ПСИХОЛОГО-ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХОРЕОГРАФИИ

УДК 316.7

А. Б. Афанасьева

«ДИАЛОГ КУЛЬТУР»

В МУЗЫКАЛЬНО-ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ:
ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ, СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ
И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ

В истории всегда существовали процессы взаимодействия культур, своего рода диалог, а порой — полилог. Понятие «диалог культур», предложенное еще в литературоведческих трудах М. М. Бахтина 1920-х гг., к концу XX в. широко вошло в философию, искусствоведение, культурологию, педагогику. Процессы взаимодействия культур можно рассматривать во времени — в историко-вертикальном движении, и в пространстве — в геокультурной горизонтали. Но если в древности эти процессы проходили очень медленными темпами, то со временем они постоянно ускорялись. И ныне, в ситуации глобализации, скорость их чрезвычайно велика.

Рассмотрим взаимодействие культур на примере народной хореографии — одной из важных частей культуры. В хореографическом фольклоре, как и в песнях, сказках, легендах, обрядах, одежде и других элементах этнокультуры, выражается «душа» народа, его мировоззрение, разные стороны его бытия, национального характера, духовного мира.

Как известно, в хореографии существуют архаические и поздние формы (новообразования). Архаические формы круга и шествия, существующие почти у всех народов, по-видимому, родились внутри культур, независимо от взаимодействия между ними. Круг и шествие, видимо, обусловлены смысловой направленностью данного хореографического движения, его семантикой. Например, шествие по смысловому назначению — процессия в честь какого-либо ритуала: встречи или проводов (например, древний хоровод-шествие «Стрела» у восточных славян символизирует встречу весны). Смысловое значение круга имеет солярную символику и ярко выраженную коммуникативную функцию. Хоровод-круг есть в культурах практически всех народов мира. Он связан, с одной стороны, с жизнью человека как части природы, с космической символикой: выражением взаимодействия Человека с Природой, с космическими энергиями Солнца и Земли; с другой стороны, с жизнью человека как социального существа, с общественной функцией: единением (со-единением) людей в общем кольце движения по кругу, в котором каждый человек вкладывает собственную энергию и получает энергетический заряд от совместного «Мы» («мы вместе»).

В социокультурном аспекте значимость функций народной хореографии, как многофункционального явления этнокультуры, в историко-временной вертикали менялась. Магическая (обращение к Солнцу и растительным силам Природы) и социоорганизующая (позволяющая сплотиться, чувствовать свою связь с членами рода, народа — этноса) функции в старинных хороводных формах доминировали в древние времена. Впоследствии важное значение приобрели регулятивная (регулирующая нормы поведения, гендерных отношений) и воспитательная этнопедагогическая функции. Так, русские хороводы воспитывали нравственное отношение к труду (во многих хороводах в игровых движениях имитировались трудовые процессы: «Как посеяли девки лен», «Уж я сеяла, сеяла ленок», «Мак маковистый» и др.), к семье (в хороводах обыгрывается мотив выбора невесты, взаимоотношений между членами семьи: «Бояре», «Царев сын», «Как по морю», «Вдоль да по травке» и др.), к положительным качествам человека (сообразительности: «Заганем (загадаем) семь загадок», вежливости и др.). Таким образом воспитательная функция хороводов связана с этической направленностью. В целом посредством песенных текстов и движений в хореографических формах передавалась значимая для этноса социокультурная информация.

В поздних хореографических формах: многофигурных хороводах, плясках, танцах — на первое место выходит эстетическая (так как эти композиции привлекают красотой движений, затейливостью фигур, сложностью композиции) и коммуникативная функции. В хороводе и ранее молодежь присматривалась друг к другу, парни и девушки знакомились, общались, контактировали. Но в поздних танцевальных формах общение становилось более непосредственным, так как этим формам свойственна парная хореография. Кроме того, здесь можно говорить о ярком проявлении гедонистической функции (находившейся в ранних формах хореографии лишь в зародышевом состоянии, расцветшей в поздних формах). Через эстетически окрашенное хореографическое движение человек получает физическое и эмоциональное удовольствие, радость, наслаждение, что особенно необходимо молодежи, наиболее остро ощущающей взаимодействие телесного и духовного начала в человеке.

Именно в развитии поздних музыкально-хореографических форм явственно прослеживаются процессы взаимодействия культур как по вертикали, — между городской и крестьянской культурой в историческом потоке времени и социального движения, так и по горизонтали — между культурами разных народов.

Интересно проследить влияние хореографии светских танцев: контрданса, кадрили — в поздних многофигурных хороводах, возникших, по-видимому, еще в XVIII в. В них объединяются черты хоровода (движение под хороводную песню, массовость) и собственно танца (характеризующегося парностью, многофигурностью и сложностью композиции, включающего именно танцевальные элементы: переходы партнеров и пар, их кружение, движение шеном, мельницей).

Такие многофигурные хороводы целесообразно было бы определить как танцевальные хороводы¹. Само построение квадратом в многофигурных хороводах

¹ В широком смысле танец — это хореографическое искусство, которое подразделяется на ряд направлений. Среди них древнейшее — народная хореография. В ней также вы-

подобно построению в светских танцах, аналогия с бальными танцами прослеживается в переходах пар (происходящих крест-накрест или по диагонали), в кружении парами. Как предполагают исследователи народной хореографии (А. А. Климов [1], В. Г. Мальми [2], А. Б. Афанасьева [3]), движение «шеном» было заимствовано у контрданса, «подсмотренного» у знати крестьянами (на балах помещичьих усадеб через слуг, либо в городском быту через крестьян-отходников). Однако по экспедиционным материалам автора (записанных в Вологодской и Архангельской областях в составе экспедиций Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, хранящихся в архиве фольклорно-этнографического центра им. А. М. Мехнецова) название «шен» и производные от него («шина», «шинка») не встречались (они, например, встречаются в карельских деревнях, записаны В. Г. Мальми [2]). В русских деревнях это движение называли по-своему, по зрительной ассоциации: «передача», «цепочка», «поздоровкаться», «руку жать» и т. д. Движение же мельницей, по видимому, родилось в самом крестьянском быту. Причем, образ крутящихся лопастей ветряной мельницы или колеса водяной мельницы из реальной жизни широко вошел в народную хореографию, что происходило как в русском, так и западноевропейском быту. Из бытовой хореографии он проник в светские танцы Англии и Франции и распространился по Европе. В русской крестьянской традиции этот элемент имеет названия «крест», «мельница», «колесо», «звездочка».

Взаимодействие городской и крестьянской хореографической культуры прослеживается в крестьянских танцах «метелица», «восьмера», «шестера», в многофигурных хороводах (например, архангельских и вологодских хороводах «Как и во лугах», «Вы цвета ли, мои цветочки», «Соловьюшка» и др., записи которых хранятся в архиве фольклорно-этнографического центра Санкт-Петербургской консерватории [см.: 3]).

Чрезвычайно ярким примером взаимодействия «чужого» и «своего» в позднем фольклоре является адаптация кадрили, вошедшей в крестьянский быт не отдельными элементами, а целостной формой. Этот танец пришел в Россию из Европы (возник во Франции в конце XVIII в. как поздняя разновидность контрданса: английское «country dance» — сельский танец, французское «quadrille» — четырехугольник). Весь XIX в. кадрили были очень популярны в русском городском быту. Уже в начале XIX в. музыкальное сопровождение кадрили опубликовано, например, в «Школе для гуслей» 1808 г., где, по свидетельству А. С. Фаминцына, собрана музыка, которая «пользовалась около 1800 г. наибольшей любовью русской публики» [4, с. 110–111]. В «Романе в письмах» (1829 г.) А. С. Пушкин иронизирует: «в свете французский кадрили заменил Адама Смита» [5, с. 75], что свидетельствует о популярности этого танца, вытеснении им разговоров об экономике в светском обществе.

деляются виды: хороводы, пляски и собственно танцы, которые, в свою очередь, подразделяются по разным критериям (темпу, хореографическому рисунку, доминированию одного из структурных элементов и т. д.). Наряду с плясовыми хороводами можно было бы выделить группу танцевальных хороводов, объединяющих в себе черты хоровода и собственно танца.

Пик популярности кадрили в русских городах приходится на 1870–1900 гг. Это отражено в художественной литературе тех лет (кадриль нередко упоминается на страницах рассказов А. П. Чехова, Л. Н. Толстого) и в бытовой музыкальной литературе (автор отобрал и проанализировал более ста фортепианных кадрилией в сборниках танцевальной музыки последней трети XIX — начала XX вв. [3]). Кадриль входила в обиход русских городов до 1930-х гг. В крестьянской среде кадриль распространилась с середины XIX в., особенно широко — с конца 1890-х гг., бытовала до 1970-х гг. Но это был уже преобразованный танец, ассимилированный народной хореографической культурой.

При адаптации кадрили в деревнях возникает своего рода дилемма понятий «свое» и «чужое». Она существует, с одной стороны, как оппозиция: тезис «свое» — антитезис «чужое». Вспомним высказывание В. Г. Белинского: «подгородные крестьянки Петербурга забыли уже национальную русскую пляску для французской кадрили, которую танцуют под звуки гармоники, ими самими извлекаемые: влияние лукавого Запада, рассчитанное следствие его адских козней!» [6, с. 401]. А с другой стороны, эта дилемма слилась во взаимопроникновение «своечужое», что отразилось в необычайной популярности кадрили в крестьянском быту, особенно на грани XIX–XX вв. Творческая адаптация французской кадрили через городскую культуру в русской деревне показывает, как «чужое» становится «своим», как многофигурная форма обогащается элементами крестьянской хореографии. Автор в кандидатской диссертации прослеживал, что в кадрили меняется, а что сохраняется, как она отвечала эстетическим и этическим запросам молодежи того времени [3].

Адаптация кадрили повлекла за собой даже трансформацию названия: в деревнях не встречается название «кадриль», чаще говорят: «кадрель», реже — замысловато «кандрель» или «кандрыль» (последнее — только в Белоруссии). Подобное происходит также с английской разновидностью кадрили *lancie* (лансье), ставшей в русских деревнях *ланце*, *лансе*, *ланец*, *ланцея*, *лянсея*, *лентея* и т. д. Не говорят — танцевать, обычно произносят по-крестьянски: «играть кадрель» (чаще всего), либо так же, как о хороводах: «водить кадрель», «ходить в кадрель», реже — плясать (также и о ланце: «водить ланца», «играть лансе» и т. д.).

По хореографическому построению записанные в крестьянском быту кадрили делятся на три типа: квадратные (в них пары стоят по углам или по сторонам квадрата), линейные (пары стоят в два ряда), круговые (пары встают по кругу). Квадратный и линейный тип свойственен и светской кадрили. Круговая же кадриль появилась именно в крестьянской среде, здесь, несомненно, более всего проявлены связи с хороводами. В деревнях кадрили танцевали, как и хороводы, в сопровождении песен, позже (в основном с 1920–1930-х гг.) песни стали вытесняться гармошечными наигрышами. Но и в 1970–1980 гг. удавалось нередко записать кадрили под песни в Архангельской и Вологодской областях (подробнее о взаимодействии городской и крестьянской музыкально-хореографической культуры, в том числе на примере кадрили, см: [3], [7]).

Культуры же народов России, живших рядом с русскими, впитывали в себя влияние русской культуры, причем как городской, так и крестьянской. Интересные

примеры трансформации танцев городского русского быта в хореографической культуре карельских деревень зафиксированы хореографом-фольклористом Виолой Мальми. В предисловии к книге «Народные танцы Карелии» Мальми отмечает воздействие городских танцев на крестьянские, предположительно с петровских времен, когда началась постепенная урбанизация и промышленное развитие Карелии [2, с. 7–8]. На страницах ее книг нередко встречаются и примеры русских песен в карельском произношении, сопровождавших танцы, заимствованных как лингвистическая конструкция без перевода (например, название танца «Какунаси» — трансформация названия русской плясовой «Как у наших у ворот», часто сопровождавшей русскую крестьянскую кадрили и широко распространенную в разных вариантах).

В этнокультуре подобные примеры не редкость. Они наглядно проявляются в заимствовании песен, которые поют по-русски как лингвистическую конструкцию, порой не понимая слов, поэтому трансформируют — искажают русские слова. Например, так поют некоторые старинные лирические песни угрофинские народности. Поздние жанры: романсы, кадрили и кадрилиные песни — полностью заимствовались у русских и пелись на русском языке (например, в записях автора от ижор на Сойкинском полуострове Ленинградской области в поселке Вистино, хранятся в архиве фольклорных экспедиций ЛОИМЦ 1980-х гг., ныне Ленинградского областного учебно-методического центра культуры и искусства). Их исполнители представляют собой уже русифицированное поколение ижор, которые осознают себя одновременно ижорами и русскими, имеют биэтническую идентичность. Данные примеры свидетельствуют о горизонтальных связях в «диалоге культур» (здесь между карелами и русскими, ижорами и русскими). Примеры взаимодействия в этнохореографии русских поморов и карелов убедительно описаны П. Б. Легкой [8].

Вертикальные же связи между социальными слоями, между деревней и городом существовали издавна. В дореволюционный период взаимодействие «своего» и «чужого» происходило постепенно и органично. В советский период крестьянское разрушалось под сильным давлением городской культуры, городское активно проникало в деревенский быт. Так, в 1920-е гг. в хореографическую традицию сел и деревень Северо-Запада и средней полосы России широко вошли пришедшие из города «легкие» танцы (так их называли в деревне, тем самым давали своего рода характеристику, отражающую особенности более простых по хореографии и музыкальному сопровождению танцев): полька, тустеп, падеспань, краковяк. Подобные процессы ухода традиционной хореографии, ее замены городскими танцами наблюдались, например, и в быту российских немцев, что исследовано в сибирском регионе этнохореологом Н. Н. Везнер [9].

Но все же многое этническое «свое» в культуре русских деревень долго сохранялось, особенно поздние формы фольклора, среди танцев: кадрили, метелицы, восьмеры, танцы «Коробушка», «Наречушка». Традиционная народная хореография лучше сохранилась в полнокровно живущих южнорусских областях. Здесь по сей день широко распространены традиционные плясовые хороводы: знамениты белгородская «Параня», курский «Тимоня».

Народная культура оказывала воздействие и на профессиональное творчество. Народный танец издавна входил в профессиональное хореографическое искусство, как западноевропейское, так и русское. В классической хореографии сложилось направление характерного танца, претворяющее традиции национальной хореографии разных народов. Вспомним, например, зажигательные испанские танцы в балетах П. И. Чайковского «Лебединое озеро» и «Щелкунчик», а также венгерский чардаш, китайский и арабский танцы, русскую пляску «Трепак» — все они блестяще воплощают средствами хореографии характер народа, его дух, темперамент. Естественно, стилизованный народный танец входит и в систему профессионального хореографического образования при подготовке танцовщиков.

В XX в. появилось новое направление — ансамбли народного танца, коллективы песни и пляски. Созданные в советскую эпоху, они ярко выражают народную основу в сценических композициях. Отдельные коллективы специализируются в области танцев одного этноса (или субэтноса, региона), другие — стремятся отразить национальное многообразие. Блестящим примером хореографического коллектива моноэтнической (русской) направленности является Государственный академический хореографический ансамбль «Березка», ныне имени Н. С. Надеждиной (организовавшей ансамбль в 1948 г.). Замечательный образец полиэтнической направленности — Государственный академический ансамбль народного танца, созданный в 1937 г. И. А. Моисеевым и носящий его имя. Субэтническое направление ярко воплощают, например, ансамбли песни и пляски донских казаков, кубанских казаков. Знаменит региональный Государственный ансамбль танца «Урал» и др. Эти прославленные коллективы, в которых танцуют мастера хореографического искусства, давно заслужили международное признание.

Однако в репертуаре танцевальных профессиональных и ориентированных на них самодеятельных коллективов хореографический фольклор живет в обработанном виде. Здесь можно говорить о диалоге народного и профессионального искусства. Профессиональное искусство, как академической балетной традиции, так и народно-танцевальной, эстетизирует фольклор, приукрашивает его (а порой, в XX–XXI вв., намеренно огрубляет), в целом, — усложняет, модифицирует, «играет» элементами. Естественно, танцовщики и хореографы стремятся проявить свое мастерство и фантазию, привлечь внимание публики сюжетными сценическими композициями.

Тенденция вынести на сцену подлинный фольклор возникла в конце 1960–1970 гг. Фольклористы стали вывозить аутентичные коллективы из деревень на фольклорные концерты в крупные города (прежде всего в Москву и Ленинград). Затем в студенческой среде музыкальных вузов (музыкально-педагогическом институте им. Гнесиных, Ленинградской и Московской консерваторий, а потом и других вузов из различных городов) возникли фольклорные ансамбли (наиболее известными были ансамбли под руководством Д. А. Покровского, В. М. Щурова, А. М. Мехнецова). В начале своего пути молодежные фольклорные коллективы только пели старинные песни, но вскоре стали водить хороводы и плясать. Участники ансамблей сами ездили в экспедиции, перенимали песни и танцы от народных исполнителей, стремились представить их горожанам приближенно к пер-

возданному виду. С 1970-х гг. также распространилось движение фольклорных фестивалей в различных городах (преимущественно районных и областных центрах), требующее большой организационной и административной поддержки. Это способствовало развитию сельской самодеятельности, созданию при домах культуры фольклорных коллективов на основе аутентичных. Не смотря на то, что здесь наблюдались негативные тенденции «фольклоризма»: эстрадизации фольклора, ориентации на профессиональные коллективы народной песни и пляски, несомненно фестивали способствовали позитивной направленности: сохранению традиционного материала в конкретной местности, привлечению молодежи к участию в этнокультурной фольклорной деятельности.

Процессы постсоветского периода поставили русскую деревню на грань выживания, естественная жизнь народной хореографии прерывается здесь вместе с исчезновением деревень и процессами урбанизации.

Ныне хореографический фольклор в большей мере становится частью городской жизни, нежели крестьянской. Танец живет в различных проявлениях городской социокультурной среды: в быту, самодеятельности, системе образования, профессиональном искусстве и обучении. Нередко именно через танцевальный фольклор современная молодежь проникается любовью к народной культуре. Молодых может покорить мастерство профессиональных коллективов, но в большей мере может увлечь непосредственное участие в танцевальной стихии. Ведь современным детям, подросткам, молодежи не менее прежнего (а думается, что и в большей мере) близки эстетическая, коммуникативная, гедонистическая функции танца. По-прежнему важна и его воспитательная функция. Чтобы привлечь молодежь в коллективы и поддержать интерес к участию в них, руководители фольклорных ансамблей часто специально ищут записи кадрили и других народных танцев для расширения репертуара.

Однако русский хореографический фольклор редко встречается в стихийном быту. В городской среде практически можно наблюдать лишь элемент «верчения» парами «под руку». Вероятно, это связано с недостаточностью знаний и умений танцевать народные танцы (они ушли из обихода горожан), отсутствием «моды» на них, недостаточностью количества современных музыкальных обработок и нежеланием включать в танцевальный обиход даже то, что есть (вспомним песню «Веселая кадриль» В. Темнова на стихи О. Левицкого). В то же время, например, кавказская молодежь активно танцует свои национальные танцы, гордится ими. Разнообразные варианты лезгинок можно увидеть в ресторанах, на свадьбах, в праздничном обиходе — там, где веселятся выходцы с Кавказа.

В общеобразовательной школе дети могут познакомиться с хороводами и танцами на уроках музыки (в основном, с их музыкальной стороной). Элементы этнохореографических движений школьники, как правило, осваивают в организованных формах внеурочной деятельности в школах, системе дополнительного образования, самодеятельных коллективах песни и пляски, фольклорных ансамблях. Порой в них осваиваются танцы разных народов, особенно в ситуации полиэтничного состава коллектива. Так, во время занятий и при подготовке концертных программ нередко возникает диалог культур: русские ребята знакомятся

с инокультурным фольклором, целенаправленно — с фольклором народов, представители которых входят в ансамбль (или учатся в том же классе — при подготовке классного мероприятия), а дети иных национальностей учатся исполнять русские песни, наигрыши и танцы. Такие формы взаимодействия культур внутри коллектива способствуют созданию благоприятной творческой атмосферы, улучшают взаимоотношения детей, способствуют воспитанию этнотолерантности².

Идея сохранения позитивных традиций, разнообразных форм народного искусства сейчас крайне актуальна, так как чрезвычайную опасность представляет сильнейшее воздействие массовой культуры, которая внедряется по всем каналам расширяющейся и активно развивающейся системы средств коммуникации. Процессы глобализации идут в русле всеобщей «вестернизации», унифицируют жизнь людей, доминируют и захватывают все в большей мере культурное поле социума и личности. Засилье западного массового искусства нивелирует национальное своеобразие культур, стандартизирует поликультурное пространство, навязывает чужеродные ценности. В связи с этим возникает опасность утраты этнокультурного разнообразия народов (как малых, так и больших), этнической идентичности личности, забвения истоков национальной культуры.

Одним из средств сохранения и развития национальной культуры является хореография. Ее роль в современном обществе чрезвычайно велика, так как энергия музыкально-хореографического фольклора способна увлечь молодежь (а прежде всего она отрывается от корней, перестает ощущать связь поколений). Красота и зажигательность хороводов и танцев может заинтересовать детей и подростков, помочь полюбить им народное искусство, понять его непреходящую ценность для современного человека. Ныне народная хореография различных социокультурных модификаций входит в широкий диалог, а точнее, полифонический разговор — полилог современной хореографической культуры. Участие в таком полилоге позволяет человеку ощутить связь историко-временных культурных слоев, понять взаимодействие народного и профессионального искусства, традиций разных народов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Климов А. А. Основы русского народного танца. М.: Искусство, 1981. 270 с.
2. Мальми В. Г. Народные танцы Карелии. Петрозаводск: Карелия, 1978. 206 с.
3. Афанасьева А. Б. Традиционный танцевальный фольклор современной русской деревни (на материале Северо-Западной зоны РСФСР): дис. ... канд. иск. Л., 1984. 302 с.
4. Фаминцын А. С. Гусли. Русский народный музыкальный инструмент. СПб.: Типография Императорской Академии Наук, 1890. 164 с.
5. Пушкин А. С. Полн. собр. соч. В 10 т. Изд. 3-е. Т. 6. М.: Наука, 1964. 639 с.
6. Белинский В. Г. Собр. соч. В 13 т. Т. 8. М.: изд-во АН СССР, 1955. С. 385–413.

² Подробнее о деятельности фольклорного ансамбля Дома детского творчества Калининского района, при подготовке фестивалей в школе № 323 Невского района см.: [10]; о работе детского фольклорного ансамбля «Золотник» МОУ СОШ «Свердловский центр образования» Всеволожского района Ленинградской области см.: [11].

7. *Афанасьева А. Б.* Кадриль в крестьянском быту // Народный танец. Проблемы изучения. СПб.: ВНИИИ, 1991. С. 175–185.
8. *Легкая П. Б.* Хороводы и игры Поморского берега Белого моря (сравнительный аспект). URL: <http://kizhi.karelia.ru/library/ryabininskie-chteniya-2011/1344.html> (дата обращения 5.01. 2016)
9. *Везнер Н. Н.* Народные танцы немцев Омской области второй трети XX – начала XXI века: автореф. дис. ... канд. ист. наук. Омск, 2010. 26 с.
10. *Афанасьева А. Б., Кочеткова Т. Н.* Фестиваль «Моя семья – дом, школа ... Вселенная» как средство этнокультурного воспитания // Социальное пространство России в контексте глобализации. СПб: Изд-во Политех. Университета, 2009. С. 230–234.
11. *Афанасьева А. Б., Александрова Ю. Н.* Гармонизация этнической и гражданской идентичности в программе дополнительного образования «Школьник плюс» // Реальность этноса. Роль образования в развитии межнациональных отношений в современной России. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2013. С. 288–293.