

## ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОЛЬКЛОРА В СОВРЕМЕННОМ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

Современное состояние танцевального искусства, контактирующего в той или иной форме с фольклором, представляет собой картину достаточно пеструю и противоречивую. Сложность ее обуславливается во многом «внешореографическими обстоятельствами» (политическими, социальными, идеологическими, экономическими и даже территориальными).

В развитии белорусского искусства фольклор всегда играл существенную роль. Можно даже, очевидно, сказать, что этот фактор является специфической чертой его эволюции, обусловленной судьбой народа, его перманентной борьбой за самобытность в условиях полонизации, русификации, денационализации. Способностью фольклора противостоять некоторым из негативных явлений действительности детерминируется обращением к нему в различные периоды истории.

В постсоветское время произошел перенос основного внимания с идеологической роли на художественную, в результате чего фольклор стал средством не столько воспитания и пропаганды, сколько способом удовлетворения эстетических, креативных потребностей человека. Увеличилось также значение ритуально-праздничной, символической, сувенирной функций. Изменилась среда бытования фольклорных элементов: ею стало не столько село, сколько город в лице студентов, интеллигенции.

Отражая и осмысливая опыт народа, фольклор является выражением художественно-исторической памяти нации и в этом плане может помочь самоидентификации и социализации молодежи. Сегодня мы можем говорить также о том, что художественный менталитет фольклора противостоит имморализму, бездуховности, галлюцигенности, культивируемым постмодерном. «Соборность», коллективизм фольклорного видения мира отрицают индивидуализм, субъективизм, релятивизм, присущие приверженцам авангардного искусства последних десятилетий. Он альтернативен и потере патриотического осмысления судьбы страны, ощущению трагической бессмысленности жизни, свойственным нередко современному западному искусству.

В наши дни традиции народного творчества имеют значение и для собственно хореографии, причем не только как арсенала выразительных средств, но и как своеобразного источника «живой воды», оплодотворяющей фантазию художника.

Таким образом, сохранение богатств и традиций фольклора, органичное включение их в современную танцевальную культуру являются важнейшей практической и теоретической задачей для всех работающих в этой сфере.

Чтобы точнее уяснить проблемы, стоящие перед ними, напомним некоторые принципы формообразования, функционирования и трансформации как самого фольклора, так и вторичных форм его бытования, именующихся фольклоризмом.

Прежде всего необходимо охарактеризовать основные жанры белорусского хореографического фольклора, сложившиеся в разные исторические эпохи.

Проведенный на материале многолетних полевых экспедиций анализ структуры фольклорных образцов позволяет установить, что они слагаются из некоего количества типологических элементов, своеобразных «кирпичиков», составляющих все хореографическое «здание» и являющихся в определенном смысле пластическими кодами. В них в соответствии с системой образного мышления народа зашифрована информация о реальной действительности, об определенном этносоциальном материале. Информация эта в той или иной мере «просвечивает» сквозь хореографический текст, ибо события и явления жизни, воспроизводясь в танцевальном искусстве, отражаются в его структуре, формируют его образность.

В каждую эпоху под воздействием многочисленных факторов складывались определенные идейно-художественные каноны, типы взаимодействия содержания и формы, способы организации пластического материала, которые со временем закреплялись в структуре. Вот почему ее анализ позволяет дифференцировать хореографические образцы по различным группам. Такая классификация оказывается в конечном итоге жанровой. Те произведения фольклора, в которых, скажем, обнаруживается синкретическая нерасчлененность вокального, драматического, хореографического начал, могут быть отнесены к отдельной группе – жанру хоровода. В

зависимости от того, какое из этих начал доминирует, он может быть разделен, в свою очередь, на хороводные песни, игровые хороводы и хороводные танцы.

В хореографической структуре нередко содержится информация и временного характера. Например, разрушение древнего синкретизма, замена песни на инструментальное сопровождение, переход главенствующей роли к хореографии, упорядочение музыкально-хореографической ткани – все это позволяет отнести формирование жанра танцев к более позднему периоду и сделать вывод о генезисной связи его с хороводом. Иные признаки отличают, к примеру, кадрили: строго ограниченное число танцоров (4,6,8...), парность, построение танцующих в квадрат или две линии, бессюжетность, сюитность композиции.

Исходя из вышеизложенного, все белорусское хореографическое творчество можно разделить на три жанра: хороводы, пляски и танцы, внутри которых, в свою очередь, существуют группы и виды.

Начало формирования жанра танцев в Беларуси относится к периоду образования белорусской народности, т.е. к XIV–XVII вв., а дальнейшее его развитие – к последующим эпохам разложения феодализма и зарождения капиталистических отношений, вплоть до конца XVIII в., времени формирования белорусской нации. Очевидно, тогда же выкристаллизовывались лексика белорусского народного танца, его стилистика, хотя истоки национального хореографического искусства следует искать значительно глубже – в культуре восточнославянских племен – дреговичей, кривичей, родимичей, которые населяли территорию нашей страны еще до образования Киевской Руси и традиции которых она впитала.

Выкристаллизовавшись из хоровода, танцы долгое время развивались параллельно с ним. Однако постепенно танцевальный жанр вытесняет хороводы. В городах этот процесс идет интенсивнее, нередко с ориентацией на за границу. Деревня была консервативнее города, в ней дольше сохранялись старые формы и обычаи. Но и по отношению к сельской местности можно с уверенностью сказать, что XIX в. стал веком почти безраздельного господства танцевального жанра. Хороводы еще достаточно широко бытовали, часто исполнялись, но в целом для них это был уже период заката.

Примерно со второй половины XIX в. в белорусском хореографическом искусстве начинается новый процесс – ассимиляция традиционного фольклора с новыми танцевальными формами: кадрилию, полькой, а затем и городскими бытовыми танцами.

Вступив во взаимодействие с местными хореографическими традициями, танцы-пришельцы в значительной мере меняют свой изначальный облик, обретая белорусские этнические особенности.

Значительные модификации танцевального творчества народа наблюдаются в первые десятилетия XX в. Массовый уход крестьян на заработки в город и их частичное возвращение в деревню, империалистическая война, Октябрьская революция – все эти события перемешали различные пласты населения, нарушив границы не только между городом и деревней, но и между национальностями. Почти по всей территории России, Украины, Беларуси распространяются фольклор городских окраин, образцы бальных танцев, бытовые танцы соседних народов, сколки с западной хореографии.

Процесс этой своеобразной интернационализации бытовой хореографии приводит к тому, что в первые десятилетия XX в. старинный танцевальный пласт повсеместно замещается новым – различными “сербиянками”, “дасадами”, “карапетами”, “страданиями”, “венгерками”, “матлетами”, “яблычками”, “зялёнымі рошчамі” и др. Любопытно, что по их образцу, по создавшемуся хореографическому стереотипу, трансформируются и отдельные традиционные танцы.

Однако было бы ошибкой думать, что эти пласты сменились внезапно и целиком. Появление новых танцев вовсе не означало сиюминутной гибели старых. Своеобразие и сложность картины жизни танцевальных элементов в народе заключаются в одновременном бытовании самого различного хореографического материала – древнего традиционного и вновь возникшего, исконно национального и заимствованного, трансформированного в национальном духе и скопированного с образцов западного танца. Но все же, несмотря на одновременное бытование в белорусских деревнях самых различных пластов, сквозь временную и жанровую пестроту достаточно четко вырисовываются основные вехи, «пограничные столбы хореографических эпох». Фактически при жизни трех поколений, т.е. за XIX–XX вв., танцевальный фольклор три, а то и четыре раза менял свой облик.

Для полноценного функционирования фольклорных традиций в естественной среде необходимо, как известно, существование адекватной им сферы. Условия же жизни и быта крестьянства, основного носителя этих традиций, начали меняться давно. Уже в XIX в. в традиционном пласте пошли процессы энтропии: старинные танцевальные формы стали уходить из быта, вытесняться новыми. Причиной ухода этого пласта являлось несоответствие его образного строя художественному менталитету общества. Сознание повзрослевшего человечества ушло от патриархальных представлений, объективно реалистический взгляд на мир сменил мифы, отраженные в фольклоре. Таким образом, условия полноценного репродуцирования и функционирования фольклорной традиции в естественных условиях исчезли. К тому же, фольклор постепенно стал далеко не единственной формой, как это было ранее, удовлетворения эстетических и творческих потребностей народа. Уже несколько десятилетий исследователи говорят о завершении «эпохи фольклора» как конкретно исторической формы неспециализированного искусства. Но, конечно, фольклор еще сохраняется в пассивной памяти людей, живет как бы в состоянии своеобразного анабиоза.

В то же время жизнь подсказала другие формы жизнедеятельности фольклорных танцевальных традиций. Они проявляются в практике различных коллективов, в сценическом искусстве. Продукты их деятельности не являются фольклором в каноническом понимании этого слова, но они – способ сохранения и развития фольклорной традиции.

Задачи эти решают несколько групп коллективов, которые отличаются друг от друга как по способам интерпретации народного творчества, так и по некоторым другим параметрам.

Дифференцировать их можно было бы следующим образом.

К первой группе относятся коллективы, условно называемые этнографическими, участники которых исполняют аутентичный фольклор той географической местности, где проживают сами. Контингент их в основном составляют пожилые люди с включением определенного количества молодежи. В репертуаре – старинные пляски и песни, хороводы, а также образцы, пришедшие в быт народа в конце XIX – начале XX в. Выразительные средства, музыкальное сопровождение, костюмы ограничиваются традициями. Такой способ интерпретации можно было бы назвать близким к цитированию. Исполняемые фольклорные произведения почти не подвергаются обработке, а лишь слегка ретушируются, приспособляясь к новым условиям, – интерпретации для зрителей (снимаются длинноты и повороты, участники перестраиваются фронтально и т.п.). В них нередко сохраняются многие из признаков функционирования фольклора в естественной среде, и в частности синкретическая связь танца с песней. Эти коллективы любительские по статусу, неофициальными руководителями их нередко бывают сами участники – лучшие знатоки местных традиций или запевалы.

Вторая группа коллективов, назовем их условно фольклорными, реконструируют фольклор какого-либо региона путем воссоздания живых традиций или, если они уже не функционируют, на основе изучения имеющихся материалов. Коллективы эти чаще всего молодежные по составу, обучение и деятельность в них происходят под началом квалифицированного руководителя. По своему статусу они могут быть как любительскими, так и профессиональными. Участники их стремятся сохранить как можно больше качеств, которые отличают исполнение фольклора в естественной бытовой обстановке, вплоть до свободного общения со зрителями. Отсюда выступления их, как и коллективов первой группы, часто происходят не на сценической площадке, а в кругу зрителей.

В обеих этих группах коллективов преобладающей является тенденция на сохранение традиций (хотя производится и органичное развитие их), на функционирование фольклора как целостной художественной системы.

Во взаимосвязанных между собой двух следующих группах коллективов преобладающей становится уже ориентация на трансформацию фольклорных традиций (хотя подразумевается, конечно, и их сохранение).

Третья и четвертая группы коллективов, куда относятся любительские и профессиональные коллективы, работающие в области народно-сценической хореографии, строят свою творческую деятельность на принципах художественной обработки, разработки и стилизации фольклора.

Для художественной обработки характерно сохранение в большей или меньшей мере первоосновы конкретного произведения танцевального фольклора, его узнаваемости, но перестройка его ведется в соответствии с законами сцены. Здесь используются более глубокие видоизменения фольклорного образца. При переносе его на сцену, переходе основной

выразительной роли к хореографии явно ощутимыми становятся потери, которые несет фольклорное произведение, порывая со своей естественной средой. Сам факт переноса танца из быта на сцену меняет в нем многое: уходит атмосфера праздничности, событийности, которая рождается всегда, когда люди собираются вместе после трудовых будней; нарушаются непосредственный контакт, а нередко и нераздельность между танцором и зрителем, производителями и потребителями искусства; исчезает чарующая импровизированность, дарящая и танцующим, и смотрящим ощущения творчества, новизны; теряется слитность хореографии с песней, частушкой, элементами театральной игры, словесными репризами и диалогами; нивелируется каждый раз особая, определенная индивидуальностями исполнителей взаимосвязь танцоров с музыкантом, т. е. все то, что составляет значительную часть притягательности народного танца в быту. Попытка «компенсации» потерянного – художественная обработка танца. Среди приемов ее – усиление средств выразительности (усложнение рисунка, технизация лексики, увеличение динамики, придание большей экспрессии исполнительской манере), разработка новой драматургии (нередко сюжетного типа), введение приемов режиссуры, обогащение материалами из косвенных источников, смежных областей фольклора и т.п.

Художественная разработка является более высокой ступенью трансформации народного творчества по сравнению с обработкой. Из фольклорного образца как бы вычлениются основное образное ядро, самый яркий пластический мотив, ведущая идея (в лексике, рисунке, исполнительстве, образности – в любом из компонентов танца), которые разрабатываются, развиваются иногда вплоть до перехода их в новое качество. По сути дела здесь происходят разборка фольклорного произведения на отдельные элементы, их переосмысление, трансформация и новая сборка уже для сцены в соответствии с замыслом автора. Если представить структуру народного танца в виде модели определенным образом закодированного этносоциального материала, то можно сказать, что при художественной разработке хореограф-постановщик, зная правила шифра, производит перекодирование фольклорного материала в соответствии с новыми идейно-художественными задачами.

Так называемый стилизованный фольклор представляет собой авторские произведения, созданные по мотивам фольклора. Этот способ предполагает прекрасное знание хореографом всех богатств народного творчества, проникновение в его душу, умение расщеплять его на мельчайшие «атомы» – носители этнической субстанции. В этом случае сценические танцы, сочиненные хореографом без опоры на какой-либо конкретный фольклорный образец, нередко воспринимаются как подлинно народные.

Для современных постановок с привлечением элементов фольклора характерно использование приемов поэтической условности (метафор, символов, аллегорий), стремление к симфонизации танца с ее обобщенной образностью, контрастностью, полифоническим развитием основных и побочных пластических тем. Все эти приемы находят свое применение и на балетной сцене. В развернутой драматургии спектаклей претворяются формы притчи, параболы, характеры выстраиваются на основе народных архетипов.

К вышеперечисленным способам интерпретации фольклора в последние полтора десятилетия прибавляются театрализация и модернизация.

В связи с интенсификацией влияния на хореографию театра и кино с их специфическими приемами режиссуры и образности, повышенной синтетичностью, новыми средствами выразительности увеличивается зрелищность постановок, происходит уподобление их западному шоу, дивертисментное соединение различных номеров создает своеобразный «монтаж аттракционов».

Распространение в 1990-е годы танца–модерн привело к стремлению синтезировать его с фольклором. Взаимопроникновение этих сфер друг в друга идет дальше сплавления лексики и приемов: переосмысливаются менталитет и ценности, сталкиваются противоположные тенденции – дезэтнизации и национальной самобытности, авангарда и язычества, условности и натурализма, эстетики абсурда и поэтики древних ритуалов.

Ныне в художественной сфере одновременно идут разнонаправленные процессы интеграции и диффузии. Это приводит подчас к самым неожиданным мутациям и в сфере сценической хореографии, стремящейся выжить и приспособиться к меняющимся реалиям жизни.

Все вышесказанное означает, что как в аутентичном фольклоре, так и в его вторичных формах бытования – фольклоризме – происходят перманентные метаморфозы. Остановить этот поток

трансформаций мы не в состоянии, можно лишь попытаться, постигнув его закономерности, регламентировать русло, нивелировать худшие проявления.

В целом сегодняшняя ситуация в фольклорно-фольклористической области оценивается неоднозначно. Причины дефектов ее эволюции порождены как объективными, так и субъективными факторами.

К первым можно отнести явления кризиса в сценической хореографии, обусловленные утратой обществом позитивных идеалов, провоцирующих в прошлом на создание ярких образов дружбы народов, положительного героя и т.п.; естественной реакцией на идеологический диктат, существующий долгие годы; стагнацией приемов и выразительных средств; влиянием глобализации и коммерциализации культуры; усталостью методов, приемов интерпретации; распространением эстетики постмодернизма и др.

К субъективным просчетам в процессе фольклоризма следует отнести недостаточную информированность его деятелей о закономерностях развития аутентичного фольклора, возвращение к уже отвергнутым практикой идеям (о возможности изъятия фольклорных образцов из бытового контекста и переноса их на сцену в неизменном виде, о копировании детьми репертуара и манеры танцоров преклонного возраста); инертность творческой мысли хореографов, незнание ими достижений современного искусства; создание суррогатов, профанация фольклора под влиянием рыночной конъюнктуры; brutальное использование его элементов как простейшего способа этнической маркировки сценической продукции; «манифестное» употребление фольклора для демонстрации политических взглядов и прочее.

Перечисление недостатков в современной художественной практике оказалось длинным. Но нынешнее время явно не благоприятствует развитию контактов с фольклором. Не случайно в ближнем зарубежье недавно написана и защищена диссертация «Выживание народного героя в тотально враждебном обществе». В этом плане становится понятным наличие разговоров о затухании самой традиции интерпретации фольклора. Некоторые из исследователей считают, что депрессия народно-сценической хореографии обусловлена всеобщими законами диалектического развития: во всяком процессе чередуются этапы рождения, подъема, полноты выражения и нисхождения, гибели. Практика говорит о том, что ни одна из форм культуры не является вечной, и рано или поздно ей суждено исчерпать свой созидательный потенциал. Оправданы ли эти рассуждения, сумеет ли народно-сценическая хореография выйти из состояния кризиса? Покажет время. Осмысление происходящего будет, очевидно, более точным в исторической перспективе.

Пока же для успешного развития народно-сценической хореографии требуются трезвая оценка ее художественного состояния и проведение продуманной, взвешенной творческой политики.

К сожалению, определенные просчеты имеются и в теоретическом осмыслении происходящего. Здесь наблюдается стремление выдать желаемое за действительное (пишутся, к примеру, работы о якобы сегодняшнем бытовании хороводов; нынешняя стадия во многом уже утраченных традиций исполнительства аутентичного фольклора характеризуется как период перехода его из активного бытования в пассивную память); зачеркнуть заслуги фольклоризма в деле развития (а тем самым и сохранения) фольклора в условиях нового времени. В научно-практических разработках смешиваются иногда и два вектора контактов с народным творчеством: направленность на сохранение – поле деятельности ученых-исследователей, собирателей и хранителей фондов, издателей сборников – и курс на развитие – перспектива преимущественно хореографов-практиков.

Если невозможно сохранить аутентичные фольклорные формы в неизменном виде, предотвратить их уход из быта, профессионалы, работающие в этой сфере, обязаны как только возможно тормозить регрессивное движение, а также должны дать народному творчеству вторую жизнь в различных явлениях фольклоризма.

Сегодняшняя сценическая практика показывает, что хореографы и музыканты умеют находить пути для глубинного, опосредованного постижения этнической спецификации, естественного, как дыхание ее носителей.

Таким образом, фольклор и сегодня еще может сохранять свой художественный потенциал. Старые приемы и формы уступают место новым. Зерно умирает в пути, сказал один из поэтов, иначе ему не взойти. Фольклорная река уходит под землю, чтобы насыщать своими соками корни свежих побегов.

Выражаем надежду, что так будет продолжаться еще достаточно долго.