

*Н. М. Лаврухина,
Н. В. Карчевская*

К ВОПРОСУ О НЕОБХОДИМОСТИ ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ТРАДИЦИИ НАРОДНО-СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦА НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ

Становление народно-сценического танца как разновидности хореографического искусства связано с именами Т. Устиновой, П. Вирского, Н.Надеждиной и других, но в первую очередь, говоря о художественной традиции в народно-сценическом танце, мы вспоминаем фигуру человека, который явился ее основоположником, мы вспоминаем Игоря Моисеева и его ансамбль.

В 1920–1930-х гг. в СССР все большую власть обретали течения, ориентированные на самые доходчивые, общемассовые формы искусства, которым в новой идеологической концепции советской художественной культуры отводилась особая роль. Массовое искусство стало проводником классовой идеологии, средством воплощения центрального образа (фокуса) мифологизированных сюжетных конструкций – «образа трудового народа». Взамен критиковавшимся жанрам так называемого «буржуазного» искусства предлагалось создавать новые. Жанры эти изначально имели установку на официоз, но их реальное функционирование оказалось шире и значительней любых установок. В хореографическом искусстве такие новые жанры были созданы Игорем Моисеевым. Балетмейстеру удалось преодолеть иерархию жанров, существовавшую в советской культуре полуофициально. По аналогии с традициями эстетики XVIII в., разделявшими высокий жанр (трагедия) и низкий (комедия), советские жанры также делились на высокие, трагические (военно-патриотические и историко-революционные произведения) и низкие (комедия, мелодрама). И. Моисеев сумел «снизить» высокий жанр и «возвысить» низкий, создав такой, который стоял как бы в стороне от этой иерархии и признавался как «верхами» – правящими силами, так и «низами» – народом. К заслугам Игоря Моисеева относится не только то, что им были зафиксированы в специфической сценичной форме образцы танцевального фольклора и подведены итоги того, что было сделано ранее в области народного и сюжетно-игрового танца, но и то, что

балетмейстером были созданы новые формы и выработаны композиционные принципы строения концертных программ. Кроме того, И. Моисеевым была создана особая исполнительская школа, основанная на соединении традиций классического танца с достоверностью народной манеры и яркостью подачи, сочетающая высочайшую технику танца с актерской выразительностью. Становлению такого уровня исполнительства способствовала, в основном, специфичность балетмейстерского творчества И. Моисеева. Ярким примером может служить постановка белорусской «Лявониhi». Этот танец, с присущим ему вполне определенным лексическим мотивом, был уже веками отшлифован в народе, утвердились его основные пластические рисунки. Хореограф внес лишь редакторские изменения, но эти изменения придали танцу больше стремительности, жизнерадостности, больше задора, а следовательно, сделали его гораздо более сценичным. «...Пара за парой танцоры выскакивали на сцену в таком темпе, что казалось, их разбег взят откуда-то издалека. Прочертив множество разнообразных и как бы переливающихся одна в другую фигур, они так же стремительно скрывались за кулисами, оставляя впечатление пронесшегося танцевального вихря» [1, с.115]. Именно смещение темпа в соединении с лексической плотностью предопределили и новое прочтение этого номера. Моисеев не раз пользовался этим приемом. Например, если в народном испанском танце «Хота» (муз. размер $\frac{3}{4}$) плотность чередования движений традиционно не превышает трех–шести на каждый такт, причем амплитуда их невелика, то в «Арагонской хоте» эта величина составляет уже шесть–девять движений, включая и *grand battements développ *, характеризующихся очень большой амплитудой, при этом увеличивается и темп перемещений танцующих из рисунка в рисунок, который здесь может занимать не одно музыкальное предложение или фразу, а зачастую всего два–четыре такта. Моисеев использовал и обратный прием – максимального «наполнения» музыкального такта за счет намеренного замедления и фиксации движения. Таков первый выход в «Сиртаки», где идет чередование *pli * и *demi rond développ * с *tomb * и медленным продвижением танцующих по прямой лицом к зрителю. Помимо работы с темпом хореограф требовал от своих исполнителей одинакового умения исполнять и самые трудные трюки и станцевать простейшее па так, чтобы оно оказалось глубоким и сложным по содержанию.

Ансамбль народного танца под руководством И. Моисеева стал уникальным явлением хореографического искусства. Деятельность коллектива способствовала развитию всех жанров хореографического искусства и расширила средства его выразительности. Высочайший уровень искусства ансамбля народного танца под руководством И. Моисеева способствовал возникновению подобных коллективов во всех национальных республиках, в том числе и в Беларуси. Жанр ансамблевых номеров обрел иной художественный масштаб, расширились и видоизменились возможности использования и творческого претворения на сцене богатства танцевального фольклора.

Однако уже с 1960-х гг. искусствоведы стали говорить о том, что «...разве не приходилось нам в разных коллективах встречать танцы, удивительно похожие друг на друга, воссоздающие как бы один человеческий характер, созданные по одному трафарету?» [2, с.69]. Во многом это обусловлено тем, что балетмейстеры зачастую берут за основу постановки не подлинно народный образец, а один из более или менее удачных его сценических вариантов, т.е. в достаточной мере уже художественно обработанный и театрализованный. В результате такого двойного, а то и тройного воздействия сущность танца выхолащивается и от него остается, если можно так выразиться, одна обработка, причем обработка плохая. К началу XXI в. эта тенденция настолько обострилась, что стала угрожающей для существования и самой разновидности хореографического искусства – народно-сценического танца, тем более, что изменились и идеологические, и эстетические установки в обществе: зрителю уже далеко не так как прежде интересна эта разновидность хореографического искусства.

Но все же, мы думаем, народно-сценический танец далеко не исчерпал своего потенциала. Примеры нового, современного подхода к народно-сценическому танцу, примеры поиска новой лексики, образности, новых балетмейстерских приемов в Республике Беларусь к счастью есть. Такова одна из работ Д. Куракулова «Полоса моя не пахана», в которой балетмейстер с успехом синтезировал лексику традиционной русской пляски с роковыми и модерн-формами, создав яркую концертную миниатюру, отличающуюся тонким юмором, артистизмом, озорством исполнения, высокой пластической культурой. Кроме того, примерами такого рода могут служить и номера «Солнышко мое», «Печки-лавочки», «El pasado», поставленные студентами

народного отделения кафедры хореографии Белорусского государственного университета культуры и искусств под руководством Н. Лаврухиной.

В «Печках-лавочках» постановщики перевели традиционную русскую плясовую в жанр сюжетно-характерного танца, создали своеобразный хореографический лубок, взглянув на него с доброй иронией сегодняшнего дня. Здесь зритель видит ожившую картинку быта большой русской семьи: мать, с утра хлопчущую у печи, непоседливых детей, строгого отца и даже танцующую печь. Макет печи и лавка, с положенными на нее ложками, выступают не просто в качестве декорационных элементов. Они изобретательно используются балетмейстерами. Лавка – это и место для игр, и стол, где месят тесто, ждут долгожданного обеда, а потом, схватив ложки, начинают требовательно стучать ими и неожиданно превращаются в импровизированный ансамбль ложкарей (танцую, исполнители еще и играют на ложках) под руководством отца-дирижера. У печи мать готовит еду, на ней спят дети, она «наблюдает» за всем веселым семейством, сама, как в русских народных сказках, «идет в пляс», а вечером вновь принимает на свою лежанку детей. Печь «закольцовывает» действие миниатюры: с нее все начинается – у нее же и заканчивается. В этом номере с помощью шутливо гиперболизированных режиссерского и хореографического приемов раскрыта русская народная поговорка «танцевать от печки».

В номере «Солнышко мое» были использованы совсем иные художественные приемы. Если русские «Печки-лавочки», по аналогии с литературными жанрами, можно назвать хореографической юмореской, то цыганское «Солнышко» – это образец любовной лирики в хореографии. Трехчастное произведение, в котором явно угадываются литературные мотивы А. С. Пушкина и А. М. Горького, а также кинофильма «Табор уходит в небо» Э. Лотяну, представляет собой поэтическое повествование о цыганской любви. Первая часть – томительно-тревожное ожидание молодыми цыганками рассвета как начала дня и предчувствия любви, как утра жизни. Вторая часть – изменчиво-страстный диалог двух влюбленных, двух начал – мужского и женского. Третья часть – обретение в утомительной борьбе двух гордынь долгожданного, хотя, возможно, и недолгого, согласия. Удачно использовался режиссерский прием работы с предметом – кнутом, трансформированный в прием балетмейстерский. Кнут

используется и как то, что связывает, притягивает друг к другу цыгана и цыганку, и как символ власти одного над другим, и как упряжь, накинутая цыганкой на своего возлюбленного будто на норовистого коня, и как граница их тесного мира, и как обручальный нимб, венчающий их в последней части номера. Эту миниатюру нельзя назвать просто цыганским танцем, так как если лексика «Печки-лавочки» строится на типичных движениях русского танца, то в «Солнышке» от традиционной цыганской лексики остаются только *port de bras* у девушек в первой и третьей частях номера. «Солнышко» (вторая – основная его часть) – это типичный дуэтный танец, с использованием сложных акробатических поддержек, что традиционной цыганской хореографии не свойственно. В то же время это истинно цыганский танец по достоверности передачи духа народа.

Подробного, тщательного анализа заслуживают хореографические миниатюры «Зрелость» (постановка Д. Залесского на основе грузинского танца) и «Коза» (постановка Д. Волосюка и Д. Мироновича под руководством С. Гутковской на основе белорусского танца), уже высоко оцененные на различных конкурсах и фестивалях, но рамки данной статьи не позволяют рассмотреть их.

На этих примерах видно, что для того чтобы сохранить и дать новый толчок жанрам народно-сценического танца, балетмейстерам, возможно, нужно выйти из фарватера стандартизации, попытаться отойти от сложившихся в 1930–1950-е гг. подходов к хореографии. Можно надеяться также и на то, что, переосмысливая художественную традицию, заложенную И. Моисеевым, балетмейстерам удастся создать новые жанры хореографического искусства так же, как это в свое время удалось этому великому хореографу, который создал новую разновидность хореографического искусства, творчески переосмыслив и трансформировав традиции фольклорного танца и классического балета.

1. Луцкая, Е. Жизнь в танце / Е. Луцкая. – М.: Искусство, 1968. – 186 с.

2. Чурко, Ю. М. Хореография в зеркале критики / Ю. М. Чурко. – Минск: Беларус. гос. ун-т культуры и искусств, 2010. – 356 с.