

И. И. ВЕРЕТЕННИКОВ
(Белгород)

ЭТНОХОРЕОГРАФИЯ: РЕГИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Национальный пластический язык, язык танца — это часть духовного облика народа. Это также и связь всех исторических периодов развития народной культуры, показатель самосознания народа, его этнической идентичности.

А. И. Шилин в своей дискуссионной статье «Этнохореография: от искусства к науке» в третьем номере альманаха «Традиционная культура» за 2011 г. обозначил лишь небольшую часть проблем, стоящих перед сообществом хореографов.

Как случилось, что ныне русский народ не поет своих песен, не пляшет родных танцев во время праздников, обрядов, в бытовой сфере? Не владеет музыкальным, пластическим языком своей местной традиции?

Беспокойство по этому поводу высказал еще в 1978 г. народный артист СССР И. А. Моисеев на страницах газеты «Правда».

Последние наши записи народного пластического языка были сделаны 25 лет назад в селах Белгородской обл. от женщин в возрасте 60—70 лет. Мужчин, владеющих местной мужской плясовой лексикой, уже не было в живых. И мужскую лексику, манеру нам показывали женщины.

В этой связи возникает естественный вопрос к сценическим коллективам, именующим себя коллективами русского народного танца. Как же можно называть танцы народными, если народ в быту их не танцует? Молодежь, да и

взрослые их никогда не видели у народа в бытовой сфере? Следует ли считать такие коллективы продолжателями традиции народа? Не имеем ли мы здесь совершенно иное явление, связанное не с творчеством народа, а с творчеством хореографа-постановщика?

Мы должны увидеть многообразие принципов и факторов, влияющих на язык танца как в художественной системе сценического искусства, так и в художественной системе естественного бытующего хореографического творчества. Мы обязаны знать движущие механизмы творчества бытовой сферы, сферы творчества, которая является фундаментом для сценического искусства, фундаментом нравственного здоровья общества.

Исчезновение из быта русского народа его собственного пластического языка имеет под собой очень много социально-политических причин. Мы не будем останавливаться на них в деталях. Обозначим лишь основные вехи.

1. Запрет власти в XVI—XVII вв. на «бесовские игрища» народа.

2. Запрет Петра I на многие русские традиции и создание специального министерства (Приказа), следящего за исполнением воли Государя. Насильственное насаждение западных форм культуры перешло в традицию поклонения им во всех сферах жизни. Для этого выписывались специально гурвернеры, которые, как пишет историк В. Ключевский, «заменили наш ум своим умом».

Процесс этот не остановлен и до сих пор. В нашей Белгородской области, небольшой по размерам¹, имелось четыре пластических стиля. Три русских стиля и один слобожанско-украинский.

¹ Веретенников И. И. Южнорусские Карпагоды. Белгород, 1993.

Ныне остались кое-где в селах жалкие крохи этих стилей.

Созданный нами 25 лет назад фильм «Белгородские карагоды» почти не повлиял на пластический язык, манеру и стиль наших сценических коллективов. Мы видим всё тот же стандарт, который утвердился еще 1940—50-е годы на все русские танцы, во всех городах и сёлах. Хотя трафарета никогда не было в бытовой художественной системе регионального творчества.

Почему же не могут нести в себе свой региональный стиль наши региональные сценические коллективы? Назову некоторые причины:

1. Подготовка кадров. Поверхностное изучение и незнание местного пластического языка.

Чрезмерное насаждение стиля балета XVI—XIX вв. в пластическую культуру будущих руководителей народного танца. Игнорирование того факта, что классика многолика и имеет множество окрасок национально-этнического характера. Не может она быть и несочасной. Классика — это то, что спасет культуру общества. Поэтому мера внесения инородного явления в любой организм должно оцениваться по состоянию среды. Мера вносимого инородного пластического языка, как бы его красиво ни называли, не должна разрушать сложившуюся этническую традицию.

Загнанный в стереотип балета сформированными мышцами тела, эстетическим вкусом и предпочтением, танцор и постановщик с большим трудом может освободиться от этого стереотипа. И это редко кому удается.

Недостаточный запас лексики местного стиля не дает возможности сочинять варианты. Но и в самом учебном процессе созданию вариантов движений в данном стиле уделяется мало времени или не уделяется вовсе.

Упор в подготовке кадров вынужденно перенесен на подготовку танцоров, но не хореографов-постановщиков. Ведь учебные заведения часто выполняют функции концертных организаций по обслуживанию парадных мероприятий города и региона.

2. Конкурсы, смотры, отчеты при отсутствии в жюри специалистов по

танцевальному фольклору не ведут к повышению уровня знаний регионального стиля. Члены жюри, воспитанные в традициях классического балета, предъявляют свои требования к коллективам, которые соответствуют именно их пониманию, эстетическому вкусу и знанию пластического языка.

3. Отсутствие видеоматериалов по фольклорному танцу местной традиции.

Проблема усугубляется тем, что даже при наличии фольклорного видеоматериала руководители коллективов не располагают временем, чтобы вжиться в материал, поскольку вынуждены иметь не одно место работы. Многие не придают значения тому, как важно иметь свое творческое лицо, основанное на этнической традиции.

4. Сценическое искусство стало коммерческим, и поиск средств воздействия на зрителя естественно уводит в сферу акробатических трюков. Хотя можно ведь и разумно сочетать акробатику и этничность при умении варьировать лексику. Это мы видим у многих национальных коллективов Кавказа. Этого не хватает русским коллективам, которые на всей огромной территории похожи друг на друга. И здесь, видимо, сказывается то, что руководители национальных кавказских ансамблей танца в меньшей мере были подвержены влиянию стиля балета.

5. Отсутствие государственной информационно-образовательной политики в сфере танцевальной культуры привело к засилью коммерческих коллективов так называемой свободной лексики: танцы живота, всевозможные шоу-балеты и т. д., порожденному коммерческими целями шоу-бизнеса.

Внимание государства к нравственной стороне народа могло бы проявиться во введении урока родного танца в школе. Он мог бы стать, например, третьим уроком физкультуры.

Такие попытки были у нас в Белгородской обл., но закончились ничем. Проблема не только в средствах на содержание аккомпаниатора и хореографа, но в большей мере в другом. Хореографы не знали народных бытовых танцев и занимались на уроках балетным тренажем. Дети и родители не

понимали, для чего этот тренаж, если человек не учится плясать и танцевать многие виды полек, кадрили и т. д. В лучшем случае дети учились танцевать вальс.

В некоторых школах осталось обучение бальному танцу. Однако это имеет отнюдь не бытовую цель и форму, а больше показную, сценическую. Здесь в отличие от бытовой системы творчества происходит разделение на артиста и зрителя. Помпезность, чопорность, рассчитанность движений и рисунков, определенный костюм не позволяют связать, как в бытовой сфере, всех в едином пластическом самовыражении. И здесь связь с региональным этническим стилем также не прослеживается.

Для обучения в школе танцу необходимы методики, построенные на основе регионального пластического языка. Они могли бы связать времена и поколения, наполнить бытовую сферу.

Однако в этом процессе тормозом является бюрократия, для которой показ, демонстрация на сцене, конкурс есть единственный критерий оценки. Понятие о важности и механизмах другой художественной системы, кроме сценической, у нас в учебных заведениях не рассматривается.

Фольклор как система художественного наполнения среды обитания не может служить только материалом для сценических постановок. Это параллельно существующая, а теперь уже можно сказать, существовавшая ранее, система художественного самовыражения народа. Она как искусство жизни, как самая полнокровная естественная жизнь. Без этой полнокровной системы жизни искусству и обществу придется туго. Связывать разорванные исторические периоды развития пластической культуры очень сложно. Но всё же возможно.

Некоторые хореографы говорят, что народ танцует в быту, но уже с помощью современного фольклорного пластического языка. И здесь надо отметить самые разные стороны данного вопроса. Да, можно согласиться, что дискотека, свадьба или ресторан — это бытовая ситуация. Здесь, как и в фольклорной традиции, самовыражение происходит на основе принципа варьирования и

импровизации. Здесь нет деления на артиста и зрителя. Однако отсутствует главное, что есть в фольклорной системе:

1. Генетическая связь пластического языка, стиля, манеры всех исторических периодов.

Даже в самых лучших пластических формах мы не увидим этнического стиля, связи времен и поколений. Подобно той связи с предками, которая присутствует в нашем физическом облике, генетическом коде.

2. Отсутствует многообразие региональных стилей. Ведь так называемый современный бытовой пластический язык — международный, космополитический.

3. Проверка временем. Мы являемся свидетелями того, как множество «современных» модных стилей живут не более 30—40 лет. И как отмечали наши классики, «не всё в народе народно».

4. Понятие «современный танец» часто основывается на временном, хронологическом к нему отношении, исключающем этические, нравственные компоненты. Однако современность не должна наносить нравственного ущерба обществу. Современность то, что помогает всему обществу и даже отдельному региону в устройении его жизни.

5. Раскрученные в коммерческих целях те или иные стили танца не могут быть тождественны с некоммерческим явлением фольклорного танца.

Ошибочны также представления, что фольклор — это застывшее явление. Сама система бытового творчества, где имеется свобода самовыражения, способствует развитию пластического языка. Но развитие предполагает создание определенных условий на разных исторических этапах.

Традиционные ценности всегда вводились в образование и информационное поле общества. Но если в наших школах и специальных учебных заведениях не уделяется внимания бытовой традиции, то и развивать ее некому.

Здесь мы должны подчеркнуть отсутствие регулирующей роли государства.

Представители сценического творчества также должны понять, что не могут они работать только ради одной

коммерческой сцены. Они ведь становятся игрушками праздных ленивцев, требующих всё новых и новых наслаждений, развлечений. Сужая круг пластической культуры, круг творцов пластического языка, коммерческая «культура» подрубает свои же корни.

А. И. Шилин также вынес на обсуждение вопрос об экспедиционной работе. Думаю, что этим должны заниматься совместно областные центры народного творчества и институты культуры и искусств. Но для таких экспедиций необходимо закладывать в бюджет финансирование. И делать это надо немедленно, чтобы зафиксировать последние крохи пластической традиции.

Поставлен также вопрос об определении степени народности сценического коллектива. Известно, что все национальные культуры мира имеют региональные формы, стили. Это важный фактор, показывающий глубину отношения хореографа к этнической традиции.

Ныне понятие народности размыто. Поэтому мы имеем множество подходов к этой проблеме.

1. Когда хореограф от имени народа представляет свое творчество, не имеющее связи с региональной народной традицией.

2. За народное и даже фольклорное выдается шоу-представление в псевдорусском стиле на придуманном пластическом языке.

3. «Табличка» народности наклеивается на основе популярности исполнителей и коллективов.

4. Название «русский» имеют в афишах любые жанры и коллективы, находящиеся на территории России, вне связи их с какой-либо традицией. Русский брейк, русский рок, русский балет и т. д.

5. Коллективы, носящие звание «народный».

Такой разнотой в понятии «народность» связан с размытостью терминов «национальное государство», «национальность». Ныне в паспортах мы уже не видим записи своей национальности, как это было еще в СССР. Мы россияне. Но в России боле 100 этносов. Какими же могут быть подходы к танцевально-

му виду искусства? Естественно, что коллективы этнические, фольклорные, представляющие местную традицию, не могут не быть народными, поскольку имеют свои корни.

Признак укорененности, почвенности в пластическом языке считаю главным в определении жанра коллектива. Степень наполнения региональной стилистикой дает коллективу, как выразился А. С. Пушкин, «лица необщее выражение». Такой подход позволяет нам сохранить многоцветие пластической культуры.

Мы не можем не остановиться еще на двух важных аспектах. Это охрана памятников народной нематериальной культуры, генофонда культуры. Но охрана духовной культуры — это не записи, видеоматериалы, пляшущее на полках. Это люди, продолжающие развитие родного пластического и музыкального языка.

Важный для общества вопрос гармоничного развития личности не может решиться в рамках политики потребительства. Необходимо реальное творчество народа, а значит, реальное его развитие. Но оно не может быть односторонним — только сценическим, коммерческим. Значит, необходимо изменение нормативной базы духовной, информационной, образовательной сферы.

В 1980-е гг. делались робкие попытки власти найти механизмы развития творчества народа. Однако они потонули во внутренней политической борьбе. И мы видим, что прозападное направление внутри властной элиты одержало верх.

Государство веками создавалось для охраны нравственных ценностей, традиций, скрепляющих общество. Но надеяться на рыночные механизмы в этой сфере по меньшей мере наивно.

Регулирующая функция государства необходима в создании баланса интересов всех жанров пластической культуры. И конечно, компетентность и тонкость очень важны в применении политических механизмов: образовательных, информационных, финансовых, административных и иных, — чтобы не скатиться в достопамятные времена Постановлений ЦК КПСС.