

Г. Ф. Богданов

НАРОДНО- СЦЕНИЧЕСКИЙ ТАНЕЦ

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

УЧЕБНИК ДЛЯ СПО

Рекомендовано Учебно-методическим отделом среднего профессионального образования в качестве учебника для студентов образовательных учреждений среднего профессионального образования

**Книга доступна в электронной библиотеке biblio-online.ru,
а также в мобильном приложении «Юрайт.Библиотека»**

Москва ■ Юрайт ■ 2019

УДК 793.31(075.32)
ББК 85.325.2я723
Б73

Автор:

Богданов Геннадий Фёдорович — кандидат искусствоведения, профессор кафедры современной хореографии хореографического факультета Московского государственного института культуры.

Рецензенты:

Бутыркин В. Г. — доцент кафедры народного пения факультета вокально-хоровой и дирижерской подготовки Государственного музыкально-педагогического института имени М. М. Ипполитова-Иванова, заслуженный работник культуры Российской Федерации;

Гусев Г. П. — профессор кафедры народного танца хореографического факультета Московского государственного института культуры, заслуженный деятель искусств Российской Федерации;

Никитин В. Ю. — доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор кафедры современной хореографии хореографического факультета Московского государственного института культуры.

Богданов, Г. Ф.

Б73

Народно-сценический танец. Теория и история : учебник для СПО / Г. Ф. Богданов. — М. : Издательство Юрайт, 2019. — 167 с. — (Серия : Профессиональное образование).

ISBN 978-5-534-10450-9

Русское плясовое творчество занимает большое место в современном хореографическом процессе. Около 80 % всех сценических художественных произведений, так или иначе связанных с искусством танца, сочиняется и ставится в стране на материале русской народной хореографии. Изучение традиционной русской народной пляски сегодня является настоятельной необходимостью, которая определяется не только развитием хореографического искусства.

Настоящее издание посвящено таким вопросам, как опыт отечественного хореографического образования, истоки хореографического образования, народное плясовое искусство на сцене, сценическая интерпретация плясового фольклора, а также структура урока русского народного танца.

Соответствует актуальным требованиям Федерального государственного образовательного стандарта среднего профессионального образования и профессиональным требованиям.

Для студентов образовательных учреждений среднего профессионального образования, обучающихся по гуманитарным специальностям, а именно на хореографическом и музыкальном отделениях, также будет полезно педагогам и мастерам по хореографии, всем интересующимся историей русского народного танца.

УДК 793.31(075.32)

ББК 85.325.2я723



Все права защищены. Никакая часть данной книги не может быть воспроизведена в какой бы то ни было форме без письменного разрешения владельцев авторских прав. Правовую поддержку издательства обеспечивает юридическая компания «Дельфи».

ISBN 978-5-534-10450-9

© Богданов Г. Ф., 2019

© ООО «Издательство Юрайт», 2019

Оглавление

Введение	4
Глава первая. Истоки хореографического образования в России	14
Обрядовое и бытовое народное творчество.....	15
Народное плясовое искусство на сцене.....	39
Глава вторая. Процессы становления отечественных танцевальных школ	52
Школа классического танца	53
Школа характерного танца.....	59
Школа народно-сценического танца	65
Глава третья. Школа русской пляски: особенности становления .	79
Народный опыт обучения пляске	79
Вопросы сценической интерпретации плясового фольклора	89
Поиски и решения мастеров.....	104
Плюсы и минусы	113
Глава четвертая. Урок русского народного танца	119
Структура урока русского народного танца.....	120
Примерная программа занятий по русскому народному танцу.....	131
Заключение	147
Указатель использованной литературы	153
Список рассмотренных русских народных плясок	161

Введение

Русское плясовое творчество занимает большое место в современном хореографическом процессе. Около 80 % всех сценических художественных произведений, так или иначе связанных с искусством танца, сочиняется и ставится в стране на материале русской народной хореографии. Русские народные пляски составляют основу репертуара многих профессиональных художественных коллективов, занимают ведущее положение в творчестве любительских ансамблей и участников хореографической самодеятельности. Являясь замечательным средством образной характеристики, русские пляски входят в обширный репертуар оперно-балетных и музыкально-драматических театров.

Изучение традиционной русской народной пляски сегодня является настоящей необходимостью, которая определяется не только развитием хореографического искусства. Художественным руководителям театральных коллективов, творческим работникам кино, телевидения приходится воссоздавать исторические картины русской жизни, показывать быт русского народа, вводить в действие подлинные народные гуляния, обряды, пляски. Все это требует углубленных познаний в области русского традиционного хореографического фольклора, умения передавать его живые черты и приметы.

Интерес к традиционному русскому народному плясовому творчеству со стороны широкого круга специалистов огромен. Не случайно поэтому в последнее время русский народный танец постепенно становится самостоятельной, а главное обязательной дисциплиной в системе среднего и высшего хореографического образования России. Для всех становится очевидным, что знание основ русской народной плясовой культуры воспитывает чувство законной национальной гордости, понимание преемственности прогрессивных традиций в современной хореографии, развивает способность мыслить эстетически широко, не рутинно, способствует утверждению принципа народности в искусстве, в хореографической педагогике.

Анализируя учебные планы, программы, методические пособия по русской народной хореографии, занятия, проводимые на хореографических отделениях учебных заведений культуры и искусства, можно отметить ряд существенных недостатков. В первую очередь они обнаруживаются в качестве преподаваемого танцевального материала, в способах его изложения и подачи на занятиях. Концентрированно все эти недостатки проявляются в уроках русского народного танца.

Цели, основные принципы методики, средства обучения танцу, сложившиеся в учебных заведениях культуры и искусства, не всегда соответствуют задачам, насущным потребностям, состоянию и возможностям подлинно народной хореографии. Не случайно проблемы русской народной хореографии, время от времени обсуждаемые специалистами и публикуемые в средствах массовой информации, начиная примерно с середины 30-х годов, до сих пор остаются острыми и нерешенными. Таких проблем много. В сгруппированном виде их можно сформулировать так.

Первая группа проблем — региональные (областные) особенности русского народного плясового творчества. Подавляющее большинство профессиональных и любительских художественных коллективов показывают танцевальные «опусы», не имеющие конкретной этнографической «прописки». У русского народа (впрочем, как и к любого другого народа) в фольклоре никогда не было и не могло быть танцев-бомжей, созданных вне местного стиля, вне местной традиции. Для русского народного сценического искусства сейчас особенно важными являются задачи воссоздания образов местного хореографического фольклора, местной плясовой традиции, воспроизводства региональных (областных) особенностей народной хореографии.

Вторая группа проблем — осознание того, что любая русская народная пляска имеет ярко выраженную хореографическую форму. Как в музыке есть конкретные музыкальные, а в поэзии поэтические формы, так и в хореографии наличествуют хореографические формы.

В традиционной русской народной хореографии такие формы (или виды плясок) четко обозначены. Они слагались столетиями. Задачи нынешних поколений хореографов заключаются в том, чтобы, познавая эти традиционные формы (виды) русских народных плясок, не разрушать, а продолжать их дальнейшее совершенствование.

Третья группа проблем — индивидуальность, а точнее, развитие индивидуальности в народной хореографии. В советский период идеологи «народного творчества» во главу угла ставили два критерия, два необходимых качества в искусстве. Это «массовость» и «мастерство». Об индивидуальности речи не шло, хотя в русском народном плясовом творчестве это основа основ. Без индивидуальности нет искусства, нет творчества. Сегодня перед хореографической педагогикой стоят нелегкие задачи вернуть искусству личность. С одной стороны, у занимающихся необходимо развивать импровизацию и воображение. Без них танец мертв. «Наша народная пляска не имеет, как пляски и танцы других народов, свою определенную форму и, так сказать, рамку, в которой постоянно, по одним направлениям передвигаются танцоры; у нее есть только своеобразные па в достаточном количестве, чтобы создать целую танцевальную, подвижную картину, которой воображение должно дать душу, а исполнители набросать облики, олицетворяющие идею составителя»¹.

¹ Школа и самоучитель всех русских плясок. — М., 1885—1886. — С. 126—127.

С другой стороны, занимающимся необходимо прививать по-настоящему русскую, подлинно народную плясовую манеру, «присущую конкретно той или иной местности». Надо «бороться с исполнительской небрежностью, решительно пресекать грубую или слащавую манеру исполнения, поскольку все это не только искажает образ, характер русского человека, но и приводит к фальшивой, псевдорусской манере»¹.

В последние десятилетия все более проявляет себя еще одна опасная тенденция, касающаяся исполнительской стороны. Техника сценической, в том числе и русской народной пляски, постоянно усложняется (а это, как известно, одно из неперемных условий развития искусства). Но совершенствуя ее, балетмейстеры и педагоги порой переходят черту, отделяющую собственно пляску от цирка и спорта. Они нередко ориентируют своих исполнителей на внешнюю эффективность плясовых приемов, на излишнее силовое трюкачество, оставляя без внимания пластическую кантилену движений, их этническую узнаваемость, ритмические акценты основных и вспомогательных элементов, музыкальность и одухотворенность пластики — словом, все то, из чего складывается русская плясовая образность и чем всегда отличалась подлинно народная исполнительская школа.

Из русской народно-сценической пляски постепенно уходит жизнь национального духа, национального характера. Она все более становится не «выражением русской души и сердца», а обыкновенной демонстрацией физических и технических возможностей артиста. Сегодня приходится констатировать, что из учебных заведений, готовящих кадры хореографов-народников, нередко выходят в жизнь специалисты, наделенные схематичным пониманием пляски как суммы технических приемов. А это впрямую ведет к вырождению духовности, к омертвлению национальных плясовых традиций.

Одним из путей преодоления кризиса является совершенствование методики и практики обучения будущих специалистов подлинно народной пляске. Требуется решительный поворот от идеологизированных наслоений в учебно-воспитательной работе к освоению фольклорных основ искусства. Нужен поиск новой методики, опирающейся, с одной стороны, на многовековые традиции русского подлинно народного плясового творчества, зафиксированные и осмысленные отечественными хореографами, на результаты художественных открытий отдельных мастеров русской народно-сценической хореографии.

С другой стороны, нельзя не учитывать плодотворные, научно-обоснованные разработки и рекомендации современных исследователей и педагогов, готовящих нынешние кадры в учебных заведениях культуры и искусства. При этом, естественно, следует развивать уже имеющийся опыт преподавания русской народной хореографии в учебных заведениях культуры и искусства.

¹ Климов А. А. Основы русского народного танца. — М.: Искусство, 1981. — С. 150—151.

О кризисном положении в области традиционной русской народной хореографии говорят и пишут с 30-х годов, но особенно это стало заметно в последнее время. Балетмейстеры, педагоги, балетные критики анализируют причины кризиса, предлагают средства и способы как вернуть подлинные черты фольклора нынешнему народно-сценическому танцу, как не утратить глубинных основ национальной плясовой культуры.

Многие выступления касаются вопросов совершенствования педагогического процесса. В качестве одной из главных выделяют задачу приобщения будущих специалистов-народников к первородным истокам фольклора. Возрождение русского народного танца зависит от возвращения к его истокам. Студенту «прежде всего необходимо постичь истоки народного танца, дать ему возможность изучить подлинный фольклорный материал, а затем на основе этих знаний и в соответствии со своими творческими способностями, манерой трансформировать все это в хореографические образы. Мы уже слишком много наслоили шелухи на эти истоки и учим уже тому, вторичному, что отложилось на этих истоках. Сейчас задача номер один — вернуться к тому трепетному родничку, который еще жив, очистить его от мусора и питать свое творчество его живой водой»¹.

Часто в выступлениях сквозит тревога о том, что в нынешнем хореографическом образовании отсутствует практика комплексного изучения музыкально-плясового фольклора и других сопутствующих ему художественных явлений. «Откуда брать материалы, хотя бы для того, чтобы представить себе образ танца? Ведь фильмов и видеокассет по танцевальному фольклору создано до обидного мало. А в них мы, педагоги, воспитывающие будущих балетмейстеров, остро нуждаемся. Как наглядно объяснить студенту, чем отличается, допустим, орловская плясовая манера от курской? Нюансы такие тончайшие, их увидеть надо в первоисточнике, ибо словами не объяснишь. Скажем прямо, что и само преподавание в институтах имеет массу изъянов. Не изучаются ни фольклорный танец, ни сценический. Среди дисциплин отсутствует такая, как этнография. Плохо обстоит дело с изучением костюма — наши выпускники не знают, к примеру, разницы между северным и уральским костюмом. Как мне кажется, у нас вообще отсутствует комплексный характер подготовки специалистов. Танец преподается в отрыве от музыки, от психологии и философии, от других важных предметов»².

Отдельные выступления касаются вопросов кардинальных нововведений в процесс обучения. Необходимо «выработать критическое отношение к имеющимся результатам, отсутствие которого сделало многих хореографов буквально пленниками эстетики существующего

¹ Материалы второй Всероссийской конференции по балетоведению. — М., 1994. — С. 84.

² Материалы второй Всероссийской конференции по балетоведению. М., 1994. — С. 112.

направления. Но самое главное — необходимо найти возможности для рождения новых коллективов... Нужен более свободный и многовариантный путь поиска творческого лица коллектива, и таковой видится в студийности, а если еще точнее — в колледже. То есть, поиск программы и модели художественного коллектива путем приближения жизнедеятельности специально набранной студенческой группы к условиям его существования... Студийный путь послужит накоплению новых качеств в народно-сценической хореографии. Первое такое качество — это сотворчество артиста и постановщика на новом для них уровне — на соавторстве. Второе качество — синтез выразительных средств — присущее народному творчеству изначально и «успешно» разъятое в современных ансамблях, особенно в русских народных хорах, в которых хоровая группа решает свои проблемы, и по-своему, а балет свои, и также по-своему. А если объединение и происходит, то лишь на уровне одного режиссерского приема — монтажа концертных номеров, а хотелось бы видеть синтез на уровне исполнительского мастерства. Следовательно, нужен актер-универсал, который играет, поет, музицирует, танцует и т. д. Это третье качество. Но одного актерского универсализма недостаточно: нужна новая, проникнутая единством выразительных средств музыкально-танцевально-игровая драматургия и режиссура — четвертое качество»¹.

В подавляющем большинстве изустных и печатных выступлений подчеркивается мысль о том, что пути решения многих проблем русской народной хореографии непосредственно сопряжены с качественными изменениями в педагогическом процессе, обусловлены повышением уровня учебно-воспитательной работы в учебных заведениях, готовящих кадры хореографов. Сегодня действительно назрела необходимость скорректировать и детально уточнить современные требования к выпускникам хореографических отделений учебных заведений культуры и искусства, усовершенствовать методику преподавания хореографических дисциплин. Да и сам процесс обучения танцу нуждается в пересмотре критериев, в разработке новых, более эффективных путей и способов освоения профессионального опыта.

Цель данной работы состоит в том, чтобы, рассмотрев опыт отечественного хореографического образования, проанализировав сложившуюся на сегодняшний день практику обучения народной хореографии, выработать оптимальную модель-структуру примерного урока русского народного танца для хореографических отделений учебных заведений культуры и искусства Российской Федерации.

Основные принципы обучения русской народной пляске не могут рассматриваться в отрыве от насущных задач и тенденций развития современной хореографии и хореографической педагогики. Общая направленность народно-сценического плясового искусства, борьба

¹ Савин В. З. Формы пропаганды фольклора или средство отступления от него // Советский балет. № 6, 1988. — С. 23.

внутри его между отживающими и новыми, более передовыми идеями так или иначе отражается в методах и формах преподавания. Поэтому в каждый отдельный период существовали одновременно и различные педагогические воззрения, и различные педагогические приемы в области хореографии. Но в конечном счете всегда побеждало то, что более отвечало задачам момента, насущным потребностям искусства.

Историческим примером в рассматриваемой области может служить период, охватывающий конец XIX века и первые два-три десятилетия XX века, когда в отечественном балетном искусстве возникла острейшая необходимость в систематизации накопленного опыта для обучения и подготовки артистов характерного плана. Идя навстречу этой потребности, русские педагоги освоили опыт предшествующих поколений своих коллег и написали учебник по характерному танцу, который явился первым в мире методическим руководством по данной учебной дисциплине¹.

Еще пример. С 20-х годов нынешнего века в стране началось бурное увлечение сценическим танцем. В городах и селах стали возникать любительские хореографические кружки и ансамбли. В стране начали проводиться олимпиады, фестивали, смотры самодеятельного художественного творчества. Появилась большая потребность в кадрах руководителей любительских коллективов, а главное — возникла острая необходимость в новой методике танцевального обучения и воспитания, адаптированной для самодеятельных артистов. И такая методика была разработана и опубликована в начале 50-х годов².

Эти примеры показывают, что создание чего-то нового в хореографической педагогике (впрочем, как и в любой другой отрасли человеческой деятельности) вызывается назревшей общественной необходимостью. Нынешняя ситуация с традиционной русской народной хореографией такова, что этот жанр, как никакой другой, нуждается в спасении. И сделать это могут только высококлассные специалисты, доподлинно знающие его природу, региональные (областные) особенности, отлично владеющие его формами, лексикой, манерой исполнения. Но на этом пути немало трудностей.

Пожалуй, ни в какой другой области педагогики способы обучения и взгляды на самые задачи его не представляют столь разнообразной и противоречивой картины, как в области преподавания искусства и в особенности преподавания народной пляски. Сам предмет обучения (русский танец) понимался и понимается представителями разных хореографических направлений весьма неодинаково, а отсюда, уже, естественно, вытекает и неодинаковость подходов к нему. Кроме того,

¹ Лопухов А., Ширяев А., Бочаров А. Основы характерного танца. — Л. — М., 1939.

² Ткаченко Т. Народный танец. — М., 1954; Она же. Методика преподавания народно-сценического танца в коллективе художественной самодеятельности // Танцевальный коллектив в клубе. — М.: Советская Россия, 1962; Она же. Урок танца. Первые шаги в танцевальном коллективе. — М.: ЦДНТ, 1966; Она же. Народный танец. — М.: Советская Россия, 1969.

разнообразие педагогических приемов, способов подачи материала, да и сам принцип отбора изучаемых элементов порождаются особенностью процесса обучения танцу, в частности, передачей его исключительно только «изустным» путем, если можно так выразиться, «с ног на ноги». Здесь сказывается традиция, результат слабой разработки теоретических вопросов, отсутствие учебников и методических пособий.

Другая сторона проблемы заключается в том, что среди специалистов нередко возникают ожесточенные споры по тем или иным положениям в искусстве русской народной хореографии. Учась у разных педагогов, они получают разные сведения в области своей профессии. У них разные толкования основ народной пляски. В этом смысле крылатая фраза «ученики питаются тем, что переварили учителя», расставляет все акценты. Преподаватели русской пляски видят содержание своего предмета по-своему. В активе автора несколько встреч с преподавателями этой дисциплины. Один, например, закончил исполнительскую карьеру в Государственном хореографическом ансамбле «Березка». Другой танцевал в Уральском русском народном хоре. Третьему по душе художественный стиль и творческий почерк Красноярского ансамбля танца Сибири и т. д. Словом, у каждого преподавателя свой профессиональный хореографический опыт. И каждый, естественно, показывает студентам тот материал, который у него, что называется, «в ногах», хорошо ему знаком. Одни делают упор на ознакомление с постановками профессиональных танцевальных ансамблей. Другие, наряду с этим, используют работы отдельных любительских коллективов. Но в любом случае (и это обстоятельство чрезвычайно важно!) они пользуются танцевальным материалом, который далек от истинно народного плясового творчества, который побывал в руках профессиональных хореографов и приобрел черты, уже не свойственные подлинно народному плясовому искусству. Студентам вместо первоисточников (т. е. подлинных произведений народной хореографии) преподносится суррогат. Под «русской народной пляской» подается материал не народного, а авторского творчества, не тот, что создается и исполняется народными мастерами в бытовых праздничных ситуациях, а тот, что специально готовится хореографами для публичного показа.

Третья сторона проблемы обнаруживает себя в том, что при всем многообразии индивидуальных подходов к преподаванию русской народной хореографии, идущих, с одной стороны, от понимания целей и задач времени, с другой, от апологии определенного хореографического направления, с третьей, от профессионального опыта самого преподавателя, всех объединяет одно обстоятельство — непреложное следование канонам так называемого «академического стиля». Так уж случилось в нашей стране. Все, что выносилось и выносится на сцену для публичного показа, приближено к академическому искусству. В то время как подлинно народная русская пляска ничего общего с академическим не имела и не имеет, академические хореографические виды

искусств, в первую очередь балет, классический и характерный танец, являются продуктом западноевропейского происхождения. В течение длительного исторического развития они выработали особую хореографическую стилистику, далекую от народной художественной традиции. Это обстоятельство не может не предостеречь нас от излишнего увлечения ссылками на опыт старых мастеров. К нему следует относиться крайне осторожно. Так же осторожно, как и к идее о том, что артисты, педагоги, балетмейстеры, воспитанные сугубо на традициях классического и характерного танца, якобы прекрасно могут работать и в народном искусстве. Практика, порождаемая этой идеей, не просто ошибочна. Опыт отдельных национальных танцевальных культур красноречиво свидетельствует, что она пагубна для народного творчества. Под флагом этой идеи вот уже более полувека засоряются, замутняются родники национальных танцевальных традиций¹.

Исследуя проблему совершенствования подготовки специалистов по русской народной хореографии, автор в некоторой мере опирается на отдельные теоретические положения и практические рекомендации общепризнанных педагогов, во многом определивших современные методы и средства подготовки кадров народного творчества в учебных заведениях культуры и искусства. Решение проблемы совершенствования педагогического процесса в хореографии, уточнение и дальнейшее развитие основных принципов обучения танцу, создание особой структуры урока, адекватной методики преподавания русской пляски на хореографических отделениях учебных заведений культуры и искусства. Методика преподавания русской народной хореографии в данной работе распадается на два этапа: теоретический и практический.

На первом этапе автор ставит себе задачу начертать в исторической последовательности картину зарождения и становления принципов отечественных, истинно национальных школ хореографического обучения, показать механизм их самобытности. Научно-теоретической базой в освещении этого круга вопросов служат два вида источников. С одной стороны, а) теоретические работы деятелей отечественной хореографии, б) труды по русской истории, этнографии, фольклору, в) иконографические и письменные источники по различным отраслям русской духовной и материальной культуры, г) исследования по русскому народному поэтическому, музыкальному и танцевальному творчеству (см. указатель использованной литературы). С другой стороны — результаты бесед с мастерами русской народной пляски, их высказывания по интересующим нас вопросам, наблюдения за их творческой и педагогической деятельностью.

На втором этапе воссоздается урок русской народной пляски с его задачами, отвечающими современным требованиям, оригинальной структурой, вытекающей из самой природы русского народного плясо-

¹ Богданов Г. Ф. Не упустить шанс. Об уроках Всероссийского конкурса профессионального народного танца. // Советская эстрада и цирк. № 4, 1991.

вого творчества; урок, в котором представлены адекватные средства обучения. На этом этапе частично используется метод реставрации. Отдельные моменты урока, не подлежащие реставрации, составляются автором на основе тщательного изучения и отбора наиболее типичных и характерных элементов русских подлинно народных плясок. Для этого автору необходимо было изучить и осмыслить записи русских народно-сценических танцев, хороводов, кадрили, плясок; проанализировать полевые записи фольклорных произведений, сделанные в Архангельской, Белгородской, Воронежской, Вологодской, Нижегородской, Иркутской, Костромской, Ивановской, Курской, Пермской, Псковской, Ростовской, Свердловской, Самарской, Саратовской, Ярославской областях, в Краснодарском и Ставропольском краях (см. список использованных русских народных танцев); все эти материалы увязать, сопрячь в уроке.

Воссозданный таким образом урок позволяет, по мнению автора, полнее раскрыть перед занимающимися главные эстетические и художественные качества русского народного плясового творчества, применяя новые, незнакомые академическим школам средства, а также шире и эффективнее использовать уже достаточно известные методы и приемы обучения танцу.

Научная новизна предлагаемого издания определяется, во-первых, самой непривычностью подхода к решению проблем народного плясового искусства через совершенствование процесса его преподавания в специальных учебных заведениях, готовящих хореографические кадры; во-вторых, практическим воссозданием самобытного, национального, по-настоящему оригинального урока, не имеющего аналога в хореографическом мире, разработкой соответствующей методики преподавания русской народной хореографии.

В книге обосновывается природа самобытности традиционного русского народного плясового искусства, выявляются истоки и характер новаций отечественных балетмейстеров и педагогов в области характерного и народно-сценического плясового творчества. Использование разных методов в разработке проблемы отечественного хореографического образования позволило комплексно организовать обширный фактический материал, часть которого впервые вводится автором в учебно-методический обиход.

Практическую ценность предлагаемой работы автор видит в возможности широкого использования фактического материала, ее основных положений и выводов книги в современной практике. Теоретическая часть книги найдет свое применение при анализе фактов истории и современной практики отечественного хореографического искусства, а также для создания программ спецкурсов и семинаров при подготовке хореографических кадров. Практическая часть предназначена главным образом для преподавателей и студентов хореографических отделений учебных заведений культуры и искусства, для ведущих семи-

наров, курсов, творческих лабораторий, мастер-классов по традиционной русской народной хореографии.

Отдельные вопросы, затронутые в работе, в частности, касающиеся специфики таких жанров, как «обрядовая», «бытовая», «сценическая» хореография, переноса народной пляски из «быта» на «сцену», помогут понять и эффективнее решать сложные процессы, происходящие в современном искусстве, — процессы художественного «сотрудничества» и взаимного обогащения традиционного фольклора, хореографической самодеятельности и профессионального искусства.

В результате изучения материалов учебника студент должен освоить:

трудовые действия

- владеть методикой и практикой плясовой импровизации;

необходимые умения

- сочинить и поставить сольную русскую пляску;

необходимые знания

- основных положений ног, рук, корпуса, головы в плясках;
- фактов истории и современной практики отечественного хореографического искусства.

Практическое применение работы, можно сказать, уже состоялось. Точнее, сама работа появилась в результате практической деятельности автора. Многие положения ее использовались и были проверены неоднократно на теоретических и практических занятиях по «Искусству балетмейстера» и «Русскому танцу» со студентами хореографического отделения Краснодарского государственного института культуры, по «Композиции русского танца» со слушателями отдельных групп балетмейстерского факультета Российской академии театрального искусства (ГИТИС), а также со студентами хореографического факультета Московского государственного института культуры. Практический материал, вошедший в книгу, неоднократно использовался автором на различного рода семинарах, курсах повышения квалификации, творческих лабораториях, мастер-классах для руководителей, балетмейстеров и педагогов любительских коллективов, а также в постановках русских плясок для художественных коллективов и отдельных исполнителей в Российской Федерации и некоторых зарубежных странах.

Глава первая

ИСТОКИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ОБРАЗОВАНИЯ В РОССИИ

С какого времени началась история хореографического образования в России?

1731 год. В Санкт-Петербурге открывается привилегированное дворянское учебное заведение — Сухопутный шляхетский корпус.

1734 год. В качестве танцмейстера корпуса приглашен французский хореограф Жан Батист Ландэ.

1736 год. Показаны три «балета», исполненные исключительно воспитанниками Шляхетского корпуса.

1737 год. Ж. Б. Ландэ подает императрице проект организации танцевальной школы, которая должна готовить кадры для комплектования придворной балетной труппы.

1738 год. Проект утвержден, создана «Собственная Ее Величества танцевальная школа»¹.

Таковы даты начала хореографического образования в России. Но до них была предыстория. Было время малознакомое, но благодаря которому мы сегодня можем уверенно и с гордостью говорить о подлинно национальных корнях русского хореографического искусства.

Вопросы хореографического образования в России связывают почему-то только с жанром балета, с искусством сценического классического танца. В сценическом искусстве, действительно, не обойтись без «обучения», без «совокупности знаний, полученных специальным обучением». Но если балет, а с ним и система хореографического образования существуют в России чуть более двух с половиной столетий, то в национальной культуре русского народа вот уже многие тысячелетия живет и развивается целый пласт хореографического искусства, не связанный со сценой. Это так называемое «народное плясовое творчество», куда относится традиционный хореографический фольклор, бытовые (бальные), исторические и современные танцы.

Почему традиционное русское народное плясовое творчество ускользает от внимания исследователей? Это, на наш взгляд, непростительное упущение.

Материал русского народного плясового искусства может и должен рассматриваться в контексте хореографического образования.

¹ Бахрушин Ю. А. История русского балета. — М.: Советская Россия, 1965. — С. 23—26.

Здесь ведь тоже происходит своеобразное обучение, передача опыта от одного лица к другому, от одного поколения к следующему. Не случайно мы говорим о преемственности народных плясовых традиций. В бытовом, равно как и в сценическом творчестве, не обойтись без знаний, умений, навыков.

Первые попытки освещения истоков балетного театра и хореографического образования в России относятся к концу XIX века. Это работы К. А. Скальковского¹, А. А. Плещеева², В. Я. Светлова³, С. Н. Худекова⁴. Они не сыграли заметной роли в науке, поскольку отрицали национальную основу русского балета. Рассматривая хореографическое искусство в отрыве от общего развития отечественной культуры, К. А. Скальковский, например, прямо писал, что русский балет остается «в узко-подражательных рамках: и балетмейстеры, и репертуар, и школа — все в нем заимствованное»⁵.

В балетоведческих трудах того времени не нашлось места русскому народному плясовому творчеству, его многовековой истории. Авторы придерживались мнения, что «мужицкие пляски не стоят внимания». Причем, мнение это считалось истинным, хотя уже в то время вопрос о происхождении отечественного искусства был по существу решен. Так, еще в 1861 году Ф. И. Буслаев в своих очерках, посвященных словесности и искусству, подчеркивал, что в древности сам народ выступает творцом искусства и что издревле в русском национальном искусстве наличествуют «народные элементы», в то время как до сих пор в нем «не видели участия народа»⁶.

Ниже мы рассмотрим эти «элементы» вначале на материале древнерусского обрядового и бытового народного творчества, а затем на материале сценической русской народной хореографии.

Обрядовое и бытовое народное творчество

Бытовое русское народное плясовое творчество своими корнями уходит в недра первобытнообщинного строя. С древнейших времен наши предки регулировали свою жизнедеятельность особыми обрядами, которые представляли собой коллективное совершение определенных действий, сопровождаемых пением, словом, драматической игрой, телодвижениями. Это обряды трудовые и семейные.

¹ Скальковский К. А. Танцы, балет, их история и место в ряду изящных искусств. — СПб., 1886; Он же. В театральном мире. — СПб.: Тип. А. Суворина, 1899.

² Плещеев А. А. Наш балет. — СПб., 1809.

³ Светлов В. Я. Терпсихора. — СПб., 1906.

⁴ Худеков С. Н. История танцев. Ч. 1—3 — СПб.: Тип. Петербургской газеты, 1912—1915.

⁵ Скальковский К. А. В театральном мире. — СПб., 1899. — С. 111.

⁶ Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. 12. — СПб., 1861.

Из трудовых до нас дошли обряды земледельческие или календарные, определявшиеся сельскохозяйственными работами в течение всего года. Целью календарных обрядов было магическое воздействие на окружающий мир, землю, силы природы, вызванное стремлением предохранить себя от стихийных бедствий, неурожая, падежа скота и т. п. Календарные обряды были двух циклов: связанные с подготовкой урожая (обряды зимнего и весенне-летнего цикла) и уборкой его (обряды осеннего цикла). Обряды первого цикла должны были воздействовать на плодородие земли и обеспечить будущий урожай (святочные, масленичные, троико-семицкие, купальские обряды). Обряды второго цикла сопутствовали непосредственно уборке урожая (жнивные обряды).

Семейные обряды связаны с событиями в жизни отдельного человека — рождением, вступлением в пору зрелости, созданием семьи, смертью. До нас дошли родильные, свадебные и похоронные обряды. Цель семейных обрядов состояла в предохранении себя от порчи, болезней, от воздействия различных враждебных сил, в обеспечении личного и семейного благополучия.

В процессе исторического развития многие обряды претерпели изменения. На них оказала большое воздействие христианская религия. Она пыталась запретить некоторые обряды, повлиять на их содержание и форму. Стремилась совместить даты отправления народных обрядов и церковных праздников. Тем самым придать им христианский характер. В результате первоначальный смысл многих обрядов, исчезнувших сравнительно недавно или частично еще существующих, неясен или забыт.

Древние обряды или остатки их ценны для нас как свидетели «седой древности», составляющие основу всего позднейшего развития народного творчества. Анализируя их, сопоставляя с данными других наук, изучающих древнее общество, сравнивая с творчеством родственных народов, проводя параллели с зафиксированными произведениями русского фольклора, можно представить себе картину становления отдельных видов народного искусства, передачи традиций от одного поколения к другому.

Считается, что хоровод — самая древняя форма русского народного плясового творчества. Однако даже поверхностное знакомство с тематикой русских хороводов говорит о их достаточно позднем происхождении. В хороводах человек выступает уже как социальный тип, отображается в свете взаимоотношений с обществом, в то время как в обрядах человек выступает, еще не отделившись от природы. Это говорит о том, что русский народный хоровод — результат более усложненной культуры. Ему предшествовали ранние, начальные виды древнего плясового творчества, в частности, обрядовые пляски.

В древних русских обрядах и обрядовых плясках проявились формы мышления, свойственные тому времени. Это анимизм и магия. Анимизм есть одухотворение природы по аналогии с живыми существами,