

Народное танцевальное искусство — одно из интереснейших явлений национальной культуры. В настоящее время народный танец успешно живет и развивается. Сегодня в нашей стране, во всех ее республиках, традиционные танцевальные формы фольклора находятся в центре внимания различных художественных организаций, что, в частности, проявляется в активном освоении народного танцевального творчества как профессиональными хореографическими коллективами, так и танцевальными коллективами художественной самодеятельности. Наиболее удачно и интересно овладевают фольклорным материалом так называемые группы и ансамбли народной песни и танца, организуемые сейчас почти повсеместно при дворцах и домах культуры как в городской, так и сельской местности. В результате творческой работы в этих коллективах возникают новые варианты традиционных танцевальных форм — хороводы, танцы и пляски, старинный хореографический текст которых, соприкасаясь с современными пластическими средствами, значительно преобразуется в художественном отношении. Молодое поколение таким образом осваивает богатство духовной культуры предков, оригинально сочетая стремление сохранить жемчужины народного танцевального творчества своего края с горячим желанием внести посильную лепту в развитие и совершенствование его традиционных форм.

Характерно это и для многих районов Костромского края с давними культурными традициями.

В дореволюционных публикациях по этнографии Костромского края работ, посвященных только танцевальному фольклору, нет совсем. Немало опубликовано сведений о свадебных обрядах и развлечениях молодежи; приведены тексты народных игр, сказок, пословиц, поговорок, загадок, частушек, бытующих в различных уездах Костромской губернии. В подобных публикациях встречаются сообщения о народной хореографии — хороводах, танцах и плясках, но упоминаются они вскользь, мимоходом. Однако, будучи весьма малочисленными по количеству, эти сведения приобретают особый смысл и значение для составления целостной картины исторического бытия народного танцевального творчества в Костромском крае.

Наиболее интересны в этом смысле публикации сборников народных песен. Как известно, для танцевального фольклора в большинстве своем звуковой основой являются народные песни — хороводные, танцевальные, плясовые. Особенно плодотворными для танцевальной темы оказались материалы, связанные с частушками. Частушки (хороводные и плясовые) по своему содержанию и форме как никакой другой песенный жанр тесно связаны с танцевальными движениями — припляской, подтанцовкой и т. п. Костромских частушек издано немало, и почти в каждом издании имеются свидетельства о хореографических компонентах при исполнении этих миниатюрных конструкций.

В «Костромских губернских ведомостях» и других газетах Костромы отдельные сведения по танцевальному фольклору встречаются в небольших по объему очерках и заметках, освещающих, как правило, важные для русского человека события его жизни. Описания свадебных обрядов, празднеств и увеселений и связанных с ними обычаев и церемоний включают в себя моменты, относящиеся к проявлению безудержной радости и веселья, где невозможно обойтись без удалой пляски и задорной песни. Рассказы об играх и развлечениях молодежи содержат иногда замечания о манере исполнения того или иного танца, возникающего по ходу развития игрового действия. «Браку или свадьбе всегда предшествует девишник, — пишет П. И. Андроников, — когда жених и невеста сходятся по любви, девишник бывает одушевленнее, веселее. Весь день девушки (подружки невесты) занимаются играми, песнями, какие только придут в голову...» Девишник — один из наиболее развеселых моментов свадебного обряда, где молодежь может позволить себе всякого рода утех и забавы, — отмечает Андроников в очерке о костромской свадьбе.

В анонимной заметке под названием «Беседы» неизвестный по имени собиратель

фольклора рассказывает о том, как веселится деревенская молодежь с окончанием полевых работ. Девушки-невесты устраивают вечеринки в заранее нанятой для бесед избе. В назначенный срок первыми на гулянье приходят девушки. Садятся за пряжу, запевают песню. Вскоре появляются ребята-женихи. Веселье разгорается. От песен переходят к хождению, особого рода хороводу. Девушки ходят чинно, одна против другой, с особенной грацией, с известными жестами: показывают себя женихам. В то время, как увеселение принимает особо радостный характер, начинаются пляски. Пляшут обычно под гармошку. Заиграет гармонист плясовую, девушки выходят в круг. Пляшут долго, не чувствуя усталости... К концу вечеринки, когда все девушки оказываются разобранными, когда составлены пары, начинается особый круговой хоровод с соответствующими песнями.

Более подробные сведения о беседах молодежи появляются позже, в период активизации собирательской работы в Костромском крае. Так, скажем, в очерке «Деревенские беседы в Чухломском уезде Каликинской волости» за авторской подписью «Зет» собиратель фольклора дает обстоятельную характеристику подобных развлечений деревенской молодежи. Автор указывает, что беседы имелись двух видов. Собственно беседы, где круг приглашенных составлялся из жителей одной деревни, и так называемые свозки. Свозками обозначались беседы, на которые съезжалась молодежь из других, иногда отдаленных, деревень. Большая часть таких вечеров, повествует далее собиратель, употреблялась на пение ходовых песен, во время пения которых молодцы по очереди, строго соблюдаемой, ходили по комнате с одной, двумя или, смотря по песне, даже с четырьмя девицами. Из танцев наиболее популярной была кадриль, называемая здесь «кандрелью». Танцевали обыкновенно под гармошку.

Самым танцевальным по своей сущности празднеством была масленица. На народных гуляньях с особенным удалством плясали и хороводились под песню и гармонь.

Особенно красочными в танцевальном отношении были народные гулянья в честь языческого славянского бога Ярилы. В один из праздничных дней местные жители ради шутки и забавы выбирали представителем Ярилы старика и вокруг него устраивали потехи. Девицы и молодцы составляли круги и ходили, празднично одетые, хороводом с песнями. Такие гулянья происходили в Костромской губернии почти повсеместно. Собирателям фольклора приходилось наблюдать их близ Галича на поклонной горе села Туровского, в рощах у рек в Кинешме и Нерехте.

В статистико-этнографической повести земского врача Д. Жбанкова «Бабыя сторона» в одной из глав речь идет о народном танце в связи с описанием «деревенских балов», на которых местные девушки знакомились с молодыми людьми, будущими своими женихами и мужьями. Деревенскими балами именовались в прошлом в Солигаличском и Чухломском уездах беседы-собрания молодежи, где исполнение танцев и песен было одним из основных развлечений молодцов и девиц. Танцевали обычно в кругу, очерченном зрителями и участниками беседы, собравшимися в просторной деревенской избе. В характеристике танцевально-игровых действий автор пишет следующее: «Названные женихи один или несколько зараз встают и начинают быстро ходить по кругу; при известных словах песни они платками дотрагиваются до головы или плеча девушки. Выбранные девушки встают, подходят к избравшим их и также при известных словах песни три раза целуются...» Женихи и невесты держат себя очень скромно. Девушки ходят и сидят почти постоянно с опущенными глазами, а движения их во время танцев своей монотонностью и вялостью напоминают движения людей нездоровых. После поцелуев жених садится, а оставшаяся в кругу девушка выбирает другого молодца и, поцеловавшись с ним, оставляет его в кругу, а сама садится. Оставшийся в кругу выбирает в свою очередь девушку, и действие продолжается сначала. После женихания все начинают петь более веселые песни под аккомпанемент гармоники и танцуют «кадриль». В отличие от обыкновенной, здешняя состоит из девяти фигур: первые шесть сходны с настоящими, а остальные три — смесь кадрили и лансье. Затем без всякой остановки, но с другими кавалерами, танцуют лансье. Во время танцев даже знакомые друг с другом не вымолвят словечка, так как это считается

предосудительным, но выбирать в танце одну и ту же девушку не считается неприличным.

В бытовых очерках С. Сытина о жителях города Галича материал по народному танцу преподносится тоже в связи с повествованием о развлечениях деревенской молодежи. В седьмой главе книги, названной «Посиделки с песнями», автор приводит такие строки: «После уборки хлеба, со дня святого Космы и Дамиана, во всех деревнях Галичского уезда настает время посиделок... Веселые вечеринки продолжаются до конца масленицы или до весны, когда, вместо душной избы, зеленые луга и тенистые рощи призывают к себе на труды и веселье сельских жителей». На посиделках песни сменяются танцами и играми. Танцуют преимущественно кадрили до польки включительно.

У С. В. Максимова, автора многочисленных рассказов и повестей, основанных на этнографических материалах, имеется развернутый обзор бытового уклада костромичей. Максимов пишет, что в определенное время зимой во всех костромских деревнях молодежь организует веселые вечеринки с песнями и плясками, играми и забавами. Характеризуя танцевальную атмосферу праздника, писатель рисует такую картину: «Затрынкала балалайка веселого голубца; ей не складно, но смело, подыгрывает гармония. С одной лавки важно поднялись две девушки и, обдернувши сзади свои платья, начинают одна против другой прохаживаться, обмахиваясь платками. Но вот уже одна из них подперлась рукою в бок и притоптывает ногами; затем, громко шеберстя башмаками, пускается прямо к своей подруге, взяла назад, еще раза два в сторону и остановилась. Другая делает то же самое точно с такими же приемами, и ей уже время остановиться, как первая, подпершись в оба бока руками, летит ей навстречу и заставляет ее делать то же самое. Сделавши таким образом два-три круга, и порознь, и вместе обнявшись, они кланяются на все стороны и садятся на свои места. Пляска, кажись бы, и кончалась, но музыканты все еще назойливо продолжают веселые трели. С лавок поднимается другая пара, которая пляшет, или лучше шаркает точно так же, как и первая». Заканчивается вечеринка далеко за полночь, часа в два. В это время девушки составляют круг, в который становятся все, находящиеся и избе. В хороводе начинают хоронить золото, заплетать плетень, сеять просо. Вскоре изба мало-помалу начинает пустеть...»

Конечно, оказавшегося в наличии фольклорного материала по танцевальному творчеству Костромского края, собранного в публикациях дореволюционного времени, недостаточно для обрисовки развернутой панорамы исторического бытования народного танца в этой обширной зоне России. К тому же сведения по танцевальной культуре костромичей не являются по своему содержанию полноценными как в смысле определения жанровой и стилиевой специфики танцевального фольклора, так и в плане конкретного и подробного выявления его танцевальной лексики, ибо материалы по хореографии не базируются на точно фиксированном описании движений в танце. Такое положение вещей вполне объяснимо. Никто из дореволюционных собирателей фольклора и не ставил перед собой задачи о необходимости регистрации всего того, что относится к народному танцу. Если и приходилось записывать что-то по танцевальному фольклору, то это делалось, как правило, попутно, в связи с выполнением этнографической работы по темам, не связанным непосредственно с народным танцевальным творчеством. Однако имеющиеся в нашем распоряжении немногочисленные по объему материалы по танцевальному фольклору Костромского края обладают своей определенной ценностью как дополнение к сведениям о народном танце, полученном уже в советское время.

Песенно-танцевальный материал нашел в той или иной мере свое отражение почти во всех публикациях по костромскому фольклору. Но особенно заметно его присутствие в очерках и статьях, посвященных свадебной обрядности и связанных с ней песен. В свадебных церемониях в советское время весьма увеличился, как отмечают собиратели, объем традиционных частей обряда, в которых танцы являлись обязательным компонентом.

Много сведений по народному танцу находится в публикациях частушек. В отличие от дореволюционных изданий частушечного материала, работы советского времени не ограничиваются только описательной характеристикой этого музыкально-танцевального

жанра. С полным основанием можно утверждать, что глубокое изучение всех выразительных компонентов частушки, ее содержательной, структурной и стилевой основы начиналось именно советскими специалистами. Широко и успешно эта работа велась на фольклорном материале всех областей России, в том числе и Костромского края. Среди разнообразных видов и форм русской частушки особого внимания удостоилась частушка плясовая. Будучи связанной с танцевальными элементами, она всегда очень ярко выглядела в исполнительском отношении в сравнении с частушками лирического плана. Для плясовой частушки характерно строгое соответствие поэтических строф, музыки и движения. В зависимости от содержания стиха органическими оказываются сопровождающие их танцевальные па. Иногда достаточно легкого движения рукой или головой, выразительной мимики, чтобы заложенная в частушке мысль дошла до зрителя ярко, правдиво и убедительно. А отдельные частушки, переполненные радостным настроением и удалью, предоставляют возможность развернуть веселую, пляску или припляс...

По опубликованным материалам видно, что из трех основных жанров танцевального народного творчества большой популярностью как в деревне, так и в городской местности пользовалась пляска. В отмеченный период в газетных корреспонденциях уже не встречаются сведения о вождении хороводов. Разумеется, это совсем не означает, что хороводные танцы полностью исчезают в то время из обихода костромичей. Однако тот факт, что пляска заметно потеснила другие виды танцевания, несомненен. Увлечение пляской связано, конечно, с бурным развитием частушки, в основном ее плясовой формы. Без частушек тогда невозможно было обойтись. Она проникала повсюду и осваивала разнообразную тематику, отражая многообразие и деревенской, и городской жизни. «В Костромской губернии, — сообщал один из собирателей фольклора, — частушка развита особенно сильно... Сейчас складывание частушек не только не умерло, но и значительно оживилось». Сбором частушек занимались повсеместно. Редакции газет были наполнены письмами со всех концов Костромского края, предлагающими к опубликованию целые частушечные серии и даже циклы. Много подобного Материала было напечатано в костромской газете «Красный мир» в 1921 — 1924 годы.

В газетных публикациях фольклорного материала советского времени, в отличие от дореволюционного, ощущается принципиально иное отношение к народному творчеству; в самом тоне повествования статей выражается искреннее чувство восхищения способностями русского человека к художественной деятельности. Нашли свое отражение на страницах местной прессы и успехи в развитии художественной самодеятельности Костромского края. Новая жизнь стала основой возникновения советского народного творчества. Костромичи в своих думах, песнях и частушках, в чудесной ткани современного фольклора выражали радостное восприятие счастливой жизни на свободной советской земле. Советский фольклор постепенно становится ядром репертуара коллективов художественной самодеятельности, отражая тем самым появление качественных изменений в развитии местных культурных традиций.

В период Великой Отечественной войны вся деятельность в области советского краеведения была подчинена задачам обороны нашей Родины и разгрома немецко-фашистских захватчиков. Фольклорные материалы были собраны в 1944—1945 годах в различных местах Костромской области участниками фольклорно-диалектологических экспедиций Костромского учительского института. Они наглядно отражают интеллектуально-эмоциональный строй духовной жизни советских людей в годы великих испытаний.

Центральное место в фольклористике послевоенного времени заняла проблема современного народного творчества. Для Костромского края, для всех костромских работников краеведения рассматриваемый период оказался насыщенным активной творческой деятельностью. В 1947 году, в январе, в Костроме открылась Первая областная научная конференция по краеведению. Откликом специалистов на решения конференции явился последовательный ряд публикаций объемных сборников по костромскому фольклору,

среди которых наиболее удачными по содержанию оказались работы местных собирателей В. Хрящева и В. Смирнова.

В сборнике В. Хрящева представлена некоторая часть фольклорного материала разнообразных жанров (песни, былины, сказы), собранного автором в основном в сельской местности в 1940-1951 годах. А материалом сборника В. Смирнова послужили современные частушки участников коллективов агитбригад и частью сочиненные костромскими поэтами.

В 1957 году в Костроме прошел общественный смотр работы культпросветучреждений. Смотр выявил как положительные, так и отрицательные стороны в развитии художественной самодеятельности области.

В послевоенные годы фольклор Костромского края стал привлекать к себе внимание специалистов из центральных учебных и научно-исследовательских институтов культуры и искусства, что послужило причиной организации фольклорных экспедиций названных учреждений в Костромскую область. Первая подобного рода экспедиция была проведена еще в 1938 году Кабинетом народной музыки Московской консерватории в городе Галиче и его окрестностях. Экспедицию возглавлял известный исследователь народной музыки профессор К. В. Квитка.

В 1950—1956 годах фольклорные экспедиции в Костромской области проводились сотрудниками Кабинета народного творчества Государственного НИИ театра и музыки и Сектором народного творчества Института русской литературы АН СССР. Наряду с большим количеством материала по классическому фольклору были записаны и советские народные песни, сложенные в основном местными авторами.

В последующие годы в Костромской области побывало много студенческих фольклорно-этнографических экспедиций, составленных различными учебными заведениями нашей страны. После образования хореографических отделений в культпросветучилищах и институтах культуры в фольклорных экспедициях стали работать хореографы, участвуя как в совместной деятельности со студентами иных специальностей, так и выполняя самостоятельные задания по сбору образцов танцевального фольклора. К сожалению, все собранные учащимися фольклорные образцы пока остаются лишь достоянием вузовских архивов, к которым доступ бывает закрыт.

Многие участники других экспедиций в процессе выполнения заданий вынуждены были обратить невольно самое серьезное внимание на наличие танцевальных выразительных средств в том или ином образчике фольклора из-за их тесного слияния с художественными компонентами поэтично-песенно-инструментального плана и в меру своих знаний и способностей так или иначе фиксировать выразительную сущность хореографической лексики. Материалы дают сведения, касающиеся моментов хореографического антуража, сопутствующего разнообразным видам и формам народного творчества.

Одними из первых, кто обратил серьезное внимание на выразительные средства хореографии в фольклоре, были научные сотрудники Кабинета народной музыки Московской консерватории. С 1939 года в Кабинете стало традицией при записи образцов музыкального фольклора, в состав которых входили танцевальные компоненты, фиксировать сопутствующее им действие. Весьма успешно подобная работа выполнялась Н. М. Владыкиной-Бачинской и А. В. Рудневой.

Сотрудники Ленинградского НИИ театра и музыки и Сектора народного творчества Института русской литературы в экспедиционной работе 1950—1956 годов в Поволжье фиксацию хореографических компонентов вели очень скупой. Нередко в двух-трех фразах характеризовался танцевальный строй отдельных хороводных или плясовых песен, привлекая внимание фольклористов. Особенно повезло кадрильным песням, ибо кадриль как танец в своих многочисленных структурных вариантах повсеместно распространена по всему Поволжью, в том числе и в Костромской области. В летних экспедициях 1973 года в Шарьинский и Нейский районы Костромской области сотрудники Горьковского университета и Ленинградского отделения Института этнографии АН СССР записали и зафиксировали на фото- и киноплёнку отдельные хореографические моменты в свадебном

обряде, а также некоторые сохранившиеся местные танцы и хороводы.

В большей мере, чем где-либо в ином месте, сведения по хореографии имеются в опубликованных материалах Костромской экспедиции 1959 года, руководимой В. Е. Гусевым. Все участники этой экспедиции, представив на страницах печати развернутые отчеты о своей работе, в том или ином объеме затронули аспекты хореографического плана. У руководителя экспедиции в целом ряде опубликованных статей даны обстоятельные характеристики танцевальных ситуаций, сопутствующих повседневному быту костромичей. Так, например, делаясь впечатлениями о работе в деревнях Островского района, Гусев пишет: «3 июля экспедиция наблюдала колхозный праздник, посвященный окончанию силосования и началу сенокоса. На улице колхозники... очень много пели, плясали и танцевали. Женщины в шелковых платьях и цветных платках, девушки в туфлях на высоких каблуках, без косынок, мужчины и парни в шелковых рубашках или клетчатых «ковбойках» составляли живописные группы, круги и хороводы». «В селе Угольском, — продолжает далее автор, — на празднике, приуроченном ко дню Ивана Купалы, молодежь под гармошку пляшет «сударушку», «барыню», «матушку». Не прошла мимо исследователя и широкая распространенность кадрильных плясок. «Излюбленным танцем в некоторых районах до сих пор остается кадриль (местное название «Козуля»), сложный танец на шесть фигур», — отмечает Гусев. «Шестизарядную кадриль» под аккомпанемент гармошки руководитель экспедиции наблюдал в деревнях Галичского района и в Рыбной слободе.

О распространенности «козули» по всему Чухломскому району свидетельствует участник экспедиции Б. Добровольский, определяя ее основным и в сущности единственным танцем многофигурной структуры, пользующимся большой популярностью среди костромичей. По словам фольклориста, содержательной особенностью чухломского варианта кадрили является финал танца, сохранивший форму старинных бальных лансье с выходом пар, имитирующих позы менуэта.

Активно бытует кадриль, согласно материалам полевых работ, в Буйском и Сусанинском районах области, что позволило одной из экспедиционных групп, обосновавшейся в этих местах, записать несколько вариантов звуковой поддержки к шести фигурам танца, состоящей из набора нескольких плясовых песен.

Как известно, фольклористы записывали не только песни, но и частушки, среди которых оказалось немало плясовых, тесно связанных с разнообразными видами движений. Характеризуя и оценивая танцевальную основу плясовых частушечных напевов, некоторые участники экспедиции представили весьма интересные в содержательном значении аналитические данные. «Экспедицией были обнаружены частушки большого разнообразия их типов, — указывает Гусев, — отличающихся не только напевом, но и манерой исполнения, ритмической структурой. Среди плясовых выделяются «ветлужские» Пыщугского района, исполняющиеся попеременно мужским и женским хором, причем во время исполнения мужчинами в круг выходит плясать парень, во время исполнения женщинами — девушка». «Исполнение частушек, сопровождающееся лихой пляской и игрой на гармониках, баянах и балалайках, носит подлинно массовый характер, приобретает вид своеобразного состязания, длится часами. Пляшут поодиночке и парами, в кругу, целыми группами — девушки и парни, женщины и мужчины... Частушки типа «сударушки» («елецкого») исполняются попарно, оба исполнителя одновременно находятся в кругу, друг против друга, но «дробят» и поют поочередно».

Вот что пишет о плясовых частушках участник экспедиции музыковед И. И. Земцовский: «В Пыщугском районе издавна были распространены разнообразные частушки — свадебные, масленичные, плясовые. Особые частушки имеются для трепака («двояка»), «цыганочки», «русского», «ветлужского» («колхозного»). Все эти пляски называют одним общим словом — «плясня»... Традиционным для района является «ветлужский». Это красивая пляска, в которой сказывается и крестьянская степенность, и уважение к женщине, и остроумие частушечных текстов. Ребята приглашают девушек, становятся полукругом, напротив, тоже полукругом, — девушки. Играет гармонист. Ребята начинают петь. Девушки

отвечают тоже частушкой... Снова вступают ребята. Парень, стоящий справа, начинает пляску. Остальные продолжают петь частушки. Девушка становится на место, а парень в знак благодарности дробит перед нею... Если парень вышел из круга, то должна выйти и приглашенная им девушка». «Старожилы рассказывают, что в этой пляске, в песнях объясняются в любви... В «Ветлужском» и слубятся, и разлюбятся, и женятся, и разругаются — все в этих песнях». «Строгой последовательности частушечных текстов, — отмечает О. Б. Алексеева, работавшая в одной группе с И. И. Земцовским, — нет. Существует целый «набор» частушек для «ветлужского», из которого быстро, уже во время исполнения, подбирают тексты. Обычно инициатива бывает у какого-либо одного парня и девушки, и уже по первому слову частушки остальные узнают ее и подхватывают дальше».

До сих пор в Костромском крае бытует огромное количество хороводных, танцевальных, плясовых и игровых песен и инструментальных напевов. И не столь важно, что многие из народных танцевальных песен, по своей жанровой специфике тесно связанных с движением, сейчас исполняются как обычные лирические. Отыскать полузабытые хореографические компоненты — задача трудная, но выполнимая.

В экспедиционных поездках нам удалось побывать во многих районах Костромского края. Работа велась в двух направлениях. Записывался, анализировался и сопоставлялся музыкально-хореографический материал на местах, находящийся в той или иной стадии своего бытия и развития. И попутно шло всестороннее ознакомление с хореографической практикой местных фольклорных коллективов, их репертуаром, методикой обработки образцов народного песенно-танцевального творчества, с творческой позицией и отношением руководителей этих коллективов к проблемам фольклора.

Все поездки сопровождалась активной помощью руководителей местных отделов культуры. Нередко только с их помощью удавалось добиться расположения знатоков народного танца, абсолютного раскрепощения в исполнении хореографического текста. Всем известно, как трудно порою в непростые, будничные дни уговорить старожилов показать ту или иную пляску или просто рассказать о манере танцевания в прошлом времени. Нашим помощникам удавалось создать непринужденную ситуацию, при которой участники совместного музицирования настолько увлекались пением и танцем, что их нелегко было остановить. Это доставляло и огромное эстетическое удовлетворение, и ценный материал из первых рук.

Большую помощь по сбору танцевального фольклора Костромской области оказали руководители хореографических коллективов художественной самодеятельности, среди которых оказались люди весьма известные в крае своей долголетней и успешной творческой деятельностью. Их советы и рекомендации стали ценнейшим вкладом в разработку русского танца, бытующего и по сей день в Костромской области.

Для Костромского края характерны танцевальные жанры и формы с их разновидностями, присущие в целом всей русской танцевальной культуре. Имеются в виду хоровод, танец, пляска.

По свидетельствам старожилов и молодежи, сейчас в быту хоровод танцуется редко, но кое-где о нем хорошо помнят, что позволяет местным руководителям танцевальных коллективов использовать фольклорный материал для построения сценических хороводных композиций.

В прошлом хоровод был очень популярен среди костромичей. Хороводы водились в основном по праздничным дням, в любое время года. Для различных видов костромского хоровода были свойственны типичные черты, характерные для всех русских хороводов как таковых. Их отличала массовость и степенность действия; величавость поступи, полной чувства собственного достоинства; плавность и упругость основного хода, сдержанность и веселость в движениях, исполняемых под песню; умеренность темпа. Однако, наряду с общерусскими чертами, костромские хороводы обладают своим оригинальным почерком, собственной, так сказать, интонацией, придающей им неповторимость в выражении эмоций, чувств и настроений. Своеобразие это проявляется в первую очередь в манере исполнения

движений, рисунка танца, которую отличает проникновенность и доверительность тона, целомудренность постановки корпуса, приветливость мимики и жеста.

Своеобразна и композиция костромских хороводов, нередко обладающая структурными компонентами, отличными от строения музыкального сопровождения. В подобных образцах границы формы хореографического текста и музыки внутри построений не совпадают, что увеличивает слитность, неразрывность элементов звучания и движения. Таковы, скажем, по содержанию хороводы в селе Боговарове («Боговаровский хоровод»), селе Покрове Вохомского района («Озеро-озерко»), поселке Вохма («Вохомский хоровод», «Метелица»), в деревне Кривячке Шарьинского района («Как на горке, на горе», «На горе-то калина»), селе Сущево Костромского района («Во кузнице»).

Сочетание хороводного строя с отличительными признаками иных танцевальных жанров приводило к образованию жанровых разновидностей в системе танцевального фольклора Костромского края. Так рождались смешанные хореографические структуры, в которых движенические элементы различных танцевальных форм сплавлялись в целостные по содержанию построения. Органичное соединение хороводных компонентов и игровых действий способствовало, например, возникновению таких структур, как хороводная игра и игровой хоровод. Сочетание хороводных, танцевальных и плясовых элементов приводило к появлению хороводных танцев и хороводных плясок.

Игровые хороводы обычно исполнялись на беседах, посиделках и других подобного рода собраниях молодежи. Один из таких хороводов помнят старожилы Парфеньевского района. В основу этого хоровода, именуемого «Селезень Ванюша», положены игровые действия выбора невесты. Начинали хоровод девушки, степенно и прилежно выступая по кругу. У каждой своя манера в танце. Девушке хочется выглядеть красивой «утушкой» перед своим «селезнем». Тяжелые, длинные, до полу, сарафаны богато расшиты собственными руками и украшены затейливо, с выдумкой. Платье своим видом рельефно подчеркивало такие, качества девушек, как сдержанность и скупость в выражении чувств, прилежность и достоинство в поведении. Первая часть хоровода исполнялась особенно церемонно. Здесь «утушки» показывали себя собравшимся на беседе, кружились степенно, играли платочками и не столько танцевали, сколько ходили вкруговую. Вторая часть хоровода основывалась на приплясе после каждых двух куплетов песни. Припляс сопровождался гиканьем и хлопками. В круг входил «селезень Ванюша» и, протанцевав некоторое время, уводил из круга свою избранницу. Вторая часть хоровода исполнялась до тех пор, пока все «селезни» не разбирали из круга своих «утушек».

Весьма интересен судиславский игровой хоровод «Со вьюном пошла». Водили его девушки и парни. По рисунку хоровод был круговым. В круг входила девушка со «вьюном» — вышитым золотом платочком — и запедала первые строчки куплета хороводной песни. Далее песню подхватывали все участники. По окончании куплета девушка подходила к своему суженому, целовала его в щеку и, пройдя по кругу, выводила взамен себя подругу, высоко махнув около нее золотистым платочком. Сама же тотчас занимала ее место в линии хоровода около своего избранника.

Хороводные танцы, в отличие от обычных хороводов, имеют более подвижный темп, они богаче танцевальными движениями, разнообразнее в хореографическом рисунке. Так, например, для хороводных танцев Буйского района примечательны быстрый ход, узорчатый ритм выстукивающих ударов ногами, а для подобных композиций Чухломского района — различные виды шаркающего шага. В селах Сусанинского района хороводные танцы преисполнены степенности и наделены ритмически интересными вариантами переменного русского хода.

Все хороводы Костромского края водились, как правило, под песню, исполняемую самими участниками хороводного действия или его зрителями, либо всеми вместе. Правда, не исключены были случаи и инструментального сопровождения, но оно чаще оказывалось звуковой поддержкой не самих хороводов, а хороводных танцев и хороводных плясок (такowymi являются, например, хороводные танцы «Ленок» и «Карусель» в Костромском

районе).

В хороводных песнях от выразительности мелодики и поэтического содержания текста зависел весь образно-эмоциональный строй танцевального действия. Почти все мелодии хороводных песен наделены гибкими и пластичными интонациями, сугубо лирическими по тону, обобщенно отражающими настроение многочисленных песенных куплетов. Литературный текст хороводных песен богат событиями и рассуждениями по их поводу, развивающимися по ходу действия драматургически цельно и четко. Такие песни у костромичей получили специальные названия и величались «песнями с примером», «песнями с рассуждением». Подобное хороводное представление под песню с рассуждением «Во пиру была младшенька» сохранилось в Вохме. В песне на сегодняшний день имеется более тридцати куплетов, повествующих о сельской жизни, тяжелой доле русского крестьянина в прошлом.

Развернутое музыкально-драматургическое начало требовало активных средств его хореографического воплощения. Поэтому танцевальная структура «песен с рассуждением» оказывалась достаточно сложной и нередко включала в себя не только хороводные, но и танцевально-плясовые выразительные компоненты.

Упомянутая «песня с рассуждением» «Во пиру была младшенька» исполнялась, как вспоминают старожилы, на крестьянских пирушках. Начинали ее петь и танцевать очень медленно, степенно, но к концу песни доводили темп исполнения до высокой скорости. Участники собрания при этом четко делились на две группы. Одна, состоящая из пожилых людей, стариков и старух, оставалась за столом и пела, выполняя, таким образом, роль «повествующего аккомпанемента». Другая — молодежная группа — выходила в круг. Хоровод начинали женщины. В центре хоровода находилась запевала, умеющая петь с рассуждением. Каждая из танцующих женщин изображала «хмельную бабу», сломленную тяжелой сношью долей. Мужчины присоединялись позже. Они уже не хороводили, а приплясывали. В это время танцующие, взявшись за руки, то двигались «стенкой» друг другу навстречу, то отступали назад, то снова образовывали круг, продолжая в танце развивать сюжет хороводной песни.

Основной формой костромских танцев является кадриль. Видовые, структурные, композиционные и содержательные компоненты этого танца необычайно многообразны и многочисленны. Кадриль как танцевальный жанр городской и сельской местности со своей разновидностью — кадрилиной пляской — очень популярна у костромичей. По распространенности среди населения танец занимает, безусловно, первое место.

На всех городских и деревенских кадрилих, несмотря на массовость исполнения и взаимное внимание танцующих друг к другу, основное положение — движение в паре. Обоюдное общение, взаимоотношения парня и девушки, мужчины и женщины составляют суть этого танца. Поэтому для костромских кадрилих близка атмосфера влюбленности, нежности, подчеркнутого ухаживания. Для звуковой основы кадрилиных танцев характерна напевная песенно-инструментальная мелодика с ярким гармоническим сопровождением. Песни с развернутым по содержанию поэтическим текстом, как правило, не употребляются, в отличие от хоровода.

В дореволюционном прошлом в Костроме была очень популярна Большая городская кадриль, состоящая из шести фигур. Танцевали ее долго, около часа и более, с музыкальными паузами между фигурами. Основное построение в танце — пара на пару. О начале каждой новой фигуры возвещал распорядитель бала, без указания которого никто не имел права изменить порядок фигур. По своему рисунку Большая костромская кадриль была несложной и состояла из малых кругов, переходов накрест, парного вращения на месте и общего большого круга. По лексическому составу в некоторых фигурах движения делились на мужские и женские. Так, скажем, в первой фигуре имелось обязательное па для кавалеров. Нужно было встать на колено перед партнершей и на окончание музыкальной фразы поцеловать ей руку, на что дама в свою очередь отвечала реверансом. Среди обязательных движений для участников кадрили считались переменный шаг, шаг польки и шаг галопом.

Каждая из шести фигур танца имела свое музыкальное сопровождение, разное по ритму и характеру музыки.

Костромская деревенская кадриль отличалась от городской составом движений и более строгой манерой их исполнения. Так, скажем, наиболее распространенный в костромских деревнях и селах вариант под названием «Козуля» строился исключительно на использовании русских народных танцевальных движений, простого шаркающего хода. Девушки держали себя скромницами, и только парни порою проявляли удалство, привнося в кадриль плясовые элементы — притопы и присядки. Структурная основа «Козули» оказалась очень устойчивой и послужила образцом для возникновения новых кадрилиных вариантов в разных уголках Костромского края. И часто новые варианты, мало чем отличавшиеся от своего прототипа, получали свои местные названия. В селе Красном на Волге появилась «Красносельская кадриль», в Буге — «Буйчаночка». Порою количество фигур в танце определяло название кадрили. В Костромском районе семифигурная композиция получила название «семизарядной».

Шести-семифигурные кадрили включали в себя не только танцевальные, но нередко и плясовые компоненты, которые порою получали достаточно широкое развитие в лексике танцевальной структуры. Музыкальная партитура многофигурной композиции строилась на освоении не только танцевальных песен, но и плясовых наигрышей.

Первая фигура по своему рисунку выглядела несложной. Заклучалась она в выходе на круг танцующих пар, проходки по кругу и перестроения по четверкам на мелодию русской народной песни «Ах, вы сени, мои сени». Во второй фигуре участники вращались под мелодию песни «Во саду ли, в огороде» попарно, взявшись за руки. Затем менялись местами, партнершами и все вместе, подбоченясь, выплясывали друг перед другом колена.

Третья фигура усложнялась перестроениями, одно из которых называлось «переход крестом». От танцующих здесь требовалась определенная сноровка и умение держать линию и строй в замысловатых переходах между участниками. Звуковой поддержкой служила, как правило, песенно-плясовая мелодия «Светит месяц».

Четвертая фигура составлялась из притопов и танцевальных «концовок» под хороводную песню «Выйду ль я на реченьку». Танцевали отдельно в каждой четверке.

В пятой фигуре участники образовывали общий большой круг, где парни попарно вращались то со своей девушкой, то с чужой. Далее партнерши возвращались на свои прежние места, и фигура заканчивалась обратным ходом всех танцующих на кругу.

Шестая фигура часто оказывалась заключительной, отчего была самой боевой по характеру. На круг выходили попеременно то девушки, то парни. Партнерши дробили и иногда пели частушки, парни доказывали друг другу свою удаль и мастерство в танце. Две последние фигуры сопровождались плясовыми наигрышами — «Семеновной» и «Барыней». Их разудалый и лихой нрав чрезвычайно обострял игровую атмосферу финала танца за счет широкого развития плясовых элементов танцевального фольклора. Гармонь была основным помощником при исполнении кадрилиных танцев. И только при полном отсутствии какого-либо инструментария, кадрили танцевались под пение участников, где часто песни исполнялись без слов. Так легче и удобнее было танцевать в паре и в общей массе.

В настоящее время в кадрилиных танцах стали появляться и первенствовать сольные пары. Изобретательность и находчивость солистов определили главенство импровизационного начала в танце, что сразу сказалось на структуре танцевальной композиции. Умение ведущих предложить участникам естественное и убедительное развитие хореографической формы способствовало увеличению количества фигур в кадрили до 9-12 и более. Импровизационность структуры — отличительный признак таких кадрилиных танцев, как «Вохомская восьмера», «Сущевская дорожка», «Яковлевская кадриль».

Среди плясовых форм костромского фольклора известны сольные мужские и женские пляски, а также парные, групповые и массовые. В целом костромские пляски состоят из ряда отдельных плясовых движений, к которым в первую очередь относятся разнообразные по

манере и технике исполнения дроби и дробушки, притопы и подскоки, подбивки и прыжки на месте и с продвижением, простые и сложные хлопушки и удары по телу, всевозможные вращения, кружения, вертушки, повороты, проходки и пробежки, замысловатые по рисунку и, разумеется, многочисленные по типу присядки. В костромских плясках очень выразительны все части тела, особенно руки, кисти и пальцы, голова, корпус, плечи и бедра; своеобразна и мимика лица.

Отличительная композиционная особенность пляски костромичей — импровизационность. Индивидуальное мастерство и движенческая изобретательность танцоров, их актерские способности приобретают в пляске особый смысл, являясь средством самовыражения и отражением национальных черт.

По свидетельствам печатных источников, сольная пляска у костромичей появилась во времена скоморошества. Мужская и женская одиночная пляска отличалась высокой степенью индивидуальности исполнителя, его радостным ощущением бытия, самозабвенным чувством удовольствия, вызывающим восторг и сопереживание окружающих.

Мужская пляска, в отличие от женской (более сдержанной по характеру), внешне выглядела живой, удалой, размашистой. Обычно плясун начинал с движений сравнительно несложных, в умеренном темпе. То была выходка, или проходка. Постепенно увлекаясь пляской, он проделывал колена все сложнее, «заковыристее». Темп музыкального сопровождения ускорялся. Отвечая требованиям танцора, пляска технически усложнялась, окружающих захватывала плясовая стихия. Зрители поводили в такт плечами, прихлопывали в ладоши, притоптывали, присвистывали, подбадривая плясуна одобрительными возгласами, присловьями, прибаутками, тем самым разжигая его актерское самолюбие. Иногда и сам танцор сыпал приговорками вроде — «рассыпсы, горох, на двенадцать дорог» или «ходи, изба, ходи, печь, хозяину негде лечь...»

В свое время среди костромичей лучшим плясуном слыл Павел Миронович Монохин из села Куникова Костромского уезда. Очевидцы рассказывают, когда плясал Монохин, зрителей собиралось так много, что до круга невозможно было пробраться. Он очень любил «русского». Начинал пляску с выходки. Пройдет круг широкими шагами, остановится в центре и давай выделять разные колена. Под конец пляски всыплет прибаутку и на присядке закончит. Никто в селе лучше Монохина не мог сплясать.

Женская сольная пляска часто состояла из нескольких частей. Начало отводилось зачину — проходке по кругу. Середина была самой продолжительной по времени и развитию плясового действия частью; финал — эффектный.

Развитие частушки в Костромском крае привело к тесному сотрудничеству частушечных напевов и движенческих выразительных компонентов сольной женской пляски. Плясали как во время исполнения частушечных куплетов, так и в перерывах между пением куплетов. Обычно после спетой частушки девушка приплясывала. Припляс строился на дробях, притопах с обеих ног и заканчивался вращением на месте. Нередко приплясывание имело продолжительную и развитую форму, начиналось с небольшой проходки, переходившей в выразительное и сложное по ритмике дробление и притоптывание.

Парная пляска и некоторые виды костромской групповой пляски выстраивались по принципу соревнования участников в танцевальном мастерстве. Часто подобные состязания именовались переплясами. В них принимали участие как мужчины и женщины в отдельности, так и все вместе. Переплясы-соревнования требовали участия не только партнеров, но и зрителей. Зрители оказывались судьями подобных состязаний. Как правило, «на бой» выходили умельцы, соперники равной силы. Плясали по очереди. Исполнители становились друг против друга. Начинал перепляс первым тот, кто вызывал на соревнование. Второй внимательно следил за соперником. Вначале плясун демонстрировал одно какое-нибудь движение. Затем, пройдясь один раз по кругу в кольце зрителей, он возвращался на свое место и кивком головы или приветливым жестом приглашал противника показать свое искусство. Тот в свою очередь выполнял одно незамысловатое коленце и, так же двигаясь по

кругу на свое исходное место, приглашал товарища продолжать соревнование. Выплясывали, не торопясь обнаружить запас плясовых движений и приемов. Особенно бережно расходовали коленца при встрече с незнакомым партнером. В народе считалось: переплясать — значит сплясать не только лучше и выразительнее, но и богаче по плясовым элементам и фигурам. В переплясе не возбранялось повторять движения соперника.

Перепляс обыкновенно заканчивался присядкой. Случалось, что танцор, обладающий хорошей техникой и выносливостью, не довольствовался одним видом присядки и показывал сложные ее виды, вплоть до выброса обеих ног вперед одновременно.

По окончании пляски соперники пожимали друг другу руки и выходили из круга зрителей. Первым подавал руку побежденный.

Среди женской парной пляски большое распространение получил «перепляс с частушкой». Две соперницы, выходя на круг, соревновались в умении петь частушки и приплясывать после каждого куплета. В отличие от мужской парной пляски женский «перепляс с частушкой» обычно заканчивался поклоном соперниц зрителям. Победительницей считалась та, которая не только выразительнее пела и приплясывала, но и употребила больше частушечных куплетов и видов припляски.

Рядом с сольными, парными и групповыми плясками костромичей находилась и массовая пляска. По своей структуре она напоминает толчею — ликующую группу людей, где каждый пляшет для себя и для всех, радуясь праздничному событию сугубо личного или общественного значения. Толчея, по некоторым сведениям старинных преданий, является древнейшим видом танцевального фольклора. Исполнялась массовая пляска чаще всего по праздникам: в рождество, масленицу, пасху и т. п. Звуковая атмосфера пляски отличалась веселой пестротой и многоголосицей. Помимо инструментального состава — ложек, барабана, трензеля, а позднее — волынки и гармошки, в звуковой аккомпанемент пляски вливалось пение, гиканье, свист, хлопанье в ладоши, возгласы радости и удовольствия.

По рассказам жительницы деревни Гладково Марии Никаноровны Гладковой, плясали почти в каждой избе, весело и смешно. Топтались под песню и волынку, под гармошку и под язык. Наплясавшись в избе, вываливались всей толпой на улицу. Плясали все. Даже не умеющих плясать вытаскивали на круг и не выпускали их пор, пока те не затанцуют. Натешатся как следует и опять за стол...

Некоторые старожилы утверждают, что пляска-толчея оказала огромное влияние на возникновение и развитие многих видов народного танцевального творчества костромичей.

Танцевальная художественная самодеятельность Костромского края черпает свои силы в народном творчестве, изучая и осваивая местный фольклорный материал. Веским подтверждением тому служит возникновение в шестидесятых годах многих фольклорных коллективов, среди которых в настоящее время обозначились весьма самобытные и творчески интересные группы, отличающиеся грамотным и бережным отношением к подлинным образцам народной хореографии.

Начало развития танцевальной художественной самодеятельности костромичей относится к первым годам установления Советской власти в России. Танцевальные кружки организовывались тогда в так называемых социалистических клубах энтузиастами-общественниками. Профессиональных руководителей-хореографов в то время еще не было. Вся культурно-массовая работа держалась на молодом порыве, настойчивости, сознательности молодежи и их наставников, людей старшего поколения, трудившихся на культурном фронте, не зная усталости.

По окончании гражданской войны, по мере восстановления народного хозяйства Советское государство начинает выделять средства и на культурно-просветительные мероприятия. В 1925 году в Костроме организуются первые в крае курсы подготовки клубных работников. В эти годы решаются вопросы реорганизации клубной работы: малые формы деятельности приобретают массовый характер. К руководству самодеятельными танцевальными коллективами приглашаются профессиональные хореографы. Их усилиями впервые разрабатывается программа творческой практики хореографических кружков,

предусматривающая свободное и доступное широким массам молодежи изучение основ танцевального искусства. По новой программе в это время в Костромском крае вели в целом занятия около трех десятков коллективов народного танца.

В последующие годы танцевальная самодеятельность костромичей продолжает развиваться, преодолевая стоящие на ее пути препятствия идейного содержания. Руководители танцевальных коллективов обращаются к сочинению сценических композиций на основе творческого освоения местных образцов танцевального фольклора. Хореограф В. Ф. Преображенская создает на фольклорной основе шуточный танец с частушками «Шандорба». Успех хореографической композиции был велик и превзошел все ожидания. Балетмейстер В. Крыжановская в 1936 году удачно осуществляет сценическую обработку костромской «Козули» на местном материале Красносельского района. «Красносельская кадрили» получает широкую известность не только в области, но и далеко за ее пределами. Московское издательство «Искусство» выпускает танец отдельной брошюрой.

В 1937 году впервые организуется Костромской ансамбль песни и пляски льнянщиков под руководством А. М. Талисмана. Танцевальную группу в ансамбле возглавил Н. С. Смирнов, один из лучших танцоров того времени, образцовый исполнитель русских народных танцев. Творческая деятельность этого коллектива имела непреходящее значение для развития самодеятельной танцевальной культуры костромичей.

Годом позже при фабрике «X Октябрь» под руководством хореографа Д. М. Зенкова образовывается балетная студия, сыгравшая заметную роль в культурной жизни Костромы. С именем Д. Зенкова связано и создание детского ансамбля льнянщиков. В то время в нем приняло участие свыше двухсот детей фабричных рабочих и служащих. В ансамбле функционировали три группы — хоровая, оркестровая и танцевальная. За короткий срок детский коллектив добился высоких результатов, о чем свидетельствовали успешные выступления ансамбля на областном смотре детского творчества в Ярославле, где ему дважды присуждалось почетное первое место. Деятельность детского коллектива имела широкий общественный резонанс. По принципу его возникают подобные объединения в районных центрах — Буге, Нерехте, Галиче.

Проникает хореография и в учебные заведения. Интересно и стабильно велись уроки бального танца почти во всех общеобразовательных школах Костромы под руководством известных в то время педагогов-хореографов Л. Ковалевой и К. Корякиной.

В годы Великой Отечественной войны, несмотря на огромные трудности и лишения военного времени, клубные учреждения Костромской области не прекращали своей работы. В суровых условиях жизни в Костроме образовывается еще один ансамбль песни и пляски из учащихся ремесленных училищ под руководством А. Магдалинского и М. Гороховой. Участники танцевальных коллективов активно выступали в шефских концертах для воинов Красной Армии, часто концертировали в госпиталях перед ранеными бойцами, вселяя в них радость и бодрость духа, помогая скорейшему выздоровлению.

Некоторые воспитанники танцевальной художественной самодеятельности в эти суровые годы становились артистами профессиональных ансамблей. Так, например, участница танцевальной группы хореографического коллектива учащихся ремесленных училищ Тамара Горюнова одно время была солисткой ансамбля песни и пляски 2-го Украинского фронта. Девушка дважды была отмечена государственной наградой за исполнительское мастерство в концертных выступлениях для бойцов и командиров Красной Армии.

Артисты художественной самодеятельности Костромского края, продолжая в годы войны заниматься искусством после насыщенного трудового дня на фабриках и заводах, совхозах и колхозах, внесли свой посильный вклад в общее дело разгрома подлого врага.

После войны в Костроме началась перестройка организационных форм управления культпросветучреждениями. На основании постановления СНК СССР от 6 февраля 1945 года для руководства государственными культпросветучреждениями города создаются городской и областной отделы культпросветработы. В мае 1945 года в Костроме организуется

областной Дом народного творчества, где методическую работу по хореографии возглавили опытные преподаватели-хореографы В. Крыжановская и В. Прохоров. На базе Дома народного творчества устраиваются двухгодичные и краткосрочные курсы по подготовке руководителей танцевальных коллективов, проводятся постоянно действующие семинары для молодых преподавателей танца, формируется студия бальной хореографии. Методический центр ОДНТ объединил вокруг себя начинающих и опытных хореографов области, последовательно и настойчиво проводя в жизнь идейные основы советского искусства, руководствуясь при этом историческими постановлениями, документами и материалами ЦК ВКП(б).

В 1951 году состоялся первый выпуск учащихся студии народно-сценического танца при ОДНТ. Событие местного значения вылилось в радостное торжество всех, кто был причастен к столь сложной и ответственной работе по развитию танцевальной культуры края. Глубокую и точную оценку деятельности студии высказала на торжественном собрании выпускников хореограф Г. А. Бакина, с отличием окончившая полный курс обучения. Она сказала, что студия народно-сценического танца дала молодым специалистам не только знания методики и технологии хореографического искусства, но и научила чувствовать и понимать великую силу народного творчества, несущего людям радость и вдохновение в труде.

Уже первые выступления танцевальных коллективов под руководством молодых хореографов показали возросший содержательный и технический уровень исполнения участников. Значительно расширился репертуар хореографических ансамблей за счет новых постановок танцев народов СССР и стран народной демократии. Коллективы постепенно приступали к освоению сложнейших форм хореографического искусства — сюжетных танцевальных композиций. Некоторые хореографические ансамбли успешно демонстрировали свое мастерство в Москве: на ВДНХ, в Центральном Доме работников искусств.

Смотр народных талантов Костромского края, проведенный в 1955 году, свидетельствовал о широком размахе самодеятельного танцевального творчества. Из 44 художественных коллективов, участвовавших в подготовке к смотру, на заключительном этапе было представлено свыше двадцати с общим количеством участников около 500 человек. Среди лучших оказались танцевальные коллективы Костромской промысловой кооперации (рук. Р. Акимова), педагогического института (рук. Г. Бакина), завода «Рабочий металлист» (рук. М. Смирнов), фабрики имени Октябрьской революции (рук. Л. Подгорнов), Макарьевского Дома культуры (рук. Б. Филатьев).

Областной фестиваль народного творчества 1957 года отметил дальнейший рост количества танцевальных кружков, выявив среди участвовавших в смотре 52-х коллективов лучших по мастерству. Вскрыл областной фестиваль и отдельные недостатки в работе танцевальной самодеятельности, дав повод развернуть дискуссию по вопросам состояния и развития в крае бальной хореографии.

В целях дальнейшего совершенствования руководства хореографическими коллективами области ОДНТ совместно с облпрофсоветом направляет в 1959 году группу костромских хореографов в Москву на курсы повышения квалификации при Центральном институте руководящих кадров при Министерстве культуры РСФСР. Подобное мероприятие со временем полностью оправдало возложенные на него надежды.

Вскоре руководящим составом ОДНТ и облпрофсовета разрабатывается Положение о проведении конкурсов танцевальных коллективов с целью оживления творческой атмосферы в среде участников танцевальных ансамблей. Указывалось на необходимость изучения руководителями-хореографами местных образцов танцевального фольклора, его сценической обработки и включения в репертуар коллективов. Новое положение послужило основой проведения всех последующих конкурсов танцевальной самодеятельности, сыграв положительную роль в деле художественного воспитания средствами хореографического искусства.

В 60-е годы в Костромском крае, как, впрочем, и других областях Российской Федерации, резко обостряется интерес широкой массы работников и специалистов различных сфер культуры и искусства к народному творчеству. Повсеместно начинают создаваться фольклорные песенно-танцевальные коллективы, основу репертуара которых составляют сценически обработанные образцы местного фольклора.

В успешном сценическом освоении фольклорного танца велика заслуга нового поколения специалистов-хореографов — выпускников образованных в эти годы хореографических отделений культпросветучилищ и институтов культуры. Молодые хореографы, хорошо вооруженные в учебных заведениях не только знаниями по своей специальности, но и представлениями в области марксистско-ленинской теории, были абсолютно лишены предвзятости в оценке содержательной сущности произведений народного творчества, которая имела еще место в то время в деятельности отдельных руководителей местных отделов культуры и коллективов художественной самодеятельности.

При поддержке и непосредственном участии молодых хореографов активизировалось собирание и усвоение местного танцевального фольклора песенно-танцевальными коллективами. Отличительной особенностью этой работы стало собственное ознакомление руководителей и участников фольклорных ансамблей с носителями фольклора на местах. Таким образом, освоение фольклорного материала велось по линии живого контакта со старожилами сел и деревень, богатых в отношении бытия танцевальных образцов народного творчества. Из первых рук получали молодые специалисты образцы фольклора для последующей сценической обработки.

В работе выпускников хореографических отделений культпросветучилищ и институтов культуры по обработке танцевального фольклора присутствуют такие качества, как внимательное и вдумчивое отношение ко всем выразительным компонентам народного танца, в особенности к лексике и манере исполнения хореографического текста. Основная задача — как можно бережнее сохранить неповторимые и своеобразные черты образно-эмоционального строя и языка, присущие тому или иному образцу народного творчества, — выполняется, как правило, неукоснительно. Можно с уверенностью сказать, что участники фольклорных ансамблей в известной мере осуществляют связь с фольклорными традициями своего региона.

Конечно, время идет вперед, немало из культурного быта населения забывается, исчезает. Но еще многое благополучно живет и функционирует. И этому, безусловно, способствует творческая практика новых фольклорных коллективов художественной самодеятельности.

В сценической обработке народного танца костромские хореографы прибегают к различным приемам и способам. Все они в своей основе характеризуются освобождением танцевального варианта от типичного для него бытового контекста, заключенного в самом бытии танцевания для себя, но не для зрителя. В этом смысле решение пространственной композиции танца осуществляется с учетом наиболее выгодного восприятия хореографического текста со стороны зрителя. Подобные задачи выполняются с помощью построений танцующих по прямым и горизонтальным линиям, в полукругах, обращенных лицом к залу, не исключая, разумеется, при этом и таких традиционных для танцевального фольклора построений, как движение по кругу, квадрату, крестом и т. п.

В структурном плане наличествует усложнение композиции за счет прихотливого разнообразия танцевального рисунка. Все это преобразует танцевальную форму, делает ее более яркой, выпуклой. Лексика танца совершенствуется в техническом отношении. Сохраняя принципиальные черты танцевальных элементов, хореографы ищут возможности их естественного развития на пути варьирования, вычленения, сокращения повторяемости одного и того же движения, весьма и весьма характерной для фольклорных образцов. Так, скажем, простые повороты превращаются в верчения. Отдельные интересные па становятся основой для калейдоскопической их демонстрации и т. п. Часто прибегают специалисты к выразительным средствам хореографической динамики, иногда подчеркивая и увеличивая

амплитуду отдельных ярко характерных движений.

Присутствие драматургических компонентов придает танцевальной структуре стройность, целостность и завершенность. Хореографические композиции приобретают не только четко организованное экспозиционное начало, срединное развитие, но и обобщающий, драматургически продуманный финал, что, конечно, редко встречается в образчиках фольклора. Танцевальные композиции заканчиваются или выразительной остановкой в эффектной позе, или истаявают со сцены в прощальном уходе.

В сценических вариантах танцевального фольклора отсутствует, как правило, движенческая импровизация. Подготовка танца в коллективах хорошо оттачивает такие сценические качества, как слаженность, синхронность в исполнении хореографического текста участниками ансамбля. Постоянный тренаж позволяет довести исполнение композиции до весьма качественного уровня. По этому поводу приходилось слышать восторженные отзывы старожилов. Сетуя иногда на изменения, вносимые в хореографию танца, они тем не менее отдавали должное большой слаженности исполнения артистов художественной самодеятельности.

Высшей формой сценической обработки народного танца в творческой практике костромских балетмейстеров оказалось создание на фольклорной основе развернутой сюжетной танцевальной композиции. Как правило, она формируется в сложносоставную форму-структуру с целостной драматургией, со всеми атрибутами драматургического процесса — от экспозиции до окончания-развязки. Начальные этапы подобной работы успешно были реализованы еще в 50-х годах молодым тогда еще балетмейстером А. И. Сельцовым. Свой опыт постановщика сюжетных танцев Сельцов сумел изложить в интересном по содержанию методическом пособии, хранящемся в ОНМЦ.

Сюжетность в сценическом варианте народного танца основывается на поэтически преобразованных и переосмысленных темах жизненно-бытового содержания. Она органично и художественно достоверно претворена хореографическими средствами с естественной опорой на свою музыкальную основу. Одно дело справиться с обработкой бессюжетной танцевальной миниатюры, другое — на основе фольклорного материала создать многочастную сюжетную композицию. Подобная работа требует от балетмейстера хорошего профессионализма, определенного уровня художественного мышления, способности к обобщениям, тонкой режиссерской интуиции. Все эти задачи в общем и целом по плечу молодым хореографическим кадрам края, о чем свидетельствует творческая практика большинства песенно-танцевальных фольклорных ансамблей костромичей.

Заслуженной популярностью пользуются в области многие фольклорные ансамбли. В каждом из 24 районов края имеются самобытные по исполнительскому почерку и репертуару фольклорные коллективы. Однако есть среди них и неповторимые группы, отличающиеся наличием собственного художественного облика и творческой платформы. Таков фольклорный коллектив РДК села Вохма «Вохомские узоры», созданный в 1965 году по инициативе молодых культпросветработников Надежды Герасимовой и Людмилы Лобовой. Многие годы коллективом руководит Надежда Константиновна Холмова, директор районного Дома культуры.

Участники песенно-танцевального коллектива под ее неутомимым руководством по крупицам старательно собирали для себя фольклорный материал, сохранившийся в родных местах, внимательно изучали составные компоненты основных образцов и их вариантов, отбирали интересные по форме, отсеивали преходящее, сопоставляли и оценивали найденное бережно, не торопясь. Мало-помалу стал накапливаться творческий багаж, с которым уже можно было выходить на суд зрителей. Первые успешные выступления окрыляли, вселяли уверенность. Начались концертные поездки в другие города области и за ее пределы. Успех сопутствовал повсюду, в том числе и в Москве и Ленинграде. Наконец коллектив был удостоен звания лауреата на Первом фольклорном фестивале, состоявшемся в столице нашей Родины.

Возникновение широкой сети фольклорных коллективов художественной

самодеятельности позволило с целью популяризации и развития их творчества проводить областные и зональные фольклорные фестивали. В Костромской области успешно проведено несколько таких смотров народного творчества, известных теперь под названием «Сказы лесного края», «Радуга в Берендеевке».

Значение фольклорных фестивалей трудно переоценить. И дело тут заключается не только в том, что массовые празднества привлекают к народному творчеству широкое общественное внимание и огромное количество участников и зрителей, — следует отметить исключительную их эстетико-художественную ценность. Фестивали пробуждают острый интерес к родному краю, его природе, быту и творческому гению народа, возбуждают потребность к общению с теми, кто тебя окружает.

Помнят, любят, не забывают в Костромском крае свои родные песни, танцы, сказы, предания и обряды. А это значит — народному творчеству жить вечно...