

УДК 793.31

«ДЛЯ ПЛЯСКИ ДОЛЖЕН БЫТЬ КУРАЖ!» –
СОЛЬНАЯ ТРАДИЦИОННАЯ МУЖСКАЯ ПЛЯСКА
ГЕННАДИЯ НИКОЛАЕВИЧА КОПЫЛЬЦОВА ИЗ ДЕРЕВНИ
ШАБАНОВА ГОРА ЧЕРЕПОВЕЦКОГО РАЙОНА ВОЛОГОДСКОЙ
ОБЛАСТИ

Редькова Е. С.¹, Филатенкова Е. К.²

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, ул. Глинки, 2, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

² Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Изучение традиций народной хореографии, ее подлинных форм, особенно наследия отдельных наиболее ярких носителей деревенской плясовой культуры, в настоящее время относится к числу актуальных вопросов, поскольку в последние десятилетия был накоплен значительный объем видеоматериалов, так и не введенный в научный оборот и творческую практику в полной мере. В настоящей статье выявляются стилевые особенности традиционной мужской сольной пляски Геннадия Николаевича Копыльцова, владеющего череповецкой музыкально-хореографической традицией. На основе комментариев народного исполнителя характеризуется контекст бытования сольной мужской хореографии, отмечены принципы освоения пляски в народной культуре. Представленные сведения сопоставляются с более ранними этнографическими описаниями. В ходе анализа экспедиционных материалов и записей этнографических концертов установлены закономерности композиции сольной пляски, особенности плясовой лексики исполнителя.

Ключевые слова: сольная традиционная мужская пляска, народная хореография, музыкально-хореографические традиции, Вологодская область, плясовая лексика, композиция пляски.

“FOR DANCING THE SPIRIT IS NECESSARY!” – SOLO TRADITIONAL
MEN’S DANCING OF GENNADY NIKOLAEVICH KOPYLTSOV FROM
VILLAGE SHABANOVA GORA OF THE CHEREPOVETS DISTRICTS OF
THE VOLOGDA REGIO

Redkova E. S.¹, Filatenkova E. K.²

¹ Saint-Petersburg State Rimsky-Korsakov Conservatory, 2, Glinki St., Saint-Petersburg, 190000, Russian Federation.

²Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint-Petersburg, 191023, Russian Federation.

Studying of traditions of national choreography, its original forms is among topical issues as in the last decades many videos which are not introduced for scientific use and to the practicing were made. Especially it concerns heritage of the brightest rural performers of dancing. In article style features of traditional men's solo dancing of Cherepovets musical and choreographic tradition on the example of Gennady Nikolaevich Kopyltsov's heritage are defined. On the basis of comments of the performer the context of existing of solo men's choreography is presented, the principles of development of dancing in national culture are noted. The submitted data are compared with earlier ethnographic descriptions. The analysis of forwarding materials and records of ethnographic concerts revealed composition of solo dancing, features of a lexicon of dancing of the performer.

Keywords: solo traditional men's dancing, national choreography, musical and choreographic traditions, Vologda region, lexicon of dancing, dancing composition.

Одним из важных аспектов изучения народной хореографии является наследие отдельных исполнителей, сохраняющих ее в подлинном виде и при этом обладающих яркой индивидуальной манерой пляски. Интерес к народным мастерам-самоучкам, владеющим традиционной хореографией, сформировался позже, чем, например, к народным сказителям и певцам, а изучение традиций народной хореографии стало более масштабным во второй половине XX века¹, когда у исследователей появляется возможность активнее использовать метод видеофиксации в экспедиционной практике.

В настоящей статье рассматриваются стилевые особенности сольной пляски самобытного народного исполнителя, владеющего северной музыкально-хореографической традицией Череповецкого

¹ В рамках настоящей статьи отметим лишь некоторые работы музыковедов-фольклористов и хореографов 1950–1980-х годов: Владыкина-Бачинская [1], Голейзовский [2], Климов [3], Королева [4], Руднева [5], Ткаченко [6], Яницкая [7].

района Вологодской области — Геннадия Николаевича Копыльцова² (рис. 1).

Представление особенностей локальной традиции на примере наследия отдельного исполнителя — актуальная задача, поскольку



Рис. 1. Копыльцов Геннадий Николаевич

область народной традиционной хореографии остается малоизученной, а обращение специалистов к проблемам стиля одного народного исполнителя и вовсе носит единичный характер. В связи с этим представляется важной оценка индивидуального мастерства, специфики плясовой лексики Г. Н. Копыльцова в сравнении с закономерностями традиции. Как писал известный фольклорист и этнограф П. Г. Богатырев, «исполнитель русской бытовой пляски, импровизируя и создавая новые варианты, безошибочно следует нормам традиционного стиля, идущего от отцов и дедов» [8, с. 393].

Статья опирается на видеоматериалы с участием Г. Н. Копыльцова и других народных исполнителей из Вологодской области: концерт

² Копыльцов Геннадий Николаевич родился 19 января 1930 года в деревне Шабанова Гора Воскресенского сельсовета Череповецкого района Вологодской области. Отец — Николай Архипович Копыльцов, участник Первой мировой войны, после 1920-х годов работал счетоводом при колхозе, потом в промартели. Мать, Евдокия Павловна, занималась воспитанием детей, которых было пятеро. С детства Г. Н. Копыльцов с уважением относился к традициям родной деревни, поэтому после окончания военного училища, переехав жить в Череповец, стал активным участником, а впоследствии руководителем, самодеятельного объединения «Клуб гармонистов "Хромочка"». Благодаря его таланту, лидерским качествам и организаторским способностям коллектив и в настоящее время выступает с концертами, демонстрируя мастерство игры на гармонии и владение традиционной пляской.

клуба гармонистов «Хромочка»³, Череповец, 1979 год⁴, концерт клуба гармонистов «Хромочка»; Санкт-Петербург, 1994 г.⁵, экспедиционная запись Чибисовой С. М.; Череповец, 2000 г.⁶, экспедиционная запись Чибисовой С. М., Потаничевой К. В.; Череповец, 16 дек. 2012 г.⁷, экспедиционная запись Редьковой Е. С., Филатенковой (Гушиной) Е. К., Чибисовой С. М., Арапова Н. В.⁸, Череповец, 8 февр. 2018 г.; Наследники. Специальный репортаж; автор и режиссер М. Скороходов, телеканал «Красная линия»; Москва, 2013 (с участием народных исполнителей из клуба гармонистов «Хромочка» и воспитанников семейного клуба «Основа», Череповец)⁹.

³ Клуб гармонистов «Хромочка» создан в 1986 году в г. Череповце из уроженцев деревень Вологодской области (Череповецкого, Шекснинского, Белозерского, Кирилловского) районов Вологодской области, переехавших на период учебы и затем обосновавшихся в Череповце. Каждый народный исполнитель является носителем традиционной культуры своей местности. Творческая деятельность клуба определяется его Уставом, который предписывает «пропагандировать народное творчество, связанное с вологодской гармошкой». Практически все участники клуба прекрасно владеют традиционной хореографией, поскольку традиция игры на гармонии неразрывно связана с сольной мужской и женской пляской, многофигурными танцами.

⁴ Автор записи: Соловьев Л. Г. Место хранения: Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Кадуийский районный центр народной традиционной культуры и ремесел» поселка Хохлово (далее — ЦНТКиР пос. Хохлово).

⁵ Личный архив Чибисовой С.М., б/н (здесь и далее: б/н — без номера).

⁶ Исполнители: Копыльцов Г. Н. (см. выше); Голованов Павел Федорович, 1932 г. р., род. в д. Бардуха Талицкого сельсовета (далее — с/с) Кирилловского р-на. Место хранения: личный архив Чибисовой С.М., б/н.

⁷ Исполнители: Копыльцов Г. Н.; Павлова Эмилия Петровна, 1940 г. р., род. в д. Надпорожье Воскресенского с/с Череповецкого р-на; Тимонин Владимир Васильевич, 1941 г. р., род. в д. Пигино Воскресенского с/с Череповецкого р-на; Гринцевич Августин Ульянович, 1933 г. р., род. в д. Заречье (Заречка) Сурковского с/с Череповецкого р-на; Мамаева Лидия Николаевна, 1938 г. р., род. в с. Никольский Торжок Николоторжского с/с Кирилловского р-на; Беляев Александр Иванович, 1935 г. р., род. в д. Ракуново Великосельского с/с Бабаевского р-на. Место хранения: Архив Муниципального бюджетного учреждения культуры «Дворец детского и юношеского творчества имени А. А. Алексеевой», структурное подразделение «Семейный клуб «Основа»» (Череповец) (далее — Архив семейн. клуба «Основа»).

⁸ Исполнители: Копыльцов Г. Н.; Павлова Э. П.; Мамаева Л. Н. (см. выше); Багулин Николай Александрович, 1939 г. р., род. в д. Кожинская Слободского с/с Сямженского р-на; Ганичев Алексей Алексеевич, 1943 г. р., род. в д. Сафроново Визьменского с/с Белозерского р-на; Нифанова Эльвина Ильинична, 1936 г. р., род. в д. Заозерье Нижнеслободского с/с Вожегодского р-на. Место хранения: Архив Муниципального учреждения культуры Череповецкого муниципального района «Межпоселенческий центр традиционной народной культуры» с. Воскресенское (далее — Архив МЦТНК с. Воскресенское).

⁹ См.: https://www.rline.tv/programs/spetsialnyy-reportazh/video-2133/?sphrase_id=185642 (дата обращения: 01.07.2019).

Обобщая материалы из разных архивов, отметим, что от Г. Н. Копыльцова были записаны жанры, отражающие специфику локальной традиции: частушки «По деревне», исполняемые во время праздничных деревенских шествий, «Рекрутские страдания», звучащие в обряде проводов рекрута; наигрыши на гармони (кирилловской хромке), балалайке; наигрыши «на губах» (или «под язык») под песни и пляску; молодежные игры на беседах, образцы сольной пляски и многофигурный танец «Ленчик».

Сольную пляску Г. Н. Копыльцов осваивал самостоятельно. Исполнитель вспоминает, что обучение пляске, также как и игре на гармони, осуществлялось поэтапно. Сначала — восприятие, освоение от старшего поколения (или от ровесников, у которых хорошо получалось), потом — оттачивание мастерства. *«У нас в деревне так было заведёно: у взрослых была своя беседа, они там дом выкупали, у нас [молодых] — своя. Мы ходили на такие беседы, это 6–7 класс. А когда еще младше были, мы бегали на взрослые беседы подглядывать, смотрели — кто как пляшет»* [9]. *«Собирались в деревне на пяточке и до двенадцати часов ночи “колотили” [дробили], кто во что горазд. Вот друг от друга и перенимаем»* [10].

Уровень владения пляской оценивался в деревне: *«Все народное творчество, деревенское — это круговое творчество. Все было в кругу. Внутри [круга] плясали и сольно, и “Ленчика”, а вокруг стояла толпа»* [11].

В памяти Г. Н. Копыльцова сохранились яркие воспоминания о молодежных беседах и гуляниях, о деревенских драках и проводах «некрутов» в армию, которые позволяют представить контекст бытования сольной мужской пляски, оценить социальный статус мужчины в деревенской общине и выявить значимость традиций мужской хореографии в культурной традиции.

Традиционные собрания молодежи («беседы») устраивались в осенне-зимний период (с Покрова), в Святки (с Николы до Крещения) и летом после работы. На «беседах» плясали как сольно, так и парами с девушками. Зимой *«в избе на беседе, дак одни сплясали, потом другие. Ребята приглашали девчат на “Ленчик”»* [12]. Особая роль на молодежных гуляниях отводилась старосте: *«На веселой беседе, куда собиралась молодежь из разных деревень, до пятидесяти пар сидели на лавках, <...> был староста, такой говорун парень, который мог завести девчат и ребят»* [13].

В весенне-летний период гуляли на улице: *«Летом мы собирались каждый вечер на своем любимом месте в деревне, и там мы творили: и “Ленчика” плясали, и частушки пели, и индивидуальная пляска — было всё!»* [14].

Важной формой празднично-хореографической культуры весенне-летнего периода были шествия по деревне: *«В нашу деревню на праздник приходила молодежь из десяти–двенадцати деревень. Вот идет компания девчат, ребят со своим гармонистом — это одна деревня идет. Следующая компания — идет Дерменинская деревня, и так друг за другом гуляли вдоль по деревне на празднике. Надо поплясать — останавливались на пятачке, посреди деревни, поплясали, опять пошли по деревне гулять»* [15]. Во время шествия в первом ряду всегда вставали мужчины: *«Первыми шли ребята с гармонистом, за ними шли рядами девушки (держались под ручку), пели частушки по очереди. Ряд девушек выстраивался в ширину улицы»* [16].

Распространенная в деревнях Череповецкого района традиция драк парней и мужчин (как регламентированной формы состязания с «чужаками» из другой деревни, демонстрации силы и ловкости), безусловно, оказала заметное влияние на манеру мужской сольной пляски и проявилась в отдельных исполнительских чертах: свободе корпуса, рук, ног, резкости плясовых движений¹⁰. Практически ни один деревенский праздник не обходился без драки, важная роль в которой отводилась атаману: *«В каждой деревне был атаман, ... мы вот дрались испокон веков с некоторыми деревнями. У нас деревня была большая, семьдесят домов с лишним, ребят много было. Я у тяти спрашивал: “Тятя, вы с кем дрались?” Вот с этой деревней и мы дрались с ребятами, а вот с этой — не дрались. И так у нас из поколения в поколение. Из-за чего дрались и сами не знаем. Вот такое было. Поэтому прежде чем идти на религиозный праздник, уже ребята организовывались: кому что делать, кому начинать, кому что. Гири брали, ножики, топорики, револьверы брали — запасались на всякий случай. А когда сходятся — тут уже шибко!»* [19].

¹⁰ Раскрывая специфику сольной мужской пляски, А. М. Мехнецов пишет о том, что она «восходит к ритуальному приурочиванию к активным действиям (брачной, боевой, трудовой направленности) и имеет ярко выраженные демонстрационные функции: возбуждение энергетического потенциала, проявление силы, свободы волеизъявления, “выходки”» [17, с. 93]. Подобные аспекты раскрываются в работе «Круг игры», в которой мужская сольная пляска представлена как устойчивая форма агрессивного взаимодействия парней с ребятами из других деревень, нередко переходящая к узаконенной в дни праздников мужской конфликтной коммуникации — драке [18].

Перед дракой, когда ребята из разных деревень сходились, пели «задиристые» частушки: *«Если мы идем по своей деревне, то все спокойно, идем поем, а если вот перед дракой с другой деревней — гармонист резко играет, часто, чувствуется, что игра “под драку”, вот там уже может кто-то из ребят спереди идти ватаги»* [20]. В традициях Череповецкого района в разных деревнях мужскую сольную пляску сопровождали наигрыши на гармонии «Русского», «Хулиганского», «Вышибаловка». *«Ребята плясали раньше под “Хулиганскую” игру, плясали и дрались»* [11].

Мужской перепляс в местной традиции подразумевал выход на круг по очереди. *«На пару мужики не плясали. Если я пляшу и выходил парень мне на встречу наперерез — все, это драка! <...>. В нашей местности если парень пошел плясать, то он пляшет один»* [21].

Особое место сольная мужская пляска занимала в рекрутском обряде. Провожать призывника собиралась вся деревня, во время коллективного шествия по деревне, следуя в пункт отправки будущего солдата, парни приплясывали и пели специальные частушки — «некрутские страдания». Пляска рекрута отличалась степенностью, медленным характером движения, равным темпу шага. Особый ритм шествию задавал специальный наигрыш на гармонии. По воспоминаниям Г. Н. Копыльцова, наигрыш под «некрутские страдания» очень отличался, не только темповыми характеристиками, но и мелодией, поскольку исполнялся на определенном типе гармонии — «Вятке»: *«Это старинные рекрутские страдания, наигрыш на гармонии другой был, как под “Вятку”. “Вятка” — русская гармошка, в нашей местности распространена была очень хорошо! <...> И вот гармонист как растянет! То есть игра была очень широкая»* [22].

В представленных по воспоминаниям Г. Н. Копыльцова описаниях праздничных и обрядовых ситуаций очевидна высокая социальная значимость тех функций, которые выполнялись именно мужчинами — организующая роль *гармониста* на деревенском гулянии, *старосты* на беседе, *атамана* во время драки, *новобранца* и провожающих его товарищей в рекрутском обряде. Безусловно, это повлияло и на доминирование в музыкально-хореографической традиции мужской сольной пляски¹¹.

¹¹ Записи, выполненные от Г. Н. Копыльцова, в значительной степени отражают состояние хореографической культуры северных сельсоветов Череповецкого района в XX веке. При обращении к записям XIX века, с одной стороны, становится очевидным, что некогда здесь бытовала развитая традиция вождения хороводов, исполнения игровых и беседных песен на вечерках («Со вьюном, вьюночком», «Я сорву ли травки аленький цветок», «Где родилась такая красота», «Что под лесом, лесом», «Пойди, выйди девица за ворота», «Что

В ходе анализа вариантов сольной мужской пляски, записанных на севере Череповецкого района, были выявлены общие закономерности построения. Композиция сольной пляски (причем как мужской, так и женской) представлена тремя разделами.

«**Выход**» или «**Проходка**» — зачин сольной пляски, в лексике выражен употреблением простых шагов, более спокойном и плавном характере исполнения, что дает возможность обозначить в самом начале пляски траекторию и вектор движения (как правило, выход на круг).

Основная часть — главный импровизационный раздел сольной пляски, отражение индивидуального мастерства пляшущего, музыкальное и хореографическое развитие, что проявляется в нарастании темпа и усложнении плясовых движений. Одна за другой следуют разнообразные дробы, используются «переходные коленца» (в момент исполнения частушки, или перехода с одного колена на другое).

Финал — исполнение наиболее эффектного плясового движения или элемента, позволяющего завершить пляску или пригласить другого.

При исследовании народной хореографии актуален вопрос о соотношении народной и профессиональной терминологии, учитывая, что в XX веке взаимовлияние этих сфер было значительным через систему самодеятельных коллективов, которые создавались как в деревнях, так и в городах при учебных заведениях и предприятиях. Г. Н. Копыльцов вспоминает: «Я плясал в училище, у нас был балетмейстер, который и показывал нам “ключ”, “веревочку”, а мы ведь раньше это делали, но не знали, как это называется. А потом балетмейстер и начал нам объяснять, как какой элемент называется» [24]. Ниже, при описании плясовых колен и шагов указываются обозначения народные, выявленные в результате полевой работы (выделяются курсивом), а также термины, применяемые специалистами.

При описании плясовой лексики Г. Н. Копыльцова, исполнительских особенностей его пляски, были учтены записи с 1979 по 2018 гг. Анализ видеоматериалов (всего 16 вариантов исполнения Г. Н. Копыльцовым сольной пляски), выполненных в разные годы и

у Кати, Катерины» [23, с. 413–450]), с другой — сольная мужская пляска в этих местах и ранее занимала важное место и отличалась особой яркостью: «В летние праздники девицы ходят хороводом вдоль деревенской улицы и поют протяжные песни. Парни в хороводах не принимают участие, держатся пока в стороне. Играют в гармоники и пляшут “Русскую”. Кто во время пляски больше всех кривляется, чаще вертит головой, шире размахивает руками, да выше ноги выкидывает — тот признается плясуном-артистом. После хоровода молодцы присоединяются к девицам и пляшут с ними под гармонию “кадрель”, “Линчика” и “Шестеру» [23, с. 68].

в различных ситуациях, позволил выявить общий словарь плясовых колен, проследить динамику изменений индивидуальной пляски исполнителя. Термин «плясовое колено» используется как народными исполнителями, так и специалистами. Так, например, Г. Н. Копыльцов отмечая отличия сольной и парной пляски, указывает на изменения в плясовой лексике: «*Когда на пару пляшешь с девушкой, все колена не показать. Потому что когда один пляшешь, работает мозг, и ты продуываешь, какое колено показать, а когда на пару — не успеваешь*» [25]. Большое внимание понятию «плясовое коленце» уделено в работе «Образы русской народной хореографии» К. Я. Голейзовского, где данный термин трактуется как элемент пляски¹².

Показательно, что процесс исполнения плясовых колен рассматривается с учетом активности мышления пляшущего, а вся пляска в целом сравнивается с речью: «Описывая пляски, мы неизбежно касались коленец, поскольку они являются составными элементами <...>. Коленца — это простые и сложные по форме динамические плясовые частицы и одновременно частицы мысли. <...>. Народная пляска — не просто набор виртуозных коленец и акробатических трюков, а плавно текущая речь, сознательно развивающийся перед зрителем хореографический рассказ» [2, с. 316–317].

А. Б. Афанасьева и А. А. Соколов-Каминский включили термин «колено» / «коленце» в краткий терминологический словарь, опубликованный в сборнике статей «Народный танец», предложив следующее определение: «*Колено (коленце) — структурный элемент пляски, некий целостный блок, состоящий, как правило, из нескольких движений. Возможность разработки, развития и соответственно импровизации не исключена. Реже коленце состоит из одного движения, обычно замысловатого, технически изощренного, броского; тогда термины колено и движение синонимичны*» [26, с. 208–209].

Анализ показывает, что в процессе сольной пляски Г. Н. Копыльцов использует от 8 до 16 колен в различных вариантах и комбинациях. В чередовании плясовых колен, как правило, нет строго установленной последовательности, однако некоторые в большей мере

¹² Обобщая представления о народной традиционной хореографии, полученные в 1910–1960-е годы, балетмейстер стремится описать в первую очередь те колена, которые некогда были характерны, но вышли из употребления, а также зафиксировать многообразие названий и видов колен, встречающихся в различных традициях РСФСР. Он подчеркивает, что «изучение коленец русской пляски, являющихся одновременно азбукой и грамматикой народной хореографии, представляет всесторонний интерес» [2, с. 317]. Отмечая мастерство исполнителей деревенской пляски, К. Я. Голейзовский пишет: «Русский народ с удовольствием и легко запоминает любые замысловатые коленца, иногда, казалось бы, непреодолимые по форме, техническому рисунку и остро синкопированным ритмам» [2, с. 273].

используются для начала пляски, другие — наиболее яркие и виртуозные в кульминации, третьи — для завершения. Кроме того, есть элементы, которые могут включаться в разные разделы пляски, выполняя функцию связок между коленами или зачина для разных элементов.

Показательны суждения Г. Н. Копыльцова, являющиеся результатом самоанализа в момент пляски, они отличаются некоторой прямолинейностью, но при этом довольно точны по сути и верно раскрывают состояние пляшущего сольно. Исполнитель подчеркивает, что для сольной пляски особенно важно успевать анализировать и осознавать каждый хореографический элемент при довольно высоком темпе исполнения: *«Вот смотрите, вообще все элементы идут через мозг. Вот, например, сейчас я не могу “веревочку” (рис. 2) сделать, когда часто играет гармонист, у меня не успевает мозг отработать, чтобы дать сигнал ногам. Поэтому я стараюсь исходить из тех “колен”, которые мне подсказывает мозг. Вот что взбрдет в голову, ... такие “колена” и делаешь» [27].*



Рис. 2. Г. Н. Копыльцов исполняет элемент «Веревочка»

Представим структуру пляски Г. Н. Копыльцова на основе трех вариантов видеозаписи.

Таблица. Последовательность элементов сольной пляски Г. Н. Копыльцова

1979 г. (49 лет)	1994 г. (64 года)	2000 г. (70 лет)
«Выход» или «Проходка» – начало сольной пляски		
1) Прыжки на правой ноге с продвижением вперед (8 прыжков по кругу – против часовой стрелки) 2) Переменный шаг «в три ноги» с подскоком.	1) Комбинация: шаг «с каблука»/«трилистник», переменный шаг «в три ноги» с подскоком (по кругу против часовой стрелки).	1) Комбинация: шаг «с каблука» / «трилистник», переменный шаг «в три ноги» (по кругу против часовой стрелки); 2) Шаг-притоп (на месте).
Основной раздел пляски		
3) «Дробный ключ» («мужской ключ»); 4) Переменный шаг вперед с «хлопушками»; 5) Комбинация: «простая веревочка» назад, «подбивка» с переступанием, прыжки с переменным перекрещиванием ног («ножницы»); 6) Переменный шаг вперед с притопами; 7) Переменный шаг с подскоком (по кругу против часовой стрелки); 8) Комбинация: шаг-притоп, «дробная дорожка»; 9) Комбинация: «Простая веревочка» назад, прыжки с переменным перекрещиванием ног («ножницы») с продвижением назад.	2) «Дробный ключ» («мужской ключ»); 3) Комбинация: прыжки с переменным перекрещиванием ног («ножницы») на месте, «моталочка» – движение правой ноги от колена вперед-назад; 4) Переменный шаг на месте («на носочках») – перескакивание с ноги на ногу; 5) «Веребочка с отходом»; 6) Переменный шаг «с подскоком» (по кругу против часовой стрелки); 7) Комбинация: «Веребочка с отходом», переменный шаг с подскоком с закручиванием в центре; 8) Переменный шаг «в три ноги» с «подскоком» (по кругу против часовой стрелки).	3) Переменный шаг на месте (переступания) с «хлопушками»; 4) Комбинация: простая «веревочка» назад, прыжки с переменным перекрещиванием ног («ножницы») с продвижением назад; 5) Переменный шаг с продвижением назад (по часовой стрелке); 6) Переменный шаг вперед с закручиванием в центре; 7) Переменный шаг «в три ноги» с «подскоком» (по кругу против часовой стрелки); 8) «Дробный ключ» («мужской ключ»); 9) Переменный шаг на месте с «хлопушками»; 10) Комбинация: «Веребочка с отходом», переменный шаг с подскоком с закручиванием в центре; 11) Комбинация: «Простая веревочка» назад, «голубцы» (на каждую четверть музыкального времени).

1979 г. (49 лет)	1994 г. (64 года)	2000 г. (70 лет)
Финал пляски		
10) Комбинация: шаг-притоп, переменный шаг «с подскоком» с «закручиванием» в центре; 11) Вращения на месте вокруг своей оси; 12) Завершающие притопы.	9) Комбинация: «Простая веревочка» назад, прыжки с переменным переkreщиванием ног («ножницы») с продвижением назад; 10) Завершающие притопы с «хлопушками» (приглашение другого пляшущего).	12) Переменный шаг «с подскоком» с закручиванием в центре; 13) Вращения на месте вокруг своей оси; 14) Комбинация: «Простая веревочка» назад, прыжки с переменным переkreщиванием ног («ножницы») с продвижением назад; 15) «Моталочка» — движение правой ноги от колена вперед-назад с завершающими притопами.

В первом разделе сольной пляски Г. Н. Копыльцов использует два или три «выхода» («проходочных шага») — простые комбинации с переменными шагами и вращениями по ходу движения. Основные шаги: «с каблука» / «трилистник»¹³, прыжки на правой ноге (от трех до восьми) с продвижением вперед, шаг «в три ноги», шаги-притопы. Все перечисленные элементы являются основой плясовой лексики исполнителя и могут использоваться в других разделах его сольной пляски. Вектор направления движения — по кругу (против часовой стрелки).

В начале **основного раздела** пляски Г. Н. Копыльцов применяет яркое «коленце» — дробный «ключ» (сложный) / «мужской ключ» после чего следуют «переходные коленца» — часто употребляемые комбинации из различных видов «веревочки» с продвижением вперед и с продвижением назад («веревочка с отходом»), а также более сложные комбинации, включающие различные коленца — прыжки с переменным переkreщиванием ног («ножницы»), «подбивки» с продвижением в сторону («голубцы») в двух разновидностях: с переступанием на каждую четверть музыкального времени и подбивкой на каждую восьмую с подскоком на обеих ногах. В качестве соединительного эле-

¹³ Г. Н. Копыльцов называет этот шаг «с каблука», в то время как специалисты используют термин «трилистник».

мента между коленцами выступает плясовой переменный шаг «в три ноги» (простой и с подскоком), с поочередной сменой направления движения.

Для финала сольной пляски Г. Н. Копыльцова характерно исполнение наиболее яркого колена, ставящего «хореографическую точку». Интересно, что записи, выполненные с разницей в 20 лет (первая доступная видеозапись сделана, когда исполнителю было 49 лет), демонстрируют устойчивость плясовой лексики и даже большую насыщенность элементами с течением времени. Однако по комментариям Г. Н. Копыльцова все же от одного колена в более зрелом возрасте пришлось отказаться. В молодости одним из «фирменных» элементов его пляски была присядка, но как видно по записям, после 45 лет он ее не использует. В большинстве случаев для завершения пляски им применяются различные вращения на месте с закручиванием. Финал пляски осуществляется благодаря притопам с «хлопушками» в знак благодарности гармонисту, после чего происходит приглашение следующего пляшущего на круг.

Отличительной чертой исполнительского стиля Г. Н. Копыльцова является стремительная, легкая, парящая пляска на носочках. Как комментирует сам исполнитель: *«На пляску надо вылетать. Вы не пляшите на ступне, пляска происходит на пальцах»* [28]. Одним из важных элементов пляски Г. Н. Копыльцова является часто используемый «шаг в три ноги», который выполняет функцию основного хода. Эстетика пляски проявляется в прямом положении корпуса исполнителя, ровной осанке, «рессорности» шагов, направленности движений вверх. Подобные черты выделялись в качестве характерных для русской плясовой культуры балетмейстером К. Я. Голейзовским: *«Широкий, открытый жест составляет основу хореографии. Для нее характерны быстрота темпов, легкость (прыжок, скачок), стремительные движения рук и верхней части туловища, высоко поднятая голова, вихревые вращения, молниеносные присядки, кружевные “дробушки” и чечетки, замысловатые смены фигур и пр.»* [2, с. 265].

При сопоставлении пляски Г. Н. Копыльцова с пляской других исполнителей из Череповецкого района, очевидны отличия, которые проявляются в доминировании у последних «тяжелого», устремленного в землю («втапывающего») шага, который, возможно, сохранил связь с более простыми в художественно-эстетическом отношении

и, вместе с тем, архаичными элементами пляски. Одиночная пляска Г. Н. Копыльцова представляет собой более развитую форму сольной мужской хореографии, основанной на импровизации исполнителя, разнообразии движений и их сочетании. Подтверждением этому служит экспедиционная запись 2018 года, в ходе которой исполнителям было предложено сходу продемонстрировать максимум плясовых колен, которыми они владеют, выходя на круг по очереди. В итоге, именно Г. Н. Копыльцов продемонстрировал наибольшее разнообразие элементов.

Полевой опыт записи народной хореографии позволяет говорить о тесной взаимосвязи наигрыша и пляски. Часто в экспедиционной практике исследователи ставят перед народными исполнителями задачу — показать тот или иной плясовой элемент без наигрыша и в медленном темпе, чтобы записанный материал был максимально адаптирован для дальнейшего практического освоения. Как правило, это вызывает затруднение, поскольку в представлении носителей традиции это неразрывные компоненты. Выход пляшущего напрямую зависел от мастерства игры гармониста: *«Без гармонии не умею, только когда во время пляски заведут, и все можешь показать»* [29]¹⁴. Диалог между гармонистом и исполнителем пляски выстраивался по определенным правилам¹⁵: *«Надо уметь было плясать, ведь пляска давалась не всем! А трудность в чем? Ты должен гармонишку чувствовать! Пляска начинается с игры гармониста. Для пляски должен быть кураж! Вот для меня раньше Алексей Иванович Сычѳв¹⁶ (хороший был гармонист!) как “Хулиганскую” заиграет, у меня там все заходит»* [11]. Все составляющие сольной пляски: движение, наигрыш, частушка, взаимосвязаны между собой — в этом прослеживается еще одна важная черта народной хореографии — синкретичность всех составляющих компонентов¹⁷.

¹⁴ Принципы согласования игры гармониста и сольной пляски, с учетом материалов, записанных в экспедициях в д. Шабанова Гора Череповецкого района Вологодской области от Г. Н. Копыльцова, раскрываются в одном из разделов работы А. А. Мехнецова «Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья» [30, с. 85–87].

¹⁵ Как отмечает К. Я. Голейзовский: «При звуках плясовой мелодии “затрясываются поджилки”. Это ощущение известно каждому танцору; оно также обязательно перед вступлением в пляску, как и притопывание» [2, с. 273].

¹⁶ Гармонист из д. Ковжа Шекнинского р-на Вологодской обл.

¹⁷ Исследователь народной хореографии А. И. Шилин, изучая специфику мужской пляски, выделяет такие свойства как синкретичность, кантилена хода, полицентрика и импровизационность, отметим, что все они присутствуют и в пляске, записанной от Г. Н. Копыльцова [31, с. 177].

В перспективе специального исследования заслуживают методы обучения пляске, используемые Г. Н. Копыльцовым. Народный исполнитель осознает важность преемственности для сохранения музыкально-хореографической традиции, поэтому всегда откликается на просьбы провести занятия с воспитанниками детских фольклорных коллективов Череповца (фольклорно-этнографических студий «Матица», «Феникс», семейного клуба «Основа») (рис. 3).

Например, для того чтобы освоить ритм дроби, на первом этапе обучения пляске Г. Н. Копыльцов показывает упражнения с применением дополнительной опоры в виде стульев, что дает возможность скоординировать работу ног в удобном для начинающего исполнителя темпе (рис. 4).



Рис. 3. Г. Н. Копыльцов с воспитанниками младшей группы семейного клуба «Основа»



Рис. 4. Г. Н. Копыльцов показывает принцип освоения дроби с использованием опоры

Подводя итоги, отметим, что сольная мужская пляска является важной частью жанрового комплекса череповецкой музыкально-хореографической традиции. Об этом свидетельствует и разнообразие плясовой лексики, и многообразие обрядовых и праздничных ситуаций ее бытования, и хорошая сохранность в настоящее время. Описание плясовой лексики одного из ярких мастеров Г. Н. Копыльцова, носителя традиции сольной мужской пляски северных сельсоветов Череповецкого района, позволило представить ее закономерности, как на уровне отдельных элементов, так и композиции в целом. Традиция мужской хореографии отличается разнообразием и стабильностью плясовой лексики, что проявляется во владении большинством народных исполнителей основным корпусом элементов (к ним относятся различные виды переменных шагов, шаг-притоп, «шаг в три ноги», «дробный ключ»). Индивидуальность, мастерство и изобретательность исполнителя проявляются в комбинациях элементов, частоте их смены, ловкости и особой эстетике их исполнения. Так, для Г. Н. Копыльцова харак-

терны легкость, опора на носок и полупальцы при исполнении плясовых колен, прямая осанка, устремленность движений вверх («полетность»). Однако, как отмечает исполнитель, характер мужской пляски во многом определяется не столько набором элементов, сколько определенным внутренним состоянием, эмоциональным настроением пляшущего: *«На круге, когда пляшешь, вот здесь ты можешь показать кураж! А потом уже ты отдельные колена делаешь»* [21].

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

МЦТНК с. Воскресенское — Муниципальное учреждение культуры Череповецкого муниципального района «Межпоселенческий центр традиционной народной культуры» с. Воскресенское.

Семейн. клуб «Основа» — Семейный клуб «Основа» Муниципального бюджетного учреждения культуры «Дворец детского и юношеского творчества имени А. А. Алексеевой».

ЦНТКиР пос. Хохлово — Муниципальное бюджетное учреждение культуры «Кадуцкий районный центр народной традиционной культуры и ремесел» пос. Хохлово.

ЛИТЕРАТУРА

1. Владыкина-Бачинская Н. М. Русские хороводы и хороводные песни: научно-популярный очерк. М.; Л.: Музгиз, 1951. 112 с.
2. Голейзовский К. Я. Образы русской народной хореографии / общ. ред. и послесл. М. Левина. М.: Искусство, 1964. 368 с.
3. Климов А. А. Основы русского народного танца: учебник для студентов хореографических отделений институтов культуры, балетмейстерских факультетов театральных институтов и учащихся хореографических училищ. М.: Искусство, 1981. 270 с.
4. Королева Э. А. Ранние формы танца / отв. ред. М. Я. Лившиц; АН МССР, Отд. этнографии и искусствоведения. Кишинев: Штиинца, 1977. 215 с.
5. Руднева А. В. Курские танки и карагоды: Таночные и карагодные песни и инструм. танцевальные пьесы. М.: Сов. композитор, 1975. 309 с.

6. *Ткаченко Т. С.* Народные танцы: болгарские, венгерские, немецкие, польские, румынские, сербские и хорватские, чешские и словацкие: учеб. пос. для высш. и сред. учеб. заведений искусства и культуры. М.: Искусство, 1975. 351 с.
7. *Яницкая М. Д.* Методика собирания и записи танцевального фольклора. М.: ВНМЦ народного творчества и культ.-просвет. работы, 1981. 44 с.
8. *Богатырев П. Г.* Вопросы теории народного искусства. М.: Искусство, 1971. 511 с.
9. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 01–07.
10. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 01–08.
11. Архив МЦТНК с. Воскресенское. ВФ 1–68 № 06–12.
12. Архив МЦТНК с. Воскресенское. АФ 1 № 300–03.
13. Наследники. Специальный репортаж/ Москва, 2013. URL: https://www.rline.tv/programs/spetsialnyu-reportazh/video-2133/?sphrase_id=185642 (дата обращения: 01.07.2019).
14. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 12–03.
15. Архив МЦТНК с. Воскресенское. ВФ 1–68 № 06–20.
16. Архив МЦТНК с. Воскресенское. ВФ 1–68 № 06–21.
17. *Мехнецов А. М.* Архаические формы русской хореографии // Народная традиционная культура: статьи и материалы. К 150-летию Санкт-Петербургской консерватории / сост. Е. А. Валевская, К. А. Мехнецова; вст. ст. Г. В. Лобковой. СПб.: Нестор-История, 2014. С. 91–95.
18. *Морозов И. А.* Круг игры: Праздник и игра в жизни севернорусского крестьянина (XIX–XX вв.) / И. А. Морозов, И. С. Слепцова. М.: ИНДРИК, 2004. 920 с.
19. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 14–10.
20. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 12–04, 13–06.
21. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 04–16.
22. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 16–18, 19.
23. Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы: Материалы «Этнографического бюро» князя В. Н. Тенишева. Т. 7. Новгородская губерния. Ч. 3. Череповецкий уезд / сост. Т. А. Зиминая, О. Н. Фоянкова. СПб.: Навигатор, 2009. 567 с.

24. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 07–28.
25. Архив МЦТНК с. Воскресенское. ВФ 1–68 № 08–29.
26. Народный танец. Проблемы изучения: сб. науч. трудов / сост. и отв. ред. А. А. Соколов-Каминский. СПб.: ВНИИИ, 1991. 235 с. (Серия «Фольклор и фольклористика»)
27. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 07–29.
28. Архив семейн. клуба «Основа». ВФ № 10–32.
29. Архив семейн.клуба «Основа». ВФ № 06–26.
30. Мехнецов А. А. Кирилловская гармонь-хромка в традиционной культуре Белозерья / науч. ред. И. С. Попова. Вологда: Вологодский обл. науч.-метод. центр культуры и повышения квалификации, 2005. 274 с.
31. Шилин А. И. Традиция мужского исполнительства в русской народной хореографии // Мужской сборник. Вып. 1. Мужчина в традиционной культуре / сост. И. А. Морозов, отв. ред. С. П. Бушкевич. М.: Лабиринт, 2001. С. 177–183.

REFERENCES

1. *Vladykina-Bachinskaya N. M.* Russkie khorovody i khorovodnye pesni: nauchno-populyarnyj ocherk. М.; L.: Muzgiz, 1951. 112 s.
2. *Golejzovskij K. Ya.* Obrazy russkoj narodnoj khoreografii / obshh. red. i poslesl. M. Levina. М.: Iskusstvo, 1964. 368 s.
3. *Klimov A. A.* Osnovy russkogo narodnogo tantsa: uchebnik dlya studentov khoreograficheskikh otdelenij institutov kul'tury, baletmejsterskikh fakul'tetov teatral'nykh institutov i uchashhikhsya khoreograficheskikh uchilishh. М.: Iskusstvo, 1981. 270 s.
4. *Koroleva Eh. A.* Rannie formy tantsa / отв. ред. М. Ya. Livshits; AN MSSR, Otd. ehtnografii i iskusstvovedeniya. Kishinev: SHtiintsa, 1977. 215 s.
5. *Rudneva A. V.* Kurskie tanki i karagody: Tanochnye i karagodnye pesni i instrum. Tantseval'nye p'esy. М.: Sov. kompozitor, 1975. 309 s.
6. *Tkachenko T. S.* Narodnye tantsy: bolgarskie, vengerskie, nemetskie, pol'skie, rumynskie, serbskie i khorvatskie, cheshskie i slovatskie: ucheb. pos. dlya vyssh. i sred. ucheb. zavedenij iskusstva i kul'tury. М.: Iskusstvo, 1975. 351 s.

7. *Yanitskaya M. D.* Metodika sobiraniya i zapisi tantseval'nogo fol'klora. M.: VNMTS narodnogo tvorchestva i kul't.-prosvet. raboty, 1981. 44 s.
8. *Bogatyrev P. G.* Voprosy teorii narodnogo iskusstva. M.: Iskusstvo, 1971. 511 s.
9. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 01–07.
10. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 01–08.
11. Arkhiv MTSTNK s. Voskresenskoe. VF 1–68 № 06–12.
12. Arkhiv MTSTNK s. Voskresenskoe. AF 1 № 300–03.
13. Nasledniki. Spetsial'nyj reportazh/ Moskva, 2013. URL: https://www.rline.tv/programs/spetsialnyy-reportazh/video-2133/?sphrase_id=185642 (data obrashheniya: 01.07.2019).
14. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 12–03.
15. Arkhiv MTSTNK s. Voskresenskoe. VF 1–68 № 06–20.
16. Arkhiv MTSTNK s. Voskresenskoe. VF 1–68 № 06–21.
17. *Mekhnetsov A. M.* Arkhaicheskie formy russkoj khoreografii // Narodnaya traditsionnaya kul'tura: stat'i i materialy. K 150-letiyu Sankt-Peterburgskoj konservatorii / sost. E. A. Valevskaya, K. A. Mekhnetsova; vst. st. G. V. Lobkovoij. SPb.: Nestor-Istoriya, 2014. S. 91–95.
18. *Morozov I. A.* Krug igry: Prazdnik i igra v zhizni severnorusskogo krest'yanina (XIX–XX vv.) / I. A. Morozov, I. S. Sleptsova. M.: INDRIK, 2004. 920 s.
19. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 14–10.
20. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 12–04, 13–06.
21. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 04–16.
22. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 16–18, 19.
23. Russkie krest'yane. Zhizn'. Byt. Nrvy: Materialy «Ehtnograficheskogo byuro» knyazya V. N. Tenisheva. T. 7. Novgorodskaya guberniya. CH. 3. Cherepovetskij uezd / sost. T. A. Zimina, O. N. Fonyakova. SPb.: Navigator, 2009. 567 s.
24. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 07–28.
25. Arkhiv MTSTNK s. Voskresenskoe. VF 1–68 № 08–29.

26. Narodnyj tanets. Problemy izucheniya: sb. nauch. trudov / sost. i otv. red. A. A. Sokolov-Kaminskij. SPb.: VNIИ, 1991. 235 s. (Seriya «Fol'klor i fol'kloristika»)
27. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 07–29.
28. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 10–32.
29. Arkhiv semejn. kluba «Osnova». VF № 06–26.
30. *Mekhnetsov* A. A. Kirillovskaya garmon'-khromka v traditsionnoj kul'ture Belozer'ya / nauch. red. I. S. Popova. Vologda: Vologodskij obl. nauch.-metod. tsentr kul'tury i povysheniya kvalifikatsii, 2005. 274 s.
31. *Shilin* A. I. Traditsiya muzhskogo ispolnitel'stva v russkoj narodnoj khoreografii // Muzhskoj sbornik. Vyp. 1. Muzhchina v traditsionnoj kul'ture / sost. I. A. Morozov, otv. red. S. P. Bushkevich. M.: Labirint, 2001. S. 177–183.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Редькова Е. С. — канд. искусствоведения; e_redkova@mail.ru

Филатенкова Е. К. — магистрант 2 курса направления подготовки 53.04.06 «Музыкознание и музыкально-прикладное искусство»; katerina-2205@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Redkova E. S. — Cand. Sci. (Arts); e_redkova@mail.ru

Filatenkova E. K. — 2nd year Undergraduate Student, 53.04.06 “Musicology and musical applied art” degree program; katerina-2205@mail.ru