

*IX International Qualification School
IX международная квалификационная школа*

О ЛИНГВОКУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКОМ ПОТЕНЦИАЛЕ РУССКОГО НАРОДНОГО ТАНЦА

Надя Чернева, Любима Иванова

Пловдивский университет им. Паясия Хиландарского

Резюме. Във фокуса на вниманието е феноменът „руски фолклорен танц“ като традиционно знание, изкуство, семиосфера и прецедентен текст на руската култура, при структурирането и описанието на етнокогнитивните и етнокомуникативните функции на който са използвани методите и средствата на етнолингвистиката и лингвокултурологията. Поставен е акцент върху социокултурния контекст, родил богата палитра от танцови форми и фигури като отражение на историята, традициите, мироглед, менталитета и възжеланията на руския етнос. Особено място е отредено на символиката на руския народен танц и руския национален костюм, както и на спецификата на представянето им във фразеологията на руския език, откриваща своеобразен културен код, чисто познаване е ключ към осъществяването на адекватен диалог между културите.

Keywords: Russian folk dance; motion pictures; cultural context; symbolic language; methods of teaching foreign languages

В настоящей работе сделана попытка синтезировать три основные области знания: русский народный танец как традиционное знание, передаваемое из поколения в поколение; русский народный танец как искусство и семиосфера и русский народный танец как прецедентный текст русской лингвокультуры.

Вспоминая слова В. Хумбольдта о том, что „язык народа есть его дух, и дух народа есть его язык“, принимаем исходным пунктом нашего описания гипотезу о том, что методы и средства, применимые в этнолингвистике и лингвокултурологии, вполне применимы и в структурировании и описании фольклорного танца с его этнокогнитивными и этнокоммуникативными функциями.

Как отмечает Кеплер, для антрополога описание и сравнение танцев не только этнология, а данные, которые нуждаются в анализе и как теория, и как метод этнографического значения. Тогда только возможно создание списка значимых движений в данной танцевальной традиции. По подобию речи, и язык танцевальных телодвижений можно разложить на простейшие составляющие. И наоборот, любое положение или поза тела может быть дефинирована как минимальный момент движения в целом.

Самобытность фольклорного танца, наслоенная веками культурно-историческими, религиозными и семиотическими системами, создает большие трудности при его формальном описании. Жесты этого танца не сравнить с точными фиксированными языковыми значениями, скорее всего это элемент *тайного языка* (курсив мой), значение которого требует специальной расшифровки. Жесты и движения – символы, обладающие собственной эстетической ценностью.

Исторически, основные информационные источники описания фольклорных танцев базированы на текстовом описании. Цель настоящей работы – заложить основы семантической сети, в которой кинетика фольклорного танца встроена в представления и верования фольклорного человека, обобщенные в картине мира соответствующей лингвокультурной общности. Любой жест, любое движение – своеобразное средство этноспецифического кода коммуникации.

Зеркальная симметрия картины мира фольклорного человека реализуется в дихотомиях, бинарных оппозициях, бинарных семиосферах. Бинарные семиосферы – это семиотические системы, через посредство которых возможна интерпретация взаимоотношений фольклорного персонажа с окружающим миром, с социально-антропологической общностью, с био-социальными отношениями „мужчина-женщина“, с микро- и макрокосмосом. Применение подобных семиотических систем в хореографической практике проясняет реляции между движением, музыкальным ритмом и текстом народных песен.

Синкретизм танца, музыки и текста в календарно-обрядовой системе позволит нам ответить дефинитивно на несколько основных вопросов: кто?, где?, когда?, как? и зачем?, а также узнать скрытый смысл посланий языка тела, все подсознательные импульсы, все мечтания и восторг народа.

По мнению известных болгарских ученых-фольклористов Тодор Живков и Георг Краев, древнее искусство (от древнеболгарского глагола „искусить“) танца всегда было спрятано под вуалью символов. Система символов танца уникальна для каждого народа, доказательство самобытности его культуры.

Одна из задач настоящей разработки не только описать данный танц, сколько дать ключ к его толкованию. Каждое движение в танце можно рассматривать как визуальный код того центра, вокруг которого строятся представления и отношения, во-первых, между мужчиной и женщиной, между индивидом и общностью – по горизонтали; и, во-вторых, с инаковостью, по вертикали (локус богов и хтоноса). Этнокинетическая онтология интегрирует новые методы и средства систематизации, классификации и диффузии между кинетикой танца, с одной стороны, и социальным и культурным контекстом фольклорного лицедейства, с другой.

Причинно-следственные связи и роль активных участников различных обрядов образуют семантическую сеть, визуализирующую синкретизм говорения, музыки и движения, вещественной культуры и верований в видимый и невидимый мир, снимая вуаль символов.

Искусство, доступное людям всех рас и континентов, танец всегда отмечен национальным колоритом. Фольклорный танец – один из древнейших видов народного искусства, сложившегося под влиянием географических, исторических и социальных факторов жизни определенного этноса и прошедшего различные стадии развития: от первобытного, выполняющего чисто утилитарные функции, до доставляющего эстетического наслаждения.

Танец возник как отражение быта человека и его сознания. Жест и мимика появились раньше звука и слова, выразительность танца намного первичнее и мощнее речи и тонального искусства. В самом начале своего появления он имел четкие функции. Проследивая историю возникновения танца, нельзя не вспомнить, что еще в первобытные времена охотничьи танцы у разных народов служили заклинанием и молением об удачной охоте; во время астральных танцев жрецы Древнего Египта выстраивали танцующих подобно расположению небесных тел, а само действо отображало эволюцию звезд и планет; знахарские танцы прогоняли злых духов и имели функции врачевания; военные танцы греков воспитывали в молодых людях ловкость фехтовки и исполнялись во время пиров.

В российской этнохореологии выделяются четыре разновидности народного танца в зависимости от их специфики: *собственно народный* – искусство, основанное на творчестве самого народа; *фольклорный* – вид танца с участием зрителей; *бытовой* – имеющий народные истоки, но исполняемый на вечерах, балах и т.д.; *профессиональный* – вид сценического драматического искусства, требующий профессиональной хореографической обработки национальных и народных источников. В данной работе термины *народный* и *фольклорный* употребляются как синонимы.

Любой такой танец является законченным произведением, имеющим глубокое содержание и смысл. Народный танец – „это эмоциональная, поэтическая летопись народа, самобытно, образно, ярко рисующая историю событий и чувств, пережитых им“ (Moiseev, 1996:5). „Это танец, созданный этносом и распространенный в быту, обладающий этническими особенностями, проявляющимися в характере, координации движений, в музыкально-ритмической и метрической структуре танца и манере его исполнения. Основой танца являются специально отобранные, систематизированные, канонизированные традицией жесты, движения, позы, а также количество исполнителей, размещение их в пространстве и принципы организации целостного театрального действия“ (Karapetyan, 2008:16).

Русский танец, как и творчество любой нации, отражает темперамент, уклад, характер и переживания своего народа. Он имеет яркие особенности, которые выделяют его на фоне мировой танцевальной культуры. Он имел своей целью отразить настоящее или прошлое, повседневную жизнь людей, событий, общения с природой, праздников, любви или печали. Эта глубокая символическая основа позволяет выражать сильные эмоции.

Изначально русский народный танец был неотъемлемой частью обрядовых действий. Каждую весну на Руси начинался новый цикл земледельческих

обрядов. Приурочивались они к наиболее критическим моментам, требующим, по мнению древних славян, поддержки богов – время посева, вызревания хлебов, начала и окончания жатвы.

Хоровод – самый древний русский танец, родоначальник всех видов народной хореографии. В. И. Даль определял хоровод как „собрание сельских девок и молодежи обоего пола, на вольном воздухе, для пляски с песнями“ (Dall, 1995: 561). Чаще всего термином „хоровод“ обозначают два понятия: 1) весеннее или летнее времяпровождение деревенской молодежи в разных его проявлениях и 2) хождение по кругу с песнями (Gromyko, 1986: 161 – 221). В своей работе мы будем придерживаться второго значения термина.

Рисунок хоровода отражает форму и движение солнца, которому поклонялись в языческие времена. Это танец, песня, игра; синхронное движение и исполнение хороводной песни; „хождение под песню“, которое исполняется одновременно мужчинами и женщинами всех возрастов в традиционных костюмах днем и вечером, завершая собой празднество. Участники хоровода держатся за руки. Танцевальные фигуры могут быть как женскими и мужскими, так и совместными. Танцующие стараются инсценировать содержание сопровождающей их песни, иногда в виде диалога. Хороводы исполняются чаще по кругу. Разнообразие в костюмах, в движениях, в переходах отличает хоровод от других фольклорных танцев.

Хоровод – массовое народное действо, объединяющее большое количество людей. Взявшись за руки, участники двигались по кругу в такт музыке, выражая пластическими движениями содержание песни. Существуют различные региональные названия хоровода: *круг, кружок, танок, каравод, карагод, улица, переулок, городок, основа*. Танцем передавались различные процессы труда и бытовые сцены, носившие отпечаток местных условий жизни, природы, традиций, истории. Хореографию хоровода составляли композиционные рисунки и движения, а драматургию отражало разыгрывание сюжета исполняемой песни.

Особо в народе отмечали неповторимость и красоту девичьего хоровода, имеющего две формы проявления: 1) движение по кругу с песней и поочередным выходом внутрь круга и 2) то же самое со включением игрового элемента.

По своему смыслу и назначению хоровод имеет самую мощную сакральную основу. Хороводы водились вокруг около того распутившейся березы, олицетворяющей плодоносящую силу; обходили хороводами поля в купальскую ночь и произносили нараспев специальные заговоры, чтобы уберечь урожай от огня и злых духов; хороводы на полях должны были обеспечить хорошую погоду на время уборки хлебов.

Праздничные хороводы – самые древние, для которых поселяне и горожане приготавливались заранее – красили желтые яйца, пекли караваи, пироги, варили пиво. Вечером, с окончанием работ, девушки богатых отцов выхо-

дили повеселиться на свой двор, куда собирались к ним и подруги. **Весенние хороводы** начинались с Святой недели и соединялись с другими хороводами: встреча весны, свадебные, связанные со снаряжением суженых к венечному поезду. *Георгиевские* хороводы соединяют с собой выгон скота на пастбы и игры на полях. Последними весенними хороводами считаются *Никольские*. **Летние хороводы** начинались с Троицкой недели и бывали веселее и разнообразнее весенних; готовясь к ним закупали наряды: платки и ленты. К этому дню мужчины рубят березки, женщины красят желтые яйца, готовят караваи, сдобники, яичницы. *Троицкие* хороводы продолжались всю неделю. Заканчивались летние хороводы на Петров день. **Осенние хороводы** – осенние городские хороводы в одних местах начинались с Ильина дня, а в других с Успеньева дня, с 6 августа, когда начинают собирать фруктовые плоды. С рассвета дня начинались игры и продолжали всю неделю. Сельская хороводница распоряжалась всеми увеселениями.

Игровые хороводы разыгрывают определенный сюжет. Синхронные движения рук танцовщиц и изгибы тел создают образы животных, птиц; составляют картины распускающихся цветов или изображают традиционные занятия русских барышень. Рисунок хоровода „Веретенце“ показывает девушек за рукоделием, „Лебедушка“ точно отражает повадки и грацию благородной птицы.

В **орнаментальных** хороводах нет определенного сюжета. В них часто используются венки из полевых цветов или платки, вплетающие дополнительную деталь в причудливый рисунок танца. Взмахи, низкие наклоны и повороты вокруг своей оси, длинные сарафаны, демонстрирующие естественную красоту и нежность, скромность и достоинство русской женщины являются дополнительным украшением танца.

Пляска родилась в хороводе, разорвав хороводную цепь, усложнив техническое исполнение новыми рисунками и создав особое музыкальное сопровождение. Танец сформировался из хоровода, увеличив темп исполнения и разнообразив рисунки переходов и построений. Движения пляски с каждым тактом становятся все более разнообразными. Танец носит импровизационный характер. В каждом районе пляски отличаются по характеру и манере исполнения и имеют свое название. Музыкальный размер обычно 2/4 или 6/8. Мужчины и женщины плясали отдельно, при этом женщины часто танцевали с платком в руке. Пляску отличает также ударный звуковой аккомпанемент. Самым распространенным движением древних ритуальных танцев было топание, которое заставляло землю трепетать и покоряться человеку. Позднее возникают более сложные формы этого движения – дробные шаги и приотпытывания, легшие в основу русского одиночного мужского танца „трепак“ (устар. „тропать“ в значении „ступать, топтать ногами, стучать“).

Композиционное построение пляски включает в себя: экспозицию (знакомство с действующими лицами); завязку (в которой персонажи вступают во

взаимоотношения); развитие танца (в которой развивается конфликт или идет показ самого эффектного рисунка в бессюжетном танце); развязку (заключительная часть, в которой принимают участие все исполнители) (Kuptzova, 2009:58). В качестве аккомпанемента используются музыкальные инструменты, в основном из природных материалов, напр. трещотки, ложки, бубны, колотушки. Выделяют несколько разновидностей пляски: одиночная, парная/свадебная, групповая, перепляс, массовый перепляс.

Трепак – вид пляски, танец грубоватого характера. Танцор выходит в центр круга, упирает руки в бока и несколько мгновений стоит неподвижно. Потом широко и резко разводит руки в стороны и хлопает в ладони, затем следуют свободные сочетания разнообразных притопов, присядок, коленец, шевеление плечами и резкие жесты руками, хлопки в ладоши.

Были распространены к тому же и различные удары ладонями по корпусу, бедру, голенищу сапога под названием „плескание“. Позднее хлопки в ладони соединились с плесканиями, образуя тем самым т. наз. „хлопушки“, представляющие собой самой существенной частью пляски и состоящие из различного количества хлопков и ударов. В танцевальных фигурах применяли и другие формы движений: бег, прыжки, скачки, скольжения, повороты, раскачивания, приседания, в результате чего появились новые элементы русского танца как „Гармошка“, „Веревочки“, „Маятник“, „Звездочка“, „Цепочка“, „Карусель“, напоминающие реальные предметы (при „Веревочках“ ноги в прекрещенном состоянии, при „Гармошке“ правая и левая нога соприкасаются попеременно носками и каблуками и скользящим движением переводятся в сторону как меха гармони). Особый интерес для инофонов представляют т. наз. „игровые“ пляски, посвященные явлениям природы как „Метелица“, „Пурга“; уподобляющие повадки зверей и придающие им черты человека, как „Бычок“, „Дергач“, „Медведь“.

Перепляс – это исключительно мужской танец и носит характер соревнования. Состязания проходили в виде парной и одиночной пляски в форме перепляса. Задача перепляса – перетанцевать соперника. Парни соревнуются в ловкости, силе, индивидуальности. Проигрывал тот, у кого заканчивался игровой набор движений. Перепляс исполняется под народные мелодии или под частушки (главный жанр крестьянской лирической поэзии, поэтический голос русского крестьянства на важнейших этапах его истории). Лучшие образцы перепляса имеют названия „Голубец“, „Барыня“, „Казачок“.

Лингвокультурологическое описание русского народного танца невозможно в отрыве от описания русского национального костюма, символика которого является своеобразным этнокультурным кодом. Из поколения в поколение передавались и сохранялись традиции создания ярких русских костюмов. Основные цвета – красный, белый, голубой, зеленый, которые символизируют любовь, солнце, небо.

На формирование особых черт нарядов повлияло несколько факторов: суровые климатические условия, трудовая деятельность населения – земледелие и скотоводство. Одежду всегда готовили тщательно и задолго – к крестьянским праздникам. Большинство из них были связаны с трудом – это первый выгон скота, сенокос и жатва. Красные вышивки по вороту, низу рукавов, на груди и подоле символизировали связь человека с землей и солнцем.

Женский национальный костюм намного интереснее и богаче, чем мужской. В женском облике заложены представления народа о женственности, красоте, семейных ценностях. В эпоху язычества считалось, что одежда охраняет тело человека, поэтому делали богатые вышивки, украшая подол, ворот и низы рукавов рубахи. По национальной одежде можно было понять, откуда человек родом, к какому социальному классу он принадлежит. В русском костюме и его отделке была заложена символическая информация о целом роде, о его занятиях, обычаях и семейных событиях.

В старину для русской женщины создание костюма было едва ли не единственным способом проявить свои творческие силы, фантазию и мастерство. Женщины и девушки, приготавливаясь к хороводам, одевались в лучшие наряды, которые были предметом особенной заботливости.

Женский традиционный **крестьянский костюм** обычно состоял из белой полотняной рубахи, украшенной на оплечье, рукавах и подоле вышивкой, косоклинного сарафана из домотканой одноцветной ткани и передника. **У горожан** женщины носили длинную рубашку из дорогих тканей. Были накидки типа плащей. Во время сенокоса и жатва было принято надевать рубахи и сарафаны красного цвета.

Рубаха – главная форма русской одежды, сложившаяся в эпоху Древней Руси. Это была прямокройная свободная одежда – рубаха сорочица с длинными большими рукавами, льняная или холщовая.

Нательную рубаху шили из домотканого полотна. Нитки для вышивания окрашали настоями трав, листьев, коры и почек деревьев. Она являлась символом здоровья, ее нельзя было продавать, чтобы вместе с ней не лишился назначенного богом счастья.

Шушпан – разновидность распашной верхней одежды, длинной до колена или немного ниже. Он имел короткие правые рукава и вертикальный разрез по центру переда. Светлой фон гармонично сочетался с яркой вышивкой и тесьмой. Подол украшали красным кружевом ручной работы. Магические свойства красного цвета древние славяне связывали символически с цветом огня и солнца – считался он непреодолимой преградой на пути зла, ночи, тмы.

Сарафан тоже основная часть народного русского женского/девичьего костюма. В каждом районе был свой фасон сарафана, и узоры на нем, как и на других вариантах русских народных костюмов, имеют свои особенности. В южной части России предпочтение отдавалось красному цвету, а вышивка выполняла-

сь золотыми нитями и жемчугом. Праздничные сарафаны носили обычно с рубахой, поясом, передником в северных и центральных районах России. Покосные сарафаны шили из домотканой пестряди в клетку и делали их запашными на длинных бретелях, чтобы обеспечить телесный комфорт в жаркой июльской сенокос. В южных частях России народный женский костюм состоял из нательной рубахи, верхней рубахи, распашной юбки, шушпана и сарафана.

Отличительная черта русского национального костюма – это большое разнообразие женских головных уборов. **Головной убор и прически** женщин тоже отличается особой символикой. По внешнему виду сразу можно было определить из какой губернии прибыла их владелица, ее семейное положение, возраст.

Венок выполнял роль оберега, его следовало плести из двенадцати цветов – мака, розы, пиона, мальвы, ромашки, вишня, калины, яблони, барвинки, хмеля, тысячелистника и бессмертника.

Девичьи прически и головные уборы заметно отличались от женских. Девушки заплетали волосы в одну косу, носили на голове ленты и различные повязки, обручи из разноцветных лент, а замужние заплетали в обязательном порядке две косы и всегда носили головной убор.

Кичка – праздничный головной убор замужней женщины, которые заменяли после рождения первенца на **повойник** (мягкая шапочка с завязками на тиле), которая полностью закрывала волосы. Были еще *очипок*, *сорока*, *сборники*, платки, шали и др. Самым распространенным головным убором женского русского народного костюма был **кокошник** – плотная шапочка разнообразных форм, пышно декорированная вышивкой и камнями. Его изготавливали профессиональные мастерицы в городах, монастырях и крупных селах, а затем везли продавать на ярмарку. Зажиточные купчихи и мещанки могли себе позволить носить кокошники повседневно. Для крестьянок он служил праздничным головным убором, в частности подвенечным.

Основной одеждой **мужского национального костюма** были порты с рубахой – нательной и парадной, кафтан, сапоги, на голове – колпак с отворотом. Со времен Киевской Руси до конца 19 века мужчины обязательно носили усы и бороду. Волосы на голове стригли в кружок, в скобочку и под горшок. **Рубаха мужчин** отличалась меньшим разнообразием, чем женская. В основном это была сорочка или нижняя рубаха, которые шили из льняных, шелковых или хлопчатобумажных тканей, а также косоворотки белые, синие и красные. Рубахи были до колен, подпоясанные на талии или чуть ниже. Крой мужских рубах был основан на сочетании прямоугольников. Ворот его застегивался на пуговицах. Длина рукава зависела от назначения рубахи. На спине и груди рубахи пришивали подкладку. В прохладные поры года мужчины носили кожаные.

Мужчины по праздникам наряжались в кафтаны. **Кафтан** – это верхняя мужская одежда. Он мог быть распашным, свободного покроя или приталенным с застежкой. Существовали кафтаны разной длины – короткие до колена, полукафтаны и длиннополы.

Основной обувью были лапти; а в праздничные дни женщины надевали красные кожаные сапожки, нередко украшенные вышивкой, а мужчины – сапоги с жесткими голенищами. У большинства крестьян сапоги, туфли и ботинки являлись исключительно праздничной обувью, поэтому их берегли и передавали по наследству.

В русской этнохореологии нет единого мнения по поводу разновидностей русских народных танцев. Особое внимание заслуживает обобщающая классификация Купцовой Г. И. (2009:82) учитывающая влияние хореографической структуры, технологических приемов, элементы композиции, тематики, песенного или музыкального сопровождения, количества танцующих. Полагая в основу классификации русских народных танцев семантический критерий (название танца), автор выделяет шесть групп: 1) танцы, носящие название песни или мелодии, под которую исполняются („Сени“, „Камаринская“, „Барыня“); 2) танцы, в названии которых учтено количество танцоров („Шестеро“, „Семеро“, „Парная“, „Непарочка“); 3) танцы, получившие свои названия от определяющего их хореографического рисунка („Цепочка“, „Кружочки“, „Корзина“, „Воротца“, „Плетень“ (с изображением соединения поднятых вверх рук), „Улитка“ (с изображением скручивания и раскручивания причудливой ракушки улитки)); 4) танцы, названные по имени изображаемого персонажа („Бычок“, „Лебедушка“, „Медведь“, „Рыбка“ и т.п.; 5) танцы, названия которых связаны с наименованием преобладающих хореографических движений („Трепак“, „Гопотуха“, „Толкушка“, „Дребушка“); 6) танцы, названные по характеру движений, связанных с определенным видом труда: работой в поле, вышиванием, тканьем и т.п. („Ленок“, „Капустка“, „Костеля“ – выразительными движениями танцоры показывают как сеют лен, как полют, как обрабатывают, превращая в пряжу и ткань, как шьют из него рубашки).

Специфика народного танца отразилась в соматических выражениях, фразеологических единицах и паремиях с основными компонентами лексемы тематической группы „танец/пляска“.

Перед тем как приступить к комментарию вышеупомянутых лингвокультурологических единиц, считаем необходимым уточнить соотношение понятий и терминов „танец“ и „пляска“. Слово „танец“ заимствовано в XVII веке из польского языка. До этого употреблялось слово „пляска“ славянского происхождения, а само понятие было шире понятия „танец“ и включало все разновидности „пляски“. С конца XIX века после проникновения в быт театрально-сценического и бального танца термины „пляска“ и „танец“ приобрели новый вид и стали употребляться как слова-синонимы.

Мы придерживаемся мнения Фомина, указывающего на три известных подхода к этой проблеме: 1) „танец“ и „пляска“ являются синонимами; 2) следует объединить два термина в один, отражающий одно единственное понятие; 3) реципрочность родо-видовых отношений (Fomyn, 1991: 69).

С нашей точки зрения „танец“, по объему и содержанию шире термина „пляска“, является родовым понятием, шире „пляски“ и целесообразно употребление именно этого термина с добавлением прилагательного „фольклорный“, когда речь идет о собственных, старинных, незаимствованных видах народного искусства, включающего все виды хореографического искусства. Основанием такого подхода может послужить история „хоровода“, родившего „пляску“.

Специфика народного танца отразилась и во фразеологии русского языка. Данная тематическая группа представлена в фразеологических словарях следующими единицами: *выводить вензеля* (*выделявать ногами вензеля*) / *выкидывать кренделя* (делать замысловатые фигуры, лихо отплясывать); *откалывать коленце* (совершать какой-либо необычный поступок, делать что-либо необычное); *плясать по дудке* / *плясать под дудку* (во всем безоговорочно подчиняться кому-либо, поступать так, как угодно кому-либо); *плясать по нитке* (вести себя униженно, как угодно кому-либо); *танцевать /стоять/топтаться на одном месте* (оставаться на прежнем уровне, не развиваться; *танцевать от печки* (начинать с самого простого, привычного); *танцевать „шерочка с машерочкой“* (о танцующих в одной паре женщинах, обычно из-за отсутствия мужчин).

Из списка „соматических речений“, представляющих собой сочетание слов, отражающее значащее невербальное поведение человека вербальными средствами, кажется целесообразным использование только фразеологизированных таких, например: *разводить/развести руками* (крайне удивляться, недоумевать, не знать, как поступить в затруднительных обстоятельствах); *махнуть рукой* (испытывая досаду на что-либо или кого-либо, чувство неудовлетворенности чем-либо, перестать что-либо делать или обращать внимание на кого-либо, на что-либо); *держаться за руки* (оказывать поддержку кому-либо); пожать плечами (знак недоумения, при незнании чего-либо); *топать/топнуть ногой* (для выражения сильного гнева, раздражения); *шаркать/шаркнуть ножкой* (знак вежливости, приветствия у мужчин).

По данным Русского ассоциативного словаря (2002), слова-стимулы „танец“, „пляска“ и производные от них лексические единицы вызывают реакции положительной оценки танцевального действия представителями соответствующего ЛКС: *весело, веселиться, до упаду, зажигающе, лихо, от радости, от счастья, праздник, отдыхать, от удачи, радоваться, развлекаться, с удовольствием, с упоением* и др. В сознании народа хоровод представлял собой вид отдыха, веселья, эмоционального общения, с чем связано появление пословиц и поговорок, например: *У наших ворот всегда хоровод* (В нашем доме всегда праздник), *Хороводить – не ценом молотить* (Танцевать – не работать, не нужно прилагать много усилий); *Иной пляшет, иной плачет. Наши плачут, ваши пляшут.* (одному уготована счастливая доля, другому – несчастная); *Девка пляшет, сама себя красит* (умение танцевать прибавляет женщине красоты); *Учился читать да писать, а выучился петь да плясать* (учился делу, а научился праздности; вместо того, чтобы учиться, развлекался, в чем и переуспел);

Живут припеваючи, хоть бы поплясать зазвали (живут счастливо, а праздников не устраивают и гостей, способных разделить их радость, не приглашают).

Появление поговорки *Плясать, беса потешать* – результат негативного отношения церкви к искусству. В связи с религиозной реформой IX-X, песни и пляски подвергнуты преследованию как остатки язычества и отнесены к категории „греха“.

В конце XVII возрождается прежнее хорошее отношение к танцам. Труд осмысливается как несомненная ценность, отношение к нему определяет социальную значимость и авторитет человека.

Паремии обладают положительной коннотацией и выражают одобрение танца, когда он появляется во время заслуженного отдыха или отражает способности и умения исполнителей, например: *Доплясались, что без хлеба остались* (веселились, когда надо было работать, а грядет голодная зима и уже будет не до веселья); *Когда пир, тогда и песни. Тогда пляши, когда играют* (Всему свое время, Делу время, а потехе час); *За дело не мы, за работу не мы; а поесть, поплясать – против нас не сыскать*; *Из лука – не мы, а попить, поплясать – против нас не сыскать* (мало охотников трудиться, много – отдыхать и веселиться ирон.).

Интересна пословица „*Рабочий конь – на соломе, а пустопляс – на овсе*“ и существование понятия „пустопляс“ для характеристики бездельника.

В представлении народа танец иногда ассоциировался и с физической нагрузкой, требующей энергии и затраты сил. Акцент на состоянии здоровья и возраст содержат паремии: *Думалось попить да попеть, ан плясать заставили* (если пить и петь можно сидя, для того, чтобы исполнить танец, надо затратить много сил, энергии). *Плясть смолоду учись, под старость не научишься* (умение плясать требует и времени, но и физических сил, энергии и молодости); *Не тогда плясать / некогда плясать, когда гроб станут тесать* (Пляска – удел молодых; в жизни все должно быть в свое время); Выражением удивления и недоумения является *Будто ты родясь на пляске не бывал?*

Дополняется перечень реакций ассоциативными смыслами, связанными с сопровождением танцев музыкальными инструментами, например: *под музыку, под дудку, под балалайку, петь. Были бы побрякунчики, будут и плясунчики* (будет музыка, будет и пляска).

Костюм наложил отпечаток на характер русского фольклорного танца, свидетельством чего являются реакции, называющие элементы одежды (*юбки, шаль, сарафан, кокошник, туфли, красивое платье*), подчеркивающие красоту танцевальных движений или социальный статус исполнительниц.

Принимая во внимание исторический генезис, социокультурную мотивацию и национальную специфику русского народного танца, стоит подчеркнуть богатство и неразработанность его лингвокультурологического потенциала с точки зрения включения в процесс обучения иностранцев, которое мотивировано не только изучением соответствующего тематического пласта лексики и сочетаемости, но и возможностью развития страноведческой и межкультурной компетенции.

Перспективы исследования видятся в:

- 1) Разработке методической идеи „потеха“ с применением лингвокультурологических единиц в процессе обучения русскому языку как иностранному;
- 2) Создании типовой модели гипер-карты, с помощью которой можно построить символику мирового Древа в виде семантической, в том числе виртуальной/мультимедийной, сети праздников, обычаев и обрядов русской этнолингвокультурной общности в целях лингводидактики.

NOTES/БЕЛЕЖКИ

1. Русские танцы: названия, виды, история, хороводы <[http:// www. rus-dance.ru](http://www.rus-dance.ru)>
2. История русского народного костюма <http://womanadvice.ru/istoriya-russkogo-narodnogo-kostyuma>

REFERENCES/ЛИТЕРАТУРА

- Gumboldt, V. (1984). *Izbrannyye trudy po yazykoznaniyu*. Moskva. s. 356 – 363 [Гумбольдт, В. (1984). *Избранные труды по языкознанию*. Москва. с. 356 – 363]
- Dall, V.I. (1984). *Poslovitsy russkogo naroda: Sbornik v 2-kh t.* Moskva: Khud. Literatura. s.100. [Даль, В.И. (1984). *Пословицы русского народа: Сборник в 2-х т.* Москва: Худ. Литература. с.100.]
- Dall, V.I. (1995). *Tolkovyy slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka: v 4-kh t.* Moskva: Terra. [Даль, В.И. (1995). *Толковый словарь живого великорусского языка: в 4-х т.* Москва: Терра.]
- Gromyko, M.M. (1986). *Traditsionnyye normy povedeniya i formy obshcheniya russkikh krest'yan XIX v.* Moskva: Nauka. s. 161 – 221. [Громыко, М.М. (1986). *Традиционные нормы поведения и формы общения русских крестьян XIX в.* Москва: Наука. с. 161 – 221.]
- Zhivkov, T. I. (1981). *Obredi i obreden folklor*. Sofia: Izdatelstvo na BAN. 347 s. [Живков, Т. И. (1981). *Обреди и обретен фолклор*. София: Издательство на БАН. 347 с.]
- Karapetyan, A.E. (2008). *Terminosistema tantsa v angliyskom i russkom yazykakh: leksiko-semanticheskiy i lingvokul'turnyy aspekt*. Avtoreferat. Krasnodar. 29 s. [Карапетян, А.Э. (2008). *Терминосистема танца в английском и русском языках: лексико-семантический и лингвокультурный аспекты*. Автореферат. Краснодар. 29 с.]
- Klimov, A.A. (1981). *Osnovy russkogo narodnogo tantsa: Uchebnik dlya studentov vuzov iskusstv i kul'tury. 1-ye izd.* Moskva: Iskusstvo. 270 s. [Климов, А.А. (1981). *Основы русского народного танца: Учебник для студентов вузов искусств и культуры. 1-е изд.* Москва: Искусство. 270 с.]

- Kuptsova, G. N. (2009). *Russkiye narodnyye tanets i pesnya kak pretsedentnyye fenomeny russkoyazychnogo diskursa i uchebnyy material v kurse russkogo yazyka kak inostrannogo. Dissertatsiya*. Moskva. [Купцова, Г. Н. (2009). *Русские народные танец и песня как прецедентные феномены русскоязычного дискурса и учебный материал в курсе русского языка как иностранного. Диссертация*. Москва.]
- Krayev, G. (2003). *Maska i bulo: b“lgarskite maskaradni igri*. Sofia: Iztok-Zapad. [Краев, Г. (2003). *Маска и було: българските маскарadni игри*. София: Изток-Запад.]
- Levochkina, N. A. (1994). *Problema klassifikatsii narodnykh tantsev: istoriograficheskiy aspekt. Muzyka. Peniye, Khoreografiya: Teoreticheskiy kurs*. [Левочкина, Н. А. (1994). *Проблема классификации народных танцев: историографический аспект. Музыка. Пение, Хореография: Теоретический курс*.]
- Mamedova, E. S. (2016). *Russkiy narodnyy tanets i pesnya kak pretsedentnyye fenomeny russkoyazychnogo diskursa v obuchenii russkomu yazyku kak inostrannomu. Avtoreferat*. Moskva. [Мамедова, Э. С. (2016). *Русский народный танец и песня как прецедентные феномены русскоязычного дискурса в обучении русскому языку как иностранному. Автореферат*. Москва.]
- Moiseev, I. (1996). *Vspominayu. Gastrol' dlinoyu v zhizn'*. Moskva: Soglasie [Моисеев, И. Я (1996). *Вспоминаю. Гастроль длиною в жизнь*. Москва: Согласие]
- Mudragel, L. (2017). *Russkaya narodnaya odezhda*. Moskva. [Мудрагель, Л. (2017). *Русская народная одежда*. Москва.]
- Chernyavskaya, T.N. (1984). *Khudozhestvennaya kul'tura SSSR: Lingvostranovedcheskiy slovar' /pod red. YE.M. Vereshchagina i V.G. Kostomarov*. Moskva: Russkiy yazyk. 360 s. [Чернявская, Т.Н. (1984). *Художественная культура СССР: Лингвострановедческий словарь /под ред. Е.М. Верещагина и В.Г. Костомарова*. Москва: Русский язык. 360 с.]
- Kaeppler, Adrienne L. (1972). Method and Theory in Analyzing Dance Structure with an Analysis of Tongan Dance, *Ethnomusicology*, Vol. 16, No. 2 (May, 1972), pp. 173 – 217. Published by: University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology.
- (2002). *Russkiy assotsiativnyy slovar': v 2-kh t. T. 2. Ot reaktsii k stimulu: Bolee 10 000 reaktsiy / Yu.N. Karaulov, T.A. Cherkasova, N.V. Ufimtseva, Yu.A. Sorokin, YE.F. Tarasov*. Moskva: ООО «Izd-vo Astrel'»: ООО «Izd-vo АСТ». 992 s. [(2002). *Русский ассоциативный словарь: в 2-х т. Т. 2. От реакции к стимулу: Более 10 000 реакций / Ю.Н. Караулов, Т.А. Черкасова, Н.В. Уфимцева, Ю.А. Сорокин, Е.Ф. Тарасов*. Москва: ООО «Изд-во Астрель»: ООО «Изд-во АСТ». 992 с.]

- (2004). *Russkoye kul'turnoye prostranstvo: Lingvokul'turologicheskiy slovar'*: Вып. 1 / I.S. Brileva, N.P. Vol'skaya, D.B. Gudkov, I.V. Zakharenko, V.V. Krasnykh. Moskva: Gnozis. 318 s. [(2004). *Русское культурное пространство: Лингвокультурологический словарь: Вып. 1* / И.С. Брилева, Н.П. Вольская, Д.Б. Гудков, И.В. Захаренко, В.В. Красных. Москва: Гнозис. 318 с.]
- (2005). *Entsiklopedicheskiy slovar' krylatykh slov i vyrazheniy. Avtor-sost. V. Serov*. Moskva: Lokid-Press. 880 s. [(2005). *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений. Автор-сост. В. Серов*. Москва: Локид-Пресс. 880 с.]

ON LINGUISTIC AND CULTURAL POTENTIAL OF RUSSIAN FOLK DANCE

Abstract. A corpus of material is collected and described making it possible to analyze the structure of various types of Russian folk movement patterns and dance forms, studied from the Russian cultural context. The article is focused on Russian folk dance, costumes, proverbs and sayings, existing in the people's minds for many centuries as a precedent text, reflecting the history and national character. Incorporated in cultural beauty of the Russian tradition and rituals, associated with significant patterns of thought and behavior, values and beliefs, the Russian folk dance phenomenon can be a part of teaching foreign languages theory and practice as a symbolic language and key to Russian world view.

✉ **Dr. Nadya Cherneva, Assoc. Prof.**

Vice-Dean of Faculty of Languages and Literature
Head of the Center for Languages and Intercultural Communication
Head of the Center for Russian Language and Culture
Paisii Hilendarski University of Plovdiv
24, Tsar Asen St.
4000, Plovdiv, Bulgara
E-mail: cherneva@uni-plovdiv.bg

✉ **Ms. Lyubima Ivanova**

Master Program in Modern Russian Studies
Paisii Hilendarski University of Plovdiv
24, Tsar Asen St.
4000, Plovdiv, Bulgara
E-mail: ly_ivanova@abv.bg