморско-мамадышских удмуртов, принадлежность его к празднично-обрядовой и бытовой сфере;
- выделяем и характеризуем хореографические формы зафиксированных традиционных танцев.

В третьей главе:

- даём описание положений и соединений рук, хореографической лексики и композиции танцев, сопровождая их рисунками и чертежами;
- представляем музыкальное, песенное сопровождение хореографии и фото, доступные нам по техническим возможностям в 80-е годы XX века.

В четвёртой главе:

- прикасаемся к процессу возрождения традиционного этнического танца, праздников и обрядов кукморско-мамадышских удмуртов как нематериального наследия культуры народов РТ.

ГЛАВА 1
ОТ ФОЛЬКЛОРА
К ПРОФЕССИОНАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

**1.1. Традиционный танец удмуртов
в контексте религиозных верований и обрядов**

Этнический танец удмуртов, являясь одной из ярких составляющих нематериальное культурное наследие народа, формировался на протяжении многих веков в неразрывной связи с праздниками, обрядами и верованиями народа, однако до настоящего времени он не был охвачен серьёзными исследованиями учёных этнохореологов. Не нашло отражения в научных трудах и бытование традиционного удмуртского танца в обрядовой системе религиозных верований. Особое внимание в этой связи привлекает удмуртская народная вера, её ранние формы – религия, которая была в традиции народа до христианства, до православия.

Большинство удмуртского населения было христианизировано во второй половине XVIII в., однако переход в христианство не завершился и к началу XX века. Многие обряды и праздники удмуртской народной веры соединялись с православными, удмурты продолжали посещать моления, совершаемые в священных для них местах.

Прикоснуться к историческому пути удмуртского танца, к особенностям его формирования в контексте религиозных ритуальных действий, позволяют сведения, оставленные в письменных источниках XVIII – начала XX века, фрагментарные упоминания в контексте праздников, религиозных верований, обрядов. Их авторы: этнографы, путешественники, историки,

священники, учёные, не зафиксировав хореографический текст, рисунки танца, последовательность фигур и другие, важные в хореографии компоненты, оставляют учёным незаменимый источник для получения представления о функциональных особенностях обрядовых танцев. Анализ сведений, имеющихся в работах С. Багина¹, Н. Блинова², П. Богаевского³, Г. Верещагина⁴, Б. Гаврилова⁵, А. Емельянова⁶, В. Кошурникова⁷, Н. Первухина⁸, Д. Островского⁹ и других авторов, позволяет отметить отражение ранних форм религии в традиционном танце удмуртского народа, который в начале XX века сохранял древние формы обрядов, ритуалов, верований, идущих из общинно-родового строя.

Религиозные верования удмуртского народа – явление сложное и многогранное вызывает большой интерес учёных. Среди исследований, посвящённых месту религии в культуре этноса, выделяется труды: В.Е. Владыкина «Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов»¹⁰, М.Г. Атаманова «По следам удмуртских воршудов»¹¹, Р.Р. Садикова «Традиционные религиозные

¹ *Багин С.* Свадебные обряды и обычаи вотяков Казанского уезда // Этнографическое обозрение. – 1877. – № 1.

² *Блинов М.* Историко-статистические известия о Камско-Воткинском заводе и тамошних вотяках // Журнал МВД. – 1855. – № 3–4. – Ч. XI.

³ *Богаевский П.М.* Очерки религиозных представлений вотяков // Этнографическое обозрение. – 1890. – № 1.

⁴ *Верещагин Г.* Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии // Записки РГО. – СПб., 1889. – Т. XIV; Вотяки Сосновского края // Записки РГО. – СПб., 1886. – Т. XIV; Старые обычаи и верования вотяков // Этнографическое обозрение, – 1909. – № 4.

⁵ *Гаврилов Б.* Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда. Урьяш-Учинского прихода // Труды IV арх. съезда. – Казань, 1891. – Т. 2.

⁶ *Емельянов А.И.* Курс по этнографии вотяков. – Казань, 1921.

⁷ *Кошурников В.С.* Быт вотяков Сарапульского уезда Вятской губернии // ИОАИЭ. – Казань, 1879. – Т. 2.

⁸ *Первухин Н.Г.* Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. – Вятка, 1886. – II.

⁹ *Островский Д.* Вотяки Казанской губернии // Труды Общества естествоиспытателей при Казанском университете. – Казань, 1873. – Т. 4. – С. 25.

¹⁰ *Владыкин В.Е.* Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов / В.Е. Владыкин – Ижевск, 1994.

¹¹ *Атаманов М.Г.* По следам удмуртских воршудов. – Ижевск, 2001.

верования и обрядность закамских удмуртов (история и современные тенденции развития)»¹, Н.И. Шутовой «Традиционные священные места кукморских удмуртов в XIX – начале XX в.»².

Опираясь на труды учёных в области удмуртской религии и письменные источники, оставленные в XVIII – начале XX столетия, мы рассматриваем взаимосвязь традиционного танца удмуртов с их религиозными верованиями, выявляем семантику древней обрядовой хореографии.

В период общинно-родового строя, как отмечают учёные, удмурты проживали организованные в особые объединения, принадлежащие определённому воршуду – божеству-покровителю рода и семьи. После пантеона главных богов удмуртов: Инмара, Кылдысина и Квазя более других почитается Воршуд, имя которого постоянно упоминается в молитвах³.

Каждая удмуртская семья имела свою собственную семейную молельню (куалу). В каждой молельне хранился «воршуд» – самый священный ритуальный предмет удмуртов. Обычно это короб, в котором, согласно архаичным верованиям, обитал дух родового предка. В коробе могли храниться несколько монет, беличья шкурка, крылышки рябчика, перья тетерева, засушенная рыбка, кусочек жертвенного хлеба, ветки дерева и др. В виде этих предметов были представлены все три сферы мироздания: земля, воздух, вода. Не случайно этот короб строго берегли, как самое великое сокровище, как гарантию благополучия мироздания⁴. Короб находился на полке «мудор» (типа

¹ Садиков Р.Р. Традиционные религиозные верования и обрядность закамских удмуртов (история и современные тенденции развития) / Р.Р. Садиков. – Уфа: Центр этнологических исследований УНЦ РАН, 2008. – 232с.

² Шутова Н.И. Традиционные священные места кукморских удмуртов в XIX – начале XX в. // Вестник Томского государственного университета. История. – 2013. – № 4 (24). – С. 112–116.

³ Никольский Е.В. Специфика удмуртского политеизма: первобытная религия и инородные влияния // ЦИА «ХРОНОС», 2017. – С. 22. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-udmurtskogo-politeizma-pervobytnaya-religiya-i-inorodnye-vliyaniya/viewer>.

⁴ Владыкин В.Е. К вопросу о дохристианских верованиях удмуртов // Записки УдНИИ. – Ижевск, 1970. – Вып. 21.

«божницы»), на которой стояли «воршудные короба». Такой короб тоже имел название «воршуд».

В цикле семейных обрядов **Свадьба воршуда – мудор сюан** (духа, покровителя семьи) занимает особое место, представляя интерес для изучения древних форм духовной культуры удмуртского народа. Этот обряд, следуя правилам свадебного ритуала, совершал обручение воршуда, взятого из родовой куалы (святилище), с домом и семьёй молодого хозяина. В бывшем Мамадышском уезде хозяин и гости шли домой с музыкой и песнями, его жена брала в рот медную монету и до своего двора не вынимала её изо рта. Выйдя из ворот хозяина воршуда, она плясала под звуки гуслей; то же делала среди улицы и у своих ворот¹. Данная обрядовая пляска, исполнялась до трёх раз, подобно троекратным обходам и танцевальным действиям в ходе свадебных обрядов, которые мы выявили после изучения письменных источниках XVIII – начала XX века.

Можно предположить её связь с древними тотемическими воззрениями удмуртов эпохи матриархата. Согласно Д.К. Зеленину², первоначально воршуд был растительным или животным тотемом материнского рода. Затем, в эпоху патриархата, он функционирует как домовый дух-предок, покровитель рода и семьи. О сохранении элементов древнейшей обрядности, связанной с поклонением тотемам материнского рода, свидетельствует особая роль женщины в обряде мудор сюан, которая проявлялась в надевании женщинами свадебных нарядов, в отношении к воршуду, как к невесте³, в исполнении женской обрядовой пляски и названиях воршудно-родовых объединений удмуртов: пурга, можга, пельга, эгра, кибья, жикья, уча и др. Большую роль культа женских божеств в религиозных верова-

¹ *Гаврилов Б.* Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда. Урьясь-Учинского прихода // Труды IV арх. съезда. – Казань, 1891. – Т. 2. – С. 61.

² *Зеленин Д.К.* Что такое воршуд? // Микроэтнонимы удмуртов и их отражение в топонимике. – Ижевск, 1980.

³ *Емельянов А.И.* Курсы по этнографии вотяков. – Казань, 1921. – С. 50.

ниях удмуртов отмечал в XVIII веке во время путешествий по России Н.П. Рычков¹.

Обращение к воршуду было неотъемлемой частью календарно-земледельческого цикла праздников и обрядов. Молитвы было принято возносить духу семейного рода – Воршуду и в куале. В ней проводились моления до 70 раз в год, а также готовилась ритуальная и обрядовая пища.

Во время **летнего праздника Гербер**, который проводился 12 июля и приурочивался к христианскому празднику Петров день, пляска жреца и стариков исполнялась на озимом поле. Все мужчины во главе со жрецом становились рядами на восток и, обращаясь к воршуду, покровителю своего рода, просили дать им счастье, богатый урожай хлеба. После угощения жрец начинал петь, а девушки и женщины ему вторили. Когда от протяжных песен переходили к весёлым плясовым, жрец в кругу начинал подплясывать и подпрыгивать. Постепенно круг расширялся, заполняясь танцорами. После пляски они с благодарностью кланялись три раза воршуду, переходя на второе и третье место, совершали этот обряд в сокращённом виде². Корни этих ритуальных плясок восходят к глубокой древности³. Исполняясь вместе с молитвами и жертвоприношениями с магической целью, они адресовались богам и духам и были призваны умилоствовать, задобрить их, чтобы обеспечить выполнение просьб людей – дать богатый урожай. В некоторых местностях жрецы и домохозяева начинали плясать только после того, как женщины и молодёжь уходили домой⁴. К началу XX века пляска служителей культа и стариков, очевидно, теряет свой первоначальный смысл, трансформируясь в весёлую

¹ *Рычков Н.П.* Журнал, или дневные записки путешествия капитана Рычкова по разным провинциям Российского государства в 1769 и 1770 году. – СПб., 1770.

² *Верецагин Г.* Старые обычаи и верования вотяков // Этнографическое обозрение. – 1909. – № 4. – С. 65.

³ *Голубкова А.Н.* Удмуртские народные песни в календарно-обрядовом цикле // Вопросы искусства Удмуртии. – Ижевск, 1976. – С. 152

⁴ *Первухин Н.Г.* Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. – Вятка, 1886. – II. – С. 45.

массовую пляску. Как свидетельствует об этом Г.Е. Верещагин, «пляска жреца и его товарищей сопровождается звонким смехом критикующих женщин и девушек»¹.

В празднике родин – нуны сюан, заметно влияние дохристианских верований удмуртов, как в хореографии, так и в родильных обрядах, для которых характерны «различные магические приёмы, имеющие целью оградить ребёнка от «нечистой силы», запреты беременной женщине, магические приёмы родовспоможения и др.»². Магическую функцию оберега выполняла и общая круговая пляска – круген эктон, в которой гости праздника двигались по кругу и, не соединяясь за руки, каждый исполнял свою хореографическую тему-импровизацию³. Магия заключалась в круговом движении, в круге, который обладает чудодейственной силой, охраняющей, защищающей человека, что неоднократно отмечалось и в связи с удмуртской свадьбой. Магической силой оберега, по мнению удмуртов, обладал звук от ударов косаря или ножниц по печной заслонке, сопровождавших пляску в качестве ударных музыкальных инструментов⁴. С древнейших времён у многих народов символами очищения и предохранения от злых духов был звон колокола и колокольчиков⁵. Для предков удмуртов колокольчики и другие предметы, издающие металлический звук, имели глубокий магический смысл. Колокольчики подвешивали на лошадей, держали в ру-

¹ Верещагин Г. Старые обычаи и верования вотяков // Этнографическое обозрение. – 1909. – № 4. – С. 65.

² Христоробова Л.С. Семейные обряды удмуртов. – Ижевск, 1984. – С. 69.

³ Запись сделана в д. Чежебаш Можгинского р-на Удмуртии в июле 1985 г. Информатор З.С. Зайцева, 1932 г.р. Уроженка д. Старый Березняк Можгинского р-на, проживает в д. Чежебаш с 1962 г.

⁴ Ильин М.И. Свадебные обычаи и обряды у вотяков // Труды НОИВК. – Ижевск, 1927. – С. 50; Владыкин В.Е., Чуракова Р.А. Обряд «йырпыд сётон» в поминальном ритуале удмуртов // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. – Таллин, 1986. – С. 116; Христоробова Л.С. Семейные обряды удмуртов. – Ижевск, 1984.

⁵ Финдейзен Н.Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времён до конца XVIII века. – М., 1984. – С. 19.

ках, пришивали на юбки¹. Рождение ребёнка издревле ассоциировалось с детородной функцией отца и матери, с культом мужской силы, что нашло отражение в пляске отца в нижнем белье² или танце двух женщин, которые, под общий смех окружающих, соединяют концы своих юбок³, иллюстрируя близость мужчины и женщины, дающей жизнь ребёнку.

Сведения, оставленные о парных плясках парней и девушек, позволяют отметить их связь с **половой магией**, характерной для любовных плясок, которые берут своё начало в первобытном обществе⁴. Свидетельства о них встречаются преимущественно в связи со свадебным ритуалом. Понять ее истоки помогает описание В.С. Кошурникова. Наиболее подробное из всех имеющихся сведений по хореографии свадебного обряда, оно дает представление о способе передвижения, манере исполнения и особенностях поведения в парной пляске, исполняемой под звуки четырнадцатиструнных гуслей. «Пляска состоит из мимических движений, не лишённых сладострастия. Вотяк и вотячка становятся друг против друга и долго переступают с ноги на ногу, потом начинают описывать руками в воздухе малящие движения, пуская в ход прищёлкивание языком, моргание глазами, хлопанье в ладони»⁵. Характерные для этих плясок малящие партнёра движения рук, прищёлкивания языком, моргание было обусловлено стремлением вызвать симпатию противоположного пола. В далеком прошлом такие жесты и мимика

¹ Информант Кожевникова О.М., 1925 г.р. Уроженка д. Чуралуд Игринского р-на Удмуртии, с 1975 г. проживает в д. Сундур Игринского р-на Удмуртии.

² Христоролюбова Л.С. Семейные обряды удмуртов / Л.С. Христоролюбова – Ижевск, 1984. – С. 68.

³ Запись сделана в д. Баграш Бигра Малопургинского р-на Удмуртии в 1991 г. венгерским этнохореографом Ласло Фельфёльди, – личный архив Н.Д. Мусиной.

⁴ Плеханов Г.В. Письма без адреса: Искусство и общественная жизнь. – М., 1956; Королёва Э.А. Ранние формы танца. – Казань, 1977.

⁵ Кошурников В.С. Быт вотяков Сарапульского уезда Вятской губернии // ИОАИЭ. – Казань, 1879. – Т. 2. – С. 29.

служили приёмами половой магии¹ и сам танец выполнял магическую функцию.

Вера удмуртов в магическую силу оберега числа «три» и круга или движения по кругу отмечается в обычаях, обрядах, ритуалах и связанных с ними танце. Например, во время свадебного пира в доме жениха (ярашон) все участники свадебного поезда со стороны невесты совершали хороводный круг до трёх раз. «Такие хороводные круги с пением сюан крезь продолжают поездами при всех своих общих приходах и выходах из избы в течение всей свадьбы»². В бывшем Сарапульском уезде троекратные хороводные круги исполняли вокруг светца, с пением песен, в которых просили бога не допустить их до несчастья³. В хороводных кругах могли быть и своеобразные ведущие – молодые парни или главный распорядитель на свадьбе (торо). Сначала ведущий, обходя вокруг светца, исполнял песню, затем присутствующие «следовали его примеру, пели, ходили вокруг светца по солнцу»⁴.

Направление движения по кругу в прошлом имело определённый смысл. Движение «по солнцу» означало движение человека к жизни, с течением жизни, «против солнца» – к смерти. В свадебном ритуале хороводный круг двигается «по солнцу», в поминальном обряде вал сюан, который по свидетельству учёных, совершает свадьбу наоборот, его участники поют, двигаясь по кругу «против солнца»⁵. Магический смысл направления движения сохраняли и в быту. Например, во время приёма пищи

¹ *Токарев А.С.* Сущность и происхождение магии // Труды института этнографии АН СССР. – М., 1969. – Т. 51. – С. 45.

² *Гаврилов Б.* Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда. Урять-Учинского прихода // Труды ИУ арх. съезда. – Казань, 1891. – Т. 2. – С. 176.

³ *Кошурников В.С.* Быт вотяков Сарапульского уезда Вятской губернии // ИОАИЭ. – Казань, 1879. – Т. 2. – С. 28.

⁴ *Верещагин Г.* Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии // Записки РГО. – СПб., 1889. – Т. XIV. – Вып. 3. – С. 126.

⁵ *Владыкин В.Е., Чуракова Р.А.* Обряд йыр-пыд сётон в поминальном ритуале удмуртов // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. – Таллин, 1986. – С. 114.

посуду на столе расставляли «по солнцу» т.е. по движению часовой стрелки¹.

Троекратные круги совершались также перед отправлением свадебного поезда в дом жениха. Невесту трижды обводили вокруг тарантасов, с песнями, содержащими просьбу не допустить дорогой несчастья. Иногда перед отправлением невесты в дом жениха кто-либо из её семьи трижды очерчивал круг топором вокруг тарантаса, приговаривая: «От земли до неба огораживаю, чтобы не мог зайти шайтан (чёрт, нечистая сила)»². Троекратные круги, выполняя магическую функцию оберега, бытовали в разных обрядах и у других народов, например, у башкир³, молдаван⁴, армян⁵, что может свидетельствовать о возникновении их в период дохристианских верований.

Вера в магию числа три проявлялась в обычае покрывать невесту, прибывшую в дом жениха, тремя платками-покрывалами (сюлык), так как один платок сулил несчастья⁶. Трижды исполнялись некоторые пляски свадебного обряда, в том числе пляска подставной невесты. Прежде чем невеста войдет в дом жениха, женщина, переодетая в её наряд, трижды входила в избу с пляской⁷. Назвав имя жениха в ответ на вопрос «Чья это свадьба?», уходила за настоящей невестой. Перед уходом она бросала кому-либо на шею покрывало невесты. Получивший его, исполнял пляску, которую продолжали остальные. Затем покрывало относилось к невесте, к этому времени уже одетой.

¹ Информант Л.И. Михайлова, 1937 г.р. Уроженка д. Старая Уча Кукморского района РТ.

² Ильин М.И. Свадебные обычаи и обряды у вотяков // Труды НОИВК. – Ижевск, 1927. – Вып. 2. – С. 49.

³ Нагаева Л.И. Танцы восточных башкир. – М.: Наука, 1981. – С. 71.

⁴ Флоря Э. Танцевальный фольклор: Функциональные и структурные особенности // Музыкальная культура Молдавской ССР. – М., 1978. – С. 38.

⁵ Петросян Э., Хачатрян Ж. Армянский народный танец. – М., 1980. – С. 25.

⁶ Гаврилов Б. Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда. Урьсь-Учинского прихода // Труды IV арх. съезда. – Казань, 1891. – Т. 2. – С. 49.

⁷ Там же.

Число три отмечается в мужской пляске **обряда сюлык кыскон**¹, который совершался между двумя свадебными пирами или после свадьбы, если очерёдность их менялась. Обряд, символизирующий переход девушки в новое социальное положение – в статус жены, женщины, сопровождался общим весельем, песнями, плясками. В данном посвятельном обряде, основное место занимал мужской обрядовый танец, исполняемый дружкой жениха. Под аккомпанемент скрипача, гармониста или гусяря, он снимал айшон с головы молодухи и надевал его на себя. Трижды проплясав с ним, опять надевал его на молодуху. Затем, подпоясавшись женским айшоном, приготовленным для ношения после обряда, плясал, оставался с ним на протяжении всего пира, уносил домой и возвращал только на следующий день, получив от молодухи подарок. После этого обряда невеста считалась замужней женщиной и уже не носила молодухин айшон с кисточками, закрывавшими почти все лицо. Её головным убором должен быть женский айшон, закрывающий лицо только до глаз². Обряд сюлык кыскон, с главной в нём обрядовой мужской пляской, можно рассматривать как своеобразный обряд инициации – переход молодухи в новый статус, в новую возрастную и социальную группу – замужняя женщина.

Древнейшие формы хореографии – тотемические пляски, которые строились на подражании повадкам животных, можно отметить в танцевально-пантомимических действиях обряда **вал сюан – последние поминки** (дословно: свадьба коня), которые позднее у южных удмуртов стали называться йыр-пыд сётон (дословно: давание головы-ног). В основе тотемизма вера в сверхъестественное родство членов рода или племени с

¹ *Островский Д.* Вотяки Казанской губернии // Труды Общества естествоиспытателей при Казанском университете. – Казань, 1873. – Т. 4. – С. 25; *Багин С.* Свадебные обряды и обычаи вотяков Казанского уезда // Этнографическое обозрение. – 1877. – № 1 – С. 20; *Гаврилов Б.* Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда. Урьсь-Учинского прихода // Труды IV арх. съезда. – Казань, 1891. – Т. 2. – С. 52.

² *Багин С.* Свадебные обряды и обычаи вотяков Казанского уезда // Этнографическое обозрение. – 1877. – № 1. – С. 25.

определенным животным. Среди множества поминок в честь умершего они занимают особое место. Танец, как и обряд в целом, выполнял функцию магического оберега, охраняя живых от гнева умерших предков. Они по представлению удмуртов, могли наслать на живых разные несчастья. Обеспечить доброе расположение мёртвых можно было, совершив в их честь жертвоприношение животного (коня – мужчине, корову – женщине), исполнив для них при свете восковой свечи или костра специальные песни и пляски¹. Сначала старики и старушки под звуки старинных удмуртских мелодий начинали плясать вокруг короба с костями жертвенного животного. Когда из окружающей толпы кто-либо спрашивал, для кого они пляшут, в ответ называлось имя умершего. После стариков выходила плясать молодёжь². Главная роль в совершении обрядовых действий и плясок йыр-пыд сётон отводилась старикам. Такая возрастная последовательность наблюдалась также в круговой пляске свадебного обряда³, отражая принцип родовой организации удмуртов. Основное место в обряде йыр-пыд сётон занимал культ коня, поэтому танцевальные действия группировались вокруг короба или лукошка с костями жертвенного животного. С песнями, возгласами, под звуки колокольчиков все участники обряда двигались вокруг короба, изображая лягающихся лошадей⁴. Одному из мужчин, изображавшему коня, на шею вешалось лукошко с черепом и костями. Находясь впереди всей процессии, он скакал на палке, лягался и ржал. Тотемизм проявляется и в пляске, совершаемой перед отъездом «свадебного поезда» с лукошком на место жертвоприношения. «Кожа жертвенной лошади расстилается на земле и на ней начинают плясать и петь

¹ *Гаврилов Б.* Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда. Урьясь-Учинского прихода // Труды IV арх. съезда. – Казань, 1891. – Т. 2. – С. 41; *Емельянов А.И.* Курс по этнографии вотяков. – Казань, 1921. – С. 22.

² *Емельянов А.И.* Курс по этнографии вотяков. – Казань, 1921. – С. 23.

³ *Бехтерев В.* Вотяки, их история и современное состояние // Вестник Европы. – 1886. – № 9. – С. 148.

⁴ *Владыкин В.Е., Чуракова Р.А.* Обряд йыр-пыд сётон в поминальном ритуале удмуртов // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. – Таллин, 1986. – С. 115.

песни. После этого все отправляются на языческое кладбище под звон бубенчиков и пение свадебных песен»¹. Известно, что различные части тела – кости, зубы, рога, шкура – животного тотема служили оберегами для людей. Возможно, пляска на шкуре жертвенной лошади в традиции народа служила защитой для живых, которые должны общаться на месте жертвоприношения с мёртвыми предками.

В древней религии удмуртов среди духов – праматерей Вожо-мумы – мать особого переходного времени, летнего и зимнего солнцестояния. К ней обращались во время праздника **Толсур** (зимний праздник, буквально: зимнее пиво) с 7 по 19 января. Это было переходное время от старого к новому году, оно включало в себя множество обрядов, среди которых, связанные с Вожо. Жрец, служитель культа, читал молитву, обращаясь с просьбой к матушке Вожо «не причинять вреда людям..., без гнева уйти в воду, на будущий же год способствовать хорошему урожаю хлебов»². **Проводы Вожо** – Вожо келян³ исполнялись с молитвами и жертвенной пищей реке. Согласно традиции, люди всей деревней провожали духов, чтобы они ушли под воду и больше не проявляли себя до следующего года. После кормления реки горбушкой хлеба, ложкой каши с мясом то же съедали и сами участники обряда. Затем шли домой трапезничать и развлекаться: кататься на санях, играть, загадывать загадки, рассказывать сказки, петь, плясать, маскироваться. Впоследствии этот праздник приурочили к православному празднику Крещения, который празднуется 19 января.

Маскировка – ряженье (пёртмаськон, пенъзаськон, вожоаськон) было главной особенностью праздника. Рядились в зверей, домашних животных, птиц, чудовищ, людей разных видов. Ряженные ходили по деревне сверху вниз, по течению реки... По улице проходили со страшными криками, воем, ударами пал-

¹ Емельянов А.И. Курс по этнографии вотяков. – Казань, 1921. – С. 25.

² Первухин Н.Г. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. – Вятка, 1886. – II. – С. 130.

³ Верецагин Г. Старые обычаи и верования вотяков // Этнографическое обозрение. – 1909. – № 4. – С. 65.

ками по углам домов. Войдя в избу, стучали палками об пол, прыгали, плясали, играли на заслонках железными предметами – ножницами, ножом, или вилкой¹. Считалось, что ряженные способны изгонять болезни, банных духов, способствовать урожаю конопли и льна, увеличивать поголовье скота.

В далекой древности ряженьё было связано с хозяйственной магией и, прежде всего, с ранним её проявлением – промысловой магией, для которой было характерно ряженьё в животных, подражание животным и пляски животных². Позже, с развитием анимистических представлений, развиваются образы покровителей промысла земледелия и других хозяйственных занятий, появляются молитвенные обращения к ним, умильстительные жертвы, как это можно отметить в обрядах праздника Толсур.

Кроме плясок ряженных, специальных женских плясок в этом празднике неизменным развлечением были молодежные пляски под звуки балалайки, гармони или четырнадцатиструнных гуслей. На протяжении всего праздника, каждый вечер, молодые собирались в одном из домов, который хозяева уступали на время Толсур и веселились. Как только зазвучит плясовая мелодия «девушки выходят плясать на середину избы и пляшут, ходя зигзагами друг против друга, причем похлопывают в ладони. С девушками иногда пляшут и парни, когда последних пригласят сами девушки»³.

Праздник Вождыр был почитаем не только в деревнях, но и в городах. В этот день тысячи удмуртов в своих национальных нарядах с утра до вечера ходят из дома в дом, угощаясь и веселясь. Обязательным элементом праздника не только в домах, но и на улице, была пляска. «Толпа становится полукругом и протяжным голосом, прихлопывая рукавицами, начинает свою

¹ Владыкина Т.Г. Календарные обряды и праздники // Удмурты / сост. З.А. Богомолова. – М., 2005.

² Токарев А.С. Сущность и происхождение магии // Труды института этнографии АН СССР. – М., 1969. – Т. 51. – С. 55.

³ Верецагин Г. Вотяки Сосновского края // Записки РГО. – СПб., 1886. – Т. XIV. – Вып. 3. – С. 39.

песню..., а два парня и две девки выходят на середину, становятся друг против друга и начинают пляску»¹. Интересной особенностью Вождыр в бывшем Глазовском уезде был женский пир в последний день праздника. Женщины во главе с избранным ими старшиной из числа мужчин переходили из дома в дом с песнями и плясками², подчёркивая семантику праздника – значимость и почитание праматери Вожо-мумы среди древнего пантеона удмуртских духов.

К середине XIX века обрядовая хореография весенне-летнего календаря была представлена жрецами, служителями культа и стариками в праздниках Гырыны потон (выезд на пашню), Тулыс сур (весеннее пиво), Гербер (буквально – после сохи). Эти пляски являлись обязательным компонентом ритуалов, исполнялись после молитв и жертвоприношений в честь духа реки в обряде йо келян (проводы льда) или в честь покровителя рода – воршуда в обряде Гербер. Во время проводов льда, который совершался в один из дней Гырыны потон, пляска исполнялась у реки после проводов льда. Сначала женщины и девушки запевали медленную песню, затем постепенно переходили к плясовой. Первым плясать начинал старший жрец с одним из помощников. Домохозяева плясали с домохозяевами, молодёжь с молодёжью³.

Особое место танец занимал в обрядах, связанных с одной из ранних форм верований удмуртов – **шаманизмом**, для которого характерна вера в возможность общения с духами особых лиц – шаманов (туно). Бытование института туно у закамских удмуртов было зафиксировано в XVIII веке Н.П. Рычковым⁴, в конце

¹ Блинов М. Историко-статистические известия о Камско-Воткинском заводе и тамошних вотяхках // Журнал МВД, 1855. – № 3.– 4. – Ч. XI. – С. 56.

² Первухин Н.Г. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. – Вятка, 1886. – II. – С. 107.

³ Первухин Н.Г. Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда. – Вятка, 1886. – II. – С. 44–45.

⁴ Рычков Н.П. Журнал, или дневные записки путешествия капитана Рычкова по разным провинциям Российского государства в 1769 и 1770 году. – СПб., 1770.

ХІХ начале ХХ века П.М. Богаевским¹ и А.И. Емельяновым². Существование туно – гадателя, ворожца, шамана в традиции южных удмуртов отмечает удмуртский учёный В.Е. Владыкин³, о значимости туно в удмуртской мифологии в начале ХХІ века пишет Т.Г. Владыкина⁴. Главными функциями туно были: выбор жрецов, определение мест святилищ, назначение (отгадывание) жертв с использованием шаманских приёмов.

Исполнительское искусство шамана в танце достигало высокой степени сложности и мастерства, так как именно пляской туно приводил себя в экстатическое состояние, она являлась основным средством, готовящем его к «общению» с божеством. Обучение туно, как гласит народное предание, проходило ночью под руководством самого верховного бога – Инмара. Учитель заставлял плясать своих учеников на подвешенных проволоках. Тот, кто падал меньше всех, впоследствии должен стать искусным туно, а тот, кто ни разу не падал – признавался самым лучшим туно⁵. Туно должен был не только виртуозно владеть танцем, но также мастерски жонглировать различными предметами (саблей, ножом, чашкой с водой) в ритуальной пляске и в самом обряде гадания при выборе служителей родовой куалы. Перед гаданием туно одевался в белую одежду, обматывал голову белым полотенцем или надевал белый остроконечный колпак, жрецы опоясывали его белым полотенцем.

Пляска начиналась под специальный музыкальный мотив, который исполнялся на гусях – единственном «священном» инструменте. Во время пляски в правой руке он держал нагайку, черен которой изготовлялся из таволги, как считали удмурты, обладающей магической силой, способной оградить человека

¹ *Богаевский П.М.* Очерки религиозных представлений вотяков // Этнографическое обозрение. – 1890. – № 1.

² *Емельянов А.И.* Курс по этнографии вотяков. – Казань, 1921.

³ *Владыкин В.Е.* Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов. – Ижевск, 1994. – С. 105.

⁴ *Владыкина Т.Г.* Знающий (туно) в удмуртской традиционной культуре // Удмуртская мифология. – Ижевск: УИЯЛИ УрО РАН, 2004. – С. 97–102.

⁵ *Богаевский П.М.* Очерки религиозных представлений вотяков // Этнографическое обозрение. – 1890. – № 1. – С. 127.

от дьявольских козней. В особом отношении к таволге прослеживаются следы тотемических воззрений удмуртов, которые, как и все финноязычные народы Поволжья, почитали священные рощи и отдельные деревья¹. В левой руке туно была сабля. Во время пляски он вонзал ее в дверь, преграждая таким образом вход злым духам, и вынимал только после гадания. Иногда пляска шамана исполнялась вокруг ножа, воткнутого в пол посреди избы, или же «с чашкой на голове, не проливая ни одной капли на землю»². После выбора служителей культа все шли в родовую куалу молиться, при этом туно приплясывал под звуки гуслей.

Представленные нами материалы приоткрывают одну из закрытых до настоящего времени страниц исторического процесса формирования традиционного танца удмуртского народа, неразрывно связанного с его верованиями. Рассматривая связь удмуртского танца с религией этноса, можно отметить, что обрядовая хореография несёт в себе особенности ее ранних форм: магии, тотемизма, культа предков, анимизма, шаманизма.

1.2. Этнический танец на новом этапе исторического развития

Традиционный этнический танец удмуртов неразрывно связан с историей народа, с процессами формирования историко-этнографической области Поволжья и Приуралья, в которой он проживал веками с финноугорскими, славянскими, тюркскими народами. Являясь танцевально-пластическим языком народа, он отражает его мировосприятие, традиции, верования, его характер и темперамент, особенности этнокультурных связей.

Историческое развитие России на протяжении многих столетий формировало современную историко-этнографическую область Поволжья и Приуралья. Учёные рассматривают несколько этапов данного процесса, начиная с III–II тысячелетия до нашей эры, завершая последним этапом от 1917 года, когда

¹ *Владыкин В.Е.* К вопросу о дохристианских верованиях удмуртов // Записки УдНИИ. – Ижевск, 1970. – Вып. 21. – С. 146.

² *Емельянов А.И.* Курс по этнографии вотяков. – Казань, 1921. – С. 155.

проходило национально-государственное строительство, формировались социалистические нации Поволжья и Приуралья, развивались культура и всесторонние связи между народами¹. Периодизация, выявленная коллективом авторов – учёных из республик региона, подкреплена обширным фактическим материалом. Она свидетельствует о том, что в результате различных миграционных процессов в Поволжье и Приуралье, в настоящее время финно-угорские, тюркские и славянские народы региона представлены в Российской Федерации такими этнотерриториальными объединениями как коми (зыряне), коми-пермяки, удмурты, мордва, марийцы, чуваша, татары, башкиры, калмыки.

Совместная история народов региона прошла период образования феодального государства – Волжской Булгарии (X–XIII вв.), разорение Руси и Поволжья ордами Батыя, золотоордынский период в Поволжье, включение в состав России в середине XVI века, крестьянские войны под предводительством С.Т. Разина в 1670–1671 гг., затем Е.И. Пугачёва, которые привели в движение почти все народы региона. «В ходе освободительной борьбы они постепенно приобретали сознание общности социальных интересов, преодолевали традиции этнической разобщённости»².

К началу XX века, перечисленные выше, народы Поволжья и Приуралья были на разных этапах социального развития. Большинство народов не сложились в буржуазные нации. Кроме русских «только татары в течение второй половины XIX и в начале XX в. сформировались в буржуазную нацию»³.

После Октябрьской революции 1917 года меняются социальные отношения в новом государстве – Союзе Советских Социалистических Республик. Путь, пройденный народами за прошедший XX век, позволил в исторически короткие сроки: создать государственные автономные республики в составе РФ, поднять экономику, развивать образование, создать различные

¹ Пименов В.В., Кузеев Р.Г. Введение // Народы и Поволжья и Приуралья. Историко-этнографические очерки – М.: Наука, 1985. – С. 6.

² Там же. – С. 9.

³ Там же. – С. 10.

направления профессиональной художественной культуры, подготовить национальные кадры технической, гуманитарной и творческой интеллигенции, которые сделали большой вклад для достижения современного уровня экономики, культуры, искусства, науки республик.

Межэтнические контакты, в которых значительное место занимают отношения с русским населением, сопровождались этнокультурным взаимодействием и взаимовлиянием народов в различных направлениях. Сближение этносов происходило в материальной, духовной и культурной сфере. Традиционная танцевальная культура, как и другие виды творчества, свидетельствует о взаимовлиянии и взаимообогащении народов в процессе межэтнических контактов¹.

Административные границы республик установлены без точного разделения по национальной принадлежности, поэтому в них наряду с титульной нацией проживают этнические группы коренных народов региона. Контакты народонаселения в едином пространстве какой-либо республики РФ стимулировали овладение двумя языками и более, способствовали смешанным бракам.

Общая история развития ИЭО Поволжья и Приуралья отражает постепенное вытеснение, сокращение традиционных верований, праздников и обрядов под влиянием процесса урбанизации, роста городов, меняющихся условий быта, труда. Новый этап развития творчества народов находит в профессиональном искусстве и образовании.

Танцевальное искусство народов региона Поволжья и Приуралья, в том числе удмуртского и татарского, до XX века существовало в народной традиции. На профессиональной сцене оно получает развитие в Союзе Советских Социалистических Республик – нашем многонациональном государстве. За ко-

¹ *Мусина Н.Д.* Танцевальный фольклор удмуртов – свидетельство межэтнических контактов с традиционными культурами русского и татарского народа // Русский танец: пути сохранения и развития: Материалы Всероссийской конференции, посвящённой 100-летию со дня рождения Т.А. Устиновой. – М.: МГУКИ, 2008. – С. 22–34.

роткий отрезок времени хореография прошла путь от фольклорного танца к его сценической аранжировке, к созданию произведений на основе профессионального искусства народно-сценического танца и национального балета, то есть путь, который в европейских странах занял сотни лет. Удмуртия и Татария, как и большинство республик нашей страны, смогли шагнуть в эпоху развития танцевального искусства, опираясь на опыт и достижения великого русского балета.

Развитие народного танца в профессиональном искусстве проходило в трёх направлениях: на сцене драматического театра, в ансамбле песни и танца, в жанре музыкального театра. На сцене драматического театра танец существует, сохраняя в основном традиционные формы, что отмечают исследователи¹, в ансамбле песни и танца, пройдя обработку, народный танец служит основой для сочинения – создания образцов сценической хореографии, в жанре музыкального театра он устремляется к балетному спектаклю.

Особое место в процессе разработки профессионального – народно-сценического танца занимают Государственные ансамбли песни и танца республик. Представляя танцевальное творчество народа, ансамбль должен «говорить» на его танцевально-пластическом языке, доведенным до совершенства, раскрывать особенности обрядовой и бытовой хореографии, создавать сочинения, в которых отразились бы мысли и чаяния народа, его понимание прекрасного и безобразного, темы и образы, волнующие его, нашедшие отражение в традиционной музыке, песне, танце.

¹ Мусина Н.Д. Удмуртский народно-сценический танец – синтез традиционного и нового в профессиональном искусстве // Танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование: материалы Международной науч.-практ. конф. 6–9 декабря 2012 г. – Казань: ИИЦ «Культура», 2013. – С. 149; Салихова А.Р. Гай Тагиров и татарский танец // Народный танец и хореографическое искусство: материалы международной научно-практической конференции, посвящённой 110-летию Гая Тагирова. – Казань: ИЯЛИ, 2017. – С. 39–40; Горшков В.Н. Народный танец в творчестве Гая Тагирова // Тагиров Г.Х. 100 татарских фольклорных танцев. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1988.

Такие непростые задачи стояли перед ансамблями танца, песни и танца, танцевальными группами народных хоров, которые появлялись во всех республиках Советского Союза в 1930–1940-е годы. Обращение к народному искусству было закономерным процессом в стране, поражавшей мировое общество и профессиональных хореографов на международных фольклорных фестивалях и смотрах художественной самодеятельности удивительным богатством и разнообразием красок национального творчества, неистощимой фантазией разных народов. Творчество удмуртского народа представлял Государственный ансамбль песни и танца Удмуртской АССР «Италмас», созданный в 1936 году¹. Этническое искусство татар воплощалось в Государственном ансамбле песни и танца Татарской АССР с 1937 года².

Тридцатые годы были ознаменованы резким поворотом к народному танцу. В фольклоре находят материал для воплощения новых тем, опоры реформ характерного танца, могучее средство воплощения хореографических образов. В советской балетной педагогике в те же годы окончательно складывается курс характерного танца³, основы которого опирались на этнический танец и были разработаны ведущими танцовщиками народно-характерного танца А.В. Лопуховым, А.В. Ширяевым А.И. Бочаровым. Их учебник «Основы характерного танца»⁴, изданный в 1939 году, был главным методическим пособием для введения обязательной учебной дисциплины «Народно-сценический танец» в хореографические и культурно-просветительные училища, затем в вузы культуры.

В творческой практике существовало четыре точки зрения на принципы работы с фольклорным танцем, которые отражены

¹ Голубкова А.Н. Предисловие // Стариков С.Е. Удмуртские народные танцы. – Ижевск: Удмуртия, 1981. – С. 7.

² Виноградов Ю. Гай Тагиров и его творчество // Тагиров Г.Х. Татарские танцы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – С. 250.

³ Луцкая Е.Л. Жизнь в танце. – М.: Искусство, 1968. – С. 4.

⁴ Лопухов А.В., Бочаров А.И., Ширяев А.В. Основы характерного танца. – Л.-М., 1939.

в труде А. Чижовой «Танцует «Берёзка»¹. Соответственно четырём точкам зрения бытовали четыре метода работы с народным танцем. Первый метод, предполагающий использование фольклорного первоисточника без изменений, бытует и в настоящее время, в фольклорных группах и этнографических коллективах, т.е. при выступлении непосредственных носителей фольклора. Второй и третий метод наиболее широко были распространены в самодеятельных и профессиональных коллективах, помогали популяризации народного танца, сохранению и развитию традиции.

Эталоном же для балетмейстеров народного танца, работающих в профессиональном искусстве, стало творчество крупнейших деятелей хореографии – И. Моисеева, Т. Устиновой, П. Вирского, М. Чернышова, Н. Надеждиной, Ф. Гаскарова, Г. Тагирова, А. Бондарева и многих других хореографов. Их творческая платформа выразилась в том, что они глубоко изучив народные первоисточники, их стиль, образы, танцевальную речь, манеру исполнения, создавали новые, не существующие ранее в народе, художественные произведения на основе широкого поэтического обобщения лучших образцов танцевальной культуры. Они обогащали народный танец виртуозной техникой, высокой исполнительской культурой, блеском актёрского мастерства. Эти балетмейстеры считали, что сцена это не музей, она диктует свои условия существования для народного танца как сценического произведения. Танец для зрителя не может быть копией танца «для себя», поскольку вместе со зрителем рождается театр, у которого свои требования и законы.

Ансамбль народного танца СССР под руководством Игоря Моисеева, основанный в 1937 году², за годы своей творческой деятельности становится энциклопедией танца народов мира. Великолепный, слаженный, виртуозный коллектив получает статус «академический». Главный принцип в его работе – максимальный профессионализм. Самодеятельные и профессиональные ансамбли были запрограммированы на подражание

¹ Чижова А.Э. Танцует «Берёзка». – М.: Искусство, 1967. – С. 14–15.

² Луцкая Е.Л. Жизнь в танце. – М.: Искусство, 1968. – С. 3.

ансамблю И. Моисеева. Этот процесс привёл к тому, отмечает А.А. Соколов-Каминский, что «народный танец эксплуатировался и выхолащивался – ради броской зрелищности, костюмной эффектности ревью, парада ровного единообразия и безоговорочного счастья»¹.

В 1960-е годы интерес к танцевальному фольклору принимает иной ракурс. Формируется новое отношение к народному танцу, появляются этнографические, фольклорные ансамбли, в которых отвергается синхронность, единообразие исполнительства, унифицированный костюм, идёт поиск путей возвращения импровизации, изгнанной из академических ансамблей, но составляющей суть фольклора, его душу.

В XXI веке существует всё многообразие хореографических жанров, в которых получил развитие этнический танец: этнографический ансамбль, фольклорный ансамбль, профессиональный академический ансамбль народно-сценического танца, национальный классический балет и новое направление – стилизация этнического танца различными стилями танца модерн.

Неотъемлемой частью развития и существования перечисленных жанров является исследование, сохранение, защита, популяризация танцевального фольклора, повышение его роли в социуме, его передача молодому поколению как наследия народа, как танцевально-пластического языка. Зафиксированный нами танцевальный фольклор завятских (арских) удмуртов, проживающих в Кукморском и Мамадышском районах Республики Татарстан, свидетельствует об особенностях традиционного танца коренного народа региона в 80-е годы XX века, о его связи с древними обрядами и праздниками, о хореографических формах, созданных в творческой лаборатории этноса.

¹ *Соколов-Каминский А.А.* От составителя // Народный танец. Проблемы изучения: Сб. науч. трудов. – СПб.: ВНИИИ, 1991. – С. 7.

ГЛАВА 2

**ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР
ЗАВЯТСКИХ УДМУРТОВ
КУКМОРСКОГО И МАМАДЫШСКОГО
РАЙОНОВ РТ**

**2.1. Пояснения к записи
аутентичного танцевального фольклора**

Танцы, показанные во время экспедиционных исследований в 1989–1999 гг., записывались на основе методики, суть которой в разделении танцевального движения во времени на музыкальные такты с последующим словесным описанием каждого его элемента. Для показа рисунков танца, расположения и передвижения танцующих, положений рук, используются чертежи и рисунки. Данная словесно-описательная система записи, разработанная В. Верховинцем, Е.М. Марголис¹ была общепринятой для фиксации фольклорного и сценического народного танца в СССР. С её помощью были зафиксированы этнические танцы многих народов нашей страны, в том числе удмуртские² и татарские³. Авторская система записи танца Србуи Лисициан

¹ *Верховинец В.* Українська хореографія: Теорія українського народного танцю. – Київ, 1919. – 149 с.; *Марголис Е.М.* О записи танца. – М.: Искусство, 1950. – 130 с.

² *Стариков С.Е.* Удмуртские танцы. – Ижевск: Удмуртия, 1963; *Стариков С.Е.* Удмуртские народные танцы. – Ижевск: Удмуртия, 1980.

³ *Тагиров Г.Х.* 100 татарских фольклорных танцев. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1988. – 160 с.; *Тагиров Г.Х.* Татарские танцы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 198. – 256 с.

«Запись движения (кинемография)»¹, изданная в 1940 году, перед Великой Отечественной войной не была внедрена в образовательный процесс. Ею начали пользоваться отечественные учёные – этнохореологи в 80-е годы XX века, но на работу учёного ссылаются во всех книгах по записи движений, выходящих на европейских языках².

Для работы в экспедициях мы опирались на рекомендации М.Д. Яницкой по сбору и записи танцевального фольклора³, а также программу и вопросники С.С. Лисициан⁴, которые служили основой и для анализа собранного материала.

Вопросник для сбора материала по народным танцам.

Общие вопросы.

- Информация о месте проведения экспедиционной работы: республика, район, город, село.
- Фамилия, имя, отчество информанта (если информантов несколько, отмечаются все).
- Какому народу принадлежит данное произведение.
- Название произведения. На каком языке название. Его перевод на русский язык.
- Объяснение названия.
- Встречается ли этот материал в других местах, где и с какими различиями.
- Местный материал. Завезённый (откуда, кем и когда).
Зайствованный (откуда, кем и когда).
- В какой общественной группе возникло данное произведение. Распространилось ли оно среди других общественных групп (каких, где и когда).

¹ Лисициан С.С. Запись движения (кинемография). – М.: Искусство, 1940.

² Бадмаева Т.Б. Основные аспекты профессиональной компетенции этнохореографов // Танец в диалоге культур и традиций: материалы VI Международной научно-практической конференции. – СПб.: СПбГУП, 2016. – С. 13.

³ Яницкая М.Д. Методика собирания и записи танцевального фольклора. – М.: ВНИИ народного творчества и культурно-просветительной работы, 1981. – 44 с.

⁴ Лисициан С.С. Запись движения (кинемография). – М.: Искусство, 1940. – С. 11–12.

- Основной вид произведения или вариант.
- Состояние произведения в настоящее время: степень сохранности; когда, в связи с чем и каким изменениям оно подвергалось; влияние верований, религии, новых социальных условий после революции 1917 года, ВОВ и др.

Вид танцевального произведения.

- Хореографическая форма: хоровод, танец, хороводный танец, пляска, танцевальная игра и др.
- Содержание: обрядовый, необрядовый, мифологический, лирический, подражательно-пантомимный и др.
- Обрядовое содержание танцевального произведения (к какому обряду относилось, во время какого праздника исполнялось и в какое время дня).
- Содержание нового танцевального произведения, создаваемого в фольклорных, этнографических коллективах, в любительских кружках.
- Число участников: сольная пляска; парная; групповая (сколько человек); коллективная с определённым числом участников (каким); коллективная с неограниченным числом участников.
- Пол и возраст: женская, мужская, смешанная, для взрослых, детей, пожилых.
- Орнамент построения и перемещения по площадке: круг, несколько кругов, линия – один ряд или два; из круга в линию парами, перемена мест в паре и др.; связь направления передвижения и вид па с сознанием народа в старину, его мировоззрением, его суеверием, его верованиями.
- Соединение рук: ладонями, за мизинцы, за талию, положив на плечи соседей, за локти, за запястья и др.
- Структура танцевального произведения: количество частей, количество плясовых фигур в каждой части, характеристика его частей по темпу исполнения, характеристика его частей по динамике движений – плавные части, части с прыжками.
- Хореографическая лексика: характеристика движений плясовой формы, перемены направления передвижения, с точки зрения сознания народа в прошлом. Подражательные

элементы: подражание работе, животным, птицам, растениям, производственным процессам, например, сучение ниток, выделка кожи, бытовым и общественным явлениям, состязательным движениям и др.

- Народные термины-названия отдельных движений, построений и перестроений, видов плясовых фигур, видов танцев по форме и содержанию, темповым и ритмическим условиям исполнения.
- Организация исполнения народного танца: какая общественная или половозрастная группа является организатором танцев; функция девушек, замужних женщин, молодых, пожилых во время исполнения тех или иных танцев.
- Взаимоотношения между новым содержанием и старой национальной формой танцев: используются ли основы старой национальной формы для облачения нового содержания.
- Отношение к наследию прошлого: старым национальным движениям, танцевальным фигурам, мизансценам, мелодиям; национальной одежде и т.д.

Вопросник для сведений об информанте, исполнителе.

- Ф.И.О. исполнителя.
- Дата и место рождения, место проживания.
- Пол.
- Национальность.
- Социальное происхождение.
- Образование, профессия и место работы.
- Есть ли в роду, в семье танцоры, музыканты, певцы, сказители, актёры.
- От кого и откуда перенял танец, игру, пантомимное действие, текст песен или предание к пляске.
- Игрой на каком инструменте сопровождается фольклорный пример.
- Какие атрибуты используются в данном примере.
- Какие танцевальные выступления видел информант (по телевидению или в живом исполнении).

- Имеет ли опыт выступлений на сцене.

Комплект материалов для записи хореографического фольклора.

- Запись танцевального примера: запись положений, позиций, движений рук; запись движений, всех его элементов; запись мизансцен, перестроений, исполняемых соло и коллективно; запись перестроений по планам площадки.
- Запись музыкального текста: запись мелодии и ритмического сопровождения на различных инструментах; запись мелодии вокальной партии.
- Запись словесного текста: запись речевого текста; запись мелодии вокальных партий.
- Запись изобразительного текста: описание места действия; описание употребляемых атрибутов; описание костюмов, украшений, обуви, головных уборов и т.д.
- Запись содержания каждого примера хореографического фольклора: изложение содержания сюжетного или бессюжетного примера; история, связанная с его происхождением.
- Сведения о хореографическом примере.
- Сведения о музыкальном материале.
- Сведения об информантах.
- Словарь терминов с переводом на русский язык.
- Указание условных обозначений и сокращений.
- Иллюстративный материал (фото, музыка в нотном изложении).

Понятия «танец» и «пляска», которые за прошедшее столетие претерпели изменения как термины и выделились в самостоятельные формы этнической хореографии, требуют рассмотрения и уточнения нашего понимания данных форм. В России издавна пользовались словом «пляска»¹ до появления в XVII веке слова «танец», которое постепенно становится предпочтительным как термин. Двухзначность термина «танец» обусловила определённые сложности в соотнесении танца с

¹ Фомин А.С. Понятие «танец» и его структура // Народный танец. Проблемы изучения: Сб. науч. трудов. – СПб.: ВНИИИ, 1991. – С. 62.

пляской. Учёными А. Афанасьевой и А. Соколовым-Каминским в результате анализа научных трудов этнохореологов, даны следующие определения пляски и танца как хореографических форм. «Пляска – древнейший вид традиционной народной хореографической культуры, пляска – раздел танца, его ранняя форма, танец включает пляску, но не исчерпывается ею»¹.

Наше понимание отличий танца и пляски как хореографических форм, опирается на выводы А. Афанасьевой и А. Соколова-Каминского, опыт изучения танцевального фольклора удмуртов (1982–1991 гг.). Полевые материалы свидетельствуют о сосуществовании различных вариантов бытования танца и пляски, как самостоятельных явлений, так и в определённых соединениях. Самостоятельные: танцы с общепринятой в регионе регламентированной композицией; пляски-импровизации. Соединения: танцы с включением пляски как раздела, с фрагментами импровизаций в хореографическом тексте или в рисунке танца. Наш взгляд находит подтверждение у марийского исследователя О.М. Герасимова «пляска – это нечто спонтанное, импровизационное, а танец – это подготовленное по особым правилам, изученное и закреплённое, то есть канонизированное действие»².

Сведения о танцах завятских (арских) удмуртов были получены от информантов, как пожилого, так и молодого возраста в деревнях Куморского района в 1988 году: Старая Уча, Важашур, Нижняя Русь, Новый Каенсар, Новая Уча и в деревне Пойкино Мамадышского района в 1989 году.

Мы благодарны за помощь, оказанную научными сотрудниками Удмуртского института истории, языка и литературы Уральского отделения Академии Наук России Л.Н. Долгановой, осуществившей подстрочный перевод текстов песен на русский язык, И.М. Нуриевой – консультациями о традициях на-

¹ Афанасьева А.Б., Соколов-Каминский А.А. Краткий терминологический словарь // Народный танец. Проблемы изучения: Сб. науч. трудов – СПб.: ВНИИИ, 1991. – С. 211.

² Герасимов О.М. Очерки народной хореографии мари: опыт музыкально-этнографического анализа // М-во культуры и межнац. отношений, Респ. центр нар. творчества, Респ. колледж культуры и искусств. – Йошкар-Ола: [б. и.], 2001. – 103 с.

рода данного региона и музыкальному руководителю кафедры хореографии Казанского государственного института культуры Н.В. Коньковой, подготовившей расшифровку и нотацию музыкального сопровождения танцев.

2.2. Хореография праздников и обрядов

Завятские (арские) удмурты расселяются в нижнем течении правобережья реки Вятки на территории Кукморского, Мамадышского, Балтасинского районов Татарстана, Малмыжского района Кировской области и Мари-Тюрекского района Марийской республики. Исследования по этногенезу удмуртского народа дают нам основания считать завятских удмуртов древнейшим населением данного региона, известных по историческим документам, как ары, аряне, арские люди, рассматривать их в качестве потомков летописных аров, которые берут своё начало с эпохи бронзы-энеолита, т.е. с конца III – начала I тысячелетия до нашей эры¹.

Поставленные ходом исторического развития в условия многовекового иноэтнического окружения, они рано консолидировались, сохранив древнейшие формы традиционного искусства обрядов, что отмечают учёные: В.Е. Владыкин, Р.А. Чуракова, И.М. Нуриева². Границы песенно-музыкальных, лингвистических традиций и костюмных комплексов делят завятских удмуртов на две группы: шошминскую (Балтасинский район Татарстана, Мари-Тюрекский район Марийской респу-

¹ *Атаманов М.Г.* Из истории расселения воршудно-родовых групп удмуртов // Материалы по этногенезу удмуртов. – Ижевск, 1982; *Атаманов М.Г.* Расселение удмуртов по данным этнопоимии // Проблемы этногенеза удмуртов. – Устинов, 1987; *Голдина Р.Д.* Проблемы этнической истории пермских народов в эпоху железа (по археологическим материалам) // Проблемы этногенеза удмуртов. – Устинов, 1987; *Кельмаков В.К.* К истории правобережья Вятки // Материалы по этногенезу удмуртов. – Ижевск, 1982; *Шутова Н.И.* К вопросу о расселении аров в конце первой половины II тысячелетия н.э. // Проблемы изучения древней истории. – Ижевск, 1987.

² *Владыкин В.Е., Чуракова Р.А.* Обряд «Йыр-пыд сётон» в поминальном ритуале удмуртов // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. – Таллин, 1986; *Нуриева И.М.* Песни завятских удмуртов / УИИЯЛ УрО РАН. – Ижевск, 1995. Вып. 1.

блики, Малмыжский район Кировской области) и кукморскую (Кукморский и Мамадышский районы Татарстана)¹.

Очертить границы танцевальных традиций завятских удмуртов на данном этапе исследований не представляется возможным. Необходимо отметить лишь некоторые различия в танцевальной лексике, в композиционном решении традиционной свадебной пляски кукморских и балтасинских удмуртов. Являются ли эти различия характерными особенностями танцевальных традиций кукморской и шошминской групп, можно будет определить только после изучения всех районов проживания завятских удмуртов.

Анализ традиционной хореографии, зафиксированной нами, у кукморской группы удмуртов и балтасинских, представляющих шошминскую группу, описанной Е.Н. Батуриной², позволяет выделить две группы танцев: обрядовые и бытовые. Обрядовые танцы, являясь обязательным элементом обряда, неразрывно входят в его контекст, часто включают определённые танцевальные движения и рисунки передвижения танцующих, то есть отличаются каноничностью. Бытовые танцы не связаны с какими-либо ритуальными действиями, исполняются на любых праздниках, молодёжных гуляниях, вечеринках и т.п.

Наиболее полно обрядовый танец представлен в семейных обрядах, отражающих устойчивую и консервативную сторону жизни народа, а также в календарных, многие из которых утратили сегодня свой первоначальный смысл под влиянием новых условий труда и быта.

Основным ритуалом семейного цикла обрядов, самым красочным, зрелищным и продолжительным была **свадьба – обручение молодых**. В своём традиционном виде она в 80-е годы XX века бытовала в деревне Старая Уча Кукморского района Татарстана. Именно в связи со свадебным ритуалом были показаны примеры обрядовых танцев в обследованных населённых

¹ *Нуриева И.М.* Песни завятских удмуртов / УИИЯЛУрО РАН. – Ижевск, 1995. – Вып. 1. – С. 5.

² *Батурина Е.Н.* Удмуртские фольклорные танцы. – Ижевск: УдГУ, 2002.

пунктах и записан рассказ Л.И. Михайловой¹ о ходе свадьбы с указанием места танца в нём.

Свадебный ритуал кукморских удмуртов начинался с похищения невесты, то есть с обряда умыкания – вилькен лушкан. Он совершался юношей и его друзьями в назначенный для этого день – ныл лушкан, кроме среды и субботы, которые относили к несчастливым. После похищения невесту везли в дом жениха, в прошлом на конях, в настоящее время, используя для этого машину или мотоцикл. Здесь их ждали родственники жениха. Чтобы не было слышно плача девушки, мужчины-похитители плясали по кругу с топотом и выкриками, а родственники в это время рассматривали невесту. Мать жениха давала бабушке платок, обязательно светлый, который она набрасывала себе на голову так, чтобы концы его свисали на грудь, и исполняла сольную пляску в кругу (см. танец № 1). По ходу своей пляски она прикасалась платком к парням и девушкам, что означало пожелание счастья и удачи в выборе невесты или жениха. После пляски бабушка отдавала платок матери жениха, которая повязывала его на голову невесты узлом спереди.

Невесту и жениха оставляли вдвоём для проведения брачной ночи, после чего их считали мужем и женой. Если невесте не нравился жених, она старалась избежать близости с ним и утром, когда нужно было идти к источнику за водой, могла убежать. Если же невеста оставалась в доме жениха, то на следующее утро вместе с матерью жениха она пекла угощения – такмачи – печёные изделия из теста с разными начинками: горох, масло, перец, записка и т.д. Горох означал беременность, масло – сладкую жизнь, перец – горькую жизнь. Такмачи готовились для родственников жениха. Все они, «от мала до велика», заходили в этот день ненадолго в гости. После дня такмачей – ныл такмашон, наступал третий день, эмеспиеен тодматиськон – день знакомства родителей невесты с женихом и его роднёй. В этот день жених угощал всех вином, поднося его каждому из родственников невесты.

¹ Информант Л.И. Михайлова, 1937 г.р. Уроженка д. Старая Уча Кукморского района Республики Татарстан.

Через неделю после дня знакомства мать, отец и родственники невесты приходили в дом жениха для проведения **адзиськон нерге – договора о дне свадьбы**, стараясь приурочить её к ближайшему празднику. Адзиськон нерге проходил с угощениями, песнями и плясками. Если присутствовали в основном старшие члены семьи, то исполнялась сольная поочерёдная пляска в кругу (см. танец № 1). Молодёжь чаще исполняла пляску «парутчан» – «выбор пары» (см. танец № 2). После договора о дне свадьбы невеста возвращалась с родителями домой готовить подарки и приданое.

Главный свадебный пир проходил в доме невесты, куда приезжал жених с родственниками. Сначала их не впускали, загораживая вход лавкой. Затем, после сообщения о приезде жениха, следовало приглашение в дом. Но прежде чем входил настоящий жених, появлялся ряженный или ряженая женихом (подставной жених) с чемоданом и бутылкой чистой воды вместо вина. Ряженный расхваливал свои достоинства, подчёркивая, что он богатый – пришёл с полным чемоданом добра, щедрый – принёс угощения, что он красивый, сильный и просил выдать ему невесту. Надев варежку (руки не должны быть голыми), здоровался с родителями невесты. Затем угощал водой, приговаривая, что это его невеста, их дочь, варит такое вино. После того, как жених угостил всех родственников невесты «вином», его прогоняли, отхлестав скрученными полотенцами. На смеху ему приходил настоящий жених с белой варежкой на правой руке. Белая варежка служила оберегом от всякой порчи. Жених со всеми родственниками невесты здоровался правой рукой, а поезжане со стороны жениха, образовав разомкнутый круг (не соединяясь руками), пели свадебный напев с возгласами: «ай, гай!» (см. танец № 2). Молодой неженатый парень, ближайший родственник жениха – казак пи, пристукивал в кругу кубо-чук (шест – деталь от прялки) с полотенцами, платками, которую он получал от замужней родственницы невесты – **азьветлйсь**.

Долго в доме невесты гости не находились, они направлялись к родственникам вверх по деревне. Если деревня располагалась у реки, то начинали обход родственников против её

течения (вниз по течению провожали только покойников). Шли по улице с песнями и плясками, которые исполняли все вместе или поочерёдно друг за другом (см. танец № 1), что встречалось чаще. Казак пи носил кубо, на который все набрасывали подарки. Их бывало так много, что от тяжести опухали руки, поэтому его сменяли неженатые парни. Пока гости не обойдут всех родственников, пригласивших их, гуляние не заканчивалось, часто затягиваясь до глубокой ночи. Иногда среди гостей появлялись жених и невеста. В каждом доме звучали песни, исполнялись пляски. Первым плясал казак пи с кубо, затем неженатые парни, девушки и все остальные (см. танец № 1). В последнее время, по свидетельству Л.И. Михайловой¹, пляшут вдвоём, втроём и более, что не характерно для традиционной свадебной пляски кукморских удмуртов. Гуляние заканчивалось в доме невесты угощением сваренной ею прощальной кашей с гусём (келян жук).

Перед увозом невесты в дом жениха его родственники выкупали приданое. Девушки или родственники невесты, сидя на приданом, требовали платы, торговались и, получив выкуп, уступали. Не сразу отдавали и невесту. Её прятали в доме родителей или соседей, а жених и его родственники искали невесту, обходя домашние застройки с песнями. Найденную невесту одевали, покрывали красным платком (сюлык) и увозили в дом жениха. Так заканчивался основной свадебный пир в доме невесты.

Пир в доме жениха считали послесвадебным обрядом. В назначенный для него день или на следующий после привоза молодушки день поезжан со стороны невесты встречали в доме жениха с угощениями, песнями, плясками. Затем они ходили в гости к родственникам жениха и, возвратившись в его дом, совершали обряд тау карон – благодарение родителям жениха за свадьбу.

Основным танцем свадебного ритуала был сольный поочерёдный танец. Он исполнялся в различных эпизодах свадьбы:

¹ Информант Л.И. Михайлова, 1937 г.р. Уроженка д. Старая Уча Кукморского района Республики Татарстан.

в доме жениха после привоза украденной невесты, во время договора о дне свадьбы, на свадебном пиру, на улице, в гостях, в доме невесты. В деревне Пойкино его исполняли парни и девушки в кеносе (клеть для хранения одежды), куда привозили невесту после кражи.

Композиция танца проста. Она представляет собой статичный круг, образованный из всех присутствующих, внутри которого исполняется сольный танец поочерёдно несколькими участниками. Лексика, т.е. движения этого танца не использовались в формах бытовой хореографии: хороводных танцах, танцевальных играх, плясках, танцах, что может подчёркивать их консервацию в своей древнейшей обрядовой сфере. Основная лексика поочерёдного сольного танца – простые скользящие шаги исполняются с присогнутыми коленями на всей стопе. Их усложнение, развитие, разнообразие определяется новыми красками темпоритма: а) каждый шаг исполняется на один такт музыкального размера $2/4$, б) каждый шаг – на $1/4$ долю такта; в) акцентированный шаг исполняется на сильную долю такта музыкального размера $2/4$; г) все варианты хода – в повороте на месте – «вокруг себя». Руки преимущественно располагаются вдоль корпуса (пол.1) или одна рука, прикасаясь внешней стороной ладони, находится на талии, вторая опущена вниз (пол.3) – положение, используемое, чаще всего, при поворотах. Голова направлена в сторону ведущего плеча, взгляд – вперёд вниз, т.е. при повороте вправо – на правое плечо. Продвижение участников танца происходит по кругу с движением часовой стрелки, как говорят в народе – «по солнцу». В далёком прошлом в традиции народа направление движения имело определённый смысл (семантику). Движение «по солнцу» означало – по жизни, с течением жизни, «против солнца» – к смерти. В быту было принято и посуду на столе расставлять «по солнцу», вкладывая в это действие магический смысл оберега¹. С такой же целью исполнялась сольная свадебная пляска (см. танец № 1) с топта-

¹ Информант Л.И. Михайлова, 1937 г.р. Уроженка д. Старая Уча Кукморского района Республики Татарстан.

нием платочка или монеты¹. В соответствии с верованием народа человек, у которого кто-либо умер в семье, в течение года не должен был плясать, если же он собирался принять участие в танце, то предварительно нужно было потоптать платочек или монету для защиты от покойника.

Свадебная пляска с кубо в Балтасинском районе по описаниям Е.Н. Батуриной² отличается от аналогичной пляски Кукморского и Мамадышского районов тем, что после сольных плясок исполняется общая круговая пляска, завершающая всю композицию. Такой вариант свадебной пляски объединяет балтасинских удмуртов с кукморскими и мамадышскими, наличием сольных поочерёдных плясок в статичном кругу, образованном участниками обряда, и с удмуртами, проживающими в Удмуртии, где повсеместно исполняется общая круговая пляска. Возможно, в двухчастности композиции отразились два этапа развития традиционного свадебного танца. К первому, более раннему, можно отнести сольную пляску в статичном кругу участников обряда, как более простую по композиции и технике танца и потому более архаичную, чем общая круговая пляска.

Сольный поочерёдный танец был также основным в после-свадебном обряде вилькен думон – привязывание молодухки³. Он совершался над девушками, вышедшими замуж с осени до весеннего удмуртского праздника **акашка** – **перед севом**. После этого праздника девушку привязывали к сосне и требовали выкуп с мужа. Когда выкуп был сделан, начиналось гуляние с песнями и плясками. Такой же танец исполнялся на **празднике родин** гостями и родственниками, на празднике **кидыс потон** (как и **гырыны потон**) – **в честь начала сева**⁴. Во время этого праздника родители выходили в поле и вместе с семенами для

¹ Информант М.Ш. Сабитова, 1922 г.р. Уроженка д. Новый Каенсар Кукморского района Республики Татарстан.

² Батурина Е.Н. Удмуртские фольклорные танцы. – Ижевск: УдГУ, 2002. – С. 52.

³ Информант П.Е. Карабаева, 1914 г.р. Уроженка д. Пойкино Мамадышского района Республики Татарстан.

⁴ Информант П.Е. Карабаева, 1914 г.р. Уроженка д. Пойкино Мамадышского района Республики Татарстан.

улучшения урожая бросали на землю крашенные яйца, которые затем дети собирали. Вернувшись с поля, хозяева начинали ходить друг к другу в гости, угощаясь пивом, пирогами, яйцами. После угощения брали гусли и шли по домам только женщины, исполняя песни и пляски поочерёдно, как на свадьбе. В данном обряде соединение семян с землёй и женская пляска выполняли функцию магии плодородия, обеспечивая хороший урожай, что подчёркивает бытовавшую у многих народов древнюю традицию олицетворять женщину с плодоносящими силами.

Приведённые примеры свидетельствуют о бытовании поочерёдной сольной пляски внутри статичного круга её участников в различных праздниках и обрядах: семейных (свадьба, родины) и календарных (кидыс потон), то есть о её полифункциональности. Являясь неотъемлемой частью обрядов обручения: парня и девушки на свадьбе, младенца с жизнью на празднике родин, семян с землёй на празднике кидыс потон, она символизирует переход в новое состояние.

Кроме основного танца семейных обрядов – сольной поочерёдной пляски, танцевальное движение, как элемент синкретического художественного творчества, бытует в других эпизодах свадьбы, например, при исполнении свадебного напева поезжанами со стороны жениха на свадебном пиру в доме невесты (танец № 2). Пение напева сопровождается простейшими танцевальными движениями – переступаниями с одной ноги на другую и ударом всей стопы в пол с небольшим выдвиганием ноги вперёд на счёт «раз» и «четыре» музыкального размера 7/8. Переступая вправо и влево все, стоящие лицом в круг, поворачивают в центр круга то правое, то левое плечо, выдвигают вперёд одноимённую ногу. В центре круга стоит парень (казак пи) и ударами кубо в пол подчёркивает ритмическую основу напева.

Среди обрядов семейного цикла важное место в жизни удмуртского народа занимал **поминальный обряд вал сюан – свадьба коня**, который позже стал называться **йыр пыд сётон** (дословный перевод – давание головы и ног). Его основная цель – обеспечить доброе расположение мёртвых к живым.

Этот древний обряд бытовал у всех групп удмуртского народа и подробно описан в работе удмуртских учёных В.Е. Владыкина и Р.А. Чураковой¹.

Йыр пыд сётон совершался в честь человека пожилого возраста, отца или матери, один раз, обычно в течение трёх лет после смерти. В 30–40-е годы двадцатого столетия его можно было наблюдать в деревне Важашур Кукморского района. Основные действия развивались вокруг лукошка с костями жертвенного животного (коня – в честь мужчины, коровы – в честь женщины). Если поминали мужчину, ему подбирали невесту из женщин пожилого возраста или ряженого под неё мужчину. И наоборот, если поминали женщину. Совершали йыр пыд сётон, как своеобразное зеркальное отражение настоящей свадьбы. Все её признаки подавались в противоположном значении, подчёркивая тем самым, что наступил поворот к уходу из жизни. Действие противоположных признаков наблюдается и в хореографии обряда. Если в реальной свадьбе, обручении молодых, танец солиста исполняется внутри статичного круга, с продвижением «по солнцу» (танец № 1), то в йыр пыд сётон – круг танцующих участников обряда двигается вокруг лукошка «против солнца»², так же объезжают кладбище на жертвенной лошади³.

2.3. Формы народного танца в творчестве завятских удмуртов

Бытовые танцы кукморских и балтасинских удмуртов не связаны с обрядовыми действиями. Они исполняются во время праздников, гуляний, вечёрок, гостеваний, посиделок, выполняя развлекательную, увеселительную, коммуникативную, функ-

¹ Владыкин В.Е., Чуракова Р.А. Йыр пыд сётон в поминальном ритуале удмуртов // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних районов. – Таллин, 1986.

² Владыкин В.Е., Чуракова Р.А. Йыр пыд сётон в поминальном ритуале удмуртов // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних районов. – Таллин, 1986. – С. 114.

³ Атаманов М.Г., Владыкин В.Е. Погребальный ритуал южных удмуртов // Материалы средневековых памятников Удмуртии. – Устинов, 1985. – С. 143.

цию. Зафиксированные танцы представляют собой относительно устойчивые хореографические структуры – **формы народного танца, которые** отличаются определённым построением по рисунку танца, делением на части, музыкальным сопровождением, динамикой, количеством исполнителей, содержанием. Среди них можно выделить: хоровод, хороводный танец, танец, пляску, танцевальную игру.

Хоровод – форма синкретического народного творчества, в которой простейшие танцевальные движения неразрывно связаны с песней, а также с пантомимой и театрализованным действием при разыгрывании сюжета участниками хоровода. Начинали водить хороводы весной с появлением первых проталин. Для этого молодёжь собиралась за околицей, иногда из нескольких деревень сразу. На протяжении весны и лета не смолкали вечерами хороводные песни. Особенно богаты хороводами были весенние праздники. Имея в далёком прошлом, вероятно, тесную связь с обрядами, выполняя в них определённую задачу, хороводы в настоящее время отличаются только приуроченностью к ним. В исследуемой традиции бытовали хороводы на семьк сям – напев семика¹, которые водили с воскресенья праздника Троица крещёные удмурты или с пасхальной недели (обычно с пятницы) за семь недель до четверга (семика) – некрещёные удмурты.

У славянских народов праздник Троицы был связан с древним культом поминовения и почитания предков, прославления расцветающей природы, символом которой была молодая берёзка. На семик избы и дворовые постройки украшали зеленью, девушки плели венки, гадали о своей судьбе и о замужестве, пели обрядовые песни, водили хороводы. Троица по своему значению совпадала с праздником удмуртов куар вöсь – молитва листве или освящение листвы. Как все финно-угорские народы региона они почитали священные рощи и отдельные деревья. Разные родовые объединения удмуртов поклонялись разным

¹ Информант П.Е. Карабаева, 1914 г.р. Уроженка д. Пойкино Мамадышского района Республики Татарстан.

деревьям: берёзе, пихте, ели. С веточками этих деревьев они совершали молитвы.

Хороводы весенне-летнего периода были любимым развлечением молодёжи по вечерам, часто водились под урам сям – уличный напев, который представлял собой песню лирического характера (см. танец № 9, 11). Одним из любимых хороводов кукморских удмуртов, имеющим древние славянские корни, является хоровод-игра «Мы просо сеяли» – «Ми таримес кизимы» (см. танец № 10). Популярность его во многих районах Удмуртии (Можгинском, Балезинском, Игринском и др.), повсеместное исполнение песни на удмуртском языке может свидетельствовать о длительных контактах с русскими, о духовной близости народов, о переходе хоровода в традицию удмуртов, когда наблюдается его бытование у нескольких поколений. Хоровод «Ми таримес кизимы» отличает трёхчастное построение. В первой, наиболее древней, через подражательные движения иллюстрируются различные этапы земледельческого труда: посев зерна, прополка, молотьба, просеивание и т.п. Во второй – запечатлён обычай, по которому девушек отдавали в качестве выкупа за нарушение норм обычного права¹. Третья, завершающая часть, представляет собой традиционный для удмуртов Кукморского района танец, исполняемый в свадебном ритуале после кражи невесты – поочерёдная сольная пляска в кругу, образованном из её участников (танец № 1). Примечательно, что кукморский вариант хоровода-игры «Ми таримес кизимы» – «Мы просо сеяли» с добавлением третьей, плясовой части, завершающей эпизод кражи девушки из другого рода свадебным весельем и традиционной пляской, отражает правила свадебного ритуала кукморских удмуртов, а также развивает композицию игры, подводя её к логическому финалу, завершению сюжета. Анализ текста песни хоровода, первой и второй частей, свидетельствует о нём как наиболее позднем и упрощённом

¹ Тихоницкая Н.Н. Русская народная игра «Просо сеяли» // Советская этнография. – 1938. – № 1. – С. 166.

варианте его древних славянских образцов, серьёзно изученных Н.Н. Тихоницкой¹.

Среди форм народного танца, бытующих у балтасинских удмуртов, встречается **хороводный танец**². Для него характерна двухчастная структура. В первой, медленной части, участники танца поют запев песни или частушки и, взявшись за руки, ходят по кругу, т.е. водят хоровод. Во второй части, плясовой, на припев все поворачиваются в круг, хлопают в ладони, аккомпанируя танцующим в кругу. Это могут быть один или два человека, которые исполняют импровизационную пляску, заканчивая её перед кем-либо из следующих участников. Затем повторяется медленная часть – запев, на который все водят хоровод, а на припев в круг выходят танцевать новые исполнители. Одновременно с пением, основным видом музыкального сопровождения, хороводный танец может сопровождать игра на музыкальных инструментах: баяне или гармонике. Песня в хороводных танцах служит только ритмическим сопровождением в отличие от хороводов, где текст песни, как правило, отражается в его танцевально-драматическом действии, в композиционном решении, в пластических мотивах.

Танец, как форма народной хореографии, отличается канонизацией построения, т.е. определённой стабильностью композиции (рисунка танца и хореографического текста). Элементы импровизации могут присутствовать в нём: в отдельной фигуре, в сольных партиях, в рисунках танца, в отличие от пляски, в которой импровизационность исполнения преобладает. Танцы – наиболее обширная область традиционного народного творчества рассматриваемого региона. Они разнообразны по составу исполнителей, по композиции, по хореографическому тексту, по времени их возникновения.

Сольный танец – это танец, который исполняется одним участником (см. танец № 1). Из зафиксированных нами танцев,

¹ *Тихоницкая Н.Н.* Русская народная игра «Просо сеяли» // Советская этнография. – 1938. – № 1. – С. 149.

² *Батурина Е.Н.* Удмуртские фольклорные танцы. – Ижевск: УдГУ, 2002. – С. 35–38.

бытующих среди кукморских удмуртов, он не отделим от обрядов, наиболее архаичный, отличается простотой композиции, каноничностью рисунка танца и хореографического текста.

К числу **сольных плясок** можно отнести танец № 7 – «Чабата», имеющий татарское название. В нём исполнители чередуются, как и в танце № 1, но хореографический текст каждого из них носит импровизационный характер и не включает танцевальные мотивы сольного обрядового танца. Сольная пляска существует как самостоятельная форма и как часть композиции других танцев, например, «Пар утчан» (танцы № 3, 6, 12), в основе которого выбор пары. Эти танцы сочетают импровизационность сольных плясок и каноничность композиции парного танца (обязательные повороты в паре, рисунок передвижения танцующих, поклон гармонисту и т.п.). Начинаются они сольной пляской, затем исполняется парный танец, включающий повороты в парах и возвращение обоих участников в общий рисунок (танец № 3, 12), или только одного, а второй остаётся для показа своей сольной пляски (танец № 6).

Среди групповых парных танцев можно выделить хореографические композиции с построением пар в колонну: «Шор басьтон» (танец № 13), «Шор басьтыса» (танец № 18) – «Брать в середине», «Шор юбо» – «Середина столба»¹. В них исполнитель без пары – «лишний» проходит между двух колонн участников танца, выбирая кого-либо в пару. Взявшись под руки, вновь образованная пара продвигается в конец колонны, проходя через середину колонны или сбоку от неё. В танце «Пар басьтон» – «Выбор пары» (танец № 4) колонна, состоящая из нескольких пар, проходит мимо «лишнего», который выбирает из них кого-либо себе в пару. По принципу игры в выбор пары для «лишнего» строятся также танцы № 13, 14. В них много общего с танцевальной игрой «Ручеёк», бытующей в различ-

¹ Удмуртские народные танцы: Методические рекомендации руководителям танцевальных коллективов. – Ижевск, 1982. – С. 18.

ных районах Удмуртии, в Можгинском под названием «Зазег уя чёж уя» – «Утки плавают, гуси плавают»¹.

Её различные варианты, от простого хождения без музыкального сопровождения до танцевальной игры под инструментальную музыку и песню в Алнашском и Можгинском районах Удмуртии, позволяют наблюдать трансформацию игры в танец, как результат её развития в творческой лаборатории народа.

Один из вариантов групповых танцев, в основе построения которых колонна – танец с общим для всех пар рисунком передвижения. Количество участников, как и в ранее упомянутых примерах, не ограничено, но обязательно парное. К ним относится танец, исполняемый под мелодию русской песни «Светит месяц...» и танец «Такмакъёс» – «Частушки»², бытующий в деревне Сырья Балтасинского района Татарстана. Все пары в данных хореографических примерах передвигаются одновременно и по одному рисунку: по кругу – в первом танце и, расходясь в разные стороны по двум кругам, – во втором.

Более сложной композицией отличается танец «Дас ньылен эктон» – «Семь пар»³, в котором участники также располагаются по парам в колонне. Основное танцевальное движение в нём – повороты в парах с соединёнными руками (положение № 6). Партнёры первой пары, стоящие в разных линиях колонны, сходятся в середине, исполняют повороты в паре на месте, затем, расходясь в разные стороны, идут к партнёрам следующей пары, и повторяют повороты в образованных с ними парах и т.д. Вихрь вращений, развиваясь полифонически, захватывает постепенно всех участников танца. Подобный танец бытует

¹ *Мусина Н.Д.* Хореографические формы традиционного танца удмуртов Можгинского района Удмуртии. По материалам полевых исследований 1985 г. // Евразийство и проблемы современной науки: коллективная монография / сост. Т.В. Сорокина; науч. ред. Р.М. Валеев, Р.Р. Юсупов. – Каз. гос. ун-т культуры и искусств. – Казань: ИИЦ «Культура», 2012. – Ч. 2. – С. 281–289.

² *Батурина Е.Н.* Удмуртские фольклорные танцы. – Ижевск: УдГУ, 2002. – С. 42.

³ *Батурина Е.Н.* Удмуртские фольклорные танцы. – Ижевск: УдГУ, 2002. – С. 46.

в южном районе Удмуртии – Можгинском¹, среди татар, проживающих в Марийской и Мордовской республиках², подчёркивая тесные взаимосвязи народов, веками проживающих в единой историко-этнографической области Поволжья и Приуралья.

К старинным танцам относится «Тямысээн эктон» – «Восьмёрка» (танец № 15), записанный в деревне Пойкино Мамадышского района РТ. Исполняют его во многих районах Удмуртии, чаще всего три человека. В большинстве вариантов этого танца используется один рисунок передвижения его участников – «шэн», который напоминает цифру «8». Название его в деревне Пойкино именно этим определяется. Существуют и другие названия этого танца, например: по количеству участников – «Тройка», если три исполнителя, «Тямысээн эктон», если восемь; по образному определению основного рисунка танца – «Пулсыт потан» – «Верёвочка»³. В некоторых районах основной рисунок передвижения танцующих «шэн» предваряется движением по кругу⁴, а в деревне Мельничная Балтасинского

¹ Мусина Н.Д. Хореографические формы традиционного танца удмуртов Можгинского района Удмуртии. По материалам полевых исследований 1985 г. // Евразийство и проблемы современной науки: коллективная монография / сост. Т.В. Сорокина; науч. ред.: Р.М. Валеев, Р.Р. Юсупов. – Каз. гос. ун-т культуры и искусств. – Казань: ИИЦ «Культура», 2012. – С. 281–289.

² Бикбулатов К.М. Традиционная танцевальная культура татарского народа, проживающего в Марийской АССР и Мордовской АССР (по итогам полевых исследований 1982 г.) // Этническая история тюркоязычных народов Сибири и сопредельных территорий: Тезисы докладов областной научной конференции по антропологии, археологии и этнографии. – Омск: ОмГУ, 1984. – С. 175.

³ Мусина Н.Д. Хореографические формы традиционного танца удмуртов (по материалам полевых исследований 1986 г. в Игринском районе Удмуртии) // Традиционная культура народов Поволжья: материалы Всерос. науч.-практ. конф. / Министерство культуры Республики Татарстан (Казань), Республиканский центр развития традиционной культуры (Казань), КазГУКИ. – Казань: Ихлас, 2014 = Идел буе халыклары традицион мэдэнияте. – С. 297–305.

Запись сделана в деревне Лонки-Ворцы Игринского района Удмуртии 26 июня 1986 г. у группы информантов пожилого возраста.

⁴ Запись сделана в деревне Михайловка Игринского района Удмуртии 23 июня 1986 г. у группы информантов пожилого возраста.

района РТ «восьмёрка», являясь второй фигурой «Танца стариков» – «Пересъёслы эктонзы», исполняется после парного танца – первой фигуры¹. Танцующие передвигаются преимущественно простым скользящим шагом, но встречается также исполнение «Восьмёрки» переменным ходом (движение № 10) или переменным дробным ходом (движение № 11) с хлопками в ладони, как в Алнашском районе Удмуртии². Сведения о времени возникновения этого танца, собранные в разных районах, и фрагментарные описания подобного танца, оставленные этнографами в XIX веке³, подчёркивают его бытование не одно столетие.

К пятидесятым годам XX века информанты относят появление танца «Куинен эктон» – «Тройка», зафиксированного в деревне Старая Уча Кукморского района (танец № 5). Его композиция рассчитана на три человека. Таких троек, расположенных в колонне, может быть неограниченное количество. Танец не отличается стремительным продвижением по площадке, он основывается на поочерёдных проходах его исполнителей в «воротца», образованные соединением рук, поднятых до уровня плеча.

В эти же годы в д. Пойкино зарождается танец «Ньылен эктон» – «Четвёрка» (танец № 16). Его название определяется количеством участников, которое может увеличиваться, соответственно может меняться и название танца: «Куатен эктон» – «Шестёрка», «Тямысэн эктон» – «Восьмёрка». Танец построен на стремительном движении замкнутого круга из его участников вправо и влево. Танцевальные фигуры, основанные на общем круговом передвижении исполнителей, разделялись поворотами в парах. По своему строению этот танец напоминает русские круговые кадрили, основным рисунком передвижения в которых является круг. Они были широко распространены

¹ Батурина Е.Н. Удмуртские фольклорные танцы. – Ижевск: УдГУ, 2002. – С. 54.

² Удмуртские народные танцы: Методические рекомендации руководителям танцевальных коллективов. – Ижевск, 1982. – С. 50.

³ Островский Д. Вотяки Казанской губернии. – Т. 4 – Казань, 1874. – С. 33; Верещагин Г.Е. Вотяки Сосновского края. – СПб., 1884. – С. 39.

в русском народе Московской, Самарской области, на Урале, в Сибири. Их описание А. Климовым¹ даёт представление о танцах многофигурных, продолжительных и сложных в отличие от «Нбылен эктон» – «Четвёрки», которая как бы в сокращённом виде представляет эту форму. Учитывая время появления «Нбылен эктон», можно предположить её заимствование у русского народа, который в свою очередь, по мнению исследователей², привнёс кадрили в свою традиционную культуру под влиянием городских салонов, где в конце XIX века танцевали французскую кадрили. Возникновение новых танцев в 40–50-е годы двадцатого столетия в Удмуртии, несомненно, происходило под влиянием миграционных процессов, проходивших до и после Великой Отечественной войны, о чём свидетельствует предположение В.А. Максимова³, который отмечал интерес к русской кадрили в удмуртском народе в начале XX века.

Кадрили получили широкое распространение в быту удмуртского народа. Различные её варианты зафиксированы в Алнашском, Можгинском, Малопургинском, Игринском и других районах Удмуртии. На основе фольклорных образцов С.Е. Стариков, балетмейстер Государственного ансамбля песни и танца Удмуртии «Италмас», создал сценические варианты «Кизнерской кадрили», «Куатен эктон» – «Шестёрки», «Укмысэн эктон» – «Девятки», «Нбылен эктон» – «Четвёрки», зафиксировав их в своих книгах⁴. Удмуртский народ, создавая танцы в форме кадрили, как правило, даёт им название по числу участников танца, окрашивает своеобразной манерой исполнения и танцевальной лексикой, присущей удмуртскому танцу.

Танцевальные игры – оригинальный раздел творчества кукморских и балтасинских удмуртов. Среди них: «Пар бась-

¹ *Климов А.* Основы русского народного танца. – М.: Искусство, 1981. – С. 141.

² *Кукин А.* Городские танцы в русской деревне // Сов. балет. – 1987. – № 2. – С. 42; См. № 14. – С. 126.

³ *Максимов В.А.* Вотяки: Краткий историко-географический очерк. – Ижевск: Удкнига, 1925.

⁴ *Стариков С.Е.* Удмурские танцы. – Ижевск: Удмуртия, 1963; *Стариков С.Е.* Удмурские народные танцы. – Ижевск: Удмуртия, 1980.

тон» – «Пару отбирать» (танец № 4, д. Старая Уча), «Лёг пыд шорам гине...» – «Наступи только на ногу...» (танец № 14, д. Пойкино Мамадышского района РТ), основанные на смене партнёров, которую начинает «лишний», т.е. участник игры, оставшийся без пары; «Витен эктон» – «Пять пар», основанной на смене центральной пары¹. Последняя особенно популярна в южных районах Удмуртии, бытует под названиями «Сэрэген шудон» – «По углам»², «Улэти вылэти потаса шудон» – «Выход вверх-вниз»³, «Ки улти потан» – «Выход под руками», отражающими основной принцип передвижения участников игры – проход пар в «воротца» сначала в одной диагонали, а со сменой центральной пары – в другой. Смена пары зависит от ловкости участников, которые не должны оставаться в центре игровой площадки на музыкальную паузу. Тот, кто остался, должен исполнить пляску и, становясь в исходное положение – в центр, начинать игру сначала. В отличие от первых двух примеров, где игра развивается на основе танца, в «Сэрэген шудон», в первой её части, участники проходят в «воротца» бегом или быстрым произвольным шагом не подчиняясь музыкальному сопровождению, которое служит только фоном. Танец исполняется во второй части игры, когда определена пара, не успевшая убежать с середины площадки, то есть в развязке игры. Условием игры «Чабкыса эктон-шудон» – «Танец-игра с хлопками»⁴ является

¹ Удмуртские народные танцы: Методические рекомендации руководителям танцевальных коллективов. – Ижевск, 1982. – С. 31.

² Мусина Н.Д. Хореографические формы традиционного танца удмуртов Можгинского района Удмуртии: (По материалам полевых исследований 1985 года в деревнях: Кватчи, Новая Бия, Верхний Вишур, Карашур, Чежибаш, Большие Сибы) // Евразийство и проблемы современной науки : коллективная монография / КазГУКИ. – Казань: Инф.-изд. центр «Культура», 2012. – Ч. 2. – С. 281–289.

³ Танцевальная игра записана в д. Нижние Юрии Малопургинского района Удмуртии 2 июля 1985 года. Информанты: Степанова Лидия Васильевна, 1965 г.р., Васильева Людмила Семёновна, 1966 г.р., Петрова Людмила Яковлевна, 1966 г.р., Иванова Людмила Леонидовна, 1965 г.р., Бочкарёв Владимир Леонидович, 1965 г.р.

⁴ Удмуртские народные танцы: Методические рекомендации руководителям танцевальных коллективов. – Ижевск, 1982. – С. 27.

смена «водящего» в центре круга. В первой части он под частушки обходит всех танцующих, хлопая с каждым в ладони. В конце куплета «водящий», хлопнув в ладони с последним участником игры, уступает ему своё место в кругу. Новый «водящий» сначала исполняет пляску-импровизацию на музыкальный проигрыш, а затем начинает игру сначала.

2.4. Выводы

Традиционное танцевальное творчество завятских (арских) удмуртов Кукморского и Мамадышского районов Татарстана в настоящее время, как и в далёком прошлом, сохраняет тесную взаимосвязь танца с песней и инструментальной музыкой, отражает исторические этапы развития удмуртов, их этнические контакты. Многовековые связи с русским и татарским народом засвидетельствованы заимствованием таких фольклорных примеров как древний славянский хоровод-игра «Просо сеяли» и «Татарский танец» – «Бигер эктон», танец «Чабата». Первый пример бытует в давней традиции. Утратив связь с первоисточником, он сопровождается текстом песни, исполняемом на удмуртском языке. Второй – с осознанием отличительных особенностей своего – удмуртского танца и танца соседнего народа, что подчёркивается не использованием в татарском танце хореографической лексики традиционной для удмуртов данного региона, то есть с пониманием своей этнической идентичности со своей танцевальной речью.

Наряду с танцами, приуроченными к праздникам и древним обрядам, широко распространены танцы и игры внеобрядовые, предназначенные для развлечения в ходе любого праздничного веселья, на молодёжных гуляниях, вечеринках. В зависимости от времени года они исполнялись на лугах, на опушке леса, на берегу реки, на улице, за околицей села или в клубе и избе.

Трудовая деятельность удмуртов, связанная с древними видами занятий: охотой, рыболовством – не нашла своего прямого отражения в хореографических примерах и их лексике. Возможно, за давностью времени, характерные для них подражательные танцевально-пластические элементы потеряли

первоначальный смысл, абстрагировались и вошли в общий контекст танцевальной лексики, рисунки передвижения исполнителей, утратили название, соответствующее определённому образу, а вместе с ним – связующую нить с воспроизводимым действием.

В музыкальном сопровождении удмуртских танцев преобладает песня, частушка, инструментальная музыка, исполняемая преимущественно на баяне, гармони. Ритм подчёркивают хлопки в ладони и бытовые предметы: печная заслонка – на празднике родин, кубо-чук (деталь от прялки) – на свадьбе. Своеобразный шумовой эффект вносят в танец женские украшения из монет – яркая деталь народного костюма, имеющая свои особенности у разных групп удмуртов.

У кукморских и балтасинских женщин, одежда которых относится к завятскому (арскому) костюмному комплексу¹, украшение из монет – чырътыкыш располагается в три ряда: вокруг шеи, на груди и спускается с левого плеча к правому бедру. Крупные серебряные монеты по контуру, мелкие – ближе к центру, в самой середине могли быть цветные бусы и морские раковины – йырпиль. Монеты также украшали головной убор девушек – такью и женщин – айшон. Богатое убранство из монет не только служило украшением костюма, создавало звон, но и влияло на сам танец, на манеру исполнения. Его тяжесть определяла приземлённость, но одновременно лёгкость в скольжении по полу, сдержанность в движении ног и рук, которые редко поднимались выше талии, перемещаясь перед корпусом вправо и влево. В девичьем костюме был широкий пояс – ку-скертон, боковой платок – урдэс кышет, цветные ленты на шапочке – такья и передник с грудкой и оборками. Головным убором мужчин была войлочная шляпа. Не менее важной частью костюма всегда считалась обувь. Основной обувью удмуртов издавна были лапти – кут, поэтому в танце удары в пол звучали мягко, приглушённо, с характерным для бескаблучной обуви «шорканьем».

¹ *Лебедева С.Х., Атаманов М.Г.* Костюмные комплексы удмуртов // Проблемы этногенеза удмуртов. – Устинов, 1987. – С. 115.

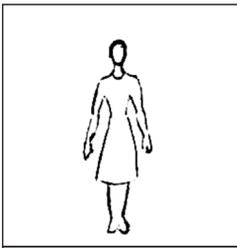
Удмуртские женщины в танце словно несут себя над землёй, скользя по полу, как птицы по водной глади реки. Мужской танец размашистый, резкий, ноги широко разлетаются в стороны над полом, но, как и женский танец, он не отличается прыжковой техникой и полётностью.

В прошлом танцы имели половозрастную зависимость, что чаще всего наблюдалось в связи с определёнными обрядами, например, женские пляски в празднике Кидыс потон – в честь начала сева, или танец стариков вокруг лукошка с костями жертвенного животного в поминальном обряде йыр-пыд сётон. В настоящее время большинство танцев не регламентируется полом и возрастом, они выполняют иные социальные функции в отличие от обрядовых танцев. Главное место в передаче и сохранении танца, как видимо, духовной культуры в целом, принадлежит женщинам. Удмуртские женщины, преимущественно пожилого возраста, сохраняют в памяти старинные обряды, знают тонкости исполнения танца, искренне стараются помочь исследователям фольклора. Мы глубоко признательны всем народным исполнителям, которые помогли открыть ещё одну страницу в изучении хореографии удмуртского народа.

ГЛАВА 3

ЛЕКСИКА И КОМПОЗИЦИЯ ТРАДИЦИОННЫХ ЭТНИЧЕСКИХ ТАНЦЕВ КУКМОРСКИХ, МАМАДЫШСКИХ УДМУРТОВ

3.1. Основные положения рук



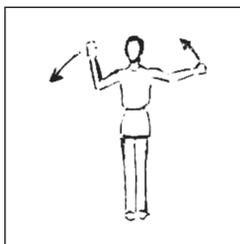
1. Руки опущены вдоль тела и чуть отведены от него в сторону, пальцы свободно группируются, кисть продолжает линию руки.



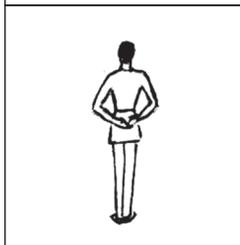
2. Кисти рук тыльной стороной лежат на талии, прикасаясь первой и второй флангами пальцев, которые свободно группируются и направлены назад.



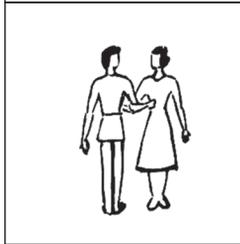
3. Одна рука опущена вдоль тела (положение № 1), вторая, согнутая в локте, лежит тыльной стороной ладони на талии (положение № 2).



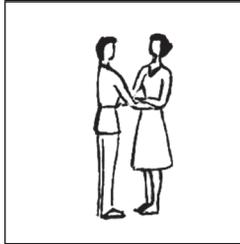
4. Правая рука, согнутая в локте, отведена в сторону, между второй и третьей позициям кисть расположена на уровне глаз. Левая рука открыта в сторону второй позиции. Ладони, со свободно сгруппированными пальцами, направлены вперёд. Во время движения руки меняют положение на противоположное, т.е. переводятся вправо и влево. (Для мужского танца).



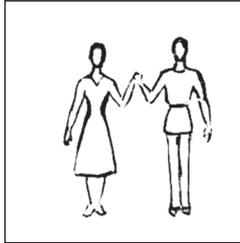
5. Обе руки согнуты в локтях и заложены за спину. Кисти прикасаются тыльной стороной к корпусу немного ниже талии. Пальцы собраны вместе и вытянуты.



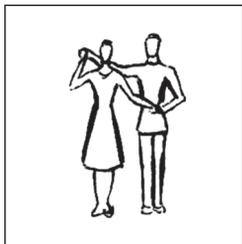
6. Исполнители стоят правыми плечами друг к другу, взявшись под правые руки, согнутые в локтях. Кисти на уровне талии или груди, пальцы свободно группируются. Левые руки опущены вдоль тела или согнуты в локте и отведены в сторону второй позиции, кисти – на уровне груди, пальцы свободно группируются, ладонь направлена вперёд.



7. Исполнители стоят лицом друг к другу, чуть сместившись в левые стороны и соединив руки. Юноша поддерживает ладонями локти девушки снизу, ладони девушки лежат на сгибе локтей юноши.



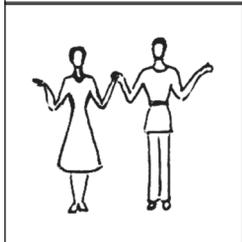
8. Исполнители стоят рядом, девушка – справа от юноши. Левая рука девушки и правая рука юноши согнуты в локтях и соединены ладонями на уровне плеч. Четыре пальца руки девушки располагаются сверху – между большим и указательным пальцами руки юноши. Свободные руки в положении № 1.



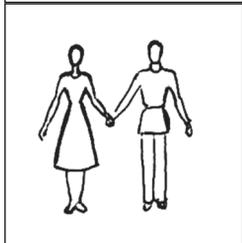
9. Исполнители стоят рядом, девушки – справа от юноши. Соединённые левые руки отведены в сторону на уровне талии, ладонь девушки лежит на ладони юноши. Правая рука юноши, присогнутая в локте, поднята в сторону – вверх. Юноша держит правую руку девушки, согнутую в локте. Кисти на уровне глаз.



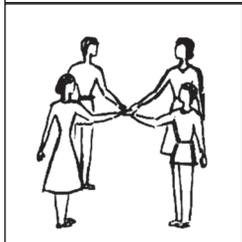
10. Исполнители стоят лицом друг к другу, соединив ладони. Пальцы девушки лежат на ладонях юноши, проходя между указательным и большим пальцами. Кисти расположены на уровне талии.



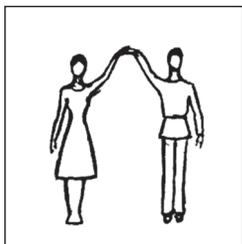
11. Это положение встречается в групповых танцах. Исполнители стоят рядом в одной линии или лицом в круг, согнув руки в локтях, соединяют их на уровне плеч. Пальцы одного исполнителя располагаются сверху между указательным и большим пальцами другого исполнителя.



12. Исполнители стоят рядом, соединив руки, отведённые в стороны. Кисти располагаются ниже талии. Это положение характерно для соединения рук в хороводах.



13. Исполнители стоят правыми плечами к центру и, соединив руки наложением ладоней одной руки на другую, образуют «крест» (если четыре человека), «звёздочку» (если шесть человек).



14. Исполнители стоят рядом и, соединив руки вверху, образуют «воротца».

3.2. Танцевальные движения

1. Танцевальный шаг

Музыкальный размер 2/4. Движение занимает: а) один такт, б) 1/4 долю такта.

Исходное положение – VI позиция ног.

Вариант а)

I такт – шаг правой ногой вперёд, левая нога отрывает пятку от пола;

II такт – шаг левой ногой.

Вариант б)

«раз» – шаг правой ногой вперёд, левая отрывает пятку от пола;

«и» – пауза.

2. Шаги с ударом

Музыкальный размер 2/4. Движение может занимать: а) один такт, б) 1/4 долю такта.

Исходное положение – VI позиция ног.

Вариант а):

I такт – шаг правой ногой вперёд с ударом стопы в пол;

II такт – шаг левой ногой вперёд с ударом стопы в пол.

Вариант б):

«раз» – шаг правой ногой;

«два» – шаг левой ногой.

В начале танца это движение, чаще всего, исполняется медленно, т.е. вариант а), затем темп постепенно ускоряется и движение может занимать 1/8 долю такта.

3. Переменный ход с остановкой в VI позицию ног

Музыкальный размер 2/4. Движение занимает 1/4 долю такта.

Исходное положение – VI позиция ног.

«Раз» – на первую 1/16 долю такта небольшой шаг вперёд на правую ногу с лёгким ударом стопы в пол; на вторую 1/16 долю такта – небольшой шаг вперёд на левую ногу с лёгким ударом стопы в пол;

«и» – правая нога приставляется с ударом стопы к левой ноге в VI позицию.

Этот ход построен на мелких скользящих шагах с продвижением в полстопы (в народе – «мышинные шаги»), колени чуть присогнуты, корпус остаётся на одном уровне, на счёт «и» исполняются акцентированные удары. Руки могут находиться в положении № 1, 2, 3.

4. Кружение – Берган

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение – VI позиция ног.

Кружение заключается в продвижении исполнителя по маленькому кругу – «вокруг себя». При этом используются два основных хода: шаги с ударами и переменный ход с остановкой в VI поз. Первый ход исполняется в начале танца, второй – ближе к финалу. Руки, чаще всего, находятся в положении № 3, но могут быть также и в положении № 2. Голова повёрнута к правому плечу, в сторону кружения, взгляд – за локоть. Кружение исполняется только вправо и с продвижением вперёд.

5. Ход с задеванием пола каблуком

Музыкальный размер 2/4. Движение занимает 1/4 долю такта.

Исходное положение – VI позиция ног.

«Раз» – шаг правой ногой вперёд;

«и» – левая нога, проходя через VI позицию, делает шаркающий удар пяткой об пол; «два» – движение начинается с другой ноги. Руки могут находиться в положении № 1, 2, 3, 5. Корпус при исполнении движения сохраняет один уровень.

6. Притоп – Тыпыртон

Музыкальный размер 2/4. Движение может занимать один или два такта.

Исходное положение – VI позиция ног.

«Затакт» – правая нога, присогнув колено, отрывает стопу от пола;

«раз» – шаг вперёд правой ногой с сильным ударом стопы в пол, левая нога сразу же отрывается невысоко от пола, корпус наклоняется вперёд, делая поклон головой;

«и» – шаг вперёд левой ногой с ударом стопы в пол;

«два» – шаг вперёд правой ногой с ударом стопы в пол;

«и» – левую ногу приставить с ударом в VI поз.

Корпус на счёт «и, два, и» постепенно выпрямляется. Это движение исполняется в сочетании с другими движениями, а также, в качестве поклона, во время приглашения следующего участника танца или поклона гармонисту, в благодарность за его хорошую игру (чаще всего при завершении танца).

7. Ход с выносом ноги в сторону

Движение характерно для мужского танца.

Музыкальный размер 2/4. Движение занимает один такт.

Исходное положение – VI позиция ног.

«Раз» – шаг вперёд на низкие полупальцы правой ногой;

«и» – шаг вперёд на низкие полупальцы левой ногой;

«два» – шаг вперёд правой ногой с акцентированным ударом стопы в пол, как бы выбивая левую ногу в сторону невысоко над полом;

«и» – левая нога описывает полукруг со стороны – вперёд и, на счёт «раз» второго такта делает шаг вперёд, продолжая движение с другой ноги.

Движение рук: из исходного положения № 4 на первый такт музыкального сопровождения правая рука сгибается в локте, приближаясь к корпусу, левая рука разгибается в сторону до второй позиции. На второй такт руки меняют своё положение на противоположное. При исполнении этого движения колени смягчены, ход должен быть лёгким, стремительным, руки двигаться размашисто.

8. Дробный ход с одной ноги. – Дробен ветлон

Музыкальный размер 2/4. Движение занимает 1/4 долю такта.

Исходное положение – VI позиция ног.

«Затакт» – шаг вперёд левой ногой с ударом стопы в пол, правая нога, присогнув колено, чуть отрывается от пола;

«раз» – 1/16 – скользящий удар пяткой правой ноги рядом с левой ногой, 1/16 – удар всей стопой правой ноги с шагом вперёд, левая нога отрывается от пола, чтоб на счёт «и» продолжить движение сначала.

9. Дробный ход с ударом каблука в пол – Дробен ветлон

Музыкальный размер 2/4. Движение занимает один такт.

Исходное положение – VI позиция ног.

«Раз» – шаг правой ногой вперёд с ударом стопы в пол;

«и» – шаг левой ногой с ударом стопы в пол;

«два» – шаг правой ногой вперёд с ударом стопы в пол,

«и» – удар каблуком левой ноги возле стопы правой ноги.

Ход может исполняться с продвижением вперёд, назад, а также – в повороте на месте.

10. Переменный скользящий ход – Пыдьёсты вошьяса мынон

Музыкальный размер 2/4. Движение занимает один такт.

Исходное положение – VI позиция ног.

«Раз» – скользящий шаг правой ногой вперёд;

«и» – скользящий шаг левой ногой вперед;

«два» – скользящий шаг правой ногой вперёд;

«и» – пауза.

Затем ход начинается с другой ноги. Движение исполняется на присогнутых коленях, корпус останется на одном уровне.

11. Переменный дробный ход – Тыпыртуса ветлон

Музыкальный размер 2/4. Движение занимает один такт.

Исходное положение – VI позиция ног.

«Раз» – шаг правой ногой вперёд с ударом стопы в пол;

«и» – шаг левой ногой вперёд с ударом стопы в пол;

«два» – шаг правой ногой вперёд с ударом стопы в пол;

«и» – пауза.

Затем ход начинается с другой ноги. Движение исполняется с присогнутыми коленями, корпус остаётся на одном уровне.

12. Переменный ход с переступанием на полупальцы – Пыдэз воштыса ветлон

Музыкальный размер 2/4. Движение занимает один такт.

Исходное положение – VI позиция ног.

«Раз» – шаг правой ногой вперёд;

«и» – левая нога подставляется к правой на низкие полупальцы, или на каблук, тяжесть корпуса переносится на левую ногу; «два» – шаг правой ногой вперёд,

«и» – левая нога проскальзывает вперёд рядом с правой ногой, чтоб начать ход с левой ноги на «раз» второго такта.

При исполнении этого движения колени смягчены, руки могут находиться в положении № 1, 2, 3, продвижение может быть вперёд, назад, в повороте (по принципу вальсового поворота).

13. Переменный ход с переступанием на каблук

Музыкальный размер 2/4. Движение занимает один такт.

Исходное положение – VI позиция ног.

«Раз» – шаг правой ногой вперёд;

«и» – левая нога подставляется к правой на каблук, тяжесть корпуса переносится на левую ногу,

«два» – шаг правой ногой вперёд;

«и» – левая нога проскальзывает вперёд, рядом с правой ногой, чтобы начать ход с левой ноги на «раз» второго такта.

При исполнении этого движения колени смягчены, руки могут находиться в положении № 1,2,3, продвижение может идти вперёд, назад, в повороте (по принципу вальсового поворота).

14. Переступание – Пыдэз вошьяса

Музыкальный размер 2/4. Движение занимает один такт.

Исходное положение – VI позиция ног.

«Затакт» – правая нога чуть отрывается от пола, слегка сгибая колено;

«раз» – правая нога ставится в VI позицию, левая нога сразу же отрывается от пола, слегка согнув колено;

«два» – левая нога с ударом ставится чуть впереди правой ноги (на полстопы), одновременно делается короткое приседание;

«и» – затактовое положение с левой ноги.

15. Притопывание

Музыкальный размер 2/4. Движение занимает 1/4 долю такта.

Исходное положение – VI позиция ног.

«Затакт» – слегка присесть на левой ноге, правую ногу приподнять от пола, присогнув колено;

«раз» – ударить стопой правой ноги в VI позицию или на полстопы впереди левой ноги, немного вытянув колени.

16. Скачок с ударом стопы в пол

Музыкальный размер 2/4. Движение занимает один такт.

Исходное положение – VI позиция ног, колени присогнуты.

«Затакт» – короткое приседание на обе ноги и сразу же – скачок, во время которого обе ноги немного поджать под себя: левую ногу чуть оторвав от пола, правую ногу приподняв до щиколотки левой ноги;

«раз»: на первую 1/16 – закончить скачок левой ногой;

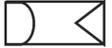
на вторую 1/16 – опустить правую ногу в VI позицию с ударом стопы;

«и», «два» – пауза.

«и» – движение начинается с начала, т.е. исполняется затактовое положение.

3.3. Условные обозначения

	Обозначение девушки.
	Обозначение юноши.
	Соединение рук, партнёров, стоящих правыми плечами друг к другу – положение рук № 6.
	Соединение рук, согнутых в локтях – положение рук № 8.

	Соединение рук в положении № 9.
	Соединение рук в положении № 10.
	Обозначение рук, опущенных вниз, партнёров, стоящих рядом (положение рук № 12).
	Соединение рук в положении № 12 при продвижении по кругу (корпус в пол-оборота раскрыт в центр круга).
	Соединение рук вверху («воротца») – положение рук № 14.
	Продвижение по кругу – по ходу часовой стрелки.
	Продвижение по кругу – против хода часовой стрелки.
	Продвижение по линии танца с вращением.
	Линия передвижения танцующих в прошедшем времени.
	Линия передвижения танцующих в настоящем времени.

Сокращения

П.Н. – правая нога

Л.Н. – левая нога

п/п – полупальцы

О.Н. – опорная нога

Р.Н. – рабочая нога

П.Р. – правая рука

Л.Р. – левая рука

3.4. Описание танцев

1. Сольная пляска в круге

Пляска записана в д. Старая Уча Кукморского района РТ 21.06.1988 г., бытует во всех обследованных населённых пунктах. Исполняется во время различных обрядов: на свадьбе, на празднике родин, в календарных обрядах – Кидысь потон – Вынос семян, Пёртмаськон – Ряжение. Музыкальным сопровождением служит пение, стоящих вокруг участников праздника, хлопки в ладони; на сюан – свадьбе – удары кубо (палки от прялки) в пол; на Пёртмаськон, когда игралась свадьба «наоборот», – игра на музыкальных инструментах, гармошке, баяне. Исполнители, сменяя друг друга, танцуют в круге, образованном участниками праздника.

Описание танца

Музыкальный размер 2/4.

I цифра.

1–4-й такты – исполнитель проходит по внутреннему кругу танцевальным шагом № 1а, руки находятся в положении № 1 или № 2;

5–9-й такты – продолжает движение по внутреннему кругу по ходу часовой стрелки движением № 1 б (черт. 1).

I цифра.

1–9-й такты – солист исполняет движение № 2б (шаги с ударом), руки находятся в положении № 3 (черт. 2).

I цифра.

1–9-й такты – танец продолжается по внутреннему большому кругу движением № 3, – переменным ходом с остановкой в VI позиции ног. Руки – в положении № 1, 2, 3 (черт. 3).

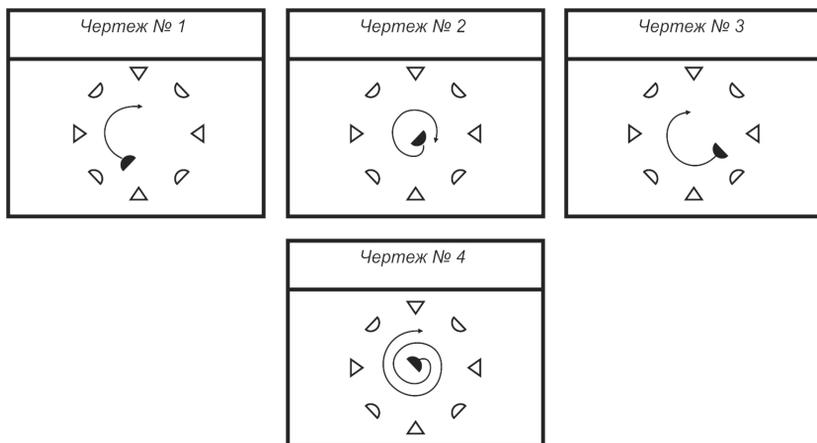
II цифра.

1–8-й такты – Исполнитель продвигается по маленькому кругу «вокруг себя» движением № 4 (кружением), руки – в положении № 3;

9–10 такты – подходит к другому исполнителю, продвигаясь танцевальным шагом (на 1/8 долю такта каждый);

11-й такт – исполняет поклон с притопом (движ. № 6), вызывая его на танец.

12-й такт – пауза (черт. 4).



Следующий участник танца использует те же движения с незначительными изменениями в их последовательности. Как правило, на два последних периода (9 тактов, 12 тактов) включается движения № 3, 4, 6. Танец может быть более продолжительным по желанию исполнителя. Хлопки, которыми все участники постоянно сопровождают танец, сначала исполняются на $1/4$ долю такта, затем с ускорением движения – на $1/8$ долю такта. (Музыкальный пример для танца № 1).

Поочерёдная сольная пляска в кругу, бытующая в д. Новый Каенсар, исполняется так же, как в д. Старая Уча (танец № 1), но иногда она может предваряться своеобразным обрядом топтания, платочка или монеты. Это действие нужно было совершать человеку, у которого умер кто-либо из родственников. Топтание платочка служило оберегом от умершего, давало разрешение на исполнение танца, и выполнялось каждый раз, когда нужно было участвовать в танце, на протяжении года.

В отличие от исполнителей д. Старая Уча, в д. Пойкино Мамадышского района Татарии большинство танцующих начало пляску с кружения – бергано, а затем исполнялось продвижение по кругу и притоп. По сведениям информантов танец мог исполняться до свадьбы, когда невесту после кражи приводили в кенос, где парни и девушки чередовались в пляске,

а также на самой свадьбе под удары кубо-чук (деталь от прялки) в пол.

2. «Сюан сям» – «Свадебный напев»

Свадебный напев поезжан со стороны жениха был обязательным элементом традиционной удмуртской свадьбы. Для записи его исполняли в деревнях Старая Уча, Новый Каенсар, Нырья. «Сюан сям» поезжане исполняют в доме невесты. Стоя лицом в круг, они громко поют напев с возгласами: «ай-гай», с ударами ног в пол на сильную долю такта и вскидыванием платков до уровня груди или плеча, как это делали женщины д. Нырья с платками, которые держали в правой руке. В центре круга стоит или ходит казак пи – дружок жениха, один из главных героев свадебного ритуала, и стучит кубо-чук в пол, подчёркивая сильную долю такта.

В д. Нырья перед увозом невесты и приданого к жениху исполняют «сюан сям», затем поочередную сольную пляску. Первым танцует казак пи, за ним еще несколько поезжан. После пляски поют напев, во время которого выносят приданое, девушки торгуются, требуют выкуп. Получив его, они отдают приданое и невесту, покрывая ее красным платком – сюлык.

Свадебные напевы в традиционной удмуртской свадьбе были очень продолжительными, но со временем забылись. Наиболее полно текст напева был воспроизведён информантами д. Новый Каенсар 24.06.1988 г. (Музыкальный пример № 9).

1. Чале люкасьса кырзалом,
ай-гай!
Чале люкасьса кырзалом.
Кельышоз медам куйёсмы,
Кельышоз медам куйёсмы,
ай-гай!

2. Малы уз кельшы куйёсмы,
ай-гай!
Малы уз кельшы куйёсмы.
Огазын ветлэм команда,
Огазын ветлэм команда,
ай-гай!

1. Давайте, друзья, собираясь, споём,
ай-гай!
Давайте, друзья, собираясь, споём.
Совпадут ли наши мотивы,
Совпадут ли наши мотивы,
ай-гай!

2. Почему не совпадут наши мотивы,
ай-гай!
Почему не совпадут наши мотивы.
Специально да приехавшая команда,
Специально да приехавшая команда,
ай-гай!

3. Милям команда мар мында,
ай-гай!
Милям команда мар мында.
Сйзыл но усись куар мында,
Сйзыл но усись куар мында,
ай-гай!
3. В нашей же команде да сколько,
ай-гай!
В нашей же команде да сколько.
Столько, сколько падает осенью листьев.
Столько, сколько падает осенью листьев,
ай-гай!
4. Сйзыл но усись куар кадь ик,
ай-гай!
Сйзыл но усись куар кадь ик.
Уз сапра милям команда,
Уз сапра милям команда, ай-гай!
4. Как осенью падающие листья,
ай-гай!
Как осенью падающие листья.
Не упадёт наша команда,
Не упадёт наша команда, ай-гай!
5. Юн лёгё казак пиосыд, ай-гай!
Юн лёгё казак пиосыд.
Выж лёгетъёсыз чигоме,
Выж лёгетъёсыс чигоме,
ай-гай!
5. Сильнее топните, молодые парни,
ай-гай!
Сильнее топните, молодые парни.
Лестничные ступеньки ломаем,
Лестничные ступеньки ломаем,
ай-гай!
6. Со понна секытэ эн басьтэ
ай-гай!
Со понна секытэ эн басьтэ.
Сюанчиослэн дъяюлзый
Сюанчиослэн дъяюлзы, ай-гай!
6. За это не обижайтесь, ай-гай!
За это не обижайтесь.
У гостей это обычай,
У гостей это обычай, ай-гай!
7. Сурон но сапег кортчоген,
ай-гай!
Сурон но сапег кортчоген,
вольчонтэм, но-й
Юн лёгё пиос вольчонтэм но-й,
Юн лёгё пиос вольчонтэм но-й,
ай-гай!
7. Хромовые сапоги да без гвоздей,
ай-гай!
Хромовые сапоги да без гвоздей.
Крепче топните парни, чтоб не
ускользнуть,
Крепче топните парни, чтоб не
ускользнуть, ай-гай!
8. Мылзэ ке басьтйд сюлмо лу,
ай-гай!
Мылзэ ке басьтйд сюлмо лу.
Гумыред– дауред кысонтэм,
Гумыред– дауред кысонтэм,
ай-гай!
8. Если девушку возьмёшь, будь
сердечным, ай-гай!
Если девушку возьмёшь, будь
сердечным.
Чтоб не угасла на века, на года,
Чтоб не угасла на века, на года, ай-гай!

3. «Пар утчан» – «Выбор пары»

Танец записан в д. Старая Уча 21.06.1988 г.

Этот танец исполняется молодежью в различных эпизодах свадьбы: во время стовора, после привоза невесты в дом жениха и др. В отличие от старинной сольной пляски (танец № 1) в «Пар утчан» используются, как правило, другие основные движения: № 5, 6, 9, 10, 11. Музыкальное сопровождение осуществляется на каком-либо музыкальном инструменте (при записи – на гармошке, баяне). Ритмический аккомпанемент осуществляется хлопками в ладони на каждую четвертую долю такта. В танце может участвовать неограниченное число пар из юношей и девушек. Танец носит импровизированный характер, исполнители произвольно включают в свой танцевальный текст различные движения из приведённых выше.

Описание танца

Танцующие располагаются по парам в колонну лицом друг к другу, гармонист – перед колонной, или все образуют круг, что характерно для свадебного исполнения.

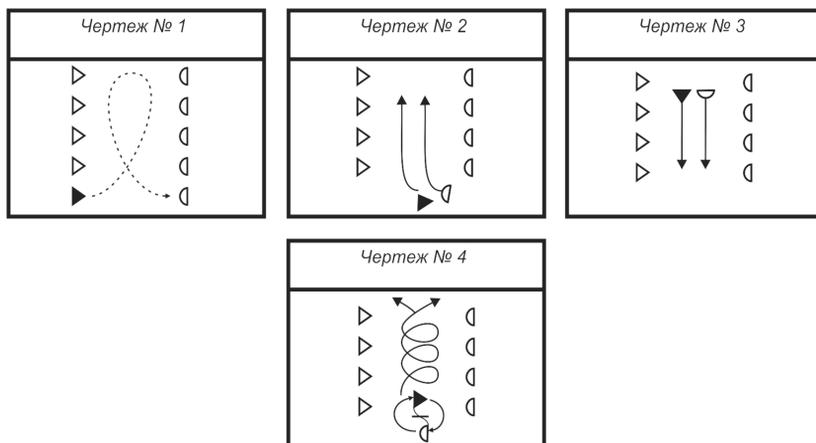
Музыкальный размер 2/4.

1–8 такты – исполнитель под номером один проходит через середину колонны (возможные ходы: 1, 5, 9, 10, 11). Руки во время хода из пол. 1 передвигаются немного вправо и влево. На конец музыкальной фразы он подходит к какому-нибудь участнику танца (черт. 1).

9–12 такты – образованная пара проходит в середину колонны спиной к гармонисту (черт. 2), затем идут лицом к нему (черт. 3).

13–18 такты – исполнители продолжают продвижение к гармонисту, исполнив на 16й такт поклон с притопом (движ. 6).

17–18 такты – взявшись под правые руки (пол. 6), они с поворотами продвигаются в конец колонны и расходятся в разные линии (черт. 4). Танец по своей продолжительности может отличаться у разных исполнителей. Например, вторая часть танца, где партнёры танцуют друг перед другом, может исполняться на 16 тактов (черт. 2). (Музыкальный пример № 2).



4. «Пар басьтон» – «Выбирая пару»

Танец записан в д. Старая Уча 21.06.1988 г.

«Пар басьтон» исполняется на праздниках, различных гуляниях и посиделках. В нём могут принимать участие все желающие, главное – их число должно быть нечётным. Рождение этого танца информанты относят к 40–50 годам XX столетия. Музыкальным сопровождением для «Пар басьтон» служит игра на музыкальных инструментах (при записи – гармонь).

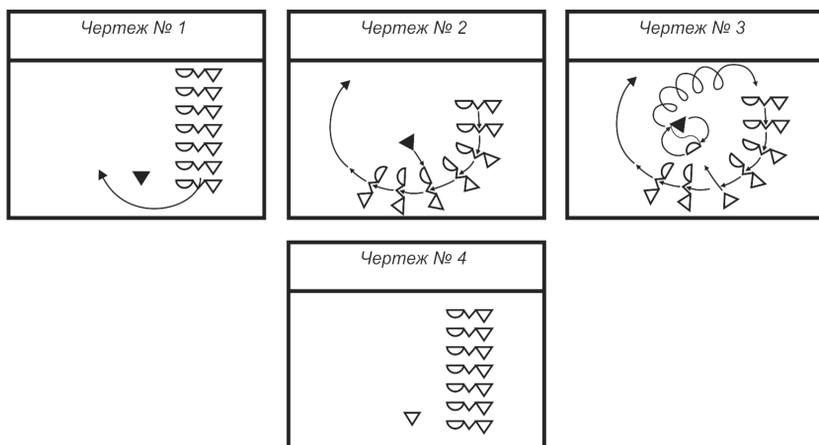
Описание танца

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение – VI позиция ног. – Исполнители располагаются в колонну по парам, соединив руки в положении № 9. Участник, оставшийся без пары – «лишний», стоит рядом с колонной (черт. 1). С началом музыкального сопровождения колонна участников танца начинает продвижение по ходу часовой стрелки, переменным дробным ходом, (движение № 11), проходя мимо «лишнего», который выбирает кого-нибудь из них себе в пару (черт. 2). Выбрав партнёра, «лишний» берётся с ним под правые руки (пол. б) и вращением в паре они продвигаются к концу колонны (черт. 3) переменным дробным ходом или простым скользящим ходом (движ. № 1). Участник танца,

оставшийся без пары, становится «лишним» и занимает его место, чтобы продолжить танец, повторяя всё сначала (черт. 4). Музыкальное сопровождение служит преимущественно ритмической основой, поскольку мелодическое завершение не совпадает с завершением выбора пары, т.е. с завершением танца. Каждый следующий «лишний» начинает выбор пары после вращения колонны участников на исходное положение.

(Музыкальный пример № 3).



5. «Куинен эктон» – «Тройка»

Танец записан в д. Старая Уча 21.06.1986 г.

«Куинен эктон» исполняется на любых праздниках, увеселениях, гуляниях всеми желающими. Его появление информанты относят к пятидесятым годам XX века.

Описание танца

Музыкальный размер 2/4. Танец занимает 56 тактов музыкального сопровождения.

Исходное положение – участники танца стоят в колонну по три человека, соединив руки в пол. № 11.

1–8-й такты – «тройки» идут вперёд переменным дробным ходом (движ. 11), на котором основывается весь танец (черт. 1);

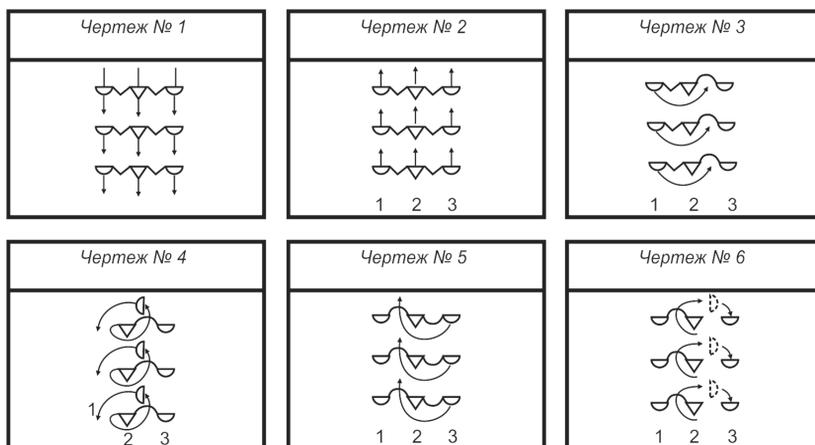
9–12-й такты – «тройки» идут назад (черт. 2).

13–16-й такты – исполнители № 1 проходят под руками исполнителей № 2, 3, т.е. в «воротца» (черт. 3). После первого исполнителя второй проходит в те же «воротца», поворачиваясь под своей левой рукой (черт. 3, 4).

17–20-й такты – исполнители № 3 проходят в «воротца», образованные исполнителями № 1, 2. За ними исполнители № 2 проходят в «воротца», поворачиваясь под своей правой рукой (черт. 5, 6).

Затем проход в «воротца» начинается сначала, т.е. с первых исполнителей. Такие проходы под руками повторяются ещё четыре раза. При желании завершить танец, на последние три такта все участники идут вперёд к гармонисту, исполняя основной ход (движ. 11), поклон головой и корпусом. Притоп – завершает танец на последний четвёртый такт (движ. 6).

(Музыкальный пример – № 2 вариант 2).



6. Сольный танец с выбором пары

Танец записан в д. Старая Уча 21.06.1988 г.

Сольный танец может исполняться на любом празднике, гулянии, в гостях всеми желающими.

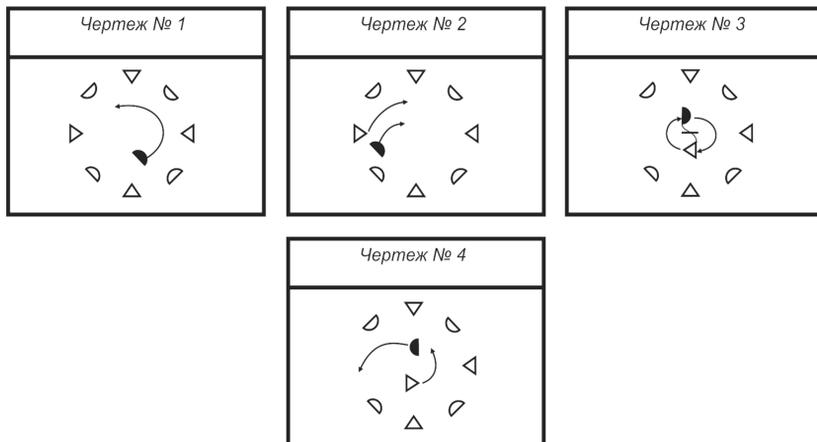
Описание танца

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение – участники танца стоят лицом в круг, один из них стоит в середине круга.

С первыми звуками музыки участник танца, находящийся в центре круга, начинает сольную импровизационную пляску, продвигаясь по кругу против хода часовой стрелки. В пляске солист, чаще всего, исполняет движения № 5, 7, 8, 9, 11 (черт. 1). Затем, выбрав кого-либо из стоящих в кругу, он исполняет перед ним притоп (движ. 6) и они продвигаются к середине круга (черт. 2). Взявшись под правые руки (пол. № 6), исполнители вращаются на месте (черт. 3). После вращений первый участник становится в общий круг, второй начинает свой сольный танец (черт. 4). Танец сопровождается пением частушек, игрой на баяне, хлопками в ладони на 1/4 долю такта каждый.

(Музыкальный пример № 4).

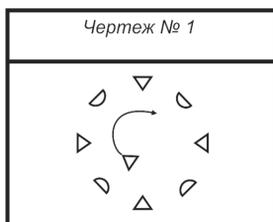


7. «Чабата» – «Лапти»

Танец записан в д. Старая Уча 21.06.1988 г.

Это мужской танец, в котором поочерёдные сольные пляски исполняются в статичном кругу, образованном из зрителей, хло-

пающих в ладони (черт. 1). Наиболее часто солисты использовали движения № 11, 16, 12, 13 (переменный дробный ход, переменный ход с переступанием на полупальцы, на каблук, скачок с ударом стопы в пол). Музыкальный размер 2/4, темп быстрый. (Музыкальный пример № 5).



8. «Светит месяц, светит ясный...»

Танец записан в д. Старая Уча 21.06.1988 г.

Этот парный танец исполняется под известную мелодию русской народной песни «Светит месяц». Музыкальным сопровождением служит игра на музыкальных инструментах, чаще всего на баяне или гармошке. Исполняют его на гуляниях, посиделках, на любом праздничном веселье.

Описание танца

Музыкальный размер 2/4. Темп быстрый.

Исходное положение – исполнители стоят в колонне по парам лицам друг к другу (черт. 1).

1–8–й такты – все хлопают в ладони (каждый хлопок на 1/4 долю):

такт – каждый исполнитель делает два хлопка в свои ладони;

такт – два хлопка двумя руками в ладони партнёра;

такт – два хлопка своими ладонями;

такт – два хлопка ладонями правых рук партнёров;

такт – два хлопка своими ладонями;

такт – два хлопка ладонями правых рук партнёров;

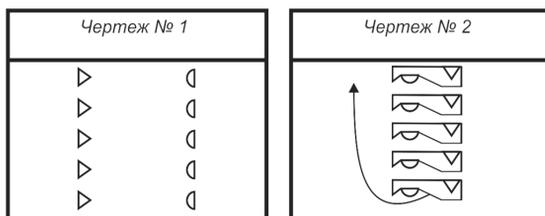
такт – два хлопка своими ладонями;

такт – два хлопка двумя руками в ладони партнёра;

9–1-й такты (повторяются трижды) – партнёры, соединив руки в положении № 9, продвигаются вправо переменным скользящим ходом (движ. 10) за первой парой (черт. 2).

Вернувшись на исходное положение, партнёры поворачиваются лицом друг к другу и начинают танец сначала, с хлопков в ладони.

(Музыкальный пример № 16).



9. Хоровод на празднике «Семик»

Запись проведена в д. Старая Уча 22.06.1988 г.

Хоровод водили на празднике в честь листвы – Куар Вось – молитва листве, приуроченном к христианскому празднику Семик, который совпадал с ним по своему значению. Под Семик сям – напев Семика участники хоровода брались за руки и, образовав круг, ходили «по солнцу» (по ходу часовой стрелки) простым шагом на каждую четверть такта. Такие хороводы водили как в Кукморском так и в Мамадышском районе, например в д. Пойкино.

«Семик сям» – «напев Семика» деревни Старая Уча.

На удмуртском языке

Бадзым возьмы, пичи возьмы
 Муртлы лёганы тыр луиз, тыр луиз
 Мугоры тужаса оз вуы,
 Муртлы веран тыр луиз, тыр луиз.
 Улын гурт вуз покес кушти,
 Выез медам, уз медам, Уз медам
 Пичиысен шудон эшьёсы
 Вуноз медам, уз медам,
 Уз медам.

На русском языке

Большой луг, маленький луг
 Чужим людям топтать повезло,
 Чужим людям оно досталось, оно досталось.
 Моё молодое тело не вошло в пору зрелости
 В речку нижней деревни браслет бросила
 Утонет или не утонет, не утонет.
 Друзья детства забудутся или не забудутся,
 не забудутся.

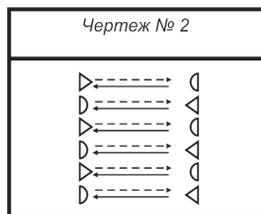
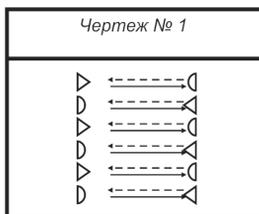
(Музыкальные примеры № 6, 15).

10. Хоровод-игра «Ми таримес кизимы» – «Мы просо посеяли»

Хоровод записан в д. Важагур Кукморского района 23.06.1988 г.

Древнейший славянский хоровод широко распространён в Удмуртии, а также среди удмуртов, проживающих в Татарии. В д. Важагур, так же как и в других местах его бытования, текст песни исполняется на удмуртском языке. Хоровод состоит из трёх частей. В первой части иллюстрируется посев зерна, обработка и сбор урожая, во второй – процесс кражи невесты, в третьей – веселье после кражи невесты, выраженное пляской. Хоровод отличается линейным построением, основывается на диалоге между двумя линиями его участников, т.е. первый куплет поёт одна линия участников, подходя ко второй и возвращаясь обратно (черт. 1), второй куплет поёт вторая линия участников хоровода, подходя к первой и возвращаясь спиной на исходное положение (черт. 2). Так хороводная часть продолжается до третьей, плясовой части.

Музыкальный размер 2/4. Музыкальная фраза – запев и припев состоит из шести тактов. Каждая линия участников на три такта продвигается вперёд, на три такта возвращается обратно.



Первый куплет:

Запев

Текст на удмуртском языке

Ми таримес кизимы, кизимы.

Припев:

Ой, дид ладо кизимы, кизимы.

Текст на русском языке

А мы просо сеяли, сеяли,

Ой, дид ладо сеяли, сеяли.

Участники хоровода (первая линия) идут ко второй, **имитируя посев зерна**, на счёт «раз» – сгибают правую руку перед грудью, как бы доставая зерно из лукошка, на «два» – раскрывает её по полукругу в сторону, как бы разбрасывая зерно по полю. На припев – отходят спиной назад в исходное положение, опуская руки вниз вдоль корпуса.

Второй куплет:

Ми таримес уримы, уримы.

Ой, дид ладо уримы, уримы.

А мы просо пололи, пололи.

Ой, дид ладо пололи, пололи.

Вторая линия участников хоровода идёт к первой, немного наклонившись вниз, и **имитирует ручную прополку**: на счёт «раз» – все берутся ладонями за воображаемый сорняк, на «два» – вырывают его. На припев вторая линия возвращается на своё место.

Третий куплет:

Ми кутсамы таримес, таримес.

Ой, дид ладо таримес, таримес.

А мы просо молотили,
молотили.Ой, дид ладо молотили,
молотили.

Первая линия участников, продвигаясь вперёд, **имитирует молотьбу**: все наклоняют корпус вперёд и на «затакт» – сгибают руки в локтях, поднося кисти рук с собранными пальцами (как бы держа что-то) к правому плечу, на счёт «раз» – разгибают руки, вытягивая перед собой, как бы ударяя по земле. На «два» – начало движения. На припев возвращаются в исходное положение.

Четвёртый куплет:

Ми төлймы таримес, таримес.

Ой, дид ладо таримес,
таримес.

А мы просо веяли, веяли.

Ой, дид ладо веяли, сеяли.

Вторая линия участников идет к первой, **имитирует просеивание зерна**. На счёт «раз» все наклоняются вперед, как бы подбирая зерно руками, зачерпывают его ладонями, на «два» – выпрямляются, поворачивая ладони друг к другу, как бы высыпая зерно. На припев – возвращаются на свои места.

Пятый куплет:

Ми вальёсмес лэзёмы,
лэзёмы.
Ой, дид ладо лэзёмы, лэзёмы.

А мы коней спустим, спустим.
Ой, дид ладо спустим, спустим.

Первая линия участников хоровода **ведёт разговор**, подходит ко второй и на припев возвращается на свои места.

Шестой куплет:

Ми сермётэн лэзёмы, лэзёмы.
Ой, дид ладо лэзёмы, лэзёмы.
А мы узду наденем, наденем.
Ой, дид ладо наденем, наденем.

Вторая линия участников хоровода **ведёт разговор**, подходит к первой на запев и на припев возвращается на свои места, отходя спиной.

Седьмой куплет:

Ми нылъёс басьтомы, басьтомы,
Ой, дид ладо басьтомы,
басьтомы.
Мы вашу девушку возьмём,
возьмём.
Ой, дид ладо возьмём, возьмём.

На запев первая линия участников хоровода подходит ко второй, **забирает одну из девушек** в свой ряд и возвращается в исходное положение, продвигаясь спиной.

Восьмой куплет:

Ми нылъёс мес ум сётэ, ум сётэ.
Ой, дид ладо ум сётэ, ум сётэ.
Мы девушку не отдадим, не
отдадим.
Ой, дид ладо не отдадим, не
отдадим.

Вторая линия участников хоровода идёт к первой и **пытается отнять свою девушку, но её не отдают**. На припев вторая линия возвращается в исходное положение.

Девятый куплет:

Ми со жытэ юмшамы, юмшамы.
Ой, дид ладо юмшамы,
юмшамы.
Мы этим вечером гуляем, гуляем.
Ой, дид ладо гуляем, гуляем.

Первая линия участников хоровода вместе с «украденной невестой» из второй линии идёт на запев вперёд, «гуляя» по тексту песни, а на припев возвращается обратно, в исходное положение.

Десятый куплет:

Ми со жытэ бёрдймы, бёрдймы. Вторая линия участников хоровода на
Ой, дид ладо бёрдймы, бёрдймы запев идёт к первой линии, «**утирая**
слёзы», на припев – возвращается в
Мы в этот вечер поревём, исходное положение.
поревём.
Ой, дид ладо поревём, поревём.

Затем исполняется традиционная для свадебного обряда кукморских удмуртов сольная поочерёдная пляска (танец № 1) в честь удачной кражи невесты. Текст припева не имеет перевода, представляет звуковой речитатив, подчёркивающий ритмическую основу танца. Примером частушки, сопровождающей эту пляску, была следующая.

(Музыкальный пример № 7).

Запев:

Ой, до эшгёс шудоме.	Пойдёмте, девушки, поиграем,
Кыре потса шудоме.	Выйдя на улицу, поиграем.
Верано муртгёс мед вералоны,	Говорящие пусть говорят,
Кылымтэ амая луоме.	Притворимся, будто не слышим.

Припев:

Жива арда, анса арда,
Анса арда, ксмнэ кала,
Омне шуно, оле шуно,
Омне шу кабаса, кабаса,
Кисы менэ кабаса,
Кабаса, кабаса, киснэ менэ, кабаса
Обинь, лобинь, калась обинь.

11. Хоровод под уличный напев – «Урам сям»

Запись проведена в д. Вазашур 23.06.1988 г.

Хоровод водили летом на молодёжных гуляниях за околицей деревни, на деревенской улице. Все участники хоровода, держась за руки, двигались по кругу по ходу часовой стрелки (см. танец № 9). Песни, сопровождавшие эти хороводы, как правило, лирического содержания. В качестве примера информанты исполнили один куплет песни:

Вал милям пинал дырьёсмы,
Паськыт урамъёс зоскыт вал,
Паськыт урамез, дыр, сзэъяса,
Вал дыр милям дырьёсмы.

Были у нас молодые годы,
Широкие улицы были тесными,
Широкие улицы, наверное, содрогались
Были, наверное, наши времена.

(Музыкальный пример № 8).

12. «Пар утчан» – «Выбор пары»

Танец записан в д. Новый Каенсар Кукморского района РТ
24.06.1988 г.

«Пар утчан» исполняется на свадьбе, на молодёжных гуляниях, на различных праздниках. Участники его образуют круг и аккомпанируют танцующим в кругу хлопками в ладони на каждую четверть музыкального такта, поют частушки, играют на музыкальных инструментах (при записи – на гармошке).

Описание танца

Музыкальный размер 2/4. Исходное положение – исполнитель стоит в центре круга. Танец исполняется произвольно во времени, без точного согласования с количеством музыкальных тактов.

I цифра.

1–16-й такты – исполнитель продвигается против хода часовой стрелки дробным ходом с одной ноги (движение № 8), заканчивая движение перед кем-либо из стоящих в кругу (черт. 1) притопом (движ. 6 б).

II цифра.

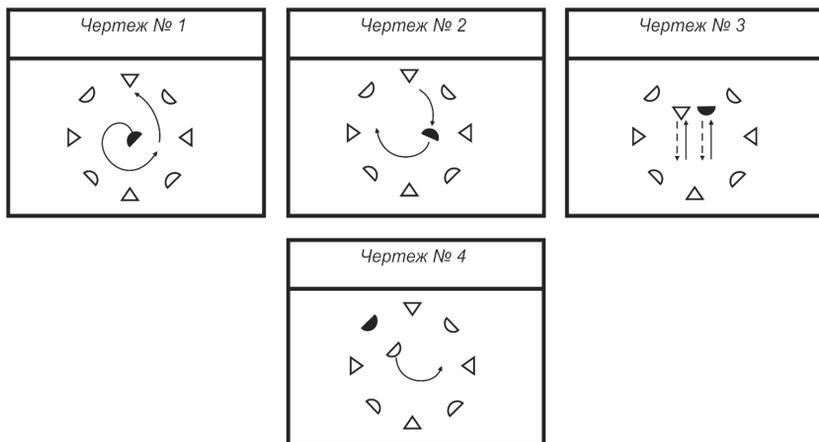
1–16-й такты – первый исполнитель двигается спиной по линии танца, второй – лицом к нему, исполняя переменный дробный ход (движение № 11). Руки в положении № 1. Во время движения они, чуть сгибаясь, переводятся вправо и влево. Продолжая двигаться по кругу, первый исполнитель может использовать движение № 16 – скачки с ударом одной ногой (черт. 2).

I цифра.

1–8-й такты – оба исполнителя, продвигаясь переменным скользящим ходом (движ. № 10), идут вперёд;

9 – 16-й такты – тем же ходом идут назад (черт. 3), заканчивая танец. Продолжить «пар утчан» могут новые исполнители (черт. 4).

(Музыкальный пример № 10).



13. «Шор басьтон» – «Середина столба»

Танец записан в д. Нижняя Русь Кукморского района РТ 25.06.1988 г.

«Шор басьтон» представляет сокращённый вариант танца «Пар утчан», бытующий в д. Старая Уча и описанный под № 3. «Шор басьтон» исполняли на лугах, начиная с весеннего праздника Акашка, как только растает снег, и всё лето на гуляниях и праздниках. В этом танце могли принимать участие все желающие. Иногда праздники и гуляния собирали жителей из семи деревень. Танцевали в основном в лаптях.

Описание танца

Музыкальный размер 2/4, темп быстрый.

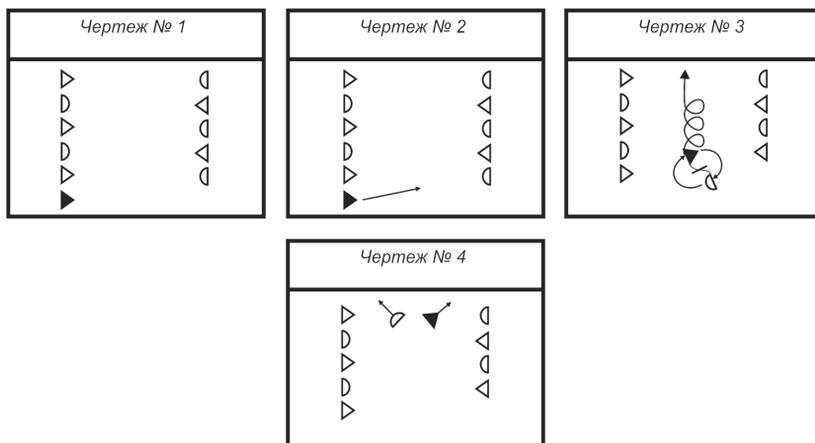
Исходное положение – участники танца располагаются по парам в две линии лицом друг к другу, в одной из линий стоит «лишний» (черт. 1).

1–4-й такты – «лишний» идёт к кому-либо из стоящих в линиях переменным дробным ходом (движ. № 11). Руки в положении № 11.

5–16-й такты – образовав пару, исполнители берутся под правые руки (пол. № 6) и поворотами продвигаются в конец колонны (черт. 3). Исполнив на последний такт притоп (движ. 6), расходятся в разные стороны, становясь в колонну (черт. 4).

Следующий «лишний» начинает танец сначала. Выбор пары может быть более продолжительным, например, на восемь тактов, но начало запева является началом танца новой пары.

(Музыкальный пример № 11).



14. «Лёг пыд шорам гинэ» – «Топни только ногой»

Танец записан в д. Пойкино Мамадышского района РТ 20.06.1989 г.

Возникнув в 40–50-е годы, танец бытует в настоящее время, исполняясь на молодёжных гуляниях.

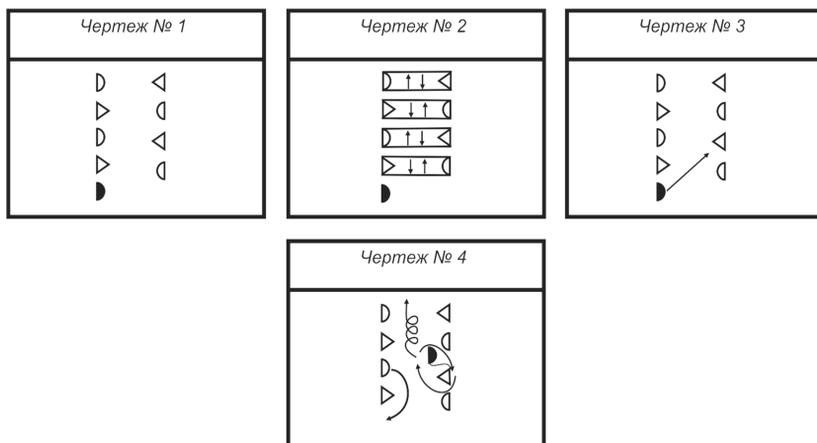
Описание танца

Музыкальный размер 2/4. Темп умеренный, спокойный в I части, быстрый – во II части. Исходное положение – все участники танца располагаются в колонне по парам лицом друг к другу, «лишний» стоит впереди колонны (черт. 1).

1–8-й такты – исполнители раскачивают соединёнными руками (пол. 10) влево и вправо на каждую 1/4 долю такта. «Лишний» исполняет притопывание одной ногой (движ. 15), руки из положения № 1 переводятся вправо и влево, немного сгибаясь в локтях (черт. 2).

9–16-й такты – все участники танца, разъединив руки, исполняют переступание (движ. 14). «Лишний», продвигаясь танцевальным шагом (движ. 1) через середину колонны, выбирает для себя пару (черт. 3). Взявшись под правые руки (пол. 6), они вращаются на месте. Новый «лишний» идёт вперёд танцевальным шагом (движ. № 1) или переменным дробным ходом (движ. № 11) на исходное положение, чтобы начать танец сначала (черт. 4).

(Музыкальный пример № 12).



15. «Тямысен эктон» – «Восьмёрка»

Танец записан в д. Пойкино Мамадышского района РТ 20.06.1989 г.

Этот старинный танец исполнялся на молодёжных гуляниях, на различных праздниках и увеселениях. По сведениям информантов «Тямысен эктон» бытовал и в конце XIX века. Название танца определяется основным рисунком передвижения танцую-

щих, который напоминает цифру «восемь». Хореографы называют этот рисунок «шэн».

Описание танца

Музыкальный размер 2/4, темп быстрый.

Исходное положение – исполнители стоят в колонне на расстоянии двух шагов друг от друга. На сценической площадке возможно размещение также по диагонали. Танец развивается произвольно во времени, не меняя с началом музыкальной фразы рисунка танца и танцевального движения. Передвижение танцующих происходит простым танцевальным шагом (движ. № 1) или переменным скользящим ходом (движ. № 10). Руки сохраняют преимущественно положение № 1.

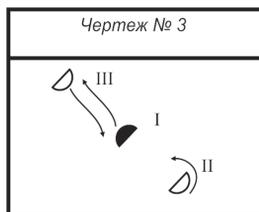
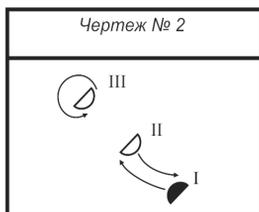
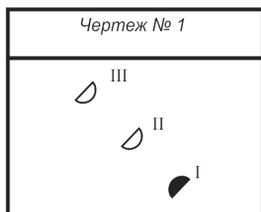
I такт – первый и второй исполнители, встречаясь правыми плечами, меняются местами, третий делает поворот «вокруг себя» влево (черт. 2);

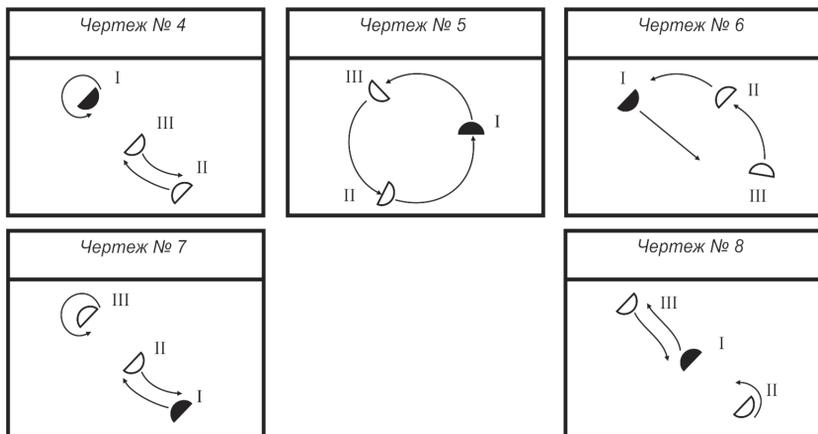
II такт – первый и третий исполнители, встречаясь левыми плечами, меняются местами, второй делает поворот на месте влево (черт. 3);

III такт – третий и второй исполнители, встречаясь правыми плечами, меняются местами, первый делает поворот на месте влево (черт. 4);

IV такт – первый исполнитель, придя на исходное положение третьего, начинает движение в обратном направлении. Танец продолжается по этому же рисунку, длительность его зависит от желания исполнителей. «Тямысен эктон» – «Восьмёрка» может начинаться продвижением исполнителей по кругу с переходом на движение в колонне для «шэн» (черт. 5, 6, 7).

(Музыкальный пример № 13).





16. «Нылен эктон» – «Четвёрка»

Танец записан в д. Пойкино Мамадышского района РТ 20.06.1989 г.

Происхождение танца жители деревни относят к сороковым – пятидесятым годам двадцатого столетия. Исполняли его на гуляниях, вечерах, праздниках. Название танца определяется числом его участников. Если их будет шесть человек, что также возможно, то танец будет называться «Куатен эктон» – «Шестёрка». Весь танец строится на одном танцевальном движении – переменном скользящем ходе (движ. 10).

Описание танца

Музыкальный размер 2/4, темп быстрый.

Исходное положение – исполнители стоят лицом в круг, соединив руки согнутые в локтях (положение № 11).

I фигура

1–8-й такты – участники танца двигаются по кругу вправо, против хода часовой стрелки;

9–1-й такты – повернув корпус влево, участники танца двигаются влево (черт. I).

II фигура

1–8-й такты – исполнители, разделившись по парам, берутся под правые руки (пол. б) и вращаются на месте;

9–16-й такты – соединив левые руки (пол. 6), они вращаются в другую сторону, по ходу часовой стрелки (черт. 2).

III фигура

1–3-й такты – участники танца, повернувшись направо, соединяют ладони левых рук, положив их друг на друга (пол. 13) продолжают движение по кругу, против хода часовой стрелки;

9–16-й такты – соединив левые руки (пол. 6), участники танца вращаются в другую сторону, против хода часовой стрелки (черт. 3).

IV фигура повторяет II фигуру (черт. 2).

V фигура

1–8-й такты – повторяется движение по кругу вправо, описанное в первой фигуре;

9–14-й такты – участники танца продвигаются по кругу влево (черт. 4);

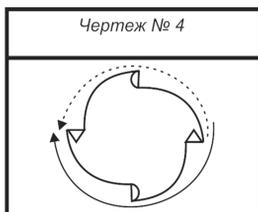
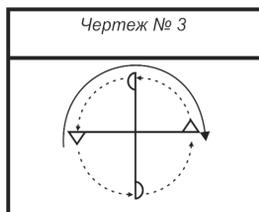
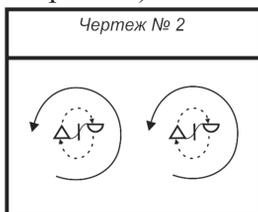
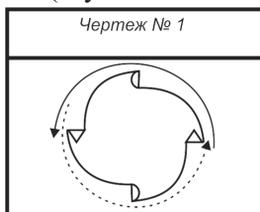
15-й такт – на счёт «раз» – остановившись лицом в круг, исполнители разъединяют руки, резко опустив их вниз, «два» – согнув руки в локтях, поднимают кисти до груди;

16-й такт – на счёт «раз» – исполняют хлопок в ладони, «два» – пауза.

VI фигура повторяет III фигуру.

Музыкальное сопровождение при записи осуществлялось на гармошке.

(Музыкальный пример № 13).

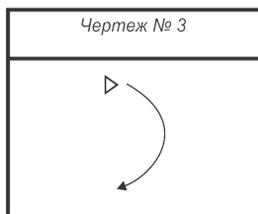
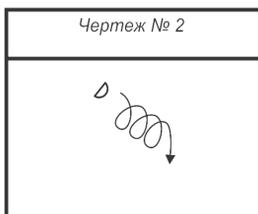
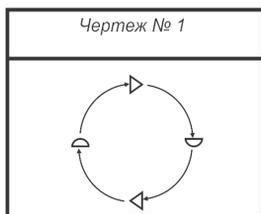


17. «Бигер эктон» – «Татарский танец»

Танец записан в д. Пойкино 20.06.1989 г.

«Бигер эктон» исполняется на молодёжных гуляниях и на праздниках всеми желающими. Основной рисунок передвижения танцующих – «круг» (черт. 1). Участники танца, не соединяясь за руки, движутся вереницей по кругу с движением часовой стрелки, т.е. «по солнцу», исполняя такие танцевальные движения, как: переменный скользящий ход (движ. 10), переменный дробный ход (движ. 11), переменный ход (движ. 12), переменный ход с переступанием на каблук (движ. 13), переменный ход с переступанием на полупальцы в повороте (черт. 2), переменный ход с переступанием на каблук (движ. 13) с продвижением спиной по линии танца (черт. 3). Руки, как правило, опущены вдоль корпуса (положение № 1) или слегка перемещается вправо и влево. Каждый исполнитель произвольно выбирает последовательность движений, т.е. исполняет танец импровизационно, что определяет принадлежность его к форме народной хореографии – пляска.

(Музыкальный пример № 14).

**18. «Шор басьтыса»– «Середина столба»**

Танец записан в д. Пойкино 20.06.1989 г.

Этот молодёжный танец, основанный на выборе пары, исполняется во время праздников, на посиделках, на молодёжных гуляниях в клубе, на поляне, на деревенской улице.

Описание танца

Музыкальный размер 2/4.

Исходное положение – исполнители стоят парами в колонну лицом друг к другу на расстоянии полутора-двух метров

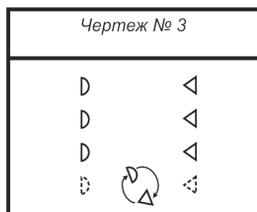
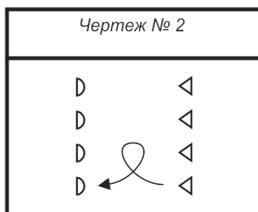
(черт. 1). Расположение танцующих в парах не регламентируется половозрастными особенностями, как это показано на чертеже. Парни и девушки, мужчины и женщины могут образовывать пары по своему усмотрению.

1–8-й такты – первый исполнитель, продвигаясь по небольшому кругу внутри колонны переменным скользящим ходом (движ. 10) выбирает пару, подходя на последние два такта к кому-либо из участников танца, находящихся в противоположной линии или перед своей партнёршей, как это было показано для нас информантами при записи танца (черт. 2).

9–16-й такты – партнёры вновь образованной пары продолжают движение по небольшому кругу внутри колонны тем же ходом (черт. 3), завершая танец возвращением на исходные места.

Затем танцует вторая пара, продвигаясь по кругу переменным дробным ходом (движ. 11), третья пара – переменным ходом с переступанием на полупальцы (движ. 12), четвёртая пара переменным скользящим ходом (движ. 10) на восемь тактов совместного танца исполняет поворот на месте, взявшись под правые руки (пол. 6). Все, вновь образованные пары, повторяют рисунок передвижения, заданный первой парой, отличаясь своеобразием основного танцевального движения.

(Музыкальный пример № 13).



3.5. Приложение. Нотный материал

1. Юмшан сям – Обрядовая плясовая песня

The musical score for "Юмшан сям" is written in 2/4 time and consists of five staves. The first staff contains a continuous eighth-note melody. The second staff continues the melody and includes a section of rests labeled "хлопки" (claps) at the end. The third staff begins with a repeat sign and continues the eighth-note melody. The fourth staff continues the melody with some eighth-note pairs. The fifth staff concludes the piece with a melodic phrase that ends in a long note with a fermata.

2а. Пар утчан – Выбор пары

The musical score for "Пар утчан" is written in 2/4 time and consists of a single staff. It features a simple melody of quarter and eighth notes, ending with a double bar line.

2б. Куинен Эктон – Тройка

The musical score for "Куинен Эктон" is written in 2/4 time and consists of two staves. The first staff begins with a repeat sign and contains a melody of quarter and eighth notes. The second staff continues the melody with a similar rhythmic pattern, ending with a double bar line.

3. *Пар Басьтон* – Выбирая пару



4. *Танец с выбором пары*



5. *Чабата* – Лапти



6. Семик Сям – Напев Семика

пи - чи - бад-зым возь(ъ) ёс(ъ) мы но мурт-лы лё- гань
 тыр(ъ) лу - из, тыр(ъ) лу - из му- го- ры но
 ту жа - са оз(ъ) вуы мурт- пы ве ран(ъ)
 тыр(ъ) лу из тыр(ъ) лу - из

7а. Ми таримес кизимы – Мы просо сеяли

7б. Дюмшан – Обрядовая песня

хлопки

8. Урам сям – Уличный напев



9. Сюан Гур – Свадебный напев



10. Пар Утчан – Выбор пары



11. *Шор басьтон* – Середина стола

Musical score for 'Шор басьтон' in 2/4 time, consisting of four staves. The first staff contains the main melody. The second staff includes a section of rhythmic accompaniment marked 'хлопки' (claps) with 'x' symbols. The third and fourth staves continue the melody with various phrasing and a final double bar line.

12. *Лёг пыд шорам гинэ* – Топни только ногой по середине

Musical score for 'Лёг пыд шорам гинэ' in 2/4 time, consisting of three staves. The first staff begins with a repeat sign. The second and third staves continue the melody, ending with a double bar line.

13.

Musical score for item 13 in 2/4 time, consisting of one staff. The melody begins with a repeat sign and ends with a double bar line.

14. *Бигер эктон* – Татарский танец



15. *Семик возь сям* – Луговая песня на троицу



16. *Светит месяц*



Сведения об информантах

Кукморский район Республики Татарстан.

Деревня Старая Уча

1. Павлова Анастасия Павловна, 1917 г. р.
2. Куракина Мария Максимовна, 1919 г. р.
3. Степанова Евдокия Степановна, 1923 г. р.
4. Семёнова Антонина Петровна, 1930 г. р.
5. Егорова Анастасия Петровна, 1936 г. р.
6. Михайлова Любовь Ивановна, 1937 г. р.
7. Михайлова Александра Петровна, 1939 г. р.
8. Михайлова Елена Ивановна, 1962 г. р., родилась в д. Верхний Вишур.

Деревня Важашур

1. Яковлева Екатерина Васильевна, 1931 г. р.
2. Ахметова Галия Ахметовна, 1937 г. р.
3. Спиридонова Клавдия Петровна, 1938 г. р., родилась в д. Починок Сутер.
4. Шамшиева Екатерина Васильевна, 1939 г. р., родилась в д. Нижний Кумор.
5. Гильмутдинова Альфия Гильмутдиновна, татарка, 1941 г. р.

Деревня Новый Каенсар

1. Ахметова Гульджемал Рахмадеевна, 1921 г. р.
2. Сабитова Менсула Шамсутдиновна, 1922 г. р.
3. Тимофеева Гульбика Сайфуловна, 1953 г. р.
4. Ахметов Геннадий Гайфутдинович, 1960 г. р.
5. Усманова Зинаида Абдулловна, 1962 г. р.

Деревня Нижняя Русь

1. Хайбуллия Марфа Ивановна, 1927 г. р.
2. Егорова Наталья Яковлевна, 1931 г. р.

Деревня Новая Уча

1. Сергеева Александра Романовна, 1926 г. р., родилась в д. Нижняя Русь.
2. Капустина Анастасия Михайловна, 1928 г. р.
3. Пичугина Валентина Пантелеевна, 1935 г. р., родилась в д. Нижняя Русь.
4. Пичугина Любовь Николаевна, 1941 г. р., родилась в д. Нижняя Русь.

Мамадышский район Республики Татарстан.

Деревня Пойкино

1. Карабаева Пелагея Егоровна, 1914 г. р.
2. Петрова Екатерина Николаевна, 1925 г. р.

3. Фёдорова Зоя Михайловна, 1930 г. р.
4. Шахтина Анна Михайловна, 1932 г. р.
5. Долгова Елизавета Григорьевна, 1932 г. р.
6. Афанасьева Мария Николаевна, 1934 г. р.
7. Павлова Серафима Николаевна, 1939 г. р.

Состав экспедиций

Кукморский район Республики Татарстан – 1988 год.

Казанский государственный университет культуры и искусств:
Мусина Надежда Дмитриевна, Ешметьева Елена – студентка.
Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН:
Долганова Лидия Николаевна, Трофимова Елена Ясоновна.

Мамадышский район Республики Татарстан – 1989 год.

Казанский государственный университет культуры и искусств:
Мусина Надежда Дмитриевна.
Удмуртский институт истории, языка и литературы УрО РАН:
Долганова Лидия Николаевна, Трофимова Елена Ясоновна, Карпов
Андрей Михайлович.

ГЛАВА 4

ВОЗРОЖДЕНИЕ ЭТНИЧЕСКОГО ТАНЦА, ТРАДИЦИОННЫХ ПРАЗДНИКОВ И ОБРЯДОВ УДМУРТОВ КУКМОРСКОГО И МАМАДЫШСКОГО РАЙОНОВ

4.1. Трансляция этнического наследия в пространство нового века

«Охрана» нематериального культурного наследия народа предполагает обеспечение его жизнеспособности с помощью определённых мер, среди которых популяризация и повышение его роли в социуме, а также возрождение различных аспектов наследия. Значительное место в реализации этих мер отводится культурной деятельности на местах, в районных центрах, в рассматриваемом нами кукморско-мамадышском регионе.

В настоящее время благодаря активной деятельности знатоков, носителей традиций, руководителей коллективов, при поддержке управления районов, осуществляется реализация закона Республики Татарстан «О нематериальном культурном наследии в Республике Татарстан». В Мамадышском районе появился новый туристический маршрут «Одна дорога – пять культур», который приобщает к традициям, к истории народов, веками живущих в согласии: кряшены, марийцы, удмурты, татары, русские. «Туристов ожидает встреча с прошлым, знакомство с тонкостями деревенского быта каждого из народов, его традициями, обычаями и национальной

кухней»¹. Встреча с национальной культурой в туристической индустрии – один из эффективных методов трансляции традиционной культуры народов, шаг к возрождению и популяризации многовекового этнического наследия в урбанизированном социуме с культурой этнически нивелированной процессами глобализации.

Яркий пример востребованности и популярности подобного туристического маршрута существует в Завьяловском районе Удмуртии рядом со столицей республики городом Ижевском. Под открытым небом создан Архитектурно-этнографический музей-заповедник «Лудорвай». В музее представлены удмуртские усадьбы традиционными постройками: дом, клеть, навес, амбар, хлев, семейное святилище «куала», кенос – спальный амбар. Во всех постройках развёрнуты экспозиции: это домашняя утварь и одежда, узорно-вышитые предметы ткачества². Приобщения к культуре, быту, истории этноса осуществляют увлекательно, зрелищно и познавательно.

До начала XX века удмуртский этнос, сохраняя общинно-родовую организацию социума, привнёс в этнокультуру советского периода тысячелетние традиции праздников, обрядов, религиозного мировоззрения и обрядовой хореографии. Танец – неотъемлемая часть наследия удмуртского народа в начале XX века хранил следы древних обрядов и праздников, к которым могут прикоснуться разные возрастные группы международного туризма в архитектурно-этнографических музеях-заповедниках.

Традиционный танец удмуртов Кукморского и Мамадышского районов, проживающих в иноэтничном окружении продолжительное время, не потерял связь с семейными и календарно-земледельческими обрядами, с верованиями и традициями народа, что позволило нам в 1980-е годы в деревне

¹ Кряшены, маришцы, удмурты: традиции, которые не умирают. URL: <https://travel.rambler.ru/other/43627436-kryasheny-mariytsy-udmurty-traditsii-kotorye-ne-umirayut>.

² URL: ludorvay@mail.ru.

Старая Уча зафиксировать ход свадебного ритуала и место танца нём, описанные выше, учёным В.Е. Владыкину, Р.А. Чураковой изучить обряд «Йыр – пыд сётон» в поминальном ритуале¹, Н.И. Шutowой писать об исследовании священных мест кукморских удмуртов РТ (Кукморский и Мамадышский районы Республики Татарстан)².

Наследие народа было живо во второй половине прошлого века в памяти и в быту завятских (арских) удмуртов. Сегодня оно получает новое направление бытования и трансляции через туристическую индустрию и возрождение в полиэтничном регионе Республики Татарстан. В достоверности содержания наиболее древних традиций празднично-обрядовой культуры и танцевального фольклора основная роль принадлежит носителям, знатокам традиций и научным исследованиям. Обрядовый танец, не обеспеченный масштабными экспедиционными изысканиями, в отличие от других направлений этнологии, требует особого внимания и глубокого проникновения в традиции для рассказа и показа в туристической индустрии и в возрождающихся формах праздников и обрядов. Среди них Свадебный обряд сюан, весенний обряд Акашкá кукморских удмуртов и традиция игры на кубызе у шошминских удмуртов, отнесённые к нематериальному культурному наследию Республики Татарстан³.

Автором паспорта обрядов кукморских удмуртов, их описания является Нуриева Ирина Муртазовна, доктор искусствоведения, старший научный сотрудник отдела филологических исследований Удмуртского института истории языка и литературы УрО РАН. В паспорте представлены важные научные

¹ *Владыкин В.Е., Чуракова Р.А.* Йыр пыд сётон в поминальном ритуале удмуртов // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних районов. – Таллин, 1986.

² *Шutowа Н. И.* Традиционные священные места кукморских удмуртов в XIX – начале XX в. // Вестник Томского гос. университета. История. – 2013. – № 4 (24). – С. 112–116.

³ URL: <https://www.culture.ru/traditions/culture-heritage/location-respublika-tatarstan> Источник Культура РФ.

свидетельства об экспедициях в Кукморский район Республики Татарстан, о годах сбора информации, о месте фиксации и хранения аудиозаписей, видеозаписей, которым является фонограммархив Удмуртского института истории языка и литературы¹. И.М. Нуриева свидетельствует об истории выявления и первой фиксации обрядов, о современном варианте их бытования, приводя библиографию по весеннему обряду «Акашка»² и свадебному обряду «Сюан»³.

Свою лепту в процесс возрождения удмуртских праздников и обрядов вносят СДК, РДК, руководство районных центров и Республики Татарстан. Об этом красноречиво свидетельствуют Республиканский праздник удмуртской культуры Гырон быдтон⁴, Всероссийский конкурс «Единение искусств – единение культур – единение России» в Москве⁵, Этнофестивали «Наш дом Татарстан»⁶.

Организация Республиканского праздника удмуртской культуры Гырон быдтон, который проходил в д. Пойкино Мамадышского района в 2019 году, позволила прикоснуться к этнокультурному наследию праздника, к творческим традициям в песне, музыке и танце, увидеть его в профессиональном искус-

¹ URL: <https://www.culture.ru/traditions/culture-heritage/location-respublika-tatarstan> Источник Культура РФ.

² Библиография по обряду «Акашка»: 1. *Гаврилов Б.* Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда, Урясь-Учинского прихода // Труды четвертого археологического съезда в России. Казань, 1891. С. 80–156. 2. *Кельмаков В.К.* Кукморский диалект удмуртского языка: дис. ... канд. филол. наук. М., 1970. 3. *Munkácsi B.* Votják népköltészeti hagyományok. Budapest, 1887. С. 169. 4. *Нуриева И. М.* Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: Проблемы культурного контекста и традиционного мышления. Ижевск, 1999.

³ Библиография по обряду «Сюан»: 1. *Гаврилов Б.* Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда, Урясь-Учинского прихода // Труды четвертого археологического съезда в России. Казань, 1891. С. 125–137. 2. *Нуриева И.М.* Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: Проблемы культурного контекста и традиционного мышления. Ижевск, 1999.

⁴ URL: <http://kukmor-rt.ru/news/poslednie-novosti/v-derevne-poykino-proshel-prazdnik-udmurtskoy-kultury-gyron-bydton>.

⁵ URL: <https://kukmor-one.ru/news/1083>.

⁶ URL: <http://tatar-inform.ru>.

стве и молодёжной среде. Об этом свидетельствуют представленные коллективы. На празднике принимали активное участие не только фольклорные ансамбли Кукморско-Мамадышского района Татарстана «Инвожо», «Зангари», «Сактон», но и удмуртские фольклорные ансамбли, приехавшие со всех концов Республики Татарстан, Удмуртии, Башкирии, Перми и других регионов. Были приглашены Государственный удмуртский фольклорный ансамбль «Айкай» и Государственный удмуртский эстрадный ансамбль «Шулдыр жыт». Своя площадка – форум «Бигерд» была у молодого поколения, состоящего из удмуртской молодёжи Республики Татарстан и Удмуртии.

Этнофестиваль «Наш дом Татарстан», учредителями которого являются Министерство культуры Республики Татарстан, Ассамблея народов Татарстана, Дом Дружбы народов Татарстана, демонстрируют богатство культур и таланты народов Татарстана, популяризируют многонациональную культуру и несут самую важную мысль: «единство народов во все времена было и остаётся главной силой и национальной идеей в России»¹. В этнофестивалях принимают участие коллективы рассматриваемого нами региона, среди которых удмуртский народный фольклорный ансамбль «Сактон» при Нырьянском СДК Кукморского муниципального района, лауреат фестивалей и конкурсов, участник гала-концерта Этнофестиваля «Наш дом Татарстан»². Особое внимание обращает участие представителей удмуртской этнической культуры Кукморского района во всероссийском конкурсе. Удмуртский народный фольклорный ансамбль «Инвожо», принимавший участие во Всероссийском конкурсе «Единение искусств – единение культур – единение России» в Москве, получил высокую оценку:

- удостоен Кубка и Диплома лауреата I степени;
- награждён «Двуглавым Орлом» за сохранение народных традиций и популяризацию самодеятельного искусства;

¹ URL: <http://tatar-inform.ru>.

² URL: <http://kukmor.tatarstan.ru>.

- удостоен Почётной грамоты Славянского фонда России за большой вклад в сохранение и развитие культурного наследия России, участие в гала-концерте лауреатов, вклад в формирование диалога культур и искусств народов, проживающих на территории Российской Федерации и зарубежных государств¹.

Ансамбль «Инвожо» занимает заметное место в возрождении и популяризации традиционных праздников, обрядов, этнического танца удмуртов рассматриваемого региона. Возглавляемый многие годы Геннадием Гайфутдиновичем Ахметовым, человеком, увлечённым и преданным традициям своего народа, коллектив и организация его деятельности заслуживает отдельного внимания.

4.2. Творчество фольклорно-этнографического ансамбля «Инвожо» по реализации «охраны» этнокультурного наследия удмуртов

Кукморский район уникален тем, что на его земле живут в мире и согласии четыре основные народности: татары, удмурты, мари, русские. Историческая судьба свела их вместе в районе Заказанья с X века, со времён Волжской Булгарии. С тех пор они заимствовали друг у друга язык, обычаи, культуру, сохраняя свою самобытность, веру. По численности на территории Кукморского района вторыми после татар издавна считаются удмурты. Причём с 70-х годов XIX века количество поселений, в которых они проживают, осталось практически неизменным.

На протяжении последних 130 лет постоянно менялся национальный состав населения. Русские прижились в марийской деревне Чигайка. В русских посёлках Кукмор и Лубяны появились татары, удмурты, марийцы и другие национальности. Татары заселились в марийские, удмуртские деревни. Процесс миграции, перемещений народностей необратим. Главное в этом – умение совместно и дружно проживать со

¹ URL:<https://kukmor-one.ru/news/1083>.

своими соседями, учиться друг у друга. Теперь уже не редкость, когда удмурт изъясняется на трёх-четырёх языках. Коренные татары района понимают удмуртский, марийский языки. Свидетельством единения, взаимопонимания народов разных конфессий, традиций, культур, языков является красноречивый факт: на республиканских ярмарках, праздновании Сабантуя – главного праздника татар принимают участие представители всех этносов, но наиболее заметное место занимает удмуртское подворье.

Значительную работу в возрождении и популяризации традиционной культуры удмуртского народа, в воспитании подрастающего поколения в условиях многонационального общества осуществляет фольклорный коллектив Кукморского района РТ «Инвожо» (что значит цветущий месяц июнь), созданный в 1981 году. С первых дней основания целью коллектива и руководителя Г.Г. Ахметова было возрождение и развитие обычаев удмуртского народа и народного творчества. Геннадий Гайфутдинович стал настоящим подвижником в деле пропаганды и популяризации культуры удмуртского народа в Кукморском районе. За высокие успехи в 1992 году коллективу «Инвожо» было присвоено звание «народный». Ансамбль под руководством Г.Г. Ахметова активно занимается возрождением национальных праздников. Один из таких праздников, который был возрождён и стал традиционным в Кукморском и других районах РТ, является удмуртский народный праздник «Гырон быдтон».

Каждая новая программа ансамбля «Инвожо» отличается высоким уровнем исполнительского мастерства, интересными находками, творческими открытиями. Большую работу Г.Г. Ахметов и весь коллектив проводит по возрождению, разработке и пошиву различных удмуртских национальных костюмов. Любое выступление ансамбля является красочным зрелищем, обогащённым яркими национальными костюмами.

Народное творчество составляет основу развития этнической культуры и искусства, требует большого внимания к сохранению и всестороннему его развитию. Когда умирает куль-

тура, погибает и народ. С принятием закона «О нематериальном культурном наследии Республики Татарстан» открываются огромные возможности для возрождения и развития культуры удмуртского народа. Воспитание молодого поколения на лучших национальных традициях считает своей главной задачей руководитель народного фольклорного ансамбля «Инвожо» при Ново-Каенсарском доме культуры Кукморского района Республики Татарстан.

Удмуртский народный фольклорный ансамбль «Инвожо» является участником республиканских смотров-конкурсов финно-угорских народов и участником многих республиканских праздников и фестивалей. В репертуаре ансамбля народные песни, фрагменты обрядов, традиций и обычаев удмуртов, проживающих в Кукморском районе. Например: обряд похищения невесты, новоселье, массовые игры-хороводы.

Приобщение школьников к искусству этнической хореографии, пропаганда её исторических и культурных ценностей является целью учебно-воспитательного процесса фольклорного ансамбля. Подготовка участников коллектива ведётся с младшего школьного возраста в ансамбле «Чалма», участников средней группы – в ансамбле «Колокольчик». Мощным стимулом воспитания молодого поколения, пробуждающим интерес к народным традициям, к своему краю является сбор материала для краеведческого музея.

Участники ансамбля сами вышивают обрядовую одежду, устраивают посиделки, на которых ребята в непосредственной обстановке, в национальных одеждах приучаются к народному этикету, правильному поведению, учатся быть хозяевами и гостями, вести беседы куплетами – прибаутками.

Ансамбль «Инвожо» стал визитной карточкой Кукморского района Республики Татарстан, об этом свидетельствуют его выступления на всенародных праздниках «Гербер», «Воршуд». С большим чувством гордости воспринимаются удмуртами выступления коллектива, который показывает национальные праздники «Акашка», «Семьк возь», проводимые издавна на земле Кукморского района.

Через фольклорные праздники, статьи в республиканской газете «Удмурт дунне», в журнале «Инвожо» Г.Г. Ахметов вместе с участниками коллектива ведёт большую пропагандистскую работу по возрождению традиций и обычаев удмуртского народа. Ценители народного творчества отмечают эстетичность, актуальность и самобытность костюмов членов ансамбля, которые полностью сшиты участниками коллектива. Так руководитель и коллектив создают все условия для проявления уважительного отношения к родной культуре, привития практических навыков по овладению народными ремеслами и традициями.

В настоящее время коллектив «Инвожо» выполняет большой объем работы по реализации политики Республики Татарстан по возрождению и развитию национальных культур. Коллектив достиг больших успехов в своей творческой деятельности под руководством заслуженного работника культуры Республики Татарстан Г.Г. Ахметова, представленного на страницах книги «Знатные люди Кукмора». Удмуртский народный фольклорный ансамбль «Инвожо» – это гордость удмуртского народа, проживающего в Кукморском районе. Своими выступлениями он не только поднимает настроение людей, но и пропагандирует этническую культуру среди удмуртов, тем самым способствует процветанию удмуртского народа¹.

Увлечённость и преданность Г.Г. Ахметова творчеству удмуртского народа, носителя традиционного танца, знатока народных праздников и обрядов, была отмечена нами ещё в 1988 году во время экспедиционных исследований в д. Новый Каенсар, в период становления ансамбля [см. список информантов]. За десятилетия огромной работы ансамбль «Инвожо» стал заметным явлением не только в районе, в республике, но и в России как представитель финно-угорских народов.

Организация работы в коллективе участников младшего и среднего возраста свидетельствует о выполнении важнейшей

¹ URL: <http://invozh.uikit.me/about>; <http://udm.addnt.ru/?p=6023>; http://folkruussia.ru/index.php?id=4&tx_mhbranchenbuch_pi1%5Bdetail%5D=214.

задачи в системе подготовки национальных кадров будущих фольклористов и этнохореографов, руководителей фольклорных коллективов, методистов-организаторов по традиционной народной культуре, закладывает основы для подготовки учёных-этнохореологов.

Многолетняя работа коллектива и её руководителя приносит сегодня свои плоды. Традиции, заложенные руководителем и деятельностью ансамбля, продолжают поколения его выпускников. Кто-то из них окончил обучение в Удмуртском государственном университете, кто-то является его студентом или студентом Колледжа культуры, кто-то из участников ансамбля в школьные годы пишет научную работу о роли ансамбля «Инвожо» в сохранении удмуртской культуры¹, участвуя в Международном конкурсе научно-исследовательских и творческих работ учащихся в Москве.² Стремление получить самые передовые знания и опыт в образовании и сохранении нематериального культурного наследия народа проявляется в деятельности УдГУ, который направляет свою студентку и бывшую участницу ансамбля «Инвожо» в Венгрию обучаться по грантовой программе в течении шести месяцев³.

Геннадий Гайфутдинович Ахметов своей деятельностью охраняет традиционную удмуртскую культуру и этнический танец, как нематериальное этнокультурное наследие, популяризацией, повышением его роли в обществе, его передачей с помощью обучения молодого поколения, а также возрождением различных аспектов наследия.

В интервью своей ученице студентке УдГУ он изложил самое важное о понимании значимости культуры удмуртского народа и о своей мечте: «Наши предки оставили нам культуру, традиции, историю. Мы являемся наследниками – потому мы обязаны это сохранить и передать следующему поколению.

¹ Тимофеева Д.А. Роль фольклорно-этнографического ансамбля «Инвожо» в сохранении удмуртской культуры URL: <https://school-science.ru/2/18/31390>.

² URL: <https://school-science.ru/8/about>.

³ URL: <https://school-science.ru/2/18/31390>.

В своей родной деревне, где я начинал работать, мечтаю (наш курсив) создать дом – музей, посвященный «Инвожо», посвященный удмуртскому фольклору, посвященный культуре удмуртского народа и чтобы он был одним из центров воспитания подрастающего поколения на добрых национальных традициях»¹.

Сложившаяся практика сохранения этнической культуры удмуртов, проживающих на территории Балтасинского и Кукморского районов Республики Татарстан, вызывает интерес учёных Института татарской энциклопедии и регионоведения АН РТ. Особое внимание привлекает проблема сохранения историко-культурного наследия удмуртского этноса внутри сельского сообщества. Р.Р. Батыршин, изучив современное положение вопроса, приходит к выводам: «Верность культурным традициям своего народа, их сохранность на протяжении более сотни лет в иноэтническом окружении являются ярким свидетельством высокого уровня развития материальной и духовной культуры удмуртского этноса, проживающего в Балтасинском и Кукморском районах Татарстана»².

Сохранение, возрождение и повышение роли традиционного удмуртского танца – этнокультурного наследия народа с успехом осуществляется в рассматриваемом регионе. Несомненно, эти задачи должны решаться и в городской среде, несмотря на их сложность. В столице Удмуртии г. Ижевске более двадцати лет её реализует студия традиционного танца «Эктон корка» («Дом танца»), основанная в декабре 1997 года, которую возглавляет Прокопьев Андрей Николаевич. Организуемые студией вечера «эктон корка» и, позднее, концертная деятельность снискали популярность среди самых разных групп зрительской аудитории. В настоящее время студия «Эктон корка» яв-

¹ Тимофеева Д.А. Роль фольклорно-этнографического ансамбля «Инвожо» в сохранении удмуртской культуры URL: <https://school-science.ru/2/18/31390>.

² Батыршин Р.Р. Современная этнокультурная ситуация среди удмуртов Балтасинского и Кукморского районов Республики Татарстан // Научный Татарстан. – 2019. – № 2. – С. 63.

ляется одним из ведущих фольклорных коллективов Удмуртии. В репертуаре студии – традиционный танцевальный, игровой, музыкальный и песенный фольклор южных, северных, центральных, завятских, закамских и слободских удмуртов, а также традиционные танцы финно-угорских и тюркских народов; обрядовые композиции «рождение ребёнка», «ряжение», «дом танца» и др.¹

Этнокультурное наследие удмуртского этноса формируется, обретает жизнеспособность, опираясь на исследования учёных, знания носителей аутентичного фольклора, которые они передают молодому поколению, через образование, танцевальное искусство, культурную деятельность в сельской и городской среде.

Меняется взгляд молодых на значимость прикосновения к этнокультуре своего народа. Вот как его выражает Д.А. Тимофеева, участница фольклорного ансамбля «Инвожо»: «Путешествие в удивительный мир предков заставило меня и моих друзей задуматься о важности сохранения традиций и культуры в современном мире. Предо мной открылся по-новому мир нашего ансамбля. Через танцы, пляски, традиции мы изучаем все краски удмуртского языка, национального быта»².

¹ URL:https://vk.com/topic-1569306_30483813. Студия традиционного удмуртского танца «Эктон корка».

² Тимофеева Д.А. Роль фольклорно-этнографического ансамбля «Инвожо» в сохранении удмуртской культуры URL: <https://school-science.ru/2/18/31390>.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Нематериальное культурное наследие коренных народов Татарстана – важнейшая часть национальной культуры России, в которой они сотни лет проживают в едином историко-этнографическом пространстве. Многовековое этнокультурное наследие играет ключевую роль в формировании политики нашей страны в социуме с культурой этнически нивелированной процессами глобализации, является основой национального самосознания, укрепляет духовную связь поколений, способствует формированию взаимопонимания этносов.

Значимость танца как культурного наследия народа и научного направления фольклористики – этнохореологии подчёркивает Международная организация ЮНЕСКО принятием Конвенции об охране нематериального культурного наследия и Татарстан законом «О нематериальном культурном наследии в Республике Татарстан».

Традиционный танец удмуртов, являясь одной из ярких составляющих этнокультурное наследие народа, формировался на протяжении многих веков в многонациональном регионе финно-угорских, тюркских и славянских этносов. Он развивался в неразрывной связи с праздниками, обрядами и верованиями народа. Обрядовые танцы, являясь неотъемлемой частью обрядовых действий, выполняли особые функции, семантика которых, в большей степени, заключена в магии. Вне обряда традиционный танец бытует, выполняя коммуникативную увеселительную, развлекательную функцию.

Особое внимание привлекает бытование традиционного танца в обрядовой системе религиозных верований этноса, связанных с ранними формами удмуртской народной веры, которые

зарождались в глубокой древности, были в традиции народа до православия. Сведения, оставленные в письменных источниках XVIII – начала XX века, позволили определить особенности удмуртского танца в контексте религиозных ритуальных действий, приоткрыть одну из закрытых до настоящего времени страниц исторического процесса формирования традиционного танца удмуртского народа, неразрывно связанного с его верованиями.

Рассматривая связь удмуртского танца с религией этноса, можно отметить, что обрядовая хореография цикла семейных и календарных обрядов несёт в себе особенности её ранних форм: магии, тотемизма, культа предков, анимизма, шаманизма.

Сохранение элементов древнейшей обрядности в религиозных верованиях удмуртов, связанной с культом женских божеств, с поклонением тотемам материнского рода, присутствует в свадьбе воршуды – мудор сюан (духа покровителя рода и семьи), проявляясь в исполнении женской обрядовой пляски, особой роли женщин, одетых в свадебные наряды, в отношении к воршуду, как к невесте.

Вера удмуртов в магическую силу оберега числа «три», движения по кругу и круга отмечается в хореографии цикла семейных обрядов, ритуалов, обычаев. Трижды исполнялась пляска подставной невесты и мужская обрядовая пляска в обряде сюлык кыскон, символизирующая переход девушки в новое социальное положение – в статус жены, трижды очерчивали круг топором вокруг тарантаса, тремя платками (сюлык) покрывали невесту. Магия круга-оберега, который обладает чудодейственной силой, охраняющей, защищающей человека, наделяется общая круговая пляска – круген эктон в удмуртской свадьбе, в празднике рождения ребёнка. Магией оберега удмурты наделяли звон колокольчиков, звук от ударов косаря или ножниц по печной заслонке, сопровождавших пляски в цикле семейных праздников и обрядов.

С половой магией была связана парная пляска удмуртского парня и девушки, хранила следы древней традиции любовных плясок, берущих начало в общинно-родовом строе. Магия её была направлена на привлечение будущего жениха и невесты,

к созданию союза и рождению ребёнка, которое издревле ассоциировалось с детородной функцией отца и матери, культом мужской силы, отражённых в пляске отца в нижнем белье на празднике родин или танце двух женщин, иллюстрирующих их близость соединением концов своих юбок под смех окружающих.

Магия плодородия, заключённая в ритуальных плясках жреца и стариков на озимом поле во время летнего праздника Гербер, восходит к глубокой древности. Исполняясь трижды вместе с жертвоприношениями, молитвами, пляски адресовались богам и духам, были призваны умиловить, задобрить их, чтобы обеспечить выполнение просьб людей – дать богатый урожай.

Семантика направления движения в танце, определённая этносом, установила традицию: движение круга «по солнцу» – по жизни, к жизни (в свадебном ритуале, на празднике родин), «против солнца» – к уходу из жизни (в поминальном обряде).

Древнейшие формы хореографии – тотемические пляски, которые строились на подражании повадкам животных, были в обрядовых действиях последних поминок – вал сюан и праздника проводы Вожо. Танцевально-пантомимические действия обряда вал сюан, связанные с верой в сверхъестественное родство членов рода или племени с определённым животным, совершались вокруг короба или лукошка с костями жертвы, на коже жертвенного животного. Эти пляски, как и обряд в целом, выполняли функцию магического оберега, охраняя живых от гнева умерших предков на месте жертвоприношения. Подражание животным в пляске и ряженье в животных, было одной из особенностей праздника Проводы Вожо. Среди духов – праматерей Вожо-мумы – мать особого переходного времени, летнего и зимнего солнцестояния. В далёкой древности ряженье было связано с хозяйственной магией и с ранним её проявлением – промысловой магией.

Особое место танец занимал в обрядах, связанных с одной из ранних форм верований удмуртов – шаманизмом, для которой характерна вера в возможность общения с духами. Туно – гадатель, ворожец, шаман – пляской приводил себя в экстатическое состояние, готовящей его к «общению» с божеством.

Существование туно, засвидетельствованное в XVIII–XXI веках в традиции удмуртов, отмечает их как особых людей, которые должны были проходить обучение, по народному преданию, ночью под руководством самого верховного бога – Инмара, совершать ритуальные действия в определённой белой одежде и головном уборе, виртуозно владеть не только танцем, но также мастерски жонглировать различными предметами (саблей, ножом, чашкой с водой).

Формирование традиционного удмуртского танца, истоки которого в глубокой древности хранили следы ранних форм танца, неразрывно связанных с верованиями народа его праздниками и обрядами. Фрагментарные сведения об удмуртском этническом танце в описаниях XVIII–XX веков, живые традиции в памяти народа конца XX века позволили прикоснуться к архаичному пласту этнокультурного хореографического наследия, которое продолжает бытовать, меняясь, развиваясь на новом этапе исторического развития от 1917 года до XXI века.

Путь, пройденный народами за прошедший XX век, позволил в исторически короткие сроки: создать различные жанры профессиональной художественной культуры, подготовить национальные кадры, которые сделали большой вклад для достижения современного уровня культуры, искусства, науки республик.

Новый этап развития творчество народов продолжило в сценическом искусстве. За короткий отрезок времени этнохореография прошла путь от фольклорного танца к его аранжировке, к созданию произведений на основе профессионального искусства народно-сценического танца и национального балета. Развитие народного танца в профессиональном искусстве и образовании проходило в 30–40-е годы на сцене драматического театра, в ансамбле песни и танца, в жанре музыкального театра и в хореографическом образовании.

Подражание самодеятельных и профессиональных коллективов академическому танцу Государственного ансамбля народного танца под руководством И. Моисеева привело к потере связи с этническими традициями, аутентичным фольклором, разрыву поступательного развития этнокультурного

хореографического наследия. Новое отношение к народному танцу формируется в 1960–80-е годы, идёт поиск путей возвращения к сути фольклора, активизируются его исследования.

В XXI веке существует всё многообразие хореографических жанров, в которых получило развитие этнокультурное хореографическое наследие: этнографический ансамбль, фольклорный ансамбль, профессиональный академический ансамбль народно-сценического танца, национальный классический балет. Неотъемлемой частью развития и существования перечисленных жанров является система создания нематериального культурного наследия, включая исследование, сохранение, защиту, популяризацию танцевального фольклора, повышение его роли в социуме, его передачу молодому поколению как наследия народа, как танцевально-пластического языка. При многих потерях ценнейшего наследия прошедших лет эти задачи осуществляются в Татарстане с реализацией закона «О нематериальном культурном наследии в Республике Татарстан».

Этнокультурное наследие кукморско-мамадышских удмуртов РТ, потомков летописных аров, зафиксированное нами в 80-е годы XX века, позволило прикоснуться фольклору локальной группы этноса, поставленной ходом исторического развития в условия иноэтнического окружения, сохранившей древние формы традиционной хореографии обрядов и создающей новые, отвечая на современные условия жизни.

Аутентичный фольклор завятских удмуртов подразделяется на обрядовые и бытовые танцы, которые имеют определённые отличия. Обрядовые танцы, являясь обязательным элементом обряда, неразрывно входят в его контекст, часто включают определённые танцевальные движения и рисунки передвижения танцующих, то есть они регламентированы. Бытовые танцы не связаны с какими-либо ритуальными действиями, исполняются на любых праздниках, молодёжных гуляниях, вечеринках. Наиболее полно обрядовый танец представлен в семейных обрядах, отражающих более устойчивую и консервативную сторону жизни народа, а также в календарных, многие из которых утратили сегодня свой первоначальный смысл под влиянием новых условий труда и быта.

Основным танцем свадебного ритуала была сольная поочерёдная пляска. Она исполнялась в различных эпизодах свадьбы: в доме жениха после привоза украденной невесты, во время договора о дне свадьбы, на свадебном пиру, на улице, в гостях, в доме невесты. Пляски вдвоём, втроём и более не были характерны для традиционной свадебной хореографии кукморских удмуртов, они появились под влиянием информационных источников, межэтнического взаимовлияния и других факторов. В обряде похищения невесты мужчины-похитители плясали по кругу с топотом и выкриками, чтобы не было слышно плача украденной девушки, которую родственники в это время рассматривали. Бабушка жениха исполняла пляску с обязательно светлым платком, наброшенным на голову, прикасаясь его концами к парням и девушкам, в знак пожелания счастья и удачи в выборе невесты или жениха.

По ходу свадьбы в каждом доме звучали песни, в определённой последовательности исполнялись пляски. Первым плясал казак пи с кубо, затем неженатые парни, девушки и все остальные. Молодёжь чаще исполняла пляску «пар утчан» – «выбор пары», старшие члены семьи исполняли сольную поочерёдную пляску. Хореографическая лексика этого танца не используется в формах бытовой хореографии: хороводных танцах, танцевальных играх, плясках, танцах, что подчёркивает его консервацию в древней обрядовой сфере. Продвижение участников по кругу, сохраняя традицию, происходит с движением часовой стрелки – «по солнцу» – по жизни, с течением жизни, вкладывая в это действие магический смысл оберега.

Поочерёдная сольная пляска внутри статичного круга её участников, бытуя в различных праздниках и обрядах: семейных (свадьба, родины) и календарных (кидыс потон), полифункциональна. Являясь неотъемлемой частью обрядов обручения: парня и девушки на свадьбе, младенца с жизнью на празднике родин, семян с землёй на празднике кидыс потон, она символизирует переход в новое состояние.

Древний поминальный обряд йыр пыд сётон, бытуя в 30–40-е годы XX столетия в деревне Важащур Кукморского района, совершался как своеобразное зеркальное отражение настоящей

свадьбы. Все её признаки подавались в противоположном значении, что нашло отражение и в хореографии обряда. В свадебном ритуале танец солиста исполняется внутри статичного круга, с продвижением «по солнцу», в йыр пыд сётон – круг танцующих участников обряда движется «против солнца», так же объезжают кладбище на жертвенной лошади, подчёркивая тем самым поворот к уходу из жизни.

Традиционный танец, бытуя в творчестве завятских удмуртов, был неотделим от древних праздников, обрядов, верований, сопровождал все этапы их жизненного пути, создавая наследие, которое служит основой для рождения профессионального искусства танца. Творческая мастерская этноса продолжает осваивать новые социальные условия жизни, быта, труда, создавая новые произведения танцевально-пластическим языком, которые становятся традиционными.

Танцевальный фольклор является исторически развивающейся системой. В ней наслоения эпох и творчества поколений в различных хореографических формах традиционного этнического танца завятских удмуртов. Они представляют относительно устойчивые структуры, которые отличаются построением, музыкальным сопровождением, динамикой, количеством исполнителей, содержанием. Среди хореографических форм выделяются: хоровод, хороводный танец, танец, пляска, танцевальная игра.

Хоровод – форма синкретического народного творчества, в которой простейшие танцевальные движения неразрывно связаны с песней, а также с пантомимой и театрализованным действием при разыгрывании сюжета участниками хоровода. В исследуемой традиции бытовали хороводы на семык сям – напев семика, которые водили крещёные и некрещёные удмурты в разной календарной последовательности. Данная традиция опиралась на праздник удмуртов куар вöсь – молитва листве или освящение листвы, который по своему значению совпадал с православной Троицей.

Один из хороводов кукморских удмуртов, имеющий древние славянские корни, хоровод-игра «Мы просо сеяли» – «Ми таримес кизимы», свидетельствует о длительных контактах с русскими, о духовной близости народов, о переходе хоровода

в глубокую традицию удмуртов, когда он бытует у нескольких поколений с исполнением песни на удмуртском языке, с завершением эпизода кражи девушки из другого рода, традиционной для свадебного ритуала кукморских удмуртов пляской. Данный пример отражает тысячелетнее этнокультурное наследие, пришедшее от славянского этноса к финно-угорскому, который развивая композицию и содержание игры, подводит её к логическому финалу, завершению сюжета, объединяя с бытующей свадебной традицией.

Хороводный танец – форма народного танца, для которой характерна двухчастная структура. В первой, медленной части, участники танца поют запев песни или частушки и, взявшись за руки, ходят по кругу, т.е. водят хоровод. Во второй части, плясовой, на припев все поворачиваются в круг, хлопают в ладони, аккомпанируя танцующим импровизационную пляску. Затем повторяется медленная часть – запев, на который все водят хоровод, а на припев в круг выходят танцевать новые исполнители.

Сольная пляска существует как самостоятельная форма и как часть композиции танцев, которые сочетают в себе импровизационность сольных плясок и каноничность танца.

Танцы – наиболее обширная область традиционного народного творчества рассматриваемого региона. Они разнообразны по составу исполнителей, по композиции, по хореографическому тексту, по времени их возникновения. Среди групповых парных танцев выделяются композиции с построением пар в колонну. Их бытование в южных районах Удмуртии, среди татар, проживающих в Марийской и Мордовской республиках, подчёркивает тесные взаимосвязи народов, веками проживающих в единой этнографической области Поволжья и Приуралья и параллели их историко-хореографического развития.

Сведения о времени возникновения танцев, собранные в регионе, и фрагментарные описания, оставленные этнографами в XIX веке, подчёркивают разновременные пласты танцевального фольклора: старинный танец «Тямысен эктон» – «Восьмёрка» бытует в традиции не одно столетие, танцы «Куинен эктон» – «Тройка», «Нылен эктон» – «Четвёрка» появляются в 50-е годы

XX века. Время появления «Куинен эктон», «Нбылен эктон» их кадрилиная структура, интерес к русской кадрили в удмуртском народе в начале XX века свидетельствуют о влиянии традиции русского народа, создававшего кадрили многофигурные, продолжительные и сложные по всей России. Создавая танцы в форме кадрили, удмурты, как правило, дают им название по числу участников танца, окрашивают манерой исполнения и танцевальной лексикой, присущей удмуртскому танцу.

Связи с татарским народом отмечены заимствованием «Татарского танца» – «Бигер эктон», «Чабата» («Лапти»), которые бытуют с осознанием своей национальной идентичности с удмуртской танцевальной речью и не использованием в татарском танце хореографической лексики традиционной для удмуртов данного региона.

Танцевальная игра как хореографическая форма отличается наличием в ней, в разной степени, состязания, драматического действия, хореографии, обязательного игрового условия и музыкально-песенного сопровождения. Танец в зафиксированных примерах, в зависимости от условий игр, бытует в различных вариантах: занимает основное место в игровом действии, исполняется во второй части или в экспозиции и развязке игры. Игровые условия танцевальных подвижных игр основаны на выборе пары, на смене «водящего», на соревновательности и «наказании» исполнением пляски-импровизации или танца.

Музыкальное сопровождение представленного танцевального фольклора осуществляется как пением, так и игрой на музыкальных инструментах. Хороводный танец сопровождает игра на баяне или гармони, пение песни и частушки. Песня в хороводных танцах служит преимущественно ритмическим сопровождением в отличие от хороводов, где текст песни, как правило, отражается в его танцевально-драматическом действии, в композиционном решении, в пластических мотивах. Танцы и танцевальные подвижные игры исполняются под инструментальную музыку, допускается также традиционное сопровождение любого танцевального действия пением песни, соответствующей его эмоциональной окраске, темпу, ритму, семантике. Ритм подчёркивают хлопки в ладони и бытовые предметы: печная заслонка –

на празднике родин, кубо-чук (деталь от прялки) – на свадьбе. Своеобразный шумовой эффект вносят в танец женские украшения из монет – яркая деталь народного костюма.

Богатое убранство из монет не только служит украшением костюма, создавая звон, но и влияет на сам танец, на манеру исполнения. Его тяжесть определяла приземлённость, но одновременно лёгкость в скольжении по полу, сдержанность в движении ног и рук, которые редко поднимались выше талии, перемещаясь перед корпусом вправо и влево. Основной обувью удмуртов издавна были лапти – кут, которые определили в танце мягкое, приглушённое звучание ударов в пол, с характерным для бескаблучной обуви «шорканьем». Удмуртские женщины скользят по полу как птицы по водной глади реки. Мужской танец размашистый, резкий, ноги широко разлетаются в стороны над полом, но, как и женский танец, он не отличается прыжковой техникой и полётностью. В прошлом танцы имели половозрастную зависимость, что наблюдалось в связи с определёнными обрядами. В настоящее время большинство танцев не регламентируется полом и возрастом, они выполняют иные социальные функции в отличие от обрядовых танцев.

Жизнеспособность нематериального культурного наследия удмуртского народа и его локальной группы – завятских (арских) обеспечивается с помощью определённых мер, среди которых популяризация и повышение его роли в социуме, а также возрождение различных аспектов наследия. Реализации этих мер осуществляется при участии учёных в культурной деятельности на местах, в районных центрах, городах. Открываются туристические маршруты с трансляцией традиционной культуры народа, возрождается и популяризируется наследие праздников, обрядов, этнического танца. Встреча с национальной культурой в туристической индустрии – одна из эффективных мер трансляции традиционной культуры народов, шаг к возрождению и популяризации многовекового этнического наследия.

В процесс возрождения праздников и обрядов, в создание объектов этнокультурного наследия свой вклад вносят СДК, РДК, руководство районных центров и Республики Татарстан организацией Республиканского праздника удмуртской культуры

Гырон быдтон, Этнофестиваля «Наш дом Татарстан», участием фольклорных коллективов во Всероссийском конкурсе «Единение искусств – единение культур – единение России» в Москве и другими мероприятиями. Создание объектов этнокультурного наследия продолжается. В настоящее время к нематериальному культурному наследию Республики Татарстан отнесены Свадебный обряд сюан, весенний обряд Акашкá кукморских удмуртов и традиция игры на кубызе у шошминских удмуртов.

Заметное место в возрождении и популяризации традиционных праздников, обрядов, этнического танца удмуртов, в воспитании подрастающего поколения занимают фольклорные ансамбли Кукморско-Мамадышского района Татарстана, среди которых ансамбль «Инвожо», существующий не одно десятилетие. Стратегия организации работы в коллективе с участниками младшего и среднего возраста выполняет важнейшую задачу в системе подготовки национальных кадров будущих фольклористов и этнохореографов, руководителей фольклорных коллективов, методистов-организаторов по традиционной народной культуре, закладывает основы для подготовки ученых – этнохореологов.

Концептуальный подход к организации Республиканского праздника удмуртской культуры Гырон быдтон, в д. Пойкино Мамадышского района, позволяет прикоснуться к этнокультурному наследию в песне, музыке и танце, увидеть его развитие в профессиональном искусстве и молодёжной среде, отразить систему действия нематериального наследия в различных сферах жизни этноса.

Этнокультурное наследие завятских (арских) удмуртов – локальной группы народа формируется, обретает жизнеспособность в Республике Татарстан, опираясь на исследования учёных, знания носителей аутентичного фольклора, которые они передают молодому поколению, через образование, танцевальное искусство, культурную деятельность в сельской и городской среде, меняя взгляд молодых на значимость прикосновения к нематериальному культурному наследию и его бытованию в социуме.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абаев О.А.* Диалог культур средствами хореографического искусства: ресурс толерантности / О.А. Абаев // Толерантность – «оливковая ветвь» человечества на этапе исторического разлома. [Текст]: материалы междунар. гуманит. форума, посвященного 70-летию ООН и ЮНЕСКО (2–3 февраля 2016 г.). – Казань: Изд-во Казан. гос. ин-та культуры, 2016. – 229 с.

2. *Алиев Г.А.* Роль культурных традиций ислама в процессе развития ранних форм азербайджанской хореографии / Г.А. Алиев. – М.: МАКС Пресс, 2001. – 22 с.

3. *Альмеева Н.Ю.* Проблемы этнической идентичности обрядового мелоса в контактной зоне Волго-Камья (финно-угры и тюрки) / Н.Ю. Альмеева // От конгресса к конгрессу: материалы Второго Всерос. конгресса фольклористов: сб. докл.: Т. 3. – М.: ГРЦРФ, 2011.

4. *Атаманов М.Г.* Из истории расселения воршудно-родовых групп удмуртов / М.Г. Атаманов // Материалы по этногенезу удмуртов. – Ижевск, 1982.

5. *Атаманов М.Г.* По следам удмуртских воршудов / М.Г. Атаманов. – Ижевск, 2001.

6. *Атаманов М.Г.* Расселение удмуртов по данным этнотопонимии / М.Г. Атаманов // Проблемы этногенеза удмуртов. – Устинов, 1987.

7. *Атаманов М.Г., Владыкин В.Е.* Погребальный ритуал южных удмуртов / М.Г. Атаманов, В.Е. Владыкин // Материалы средневековых памятников Удмуртии. – Устинов, 1985.

8. *Афанасьева А.Б., Соколов-Каминский А.А.* Краткий терминологический словарь / А.Б. Афанасьева, А.А. Соколов-Каминский // Народный танец. Проблемы изучения: Сб. науч. трудов. – СПб.: ВНИИИ, 1991

9. *Афанасьева А.Б.* Кадриль в крестьянском быту / А.Б. Афанасьева // Народный танец. Проблемы изучения: Сб. науч. тр. – СПб.: ВНИИИ, 1991. – 235 с.

10. *Багин С.* Свадебные обряды и обычаи вотяков Казанского уезда / С. Багин // Этнографическое обозрение. – 1877. – № 1.

11. *Баглай В.Е.* Этническая хореография народов мира: учебное пособие / В.Е. Баглай. – 4-е, стер. – СПб.: Планета музыки, 2021. – 384 с. –

Электронная версия: Лань: электронно-библиотечная система. – Режим доступа: <https://e.lanbook.com/book/160212>.

12. *Бадмаева Т.Б.* Танцевальный фольклор Калмыков / Т.Б. Бадмаева. – Элиста: Калмык. кн. изд-во, 1982.

13. *Бадмаева Т.Б.* Основные аспекты профессиональной компетенции этнохореографов / Т.Б. Бадмаева // Танец в диалоге культур и традиций: материалы VI Междунар. науч.-практ. конф. – СПб.: СПбГУП, 2016. – 100 с.

14. *Байбурин А.К.* Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов: монография / А.К. Байбурин. – СПб.: Наука, 1993. – 242 с.

15. *Балакирев М.А.* Сборник русских народных песен. – СПб., 1866.

16. Балет: энциклопедия. – М.: СЭ, 1981. – 623 с.

17. *Батурина Е.Н.* Удмуртские народные танцы / Е.Н. Батурина. – Ижевск, 1989.

18. *Батурина Е.Н.* Удмуртские фольклорные танцы / Е.Н. Батурина. – Ижевск, 2002.

19. *Батыршин Р.Р.* Современная этнокультурная ситуация среди удмуртов Балтасинского и Кукморского районов Республики Татарстан / Р.Р. Батыршин // Научный Татарстан. – 2019. – № 2.

20. *Бачинская Н.* Русские хороводы и хороводные песни. – М.-Л.: Музгиз, 1951.

21. *Белых С.К.* История народов Волго-Уральского региона: учеб. пособие / С.К. Белых. – Ижевск: УдГУ, 2006. – 129 с.

22. *Бехтерев В.* Вотяки, их история и современное состояние / В. Бехтерев // Вестник Европы. – 1886. – № 9.

23. *Бикбулатов К.М.* Классификация традиционного танцевального фольклора сибирских татар / К.М. Бикбулатов // Социально-культурные процессы в советской Сибири. – Омск, 1985.

24. *Бикбулатов К.М.* Нардуганский цикл традиционных танцев крышён / К.М. Бикбулатов // Искусство Татарстана: пути становления. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КФАН СССР, 1985. – 163 с.

25. *Бикбулатов К.М.* Танцы татар-мишар. – Казань, 1999

26. *Бикбулатов К.М.* Татарские традиционные досвадебные танцы / К.М. Бикбулатов // Сцена и время. – Казань: ИЯЛИ им. Г. Ибрагимова КФАН СССР, 1982. – С. 134–143.

27. *Бикбулатов К.М.* Традиционная танцевальная культура татарского народа, проживающего в Марийской и Мордовской АССР (по итогам полевых исследований 1982 г.) / К.М. Бикбулатов // Этническая история тюркоязычных народов Сибири и сопредельных территорий: Тезисы докл. обл. науч. конф. по антропологии, археологии и этнографии. – Омск: ОмГУ, 1984. – 184 с.

28. *Блинов М.* Историко-статистические известия о Камско-Воткинском заводе и тамошних вотяках / М. Блинов // Журнал МВД. – 1855. – № 3–4. – Ч. XI.

29. *Блинов Н.Н.* Языческий культ вотяков / Н.Н. Блинов. – Вятка: Губернская типография, 1898. – 104 с.

30. *Богаевский П.М.* Очерки религиозных представлений вотяков / П.М. Богаевский // Этнографическое обозрение. – 1890. – № 1.

31. *Богаевский П.* Мултанское «моление» вотяков в свете этнографических данных / П. Богаевский. – М., 1896. – 112 с.

32. *Бояркин Н.* Инструменты и инструментальная музыка в мордовской свадьбе / Н. Бояркин // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. – Таллин, 1986.

33. *Бурнаев А.Г.* Культура этноса, воплощенная в танце / А.Г. Бурнаев. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – 52 с.

34. *Бурнаев А.Г.* Культурная модель мордовского танца / А.Г. Бурнаев. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2007. – 204 с.

35. *Бурнаев А.Г.* Мордовский танец (история, методика, практика): учеб. пособие / А.Г. Бурнаев. – Саранск: Изд-во Мордов. ун-та, 2002. – 232 с.

36. *Бурцева Г.* Принципы композиции современного танцевального жанра / Г. Бурцева // Культурная традиция и современный танец в образовательном хореографическом пространстве сибирского региона: сб. ст. – Барнаул: АлГАКИ, 2006. – С. 118–123.

37. *Валеев Р.М.* Методологические основы правовых аспектов сохранения нематериального культурного наследия / Р.М. Валеев // Проблемы сохранения нематериального этнокультурного наследия в современных условиях: сб. докл. междунар. семинара / под ред. Ф.Х. Завгаровой. – Казань: Ихлас, 2012. – 148 с.

38. *Васильев И.* Обзорение языческих обрядов, суеверий и верований вотяков Казанской и Вятской губерний // ИОАИЭ. – Казань, 1906. – Вып. 3. – С. 61.

39. *Верещагин Г.Е.* Вотяки Сарапульского уезда Вятской губернии / Г.Е. Верещагин // Записки РГО. – СПб., 1889. – Т. XIV – Вып. 3.

40. *Верещагин Г.Е.* Вотяки Сосновского края / Г.Е. Верещагин // Записки РГО. – СПб., 1886. – Т. XIV. – Вып. 3.

41. *Верещагин Г.Е.* Старые обычаи и верования вотяков / Г.Е. Верещагин // Этнографическое обозрение. – 1909. – № 4.

42. *Верещагин Г.Е.* Вотяки Сосновского края / Г.Е. Верещагин. – СПб., 1884.

43. *Верховинец В.* Українська хореографія: Теорія українського народного танцю / В. Верховинец. – Київ, 1919. – 149 с.

44. *Вершинина Е.Б.* Этнокультурные зоны европейской части России: Восточно-славянская и финно-угорские / Е.Б. Вершинина // Вятский

родник: Сб. материалов 10-й науч.-практ. конф. (сквозь призму этномузыкологии) / отв. ред. В.А. Поздеев. – Киров, 2010.

45. *Виноградов С.Н.* Удмуртская одежда / С.Н. Виноградов. – Ижевск: Удмуртия, 1974.

46. *Виноградов Ю.* Гай Тагиров и его творчество / Ю. Виноградов // Тагиров Г.Х. Татарские танцы. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – 256 с.

47. *Владыкин В.Е.* Историческая динамика этнокультуры удмуртского народа // Удмуртская Республика: историко-этнографические очерки. – Ижевск, 2012.

48. *Владыкин В.А., Христолюбова Л.С.* Удмурты: историко-этнографический очерк / В.Е. Владыкин, Л. С. Христолюбова. – Ижевск: Удмуртия, 2008. – 246 с.

49. *Владыкин В.Е.* К вопросу о дохристианских верованиях удмуртов / В.Е. Владыкин // Записки УдНИИ. – Ижевск, 1970. – Вып. 21.

50. *Владыкин В.Е.* Религиозно-мифологическая картина мира удмуртов / В.Е. Владыкин. – Ижевск, 1994.

51. *Владыкин В.Е., Чуракова Р.А.* Обряд йыр-пыд сётон в поминальном ритуале удмуртов / В.Е. Владыкин, Р.А. Чуракова // Музыка в свадебном обряде финно-угров и соседних народов. – Таллин, 1986.

52. *Владыкина Т.Г.* Знающий (туно) в удмуртской традиционной культуре / Т.Г. Владыкина // Удмуртская мифология. – Ижевск: УИИЯЛИ УрО РАН, 2004.

53. *Владыкина Т.Г.* Календарные обряды и праздники / Т.Г. Владыкина // Удмурты / сост. З.А. Богомолова. – М., 2005.

54. *Всеволодский-Гернгросс В.Н.* Крестьянский танец / В.Н. Всеволодский-Гернгросс // Крестьянское искусство СССР. Т.2: Искусство Севера / Гос. ин-т истории искусств. – Л., 1928.

55. *Гаврилов Б.* Поверья, обряды и обычаи вотяков Мамадышского уезда. Урясь-Учинского прихода / Б. Гаврилов // Труды IV арх. съезда. – Казань, 1891. – Т. 2. – С. 80–156; 125–137.

56. *Гаврилов Б.* Произведения народной словесности, обряды и поверья вотяков Казанской и Вятской губерний / Б.Г. Гаврилов. – Казань, 1880. – 190 с.

57. *Георги И.Г.* Описание всех обитающих в Российском государстве народов, их житейских обрядов, обыкновений, одежд, жилищ, украшений, забав. О народах татарского племени. – СПб., 1799. – Ч. 2.

58. *Герасимов О.М.* Очерки народной хореографии мари: опыт музыкально-этнографического анализа / О.М. Герасимов; М-во культуры и межнац. отношений, Респ. центр нар. творчества, Респ. колледж культуры и искусств. – Йошкар-Ола: [б. и.], 2001. – 103 с.

59. *Герасимова И.* Философское понимание танца / И. Герасимова // Вопросы философии. – 1998. – № 4.

60. *Гмелин С.Г.* Путешествие по России для исследования трех царств. Путешествие от Черкаска до Астрахани и пребывание в сем городе: с начала августа 1769 года по 5 июня 1770 года. Ч. 2. / С.Г. Гмелин. – СПб.: Типография при Императорской Академии Наук, 1777.

61. Гнилая тина. На вотских театральных курсах засилье кулаков, хулиганов и пьяниц // *Ижевская правда*. – 1930. – 11 янв.

62. *Голдина Р.Д.* Древняя и средневековая история удмуртского народа. – Ижевск: Удмуртский университет, 1999. – 259 с.

63. *Голдина Р.Д.* Проблемы этнической истории пермских народов в эпоху железа (по археологическим материалам) // Проблемы этногенеза удмуртов. – Устинов, 1987.

64. *Голейзовский К.Я.* Образы русской народной хореографии / К.Я. Голейзовский – М.: Искусство, 1964. – 358 с.

65. *Голубкова А.Н.* Италмас, Государственный ансамбль песни и танца Удмуртской АССР / А.Н. Голубкова. – Устинов: Удмуртия, 1985. – 72 с.

66. *Голубкова А.Н.* Предисловие / А.Н. Голубкова // Стариков С.Е. Удмуртские народные танцы. – Ижевск: Удмуртия, 1981. – 272 с.

67. *Голубкова А.Н.* Путь к удмуртской опере / А.Н. Голубкова. – Ижевск: Удмуртия, 1969.

68. *Голубкова А.Н.* Удмуртские народные песни в календарно-обрядовом цикле / А.Н. Голубкова // Вопросы искусства Удмуртии. – Ижевск, 1976.

69. *Голубкова А.Н.* Музыкальная культура Советской Удмуртии (1917–1967): [монография] / А.Н. Голубкова. – Ижевск: Удмуртия, 1978. – 156 с.

70. *Горшков В.Н.* Народный танец в творчестве Гая Тагирова // Тагиров Г.Х. 100 татарских фольклорных танцев. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1988.

71. *Горшков В.Н.* Балетмейстер Гай Тагиров / В.Н. Горшков. – Казань: РНМЦ и КПП Татарстана, 1997. – 47 с.

72. *Гуляева Е.О.* Стилизация как художественный прием сценической обработки фольклорного танца / Е.О. Гуляева. – М., 1971.

73. *Емельянов А.И.* Курс по этнографии вотяков / А.И. Емельянов. – Казань, 1921.

74. *Жорницкая М.Я.* Народное хореографическое искусство коренного населения Северо-Востока Сибири. – М.: Наука, 1983. – 152 с.

75. *Завгарова Ф.Х.* Вопросы сохранения объектов нематериального культурного наследия: проблемы, нормативно-правовая база, практики / Ф.Х. Завгарова // Проблемы сохранения нематериального этнокультурного наследия в современных условиях: сб. докл. междунар. семинара / под ред. Ф.Х. Завгаровой. – Казань: Ихлас, 2012. – 148 с.

76. *Заикин Н.И., Заикина Н.А.* Областные особенности русского народного танца / Н.И. Заикин, Н.А. Заикина. – Орёл, 2003.

77. Зеленин Д.К. Что такое воршуд? / Д.К. Зеленин // Микроэтнонимы удмуртов и их отражение в топонимике. – Ижевск, 1980.

78. Иванов А.Г. Этнокультурные и экономические связи населения бассейна р. Чепцы в эпоху средневековья: конец V – первая половина XIII в. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1997.

79. Иванова Н.П. Музыкально-диалектная структура свадебной традиции удмуртов бассейна реки Вала / Н.П. Иванова // Мир традиционной музыкальной культуры: сб. статей. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – Вып. 174.

80. Ильин М.И. Игры и хороводы вятской молодежи весной / М.И. Ильин // Вестник Оренбургского учебного округа. – Уфа, 1915. – № 3.

81. Ильин М.И. Свадебные обычаи и обряды у вотяков / М.И. Ильин // Труды НОИВК; под ред. Ф. Стрельцова. – Ижевск: Удкнига, 1926. – Вып. 2.

82. История Удмуртии: Конец XV – начало XX века: / [под ред. К.И. Куликова; введ. М.В. Тришкиной, Н.П. Лигенко]. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2004. – 552 с.

83. История Удмуртии: С древнейших времен до XV в.: [кол. моногр.] / под ред. М.Г. Ивановой; предисл. М.Г. Ивановой; введ. Р.Д. Голдиной, О.М. Мельниковой]. – Ижевск, 2007. – 304 с.

84. Карabanова С.Ф. Танцы малых народов Дальнего Востока СССР как историко-этнографический источник / С.Ф. Карabanова. – М.: Наука, 1979.

85. Кашперов В. Напевы русских песен, записанных князем Одоевским / В. Кашперов // Вестник общества древнерусских искусств. – СПб., 1876.

86. Кельмаков В.К. К истории правобережья Вятки / В.К. Кельмаков // Материалы по этногенезу удмуртов. – Ижевск, 1982.

87. Кельмаков В.К. Кукморский диалект удмуртского языка: дис. ... канд. филол. наук. – М., 1970.

88. Климов А. Основы русского народного танца / А. Климов – М.: Искусство, 1981.

89. Коваленко О.В. Традиционная танцевальная культура кряшен. Мудрость веков / О.В. Коваленко // Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование / сост. Н.Д. Мусина; науч. ред. Р.М. Валеев, Р.Р. Юсупов. – Казань: ИИЦ «Культура», 2013. – 254 с.

90. Кондратьев М.Г. Исследование традиционной музыки завятских удмуртов // Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002.

91. Королёва Э.А. Ранние формы танца / Э.А. Королёва. – Кишинев, 1977.

92. Кошурников В.С. Быт вотяков Сарапульского уезда Вятской губернии / В.С. Кошурников // ИОАИЭ. – Казань, 1879. – Т. 2.

93. Кошурников В. Быт вотяков Сарапульского уезда, Вятской губернии: Этногр. очерк / В. Кошурников. – Казань: Типография Императорского Университета, 1880. – 45 с.

94. Кукин А. Городские танцы в русской деревне / А. Кукин // Сов. балет. – 1987. – № 2; № 14.

95. Лебедева С.Х., Атаманов М.Г. Костюмные комплексы удмуртов / С.Х. Лебедева, М.Г. Атаманов // Проблемы этногенеза удмуртов. – Устинов, 1987.

96. Левочкина Н.А. Традиционная народная хореография сибирских татар Барабинской степи и Омского Прииртышья (конец XIX–XX в.). – Новосибирск: Наука, 2002. – 178 с.

97. Лисициан С.С. Старинные пляски и театральные представления Армянского народа / С.С. Лисициан. – Ереван, 1958. – Т. 1.

98. Лисициан С.С. Запись движения (кинетография) / С.С. Лисициан. – М.: Искусство, 1940.

99. Лопухов А.В., Бочаров А.И., Ширяев А.В. Основы характерного танца / А.В. Лопухов, А.И. Бочаров, А.В. Ширяев. – Л.-М., 1939.

100. Луппов П.Н. Из наблюдений над бытом удмуртов Варзятчинского края Вотской Автономной области / П.Н. Луппов // Труды НОИВОК. – Ижевск: Удкнига, 1927. – Вып 3.

101. Луцкая Е.Л. Жизнь в танце / Е.Л. Луцкая. – М.: Искусство, 1968.

102. Максимов В.А. Вотяки: Краткий историко-географический очерк / В.А. Максимов. – Ижевск: Удкнига, 1925.

103. Мальми В. Истоки карельской хореографии / В. Мальми. – Петрозаводск – 1994.

104. Мальми В. Народные танцы Карелии / В. Мальми. – Петрозаводск: Карелия, 1978.

105. Марголис Е.М. О записи танца / Е. М. Марголис. – М.: Искусство, 1950. – 130 с.

106. Материалы Второго симпозиума Международного Совета по Традиционной Музыке [Text]: группа по изучению музыки и танца в Юго-Восточной Европе [Измир, Турция, 7–11 апреля 2011 г.] / Группа изучения музыки и танца в Юго-Восточной Европе (Любляна), Государственная Турецкая консерватория Эгейского университета (Измир); ред.: Э.И. Дунин, М.О. Озбилгин. – Измир: [s. n.], 2011. – 316 с.: ил. – (на англ. яз.). Перевод заглавия: Proceedings of the Second Symposium by the International Council for Traditional Music (ICTM). Study Group on Music and Dance in Southeastern Europe, held in Izmir, Turkey, 7–11 April, 2010.

107. Мацневский И.В. Вклад А.А. Соколова в становление отечественной этнохореологии / И. В. Мацневский // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. – 2018. – №1 (54).

108. *Миллер Г.Ф.* Описание живущих в Казанской губернии языческих народов / Г. Ф. Миллер. – СПб., 1791.

109. *Мингазова Л.П.* Создание благоприятных условий для возрождения и развития национальных культур в Кукморском районе Республики Татарстан / Л.П. Мингазова // Традиционная культура народов Поволжья: материалы Всерос. науч.-практ.конф. (11–13 февраля 2014г.). – Казань: Ихлас, 2014. – 544 с.

109. *Миннихметова Т. Г.* Календарные обряды закамских удмуртов: [монография] / Т. Г. Миннихметова. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2000. – 168 с.

110. *Михеев И.С.* Из религиозной жизни казанских вотяков / И.С. Михеев // Известия по Казанской епархии. – Казань: Казанская духовная академия, 1900. – С. 894–903.

111. *Munkácsi B.* Votják népköltészeti hagyományok. Budapest, 1887. – С. 169.

112. *Мурашко М.П.* Танцы Марий Эл. Из репертуара Государственного ансамбля песни танца «Марий Эл» / М.П. Мурашко. – Йошкар-Ола, 1981. – 263 с.

113. *Мусина Н.Д.* Танцевальный фольклор удмуртов – свидетельство межэтнических контактов с традиционными культурами русского и татарского народа / Н.Д. Мусина // Русский танец: пути сохранения и развития: Материалы Всерос. конф., посвящённой 100-летию со дня рождения Т.А. Устиновой. – М.: МГУКИ, 2008. – 128 с.

114. *Мусина Н.Д.* Удмуртский народно-сценический танец – синтез традиционного и нового в профессиональном искусстве / Н.Д. Мусина // Танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование: материалы Междунар. науч.-практ. конф. 6–9 декабря 2012 г. – Казань: ИИЦ «Культура», 2013. – 254 с.

116. *Мусина Н.Д.* Хореографические формы традиционного танца удмуртов (по материалам полевых исследований 1986 г. в Игринском районе Удмуртии) / Н.Д. Мусина // Традиционная культура народов Поволжья: материалы Всероссийской науч.-практ. конф. (11–13 февраля 2014 г.). – Казань: Ихлас, 2014.

117. *Мусина Н.Д.* К вопросу о формах народного танца в Удмуртии / Н.Д. Мусина // XVII Всесоюзная финно-угорская конференция: Археология, антропология и генетика, этнография, фольклористика, литературоведение: тез. докл. – Устинов, 1987. – Ч. 2.

118. *Мусина Н.Д.* Ранние формы традиционной хореографии удмуртского народа / Н.Д. Мусина // Истоки искусства Удмуртии. – Ижевск, 1989.

119. *Мусина Н.Д.* Танцевальный фольклор завятских удмуртов (по материалам полевых исследований в Кукморском и Мамадышском районах

РТ) / Н.Д. Мусина // Танцевальная культура народов Поволжья: Вестник КазГУКИ. – 2006. – № 5.

120. *Мусина Н.Д.* Традиционный удмуртский танец в праздниках и обрядах II половины XIX – начала XX века / Н.Д. Мусина // Традиционная танцевальная культура народов Среднего Поволжья. – Казань: Матбугат йорты, 2001. – 95 с.

121. *Мусина Н.Д.* Хореографические формы традиционного танца удмуртов Можгинского района Удмуртии. По материалам полевых исследований 1985 г. / Н.Д. Мусина // Евразийство и проблемы современной науки: коллективная монография. – Казан. гос. ун-т культуры и искусств. – Казань: ИИЦ «Культура», 2012. – Ч. 2.

122. *Мусина Н.Д.* Хореографическое творчество народов России в контексте образования и науки / Н.Д. Мусина // Актуальные проблемы хореографического образования: материалы науч.-практ. конф. – М.: МГУКИ, 2008. – 140 с.

123. *Мусина Н.Д.* Этнография и танцевальный фольклор удмуртов / Н.Д. Мусина // Этнография и танцевальный фольклор народов Среднего Поволжья. Часть I: учеб. пособие / В.А. Белов, А.И. Кавеева, О.В. Коваленко, Н.Д. Мусина, И.Б. Сентябова. – Казань: Изд-во КазГИК, 2017. – 305 с.

124. *Нагаева Л.И.* Танцы восточных башкир / Л.И. Нагаева. – М.: Наука, 1981.

125. Народный танец. Проблемы изучения: Сб. науч. тр. – СПб.: ВНИИИ, 1991. – 235 с.

126. Народы Поволжья и Приуралья. Историко-этнографические очерки – М.: Наука, 1985. – 309с.

127. *Нуриева И.М.* Импровизация в песенном искусстве удмуртов в контексте финно-угорских культур / И.М. Нуриева // Русский Север и восточные финно-угры: проблемы пространственно-временного фольклорного диалога. – Ижевск: АНК, 2006.

128. *Нуриева И.М.* История региона в музыкальной инструментальной традиции XX века // Россия и Удмуртия: история и современность. – Ижевск: Удмуртский университет, 2008.

129. *Нуриева И.М.* Музыка в обрядовой культуре завятских удмуртов: проблемы культурного контекста и традиционного мышления / И.М. Нуриева. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 1999. – 272 с.

130. *Нуриева И.М.* Удмуртские родовые напевы: к проблеме идентификации и реконструкции / И.М. Нуриева // Этнографическое обозрение. – 2019. – № 3.

131. *Озбильгин М.О.* Современные народные танцы в Турции: типы традиционного танца с взаимными культурными влияниями / М.О. Озбильгин // Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование / сост.

Н.Д. Мусина; науч. ред. Р.М. Валеев, Р.Р. Юсупов. – Казань: ИИЦ «Культура», 2013. – 254 с.

132. Основные принципы изучения и разработки хореографического фольклора. – М.: ВНИЦЭТ, 1989. – 34 с.

133. *Островский Д.* Вотяки Казанской губернии / Д. Островский // Труды Общества естествоиспытателей при Казанском Императорском университете. – Казань: Лито- и типография К.А. Тилли, 1873. – Т. 4, вып. 1.

134. От полевых исследований к тексту и Танец и пространство [Текст]: материалы 24-го симпозиума рабочей группы по этнохореологии Международного Совета по традиционной музыке (10–16 июля 2006, Транзит дом, Центр современного искусства и культуры) / Румынский ин-т по иссл. нац. меньшинств (Клуж); ред.: Э. И. Дунин, А. Гиурческу, С. Кёнжей. – Клуж-Накопа: Изд-во Румынского института по исследованию национальных меньшинств, 2012. – 246 с.: ил. – (на англ. яз.). Перевод заглавия: From field to text & dance and space. Proceedings for the 24th symposium of the ICTM Study group on ethnochoreology (10–16 July 2006, Tranzit House, Centre for Contemporary Art and Culture).

135. *Павлова И.Ю.* Этнокультура тюркских и финно-угорских народов Татарстана / И.Ю. Павлова. – Казань: Татар. кн. изд-во, 2012. – 112 с.

136. *Пальчиков Н.Е.* Крестьянские песни, записанные в селе Николаевка Мензелинского уезда Уфимской губернии / Н.Е. Пальчиков. – М.: Юргенсон, 1896. – 278 с.

137. *Первухин Н.Г.* Эскизы преданий и быта инородцев Глазовского уезда / Н.Г. Первухин. – Вятка, 1886. – II.

138. *Петросян Э., Хачатрян Ж.* Армянский народный танец / Э. Петросян, Ж. Хачатрян – М.: Искусство, 1980. – 135 с.

139. *Плеханов Г.В.* Письма без адреса: Искусство и общественная жизнь / Г.В. Плеханов. – М., 1956.

140. *Поздеев И.Л.* Удмурты Республики Татарстан: практики самосохранения в иноэтничной среде // Восточно-Европейский научный вестник. – Ижевск: Частное образовательное учреждение высшего образования «Восточно-Европейский институт». – 2017. – № 2.

141. Проблемы сохранения нематериального этнокультурного наследия в современных условиях: сб. докл. междунар. семинара / Министерство культуры Республики Татарстан (Казань), Республиканский центр развития традиционной культуры (Казань); науч. ред. Ф.Х. Завгарова; сост. Л.Ш. Давлетшина. – Казань: ИХЛАС, 2012. – 148 с.

142. *Прокопьев М.* Пасхальный понедельник у вотяков Мамадышского уезда / М. Прокопьев // Инородческое обозрение. – Казань, 1916. – Т. 2. – № 1.

143. *Римский-Корсаков Н.А.* Сто русских народных песен / Н.А. Римский-Корсаков. – СПб., 1877.

144. Русские праздники Лаишевского района. – Казань, 1990.
145. *Рычков Н.П.* Журнал, или Дневные записки путешествия капитана Рычкова по разным провинциям Российской государства в 1769 и 1770 году / Н.П. Рычков. – СПб., 1770.
146. *Сагеева Г.Х.* Танцевальное искусство и хореографическое образование в Казани в исторических хрониках XIX века / Г.Х. Сагеева // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия: материалы Междунар. науч.-практ. конф., состоявшейся 17–18 октября 2013 г. / ред. З.М. Явгильдина. – Казань: Отечество, 2013. – 692 с.
147. *Садиков Р.Р.* Традиционные религиозные верования и обрядность закавказских удмуртов (история и современные тенденции развития) / Р.Р. Садиков. – Уфа: Центр этнологических исследований УНЦ РАН, 2008. – 232 с.
148. *Салихова А.Р.* Гай Тагиров и татарский танец / А.Р. Салихова // Народный танец и хореографическое искусство: материалы международной науч.-практ. конф., посвящённой 110-летию Гая Тагирова. – Казань: ИЯЛИ, 2017. – 184 с.
149. *Слонимский Ю.* Путь характерного танца / Ю. Слонимский. – СПб., 1984.
150. *Смирнов Е.В.* Северная кадрили. / Е.В. Смирнов записал и проиллюстрировал танцы В.И. Кононова. – Петрозаводск: Карелия, 1977.
151. *Смирнов И.Н.* Вотяки: Историко-этнографический очерк / И.Н. Смирнов. – Казань: Типография Императорского университета, 1890. – 354 с.
152. *Стариков С.Е.* Удмуртские народные танцы / С.Е. Стариков. – Ижевск: Удмуртия, 1980.
153. *Стариков С.Е.* Удмуртские танцы / С.Е. Стариков. – Ижевск: Удмуртия, 1963.
154. *Стародубцева С.В.* Русская хороводная традиция Камско-Вятского междуречья: монография / С.В. Стародубцева; отв. ред. Т.Г. Владыкина. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2001.
155. *Султангареева Р.А.* Башкирский свадебно-обрядовый фольклор: монография / Р. А. Султангареева. – Уфа: УНЦ РАН, 1994. – 191 с.
156. *Тагиров Г.Х.* 100 татарских фольклорных танцев / Г.Х. Тагиров. – Казань: Таткнигоиздат, 1988.
157. *Тагиров Г.Х.* Татарские танцы / Г.Х. Тагиров. – Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. – 256 с.
158. *Тагиров Г.Х.* Татарские танцы / Г.Х. Тагиров. – Казань: Таткнигоиздат, 1960.
159. Танец и общество. Танцор как носитель культуры. Переоценивая наше прошлое, двигаясь в будущее [Текст]: к 40-летию рабочей группы по изучению этнохореологии Международного Совета по традиционной

музыке. 22-й симпозиум рабочей группы по этнохореологии Междунар. Совета по традиционной музыке (Сегед, Венгрия, 2002) / ред.: Э.И. Дунин, А. фон Бибра Вартон, Л. Фелфёлди. – Будапешт: Академия Кьяло: Европейский фольклорный институт, 2005. – 290 с.: ил. – (Biblioteca Traditionis Europae / European Folklore Institute; ed. M. Hoppal; vol. 5). – (на англ. яз.). Перевод загл.: Dance and Society. Dancer as a cultural performer. Re-appraising our past, moving into the future. 40th Anniversary of study Group on Ethnochoreology of International Council on Traditional Music. 22nd symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology. Szeged, Hungary, 2002.

160. Татарские танцы / хореография А.З. Калимуллина, в записи А.И. Кавесовой, В.М. Скляр. – Казань: Дом печати, 2003. – 71 с.

161. Татарские танцы / хореография Ф.А. Гаскарова, в записи В.М. Скляр. – Казань: Магариф, 2002. – 143 с.

162. *Тихоницкая Н.Н.* Русская народная игра «Просо сеяли» / Н.Н. Тихоницкая // Советская этнография. – 1938. – №1.

163. *Токарев А.С.* Сущность и происхождение магии / А.С. Токарев // Труды института этнографии АН СССР. – М., 1969. – Т.51.

164. Травина И.К. Удмуртская народная песня / И.К. Травина. – Ижевск, 1974.

165. Традиционная танцевальная культура народов Среднего Поволжья. – Казань: Матбугат йорты, 2001. – 96 с.

166. Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование / сост. Н.Д. Мусина; науч. ред.: Р.М. Валеев, Р.Р. Юсупов. – Казань: ИИЦ «Культура», 2013. – 254 с.

167. Удмуртская Республика: Историко-этнографические очерки: [кол. моногр.]. – Ижевск, 2012.

168. Удмуртские народные танцы: метод. рекомендации руководителям танцевальных коллективов. – Ижевск, 1982.

169. *Умеров Д.И.* Танцы Астраханских татар / Д.И.Умеров. – Казань, 2003.

170. *Уральская В.И.* Природа танца / В.И. Уральская. – М.: Советская Россия, 1981. – 112 с.

171. *Устинова Т.А.* Русский народный танец / Т.А. Устинова. – М.: Искусство, 1976. – 152 с.

172. *Фёдорова Л.Н.* Африканский танец. Обычаи, ритуалы, традиции / Л.Н. Фёдорова. – М.: Наука, 1986. – 128 с.

173. *Фельфёлди Л.* Танец как нематериальное культурное наследие / Л. Фельфёлди // Традиционная танцевальная культура народов Урало-Поволжья: исследование, образование, искусство, бытование / сост. Н.Д. Мусина; науч. ред. Р.М. Валеев, Р.Р. Юсупов. – Казань: ИИЦ «Культура», 2013. – 254 с.

174. *Филановская Т.А.* История хореографического образования в России: Учебное пособие / Т.А. Филановская. – СПб.: Лань, 2016. – 320 с.

175. *Флоря Э.* Танцевальный фольклор: Функциональные и структурные особенности / Э. Флоря // Музыкальная культура Молдавской ССР. – М., 1978.

176. Фольклор и этнография удмуртов: обряды, обычаи, поверья: сб. ст. – Ижевск: УИИЯЛ УрО АН СССР, 1989.

177. *Фомин А.С.* Понятие «танец» и его структура / А.С. Фомин // Народный танец. Проблемы изучения: Сб. науч. тр. – СПб.: ВНИИИ, 1991.

178. *Фомин А.С.* Танец в системе воспитания и образования / А.С. Фомин. Т. 1: Природа, теория и функция танца. – Новосибирск, 2005. – 26 с.

179. *Христолюбова Л.С.* Семейные обряды удмуртов / Л.С. Христолюбова. – Ижевск, 1984.

180. *Хрущёва М.Г.* Песня в древнем удмуртском обряде Пёртмаськон / М.Г. Хрущёва // Истоки искусства Удмуртии: Сб. науч. тр. – Ижевск: УДИИЯЛ Уральского отделения Академии наук СССР, 1989. – 120 с.

181. *Чижова А.Э.* Танцует «Берёзка» / А.Э. Чижова. – М.: Искусство, 1967.

182. *Чурко Ю.М.* Белорусский народный танец. – Минск, 1972.

183. *Шигапова Э.М.* Игровой фольклор турецкого народа в эстетическом воспитании подрастающего поколения / Э.М. Шигапова // Искусство и художественное образование в контексте межкультурного взаимодействия [Текст]: материалы Междунар. науч.-практ. конф., состоявшейся 17–18 октября 2013 г. / ред. З.М. Явгильдина. – Казань: Отечество, 2013. – 692 с.

184. *Шилин А.И.* Этнохореология – от искусства к науке / А.И. Шилин // Научный альманах Традиционная культура. – 2011. – № 3.

185. *Шутова Н. И.* Традиционные священные места кукморских удмуртов в XIX – начале XX в. / Н.И. Шутова // Вестник Томского государственного университета. История. – 2013. – № 4 (24).

186. *Шутова Н.И.* К вопросу о расселении аров в конце первой половины II тысячелетия н.э. / Н.И. Шутова // Проблемы изучения древней истории. – Ижевск, 1987.

187. *Шутова Н. И.* Дохристианские культовые памятники в удмуртской религиозной традиции: Опыт комплексного исследования / Н.И. Шутова. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2001. – 304 с.

188. Этномузыковедение Поволжья и Урала в ареальных исследованиях: сб. науч. тр. – Ижевск: УИИЯЛ УрО РАН, 2002.

189. *Яковлев И.В.* Из жизни пермских вотяков Гондырского края (общественные празднества, моления и обряды) / И.В. Яковлев // Известия Общества археологии, истории и этнографии при Императорском Казанском университете. Том XIX. Вып. 3 и 4. – Казань, 1903.

190. Яницкая М.Д. Методика собирания и записи танцевального фольклора / М.Д. Яницкая. – М.: ВНИЦ народного творчества и культурно-просветительной работы, 1981. – 44 с.

ЭЛЕКТРОННЫЙ РЕСУРС

1. Государственный академический ансамбль песни и танца Удмуртской Республики «Италмас». – Режим доступа: http://kep.cdn.index.hu/1/0/808/8085/80854/8085414_bcfdf216ddafa7174b0a3aad95491f817_x.jpg.

2. Государственный ансамбль песни и танца Республики Татарстан. – Режим доступа: <https://art16.ru/gallery2/v/WhatInKazan/tagt-ob/ubileyny+koncert+gapit/DSC01923.jpg.html>

3. Кряшены, марийцы, удмурты: традиции, которые не умирают. – Режим доступа: <https://travel.rambler.ru/other/43627436-kryasheny-mariytsy-udmurty-traditsii-kotorye-ne-umirayut->

4. Режим доступа: <https://www.culture.ru/traditions/culture-heritage/location-republika-tatarstan>.

5. Режим доступа: <http://invozho.ukit.me/about>; http://folkussia.ru/index.php?id=4&tx_mhbranchenbuch_pi1%5Bdetail%5D=214.

6. Тимофеева Д.А. Роль фольклорно-этнографического ансамбля «Инвожо» в сохранении удмуртской культуры. – Режим доступа: <https://school-science.ru/2/18/31390>.

7. <http://kukmor-rt.ru/news/poslednie-novosti/v-derevne-poykino-proshel-prazdnik-udmurtskoj-kultury-gyron-bydton>.

8. Архитектурно-этнографический музей-заповедник «Лудорвай». – Режим доступа: <https://ludorvay.ru/>

9. Студия традиционного удмуртского танца «Эктон корка». – Режим доступа: <https://vk.com/ektonkorka>; https://vk.com/photo-1569306_291308999; <https://i.ytimg.com/vi/i8VPcAUf-M4/maxresdefault.jpg>

10. Никольский Е.В. Специфика удмуртского политеизма: первобытная религия и инородные влияния / Е.В. Никольский // ЦИА «ХРОНОС», 2017. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/spetsifika-udmurtskogo-politeizma-pervobytnaya-religiya-i-inorodnye-liyaniya/viewer>.

11. Куала удмуртское святилище. – Режим доступа: https://udmurt.media/upload/resize_cache/iblock/adf/1159_479_26a9cb78445a49a8e5a10a5b8728651eb/adfda3c988d54048cadff24c003a043e.JPG

12. Внутреннее убранство родовой куалы. – Режим доступа: https://avatars.mds.yandex.net/get-zen_doc/1872852/pub_5d4482ff5ba2b500adc24859_5d4489a4a660d700add2e7ad/scale_1200

13. Фурман О.Ю. Проблема классификации хороводов и цепочных плясок в народной хореографии // Изв. Волгогр. гос. соц. пед. ун-та. Сер.: Социально-экономические науки и искусство. – 2011. – № 9 (63). – С. 43–49. – Режим доступа: <http://elibrary.ru/download/61580483.pdf>.

14. Международная конвенция об охране нематериального культурного наследия. – Режим доступа: http://www.minervaplus.ru/docums/Konventsia_ob_ohrane_nematerial_nogo_kul_turnogo_naslediya.pdf.

15. Весенний обряд Акашкá кукуморских удмуртов. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/objects/393/vesennii-obryad-akashka-kukmorskikh-udmurtoy>.

16. Нематериальное культурное наследие Республики Татарстан: Свадебный обряд сюан, весенний обряд Акашкá кукуморских удмуртов; традиция игры на кубызе у шошминских удмуртов. – Режим доступа: <https://www.culture.ru/traditions/culture-heritage/location-respublika-tatarstan>.

В книге использованы рисунки и фотографии
из следующих изданий:

Виноградов С.Н. Удмуртская одежда / С.Н. Виноградов. – Ижевск: Удмуртия, 1974.

Лебедева С.Х., Атаманов М.Г. Костюмные комплексы удмуртов / С.Х. Лебедева, М.Г. Атаманов // Проблемы этногенеза удмуртов. – Устинов, 1987.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
ГЛАВА 1. От фольклора к профессиональному искусству	13
1.1. Традиционный танец удмуртов в контексте религиозных верований и обрядов	13
1.2. Этнический танец на новом этапе исторического развития	28
ГЛАВА 2. Танцевальный фольклор завятских удмуртов Кукморского и Мамадышского районов РТ	35
2.1. Пояснения к записи аутентичного танцевального фольклора	35
2.2. Хореография праздников и обрядов	41
2.3. Формы народного танца в творчестве завятских удмуртов	49
2.4. Выводы	59
ГЛАВА 3. Лексика и композиция традиционных этнических танцев кукморских, мамадышских удмуртов	62
3.1. Основные положения рук	62
3.2. Танцевальные движения	65
3.3. Условные обозначения	70
3.4. Описание танцев	72
<i>Сольная пляска в круге</i>	72
<i>«Сюан сям» – «свадебный напев»</i>	74
<i>«Пар утчан» – «Выбор пары» (д. Старая Уча)</i>	76
<i>«Пар басьтон» – «Выбирая пару»</i>	77
<i>«Куинен эктон» – «Тройка»</i>	78

<i>Сольный танец с выбором пары</i>	79
<i>«Чабата» – «Лапти»</i>	80
<i>«Светит месяц, светит ясный...»</i>	81
<i>Хоровод на празднике «Семик»</i>	82
<i>Хоровод-игра «Ми таримес кизимы» – «Мы просо посеяли</i>	83
<i>Хоровод под уличный напев – «Урам сям»</i>	86
<i>«Пар утчан» – «Выбор пары» (д. Новый Каенсар)</i>	87
<i>«Шор басьтон» – «Середина столба»</i>	88
<i>«Лёг пьд шорам гинэ» – «Топни только ногой»</i>	89
<i>«Тямысен эктон» – «Восьмёрка»</i>	90
<i>«Ньылен эктон» – «Четвёрка»</i>	92
<i>«Бигер эктон» – «Татарский танец»</i>	94
<i>«Шор басьтыса» – «Середина столба»</i>	94
3.5. Приложение. Нотный материал	96
Сведения об информантах	102

ГЛАВА 4. Возрождение этнического танца, традиционных праздников и обрядов удмуртов Кукморского и Мамадышского районов	104
4.1. Трансляция этнического наследия в пространство нового века	104
4.2. Творчество фольклорно-этнографического ансамбля «Инвожо» по реализации «охраны» этнокультурного наследия удмуртов	109
Заключение	116
Литература	127

Научное издание

Мусина Надежда Дмитриевна
ТАНЦЕВАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР
ЗАВЯТСКИХ (АРСКИХ) УДМУРТОВ –
НЕМАТЕРИАЛЬНОЕ КУЛЬТУРНОЕ НАСЛЕДИЕ
НАРОДОВ РЕСПУБЛИКИ ТАТАРСТАН

Редактор *Д.Р. Галиуллина*
Музыкальный редактор нотного текста *Л.З. Бордовская*
Компьютерная верстка *Н.Т. Абдуллиной*
Дизайн обложки *А.В. Булатова*

Подписано в печать 14.10.2021.
Формат 60×84 1/16. Гарнитура «Таймс». Бумага офсетная.
Усл.-печ. л. 9,1. Уч.-изд. л. 7. Тираж 200 экз. Заказ

Оригинал-макет подготовлен в Институте языка, литературы
и искусства им. Г. Ибрагимова АН РТ
420111, Казань, ул. К. Маркса, 12

Издательство Академии наук Республики Татарстан
420111, Казань, ул. Баумана, 20