

ВАСИЛЬЕВ Р. С., КОНДРАТЕНКО Ю. А.
ИСТОРИКО-БЫТОВОЙ ТАНЕЦ: СТАНОВЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ

Аннотация: В статье рассматриваются вопросы возникновения понятий «историко-бытовой танец», «бальный танец» в теории хореографии 40-60-х гг. XX в. Особое внимание уделено определению природы языка предсценической хореографии. Рассматриваются концепции Н. П. Ивановского и Ю. И. Слонимского.

Ключевые слова: предсценическая хореография, салонный танец, историко-бытовой танец, бальный танец, балетная педагогика

VASILIEV R. S. , KONDRATENKO YU. A.
Historical and Ballroom Dance: Concept Formation

Abstract: The paper studies the development of the "historical dance" and "ballroom dance" concepts in choreography theory of the 1940-60s. Special attention is given to determining the nature of pre-stage choreography language. In this connection the author considers the theories of N. P. Ivanovskiy and Yu. I. Slonimsky.

Keywords: pre-stage choreography, dance salon, historical dance, ballroom dance, ballet pedagogy

В современной теории танца существует целый ряд понятий, описывающих область предсценической хореографии, сложившихся под влиянием разных исторических традиций: «историко-бытовой танец», «бальный танец», «салонный танец», «спортивный бальный танец», «социальный танец». Например, в 40 – 60-е гг. XX в. в контексте борьбы с западными влияниями в искусстве, особенно в молодежной среде, на смену понятию XIX столетия «салонный танец» пришли сразу два – «историко-бытовой» и «бальный». Первое из них описывало исторически сложившиеся жанры, связанные с салонной хореографией. Второе – сферу современных на тот момент распространенных в быту танцев.

Об идеологической подоплеке такого разделения предсценического танца на две ветви свидетельствует дискуссия 60-х гг. XX века. Июльский пленум ЦК КПСС 1963 г. своим решением о повышении эффективности идеологической работы подтвердил незыблемость официального курса в области литературы и искусства, после чего проблема формализма с новой силой стала подниматься в печати. Пресса осветила ряд встреч (17 декабря 1962 и 8 марта 1963 г.) Первого секретаря ЦК КПСС Н.С. Хрущева с деятелями литературы и искусства. В 1964 году многие положения, высказанные на этих встречах,

были закреплены в решениях июньского пленума ЦК КПСС. В том же году состоялась Всероссийская творческая конференция, посвященная вопросам развития сюжетного танца на современную тему в самодеятельных коллективах, по итогам которой был издан сборник «Современность в танце». Две главные статьи в котором – Р. Захарова и Т. Устиновой – акцентировали внимание на проблеме создания образов современников. Основным творческим методом при этом провозглашались принципы социалистического реализма: идейность, народность и реализм. Тон всех выступлений фактически повторял основные пункты дискуссии между властью и интеллигенцией: современность в искусстве, соотношение новаторства и традиции, недопущение влияния Запада. В статье Захарова прямо говорилось о необходимости сохранения традиций отечественного искусства советского периода, поэтому они должны стать основой нового, «а не быть копией приемов западноевропейских и американских модернистов» [3, с. 15]. Игнорирование этого, по мнению авторов, ведет к появлению произведений с чуждым содержанием, отдалению искусства от общественной жизни.

В целом дискуссией был дан дополнительный стимул для развития системы народного и бального танца, последние из которых следовало оградить от западного влияния. Устинова писала: «С «танцами» подобного рода мы должны вести борьбу не только словом. Нам нужно создать такие бытовые, бальные танцы, которые полюбили бы нашей молодежи. Это должны быть модные, современные наши советские танцы, которые отвечали бы духу нашего общества» [3, с. 25].

Незадолго до этого наряду с понятием «бальный танец» стало вырисовываться другое понятие – «историко-бытовой танец». Свидетельством этого служит первое после революции пособие по бальному танцу, увидевшее свет в 1948 г. Автором работы был художественный руководитель Ленинградского государственного хореографического училища Н. П. Ивановский. В предисловии к книге он подчеркивает важный принцип, позволивший разделить сферы современного и исторического танца: «Я умышленно не упоминаю о тех танцах, которые появились в начале XX века, и о тех, которые бытуют в дансингах и иных местах развлечений в капиталистических странах. Отмеченные в большинстве своем печатью разложения, типичной для зарубежного искусства, эти мотыльки моды и не заслуживают того, чтобы найти себе место в программе наших балетных школ. Их художественная ценность ничтожна, а идейная опустошенность делает их глубоко чуждыми нам» [2, с.8].

К этой мысли присоединился и автор редакционной статьи Ю. И. Слонимский, который представил проблему бытования этого рода хореографии в современности как идеологическую. Однако, отвечая на вопрос о заимствовании с Запада, он подвергает

критике позицию Ивановского за то, что тот не уделил должного внимания историческому процессу критической переработки на русской почве заграничных танцев. Слонимский говорит об актуальности подобных исследований, поскольку танцы девятнадцатого столетия по-прежнему бытуют на молодежных балах и вечерах. Именно танцы этого века более демократичны, нежели дворянско-аристократические салонные танцы XVII-XVIII вв., более того они близки народной основе, а значит социально и эстетически более содержательны. Так возникает классификационная схема развития исторических бытовых танцев: XVI в. – период господства итальянских партерных танцев и вытеснение их французскими; XVII в. – расцвет салонного искусства и индивидуализация танцев в XVIII–XIX вв.; XIX в. – период национальных танцев – вальс и славянские танцы [2, с. 11-12].

Слонимский не случайно делает акцент на бытовой природе исследуемого явления. «Демократичные» танцы созданные славянскими народами, и их «народная основа обеспечивает долголетие и победу над большинством бальных танцев продворно-аристократического общества, обеспечивает жизнеспособность по сей день» [2, с. 5]. Акцент на обусловленности языка бального танца народно-бытовой средой был своего рода актом защиты исследуемого объекта. Именно этот критический подход к области салонного танца обозначил первый шаг к последующему появлению понятия «историко-бытовой танец», которое емко описывало природу этого явления.

Методическая составляющая концепции книги свидетельствует о том, что изучение историко-бытового танца позволяет раскрыть не только классовую сущность хореографии, но и позволяет правильно оценить роль классического наследия. Ивановский писал: «Практика оперно-балетного театра настойчиво требует от молодых артистов знакомства со стилем бытовых танцев разных эпох и народов. Разрыв между школьными уроками и требованиями сцены необходимо ликвидировать: эту задачу и выполняет класс бального танца. Здесь учащиеся приобретают необходимые знания и навыки в исполнении тех хореографических эпизодов, с которыми им неизбежно придется встретиться на сцене театра <...> Занятия бальным танцем должны воспитывать в учащихся чувство эпохи и стиля, должны научить держаться соответствующим образом в спектакле того или другого стиля, понимать и органически ощущать особенности костюма той или иной эпохи и его влияние на характер движения, должны научить правильно вести себя по отношению к партнеру (даме или кавалеру) и к окружающим. Занятия бальным танцем должны развить в учащихся вкус и артистичность и, таким образом, способствовать формированию актерского мастерства» [2, с. 7].

Все еще имеющее силу направление драматического балета требовало от исполнителей развития артистических сторон выражения. В 1948 г. в связи с

пятидесятилетием творческой и педагогической деятельности вышло третье издание книги А. Я. Вагановой «Основы классического танца». В предисловии отмечалось, что «достижение в танцевальном экзерсисе полной координации всех движений человеческого тела заставляет, в дальнейшем, воодушевлять движения мыслью, настроением, т.е. придавать им то значение, которое называется артистичностью» [1, с. 9]. Этой цели балетной педагогики служил выход методических пособий по отдельным видам танца, способных развить в артисте не только технические стороны исполнения. Из этой позиции исходит и Слонимский: «Развитие вкуса будущих артистов, приобретение ими навыков сценического поведения в конкретной исторической обстановке, знание бальных танцев прошлого и приемов их исполнения – все это лишь подступы к основной задаче каждого курса балетной педагогики. Главное заключается в том, чтобы научить искусству создавать средствами танца содержательные хореографические образы, отвечающие задачам современности. Наши хореографические училища находятся в этом отношении накануне больших перемен, которые призваны повысить идейно-эстетическое мастерство танцующего актера» [2, с. 5]. В духе такой позиции в книге Ивановского отмечается, что курс бального танца восполняет недостаточный запас сценических образцов бального танца, без которых нельзя говорить о формировании балетного актера. Отсюда немаловажным элементом преподавания становится самостоятельное сочинение этюдов бальных танцев той или иной эпохи. При этом задача книги состоит не в полной реконструкции танца, а реконструкции его стиля и содержания, поскольку курс готовит артиста балета, а сценический танец имеет иные законы.

Необходимо обратить внимание не только на практическую сторону, но и на значение историко-теоретического исследования бытовой бальной хореографии. Слонимский отмечает, что благодаря учебному пособию Ивановского, элементом балетной педагогики становится исследовательский подход к материалу: «Ибо первое препятствие на пути к долгожданному рождению науки о балете заключается в том, что мы знаем недостаточно фактов, из которых можно было бы делать выводы, а факты нам известные – далеко не всегда достоверны» [2, с. 3].

Таким образом, бальный танец впервые фиксируется не только на уровне личного опыта педагога, зачастую ведущего к искажениям и неверному представлению о бальном танце прошлого. В книге Ивановского развивается новый метод, основанный на реконструкции танцев по записям современников, путем их сравнения и детализации, что позволяет получить представление о схеме танца той или иной эпохи. Исходя из этого, Ивановский предлагает использовать данные смежных искусств, чтобы установить стиль эпохи, особенности костюма, обстановки, то есть то, что формирует танец. Этот этап работы

предполагает изучение книг (методические пособия, романы и мемуары), музейных экспонатов (образцы живописи, скульптуры, гравюры, предметов быта). Реконструкция требует и соответствующей работы с музыкальным материалом, в котором раскрывается не только темпо-ритмическая структура, но и характер, стиль танца, его содержание. При этом необходимо учитывать особенности музыкального материала: предназначен он для танца или концертного исполнения. Таким образом, метод реконструкции, ранее возникший в общей истории хореографии, успешно распространился на теорию и методику отдельных видов танца. Необходимо отметить, что работа Ивановского является первым систематично использующим этот метод пособием.

Значимость развития истории отдельных видов танца важна для истории балета в целом. Слонимский отмечает, что развитие метода реконструкции позволяет проследить историю танца в различной общественной среде и на разной национальной почве и должно стать достоянием всей литературы о балете. Исследование фактов бальной практики прошлого позволяет понять истоки балетного театра, его происхождение и формирование. А связь историко-бытового и народного танцев, позволяет понять значимость фольклора как фактора воздействующего на развития балетного театра. Это разрешает основной вопрос хореографической науки: «Выяснение взаимосвязи сценического танца с народным и их сравнительное изучение поставит на твердую почву исследование истории балетного театра. Наука о балете ждет такого исследования. Оно прольет свет на многие важные вопросы хореографического искусства» [2, с. 5]. Ивановский так же опирается на это положение: «Характерный танец оперирует в основном материалами быта, театрально видоизменяет и перерабатывает народные пляски, на их мотивах создает новые танцы, служащие средством образной характеристики сценических персонажей. И бальный танец тоже оперирует материалами быта, но почти исключительно в сфере развлечений городского общества. В бальных танцах прошлого отражены вкусы различных социальных слоев, различных классов... Классификация бальных танцев по этим признакам чрезвычайно сложна, так как сплошь и рядом одни и те же танцы служили разным социальным группам, будучи ими соответственно приспособлены. Отсутствие материалов чрезвычайно затрудняет попытки классификации, а порой делает их тщетными. Важно лишь отметить, что истоки бального танца любой прошлой эпохи и любого народа следует искать в народном танце, в народном творчестве» [2, с. 9]. Трудностью на этом пути кроется в том, что практически отсутствует традиция письменной фиксации народных танцев и это затрудняет изучение их роли в развитии бальной хореографии.

В заключение отметим, что период 40-60-х гг. важен с точки зрения радикального поворота в изучении бального и историко-бытового танцев. Советская теория танца

отказалась от позиции прошлого, согласно которой оба вида предсценической хореографии обладали общей природой. Со временем искусственно будет разделен и их язык, особенно, в тот период, когда возникнет область спортивного бального танца. Более того, в сферу исторических танцев попали и те, которые с точки зрения европейца относятся к области народной хореографии. Причина этого кроется в теории социальной обусловленности хореографических явлений. Ученые исходили из того, что городской быт и салонная среда – ближе друг к другу, нежели фольклорная традиция города и деревни. Это лишь некоторые замечания по поводу столь сложного и во многом сложного вопроса об изучении языка предсценического танца.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ваганова А. Я. Основы классического танца. – Л.-М., 1948. – 208 с.
2. Ивановский Н. П. Бальный танец XVI-XIX вв. – Л.-М., 1948. – 216 с.
3. Современность в танце. – М., 1964. – 168 с.